

4.3. Analyses de cas

4.3.1. *Paysage après la bataille*

Actes Sud / Frémok, 2016
Impression quadrichromie recto/verso
Couverture cartonnée¹
17x24 cm (format livre)

Avec *Paysage après la bataille*, Éric Lambé et Philippe de Pierpont proposent un récit intimiste qui exprime de manière nuancée l'univers intérieur ainsi que le quotidien d'une mère en détresse. Que ce soit au niveau de la mise en page, des vignettes ou du dessin, le graphisme réduit les formes et les lignes à leur plus simple expression. Cette « épuration », pour reprendre le terme d'Éric Lambé², s'inscrit dans le cadre d'une expérimentation graphique et narrative voulue par le Frémok³ qui entend entretenir des liens avec l'art contemporain. Le récit de 420 pages⁴, projet d'auteurs soutenu par les éditeurs, est porté par les images, comme l'était d'ailleurs déjà le *Le Fils du Roi* (Frémok, 2012), un récit dessiné par Éric Lambé au stylobille de couleurs bleue et noire⁵.

L'approche narrative expérimentale caractérisée par la simplification autorise une lecture entre les cases qui n'est pas hermétique, également appuyée par la couleur qui suit la logique d'épuration voulue par le dessinateur. Les teintes n'apparaissent qu'à des

-
- 1 En dépit de nos efforts, nous n'avons pu récolter les informations nécessaires sur le type de papier utilisé pour l'impression de notre édition de *Paysage après la bataille*.
 - 2 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont faite à Berlin le 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue que nous avons enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication. Différentes informations exploitées dans le cadre de cette analyse sont issues de cette interview menée lors d'une rencontre avec les auteurs à Berlin en 2018. Elles seront signalées dans les notes en bas de page.
 - 3 Cf. Deschamps, F. (2018) « Rencontre avec Thierry Van Hasselt », [Interview en ligne] URL : Le carnet et les instants, <https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/rencontre-avec-thierry-van-hasselt/> (Consultation : 09 décembre 2021).
 - 4 La pagination est inexistante dans *Paysage après la bataille*. Nous comptons les planches à partir de la planche suivant la page de titre (première planche du prologue).
 - 5 Nous évoquons *Le Fils du Roi* dans la troisième partie de notre étude, point 3.2.2.

endroits précis du récit et semblent au premier abord ne pas être fondamentales au projet narratif. Nos développements prouvent le contraire.

L'analyse ci-dessous surprend d'abord par la discrétion de la couleur dans l'argumentation. Elle s'explique par la construction du récit dans lequel le potentiel de la couleur comme élément constitutif de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*⁶ ne prend sens que par ses interactions et interrelations avec les autres éléments. Il est donc essentiel de les intégrer et de les développer dans l'analyse. Le contexte de création et celui de la production jouent également un rôle qui doit être expliqué. Enfin, nous nous servons des outils développés dans les trois premières parties de cette étude : la théorie de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*, le tableau des fonctions narratives des couleurs, les critères contextuels, les paramètres esthétiques de la couleur, sans oublier ses significations symboliques.

Résumé

Nouvellement arrivée au camping, Fany parle peu et semble cacher un secret qui la ronge. Dans son monde gris qui ne lui offre plus qu'un paysage dévasté, le temps est à l'arrêt. Son devenir porte un point d'interrogation : arrivera-t-elle à reconstruire le fil ténu qui la relie à la vie ? Va-t-elle mourir ou vivre ? Le récit raconte la reconstruction d'une mère après la perte d'un enfant et en dévoile les obstacles dans leurs diverses déclinaisons : la détresse, la solitude, l'emmurement, la souffrance, la tristesse, le désespoir, la disparition, la culpabilité ou encore la fuite. Mais il raconte également les petites lueurs qui cassent la grisaille : une brève discussion avec Pierrot le tenancier du camping, des ricochets avec son voisin Jean, la vue d'un merle lui rappelant des souvenirs d'enfance, des marques de solidarité, la vision de nichoirs pour les oiseaux... Tant d'instantanés colorés qui représentent des ouvertures et amènent Fany à entrevoir les prémices du printemps.

Un graphisme épuré

Paysage après la bataille avait été initialement pensé en bichromie⁷. Le gris et le brun devaient être imprimés sans autres ajouts. Il s'agissait de représenter la perception plutôt négative qu'a le personnage principal du monde qui l'entoure. De plus, le travail en bichromie avait des avantages techniques et économiques qui primaient au départ. La gestion de la couleur en quadrichromie semblait plus difficile que celle en bichromie, tout comme la reproduction des planches. Il était très important pour les auteurs de scanner les dessins au plus proche des originaux et de faire des essais pour vérifier le rendu. La qualité des teintes était particulièrement décisive, au niveau des couleurs mais aussi pour les différentes nuances de gris et pour le noir. Un des buts d'Éric Lambé était également de ne pas rester dans la simple illustration mais d'utiliser un langage poétique. Or, plus le récit est riche en éléments figuratifs, plus cette tâche est difficile. La couleur

6 L'ensemble intermédiaire *bande dessinée* est développé dans la première partie de cette étude.

7 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

représentait donc une difficulté qu'il était facile de simplifier par la bichromie⁸. Ce n'est que tard dans le projet que l'idée de la quadrichromie s'est imposée – nous l'expliquons ultérieurement dans ces lignes⁹. La couleur a alors été ajoutée de manière digitale sur les couches appliquées au brou de noix.

L'univers poétique du dessin traduit le questionnement existentiel de Fany en proposant des impressions et des images très épurées mais en même temps très fortes. Éric Lambé s'est livré à un véritable travail de simplification :

[J]e vais sur internet et je vois plein de photos, je vois plein de détails, je dessine des pages avec plein de détails et puis, au fur et à mesure, j'enlève, j'enlève, j'enlève et il reste ce qui devient comme des mots. Il ne nous reste plus que les signes qui vont tra- duire le scénario avec des images¹⁰.

Au départ, l'idée d'épurer était liée aux thèmes de la précarité et de la fragilité qui devaient être centraux dans le projet¹¹. Dans le résultat final, ils sont exprimés autant dans le trait que dans les éléments représentés. L'utilisation de la plume et du brou de noix dans les dessins originaux – Éric Lambé a travaillé manuellement sur des formats A3 jusqu'à l'étape de mise en couleurs¹² – expriment également l'idée de fragilité¹³. Les planches contiennent quatre vignettes au maximum. Les formes utilisées pour les illustrations sont simples. Les vignettes de la majorité de l'œuvre contiennent du blanc, du noir et/ou des niveaux de gris. Éric Lambé explique l'absence de superflu dans *Paysage après la bataille* de la manière suivante : « C'est pour cela qu'il y a toujours deux ans de travail qui sont consacrés en quelque sorte à éliminer tout le superflu. Et à un moment donné, apparaît une épure du dessin-récit, parce que toutes les questions ont été posées¹⁴ ».

De nombreuses vignettes et dessins se répètent dans la narration, parfois dans des séquences très différentes, ce qui provoque des lectures et interprétations distinctes. La vignette représentant Fany dans le taxi planche 411 est presque identique à celle de la planche 17, tout au début du récit¹⁵. Seuls le paysage tout blanc, encore à (re)construire, et la blessure de Fany à l'arcade, comme un souvenir extérieur d'une blessure intérieure, marquent la différence. Il s'agit d'une « rime distante », un cas particulier de tressage qui établit une relation *in absentia* ou à distance et dont la définition est la suivante : « une reprise avec variation, où la mémoire du lecteur est sollicitée pour faire part de la similarité et de la dissimilarité avec les images vues antérieurement¹⁶ ». Dans notre exemple,

8 Cf. *ibid.*

9 Voir le point « Des touches de bonheur ».

10 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

11 Cf. *ibid.*

12 Cf. *ibid.*

13 Cf. Dejasse, E. / Muylle, P. « Être très égoïste et très généreux », op. cit.

14 Dupret, A. (2017) « Éric Lambé », [Interview en ligne] URL : du9, <https://www.du9.org/entretien/eric-lambe/> (Consultation : 20 mars 2018).

15 Lambé, E./ de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 17 et p. 411.

16 Groensteen, T. « Tressage ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 782 et Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op.cit., p. 173.

l'organisation graphique du récit ainsi que la mise en scène, dans le sens que lui donne Pascal Lefèvre¹⁷, ne sont pas non plus anodines puisque, dans la planche 411, la vignette dont nous parlons se trouve imprimée entre des paysages colorés. Fany sort du gris, elle est entourée de couleurs, contrairement au début du récit, où le taxi l'amène au camping et où tout est sombre autour d'elle. De plus, la mise en page des deux planches est inversée. La première vignette en haut de la planche 17 (fig. 24) se retrouve en bas de la planche 411 (fig. 25) et aux deux vignettes du bas de la planche 17 indiquant le titre de la chansons *Blackbird*, l'oiseau noir, s'oppose l'illustration aux couleurs vives et chaudes de la planche 411. Ce chiasme en images met en évidence le changement de situation et met en réseau le début et la fin du récit.

Fig. 24 et 25: Planches 17 et 411. Itération et chiasme en images.



Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

Notons que le statut que donnait Paul Klee au gris, une couleur de transition¹⁸, peut ici être reprise dans un sens métaphorique : Fany se trouve dans une période de transition qui nécessite des décisions personnelles¹⁹. Les reprises graphiques ont toujours un effet

17 Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf* and *Cub* », op. cit., p. 71. Nous avons abordé ce terme plus en détails dans la troisième partie de notre étude, dans le point 3.5.

18 Cf. Dittmann, L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, op. cit., p. 394.

19 « – Et qu'est-ce qu'elle devient ? Elle vit ou elle meurt ? – Je ne sais pas. » Ce dialogue, qui se trouve dans la dernière partie du récit, résume la situation émotionnelle de Fany lorsqu'elle arrive au camping. Lambé, E./ de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 367.

sur le-la lecteur-ice et font avancer le récit²⁰. C'est le cas dans les planches 381 et 382, où le visage de la fille de Fany apparaît plusieurs fois, comme une pensée intense ancrée dans la tête de la maman dont le visage reste, lui, dans un premier temps, caché. Cette image de dos se répète également. Les deux vignettes s'alternent jusqu'à ce que Fany se retourne. Le visage de la petite fille semble insister et exiger le regard de sa mère. La relation mère-fille est soulignée par le contraste de valeurs. L'alternance clair-obscur appuie le rythme de la séquence.

En laissant la place aux dessins et aux impressions, c'est Fany avec son univers intérieur et sa perception du monde qui se glisse au centre du récit. Nous nous trouvons face au phénomène d'« objectivation subjectivée » défini de la manière suivante : « nous voyons les personnages de l'extérieur, mais à la façon dont eux-mêmes perçoivent le monde et s'y projettent²¹ ». Cette perception du monde subjective se retrouve dans les niveaux de gris. En effet, d'un point de vue symbolique, le gris est une couleur sans grande force et représente toutes les émotions tristes ainsi que la morosité²². Associée au noir, elle prend des connotations encore plus négatives²³. Fany voit la vie en gris qui endosse une fonction de subjectivité²⁴, accentuée par la forme et le contenu du récit. Ainsi, il n'y a pratiquement pas de plans d'ensemble ou de plans généraux. La majorité des vignettes contient des gros plans ou des plans rapprochés et offre plus rarement des plans moyens. Ce sont des (morceaux de) détails qui sont montrés, témoignant de la vision morcelée qu'a Fany de son présent (fig. 26). Le décadage introduit une tension visuelle²⁵ qui pousse à l'interrogation et fait naître un besoin de recentrement, d'équilibre – à l'image du personnage principal.

Le foyer perceptif n'est presque jamais impersonnel, mais personnalisé puisqu'il exprime le point de vue d'un des personnages²⁶. Dans de nombreux passages, ce que les dessins représentent correspond au point de vue de Fany, à ce qu'elle voit²⁷. Les cauchemars, qui représentent de longues séquences, suivent toutefois une autre logique (fig. 27 et 28). Les vignettes y sont souvent plus grandes et les motifs représentés ne sont pas les mêmes que dans le récit principal. Les différences les plus flagrantes se situent au niveau de la luminosité, des couleurs utilisées et des contrastes qui sont plus marqués. Les niveaux de gris obscurcissent beaucoup moins les images. Ces changements appuient le caractère impersonnel du foyer perceptif dans ces séquences, même si leur part de subjectivité est immédiatement identifiable – ce sont les rêves de Fany. Les cauchemars font partie d'un autre discours dont nous parlerons plus tard dans cette analyse.

20 Lejeune, M. « Les reprises dans les bandes dessinées sans paroles ». Dans : Garric, H. (dir.) *L'engendrement des images en bande dessinée*, Tours : Presses universitaires François Rabelais, 2013, p. 115.

21 Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 144.

22 Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 226 et p. 227.

23 Cf. *ibid.*, p. 227.

24 Cette fonction a été décrite dans la première partie et se trouve dans notre tableau 2b. Cf. Point 1.3.3. Il en va de même pour toutes les fonctions citées dans cette analyse.

25 Cf. Aumont, J. *L'image*, op. cit., p. 120.

26 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 91.

27 Ce n'est toutefois pas toujours le cas, comme en témoignent les planches 294–299 qui montrent le point de vue de Jean-Louis ou encore, planche 406, lorsque Pierrot parle et que ce n'est pas son visage qui est montré, mais bien ses pieds qu'il regarde.

Fig. 26: Morcellement.



Les grandes vignettes en niveaux de gris de cette planche (17 x 24 cm) montrent des morceaux de corps²⁸. Les images, pourtant centrées, sont décadrées et laissent de nombreux éléments dans la partie hors-champs, invisibles aux yeux des lecteur·ice·s. Fany, dans la deuxième vignette, semble disparaître derrière l'image suivante.

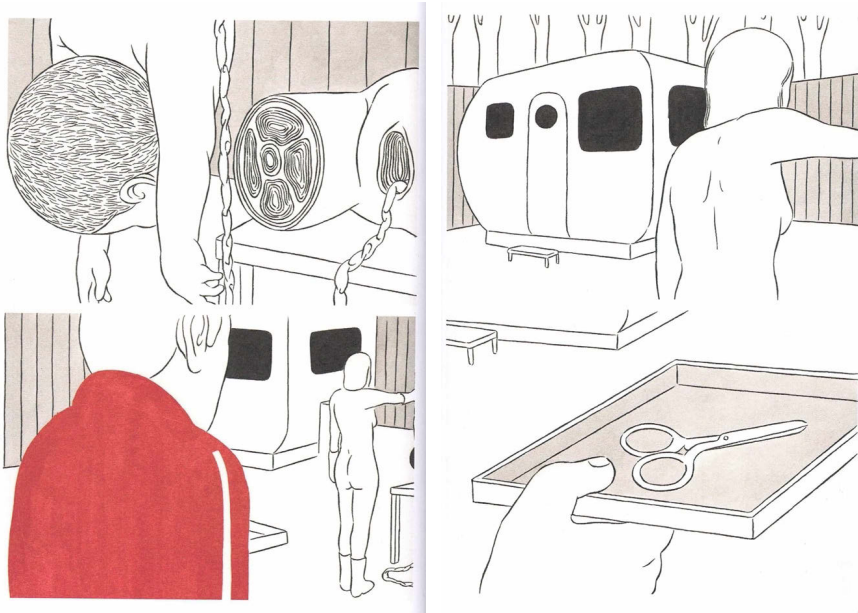
Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

Presque paradoxalement à la personnalisation du point de vue et à l'objectivation subjectivée dans le récit, les visages sont souvent cachés. Jusqu'à la planche 30 qui montre l'arrivée de Fany au camping et qui révèle son nom aux lecteur·ice·s, ils ne sont pratiquement pas visibles. Très souvent, les personnages sont représentés de dos, les laissant de cette manière sans identité propre et sans émotions. Cela renforce la vision subjective que Fany a du monde qui l'entoure. Les émotions des autres ne l'effleurent que très peu. Elle est enfermée dans sa douleur et sa tristesse grises. Remarquons que le dessin de corps morcelés et la non représentation des visages sont des phénomènes récurrents dans les créations d'Éric Lambé. Il affirme à ce sujet : « Je pense qu'en bande dessinée l'attitude, la gestualité du personnage est plus importante que la représentation de son visage²⁹ ». Les vignettes de *Paysage après la bataille* reflètent cette position.

28 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 27.

29 Cf. Dejasse, E. / Muylle, P. « Être très égoïste et très généreux », op. cit.

Fig. 27 et 28: Cauchemar.



Dans cette partie de séquence qui représente un des cauchemars de Fany, ce sont la maternité et sa signification après la disparition d'un enfant qui sont prises pour thème³⁰. Nous abordons la couleur rouge plus tard dans ce texte.

Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

De plus, le découpage mais aussi l'organisation temporelle jouent un rôle important pour la narration. Les vignettes capturent en quelque sorte le temps et amènent de la lenteur dans le récit. Il semble freiné, tout comme la vie de Fany semble être à l'arrêt. Cette temporalité est accentuée par l'emploi de couleurs mornes et celui du blanc dont le rôle dans le récit est majeur : il marque la disparition, thème présent dans plusieurs œuvres d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont³¹. Car l'orientation dans le récit, qu'elle soit spatiale ou narrative, est difficile et accompagne un sentiment d'incertitude quant au contenu des planches à venir, comme si le futur était hypothétique, même inexistant³². Les alentours du camping s'effacent et les quelques plans généraux qui représentent des paysages semblent vides, sans contenu, sans espoir.

La disparition et l'effacement se retrouvent à différents endroits du récit. Un passage textuel les met particulièrement en évidence, planche 273 : « [Jean-Louis] Bonjour Shadow ! – [Fany] Shadow ? – [Jean-Louis] Parce que vous êtes une ombre³³ ». Dans cette

30 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 236 et p. 237.

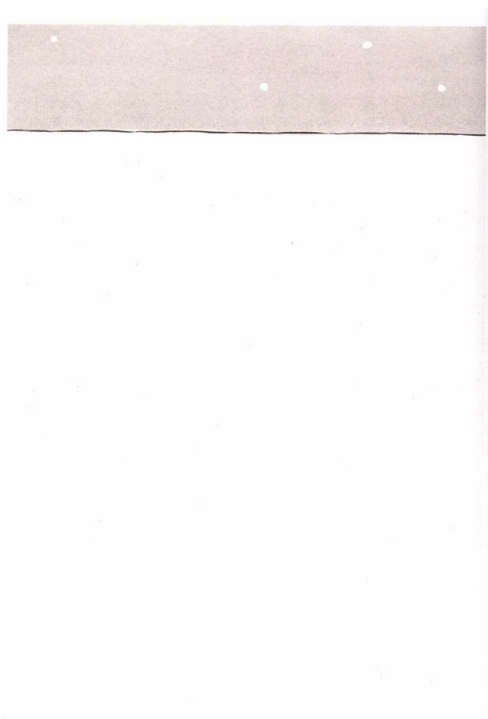
31 Cf. Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

32 Ce thème de l'orientation est d'ailleurs repris à la planche 321, lorsque Fany offre, pour Noël, une boussole à Pierrot. Ce dernier rêve de voyager mais n'arrive pas à franchir le pas. Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 321.

33 Ibid., p. 276.

séquence, Fany refuse le combat que lui propose Jean-Louis et *devient* ombre³⁴. Le fond et la forme se rejoignent, portés par le noir, le gris et le blanc. Le noir des bottes, des mains, qui ressemblent alors à des gants de boxe, et des yeux de Jean-Louis dominant visuellement dans les vignettes et contraste avec le blanc et le gris des corps et des fonds unis qui marquent l'effacement. Il n'y aura pas de combat – au propre comme au figuré – mais une disparition. Le gris devient blanc.

Fig. 29: *Disparition*³⁵.



Seules trois teintes constituent le dessin : un gris clair, une ligne noire et la couleur blanche de la neige qui envahit la planche et fait tout disparaître, même les marges qui ne sont plus reconnaissables.

Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

Si le récit illustre l'univers sombre, triste et monotone de Fany, il n'est pas sans tension narrative. Cette dernière, par la création et la résolution d'un déséquilibre dans le récit, provoque un effet affectif chez le-la lecteur-ice. Une des sous-espèces de la tension nar-

34 Ibid., p. 281.

35 Ibid., p. 206.

rative est le suspense provoqué par une situation narrative incertaine³⁶. Le-la lecteur-ice est impatient-e d'en connaître l'issue mais cette dernière se fait attendre. Un exemple se trouve dans la séquence constituée par les planches 80 et 87 (fig. 30 et 31). Elle commence par la représentation de Fany qui prend une douche. Parallèlement, Jean-Louis est montré regardant la porte de la salle d'eau réservée aux femmes, puis s'en rapproche. À partir de la planche 84, Fany nue, est de couleur blanche, et Jean-louis, arme à la main, porte une veste noire. Ils sont représentés tour à tour sans que leurs visages ne soient montrés. Ce sont des plans rapprochés des parties de leur corps qui forment le récit. Cette représentation provoque des sensations de malaise compte tenu de l'endroit de la scène, une douche, et de la présence incongrue mais seulement supposée du chasseur dans ce lieu réservé aux femmes. La focalisation restreinte³⁷ adoptée dans les vignettes provoque une incertitude par rapport à la suite des événements. Jean-Louis est-il en train d'observer Fany dans la douche ? Présente-t-il une menace ? Le contraste accentué des teintes presque noires et blanches remplit une fonction discursive de relais et appuie la tension narrative. Cette dernière est créée par la représentation des événements³⁸, en particulier par la mise en page et l'organisation graphique des planches. À cela vient se greffer un contraste symbolique : le blanc est souvent associé à la féminité et le noir, à la violence³⁹. Le dénouement de cette situation incertaine est révélé dans les planches 88 et 89. Jean-Louis n'est pas au même endroit que Fany. Ce développement imprévu maintient brièvement la tension narrative en provoquant la surprise⁴⁰ : la force de la représentation de la double planche pousse à le-la lecteur-ice à mettre sa lecture en pause. Les deux images en vis-à-vis montrent d'un côté le chasseur pointant son arme et, de l'autre, Fany nue sous la douche lui faisant dos, comme mise en joue. Les contrastes et les teintes foncées renforcent la position dominante de Jean-Louis et mettent la fragilité de Fany en évidence. Quelques planches plus tard, Fany semble de nouveau disparaître. Son corps, en boule, se transforme en pierre⁴¹. Outre la fragilité et la disparition, c'est le thème de l'accablement moral qui peut être interprété dans ce passage graphique.

Remarquons que les contrastes sont souvent utilisés dans ce récit graphique. Ils remplissent plusieurs fonctions, celle dont nous venons de parler, mais aussi des mises en évidence d'éléments choisis comme les yeux aux planches 134 et 135 ou la photo à la planche 137. Ils marquent également la représentation du temps lorsqu'une case sombre représentant le passage d'une nuit, comme dans les planches 368 ou 397, en côtoie une plus claire représentant le jour. Enfin, les contrastes structurent le récit en

36 Baroni, R. (2004) « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative ». Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui – le 6 janvier 2004, [Article en ligne] URL : Vox-poetica, <https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html> (Consultation : 09 décembre 2023). Baroni explique et définit la tension narrative de manière plus large dans la monographie suivante : Baroni, R. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil, 2007.

37 Cf. Baroni, R. « Suspense ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 769.

38 Cf. Baroni, R. « Suspense », op. cit., p. 768.

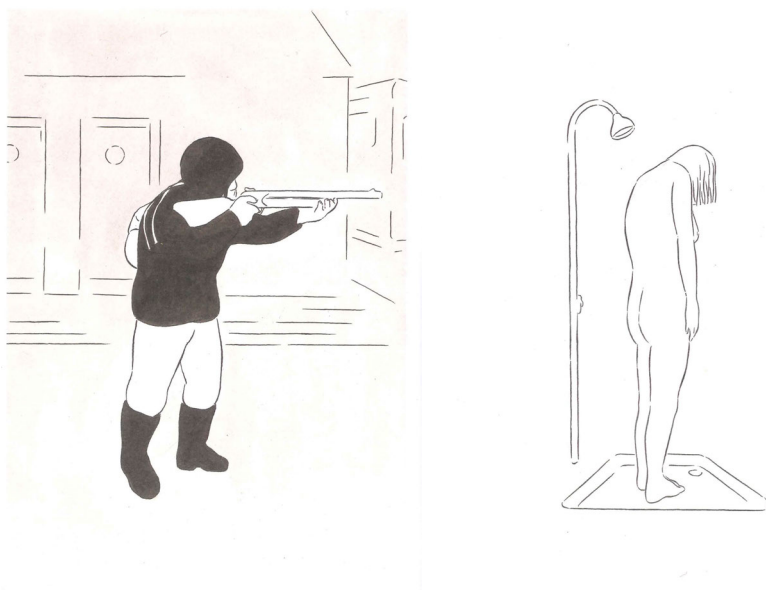
39 Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 109 et p. 133.

40 Cf. Baroni, R. « Suspense », op. cit., p. 768. Raphaël Baroni explique l'existence de trois modalités différentes de la tension narrative : le suspense, la curiosité et la surprise. Cette dernière est « un effet limité dans le temps, lié aux développements imprévus de l'histoire. ». Ibid.

41 Cf. Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 99.

différentes séquences, comme dans les planches 130 et 131, ou mettent en opposition symbolique deux personnages ou deux éléments centraux pour le récit, comme c'est le cas dans l'exemple de la douche expliqué ci-dessus. Notons que dans tous les exemples le dialogue entre les dimensions panoptique et synoptique est d'importance.

Fig. 30 et 31: Situation narrative incertaine.



Ces deux planches⁴² se font face dans le livre et Jean-Louis semble tenir Fany en joue. Les contrastes sont plus marqués du côté de Jean-Louis que du côté de Fany dont la fragilité est représentée par le trait, la disparition du décor et des couleurs très claires.

Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

L'écriture minimale ne touche pas que les images, mais aussi les textes. Ils sont très peu présents ce qui amplifie l'effet d'emmurement. Le seul passage qui présente des textes longs est celui dans lequel Fany raconte la mort de son enfant⁴³. Dans le reste de l'œuvre, le silence « bien plus éloquent que les mots⁴⁴ » s'associe aux dessins pour traduire la mélancolie, mais aussi rendre visible l'invisible : la disparition⁴⁵, la souffrance ou encore la détresse. Il s'agissait, pour les auteurs, de réduire le scénario à des motifs qui allaient servir au maximum le récit. Éric Lambé l'explique ainsi : « En fait on réduit

42 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 88 et 89.

43 Ibid., p. 358–367.

44 S.n. « Paysage après la bataille Fauve d'or - prix du meilleur album Angoulême 2017 », [Catalogue en ligne] URL : FRMK, <https://www.fremok.org/site.php?type=p&id=313> (Consultation : 02 octobre 2022).

45 Le rapport entre le silence et la couleur blanche, déjà liée à la disparition, saute aux yeux. Un « blanc » est aussi un silence dans une conversation.

au « moins » et avec ce « moins », on multiplie⁴⁶ ». Dans un autre entretien, il explique que la répétition de motifs a représenté pour lui un terrain de jeu narratif fertile : « Philippe [de Pierpont] a introduit des motifs que j'ai déjà utilisés précédemment, avec lesquels je peux jouer, composer au point de faire naître des séquences qui ne figuraient pas dans le scénario ; ce sont tous les cauchemars de la jeune femme⁴⁷ ». Les galets de la scène des ricochets⁴⁸ deviennent ainsi un moyen de raconter un corps⁴⁹ – celui de Fany. À plusieurs endroits du récit, l'itération de formes signifie le passage au cauchemar, comme dans la séquence qui s'étend de la planche 131 à la planche 163. La couleur, en devenant l'introductrice du monde onirique, joue alors un rôle que nous n'avons pas encore évoqué dans le cadre de nos recherches, celui d'embrasseur. Cette fonction est discursive, liée à l'articulation du récit. La couleur permet ici la transition vers le rêve. Elle remplit également une fonction de différenciation des niveaux narratifs. Le rond blanc représente un lampadaire, des yeux mais aussi le visage d'une enfant sur une photo. Une pièce de puzzle noire⁵⁰ sert d'entrée dans le monde du rêve et introduit le contraste intense noir / blanc. À partir de là, les répétitions et les formes s'enchaînent. La forme ronde, qui passe du blanc au noir, représente de nouveau les yeux, mais aussi une bouche ou une tête. Elle fait également écho aux galets déjà rencontrés avant mais représente le sang et le drame. Elle est mise en opposition au triangle noir⁵¹ qui évoque l'utérus, qui évoque l'idée de gestation. La mort fait face à la naissance. Un bébé⁵² devient ensuite la pierre lancée sur le visage du conducteur qui a provoqué l'accident et tué l'enfant du rêve, symbolisant la colère et la souffrance⁵³.

Le jeu sur les formes continue jusqu'à retrouver le rond blanc du début de la séquence qui marque la sortie du rêve. Il représente les flocons de neige qui tombent sur Fany. D'autres motifs récurrents dans le récit sont les arbres, le lièvre, les bouts de bois, les puzzles et aussi les oiseaux noirs. Ces derniers jouent un rôle décisif dans le scénario et sont repris également dans les textes, sous forme d'allusions intertextuelles. Après le prologue, au début de la première partie, dans le taxi, c'est *Blackbird*, une chanson des Beatles, que le conducteur écoute. Les paroles de la chanson accompagnent les vignettes des quatre planches suivantes⁵⁴. Une phrase de paratexte issue d'une chanson de Dominique A, *Le courage des oiseaux*, donne le mot de la fin du récit : « Si seulement nous avions

46 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

47 Cf. Dejasse, E. / Muylle, P. « « Être très égoïste et très généreux » », op. cit.

48 Cf. Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 55–71.

49 Cf. *ibid.*, p. 99.

50 Cf. *ibid.*, p. 137.

51 Cf. *ibid.*, p. 155.

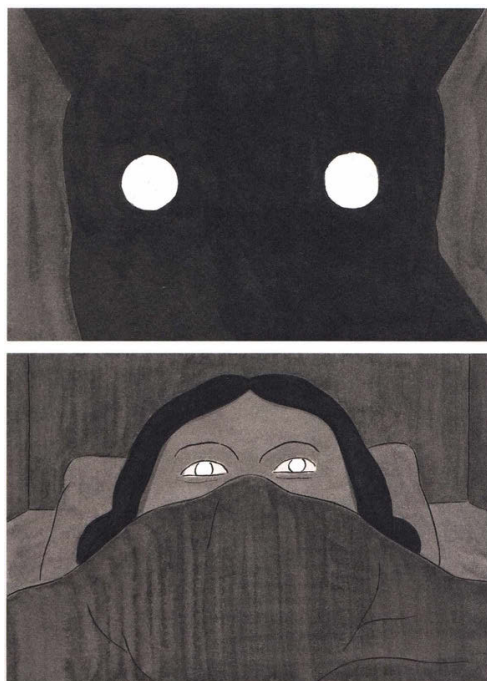
52 Les thèmes de la maternité et de la perte d'un enfant peuvent être reliés à cette séquence comme aux autres cauchemars. Ces derniers peuvent être interprétés comme un questionnement sur le fait d'être mère sans enfant, sur l'absurdité et la violence de la perte d'un être plus jeune que soi. Le fait que le bébé, tout nu, sans protection et sans moyen de défense, soit, dans une autre séquence cauchemardesque, littéralement jeté dans la bataille (*Ibid.*, p. 244) va en ce sens et montre la brutalité du monde intérieur de Fany.

53 Cf. *ibid.*, p. 157.

54 Cf. *ibid.*, p. 17–21.

le courage des oiseaux qui chantent dans le vent glacé⁵⁵ ». L'interprétation commune de l'oiseau noir comme un oiseau de mauvais augure est démentie par le récit. D'abord parce qu'il ne s'agit pas d'un corbeau mais d'un merle – cette information vient relativement tard dans le récit, à la planche 357. Ensuite parce que le merle représente pour Fany un soutien et un signe de liberté. Elle l'associe à un souvenir de petite fille qui la réconforte. « Avoir le courage des oiseaux qui chantent dans le vent glacé » signifie pour Fany de choisir la vie et la reconstruction, de voir les touches de couleurs dans son univers gris.

Fig. 32: *Formes et couleurs.*



Juste avant le cauchemar de Fany, la forme ronde se répète à plusieurs reprises dans les images⁵⁶. Les yeux blancs du chien dans la première vignette s'apparentent à une poitrine, évoquant ainsi la maternité. Ils font écho aux yeux de Fany dans la deuxième vignette. La forme ronde introduit ainsi la séquence du cauchemar et le contraste clair/obscur, parfois noir et blanc, qui y est présent.

Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

55 Ibid. p. 413.

56 Ibid., p. 135.

L'histoire de Fany peut être également interprétée comme une renaissance, une redécouverte de la protagoniste dans son entièreté. Progressivement, les corps morcelés disparaissent, les visages se découvrent, les blancs se remplissent, le cadrage se recentre et la diégèse est moins grise. Les couleurs apparaissent petit à petit et ponctuent le récit graduellement jusqu'aux pages colorées de la fin qui mettent l'accent vers l'extérieur du personnage avec les paysages. Ce n'est plus seulement une objectivation subjectivée que représente le récit, la façon dont Fany perçoit le monde et s'y projette, mais aussi la manière dont elle sort de la grisaille et reprend possession de son corps et de ses actes.

Les apparitions des couleurs dans le récit ainsi que leurs effets et conséquences sont les thèmes de la partie ci-dessous.

Des touches de bonheur

La mise en couleurs des paysages a démarré d'abord à la fin du livre : « Les trois, quatre pages de la fin allaient être les seules pages en couleurs, comme si elle [i.e. Fany] sortait du camping et partait vers une nouvelle vie, sans trop savoir si ça allait aller beaucoup mieux⁵⁷ ». Même si Éric Lambé affirme que ces planches colorées n'avaient qu'un but esthétique – les images rappellent les vieilles cartes postales et les puzzles qui ont un côté désuet intéressant d'un point de vue esthétique⁵⁸, narrativement parlant, elles ne sont pas anodines⁵⁹. L'auteur-dessinateur ajoute d'ailleurs ensuite les réflexions qu'il avait eues à l'époque de la création : « S'il y a de la couleur là, on va en mettre aussi un peu à l'avant, comme s'il y avait des trouées dans l'histoire. C'est comme si déjà ce côté *sortir du gris*, on le donnait dès le départ⁶⁰ ». Car c'est cela que les images en couleurs, ponctuelles dans le récit, amènent : de la lumière, des lueurs d'espoir, de l'optimisme, même si les teintes n'ont pas été utilisées pures, mais plutôt de manière ternie ou obscurcie. La couleur, elle aussi morcelée, n'intervient pas par hasard mais marque l'évolution de Fany dans la reconquête de son être et met des accents dans le récit de manière précise, comme dans l'épilogue qui est entièrement en couleurs. Non seulement, il dément la mort de Jean-Louis, sorti du camping et vivant dans une cabane, mais il le place dans un contexte printanier, symbole de renaissance, où le vert a remplacé le gris⁶¹. À noter également : les puzzles en couleurs – les voyages possibles⁶² – des planches 409–411 qui font écho à ceux montrés sans couleurs vives dans les planches 258, 260 et 261 et au

57 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

58 Cf. *ibid.*

59 Nous avons déjà insisté sur le fait qu'une fonction décorative, même si elle décrit un rôle décoratif de la couleur, n'existe pas seule et est à mettre en relation avec d'autres éléments du récit qui lui confèrent un caractère narratif. Cf. Première partie de cette publication, point 1.3.2.

60 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

61 « Et on voulait absolument que ça ne se termine pas de manière dure mais qu'au contraire, ce soit une ouverture vers la lumière, vers l'espoir, vers un futur possible, et un voyage de vie possible. » *Ibid.*, p. 2.

62 Cf. *ibid.*, p. 1.

début du récit, dans les planches 28–29, 30 et 31. Le caractère itératif des motifs au début, au milieu et à la fin du récit mais sous des modalités chromatiques différentes leur confère une signification particulière et apporte une cohérence et une continuité dans le récit morcelé. Un réseau est créé – un entrelacement ou tressage⁶³ – et la couleur remplit alors une fonction discursive qui est tantôt dramatique et appuie certains moments forts du récit, tantôt rythmique et amène des touches positives tout au long de la narration. En effet, la mise en couleurs d'éléments précis dans certaines vignettes provoque un contraste marqué et une tension chromatique soudaine qui modifie le rythme de lecture et, en même temps, celui du récit⁶⁴. La fonction émotive par laquelle la couleur matérialise les émotions de Fany, ainsi que la fonction symbolique de la couleur, se retrouvent également dans le récit. De par le tressage, l'idée de fragilité – mais aussi celle du bonheur possible – est de nouveau présente mais de façon positive, « un petit bonheur dans un grand monde sombre⁶⁵ ». De la même manière, le type d'éclairage utilisé dans le récit graphique détache les composantes de l'image. Il n'uniformise pas le dessin mais le structure⁶⁶. Ainsi, des zones claires et foncées sont créées qui provoquent une tension, du mouvement. Remarquons que cette tendance structurante de la source de lumière est pratiquement absente des cauchemars de Fany.

La fonction rythmique par laquelle une ou plusieurs couleurs changent ou influencent le rythme du récit et de la lecture, n'a pas encore été évoquée dans le cadre de nos recherches. Elle fait partie des fonctions discursives. Elle inclut une dimension temporelle, le rythme pouvant être ralenti ou accéléré, mais n'est pas identique à la fonction que nous avons qualifiée de temporelle qui permet la différenciation de différents univers temporels (liés aux personnages notamment) ou de niveaux temporels dans la diégèse. Les deux fonctions rythmique et temporelle sont liées à l'espace, lui-même exprimé dans la bande dessinée par la linéarité, la tabularité, la mise en page, la grandeur des vignettes, les plans ou encore les espaces intericoniques. Dans le récit de bande dessinée, la couleur, c'est de l'espace et l'espace, c'est du temps⁶⁷ !

La couleur qui apparaît et disparaît, en plus de matérialiser l'espoir, annonce toujours des petits changements dans la vie de Fany. L'entrée de la couleur dans le récit rompt l'ambiance morne. Nous pouvons citer divers exemples : les puzzles du début marquent un premier dialogue, une sortie de l'emmurement ; dans la scène des ricochets, la couleur annonce une rencontre : plus tard, le merle qui rappelle à Fany des souvenirs d'enfance, accompagne un ciel bleu. Il est de nouveau présent, dans les branchages colorés des planches 358 et 359 lorsque Fany raconte son secret ; lorsqu'elle distribue des cadeaux de Noël, par exemple planche 321, elle s'ouvre également aux autres habitants du camping et tisse des liens. Les nichoirs (fig. 33) représentent la venue du printemps, le retour de la lumière, comme le confirme ce dialogue entre Fany et Jean :

63 Cf. Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op.cit., p. 173.

64 Cf. Dittmann, L. « Le problème de la rythmique picturale », op. cit., p. 114.

65 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

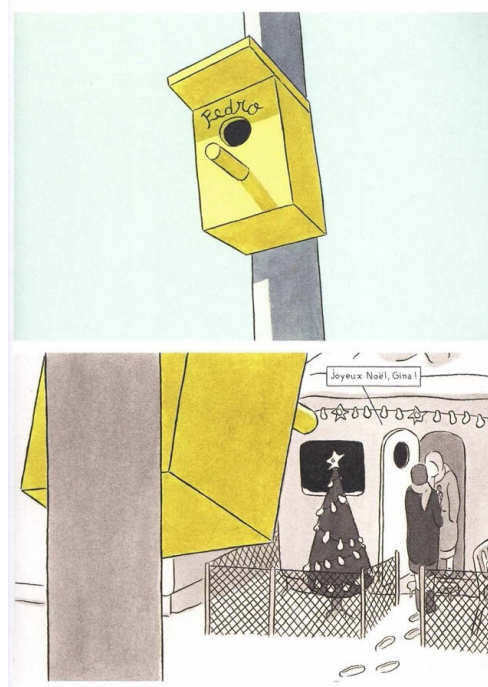
66 Cf. Baetens, J. / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, op. cit., p. 41.

67 Cf. Baroni, R. (2017) « En bande dessinée, le temps, c'est de l'espace... », [Article en ligne] URL : Fabula / Les colloques, *L'art, machine à voyager dans le temps* (dir. Frédérique Toudoire-Surlapierre, F. / Voegelé, A.), <http://www.fabula.org/colloques/document4785.php> (Consultation : 20 janvier 2021).

- C'est formidable et le jaune...Euh, il fallait oser...Mais c'est très bien finalement.
- Tu as saisi le message, n'est-ce pas ?
- Euh...oui...Je ne sais pas... Après l'hiver, le printemps revient toujours...C'est ça ?
- Oui et je suis sûr qu'au printemps prochain, on va être surpris ! Il va y en avoir des oiseaux dans le camp⁶⁸ !

Dans nos cultures européennes, le jaune est ambivalent. S'il se rapproche de l'orange, il est perçu de manière positive, comme sain et tonique. Par contre, s'il tire sur le vert ou le jaune citron, ce qui est le cas dans notre cadre, il est ressenti comme toxique ou maladif⁶⁹. Par un phénomène de contraste chaud / froid, la couleur jaune employée pour les nichoirs, en comparaison aux niveaux de gris, acquiert un caractère chaud. De plus, par le jeu de répétitions et de mise en réseau, c'est l'ouverture et le printemps que cette couleur symbolise. À cela s'ajoute les usages établis de la couleur jaune en hiver. Elle symbolise la lumière et la gaieté⁷⁰. Par un effet de glissement provoqué par le contexte et le récit, elle est perçue comme positive.

Fig. 33: Les nichoirs jaunes



Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*,
FRMK / Actes Sud, 2016.

68 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 329.

69 Cf. Pastoreau, M. *Une couleur ne vient jamais seule*, op. cit., p. 197.

70 Cf. Pastoreau, M. *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2019, p. 185.

L'apparition du nichoir jaune modifie totalement le ton du récit mais aussi son rythme (fig. 33)⁷¹. La première vignette constitue un contraste par rapport à la monotonie chromatique des planches qui la précèdent. De plus, la couleur de fond bleu-vert est tellement claire qu'elle attire l'attention. Elle semble, en effet, posséder une valeur plus claire que le jaune et provoquer un phénomène d'inversion qui déséquilibre la luminosité⁷². Les couleurs choisies ne respectent pas le principe d'harmonie puisqu'elles forment un lien chromatique simple (une couleur primaire, le jaune, plus une couleur tertiaire, le vert bleuté). La deuxième vignette présente un contraste clair/obscur entre le jaune et le noir assez fort. Le gris semble l'adoucir. Notons que nous avons également, dans cette vignette, un effet spatial selon la définition de Johannes Itten puisque le jaune donne l'impression de ressortir et de se trouver à la surface de l'image alors que le noir provoque un effet de profondeur. Le jaune remplit également une fonction d'organisation chromatique en mettant le nichoir en évidence et remplit ainsi une fonction diacritique. Cette deuxième vignette ne correspond pas non plus aux règles de l'harmonie définies par Johannes Itten. Du point de vue de la quantité, la forme contenant le jaune est trop grande par rapport aux autres formes, ce qui amène un effet de disproportion. Cette dernière a un impact sur l'organisation spatiale de la vignette dont la perspective accompagnée d'un décadage n'est pas commune.

La couleur représente une sortie possible de la grisaille mais étonne à chacune de ses apparitions. L'exemple qui illustre le plus l'aspect surprenant de la mise en couleurs dans l'œuvre est le vert dans la vignette représentant le cerf, planche 296, qui n'apparaît qu'une seule fois dans le récit (fig. 34). Elle rompt la séquence et, en même temps, met en évidence l'image du cerf qui se fige. Elle en devient centrale pour la lecture⁷³ et tout s'en voit perturbé : le trait, la luminosité, les teintes, Jean-Louis qui ne le tue pas et tombe à genoux. La mise en page et l'organisation graphique de la double planche (fig. 34 et 35)⁷⁴ renforcent la centralité de la vignette verte. Le regard de Jean-Louis, représenté à la planche suivante, semble être dirigé vers le cerf. Renforcée par la dimension synoptique de la planche, l'observation intense de ce qui s'assimile à un face à face ne peut que ralentir et modifier le parcours de lecture classique en provoquant une lecture horizontale et un va-et-vient entre les trois vignettes placées dans la moitié supérieure des planches. Dans ce cas précis, l'écartèlement entre la linéarité des vignettes et la tabularité des planches influence sensiblement la lecture⁷⁵. De plus, la surprise que provoque la couleur verte affecte le rythme de la lecture qui semble être en pause. La couleur a également une fonction temporelle car c'est l'univers temporel de Jean-Louis qui est représenté par cette image. Un monde à part dans lequel, comme pour Fany, le temps semble s'être arrêté.

71 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 325.

72 Le phénomène d'inversion des valeurs ainsi que les informations relatives à la théorie de Johannes Itten sont abordés dans la troisième partie de cette étude, dans le point 3.1.3.

73 C'est ce qu'explique Éric Lambé également. Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

74 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 296 et p. 297.

75 Pierre Fresnault-Deruelle décrit la bande dessinée comme un art tirailé entre sa linéarité et sa tabularité. Cf. Fresnault-Deruelle, P. (1976) « Du linéaire au tabulaire », *Communications* 24, p. 7 - 23.

Fig. 34 et 35: Face à face et surprise par la couleur.



Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

L'insertion de la couleur, qui apporte un effet d'inattendu dans le récit, renvoie au graphisme de l'édition japonaise. C'est ce qu'affirme Philippe de Pierpont : « Au Japon, ils publient des œuvres, des bouquins magnifiques, où, par exemple, tu as tout un bouquin de littérature et puis, tout d'un coup, tu as trois photos noir et blanc et un dessin couleurs en plein milieu et c'est hors cahier⁷⁶ ». En plus du roman, le manga et en particulier le mangaka Jirô Taniguchi ont également servi de référence⁷⁷. Les parallèles les plus flagrants avec le manga sont les dessins en noir et blanc et en niveaux de gris, la réduction de la complexité des images à quelques signes, l'élimination des décors dans certaines vignettes⁷⁸ ou encore les gros plans sur les détails. Jirô Taniguchi reprend ces standards mais y ajoute des caractéristiques qui lui sont particulières. Dans *L'homme qui marche*⁷⁹, comme dans *Paysage après la bataille*, les images expriment et racontent plus que le texte. Cette œuvre de Jirô Taniguchi fait partie de la veine intimiste de l'auteur⁸⁰. Il y raconte des événements de la vie quotidienne. Les sentiments y ont une place de choix mais sont exprimés autrement que par l'exagération des expressions du visage, typiques dans les

76 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

77 Cf. *ibid.*

78 Cf. Peeters, B. Jirô Taniguchi, *L'homme qui dessine – Entretiens*, Paris : Casterman, 2012, p. 65–66.

79 Taniguchi, J. *L'homme qui marche*, Paris : Casterman, 1995.

80 Jirô Taniguchi a publié de nombreuses œuvres différentes, notamment des mangas érotiques, d'aventure ou des histoires animalières. *Quartier lointain*, *La montagne magique* et *Le Journal de mon père* font également partie de ses œuvres plus intimistes.

mangas⁸¹. D'après Taniguchi, l'idéal serait d'exprimer les sentiments d'une personne par son dos⁸², idée que reprend Éric Lambé dans *Paysage après la bataille*. Le travail des deux artistes se ressemble par le mode d'expression du temps dans le récit et la spécificité du découpage⁸³. À cela s'ajoute la représentation – la dissection⁸⁴ – des relations humaines en images et l'insertion de la couleur à des endroits choisis⁸⁵.

Couverture narrative

Dans le cadre du projet de *Paysage après la bataille*, Éric Lambé et Philippe de Pierpont ont pu prendre part aux décisions à toutes les étapes de production⁸⁶. Le papier, sa souplesse, sa couleur, le format, la couverture cartonnée, etc. ont été discutés puis décidés avec les éditeurs. Pourtant, le choix du format n'a pas été totalement libre et a été guidé par des raisons économiques. En effet, les dimensions 17x24 cm ne provoquent que très peu de perte de papier sur la machine d'impression. Pour Éric Lambé, sans cette contrainte, le livre aurait été plus grand⁸⁷. Le récit ne contient pas de chapitrage mais des pages blanches semblent proposer un découpage en parties, dont les principales sont le prologue, le récit principal et l'épilogue. Dans le récit principal (planches 17 - 413), trois pages blanches et deux doubles pages représentant des paysages enneigés partagent la narration. Ces coupures marquent des changements de séquences et des ellipses temporelles. Elles structurent le récit non paginé⁸⁸. Tant le format que ce partage en différentes parties rappellent le genre romanesque et font le lien à la littérature. Ce rapport était voulu par les auteurs :

Dès lors, on voulait que le format corresponde à cela. Que ce soit un livre qui s'incarne comme un objet livre en même temps. Cela fait penser, dans la forme, la couverture, le cartonnage, à des vieux livres de chevet. D'ailleurs, j'étais presque gêné par ce choix-là, car je me suis dit qu'on allait peut-être un peu loin dans le décalage entre cette forme

81 Cf. Peeters, B. *Jirô Taniguchi, L'homme qui dessine – Entretiens*, op. cit., p. 153.

82 Albert, N. / Hombert, T. (9eArt+ pour le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême) (2015) « Dans les pas de Jirô Taniguchi. L'homme qui marche », [Vidéo en ligne] URL : YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=TVb-S5KmRM4>, 7 min. 21 sec. (Consultation : 03 décembre 2022).

83 La relation au temps est un élément cité plusieurs fois et par plusieurs intervenants dans la vidéo « Dans les pas de Jirô Taniguchi. L'homme qui marche », par exemple, par François Schuiten. Cf. *ibid.*, 19 min. 33 sec.

84 C'est ce mot qu'emploie François Schuiten pour expliquer la manière avec laquelle Jirô Taniguchi arrive à représenter la complexité des relations humaines. Cf. *ibid.*, 19 min. 35 sec.

85 La couleur n'est pas toujours présente dans les mangas édités en dehors des frontières japonaises. Les pages en couleurs présentes dans l'édition originale de *L'homme qui marche* ont été intégrées à l'édition française en 2015.

86 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

87 Cf. *ibid.*

88 Prologue : 1 - 16 ; récit principal : 17 - 413 avec coupures aux pages 72, 183 - 184, 206 - 207, 245, 398 ; épilogue : 414 - 418.

si « livre classique », et le récit quasi muet, entre un produit artistique, et un produit qui ne l'est pas⁸⁹.

Ces « décalages » que provoquent le format et particulièrement la couverture correspondent aux idées de contraste et d'opposition intentionnelle que nous avons déjà abordées à plusieurs reprises dans cette analyse, en grande partie en lien avec des aspects graphiques du récit.

La couverture endosse également une fonction importante au point de vue de la narration. Elle présente un monde « grotesque⁹⁰ » fait de faux cadavres et de soldats démembrés dans lequel certains éléments sont entièrement colorés en couleur rouge ou bleue et d'autres, qui ne possèdent qu'un trait de contour, en blanc, et qui semblent avoir été ajoutés. Généralement, les éléments paratextuels ne remplissent aucune fonction narrative et sont de l'ordre de l'information contextuelle extra-narrative. Ce n'est pas le cas ici car les espaces marginaux et la couverture renferment une partie du récit. Celle-ci, un peu à la manière d'un frontispice, contient des éléments graphiques clés de la narration⁹¹ et peut être comprise comme une première planche ; elle constitue une amorce narrative. Richard Saint-Gelais la définit de la façon suivante :

Sous la bannière d'« amorce », je regroupe tout ce qui, du paratexte, prend les devants narratifs, raconte avant que le récit, officiellement, ne débute. Le titre, le prière d'insérer, la préface parfois, mais aussi les illustrations (trop souvent négligées par les études paratextuelles) sont ici les pièces maîtresses⁹².

Dans *Paysage après la bataille*, l'intérieur et l'extérieur du livre sont en adéquation⁹³, même si, a priori, la couverture ne semble qu'illustrer le titre de l'œuvre. Elle sert de porte d'entrée à l'univers du récit. C'est ce qu'explique Éric Lambé lorsqu'il affirme : « C'est la couverture qui est vraiment toute en couleurs et puis tu rentres dans l'univers du livre⁹⁴ ». En effet, l'illustration de couverture, que nous pourrions appeler tableau (ou même panorama), s'étend sur la quatrième de couverture mais aussi sur les pages de garde et les premières planches du récit qui en forment la continuation. Elle contient déjà des éléments issus directement de la narration, les éléments en blanc, tout comme les pages de garde qui en présentent encore plus : une paire de claquettes, un lièvre mort, l'image de Jean-Louis avec son fusil devant un lièvre mort – calque de la première planche de l'épilogue (p. 415), un petit vélo, Pierrot qui regarde un de ses puzzles, le chien, le merle ou

89 Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

90 Éric Lambé utilise ce terme pour qualifier l'illustration de la couverture. Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

91 Ces motifs laissés en blanc sur la couverture se retrouve dans le récit. Il s'agit, par exemple, de l'oiseau, des galets, des lièvres et des arbres dans le paysage.

92 Saint-Gelais, R. « Récits par la bande. Enquête sur la narrativité paratextuelle », op. cit., p. 79.

93 Cette idée vient de Côme Martin qui postule la même chose à propos de diverses œuvres, dont fait partie *Jimmy Corrigan* de Chris Ware. Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 26.

94 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

encore une bombonne de gaz qui se mélange aux motifs militaires en faisant office de corps démembré à un soldat dont il ne reste que la tête. Certains détails de ces tableaux sont exagérés et attirent l'attention : le démembrement des personnages, les objets représentés qui contrastent avec la représentation de la bataille comme Fany, elle-même au centre, le point rouge sur le nez du soldat auquel il manque un pied et deux bras, le caractère esquissé d'une partie du dessin ou encore la superposition des éléments dessinés qui semblent manquer d'opacité. Le trait d'esquisse peut être relié au thème de la disparition, que nous avons évoqué précédemment. Notons que le sentiment de disparition est amplifié par la couverture très chargée en couleurs et en motifs⁹⁵.

La couverture évoque d'autres thèmes centraux du récit, comme la mort, la souffrance, le morcèlement et le combat. Leur présence dans l'amorce narrative leur confère une importance encore à venir et, parallèlement, ce n'est qu'après la lecture du récit que la compréhension de leur signification devient possible⁹⁶.

Le champ de bataille est étrangement similaire à celui représenté sur la peinture du Panorama de la bataille de Waterloo⁹⁷. Parmi les éléments repris sur l'illustration de couverture et de quatrième de couverture, nous pouvons citer le cheval, le soldat démembré et allongé, les cavaliers qui brandissent leur épée ou encore les fusils. Le bâton et les pierres, motifs récurrents dans le récit, sont également présents⁹⁸. Ce renvoi par un effet de citation⁹⁹ évoque le thème de la bataille déjà annoncé dans le titre de manière claire mais en change quelque peu le sens. Par l'intericonicité et la réappropriation par les auteurs d'une fresque existante, une peinture de bataille, et l'intégration d'éléments internes à la narration, un croisement de récits s'effectue qui influence la réception du dessin de couverture. Avec la protagoniste en son centre, l'illustration représente moins la bataille de Waterloo que celle de Fany dans son univers intérieur, à la fois cruel et absurde. La confrontation entre les soldats – qui sont également dans la fresque, les bleus représentant l'armée française de Napoléon I^{er} et les rouges, celle des Alliés dirigée par le duc de Wellington – est appuyée par celle du paysage, bleu, et du ciel, rouge. Les nuages sont également teintés par des rayures de cette couleur.

La référence à une autre pratique visuelle, celle de la peinture, permet de prendre de la distance par rapport aux événements du récit :

Par rapport à un sujet aussi dramatique que la disparition d'un enfant, il faut parvenir à créer une distance. En évoquant un massacre qui a eu lieu il y a plusieurs siècles, nous avons créé une distance temporelle. Et cette image, c'est la pleine métaphore de

95 Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

96 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 80. Côme Martin tire cette même conclusion dans le cadre de l'analyse de *Extremely Loud and Extremely Close*.

97 Des photos du Panorama sont disponibles sur le site du Domaine de la Bataille de Waterloo, URL : <https://www.waterloo1815.be/presentation-memorial-waterloo-1815/#panorama> (Consultation : 11 janvier 2026).

98 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit. Couverture et quatrième de couverture (fig. 36 et fig. 37).

99 Pour la terminologie : cf. Andrieu de Levis, J.C. [et al.] « Assimiler », op. cit, p. 155.

toute bataille humaine. C'est une idée assez simple qui s'est imposée à nous comme une évidence¹⁰⁰.

La citation du Panorama de Waterloo autorise la métaphore de la bataille humaine et la propose dès le début, sur la couverture. Elle amène en outre une temporalité particulière qui peut se comprendre également de manière métaphorique. Fany est au centre d'un monde à l'arrêt, figée par l'évènement dramatique que représente la perte de son enfant¹⁰¹. Elle est prisonnière de sa propre bataille.

Fig. 36 et 37: Couverture et quatrième de couverture.



Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

Remarquons que la possible sortie du chaos intérieur est également annoncée par l'ouverture de la palissade vers un paysage plus calme. Les arbres plantés de manière ordonnée tranchent avec le chaos du champ du bataille. Ce qui frappe d'ailleurs le plus dans cette représentation, ce sont les contrastes, tant au point de vue des éléments représentés que dans la manière de les dessiner ou encore des couleurs utilisées.

Comme dans le cas des mangas, c'est la couverture qui amène la couleur. Ces dernières sont de moins en moins présentes et disparaissent dans le prologue qui démarre

100 Dejasse, E. / Muylle, P. « Être très égoïste et très généreux » : Conversation avec Éric Lambé », op. cit.

101 C'est ce que remarque Philippe de Pierpont dans l'interview menée à Berlin. Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018, p. 4. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

avec des illustrations plus réalistes en niveaux de gris et réintègre petit à petit des éléments narratifs plus épurés qui se répéteront dans le récit. Les couleurs rouge et bleu quittent les pages de garde pour se fixer dans les paratextes après avoir coloré les galets et le lièvre mort qui semble, par un jeu d'association, avoir été tué par l'un d'entre eux. Notons que les typographies en rouge et bleu ne concernent que les informations paratextuelles. Ces couleurs distinguent donc les paratextes des autres textes du récit et ont une fonction de catégorisation textuelle.

À la fin du récit, le même procédé est utilisé, reliant l'épilogue aux informations paratextuelles. Après la dernière planche mise en couleurs, ce n'est pas une page blanche mais bien un bout de bois bleu puis les typographies rouges et bleues que le-la lecteur-ice découvre. Les pages de garde de fin rappellent la couverture mais présentent d'autres éléments qui évoquent la fin de la bataille et l'ouverture vers un avenir plus positif, comme le nichoir jaune, la disparition des soldats ou encore les palissades en moins grand nombre. Ce n'est plus Fany qui se tient debout devant le paysage, mais bien Jean et Gina. Le potentiel interprétatif reste immense et porté par les deux couleurs qui, par le récit, marquent une opposition et le thème de la bataille. En effet, par le phénomène de tressage, le rouge et le bleu finissent par représenter le conflit intérieur de la protagoniste et par endosser une fonction symbolique. Elles deviennent des couleurs de l'intime. Ces dernières n'apparaissent que dans le monde onirique de Fany, dans ses cauchemars, et établissent un discours différent de celui du récit mais qui lui est lié. Cela leur confère une fonction de différenciation des niveaux narratifs. En se retrouvant ainsi à des endroits choisis du récit, elles ponctuent certains moments et acquièrent en ce sens une fonction dramatique. Éric Lambé explique :

C'est Nathalie [i.e. Nathalie Dourov], ma compagne, qui s'occupe du graphisme, qui m'a proposé qu'on fasse ça. On avait le bleu et le rouge pour la couverture, pour les typos, et elle m'a dit que ce ne serait peut-être pas mal aussi d'en mettre à l'intérieur du livre, pour qu'il y ait des rappels de la couverture¹⁰².

Les deux niveaux narratifs sont les suivants : le premier présente le monde qui entoure la protagoniste et les événements du camping dans lequel elle se réfugie, et le deuxième raconte ses rêves, son univers intérieur¹⁰³. Ils sont donc tous deux liés à la protagoniste. Ce double discours et l'hybridation de différents registres de l'image, la peinture de bataille et la bande dessinée, correspondent à un langage polygraphique, tel que défini par Thierry Smolderen¹⁰⁴, permettant de rendre la complexité de l'univers intérieur ainsi que

102 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

103 Éric Lambé évoque même le thème de la folie : « Il y a l'idée du champ de bataille intérieur, et celle de notre monde. C'est un panorama, et c'est en même temps un paysage falsifié. L'idée pour moi de folie n'était pas assez forte à ce stade dans le livre, et je voulais l'accentuer. La folie est toujours très présente dans mon travail ». Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

104 Cf. Smolderen, T. *Naissances de la bande dessinée*, op. cit., p. 5. La polygraphie est l'assemblage de différentes pratiques visuelles qui engendre de multiples couches et rapports entre les éléments de ou des images.

des émotions de Fany. Les deux discours sont caractérisés par l'utilisation de couleurs qui les différencient.

Une dernière référence nous semble pertinente. L'image de couverture, en plus de citer le Panorama de Waterloo et d'en reprendre les éléments et codes chromatiques, renvoie à Henry Darger, un artiste d'art brut, auteur d'aquarelles de grands formats composées d'images de petites filles, les *Vivian Girls*, recopiées et mêlées à des scènes d'horreur¹⁰⁵ :

Le dessinateur Steve Michiels, en voyant les crayonnés préparatoires, m'a dit cette image lui faisait penser à Henry Darger, cet artiste brut de Chicago qui représentait des batailles homériques sur des rouleaux de plusieurs mètres. C'est vrai : le format et même le fait de reporter des images à l'aide de calques renvoient à Darger. Je n'y avais absolument pas pensé alors que j'apprécie énormément Darger¹⁰⁶.

Cette impression de *déjà-vu* est provoquée par une référence non intentionnelle qui correspond à un type d'intertextualité que Sylvain Bouyer nomme « réminiscence ». Il la définit de la manière suivante : « La réminiscence se caractérise par l'irruption de référence malgré la volonté de l'auteur, par la suite d'une influence dont il n'est pas conscient¹⁰⁷ ». Les œuvres graphiques d'Henry Darger mélangent plusieurs techniques, comme le collage ou la peinture, et s'inspirent de divers genres, la bande dessinée du début du XX^e siècle notamment¹⁰⁸. L'illustration d'Éric Lambé ressemble aux fresques d'Henry Darger par sa composition et l'effet qu'elle suscite. Les images non colorées semblent collées, comme surajoutées à l'illustration en couleurs. Le tableau de couverture mélange les codes iconiques et rassemble des aspects très distincts, comme la cruauté de la guerre et l'absurdité provoquée par la présence d'éléments incongrus au milieu du champ de bataille. Comme chez Darger, l'horreur et la naïveté se côtoient et provoquent un métadiscours qui interpelle. Celui-ci dérange dans un premier temps, puis s'explique a posteriori par la lecture, notamment grâce aux deux niveaux narratifs et à leur différenciation par les couleurs bleue et rouge. Notons que de manière générale, les réminiscences sont dif-

105 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

106 Dejasse, E. / Muylle, P. « « Être très égoïste et très généreux » : Conversation avec Éric Lambé », op. cit.

107 Bouyer, S. « L'empire des références », op. cit., p. 88.

108 « Henry Darger », Collection de l'art brut Lausanne, https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut/darger-henry (Consultation : 05 décembre 2023).

faciles à déterminer¹⁰⁹ puisqu'elles sont inconscientes et ne rentrent pas dans le cadre d'une citation intericonique ou d'une esthétique délibérée.

Rencontre de la prose et de la poésie

« Pour moi, il y a deux noms qui sont au cœur de la conception du livre. Pour moi, il n'y a pas un scénariste et un dessinateur, mais bien deux auteurs¹¹⁰ », explique Éric Lambé. Certes, l'un est dessinateur et l'autre, scénariste mais ils privilégient le dialogue et ont réajusté leur travail à plusieurs reprises après en avoir discuté. Cette collaboration étroite se retrouve d'ailleurs dans les interactions au sein même de notre interview : il n'est pas rare que l'un termine les phrases de l'autre¹¹¹. Philippe de Pierpont compare la collaboration avec Éric Lambé à une exploration de nouveaux chemins :

Et aussi parce que à chaque bouquin qu'on a fait ensemble, d'abord on se connaît mieux et on explore chacun le territoire de l'autre, même sans le vouloir. Et on va de plus en plus loin dans la poétique de ce travail. C'est un territoire qu'on explore à deux. [...] Moi, je pense à l'univers graphique d'Éric quand j'écris. Et ça fait que dans ce territoire, à force de l'explorer, on trouve un chemin de plus, ou une poétique. Parce que mon scénario est très en prose et très technique, c'est une narration. [...] La narration elle est là, mais c'est comme si tu écrivais un texte en prose, puis qu'un poète s'en emparait et faisait complètement autre chose¹¹².

Même si, au départ, leur vision du projet était très différente¹¹³, à force d'échanges et d'adaptations, les deux auteurs arrivent à construire un univers qui leur correspond. Pour Éric Lambé, il n'y a pas d'illustration du scénario, mais bien une réinterprétation en images¹¹⁴ qui permet d'établir ce qu'il décrit comme « un aller-retour entre le romanesque et le poétique¹¹⁵ ».

109 Il est probable que d'autres réminiscences soient présentes dans *Paysage après la bataille*. D'après ses propres affirmations, le parcours artistique d'Éric Lambé a été influencé par le collectif Basooka, la revue Madriz et des artistes comme Loustal ou encore Raúl. Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

De la même manière, Philippe de Pierpont est également susceptible d'utiliser des références de manière non intentionnelle dans l'écriture de son scénario. Son travail de réalisateur cinématographique représente une influence majeure dans son écriture pour la bande dessinée – il a réalisé plusieurs documentaires et des longs métrages, dont *Welcome home*, en 2015. Ces informations représentent des pistes de réflexion intéressantes susceptibles d'être étudiées dans un autre cadre théorique.

110 Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

111 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

112 Ibid.

113 Cf. *ibid.*

114 Cf. *ibid.*

115 Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

En fait, narrativement, je commence à construire les choses qui se trouvent entre les lignes. Des choses que chacun pourra interpréter à sa manière. Ma subjectivité se glisse entre les lignes de Philippe, et c'est cet élément-là qui croise le romanesque tout d'un coup ; et qui fait qu'on arrive à cette jonction comme si on n'était plus qu'une seule tête qui a fait le tout. Toutes les images oniriques et poétiques, elles n'existent pas dans le scénario. Elles ne sont pas écrites¹¹⁶.

Ce travail de réinterprétation se remarque également au niveau de la couleur. Elle autorise non seulement la mise en place du double discours par la différenciation des niveaux narratifs, mais, par ses interactions avec d'autres éléments de l'ensemble intermédiaire comme le découpage, le tressage, la mise en rythme, les répétitions, le (dé)cadre, la mise en page, les angles de vue, le trait, les paratextes, les éléments graphiques des vignettes, etc. Elle participe de l'expression et de la mise en évidence des thèmes centraux ainsi que du point de vue de Fany, de son univers gris tacheté de petites ouvertures colorées. Dans *Paysage après la bataille*, la poésie n'est pas écrite mais passe par le graphisme et les images. Pour en arriver à ce résultat, la prose du scénario est inéluctable car elle permet de faire naître des images qui appartiennent tant au dessinateur qu'au scénariste.

Et pourtant, malgré la collaboration étroite entre les deux artistes, il n'est pas tout à fait juste d'affirmer qu'Éric Lambé et Philippe de Pierpont travaillent en binôme¹¹⁷. D'autres acteurs ont eu une influence déterminante sur le développement du produit fini. Ce fait met de nouveau en évidence l'importance des réseaux d'interconnaissance. Nathalie Dourov, graphiste et compagne d'Éric Lambé, a participé de manière active au projet en proposant les rappels des couleurs bleue et rouge de la couverture dans le récit. Olivier Dengis s'est occupé de la photogravure dans le cadre du projet. Son travail et ses essais sur les machines a été primordial pour l'impression et la reproduction de l'œuvre, comme l'affirment Éric Lambé et Philippe de Pierpont :

Il s'occupe de tous les livres de Frémok et sur un livre comme ça... Sans lui, on n'aurait pas la qualité qu'il y a dans les gris, dans les noirs. Tout risquait d'être très fade, en fait, c'est-à-dire, de pas avoir de noir ou de pas avoir de gris clair. Il y a des lecteurs qui ne voient pas ça, mais pour nous, c'est important. Et je crois, qu'au bout du compte, ils ne le voient pas, mais ils le sentent¹¹⁸.

Philippe de Pierpont caractérise la réalisation de *Paysage après la bataille* non seulement comme un projet d'auteurs, mais également comme un projet d'éditeurs : « [C]es éditeurs sont vraiment partie prenante du projet. On a discuté avec eux à plein de niveaux¹¹⁹ ». C'est Frémok qui a géré toute la production du livre. Créé en 2002 des maisons d'édition Amok et Fréon, elles-mêmes apparues au début des années 1990, le Frémok est une plate-forme de projets qui publie des ouvrages de littératures graphiques sous

116 Ibid.

117 Nous reprenons ici une terminologie issue du recueil *Style(s) de (la) bande dessinée*. Cf. Andrieu de Levis, J. C. [et al.] « Collaborer. Ce que le style doit aux collaborations », op. cit., p. 25.

118 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

119 Ibid.

le label FRMK. Elle se veut d'avant-garde avec un accent clairement donné à l'expérimentation graphique et narrative ainsi qu'à la liberté de création, comme le traduit cette phrase : « Il [le Frémok] exerce, revendique et défend les libertés de créer, de penser, d'exprimer et de circuler.¹²⁰ ». Il s'agit d'une structure alternative, très engagée dans ce qu'elle nomme la bibliodiversité, la diversité culturelle dans le monde du livre, et tournée vers l'art contemporain. Éric Lambé et Philippe de Pierpont connaissent bien le Frémok et les personnes qui y travaillent pour y avoir déjà publié d'autres œuvres¹²¹. Ils les considèrent d'ailleurs comme des amis avec qui ils peuvent décider et discuter¹²². Ils sont également collègues à l'ESA Saint-Luc de Bruxelles : « C'est des gens très proches de nous, c'est un ami en fait, c'est des amis. Donc, on garde un maximum tout sous contrôle. Tu vois, c'est ma compagne qui est graphiste, c'est nos amis qui sont les producteurs du livre...¹²³ » Le Frémok coopère avec d'autres partenaires et d'autres maisons d'édition¹²⁴. Ce fut le cas pour *Paysage après la bataille*, qui est une co-publication du Frémok et de la maison d'édition Actes Sud. Moins d'avant-garde, cette dernière n'en reste pas moins exigeante, défenseur d'une originalité graphique et tournée vers des œuvres littéraires¹²⁵. Dans ce cadre, Thomas Gabison chez Actes Sud a exercé une influence directe sur le récit. Il était en effet prévu que le personnage de Jean-Louis meure brûlé dans sa caravane. Pour l'éditeur, cette fin altérerait l'ouverture vers un bonheur possible et rendait le récit trop lourd, d'autant plus qu'il y avait déjà un enfant mort – « Il ne pouvait pas il y avoir deux morts dans une histoire. Ça faisait un mort de trop¹²⁶ ». La discussion et les réflexions qui ont suivi cette remarque ont mené à la création de l'épilogue, dont les couleurs annoncent un bonheur possible. Même si la coédition entre FRMK et Actes Sud avait des origines essentiellement économiques¹²⁷, elle a permis de toucher un public plus large et de soumettre l'œuvre à différentes influences. Le récit est à la fois littéraire, poétique, intimiste, expérimentation graphique et narrative tout en restant accessible à un public non expert.

120 Cf. Frémok. « K'est-ce ke le FRMK ? », [Présentation en ligne] URL : <http://www.fremok.org/site.php?type=P&id=10> (Consultation : 04 septembre 2020).

121 Éric Lambé a publié plusieurs œuvres avec ces éditeurs : son premier album, *Les jours ouvrables* (Amok, 1997) mais aussi *Ophélie et les directeurs des ressources humaines* (Éditions Fréon) ou encore *Le fils du roi* (FRMK, 2012). Avec Philippe de Pierpont, ils ont, avant *Paysage après la bataille*, publié *Sifr* (Amok, 1998) ou encore *Alberto G.* (FRMK / Le Seuil, 2001), republié dans le cadre de *Apparition, disparitions et autres mouvements*, en 2017 (FRMK / Actes Sud).

122 C'est cas de Thierry Van Hasselt, rencontré dans le cadre du groupe Moka créé au début des années 1990 par Éric Lambé et Alain Corbel. Thierry Van Hasselt fondera, dans la continuité de Moka, le groupe Fréon avec, notamment, les frères Deprez et Vincent Fortemps.

123 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

124 Cf. *ibid.*

125 Actes Sud. « Présentation de la maison », [Présentation en ligne] URL : <https://www.actes-sud.fr/presentation> (Consultation : 04 septembre 2020).

126 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

127 C'est ce que Thierry Van Hasselt explique dans cette interview : Deschamps, F. « Rencontre avec Thierry Van Hasselt », *op. cit.*

La couleur dans *Paysage après la bataille*

L'introduction des couleurs dans le récit originellement pensé en bichromie ne fait pas d'elles de simples ornements. Au contraire, elles sont essentielles aux développements et à la compréhension de la narration.

La mise en couleurs suit la logique d'épuration et de disparition adoptée par Éric Lambé et Philippe de Pierpont et ne fait son apparition qu'à des endroits habilement choisis du récit. Elle participe à l'expression des thèmes principaux tels que la fragilité, l'effacement, la disparition, la morosité, le bonheur et la bataille humaine qui se joue pour la protagoniste. Le combat intérieur est introduit dès la couverture et repris dans les passages oniriques du récit avec l'aide des couleurs rouge et bleue. Celles-ci sont inspirées de la représentation de la bataille de Waterloo, métaphore de la bataille de Fany, qui fait l'objet d'une citation explicite.

La couleur participe également à la mise en place de stratégies narratives déterminantes : l'amorce narrative, l'effet d'inattendu dans le récit inspiré du manga et de l'édition japonaise, la différenciation des niveaux narratifs avec l'établissement d'un double discours, la mise en évidence d'éléments choisis, les contrastes qui se manifestent en termes d'oppositions ou de « décalages » et enfin la représentation graphique de l'univers intérieur, du point de vue et du parcours de la protagoniste dans la redécouverte de son être.

Outre l'importance des critères liés aux contextes, des paramètres esthétiques développés dans la troisième partie de notre étude et des significations symboliques que peuvent avoir les couleurs, nous avons pu mettre en évidence les fonctions narratives endossées par les couleurs dans le récit : les fonctions émotive, diacritique, dramatique, symbolique, temporelle, de subjectivité, de relais, de différenciation des niveaux narratifs ainsi que de catégorisation textuelle. Avec ces fonctions, les trois dimensions de l'ensemble intermédial *bande dessinée*, la dimension figurative, l'articulation du récit de bande dessinée et la dimension scripturale, sont représentés¹²⁸. C'est dans les interactions et interrelations de la couleur avec les autres éléments de l'ensemble intermédial *bande dessinée* que son rôle essentiel prend toute son importance¹²⁹.

Deux fonctions n'ont pas encore été citées dans le cadre de la première partie de nos recherches. Il s'agit d'abord de la fonction rythmique de la couleur, par laquelle cette dernière influence le rythme du récit et, en même temps, celui de la lecture. Cette fonction appartient à celles liées à l'articulation du récit. Nous avons ensuite introduit la fonction par laquelle la couleur joue le rôle d'embrayeur et introduit un évènement narratif – dans le cas de *Paysage après la bataille*, le passage vers le monde onirique, celui des cauchemars. Il convient d'ajouter ces deux fonctions à notre tableau 2b¹³⁰.

128 Cf. Point 1.3.3., tableau 2b.

129 Les éléments principaux avec lesquels l'élément couleur interagit dans ce récit ont déjà été cités dans ces pages. Un schéma reprenant les différents éléments de l'ensemble intermédial se trouve dans la troisième partie de cette étude. Cf. Point 3.5.

130 Ce tableau se trouve à la fin de la première partie et est actualisé à la fin de ces pages.

4.3.2. *L'aimant*

Sarbacane, 2017
 Impression trois couleurs Pantone
 Papier de création Munken blanc
 Couverture cartonnée
 Reliure dos toilée
 25x31,7 cm (grand format)

Comme dans tout récit de bande dessinée, dans *L'aimant*, la couleur interagit avec d'autres éléments de l'ensemble intermédial. Un des exemples les plus flagrants est celui du personnage de Testis, dont le récit flashback ne contient que des niveaux de gris¹³¹. La première vignette contient du rouge qui sert d'intermédiaire et marque la transition vers le récit enchâssé. À ce changement chromatique s'ajoutent celui des bords des cases, du cartouche et de l'hypercadre qui ressemblent aux bordures d'anciennes photographies. La couleur prend une fonction de différenciation des niveaux narratifs et temporels et sert d'embrasseur au récit passé¹³². Dans *L'aimant*, les différentes teintes fabriquées à partir du bleu, du rouge et du noir sont toujours choisies en fonction de ce qu'il se passe dans le récit¹³³.

Résumé

Pierre est fasciné par le bâtiment des bains thermaux suisses de Vals dessinés par l'architecte Peter Zumthor. La perte de ses recherches sur ce lieu dans des circonstances obscures l'incite à s'y rendre car il est persuadé qu'un secret s'y cache. Il y découvre alors une architecture mouvante et une atmosphère étrange que personne d'autre ne semble percevoir. La légende de la source thermale, « Der Mund des Berges », la gueule de la montagne, ne lui semble pas si absurde et c'est avec intérêt qu'il écoute Testis, le fou du village, raconter la mystérieuse disparition, un siècle auparavant, d'un soldat dans la montagne. Les questions et le comportement suspect du chercheur Philippe Valeret ne font que confirmer ses suppositions sur la véracité des propos légendaires. Dans un récit où le réalisme côtoie l'irrationnel et dans lequel les ambiances colorées sont essentielles, Pierre, dont le rapport au monde minéral va au-delà du nom, finit par disparaître.

131 Harari, L. *L'aimant*, Paris : Sarbacane, 2017, p. 86–90.

132 Ces fonctions ont été décrites dans la première partie et se trouvent dans notre tableau 2b. Cf. Point 1.3.3. Il en va de même pour toutes les fonctions de la couleur citées dans cette analyse. La fonction d'embrasseur a été développée dans le cadre de l'analyse de *Paysage après la bataille*.

133 Cf. Notre discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication. Différentes informations exploitées dans le cadre de cette analyse sont issues du compte rendu de cette visioconférence. Elles seront signalées dans les notes en bas de page.

Origine risographique et intericonicité

Pour son travail de fin d'études en section « Images imprimées », Lucas Harari décide de dessiner une bande dessinée imprimée en risographie, procédé qui repose sur la superposition de couleurs :

On était une promo qui adorait faire des livres-objets, des fanzines, des livres d'artiste. On nous a beaucoup appris la reliure [...] Il y avait un lien au papier imprimé très important, c'était vraiment ça le cœur de la section et donc je me suis tout de suite dit, « je vais faire un livre. Je vais le fabriquer moi-même de A jusqu'à Z¹³⁴ ».

À l'origine, le titre de la bande dessinée « L'aimant des montagnes » traduit l'idée que le personnage principal est attiré par une force intérieure vers un lieu. Ces soixante premières pages de la bande dessinée constituent un objet imprimé auto-édité qui servira de projet pour démarcher les éditeurs. Le premier projet en risographie a eu de multiples conséquences sur les développements et décisions ultérieurs : le titre, le format, le même que celui d'origine, le choix du papier également décidé dans le cadre du travail de fin d'études ou encore l'impression en tons directs, trois couleurs Pantone¹³⁵. Tous ces éléments ont été acceptés et repris par l'éditeur Sarbacane¹³⁶.

La formation artistique de Lucas Harari a été décisive dans son utilisation de la couleur. C'est en effet en découvrant la sérigraphie aux Arts Décos de Paris qu'il comprend la couleur¹³⁷. Les expérimentations lui ont alors permis de maîtriser la technique. Il affirme pourtant que si, à l'époque, il avait eu plus d'informations sur le mode de fonctionnement de la risographie, il aurait travaillé ses couleurs autrement pour qu'elles soient plus simples à imprimer. Le rouge a notamment été fabriqué par l'imprimeur, celui de la gamme Pantone ne correspondant pas à la couleur utilisée dans le projet initial de *L'aimant*¹³⁸. Remarquons que le rapport entre le procédé d'impression, la technique de mise en couleurs, les décisions qui la concernent et le rendu final est ici au cœur des affirmations de Lucas Harari et mettent en évidence les interrelations entre les critères contextuels développés dans le cadre de notre étude.

Le dos toilé, également décidé par Lucas Harari dans le cadre de son projet initial aux Arts Décos, n'est pas seulement un élément esthétique relatif aux travaux de reliure enseignés dans la section « Images imprimées ». Il en relation directe avec les anciens albums franco-belges¹³⁹ et représente en ce sens une référence formelle que nous qua-

134 Cf. *ibid.*

135 Cf. *ibid.*

136 Si l'on en croit les informations données par Sarbacane sur son site internet, la maison d'édition accorde beaucoup d'importance à la création et à l'esthétique. *L'aimant* correspond plutôt bien à sa ligne éditoriale.

137 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication. Lucas Harari raconte également avoir été impressionné par les travaux en sérigraphie de Blexbolex.

138 Cf. *ibid.*

139 Cf. *ibid.*

lifions d'intertextuelle, de l'ordre de la copie¹⁴⁰. Et ce n'est pas la seule du même genre. Le protagoniste, Pierre, possède un visage simplifié qui rappelle ceux des personnages d'Hergé. Le trait du dessin ainsi que la lisibilité de la case et de la planche rappellent incontestablement la ligne claire. Lucas Harari cite d'ailleurs l'influence des auteur·ice·s franco-belges des années 1980, comme Yves Chaland, Serge Clerc, Ted Benoit, Franquin ou encore Tardi¹⁴¹. Les aplats de couleurs, même s'ils sont liés aux expériences chromatiques de la sérigraphie et la risographie, rappellent la bande dessinée classique, tout comme le fait que les couleurs aient une fonction documentaire et structurante dans la case et la planche. Cette référence à la ligne claire, de l'ordre de la citation¹⁴², présuppose la présence de la couleur noire du trait dans la sélection des couleurs.

Fig. 38: Influences franco-belges.



La ligne claire rend le dessin lisible même si le décor réaliste contient énormément de détails¹⁴³. Les couleurs en aplats structurent les cases et l'espace (fonction documentaire). Dans le cas de la planche où se situent ces vignettes, la mise en page régulière – un gaufrier – rappelle la bande dessinée classique.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

D'autres facteurs graphiques nécessitaient la couleur noire : les contrastes, les clairs-obscurs ainsi que les ombres griffées ou noires « un peu à l'américaine¹⁴⁴ ». Car une autre influence visible dans les images de Lucas Harari est celle des auteurs de *comics* américains. Il cite Charles Burns, Daniel Clowes mais aussi Art Spiegelman et Robert Crumb. Le noir est donc utilisé sous une forme intericonique et en lien tant avec l'école franco-

140 Cf. Bouyer, S. « L'empire des références », op. cit., p. 81.

141 Lucas Harari décrit son personnage comme « une espèce de Tintin brun sans la houpette ». Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

142 Cf. Bouyer, S. « L'empire des références », op. cit., p. 82. Nous ne considérons pas cette référence comme une transparodie qui signifierait une ré-écriture, un renouveau, de l'emploi de la ligne claire. Ce serait aller à l'encontre des affirmations de l'auteur dont un des buts premiers était la lisibilité.

143 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 9 (extrait). Il s'agit ici de la partie supérieure de la planche.

144 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

belge qu'avec l'école américaine. En ce sens, de par sa fonction intericonique, il se trouve au centre d'un jeu réflexif interne au média bande dessinée en tant que reprise de cultures visuelles. La mise en couleurs, par cette capacité à pratiquer des renvois référentiels d'une œuvre à l'autre, participe donc à ce que Sebastian Bartosch appelle « *Selbstreflexivität* », une autoréférentialité au sein du média bande dessinée¹⁴⁵.

Fig. 39: Les contrastes marqués.



Par le contraste marqué noir et blanc, le chauffeur du véhicule semble presque menaçant. Cette utilisation de la couleur relaie le récit, dont le texte raconte une légende très étrange¹⁴⁶.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Ajoutons que si le contraste clair/obscur marqué en noir et blanc se retrouve souvent dans les planches du récit, il n'est pas le seul. L'exemple ci-dessus (fig. 39) montre des contrastes de couleurs noir/bleu clair ou blanc/bleu clair. Dans d'autres cases, ils sont de couleurs blanc/rose, bleu/rose ou même de deux tons différents d'une même couleur. Ils semblent alors plus doux¹⁴⁷.

145 Cf. Bartosch, S. « Die Farbe der Reflexivität », op. cit.

146 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 33.

147 C'est le cas par exemple dans les pages 90 et 94. On y découvre le protagoniste dans des tons et contrastes différents : blanc/rose, bleu/rose ou encore bleu foncé/bleu clair. Ibid., p. 90 et p. 94.

Si le choix chromatique était depuis le début limité, cela était dû au procédé d'impression risographique et au peu de couleurs disponibles aux Arts Décos. Pour Lucas Harari, le choix du bleu paraissait logique, compte tenu du lieu de l'intrigue, les bains thermaux de Vals, dans lequel l'eau et la pierre sont rois. Il affirme : « Le bleu s'est imposé pour rendre le bâtiment gris-bleu mais aussi la minéralité de la pierre, le bleu de l'eau et les ombres sur la neige en contraste avec le blanc¹⁴⁸ ». La bichromie lui paraissant appauvrir le récit, la dimension réaliste et les ambiances tant importantes pour la narration, il lui fallait une troisième couleur : « Je voulais montrer le lieu et montrer les ambiances que le lieu proposait et comment ces ambiances-là collaient avec mon idée du fantastique et du thriller et du polar et de tout ce que j'avais envie de mettre en place¹⁴⁹ ». Le rouge s'est donc ajouté à la sélection chromatique et *Laimant* est ainsi devenu une trichromie noir-bleu-rouge. L'économie de moyens s'imposait et il s'agissait de créer le plus d'ambiances possibles à partir de trois couleurs. Notons que le blanc, visible dans les marges de la page, les bulles et certains contrastes, vient s'ajouter à cet ensemble chromatique. En modulant et/ou superposant ces couleurs, une gamme plus large a pu être développée : des gris clairs et moyens, des bleus clairs, moyens et foncés, des roses, différents rouges, des violets, des bruns... Sur base de trois teintes plus le blanc du papier, d'autres teintes secondaires ont donc été créées¹⁵⁰.

Afin d'imiter le grain particulier de la risographie dans la publication de son titre chez Sarbacane, Lucas Harari a utilisé un plug in pour son logiciel (Photoshop) conçu à la base pour les photographes et qui permet d'ajouter un grain de photo argentique sur des photos numériques. Les crayonnés et l'encrage (au feutre), eux, sont réalisés à la main sur des originaux¹⁵¹ scannés pour la mise en couleurs digitale. Ayant appris la couleur avec la sérigraphie et la risographie, Lucas Harari travaille en tons directs sur Photoshop et pas en RVB ni en CMJN. C'est pour cette raison que *Laimant* est, dans sa version française grand format de 152 pages, une impression en trois couleurs Pantone¹⁵².

Si l'on reprend la terminologie de Johannes Itten, nous pouvons affirmer que Lucas Harari utilise deux couleurs primaires et une non-couleur. Cet accord ne correspond pas au principe de l'harmonie et est, de ce fait – toujours selon Johannes Itten – expressif. Il peut être considéré comme un lien chromatique complexe dans lequel le noir doit être cependant considéré comme une teinte¹⁵³. La couleur dominante de cet accord est le plus souvent le bleu dans ses formes pure, obscurcie ou éclaircie. Le rouge, souvent saturé, apparaît en petite quantité et tient le rôle de la tonique. Toutefois, dans certains passages,

148 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

149 Ibid.

150 Le rapport au cercle chromatique et à la construction de teintes secondaires avec quelques teintes de base est ici évident.

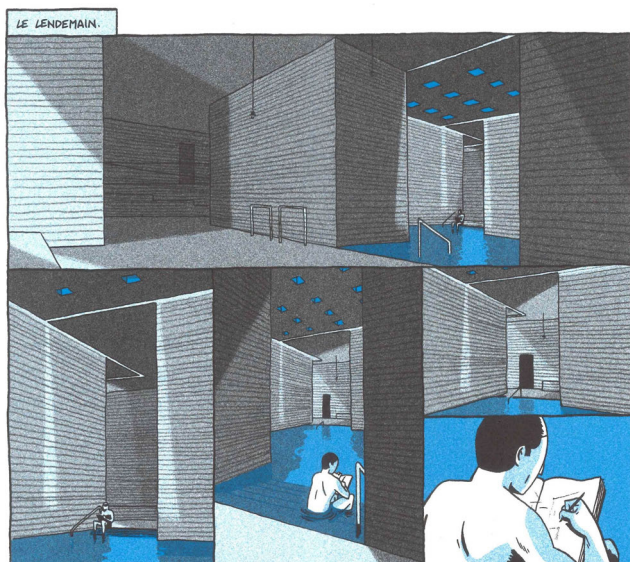
151 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

152 La version poche de *Laimant*, sortie en mai 2023, est, par contre, une impression en quadrichromie.

153 Comme nous l'avons déjà remarqué, dans le cas de la bande dessinée, les combinaisons analogiques simples et complexes sont difficiles à trouver dans leur représentation théorique. Il s'agit plus de tendances qui sont, dans notre cas, parfaitement reconnaissables.

cette relation est inversée. Le bleu et le rouge représentent un contraste chaud/froid particulièrement fort lorsque les couleurs sont saturées. Les associations liées aux deux couleurs participent à cette compréhension symbolique et influencent celle du récit. Les exemples ci-dessous en sont les témoins.

Fig. 40: *Ambiance étrange et froide*¹⁵⁴.



Les thermes ne comportent pas de rouge et la peau du personnage principal y est presque toujours très blanche « comme s'il devenait minéral¹⁵⁵ ». Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

¹⁵⁴ Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 54 (extrait). Partie supérieure de la planche.

¹⁵⁵ Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

Fig. 41: *En dehors des thermes.*

Cette scène du début du récit est dominée par le rouge (ambiance rompue un peu plus tard par la sortie du personnage vers l'extérieur plus violet et l'abstraction de la couleur lorsqu'il entre de nouveau). Les éléments mis en évidence sont alors de couleur bleue¹⁵⁶. Si l'on prend en compte le contraste simultané, celle-ci est perçue de manière particulièrement harmonieuse¹⁵⁷. Les contrastes des ombres sont ici rouges/noirs, ce qui s'explique par la représentation de la source de lumière rouge (les spots de la salle).

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Le bleu et le rouge créent un accord chromatique perçu comme plus chaud. Un contraste symbolique se crée entre les séquences à l'intérieur des thermes, dépourvues de rouge et au caractère étrange, et celles en dehors. Cette dichotomie n'est pas sans effets sur la tension narrative dans le récit et sur le-la lecteur-ice qui peut anticiper les moments de suspense ou, au contraire, se laisser surprendre quand l'anticipation ne correspond pas aux événements fictionnels montrés¹⁵⁸. Notons que ces deux couleurs sont déjà présentes dans les paratextes qui annoncent le récit à venir : sur la couverture, dont nous proposons une reproduction ultérieurement dans ce texte, dans les pages de

156 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 33.

157 En effet, par le contraste simultané, le violet associé au rouge tire sur le bleu. Cela rend l'utilisation du bleu pour le personnage mis en évidence dans les deux dernières cases particulièrement harmonieuse.

158 Cf. Baroni, R. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 24.

garde rouges et dans les pages de titre. Deux éléments se trouvent imprimés en bleu entre la page de garde et la page de titre : le briquet si cher à Pierre, fumeur, seul objet attestant de sa présence dans les murs des thermes à la fin du récit, et un caillou, qui, a posteriori, symbolise la montagne dans laquelle le protagoniste finit par disparaître. Par leur présence avant le début officiel de la narration, ils attisent la curiosité du-de la lecteur-ice et débute le récit qui continue avec la page de titre, dont le traitement de l'espace ressemble à celui, très géométrique, du bâtiment de Peter Zumthor¹⁵⁹. Les paratextes représentent une amorce narrative.

Fig. 42: Amorce narrative. La couleur bleue de ces éléments centraux du récit renvoie aux événements qui se déroulent à l'intérieur des thermes¹⁶⁰.



Harari, L., *Laimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

En tant que tonique, le rouge ponctue le récit du point de vue esthétique mais aussi rythmique. Il met également des éléments déterminés en évidence et remplit une fonction diacritique. Parfois, il matérialise aussi les émotions des personnages ou amène une ambiance particulière.

L'exemple ci-dessus établit une autre référence intericonique¹⁶¹ à un artiste franco-belge connu. Le dessinateur Morris utilisait souvent le dessin abstrait et les fonds unis dans ses vignettes qu'il introduisait par la mise en place d'un décor dans une case les précédant. Nous avons, dans la première partie de notre étude, qualifié ces images « d'ex-

159 Il s'agit d'une amorce narrative assez simple qui présente et met en scène les points centraux du récit. Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 26.

160 Harari, L. *Laimant*, op. cit., page de garde.

161 Le terme intergénérique est également adapté dans ce contexte.

pressionnistes », à l'instar de Pierre Fresnault-Deruelle¹⁶². Lucas Harari reprend intentionnellement cette stratégie chromatique :

Morris faisait beaucoup de choses comme ça, des ombres chinoises, des moments très réalistes et puis, d'un coup, on a un fond jaune, des silhouettes noires dessus, un petit truc en rouge... très expressif comme ça avec des choses presque naïves¹⁶³.

La disparition des décors et les fonds unis permet de mettre en évidence des éléments précis et/ou de se concentrer sur l'action en cours.

Fig. 43: Fond uni et référence à Morris. Le rouge exprime la peur, le danger et met la case en évidence dans la planche¹⁶⁴.



Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

162 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *La bande dessinée*, op. cit., p. 90, p. 91.

163 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

164 Ibid., p. 132 (extrait). Vignette centrale.

Architecture et métatextualité

Dans *Laimant*, l'architecture est centrale. Le bâtiment de l'architecte suisse Peter Zumthor, construit entre 1993 et 1996, est au cœur de l'intrigue. Il est, comme tout le décor fictionnel, représenté de manière fidèle à la réalité. La couleur y joue une fonction analogique et possède une valeur de représentation, mais aussi une valeur intrinsèque qui s'affranchit du lien référentiel¹⁶⁵. Remarquons que l'architecture et la citation de bâtiments architecturaux est un motif récurrent dans différentes cultures de la bande dessinée¹⁶⁶, notamment dans la bande dessinée franco-belge avec, par exemple *Les Cités Obscures* de François Schuiten et Benoît Peeters. Lucas Harari s'est basé sur une documentation conséquente¹⁶⁷ mais aussi sur ses souvenirs de jeune garçon de 13 ans très impressionné par le bâtiment de pierres et par son atmosphère. L'attrance pour ce lieu « hautement cinématographique¹⁶⁸ » mais encore neutre fictionnellement¹⁶⁹ l'a poussé à écrire le récit et à « raconter les thermes¹⁷⁰ ». De plus, le lieu est hors du temps, obéit à des règles spécifiques, différentes de celles du quotidien, et impose une certaine manière de se comporter¹⁷¹, ce qui renforce l'attrance et le mystère.

165 Cf. Jantzen, H. « Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei », op. cit., p. 61.

166 *Laimant* s'inscrit dans une lignée de croisements entre les deux formes d'art. Dans le domaine américain, nous pouvons par exemple citer le *Little Nemo* de Winsor McCay. Il existe de nombreux autres exemples qui attestent les croisements entre l'architecture et la bande dessinée : des expositions, des catalogues, des conférences, etc. Un dossier sur ce thème se trouve sur Du 9 : Bi, J. (2007) « Architecture et bande dessinée », [Dossier en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/dossier/architecture-et-bande-dessinee/> (Consultation : 12 avril 2024). Le catalogue *Archi et BD. La ville dessinée* a été publié à l'occasion de l'exposition éponyme qui s'est tenue à La Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris en 2010. Il reprend des extraits de bandes dessinées, *La ville rouge* de Michaël Matthys notamment, mais aussi des dessins d'architectes, et aborde des thèmes plus pointus comme les façades architecturales, l'Exposition universelle de 1958 ou encore les utopies, le tout sous forme de regards croisés. Cf. Thévenet, J.-M. / Rambert, F. *Archi et BD. La ville dessinée*, Paris : Monografik / Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010. Enfin, Thierry Groensteen dédie un article aux coupes d'immeubles dans la bande dessinée : Groensteen, T. (2020) « Des coupes pleines d'histoires », [Article en ligne] Neuvième art 2.0, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1289> (Consultation : 11 février 2021).

167 Lectures, photos, films, interviews de Peter Zumthor, etc. Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

168 Ibid.

169 À notre connaissance, seule la chanteuse Janet Jackson a, dans les années 1990, investi les lieux des thermes de Vals pour y tourner le clip du morceau musical *Every time*. Il n'a autrement jamais été utilisé dans le cadre d'un récit fictionnel.

170 s.n. (2020) « Lucas Harari / RE-PORT », [Interview en ligne] URL : Mies.FR, <https://www.youtube.com/watch?v=tAtzoZhijs>, 0 min. 59 sec. (Consultation : 14 décembre 2023).

171 Lucas Harari fait explicitement référence au concept d'hétérotopie développé par Michel Foucault. Cf. Brunner, N. M. (2018) « Lucas Harari – wie imposante Architektur einen Comic beseelt », [vidéo et interview en ligne] URL : Kulturplatz SRF Kultur, <https://www.srf.ch/play/tv/kulturplatz/video/lucas-harari---wie-imposante-architektur-einen-comic-beseelt?urn=urn:srf:video:caa697ea-fo6c-4a69-9c07-ba454e262955&showUrn=urn%3Asrf%3Ashow%3Atv%3Acaa697ea-fo6c-4a69-9c07-ba454e262955>, 17 min. 27 sec. (Consultation : 14 décembre 2023).

L'auteur met en scène un étudiant qui comme lui, est fasciné par les thermes et décide de s'y rendre pour en percer les secrets. Il se projette également dans la diégèse par le biais du narrateur, auteur de la bande dessinée *Laimant* dans le monde fictionnel. Cette projection correspond à un procédé de réflexivité du code, une objectivation¹⁷², et fait partie d'une dimension métatextuelle – « le rapport critique que le texte entretient avec lui-même¹⁷³ ». La relation qu'entretient la bande dessinée envisagée ici avec l'architecture est aussi un procédé de réflexivité. Il s'agit dans ce cas d'une métaphorisation du code¹⁷⁴. C'est entre l'espace architectural, l'objet livre et le graphisme du récit qu'elle intervient. D'abord, l'objet livre, grand et luxueux, correspond à l'image que renvoient les thermes de Vals, eux-mêmes représentés sur la couverture¹⁷⁵. Il y a donc une relation de type objet bande dessinée / bâtiment, accompagnée d'une mise en abyme, autre procédé de réflexivité, qui se retrouve plusieurs fois dans le récit, comme nous l'expliquerons plus tard dans ces pages. Elle participe aussi de sa dimension métatextuelle. Ensuite, au niveau du graphisme, le dessin géométrique ainsi que les lignes horizontales, verticales et de perspective dominant l'ouvrage de Lucas Harari, rappelant les plans d'un architecte ainsi que le design sobre de Peter Zumthor¹⁷⁶. Cet effet est intensifié par le choix chromatique restreint et l'utilisation des aplats qui structurent l'espace et définissent les formes. Dans les séquences des thermes, les pierres des murs sont représentées par des lignes parallèles sur fond gris qui amplifient l'aspect géométrique au niveau de la case, mais aussi, par la dimension synoptique, au niveau de la planche. Dans ce jeu de formes, les espaces interconiques jouent un rôle particulier puisqu'ils ne sont représentés que par de fines lignes noires, parfois difficilement différenciables d'autres éléments graphiques et du trait de contour du bâtiment (fig. 45). Le parcours de lecture en est affecté et devient parfois labyrinthique. C'est ce qu'explique Lucas Harari : « L'œil est enfermé dans une espèce de circuit et ne peut plus sortir¹⁷⁷ ». Notons que la partie structurée du mur qui représente les pierres a été dessinée séparément au crayon à papier et puis scannée

172 Cf. Groensteen, T. (1990) « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », [Article en ligne] URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10> (Consultation : 10 juin 2020).

173 Lepaludier, L. « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs ». Dans : Lepaludier, L. (éd.) *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 25.

174 Cf. Groensteen, T. « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », op. cit.

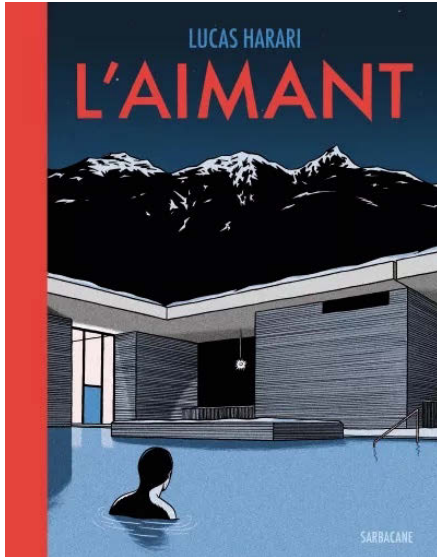
175 Même la page de titre semble luxueuse et renvoie une image noble avec le titre en grands caractères étalé sur la double page, l'illustration du bâtiment de Peter Zumthor et le nom de l'auteur mis en évidence.

176 Peter Zumthor n'est pas un architecte facile à catégoriser. Si les thermes de Vals possèdent des caractéristiques du brutalisme, elles ne représentent qu'une partie du répertoire de l'architecte. Les motifs récurrents de son travail sont les jeux sur la lumière, le choix précis des matériaux pour chaque projet et les effets de l'architecture sur les sens. Pour Zumthor, les matériaux sont outils de perception. Cf. von Fischer, S. « Le principal matériau de construction de Peter Zumthor est la lumière », [article en ligne] URL : <https://www.swissinfo.ch/fre/economie/le-principal-matériau-de-construction-de-peter-zumthor-est-la-lumière/48689828> (Consultation : 12 avril 2024).

177 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

et réintégrée par superposition aux dessins¹⁷⁸. Les planches originales représentant les thermes sont donc assez sobres, presque nues.

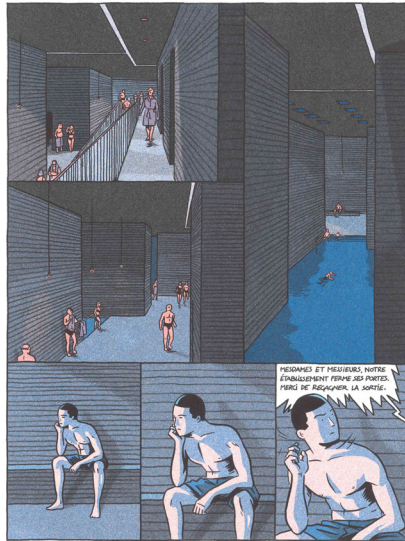
Fig. 44: Couverture de *L'aimant*.



La couverture de *L'aimant* montre des éléments centraux du récit : les thermes, le protagoniste, la montagne et l'ouverture noire qui rappelle la porte secrète¹⁷⁹.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Fig. 45: Gouttières et architecture.



Les gouttières fines et noires se confondent avec les lignes du bâtiment. Cette confusion mène à la construction d'une perspective visible au niveau de la partie supérieure de la planche¹⁸⁰.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Les couleurs sombres, le noir et les niveaux de gris, amplifient davantage l'atmosphère angoissante qui se dégage des séquences dans les thermes¹⁸¹. Dans le cadre de la construction de l'illusion fictionnelle par la relation à l'architecture, il est donc rappelé au-à la lecteur-ice que la bande dessinée est à la fois objet dans l'espace mais également espace fictionnel¹⁸².

Enfin, le bâtiment et ses propriétés ne servent pas que de décor mais deviennent une sorte de personnage vivant. Des événements étranges apparaissent dans les thermes dont les murs semblent bouger. C'est ce que le protagoniste essaie de faire comprendre à son amie Ondine à la page 139 : « La roche, la montagne, le bâtiment, ils bougent Ondine, c'est... c'est...vivant...c'est ça que Testis a vu en 1914... et... aujourd'hui je crois que c'est moi

178 Cf. *ibid.*

179 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., couverture.

180 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 96.

181 Nous faisons allusion ici à la dimension menaçante de la couleur noire. Cf. M. Pastoreau, *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit. p. 49.

182 Cf. Martin, C. (2017) « I Have Been Reading Your Adventures for Years!": Explicit and Implicit Metatextuality in Comic Books », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 37 (3), p. 74.

qui¹⁸³... » Ce caractère mouvant du bâtiment est une référence intentionnelle à des récits dans lesquels existe un véritable jeu sur les lieux vivants, le motif du labyrinthe, par exemple. Cette « mise en vie » d'un objet supposé fixe, pour reprendre une terminologie de Jean Ricardou¹⁸⁴, ne se déroule pas seulement au niveau du contenu du récit, mais également au niveau de la mise en page qui est alors au centre du propos architectural. Elle devient « fluide », la répartition des informations se renouvelant constamment¹⁸⁵. En effet, dans *L'aimant*, l'organisation et la taille des cases sont très irrégulières et presque chaque planche possède une construction différente. Les polygones à quatre côtés qui forment les cases ressemblent aux pierres bien droites d'un mur ou aux éléments d'un plan architectural. Le métadiscours de type case / pièce et planche / bâtiment¹⁸⁶ est intentionnel de la part de l'auteur qui évoque une « architecture de page¹⁸⁷ ». Celle-ci est d'ailleurs reprise explicitement dans le récit (fig. 46), dans la planche où Pierre dessine les plans des thermes faits de cases rappelant celles de la bande dessinée, elles-mêmes renfermées dans les cases de la planche. Il s'agit d'une mise en abyme et particulièrement d'un cas de métaphorisation du code. Thierry Groensteen l'explicite par des relations analogiques « tissées sciemment, sur le mode de la mise en abyme, entre la structure du code et certaine réplique miniaturisée de cette structure dans la diégèse¹⁸⁸ ».

Un autre phénomène de mise en page est la disparition dans certaines planches des marges de la page. Ces modulations provoquent une impression de mouvement de l'hypercadre. Le bord-cadre, nommé également pleine page, est présent quand le protagoniste est dans le bâtiment des thermes et qu'il s'y passe un mouvement architectural (fig. 47). Harari explique que l'idée ne lui est pas venue tout suite mais au cours de l'écriture du récit et du développement de son architecture de page¹⁸⁹. Ceci explique que dans la scène où Pierre voit la porte pour la première fois, la planche contient les marges et semble statique alors que le bâtiment bouge¹⁹⁰. Notons que lorsque Pierre est dans la discothèque, exemple que nous avons repris précédemment (fig. 41), le fait d'éliminer les marges blanches, qui aéreraient la composition, donne une impression d'étouffement, de vase clos dont on ne peut plus sortir¹⁹¹. La mise en page en bord-cadre ne traduit donc pas le mouvement, mais l'enfermement. Cette lecture n'est cependant pas très éloignée de celle des séquences dans les thermes qui ont également un effet de l'ordre de la claustrophobie. Celui-ci est même démultiplié par le silence qui règne dans ce lieu fictionnel

183 Ibid., p. 139.

184 Cf. Ricardou, J. *Le nouveau roman*, Paris : Seuil, 1975. Jan Baetens utilise ce terme de Ricardou pour expliquer l'action du tableau du récit *La Tour* de François Schuiten et Benoît Peeters. Baetens, J. « Un chronotope à personnage ajouté », op cit., p. 119.

185 Nous reprenons ici la terminologie de Côme Martin. Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 99.

186 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

187 Cf. ibid.

188 Groensteen, T. « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », op. cit.

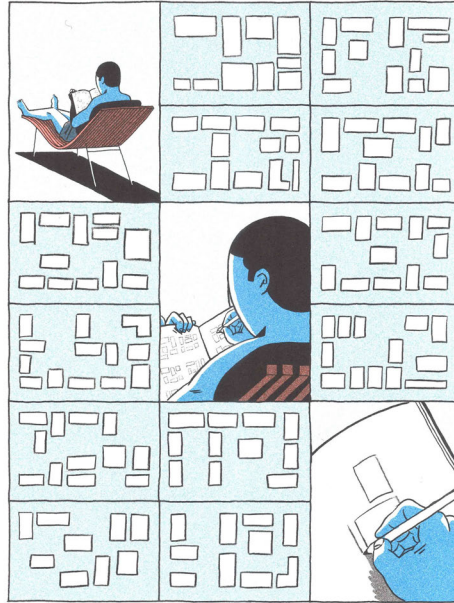
189 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

190 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 54.

191 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

où le texte et les onomatopées sont très peu présentes. Le temps semble d'ailleurs y être plus lent¹⁹².

Fig. 46: Effet de réflexivité du code de la bande dessinée.



L'organisation spécifique des différents éléments figuratifs de l'image et de la planche, « la mise en scène » selon Pascal Lefèvre¹⁹³, provoque un effet de réflexivité du code de la bande dessinée¹⁹⁴.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Le caractère dynamique de la forme du récit assez flagrant au niveau de la mise en page se retrouve également au niveau du dessin qui évolue au fil de l'album : « Le dessin est très différent de la première page à la dernière page¹⁹⁵ ». Ces évolutions graphiques de l'ordre de la subtilité ne sont toutefois pas forcément perçues par les lecteur·ice·s. Une comparaison entre le personnage de Pierre au début et à la fin du récit est éloquent. Le trait était plus faible du début, cette partie ayant été dessinée lors du projet de fin d'études de Lucas Harari¹⁹⁶. Il laisse place à un dessin plus géométrique et plus imposant dans les

192 La mise en rythme dans les séquences hors-thermes qui possèdent plus de textes et d'actions est différente.

193 Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf* and *Cub* », op. cit., p. 71.

194 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 63.

195 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

196 Exemple : Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 11.

séquences réalisées vers la fin du projet, mené alors avec l'éditeur Sarbacane¹⁹⁷. La tête ovale et frêle devient plus ronde. Pierre semble moins fragile.

Le thème de l'architecture et sa métaphore dans le récit permettent de révéler la structure narrative du récit, sa fragmentation¹⁹⁸ mais aussi sa construction. Par des procédés de réflexivité du code de la bande dessinée, de référence à d'autres œuvres et cultures de la bande dessinée et par le métadiscours établi entre le récit et les mouvements architecturaux, une métatextualité est créée qui autorise un regard critique, presque analytique, sur le récit. Les choix chromatiques, toujours en accord avec ce qui est raconté¹⁹⁹, participent de cette métatextualité et ceci par les fonctions des couleurs dans la narration, les références qu'elles représentent et les procédés de réflexivité qu'elles aident à mettre en place.

Le dérèglement du réel

L'énigme à résoudre dans *Laimant* accompagne tout le récit qui possède une structure proche du roman policier. En effet, les éléments énigme, crime, suspense, personnage amoral, violence et curiosité sont à la croisée du roman à suspense et du roman noir²⁰⁰. Pourtant, pour reprendre les paroles de l'auteur : « Ce n'est pas un polar mais tous les ingrédients y sont pour que ça en soit vraiment un²⁰¹ ». Ce sont plutôt le jeu sur les codes et l'interpénétration des genres qui ont suscité l'intérêt de Lucas Harari²⁰². Ainsi, l'enquête qui ne mène nulle part, l'autobiographie déguisée, le réalisme des décors, l'attrance physique inexplicable vers un lieu mystérieux, la course poursuite dans la neige, l'histoire d'amour, l'érotisme, les apparitions et disparitions étranges, le danger ou encore les scènes d'actions trouvent leurs inspirations dans différents genres, dont ceux du récit d'aventure et de la littérature policière, terme utilisé ici comme hyperonyme pour les différents genres policiers²⁰³, qui se voient modifiés et déconstruits. Nous retrouvons ici une tendance actuelle du récit de bande dessinée qui va vers l'éclatement des genres²⁰⁴ ainsi que vers le dialogue intermédiatique. Lucas Harari cite plusieurs références francophones et anglophones issues de la bande dessinée mais aussi du cinéma et de la littéra-

197 Exemple : Ibid., p. 124.

198 Sur le thème de la fragmentation : Cf. Martin, C. « I Have Been Reading Your Adventures for Years! », op. cit., p. 83.

199 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

200 Sandra Lang établit une typologie des sous-genres de la littérature policière sur base des théories de Tzvetan Todorov et Yves Reuter. Cf. Lang, S. « Gattungen des Kriminalromans ». Dans : Koch, C. / Schmitz, S. / Lang, S. (éds.) *Dialogische Kriminalanalysen. Fachdidaktik und Fachwissenschaft untersuchen aktuelle Repräsentationsformen des französischen Krimis*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017, p. 18.

201 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

202 Cf. ibid.

203 Sandra Lang attire l'attention sur cette utilisation terminologique dans sa contribution sur la littérature policière. Cf. Lang, S. « Gattungen des Kriminalromans », op. cit., p. 16.

204 Cf. Round, J. / Cortsen, R.P. / Ahmed, M. *Comics and Graphic Novels. Readers Guide to essential Criticism*, op. cit., p. 200.

ture qui ont nourri l'univers de *Laimant*²⁰⁵ : Tardi, Chris Ware mais aussi les films *Shining* de Stanley Kubrick, avec l'appel du lieu dans la neige²⁰⁶, ou encore le roman *La cité de verre* de Paul Auster²⁰⁷. *Meurtre dans un jardin anglais* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) de Peter Greenaway et *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni ont exercé une influence assez conséquente, comme l'explique Lucas Harari :

L'idée de découvrir quelque chose quand on est en train de travailler sur une image. Dans *Blow up*, il [i.e. le personnage de Thomas, photographe] prend des photos et dans le fond, il découvre un meurtre. Et moi, il y avait cette idée de dessiner... d'un personnage qui dessine et en dessinant, il s'aperçoit que le bâtiment, un des éléments du bâtiment, change, en l'occurrence, dans ma scène, c'est une porte²⁰⁸.

Dans ce mélange des genres, il en est un qui est particulièrement présent : le fantastique. Ce dernier repose sur une rupture du rationnel, une intrusion dans la représentation fictionnelle vraisemblable du monde qui n'est pas de l'ordre du possible²⁰⁹. Louis Vax appelle cet élément perturbateur ou cette manifestation incompréhensible un « phénomène²¹⁰ ». Dans les récits en images, il existe « un principe d'auto-organisation²¹¹ », une tendance à la normalisation du contenu qui efface le caractère irrationnel du phénomène, comme dans le cas des super-pouvoirs. Harry Morgan le résume de cette manière : « Les littératures dessinées offrent d'emblée des mondes singuliers où ces anomalies sont pour ainsi dire la norme, de sorte que ce qui serait fantastique en littérature écrite ne l'est plus²¹² ». Il arrive même que les éléments fantastiques s'intègrent tellement bien au récit qu'ils s'y voient assimilés sans en entacher la cohérence²¹³. En bande dessinée, le fantastique présente un dilemme résumé de la manière suivante par Harry Morgan :

Comment indiquer le caractère exorbitant d'événements que, par définition, le dessinateur nous montre ? Le romancier a, dans la circonstance, moins de difficultés, puisqu'il peut déployer toutes les ressources de son style pour suggérer au lieu de dire et

205 Cet exemple appuie les propos défendus dans *Style(s) de (la) bande dessinée* : cf. Andrieu de Levis, J.C. [et al.] « Assimiler », op. cit., p. 155.

206 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

207 Cf. *ibid.*

208 *Ibid.*

209 Cette définition du fantastique comme une rupture de l'ordre logique par une intrusion fantastique renvoie aux travaux de Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, Paris : Gallimard, 1965.

210 Cf. Vax, L. *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris : Presses universitaires de France, 1987, p. 74.

211 Cf. Morgan, H. « Fantastique ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 281.

212 *Ibid.*, p. 282.

213 Cf. *ibid.* Harry Morgan cite les cas des albums d'Hergé *Les sept Boules de cristal* et *Le Temple du soleil*.

que, par nature, il n'est jamais obligé de décrire. Cependant rien n'empêche la BD de tirer parti des ressources du langage²¹⁴.

La définition de Tzvetan Todorov, qui affirme que le fantastique existe dans l'hésitation du/de la lecteur-ice et/ou du personnage entre une explication rationnelle des événements et une explication surnaturelle²¹⁵, ne nous semble, pour ces raisons, pas adaptée dans le cas de la bande dessinée. Todorov explique également : « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude : dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux²¹⁶ ». Le fantastique résiderait donc dans un moment éphémère, celui de l'indécision, qui débouche soit sur l'acceptation de ce qui est narré, soit sur la mise en doute de la crédibilité du récit et sur la recherche d'une explication logique²¹⁷. Cette restriction est problématique car elle sous-entend la présence d'une explication rationnelle qui n'existe pas toujours. De plus, même s'il y a une hésitation quant à l'interprétation des événements, elle ne nécessite pas forcément de résolution²¹⁸.

Une des caractéristiques majeures du genre fantastique est de mélanger, dans un seul monde fictionnel, le rationnel et l'irrationnel : « Le récit pose l'impossibilité de ce qu'il raconte²¹⁹ ». Il semblerait que le fantastique ne se situe pas que dans l'indécision, mais également dans la contradiction²²⁰. Le renvoi référentiel y est décisif et se retrouve de manière très claire dans *Laimant*, ce qu'explique Lucas Harari de cette façon : « Pour moi, c'est ça le vrai fantastique, c'est comment un élément va venir dérégler le réel et le pénétrer et faire tache huile et inonder tout le récit²²¹ ». L'auteur s'est ainsi inspiré de ses propres lectures – il cite Borges, Gogol, Buzzati et Kafka, « ces récits qui prennent vie dans le réel et qui à un moment proposent une bifurcation²²² ». Il insiste sur le fait que le phénomène ne transforme pas l'univers réaliste dans lequel se déroule le récit mais plutôt des personnages précis²²³. Dans *Laimant*, l'ancrage référentiel se produit surtout dans la première partie du récit pour être ensuite rompu dans un second temps, lorsque

214 Cf. Morgan, H (1999) « La bande dessinée fantastique, genre impossible », [article en ligne] URL : Neuvième art, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-bande-dessinee-fantastique-genre-impossible> (Consultation : 14 décembre 2023).

215 Cf. Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p. 29.

216 Ibid, p. 29.

217 Cf. Schmitz, S. / Schädlich, B. « Phantastik in Belgien : Erzählung von Franz Hellens und Thomas Gunzig über Doppelgänger, Monster und Kuhfräulein ». Dans : Koch, C. / Schmitz, S. (éds.) *Belgien – anregend anders. Fachwissenschaft und Fachdidaktik untersuchen die Vielfalt der Sprachen, Literaturen und Kulturen in Belgien*, Berlin [et al.] : Peter Lang, 2022, p. 289.

218 Cf. ibid., p. 292.

219 Morgan, H. « Fantastique », op. cit., p. 283.

220 Cf. Morgan, H. (s.d.) « Intrusion dans la littérature fantastique. Comment les idées de Todorov ont obscurci l'étude fantastique de 1970 à nos jours », [Article en ligne] URL : The Amandine, <http://theadamantine.free.fr/todorov.htm> (Consultation : 14 décembre 2023).

221 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

222 Ibid.

223 Cf. ibid.

le protagoniste est dans les thermes de Vals et remarque des mouvements dans le bâtiment²²⁴. Cette structure narrative est typiquement fantastique²²⁵ et suppose l'introduction du phénomène fantastique dans un univers réaliste solidement établi.

Le récit encadrant ou cadre est mis en œuvre dans la première planche par l'introduction du récit principal – encadré ou enchâssé – par un narrateur²²⁶. Celui-ci raconte à la première personne des faits liés à son père, qui comme celui de l'auteur, s'appelle Harari et est architecte. La mise en scène du double de l'auteur, une sorte d'autoreprésentation²²⁷ révélée comme telle à la fin du récit, et de celui de son propre père pose un cadre fictionnel réaliste et un pacte de lecture remis en question de manière inattendue plus tard dans le récit avec l'introduction du phénomène. Un autre effet de cette introduction par l'auteur implicite est l'authentification²²⁸ des faits par le témoignage du narrateur²²⁹ et l'établissement de ce que Sabine Schmitz nomme *Faktualitätspakt*, un pacte de factualité, par lequel le récepteur du récit obtient des informations authentiques d'une source directe et digne de confiance²³⁰. Ce pacte est réitéré à la fin du récit, où, dans la dernière planche, l'auteur implicite également narrateur insiste sur le fait que sa représentation des faits se base sur les notes du protagoniste envoyées à son père architecte et qu' Ondine, personnage féminin proche de Pierre, a confirmé les faits. Il ajoute : « Ainsi, j'ai tenté de retranscrire chaque détail de cette aventure le plus fidèlement possible et, bien que certains événements puissent paraître invraisemblables, je n'ai fait qu'en suivre le déroulement²³¹ ». L'inscription du-de la lecteur-ice dans le texte de la bande dessinée, une égospection du code²³², est également une manière de le-la prendre à parti et de le-la rendre lui-elle-même témoin des faits. De plus, la représentation au sein du récit de

224 La première apparition de la porte secrète se fait page 54. C'est cet événement, ce phénomène fantastique, qui introduit le fantastique dans le récit. Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 54.

225 Cf. Mellier, D. *La littérature fantastique*, Paris : Seuil, 2000, p. 15.

226 Le personnage narrant est bien identifiable et le récit correspond à ce que Jean-Noël Thon nomme *narratorial representation*. Cf. Thon, J.-N. « Who's Telling the Tale ? Authors and Narrators in Graphic Narrative », op. cit., p. 70.

227 Selon la terminologie de Thierry Groensteen, ce type de procédure réflexive est une objectivation du code. Cf. Groensteen, T. « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », op. cit.

228 Il s'agit ici d'une authenticité référentielle qui sous-entend la transmission de faits supposés réels. Cf. Schmitz, S. « Modo de no-ficción en RW. Rodolfo Walsh en historietas (2016) de Gonzalo Penas y CJ Camba ». Dans : Barrientos Tecún, D. / Milanesi, C. (dirs.) *Aux commencements des écritures du réel. Rodolfo Walsh (Argentine 1927–1977)*, Presses universitaires de Provence : Aix-en-Provence (Cahiers d'études romanes 48), 2024, p. 135–161.

229 Cette stratégie est également utilisée dans la bande dessinée historique dans un but de légitimation narrative. Cf. Schmitz, S. « Geschichte(n) der italienischen Zuwanderung nach Belgien im Medium Comic : *Macaroni !* (2016) und *Une histoire importante. 70 ans d'immigration italienne en Belgique et plus* (2019) ». Dans : Barbara Kuhn, B. / Liebermann, M. *Letteratura e migrazione. Literatur und Migration. Proposte intorno alla figura del ponte. Fragen zur Figur der Brücke*, Roma : Viella, 2023, p. 62. Dans notre cas, cette stratégie poursuit un but similaire et vise à légitimer et authentifier les événements racontés.

230 Cf. *ibid.*, p. 63.

231 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 148.

232 Cf. Cette procédure réflexive est décrite dans Groensteen, T. « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », op. cit.

l'œuvre *L'aimant*²³³ est une mise en abyme dont la réflexivité renvoie à l'histoire qui vient d'être lue et, en même temps, à son commencement. La première et la dernière planche de l'album²³⁴ encadrent, au sens propre comme au figuré, le récit concernant Pierre. La reprise avec variation de la première planche provoque une accumulation de sens qui rend le début et la fin particulièrement importants pour le récit²³⁵. Cette rime distante établit une mise en réseau qui met les deux planches en relation étroite²³⁶. Du point de vue du contenu, cela se manifeste par l'intervention du narrateur et par la répétition du pacte de factuelité. Graphiquement, cela se traduit par la mise en page identique : une case remplissant la planche avec deux cartouches bleus de texte placés aux mêmes endroits et de tailles comparables. D'un point de vue chromatique, la couleur bleue est dominante dans les deux planches même si le rose et le blanc apparaissent aussi. La couleur rouge marque le début et la fin du récit qui commence par le titre et se termine, dans la même typographie, par le mot « Fin ». Nous retrouvons ici une fonction discursive dramatique de la couleur rouge qui marque deux moments clés du récit, le début et la fin, ainsi qu'une fonction de catégorisation textuelle puisque seuls les paratextes sont en rouge.

Remarquons que l'allusion à Mr. Hyde sur l'enseigne du magasin visible sur la première page fait référence à l'œuvre fantastique *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1885). Elle annonce la couleur ! Notons également qu'une maison de production de films d'animation située rue Monceau portant le nom Mr. Hyde Paris a effectivement existé²³⁷. Ce détail de première page fonctionne donc à la fois comme ancrage référentiel et comme lien intertextuel à une œuvre fantastique.

L'ancrage référentiel se retrouve également au point de vue de la représentation de l'espace. L'espace-temps réaliste est d'ailleurs particulièrement important dans le fantastique : « Les marqueurs de contextualisation historique et géographique abondent, jusqu'à ce que les lieux référentiels précis deviennent des acteurs essentiels du fantastique²³⁸ ». Dans *L'aimant*, l'action, les personnages et le lieu sont extrêmement liés²³⁹ et ce lien est appuyé par les choix chromatiques. Tout d'abord le bleu, couleur de l'eau des thermes, de par son association à la neutralité et son faible symbolisme²⁴⁰, donne aux lieux une sobriété qui permet l'intégration de toutes formes d'événements réalistes et fantastiques qui n'en change pas le caractère. Si la dominance du bleu et du gris

233 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 148.

234 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 8 et p. 148.

235 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 126.

236 Sur la notion de rime distante : Groensteen, T. « Tressage », op. cit., p. 782. / Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 173.

237 Il ne nous a pas été possible de savoir si Mr. Hyde Paris existe toujours. Quelques informations sur l'identité visuelle de cette maison de production datant de 2016 : <https://www.behance.net/gallery/36029801/Mr-HYDE-PRODUCTION-COMPANY>.

238 Mellier, D. *La littérature fantastique*, op. cit., p. 15.

239 Une analyse chronotopique du récit *L'aimant* serait certainement des plus intéressantes et pourra être réalisée dans un autre cadre plus spécifique que celui dans lequel nous effectuons cette analyse dédiée à la couleur. Sur la notion de chronotope de Mikhail Bakhtin : Bakhtin M. « Forms of Time and the Chronotope in the Novel ». Dans : Holquist, M. (éd.) *The Dialogic Imagination : Four Essays*, Austin : University of Texas Press, 1981, p. 84 - 258.

240 Cf. Pastoureau, M. *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 158.

correspond bien à l'ambiance calme qui règne dans le bâtiment des bains thermaux de Vals – qu'elle finit par représenter symboliquement, elle est également en relation avec le protagoniste. Celui-ci est d'une blancheur extrême qui rappelle la minéralité²⁴¹ non seulement dans les thermes mais aussi dans la montagne, elle-même associée aux thermes par la pierre²⁴² et par la porte secrète. Le rouge est presque toujours absent des séquences se déroulant dans le bâtiment de Zumthor qui semble froid, peu accueillant et presque surréaliste. D'autres lieux, par contre, sont beaucoup plus chaleureux, comme le chalet de Testis²⁴³ ou celui dans lequel se retrouve les amis d'Ondine²⁴⁴, elle-même possédant des cheveux roux associés à la sensualité et à la fascination²⁴⁵. Les couleurs remplissent ici des fonctions d'ambiance et de continuité fortement liées aux associations qu'elles génèrent : le bleu pour l'eau, le froid mais aussi le calme²⁴⁶ et le rouge pour la chaleur, l'action et les passions²⁴⁷. C'est aussi dans les lieux plus chaleureux que se déroulent les moments plus dramatiques²⁴⁸. Les thermes, par contre, sont silencieux et Pierre y est souvent seul. Les événements qui s'y déroulent se caractérisent la plupart du temps par leur introversion, même dans les moments les plus cruciaux²⁴⁹. De par sa relation aux bains thermaux, la combinaison du bleu et du gris développe un lien à l'étrange, une fonction symbolique, qui n'est pas sans effets sur le reste du récit : les séquences bleutées, comme celles de nuit ou celles se déroulant dans la montagne, prennent presque automatiquement une connotation inquiétante alors que rien d'étrange ne s'y passe. De cette manière, un jeu sur la tension narrative, typique du thriller mais aussi du fantastique, se crée. Le rouge ne fait son apparition dans les thermes que lorsqu'Ondine s'y trouve ou, tout à la fin, lors de la course-poursuite entre Pierre et Valeret. Dans le premier cas, il introduit l'image de la chaleur dans un univers froid (fonction métaphorique) et, dans le second, il renforce le récit dans ses moments les plus dramatiques (fonctions discursives de relais et dramatique).

241 Le prénom Pierre n'a pas été choisi par hasard.

242 Le bâtiment de bains thermaux de Vals a été construit avec les pierres de carrière de la région.

243 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 84 sqq.

244 Cf. *ibid.*, p. 108 sqq.

245 Cf. André, V. *La rousseur infamante. Histoire littéraire d'un préjugé*, Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2012, version Kindle, position 80 et position 416. Ondine ne porte toutefois pas les caractéristiques de la « rousseur infamante » qui seraient la cruauté, la trahison ou encore la séduction manipulatrice tant utilisées dans la littérature. Cf. *ibid.* positions 451 - 465.

246 « C'est une couleur que ne fait pas de vague. » Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 25.

247 Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 39.

248 Une dispute (p. 113), un accès de colère (p. 60), la révélation d'une information importante (p. 91) ou encore un moment plus érotique (p. 119 - 121).

249 La découverte de la porte secrète, par exemple.

L'expression de l'irrationnel

Plusieurs autres éléments typiques du genre fantastique sont présents dans *L'aimant*²⁵⁰. Les thermes de Vals réunissent divers motifs littéraires comme le voyage, la montagne ou encore la neige²⁵¹, qui ouvrent des possibilités narratives dont la porte secrète et le passage à l'intérieur des roches sont les représentations les plus flagrantes. On y retrouve également le lieu isolé et mystérieux coupé du monde et difficile d'accès, typique non seulement des littératures policières, mais aussi des récits fantastiques²⁵². D'après Lucas Harari, le bâtiment des thermes, par son architecture et l'ambiance qui y règne, permet aisément la construction d'une narration ainsi que l'intégration d'éléments fantastiques. Ce haut potentiel narratif fait de lui ce que l'auteur nomme une « architecture du fantastique²⁵³ », expression qui, dans le contexte métatextuel que nous avons expliqué dans ce texte, n'est pas sans effet, autant au point de vue du fond que de la forme.

La répartition des rôles des personnages dans le récit participe également à la dimension fantastique. Philippe Valeret, le méchant, scélérat solitaire et ambitieux, ainsi que Pierre, le protagoniste et la victime manipulée, un peu naïve et psychologiquement fragile, correspondent aux deux types dominants de personnages dans le genre fantastique²⁵⁴ : Pierre est une figure de la banalité que rien n'avait préparé au surgissement du phénomène. Il incarne ce que Lucas Harari nomme « un archétype », un personnage dont la construction se base sur des codes communs inspirés de films et de romans : il est jeune, silencieux, naïf et romantique²⁵⁵. Philippe Valeret est obsessionnel et prêt à tout pour découvrir les secrets architecturaux des thermes de Vals. C'est le personnage stéréotypé du savant rationaliste et manipulateur. Le motif de l'étranger, classique dans le fantastique, est également utilisé. En effet, Pierre n'appartient pas à l'univers de Vals, où se passe le récit principal mais y arrive de l'extérieur. Ce statut le rend central et original dans le récit – il perd un peu de sa banalité – et lui permet d'avoir une perspective différente que les habitants sur les phénomènes fantastiques des thermes ainsi que sur la légende « Der Mund des Berges²⁵⁶ », la gueule de la montagne.

Dans la bande dessinée, le genre fantastique est souvent affiché de manière flagrante²⁵⁷. Afin de parvenir à rendre l'impossible au sein du possible, les auteur·ice·s

250 Harry Morgan cite comme éléments typiques du genre fantastique dans la bande dessinée les *topoi*, les rôles, les motifs ainsi que certains thèmes comme le sadisme, les émotions tragiques ou le dérèglement de l'imagination. Cf. Morgan, H. « Fantastique », op. cit., p. 280.

251 Cf. s.n. (2020) « Lucas Harari / RE-PORT », op. cit., 1 min. 37 sec.

252 Le voyage est raconté pendant vingt pages et inclut le train, le bus raté, la voiture d'un inconnu qui amène Pierre à Vals, la petite route dangereuse de montagne et le motif du village isolé. Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 21 - 41.

253 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

254 Cf. Mellier, D. *La littérature fantastique*, op. cit., p. 16.

255 Banks, N. (2019) « 'Swimming in Darkness' artist/writer Lucas Harari : the horror news network interview », [Interview en ligne] URL : Horror News Network, <https://www.horrornewsnetwork.net/swimming-in-darkness-artist-writer-lucas-harari-the-horror-news-network-interview/> (Consultation : 14 décembre 2023).

256 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 33.

257 Cf. Morgan, H. « Fantastique », op. cit., p. 283.

de bandes dessinées peuvent choisir d'utiliser le verbal. C'est alors le texte qui porte le fantastique du récit²⁵⁸, tant dans son mode langagier que dans son mode scripturaire²⁵⁹. Dans *L'aimant*, le caractère étrange des événements est souligné de multiples fois par différents personnages. Le premier indice se trouve dans le texte du narrateur qui évoque d'abord le côté intrigant de ce qu'il va relater pour ensuite le désigner d'in vraisemblable et avouer ne pas avoir d'explication quant aux phénomènes racontés²⁶⁰. Les personnages du récit enchâssé appuient également l'étrangeté des événements. Juste après que Pierre a vu pour la première fois la porte mystérieuse, Philippe Valeret affirme : « Vous êtes blanc comme un linge...vous avez vu un fantôme ou quoi²⁶¹ ? » Mais c'est le motif de la folie qui est utilisé le plus souvent dans le récit pour rendre compte de l'étrangeté de l'aventure. Pierre lui-même caractérise ses explications – il est rentré par une porte secrète et inconnue de tous dans les thermes pour ressortir quelque part dans la montagne – comme relevant de l'irrationnel : « Ça paraît insensé... tu [i.e. Christian, ami de Pierre] dois me prendre pour un fou²⁶² ... ». Plus tard, Testis, personnage haut en couleurs vivant solitairement dans une hutte, raconte avoir été témoin des phénomènes évoqués dans la légende « Der Mund des Berges » et affirme : « On veut me faire passer pour un fou, mais je sais bien ce que j'ai vu²⁶³ ! » Il met ensuite Pierre en garde et lui conseille de ne pas raconter ce qu'il a vu sous peine d'être, lui aussi, traité de fou et de finir seul²⁶⁴. Les quelques mots prononcés par Ondine appartiennent également au champ lexical de la folie lorsqu'elle découvre Pierre dans son appartement en désordre²⁶⁵. Le comportement inhabituel du protagoniste peut être relié à un dérèglement de l'imagination, autre motif du fantastique – comme l'effroi, également présent dans le récit²⁶⁶. L'incompatibilité, dans le monde fictionnel, d'événements a priori non explicables²⁶⁷ provoque un effet sur le protagoniste qui est central dans le récit tout comme dans le genre fantastique. L'exclamation « Impossible ! » de Pierre à la page 55 est typique et a été prononcée par de nombreux personnages avant lui²⁶⁸.

Si la dimension scripturale est d'importance pour l'établissement du fantastique dans le récit, le mode scripturaire ne l'est pas moins. La majorité des textes des personnages sont dans des bulles et renvoient, par leur typographie et leur couleur noire, au texte du narrateur de la première planche²⁶⁹. Ils participent donc du pacte d'authenticité

258 Cf. *ibid.*

259 Ces deux modes sont expliqués plus en détails dans la description de la dimension scripturale de l'ensemble intermédial *bande dessinée*. Cf. Point 1.1.

260 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 8 et p. 148.

261 *Ibid.*, p. 57.

262 *Ibid.*, p. 78.

263 *Ibid.*, p. 86.

264 Cf. *ibid.*, p. 91.

265 « Tu n'as pas l'air dans ton état normal ». *Ibid.*, p. 139.

266 Cf. Mellier, D. *La littérature fantastique*, op. cit., p. 16.

267 Cf. Morgan, H. « La bande dessinée fantastique, genre impossible », op. cit.

268 Morgan, H. « Fantastique », op. cit., p. 279. Harry Morgan décrit l'exclamation « Non, c'est impossible ! » comme récurrente dans les récits fantastiques. Elle matérialise verbalement l'incompatibilité des événements avec le monde fictionnel.

269 Quelques exceptions sont présentes, comme les annonces dans le train, p. 24, dont la typographie matérialise le caractère criard, ou le texte de Valeret, p. 60, dont l'énervement est exprimé par la

ainsi que de la dimension réaliste du récit et remettent sans cesse en question les phénomènes fantastiques représentés et/ou racontés. Une tension se crée alors entre les modes langagier et scripturaire du texte, l'un appuyant le côté rationnel du récit, l'autre racontant des faits irrationnels. Cette tension mène à une hésitation à la lecture des faits relatés et intensifie l'étrangeté et le malaise du récit. Les textes des onomatopées, quant à eux, possèdent une autre typographie et font partie de l'atmosphère inquiétante qui accompagne tout le récit. Ils sont colorisés le plus souvent en rouge, et semblent, par leurs traits et leur irrégularité, agressifs et effrayants²⁷⁰. Le rouge, à nouveau, non seulement remplit une fonction de catégorisation textuelle, mais fait ressortir ces éléments de bruitage et les rend encore plus vivants. Il se rapporte alors au danger et à l'interdit²⁷¹. Il joue à la fois une fonction de bruitage, une fonction diacritique ainsi qu'une fonction discursive dramatique qui renforce le moment sonore du récit.

Afin de parvenir à rendre l'impossible au sein du possible, les auteurs de bandes dessinées peuvent choisir une autre stratégie qui consiste à utiliser le graphisme pour traduire et suggérer des événements étranges. Dans les séquences se déroulant dans le bâtiment des thermes, c'est l'image qui porte la narration, le texte y étant quasi absent. Une des stratégies consiste à utiliser la reprise, « la réitération presque exacte d'éléments ou de vignettes déjà vus²⁷² », qui introduit une métamorphose qui fait avancer le récit. Les répétitions intentionnelles donnent un rythme. Marion Lejeune les décrit de la manière suivante : « elles théâtralise le lien graphique entre les images et rendent très visible le phénomène d'engendrement de l'une par l'autre²⁷³ ». C'est dans ce lien intericonique qui raconte une histoire et dans la théâtralisation que se situe le fantastique.

En attirant l'attention du-de la lecteur-ice, la répétition l'amène à l'interpréter. Pour ce faire, la reprise seule n'est pas suffisante mais demande un contexte narratif pour que le lien entre les images devienne porteur de sens à la lecture. L'intrigue du récit mais aussi l'atmosphère étrange des thermes de Vals, les couleurs qui y règnent, froides et obscurcies par le gris et le noir, la connaissance de la légende ainsi que le jeu entre les éléments rationnels et irrationnels poussent le-la lecteur-ice à interpréter le lien entre les images reprises dans le sens fantastique. Ainsi, dans l'exemple ci-dessous (fig. 47), la reprise traduit le basculement du rationnel à l'irrationnel. Notons que les répétitions des cases représentant l'intérieur du bâtiment empêchent une visualisation géographique

typographie, l'absence de bulle et la couleur rouge du personnage. Les rires, p. 27 et 28, suivent une logique similaire et représentent le volume élevé des voix qui rigolent (intensifié par l'espace de la bulle dans la case).

- 270 Les « TATOU TATOU TATOU » du train, les « iiiiiiiiii » des pneus crissant sur la route, le « SNAP » de l'oiseau dans la nuit ou encore le « slashh » d'un personnage sortant brusquement de l'eau – une des seules onomatopées présentes dans les séquences se déroulant dans les thermes qui étonnent et inquiètent également par leur silence. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 22, p. 33 et p. 34, p. 44, p. 101 (dans l'ordre des citations des passages ci-dessus).
- 271 Le rouge se rapporte alors au danger et à l'interdit. Cf. Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 34 et Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 39.
- 272 Lejeune, M. « Les reprises dans les bandes dessinées sans paroles », op. cit., p. 115.
- 273 Ibid., p. 116.

globale et intensifient l'effet labyrinthe, lui-même présent dans le parcours de lecture brouillé par les gouttières noires²⁷⁴.

Fig. 47: Reprise intentionnelle.



La stratégie graphique utilisée dans la partie inférieure de la planche est une reprise dans le sens que lui donne Marion Lejeune. On y découvre le visage du protagoniste d'abord inquiet de la situation dans laquelle il se trouve, ensuite concentré pour pouvoir ouvrir la porte invisible menant dans la montagne. L'irrationnel côtoie le rationnel par la répétition²⁷⁵.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Pour restituer le fantastique, Lucas Harari utilise également la réduction de la quantité d'informations dans les vignettes²⁷⁶. Le procédé est apparent dans les séquences se déroulant dans le bâtiment de Peter Zumthor où l'organisation spécifique des différents éléments figuratifs de l'image, la mise en scène selon Pascal Lefèvre²⁷⁷, traduit une per-

274 La planche de la page 122 de *L'aimant* exemplifie cet effet. Cf. *ibid.*, p. 122.

275 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 140.

276 Selon Harry Morgan, cette stratégie, aussi utilisée chez l'Argentin Alberto Breccia, permet de « refroidir » le média. Cf. Morgan, H. « La bande dessinée fantastique, genre impossible », op. cit. Il est fait allusion ici à la différenciation qu'a fait McLuhan entre un média chaud, riche en informations et qui demande moins de participation de la part du récepteur pour les compléter, et un média froid, pauvre en informations et qui exige plus de participation sensorielle.

277 Cf. Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing », op. cit., p. 71.

ception particulière de l'espace et du temps²⁷⁸. Les séquences dénuées de texte semblent effectivement suivre un rythme plus lent que dans le reste du récit. La réduction existe également au niveau chromatique lorsque, comme dans *Lucky Luke*, le décor disparaît et laisse place à un fond monochrome. C'est le cas dans la dernière séquence du récit, lors de la course-poursuite de Valeret et Pierre. La couleur prend alors une valeur intrinsèque et s'affranchit du lien référentiel²⁷⁹. Dans l'exemple ci-dessus (fig. 47), le fond uni bleu foncé met le visage de Pierre en évidence (fonction diacritique) qui, dans la reprise, se concentre pour ouvrir la porte invisible menant dans la montagne. Lucas Harari, avec sa ligne claire, tend à restituer les informations de manière limpide et, en même temps, à exprimer l'angoisse et la fascination du protagoniste qui découvre ou vit les événements irrationnels. À d'autres endroits, le monde fictionnel n'est plus du tout identifiable. Cette amorphie du dessin²⁸⁰ provoque la perte des repères et des formes. Elle rompt avec la géométrie du graphisme, la construction architecturale et la logique du monde fictionnel. À la page 66 de l'album, le protagoniste disparaît dans l'ombre. Ensuite, l'obscurité de la montagne prend de plus en plus de place dans la planche avant de tout recouvrir et d'effacer le bleu des thermes²⁸¹. Le même phénomène se produit à la fin du récit : le noir menaçant envahit toute la case et ensevelit le monde fictionnel ainsi que Pierre. Ni Valeret ni le lecteur-ice n'ont accès aux informations cruciales sur le destin du protagoniste. L'explication du phénomène non représenté reste en suspens. Le texte de Valeret, « J'ai besoin de savoir, éclairez-moi, Pierre²⁸² ... », met cette obscurité et le mystère qu'elle contient en évidence.

Une autre stratégie pour traduire le fantastique consiste en l'alternance de plans rapprochés et de plans plus larges qui donnent un caractère cinématographique au récit et met le fantastique en exergue. Les changements de plans et de perspectives ainsi que ceux de la mise en page au sein même de la planche sont des marqueurs du fantastique et de l'étrange²⁸³. Ceci est particulièrement vrai dans les séquences des thermes mais se retrouve également dans le reste du récit, qui de ce fait, ne perd pas en étrangeté.

Dans les thermes, le changement des angles de vue provoque souvent une alternance entre la représentation du personnage et des murs. Il en ressort une sorte de dialogue qui accorde au bâtiment un statut de personnage (fig. 48). Il devient de plus en plus imposant au fil de la lecture si bien qu'il peut être également considéré comme un protagoniste du récit. Son seul interlocuteur est Pierre qui finit par céder à son attirance. Le bâtiment est également élément de transgression puisque c'est de lui qu'émane le phénomène fantastique et que c'est par lui que Pierre passe du rationnel à l'irrationnel.

278 Cf. Morgan, H. « La bande dessinée fantastique, genre impossible », op. cit.

279 Jantzen, H. « Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei », op. cit., p. 61.

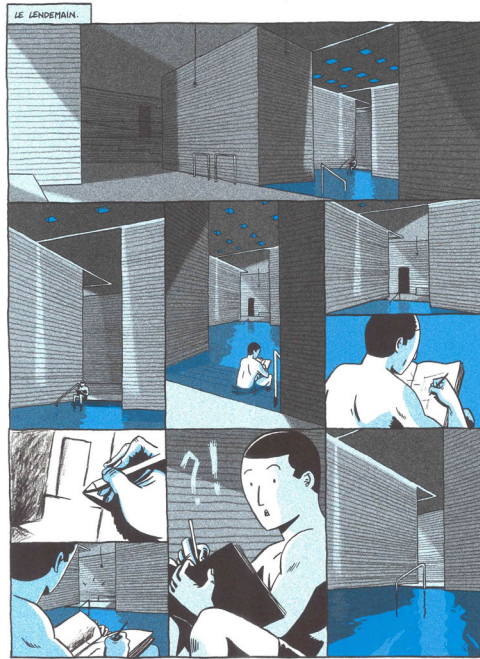
280 Nous empruntons cette terminologie à Harry Morgan. Cf. Morgan, H. « Fantastique », op. cit., p. 284.

281 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 66.

282 Ibid., p. 143.

283 La planche de la page 122 exemplifie cet argument. Cf. ibid., p. 122.

Fig. 48: Dialogue.



Dans cette planche, les alternances entre le personnage et les murs du bâtiment s'assimilent à un véritable dialogue²⁸⁴.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

La couleur dans *L'aimant*

Dans la grammaire des planches de *L'aimant*, l'architecture joue un rôle important. La mise en page labyrinthique bouge, tout comme le bâtiment. Chez Harari, la forme du récit répond à son contenu et permet, par le biais du thème de l'architecture, l'établissement d'une structure fantastique ainsi que d'un discours critique. Dans ce contexte, les formes de réflexivité du code de la bande dessinée ainsi que les relations intertextuelles et intericoniques sont de première importance.

La couleur joue également un rôle décisif et son utilisation dans ce récit suit différentes stratégies narratives. Lucas Harari les résume de cette manière²⁸⁵ :

- une utilisation réaliste ;
- une utilisation expressive à la Morris ;

284 Ibid., p. 54.

285 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication. Lucas Harari cite lui-même les quatre stratégies chromatiques.

- une approche plus conceptuelle dans laquelle les émotions sont exprimées (le rouge pour la colère) ou un élément est mis en évidence ;
- une intention de mise en ambiance pour mettre en place des atmosphères différentes (par la lumière et les ombres notamment).

L'analyse ci-dessus a montré que l'utilisation de la couleur est bien plus complexe que ne l'indique l'auteur et que les interactions avec les autres éléments constitutifs du récit sont multiples. En plus de sa valeur de représentation et de sa valeur intrinsèque, elle est toujours choisie en fonction de ce qu'il se passe dans le récit. Bien que l'impression ne comprenne que trois couleurs, celles-ci remplissent de multiples fonctions, participent au réalisme du récit, traduisent le fantastique, font partie de diverses procédures de réflexivité, appuient la dimension architecturale mais également métatextuelle, tissent des liens avec d'autres œuvres, d'autres artistes et d'autres cultures visuelles de bande dessinée. Notons que le dialogue avec d'autres récits prend plusieurs formes, chromatiques notamment, mais que la narration peut exister sans sa reconnaissance, comme l'explique l'auteur : « J'aime bien tisser une sorte de toile qui va piquer à droite, à gauche ou en tout cas rebondir sur des éléments que j'aime bien ou que j'ai vus. Après, ça existe dans un tout petit moment du récit, voilà, il y a cette idée-là et on peut très bien ne pas voir la référence²⁸⁶ ». Les stratégies menant à l'établissement du fantastique ou à la compréhension de la métatextualité portent par contre littéralement le récit.

Avant de conclure, un retour sur le rôle de la couleur rouge nous semble inévitable. Si le bleu et le gris sont fortement liés aux thèmes et en représentent le réalisme et le calme (fonction analogique mais aussi fonctions d'ambiance, de relais et symbolique), la répétition du rouge dans le contexte de hiérarchisation textuelle lui octroie une importance particulière et la met en évidence par rapport aux autres couleurs. De plus, elle joue énormément de rôles différents dans le récit. Elle endosse les fonctions d'ambiance, de continuité, de catégorisation textuelle (paratextes, onomatopées), de hiérarchisation textuelle (mise en évidence de certains textes), dramatique, diacritique, émotive, de matérialisation (du bruit, du danger, de l'étonnement), structurantes et d'embrayeur²⁸⁷. En outre, en tant que couleur tonique dans l'accord chromatique noir-bleu-rouge et par rapport aux tons de gris et de bleus majoritaires, elle ponctue le récit et représente une sorte de contre-point, non seulement rythmique et esthétique, mais aussi narratif. Le noir, quant à lui, essentiel au graphisme, prend des fonctions intericonique, d'ambiance, structurante, diacritique et de perspective. Son rôle dans la représentation du fantastique et dans celle de l'étrange est des plus centraux.

Il apparaît ainsi clairement que chaque couleur peut endosser plusieurs rôles de manière individuelle dans une bande dessinée et que la complexité des relations de chacune d'entre-elles avec les éléments de l'ensemble intermédial *bande dessinée* et les autres couleurs présentes ne se révèle qu'à l'aide d'une analyse détaillée.

286 Ibid.

287 Ces fonctions ont été décrites dans la première partie et se trouvent dans notre tableau 2b. Cf. Point 1.3.3.

4.3.3. *Tanz !*

Le Lombard, 2020
Impression quadrichromie recto/verso
Papier blanc crème Munken Pure
Couverture cartonnée
20x26 cm

« La couleur est essentielle dans *Tanz !* [!], elle fait partie intégrante du récit²⁸⁸ ». Avec cette phrase, Maurane Mazars souligne l'importance de la mise en couleurs dans la narration que nous nous proposons d'analyser. Long de 248 pages, *Tanz !* présente des planches aux couleurs vives qui, selon Maurane Mazars, ont souvent été comparées à celles du célèbre auteur belge de bande dessinées Brecht Evens²⁸⁹. Si elles leur ressemblent, elles suivent pourtant des logiques narratives propres à l'autrice et à son récit. C'est ce que nous développons dans les pages suivantes.

Maurane Mazars a commencé à coloriser ses albums après la publication de son premier album, *Acouphène*, en 2017. Avant cela, l'autrice avait l'impression de ne pas maîtriser la couleur²⁹⁰. C'est à travers les techniques digitales qu'elle est arrivée à la couleur directe :

Ça m'a permis de prendre confiance en moi, notamment par rapport aux palettes que j'utilisais parce que j'avais l'impression que ce n'était pas très harmonieux. Cette étape transitoire m'a mené à reproduire les mêmes choses, à essayer avec des techniques aqueuses, aquarelles ou pastels²⁹¹ [...]

Tanz ! a été réalisé en couleur directe à l'aide de pastels aquarellables Néocolors. Les originaux ont ensuite été scannés et ont fait l'objet de quelques retouches digitales, entre autres le renforcement des contrastes et le nettoyage de certaines teintes, comme le jaune²⁹². Les couleurs, comme le reste des éléments présents dans le récit, n'ont pas été utilisées au hasard. Elles soutiennent et structurent la narration, mettent en évidence les émotions, sont associées aux personnages et soulignent un des thèmes principaux : la danse. Maurane Mazars insiste sur le caractère réfléchi de sa démarche globale : « J'essaie de faire des choses sincères, personnelles, avec intention²⁹³ ». Cela se ressent notamment dans sa mise en couleurs.

288 Interview écrite de Maurane Mazars, question 3. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication. Différentes informations exploitées dans le cadre de cette analyse sont issues de cette interview. Elles seront signalées dans les notes en bas de page.

289 Cf. *ibid.*, question 9.

290 Cf. Rissel, F. (2021) « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », [Interview en ligne] URL : Actua BD, <https://www.actuabd.com/+Tanz-de-Maurane-Mazars-expose-a-la-Galerie-Barbier>, 5 min. 04 sec., (Consultation : 21 février 2024).

291 *Ibid.*, 5 min. 19 sec.

292 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 5. Les réponses de Maurane Mazars se trouvent en annexe 14 de cette publication.

293 *Ibid.*, question 8.

Résumé

Tanz! raconte le parcours de vie d'Uli, un jeune allemand, qui décide de quitter Essen et la danse moderne de l'école artistique Folkwang pour aller tenter sa chance à New York, à la fin des années 1950. Personnage hors-norme, tant dans son tempérament que dans ses choix et son physique, son rêve est de danser dans des spectacles de comédie musicale. Uli ne se livre complètement qu'à la fin du récit, donnant ainsi les informations clés à la compréhension de ses décisions et de ses moments sombres. Outre l'histoire de ce jeune personnage, le récit aborde également différents thèmes liés à la période racontée, entre autres les productions de Broadway²⁹⁴ et New York dans les années 1950. Il évoque également les traumatismes de guerre ainsi que la distinction art noble/art populaire²⁹⁵ toujours très présente dans les milieux artistiques. Par ailleurs, *Tanz!* établit un lien avec les courants artistiques du Pop Art et de l'expressionnisme²⁹⁶ tout en s'inspirant de différents médias.

Une structure toute en couleurs

Tanz! est un récit qui présente une division en chapitres, des lieux aux ambiances bien différenciables ainsi que des pauses entre les actions. Cette écriture structurée est soutenue par la couleur qui la rend visible. Une division du récit en plusieurs parties identifiables par les couleurs utilisées apparaît alors : les parties se déroulant en Allemagne, à Londres, à New York et dans les souvenirs sombres du protagoniste, Uli. Les teintes des différentes palettes remplissent une fonction d'ambiance²⁹⁷ en créant une atmosphère spécifique à chaque lieu²⁹⁸ ainsi qu'une fonction de continuité en unifiant les séquences qui leur sont liées. Les fonctions structurantes ne concernent donc pas seulement l'image ou la planche, mais aussi les séquences plus longues qui s'étendent sur plusieurs pages. Après la fin du récit, une partie paratextuelle est dédiée aux informations sur les trois chorégraphes qui ont inspiré Maurane Mazars dans l'écriture de son récit.

Dans l'argumentation qui suit, nous décrivons les couleurs de chaque partie du récit afin d'en dégager les liens avec la narration.

294 Sous ce terme se cachent deux significations : le lieu géographique (la longue avenue de Manhattan) où se trouve le quartier des théâtres (*Theater district*) mais aussi les productions artistiques issues de ce quartier.

295 Maurane Mazars se réfère à la distinction art majeur/art mineur de cette manière. Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 1 min. 08 sec.

296 Dans cette analyse, nous évoquons l'expressionnisme dans les arts de la danse et de la peinture. En peinture, nous établissons des liens particuliers aux peintres Wassily Kandinsky, Egon Schiele et Edvard Munch. Pour la danse, ce sont les chorégraphes Mary Wigman, Kurt Jooss et Rudolf Laban qui sont abordés.

297 Cette fonction a été décrite dans la première partie et se trouve dans notre tableau 2b. Cf. Point 1.3.3. Il en va de même pour toutes les fonctions citées dans cette analyse.

298 Afin de faciliter la formulation, nous considérons les souvenirs d'Uli comme un lieu intime, celui de son traumatisme.

Fig. 49: Les couleurs des séquences en Allemagne.



34

Les représentations de la ville de Berlin sont colorées de couleurs vertes et bleues²⁹⁹. Maurane Mazars utilise le vert de malachite dans les passages qui évoquent la guerre ou ses conséquences. Le violet y est également présent et amène une dimension de tristesse³⁰⁰. L'accord chromatique est froid et les couleurs sont obscurcies.

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Les séquences en Allemagne présentent des teintes de verts et de bleus qui, selon l'autrice, soulignent la mélancolie ambiante dans les années d'après-guerre³⁰¹. Les différentes nuances apportent de la variation dans les images – le vert tire parfois sur le jaune et le bleu sur le mauve – mais la gamme reste majoritairement dans les couleurs froides.

Toutefois, des couleurs chaudes viennent parfois ponctuer ces séquences aux dominances vertes et bleues. C'est particulièrement le cas du rose et du rouge qui matérialisent non seulement les émotions telles que l'amour, la joie, l'énervement, la gêne, mais aussi la danse³⁰². La fonction émotive est soulignée par la symbolique des couleurs puisque, dans

299 Mazars, M. *Tanz !*, Bruxelles : Le Lombard, 2020, p. 34.

300 Cf. Pastoreau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 113.

301 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 7. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

302 Exemples : Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 14, p. 15, p. 24, p. 29, p. 39, p. 42–47, p. 66.

la culture occidentale, le rose est associé à la tendresse³⁰³ et le rouge, aux spectacles et à la passion³⁰⁴. Comme dans l'illustration ci-dessous (fig. 50), les couleurs chaudes qui ponctuent les images vertes et bleues dans les séquences se déroulant en Allemagne gagnent en luminosité par le contraste de quantité. Elles semblent également ressortir, contrairement aux couleurs plus foncées qui créent un effet de profondeur³⁰⁵. Leur présence ne change pourtant pas la tonalité de fond mélancolique causée par les plus grandes surfaces de vert et de bleu. En Allemagne, la vie semble morose.

Fig. 50: Ponctuation de couleurs chaudes.



Dans cette image³⁰⁶, le rouge ressort du fond bleu et vert. Au contraste de quantité s'ajoute un contraste clair/obscur provoqué par le noir. Des accords par analogie simples (ex. : le jaune et le vert) et complexes (ex. : vert pomme, vert et turquoise) sont également reconnaissables dans le fond de l'image et provoquent un effet multicolore surprenant. Les couleurs structurent l'espace et construisent la perspective.

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

303 Cf. Pastoreau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 115.

304 Cf. *ibid.*, p. 40–41.

305 Les contrastes et l'effet spatial de la couleur ont été expliqués dans la troisième partie de cette étude. Cf. Point 3.1.3.

306 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 19.

La séquence à Londres³⁰⁷ est plus colorée tout en restant dans les teintes dominantes de vert et de bleu. En ce sens, les couleurs soulignent le contenu du récit (fonction de relais) en illustrant la transition que représente la visite d'Uli à Londres. C'est là qu'il prend la décision de quitter Essen et de partir pour New York. La vision de la comédie musicale *Bells are ringing* illumine son visage ainsi que la planche de la page 66 envahie de jaune, de rouge et de vert³⁰⁸ (fig. 51). Celui-ci est utilisé dans un autre ton et sans la dominance du bleu, il prend d'autres connotations qui ne correspondent plus à la mélancolie. L'accord par analogie jaune-vert est agrémenté de la couleur complémentaire du vert, le rouge. Le résultat est une image colorée dont la clarté et l'ambiance joyeuse débordent sur la vignette du bas. Celle du haut montre un public beaucoup plus sombre qui reste hermétique à l'ambiance propagée par l'illustration centrale.

Fig. 51: Les couleurs des séquences à Londres.



Uli (en bas de la planche à droite) est emporté par l'ambiance et la joie propagées par le spectacle qu'il a devant les yeux. La mise en page et les couleurs traduisent son enthousiasme³⁰⁹.

Mazars, M. *Tanz!*, Le Lombard, 2020.

307 Cf. *ibid.*, p. 63 - 67.

308 Cf. *ibid.*, p. 66.

309 *Ibid.*, p. 66.

Au demeurant, le sentiment d'appartenance d'Uli au monde de la comédie musicale est illustré par un contraste clair/obscur : le protagoniste est mis en évidence et ressort de l'image bleu foncé et mauve par sa clarté. La fonction diacritique s'associe à la mise en relation d'éléments au sein de la planche. La grande vignette et le dessin d'Uli dans la case du bas sont liés grâce à la couleur et à la reprise de la luminosité et des couleurs claires de la grande vignette dans la petite. La répétition dans le récit des couleurs vives et claires associées à la joie, bien reconnaissable dans notre exemple, leur octroie une fonction symbolique. La palette acquiert une connotation particulièrement positive qui parsème une grande partie de l'album et introduit l'étape suivante du parcours d'artiste d'Uli : New York. Les couleurs endossent alors une fonction d'embrayeur.

Car c'est particulièrement au seindes séquences dans lesquelles Uli est à New York que les couleurs vives se multiplient. Elles n'illustrent pas seulement la bonne humeur attribuée généralement à la comédie musicale mais rendent également tangible l'état d'esprit du protagoniste, optimiste et dynamique. Elles matérialisent donc des propriétés précises mais non visibles. Il s'agit d'une fonction de matérialisation qui n'est pas de l'ordre du bruitage, de l'émotion ou du mouvement et qui n'a pas encore été évoquée dans nos recherches. Elle est à compléter dans notre tableau 2b³¹⁰. Nous l'appelons la fonction d'attribut.

Les couleurs traduisent également la vision très personnelle d'Uli sur New York : une ville multicolore, pleine de légèreté et de liberté. Les teintes de New York contrastent avec celles de l'Allemagne où le *Tanztheater*³¹¹ et la prestigieuse Folkwang lui semblent ternes et rigides. Il l'explique aux pages 215 et 216, après s'être livré à propos de son petit frère mort sous les bombes à Londres :

Vous avez déjà vu un corps tout raide ? Rigide, immobile. Il n'y a rien de plus glaçant. Moi je ne veux jamais être rigide. Si je m'arrête... je pense à sa [i.e. le frère d'Uli] raideur. En Allemagne, les corps se crispent... pendant que j'apprenais à me tordre à Essen... je voyais les Américains bondir et frapper le sol de leurs pieds. Les couleurs et les sentiments qui explosent³¹² !

La mise en couleurs correspond donc à la manière dont Uli perçoit le monde et s'y projette³¹³. New York est pour lui synonyme de renouveau, de mouvement et de joie. Les couleurs remplissent une fonction subjective. À cela s'ajoute la valeur intrinsèque des couleurs qui ne correspondent pas forcément au réel³¹⁴. Les contours des personnages perdent régulièrement leur noirceur pour devenir verts ou bleus. Les teintes mettent en évidence et illustrent l'atmosphère vibrante de la ville et endossent donc une fonction

310 Ce tableau se trouve à la fin de la première partie et est actualisé à la fin de cette étude.

311 Il s'agit d'une forme artistique qui allie le théâtre et la danse. Kurt Jooss ainsi que Pina Bausch et sa compagnie ont fortement contribué à son développement. Le théâtre dansé a été enseigné à la Folkwang. Uli le mime par un geste crispé et une grimace dans la sixième vignette de la page 60.

312 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 215 - 216.

313 Il s'agit d'une « objectivation subjectivée » selon Thierry Groensteen. Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 144.

314 Nous avons expliqué la valeur intrinsèque et la valeur de représentation définies par Hans Jantzen dans la troisième partie de cette étude. Cf. Point 3.1.1.

de matérialisation de bruitage et d'attribut. Elles soulignent également l'enthousiasme d'Uli pour la danse³¹⁵ et remplissent alors une fonction de relais en complétant le discours établi par le récit.

La palette choisie pour New York contient beaucoup de rouge, de bleu et de jaune, les couleurs primaires. Si ces trois couleurs étaient seules, elles formeraient un accord triadique selon Johannes Itten³¹⁶. Ce n'est pas le cas mais, même si d'autres couleurs s'y ajoutent, la palette est perçue de manière équilibrée et harmonique, d'autant plus que les autres couleurs sont souvent complémentaires : le vert est la complémentaire du rouge, l'orange du bleu et le violet du jaune.

Apparemment joyeux, Uli abrite également une partie sombre liée à son traumatisme de guerre qui n'est expliqué que tard dans le récit³¹⁷. Juif allemand, il a fui son pays avec sa famille pour se réfugier en Angleterre où il perd son petit frère, mort sous les bombes pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ce traumatisme se manifeste dans des images chaotiques peuplées de spectres et de fantômes à plusieurs passages du récit. Les corps dessinés y sont anguleux et évoquent ceux représentés par l'artiste expressionniste Egon Schiele que Maurane Mazars apprécie particulièrement³¹⁸. Le blanc, le noir et les niveaux de gris, lorsqu'ils sont présents, intensifient l'aspect cauchemardesque des séquences. Les motifs du masque et du cadavre viennent s'ajouter à celui de la danse et font directement référence à la partie « Inspirations » de la fin du livre³¹⁹. Maurane Mazars y présente trois chorégraphes en lien avec la danse moderne et expressionniste allemande, Rudolf Laban, Mary Wigman et Kurt Jooss, qu'elle associe respectivement à une couleur et à des motifs auxquels elle fait référence dans le récit (cf. fig. 52, 53 et 54). Ces citations internes et explicites mettent la diégèse et les paratextes en réseau et estompent les frontières entre les deux types de discours. Les paratextes sont non seulement des informations contextuelles *extra-narratives*, mais comportent aussi une dimension *narrative*. De plus, ils fonctionnent comme ancrage sémantique³²⁰ en proposant un contexte précis pour encadrer le récit. Par le phénomène de répétition³²¹, les motifs du masque et de la danse macabre³²² prennent une importance qui n'échappe pas à la lecture mais qui ne prend sens qu'à la fin du livre, avec la partie dédiée aux « Inspirations ». Cette stratégie implique une relecture forcément différente de la première découverte.

315 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 3. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

316 Dans la théorie de Johannes Itten, l'accord triadique est mis en relation avec la forme du triangle équilatéral. La théorie de Johannes Itten a été expliquée dans la troisième partie de cette étude. Cf. Point 3.1.4. pour l'accord cité ici.

317 Les origines de ce traumatisme sont expliquées aux pages 214 - 216 de *Tanz !*

318 Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 4 min. 07 sec.

319 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., s.p.

320 Groensteen, T. *La bande dessinée, mode d'emploi*, op. cit., p. 63.

321 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 126.

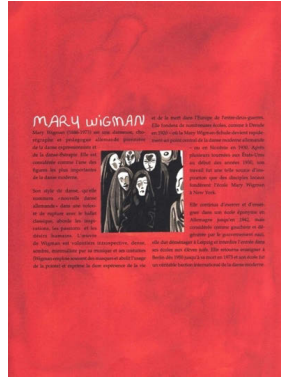
322 Nous faisons ici le lien avec la Danse macabre du moyen-âge qui représentait la mort inévitable pour tous.

Fig. 52: Paratexte – Rudolf Laban³²³.



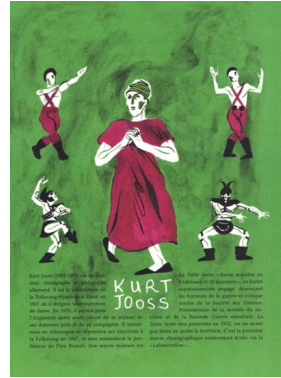
Rudolf Laban est associé au bleu. Maurane Mazars l'explique de cette manière : « Le bleu de Laban évoque une sorte de mélancolie nostalgique je pense... le plein air aussi³²⁴ ... »
Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Fig. 53: Paratexte – Mary Wigman³²⁵.



Mary Wigman est entourée de vermillon. Elle est associée au motif du masque dans le récit. Par les costumes, Mary Wigman exprimait « la dure expérience de la vie et de la mort dans l'Europe de l'entre-deux-guerres³²⁶ ».
Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Fig. 54: Paratexte – Kurt Jooss³²⁷.



Pour Kurt Jooss, un des initiateurs de la Folkwang, Maurane Mazars a choisi un fond vert en référence à *La table verte*, un ballet expressionniste engagé de 1932 maintes fois récompensé. Les motifs du burlesque et de la danse macabre sont associés à Kurt Jooss (les personnages en noir et blanc illustrent des squelettes).
Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

La présence de la partie « Inspirations » amène une strate narrative supplémentaire au récit en introduisant des motifs de la danse expressionniste allemande et des chorégraphes dont la position face à l'idéologie nazie est ambiguë. Rudolf Laban a notamment participé activement à la politique culturelle nationale socialiste avant d'être désavoué par Joseph Goebbels et de s'exiler à Londres. Les activités de Mary Wigman, élève de Rudolf Laban, sont subventionnées par le ministère de la Propagande allemande pendant l'entre-deux-guerres et elle cède aux pressions du pouvoir en se séparant de certains membres de sa compagnie³²⁸. Kurt Jooss, également élève de Rudolf Laban, est le seul des trois chorégraphes à s'opposer ouvertement au régime nazi en 1933. Il s'enfuit alors

323 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., s.p.

324 Interview écrite de Maurane Mazars, question 6. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

325 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., s.p.

326 Ibid.

327 Ibid.

328 Germain-Thomas, P. (2017) « La transmission de l'héritage de la danse moderne allemande : un apport essentiel pour le développement de la danse contemporaine en France », *Allemagne d'aujourd'hui* 220, p. 92.

à Londres avec ses danseurs³²⁹. *La table verte* (1932), sous-titrée « danse macabre en 8 tableaux et 16 danseurs » dénonce la guerre et critique la politique et les luttes de pouvoir de ses contemporains.

Fig. 55: Traumatisme en images dans l'introduction au récit.



Cet extrait de la séquence introductive au récit³³⁰ montre des images grises rappelant un bombardement. Il contient des références aux illustrations présentées dans la partie « Inspirations », à la fin du livre de Maurane Mazars, mais aussi au style de dessin de l'artiste Egon Schiele qui représentait les corps de manière anguleuse³³¹.

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Les masques, les squelettes et les postures expressionnistes présentes dans le récit prennent une autre dimension après la lecture de la partie « Inspirations ». Dans les réminiscences traumatiques d'Uli, ils deviennent des motifs cauchemardesques directe-

329 Ibid., p. 93.

330 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 7.

331 L'œuvre *Selbstbildnis im Lederwams, mir erhobenem rechten Ellbogen* (1914, Gouache, aquarelle et craie noire) présente un autoportrait dont la posture et le corps anguleux ressemblent à ceux des personnages de Maurane Mazars. Une reproduction de cette œuvre peut être consultée dans : Steiner, R. *Schiele 1890–1918. Die Mitternachtsseele des Künstlers*, Köln : Taschen, 2017, p. 10.

ment liés au régime nazi et aux horreurs de la guerre : les postures torturées des personnages qui semblent danser rappellent celles de la *Tanztheater* illustrées par Maurane Mazars dans le récit. La séquence de quatre planches illustre le traumatisme d'Uli par des images disparates. Dans ces planches introductives, les couleurs sombres et les ombres associent les renvois par effet de citation aux symboles de la nuit, de la terreur et de la mort. Outre ses parents et son petit frère, les motifs associés aux chorégraphes ainsi que la citation du style d'Egon Schiele y sont reconnaissables : les corps anguleux (Egon Schiele), les masques et le soldat (Kurt Jooss) ainsi que les corps en mouvement (Rudolf Laban) des femmes en tunique (Mary Wigman).

Les souvenirs traumatiques constituent de véritables incursions dans le récit. Ils apparaissent et disparaissent sans prévenir, telles des pensées intrusives, et font replonger Uli dans les événements du *Blitz*, les attaques de l'armée de l'air allemande sur la Grande-Bretagne pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ce sont des phénomènes de hantise qui sont évoqués et présentés sous forme de fragmentations psychologiques et narratives³³². Maurane Mazars illustre en images le fonctionnement de la mémoire traumatique où sont stockés des moments isolés et séparés de toute séquence narrative :

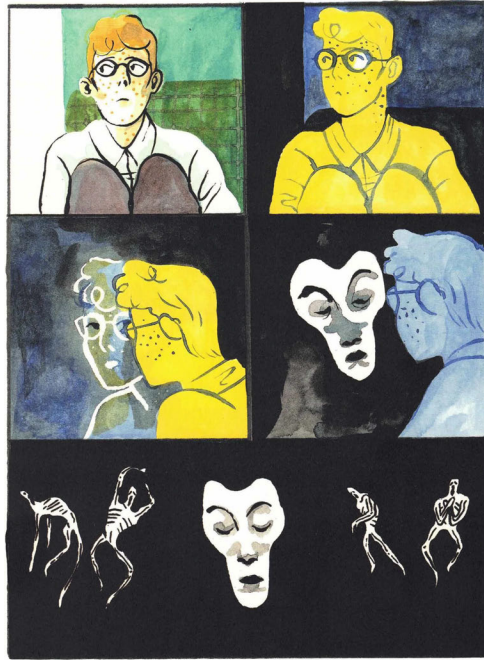
Ces derniers [i.e. les moments traumatiques], désarrimés, non accessibles à la conscience, ne peuvent donc être consignés dans le passé et ne cessent de faire retour dans le présent en tant que moments présents, précisément, sous forme de cauchemars ou autres hallucinations qui viennent hanter le sujet névrosé, et, très spécifiquement, l'assaillir ou l'obséder³³³.

Dans *Tanz!* les moments traumatiques se manifestent sous forme d'images différentes du reste du récit au point de vue de leurs contenus reliés aux motifs de la partie « Inspirations », comme de la mise en couleurs. Le découpage et les incursions s'accompagnent du contraste provoqué par les vignettes aux valeurs sombres qui s'immiscent dans le récit coloré. Dans ce cas, la mise en couleurs souligne des moments forts du récit (fonction dramatique). La planche suivante illustre les apparitions soudaines des images traumatiques (fig. 56) :

332 Jean-Michel Ganteau décrit ces éléments comme récurrents dans les représentations contemporaines du trauma en littérature. Cf. Ganteau, J.-M. (2011) « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain », *Études britanniques contemporaines* 40, [Article en ligne] URL : Open Edition Journals, <http://journals.openedition.org/ebc/2476> (Consultation : 18 avril 2024).

333 Ganteau, J.-M. « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain », op.cit. Ce phénomène est également exploité dans la littérature.

Fig. 56: Incursions des images traumatiques dans le récit³³⁴ – 1.



Uli est dans un train vers Berlin et traverse un tunnel. Il croit alors voir des masques et des formes dansantes cadavériques. Les images font références aux pages de fin dédiées aux artistes Mary Wigman et Kurt Jooss. La couleur jaune amène ici un contraste marqué sur le noir (contraste clair/obscur) et met Uli et ses pensées en évidence (fonction diacritique).

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Plus tard dans le récit, une autre séquence traumatique est représentée dans une double planche en couleurs (fig. 57 et 58). Ces dernières ne leur donnent pourtant pas un caractère jovial. Uli dort et des souvenirs viennent le hanter dans son sommeil. La palette utilisée contient du vert, du turquoise, de l'orange, du noir et du blanc. Les couleurs qui dominent ces planches, dans les tons verts et bleus, évoquent de manière directe le début du récit en Allemagne. Elles unifient la double planche et y posent une ambiance particulière (fonctions structurantes), tout à fait différente des séquences qui la précèdent et qui lui succèdent.

334 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 50.

Fig. 57 et 58: Incursions des images traumatiques dans le récit³³⁵ – 2.

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

C'est surtout le vert de malachite qui vient modifier la palette utilisée jusque-là dans la partie à New York. Par le mécanisme du tressage, cette teinte acquiert une connotation négative et symbolise la Deuxième Guerre mondiale et ses conséquences³³⁶ (fonction symbolique). Dans les planches ci-dessus, elle accompagne également l'espace-temps du lieu du trauma³³⁷ qui rejaillit dans le rêve d'Uli. Le vert de malachite s'invite dans le sommeil d'Uli de manière insidieuse et teinte d'horreur et de souvenirs macabres son univers coloré. Les accords chromatiques et l'arrangement des couleurs dans la composition s'avèrent dérangeants. La couleur orange, complémentaire du bleu, construirait une harmonie si elle n'était pas, dans la planche 123 (fig. 58), directement voisine du vert pomme et du vert bleuté. L'effet de cette combinaison chromatique est perturbant, tout comme les images montrées de l'enfant trouvant dans les décombres le corps d'un bébé. La couleur verdâtre de ce dernier participe au sentiment de malaise ; au champ symbolique du vert appartiennent en effet les caractères malsain et toxique³³⁸. Dans la troisième case de

335 Cf. *ibid.*, p. 122 et p. 123.

336 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, questions 6 et 7. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

337 Le psychanalyste Jacques Cabassut et le professeur en langues et littératures romanes expliquent plus en profondeur ce qu'est ce lieu traumatique autant physique que psychique. Cf. Cabassut, J. / Marti, M. (2014) « Clinique narrative du trauma », *Cliniques méditerranéennes* 89, p. 12, [Article en ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2014-1-page-7.htm> (Consultation : 18 avril 2024).

338 Cf. Pastoureau, M. *Vert. Histoire d'une couleur*, op. cit., position 2679.

la planche de la page 123 (fig. 58), la combinaison de l'orange et du noir rappelle les pictogrammes de danger ou de toxicité d'un produit³³⁹. À ces choix chromatiques s'ajoutent une mise en page particulière et un découpage presque cinématographique qui joue sur le rythme du récit, plus lent dans les grandes vignettes. Le caractère muet des planches autorise un *pacing*³⁴⁰ basé essentiellement sur le graphisme. Les trois dernières cases de la planche de la page 123 (fig. 58) sont de taille égale, de couleurs similaires et mettent le focus sur des personnages différents mais en étroite relation : le petit frère, Uli enfant et Uli adulte qui se réveille en criant. Les masques et les squelettes sont présents dans la mise en scène³⁴¹ ainsi que des flammes de couleurs vertes. Ce sont elles qui annoncent le rêve en apparaissant pour la première fois dans la troisième vignette de la planche de la page 122 (fig. 57), copie presque identique de la case précédente³⁴². Par la forme de leur visage et leur bouche ouverte, les âmes squelettiques du bas de cette même planche ressemblent au personnage de l'œuvre expressionniste *Le cri* d'Edvard Munch.

Les réminiscences traumatiques sont hétérogènes et ne forment pas de tout signifiant. Le trauma reste incompréhensible et il est nécessaire d'y introduire du sens : « l'incompréhensibilité de l'événement traumatique pousse le sujet à tenter de l'intégrer dans son histoire psychique par sa mise en récit³⁴³ ». Celle-ci implique une causalité et une chronologie de l'événement absentes dans le choc traumatique³⁴⁴. Ce travail d'« historicisation » est nécessaire à la transformation du choc en événement traumatique ou, autrement dit, des moments traumatiques en souvenirs³⁴⁵ :

[R]établissement de la chronologie, retrouvaille de la causalité, reprise du flux. Soit relancer le mouvement, l'enchaînement de la parole et le défilé des images plutôt que d'en rester au procédé filmique du flash. Le séquentiel doit supplanter le stroboscopique, l'ininterrompu remplacer la décharge³⁴⁶.

Lors de la reconstitution de la situation traumatique, le passé et le présent se côtoient : « Il [i.e. le récit] résulte aussi d'une confluence spatio-temporelle induite par sa propre mise en forme : la combinaison du ici et maintenant (la cure) et du là-bas et avant (le traumatisme)³⁴⁷ ».

339 Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 154.

340 *Pacing* signifie mise en rythme du récit ou, selon Frank Plein. Cf. Plein, F. *Der Comic im Kopf*, op. cit., p. 77.

341 « Mise en scène » est compris ici dans le sens que lui donne Pascal Lefèvre. La définition se trouve dans la partie « dimension figurative » du point 3.5.

342 Il s'agit d'une reprise, « la répétition presque exacte d'éléments ou de vignettes déjà vus ». Lejeune, M. « Les reprises dans les bandes dessinées sans paroles », op. cit., p. 115. (Cf. « L'expression de l'irrationnel » dans l'analyse de *L'aimant*).

343 C'est ce que décrit et développe Anne Martine Parent dans son article : Parent, A. M. (2006). « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », *Protée* 34, p. 113–125, [Article en ligne] URL : <https://id.erudit.org/iderudit/014270ar> (Consultation : 18 avril 2024).

344 Cf. *ibid.*, p. 116.

345 Cf. Cabassut, J. / Marti, M. « Clinique narrative du trauma », op. cit., p. 12.

346 *Ibid.*, p. 15.

347 *Ibid.*

À la fin du récit, Maurane Mazars illustre la mise en récit du trauma. Dans la double planche des pages 214 et 215, où Uli raconte la fuite de sa famille et la mort de son frère, la mise en page est régulière et seul le visage d'Uli est visible³⁴⁸. La lecture serait probablement peu spectaculaire si le fond coloré des vignettes ne passait pas lentement du vert clair (première vignette de la page de gauche) au noir (dernière vignette de la planche de droite qui montre le visage et le bras d'un bébé). Pour le trait du dessin, c'est l'inverse. Il passe du noir au vert de malachite. Cette couleur teinte tout le visage d'Uli dans l'avant-dernière case lorsqu'il évoque la raideur de son frère mort. Les images d'Uli qui raconte constituent le « ici et maintenant » et l'histoire racontée, le vert de malachite ainsi que l'image de fin (le bébé) composent le « là-bas et avant ». Ce n'est qu'avec cette séquence de fin que les incursions cauchemardesques dans le récit prennent sens. C'est aussi à ce moment-là que l'importance du rôle de la comédie musicale pour Uli devient flagrante : elle donne du sens à son expérience traumatique et constitue un moteur de vie et de reconstruction. Cette couche narrative s'ajoute au récit dont l'histoire première raconte le parcours d'un jeune danseur quittant l'Europe pour New York à la fin des années 1950.

Précisons que le thème de la Deuxième Guerre mondiale n'est pas au centre du récit de Maurane de Mazars. *Tanz!* n'est ni une bande dessinée de témoignage, ni un récit mémoriel historique dans le sens que lui donne Isabelle Delorme³⁴⁹ puisqu'il n'a pas été guidé par la mémoire personnelle de Maurane Mazars ou de l'un-e de ses proches. L'autrice de *Tanz!* explique que ce n'était pas la guerre qu'elle voulait explorer : « C'est le trauma qu'elle engendre qui m'intéressait, et comment on vit avec, comment on le contient, comment on tente de s'en échapper³⁵⁰... » C'est par la danse qu'Uli essaye de contrer ses souvenirs³⁵¹. Avec beaucoup de prudence, Maurane Mazars tente d'aborder les problématiques complexes qui concernent le traumatisme, mais aussi la manière dont il peut être constitutif d'une identité et la relation qu'il peut avoir avec une communauté précise³⁵². L'autrice évoque ainsi le thème de l'appartenance sous forme d'une question : « Est-ce qu'on s'identifie à cette communauté ou est-ce que c'est les autres qui nous ramènent à cette identité de force³⁵³ ? » Uli est allemand et se voit confronté à des préjugés sur ses origines³⁵⁴ mais aussi sur le rôle de la culture européenne après la

348 Mazars, M. *Tanz!*, op. cit., p. 214–215.

349 Isabelle Denorme définit le récit mémoriel de la façon suivante : « Une production écrite et iconique, fondée sur la mémoire personnelle d'un auteur ou de l'un de ses proches, et qui relate un événement historique majeur. » Delorme, I. *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon : Les presses du réel, 2019, p. 7.

350 Interview écrite de Maurane Mazars, question 7. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

351 Kirby Childress évoque dans ce contexte la mentalité du survivant qui remet tout ce qu'il connaît en question après un événement traumatique et doit se reconstruire une nouvelle identité qui prend en compte les changements de perspectives qu'il a subis. Cf. Childress, K. (2019) « Traumatisme et recherche d'identité : *La légèreté* de Catherine Meurisse », *The French Review* 92, p. 131.

352 Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 5 min. 57 sec. - 6 min. 35 sec.

353 Ibid., 6 min. 42 sec.

354 Dans la dernière vignette de la planche de la page 91, Uli affirme : « Bon, au moins moi je peux le cacher, j'ai de la chance... être allemand ici, c'est pas toujours simple à porter... » Mazars, M. *Tanz!*, op. cit., p. 91.

guerre et sur la danse expressionniste allemande considérée comme étant d'un niveau intellectuel plus élevé que les productions de Broadway³⁵⁵ (par les amis artistes de Patty notamment). Alors que la communauté juive est à peine abordée, c'est le contexte artistique qui prime. À travers celui-ci, d'autres minorités sont évoquées, celles des afro-américains et des homosexuels notamment. Les luttes féministes des années 1950 sont également mentionnées par le personnage de Patty essayant de se faire une place comme chorégraphe dans le milieu très masculin de la danse. Maurane Mazars qualifie son récit d'initiatique³⁵⁶ et la comédie musicale constitue une transposition du thème identitaire : Uli est en quête d'une identité artistique et cette recherche lui permet d'échapper à ses images d'horreur³⁵⁷. Ces aspects sont exprimés entre autres par des planches et des vignettes plus colorées dans les séquences qui se déroulent à New York et par la centralité du thème de la comédie musicale.

Intermédialité et couleurs

Maurane Mazars établit des liens intertextuels internes et externes en citant ses propres interprétations du travail des trois chorégraphes dans les pages « Inspirations » mais aussi en faisant référence à des œuvres artistiques hors récit. Le lien intermédial met la bande dessinée en relation avec la danse macabre, la danse moderne et le théâtre dansé en plus de la peinture expressionniste que nous évoquons plus tard dans cette analyse. Le caractère intertextuel et intermédial du récit s'étend sur tout le contenu et lui confère une profondeur artistique particulière. De multiples références à d'autres médias viennent enrichir la narration et sont illustrés ou mis en évidence par la mise en couleurs.

Le caractère intermédial du récit attire l'attention du-de la lecteur-ice dès les premières pages. Avec *Tanz!*, Maurane Mazars propose un langage graphique qui établit un dialogue entre la bande dessinée et la peinture. La mise en scène de symboles et de visions angoissantes ou encore les déformations de la réalité s'ajoutent au trait de l'autrice qui présente un rapport au dessin et à l'illustration du corps directement inspiré de l'expressionniste autrichien Egon Schiele³⁵⁸. Ces caractéristiques se retrouvent surtout dans les passages illustrant les images traumatiques qui hantent Uli. De manière plus générale, la mise en couleurs du récit traduit l'émotion et la subjectivité par des teintes souvent vives. Le caractère pictural du dessin est porté par la couleur³⁵⁹. Dans la planche

355 Par exemple dans la planche de la page 79. Cf. *ibid.*, p. 79.

356 Interview écrite de Maurane Mazars, question 10. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

357 Un autre personnage du récit suit un parcours similaire. Anthony, danseur classique, finit par trouver sa place dans la compagnie de danse moderne afro-américaine *Alvin Ailey American Dance Theater*. Son équilibre trouvé est exprimé par le contraste harmonieux du blanc et du noir dans les planches des pages 226 et 227. Notons que, par sa valeur claire, le blanc accompagné du gris est présent en moindre quantité que le noir sans pour autant perturber l'harmonie.

358 « J'aime énormément Schiele. Pendant longtemps je dessinais vraiment au trait. J'aimais dessiner des corps anguleux et nerveux ». Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », *op. cit.*, 3 min. 54 sec.

359 Ceci est également le cas chez d'autres artistes comme Lorenzo Mattotti. Le lien entre Lorenzo Mattotti et l'expressionnisme a été abordé dans la première partie de cette étude. Cf. Point 1.2.3.

ci-dessous (fig. 59), les teintes et les tons sont très proches de ceux utilisés par le peintre expressionniste Wassily Kandinsky, dans le tableau *Improvisation III* par exemple. Les ressemblances sont de l'ordre de l'esthétique³⁶⁰ mais nous pouvons relever une autre similitude quant à la centralité du message porté par les couleurs : pour Wassily Kandinsky, la couleur était centrale pour transmettre le message artistique³⁶¹ et chez Maurane Mazars, elle fait partie des principaux vecteurs de narration.³⁶² Hormis les teintes, nous remarquons également les traits noirs ainsi que les personnages plus abstraits constitués de couleurs.

Si ces caractéristiques rappellent l'expressionnisme en peinture, elles ne représentent toutefois qu'une facette de la mise en couleurs dans *Tanz !* dont l'analyse montre une grande richesse. Elles font surtout le lien avec la danse expressionniste que le contenu du récit évoque à plusieurs reprises, surtout dans la première partie, lorsque le protagoniste étudie à la Folkwang. Des motifs et des mouvements issus de la danse moderne et du théâtre dansé, *Tanztheater*, y sont illustrés. Ils sont accompagnés de noir (les maillots des danseurs) et d'une ambiance chromatique froide aux dominances de vert et de bleu. La danse moderne enseignée à la Folkwang est d'ailleurs décrite par Uli comme un combat qui semble lourd³⁶³. Les mouvements sont géométrisés, les corps souvent courbés, les gestes tordus, comme enfermés dans les émotions qu'ils sont censés représenter. La comédie musicale, par contre, avec ses ouvertures et ses positions redressées semble légère. Cette dualité est soulignée par l'organisation différente des planches ainsi que par la mise en couleurs. Dans la double planche aux pages 54 et 55³⁶⁴, le trait noir sur les formes rectangulaires et triangulaires de couleurs bleu et vert (Folkwang) font face à la clarté et au trait bleu de la comédie musicale. L'association à sa complémentaire, l'orange des cheveux d'Uli, produit une harmonie.

Les couleurs de *Tanz !* suggèrent donc le lien à Broadway et à la comédie musicale ; les teintes vives si présentes dans la partie se déroulant à New York se réfèrent aux couleurs technicolor de films comme *West Side Story*³⁶⁵. Elles ne font pas que souligner le caractère intermédiaire du récit mais établissent un lien chromatique direct avec une autre forme de récit. Elles endossent alors une fonction que nous n'avons pas encore évoquée : la fonction intermédiaire.

360 Il n'est pas question ici de la théorie chromatique de Wassily Kandinsky qui octroyait notamment aux couleurs des associations et des significations particulières. De même, le nom *Improvisation* se rapporte à une des trois catégories dans lesquelles il classifiait ses œuvres. Les *Improvisations* relevaient de processus inconscients et spontanés.

361 Lorenz Dittman explique l'utilisation de la couleur chez Kandinsky de la manière suivante : « Noch weiter sucht Kandinsky die Freisetzung der Farben voranzutreiben: die künstlerische Aussage des Bildes soll nun allein den Klängen der Farben und der Formen verdankt werden. » Dittmann, L. « Grundzüge der Farbgestaltung in der europäischen Malerei ». Dans : Freilich, H. [u.a.] *Farbe : Material, Zeichen, Symbol*, Berlin : Colloquium Verlag, 1983, p. 111.

362 Interview écrite de Maurane Mazars, question 8. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

363 Cf. Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 17. Maurane Mazars intègre une citation du critique de danse austro-américain Walter Sorell dans les dialogues de ses personnages.

364 Ibid., p. 54 et p. 55.

365 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 3. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

Fig. 59: Intermédialité.



102

Cette planche³⁶⁶ présente des caractéristiques esthétiques qui rappellent celles du peintre expressionniste Wassily Kandinsky. Mais elle associe également différentes références stylistiques et génériques. La mise en page, avec une incrustation en bas à droite et la division de la vignette supérieure en deux, élargit l'espace fictionnel. Une sorte de traveling graphique se joint à cette composition. L'incrustation présente un style plus caricatural et des éléments qui rappellent le manga³⁶⁷.

Mazars, M. *Tanz!*, Le Lombard, 2020.

Les couleurs illustrent aussi l'état d'esprit positif d'Uli qui ose *le grand saut* pour réaliser son rêve. Ce saut est d'ailleurs illustré sur la couverture et décomposé en cinq mouvements qui retracent le parcours artistique d'Uli de la Folkwang (tenue foncée) à Broadway (vêtements bleus et rouges)³⁶⁸. Les mouvements sont élégants et libérés, tout comme Uli

366 Mazars, M. *Tanz!*, op. cit., p. 102.

367 Maurane Mazars cite le manga comme influent sur sa manière de dessiner. Cf. Fontemaggi, G. « Portraits – MAURANE MAZARS (Tanz) », [vidéo en ligne] URL : Portraits, https://www.youtube.com/watch?v=k_88DQq5toc, 6 min. 49 sec., (Consultation : 05 février 2024).

368 Dans le récit, l'Angleterre n'est pas présentée comme une étape artistique pour Uli qui n'y danse pas. La partie dédiée à Londres est très courte et raconte la visite que fait Uli à ses parents. C'est également dans cette ville qu'il décide de partir pour New York afin de tenter sa chance.

quand il danse la comédie musicale. Les escaliers de secours, typiques de la ville new-yorkaise, accompagnés du titre en forme d'enseigne de spectacle posent le décor du récit³⁶⁹. Les lettres ainsi que la veste rouge d'Uli sur le fond turquoise provoquent un contraste chaud/froid. D'après Johannes Itten, ces couleurs en sont d'ailleurs les pôles les plus radicaux³⁷⁰. Les couleurs rouge et vert bleuté deviennent plus brillantes par le contraste simultané et confèrent à l'illustration (et au dos du livre qui présente les mêmes couleurs mais inversées) un effet très coloré³⁷¹. Ce type de contrastes étaient appréciés des artistes du Pop Art très en vogue dans les années 1950 aux États-Unis³⁷². En plus de la relation intermédiaire qu'elle établit, la couleur endosse – comme dans le cas du lien à la peinture expressionniste et de *West Side Story* – une fonction référentielle de l'ordre de l'intericonicité.

Fig. 60: Couverture de *Tanz !*



Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

369 L'illustration de la couverture s'étend à la quatrième de couverture. Le dos fait office de gouttière. L'univers chromatique reste le même des deux côtés du livre.

370 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 64. Le rouge-orangé (ou vermillon) et le vert bleuté (ou turquoise) sont les pôles extrêmes du contraste chaud/froid.

371 Cf. Noyes Vanderpoel, E. *Color Problems*, op. cit., p. 60.

372 D'autres références plus flagrantes au mouvement artistique du Pop Art se trouvent dans le récit *Tanz !*, par exemple à la page 91.

La couverture présente de manière concise le scénario. Même si elle est issue d'un compromis³⁷³, elle rassemble des idées essentielles du récit : l'Allemagne comme point de départ avec la couleur vert bleuté, New York et la comédie musicale comme but avec les couleurs rouge, jaune et bleue, la forme des lettres qui rappellent une enseigne de salle de spectacle, le *fire escape*, le parcours et la transformation d'Uli ainsi que les mouvements de danse. La couverture établit donc déjà des liens intertextuels et intermédiaux vers la comédie musicale notamment, mais aussi vers le cinéma. En effet, la découpe du mouvement du saut rappelle celle effectuée pour les *flipbooks*, petits formats en papier qui, feuilletés rapidement, donnent l'impression d'une séquence animée, ou encore une séquence en *slow motion* d'un film de cinéma. Il existe donc un dialogue intermédiaire entre le récit et le cinéma qui est présent dans le découpage (exemples : fig. 57, 58 et 59) mais aussi au niveau de l'utilisation de la couleur. Maurane Mazars cite un genre concret du cinéma français comme inspiration dans la création de *Tanz* ! :

Pour moi la couleur est une façon de soutenir la narration, je pense que je tiens ça du cinéma de la Nouvelle Vague. C'est une dimension narrative supplémentaire, qui apporte des détails, de la profondeur, de l'émotion à un personnage, un lieu ou une situation³⁷⁴.

Remarquons que la couleur de la veste d'Uli sur la couverture était la couleur fétiche de Jean-Luc Godard. Les références sont multiples et apparaissent souvent sous forme d'allusions³⁷⁵ intericoniques. Tout comme Jean-Luc Godard dans ses films des années 1960, Maurane Mazars utilise notamment la couleur pour donner des informations sur les émotions des personnages³⁷⁶. C'est le cas à la page 131 où le visage d'Uli est d'abord représenté sur fond jaune lorsqu'il essaye de trouver les expressions faciales joyeuses de la comédie musicale et ensuite sur fond rouge lorsque, frustré, il abandonne dans un cri d'exaspération³⁷⁷. À la page 29, c'est l'énervement qui est exprimé :

373 Le projet de couverture présenté par Maurane Mazars et son éditrice Camille Monnart n'a pas été retenu par la maison d'édition. Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 10. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

374 Ibid., question 3.

375 Cf. Bouyer, S. « L'empire des références », op. cit., p. 82.

376 Cf. Fontemaggi, G. « Portraits – MAURANE MAZARS (*Tanz*) », op. cit., 7 min. 32 sec.

377 Eva Heller associe en effet le rouge aux passions. Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 39. Le jaune est associé à la gaieté. Cf. Pastoureau, M. *Jaune. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 185.

Fig. 61: Couleurs et émotions.



Dans le train, le personnage au chapeau s'énerve³⁷⁸. La couleur rouge traduit son émotion. De plus, le découpage du scénario dans les cases du bas est cinématographique. Remarquons que les espaces intericoniques, noirs dans cet album, sont ici blancs et illustrent le chambranle de porte du compartiment du train³⁷⁹. Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

La matérialisation de l'amour par le rose dans les planches de la séquence des pages 42–47 dans lesquelles Uli est seul avec le danseur américain Anthony dans une chambre à Berlin peut également être interprétée de cette manière. De la même manière, quand Uli est dans les rues de New York et est sujet à un épisode traumatique³⁸⁰, le vert de malachite, en plus de sa fonction symbolique, matérialise également une émotion et évoque la peur et la confrontation aux souvenirs traumatiques. Dans la planche de la page 188, le noir vient renforcer la dimension terrifiante des visions et les éclairs en

378 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 29.

379 La couleur noire des espaces intericoniques est due à la manière de travailler de Maurane Mazars qui conçoit ses multicadres avec des grilles plutôt que des gouttières blanches. Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 9. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

380 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 188.

forme de squelettes évoquent les attaques du *Blitz* sur Londres pendant la Deuxième Guerre mondiale³⁸¹.

D'autres motifs du cinéma de la Nouvelle Vague apparaissent également dans le récit : les multiples références à d'autres artistes et œuvres, le livre de Jacob³⁸², page 219 ou encore le miroir³⁸³, comme celui du rétroviseur de la page 17 dont le graphisme étonnant et les ombrages pourraient parfaitement sortir d'un film de Jean-Luc Godard. Maurane Mazars intègre également des salles de cinéma (fig. 50) ou encore des mots et des textes visibles parfois en gros plan dans les décors et mis en évidence par leur couleur ou leur forme étonnante (fig. 49). Le cinéma de la Nouvelle Vague intégrait également des rythmes de narration plus lents et descriptifs³⁸⁴. C'est aussi le cas dans *Tanz!*, où une série de planches muettes expriment des ellipses temporelles. Cette première temporalité fictionnelle est celle de la lecture de l'action mise en scène et est guidée par le découpage. Il existe une deuxième temporalité qui est liée à ce que Philippe Marion nomme l'« hétérochronie³⁸⁵ » et à la gestion de la durée de réception par le-la lecteur-ice³⁸⁶. Une grande illustration invite à l'arrêt sur image et à la contemplation, à la dilatation de l'action représentée. Dans les planches muettes de Maurane Mazars (souvent des plans d'ensemble), la durée de contemplation semble allonger la sensation du temps qui passe³⁸⁷ et les couleurs y contribuent.

381 Ibid.

382 Jean-Luc Godard, comme d'autres metteurs en scène de la Nouvelle Vague, ont cherché à explorer cette activité invisible et muette qu'est la lecture et à l'exploiter dans leurs films. Un exemple célèbre est *Pierrot le fou* (1965). Cf. Grillet, T. (2012) « Lecture au bain : Comment Jean-Luc Godard filme l'homme qui lit », *Revue de la BNF* 41, p. 23.

383 Le miroir est une manière de représenter et de mettre en évidence ce que Uli aimerait et n'a pas à ce moment du récit. Cette stratégie a souvent été utilisée au cinéma. Un des exemples le plus connu est celui du film *Le Testament d'Orphée* (1960) de Jean Cocteau.

384 Cf. Vimenet, P. *Le mépris, Jean-Luc Godard*. Un film produit par Georges de Beauregard, Paris : 1991, p. 28.

385 Cf. Marion, P. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », op. cit., p. 82.

386 Didier Ottaviani l'explique en d'autres termes tout aussi pertinents : cette temporalité « psychique » s'étend selon le gré du-de la lecteur-ice et distend temporellement le temps représenté. Cf. Ottaviani, D. « Élasticité et temporalité des images ». Dans : Garric, H. (dir) *L'engendrement des images*, op. cit., p. 127.

387 Maurane Mazars explique en ces mots le but de la série de planches muettes dans *Tanz!*. « Elle [i.e. la planche de la page 93] s'insère dans une série de grandes pages muettes censées donner la sensation du temps qui passe ». Vertaldi, A. « *Tanz!*, une jeunesse éprise de liberté dans le New York des années 1950 », op. cit.

Fig. 62: Planche³⁸⁸ muette de la p. 93.

Mazars, M. *Tanz!*, Le Lombard, 2020.

L'exemple ci-dessus est l'illustration de la page 93 qui représente un moment de sérénité et d'amitié profonde entre Uli et Patty. Elle trouve sa source d'inspiration dans un film qui met en scène le parcours d'une artiste : *Frances Ha* (2012) de Noah Baumbach³⁸⁹. Les couleurs y sont chaleureuses : le fond rose influence les autres teintes. Le bleu tire sur le mauve et le vert semble moins froid. Le blanc au centre de l'image attire le regard qui automatiquement glisse sur la fumée et sur la cigarette blanche qui unit les deux personnages. Ils sont également reliés par leurs vêtements noirs et par le jaune de la chemise d'Uli qui trouve correspondance dans celui du pantalon de Patty. La présence des teintes contrastées blanche et noire (clair/obscur) apporte un équilibre au centre de l'illustration. Parallèlement, le vert amène une dissonance dans l'accord dominant bleu-rouge-jaune³⁹⁰ qui est en partie rééquilibré par le rouge plus vif du pantalon de Patty.

Les pastels aquarellables qu'a utilisés Maurane Mazars pour la mise en couleurs ont eu une influence directe sur les effets que provoque le récit sur les lecteur-ice-s. En effet,

388 Mazars, M. *Tanz!*, op. cit., p. 93.

389 Cf. Vertaldi, A. (2020) « *Tanz!*, une jeunesse éprise de liberté dans le New York des années 1950 », [Article en ligne] URL : Le Figaro, <https://www.lefigaro.fr/bd/tanz-une-jeunesse-eprise-de-liberte-dans-le-New-York-des-annees-1950-20201212> (Consultation : 10 mars 2024).

390 Il s'agit ici de familles de couleurs. Le rose est donc assimilé au rouge et le jaune rabattu (moutarde) au jaune. Notons que le rouge et le rose (un rouge éclairci) forment un contraste de qualité selon Johannes Itten.

les Néocolors ont une élasticité moins maitrisable que la peinture aquarelle mais permettent plus facilement la superposition en couches et sèchent plus rapidement. D'après Maurane Mazars, cela se ressent dans le dessin : « Ça oblige à travailler de façon plus spontanée parce qu'on est obligé de travailler très très vite. C'est plus texturé aussi³⁹¹ ». La représentation du mouvement profite de l'aspect texturé qui l'accentue. L'effet aquarelle permet d'exprimer la légèreté de la danse et de mettre en valeur la fluidité des mouvements déjà illustrée par le trait. Dans la planche suivante, les couleurs exercent une fonction cinétique en appuyant la décomposition des mouvements de danse.

Fig. 63: Fonction cinétique de la couleur.



La couleur du maillot d'Uli change au fur et à mesure qu'il effectue les pas de danse inspirés de la comédie musicale³⁹². Au début, les couleurs sont plus couvrantes et foncées et correspondent à la palette utilisée pour figurer la Folkwang. Elles sont ensuite plus transparentes. Les pastels amènent de la légèreté et permettent de voir les traits qui se superposent.

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

391 Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 4 min. 45 sec.

392 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 14.

Maurane Mazars ne fabrique pas ses couleurs et sa palette est dépendante des pastels qu'elle utilise. La majorité des teintes choisies dans *Tanz !* lui plaisent, même si elle s'oblige à en choisir d'autres qu'elle aime moins afin de se diversifier³⁹³. Parmi les choix chromatiques intentionnels, ceux relatifs aux personnages sont particulièrement centraux parce qu'ils livrent des informations importantes. Selon Maurane Mazars : « Anthony porte des couleurs plus sombres, beaucoup de vert / kaki, Jacob porte du bleu qui met ses yeux et son tempérament doux en valeur, Patty porte beaucoup de rouge qui va bien avec son fort caractère et son rouge à lèvres³⁹⁴ ». La rousseur d'Uli se rapporte à son dynamisme, à son optimisme³⁹⁵ et à sa spontanéité. Il porte souvent des couleurs vives, particulièrement du jaune qui symbolise la lumière et la gaieté³⁹⁶ et est entouré de vert. Ces couleurs unifient les séquences (fonction structurante). Elles endossent aussi une fonction de valorisation ; par la répétition et les associations dans les images successives, elles soulignent la centralité du personnage dont il est question à un moment donné du récit. Enfin elles permettent une distinction rapide des personnages et ont une fonction d'attribution.

Les couleurs accompagnent les personnages mais ne les représentent pas³⁹⁷. Elles les mettent en valeur, notamment par leurs vêtements mais aussi par les fonds unis. Ceux-ci sont relativement fréquents et sont utilisés avec différents objectifs : ils soulignent les émotions, posent une ambiance, accompagnent les personnages et mettent le dessin de premier plan en exergue. De cette utilisation chromatique résulte, dans certaines planches, une sorte de patchwork très coloré qui rappelle les œuvres du Pop Art. Maurane Mazars reprend ici dans la forme de son récit les codes d'un mouvement artistique contemporain de l'époque et du lieu de la fiction. Elle en cite également le contenu et le détourne. Un exemple se trouve à la page 91 de l'album³⁹⁸. On y observe une planche divisée en quatre bandes horizontales. Deux traits noirs coupent la deuxième et la troisième bande³⁹⁹. Dans la deuxième, ils font office d'ellipses temporelles et permettent de représenter Uli avec trois hommes différents. Dans la troisième, ils officient en tant que séparations nettes entre trois illustrations, des gros plans représentant des portraits aux couleurs vives qui font allusion aux œuvres d'Andy Warhol. Les deux bandes étant reliées, une première interprétation met ces visages en relation avec les différentes conquêtes amoureuses d'Uli. Pourtant, le contexte narratif, déterminé par la planche précédente et par le texte des dialogues de la quatrième bande, amène une seconde lecture. Ce sont les persécutions contre les minorités et en particulier contre la communauté homosexuelle qui sont évoquées. Dans les portraits, les hommes ne sourient pas. Ils rappellent les

393 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 4. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

394 Cf. *ibid.*, question 6.

395 Cf. *ibid.*, question 3.

396 Cf. Pastoureau, M. *Jaune. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 185.

397 Nous ne sommes pas en présence d'une identité chromatique dans le sens que lui donne Thierry Groensteen. Cf. Groensteen, T. *La Bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 80.

398 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 91.

399 Le dessin au trait noir dans la première bande de la planche fait suite à l'illustration du bas de la planche précédente et est une allusion aux confrontations entre la police et la communauté homosexuelle.

photos prisent dans les commissariats de police. La mise en couleurs fait le lien avec la démarche d'Andy Warhol dans ses *séries*. Il ne s'agit pas ici d'une critique de l'industrie et de la consommation mais bien de la dénonciation des multiples arrestations d'hommes ordinaires⁴⁰⁰ en raison de leur homosexualité. Ce n'est pas le même visage photographié qui est démultiplié et colorisé mais des hommes différents possédant le même type de profil : homosexuel ou appartenant à une minorité non acceptée aux États-Unis dans les années 1950. L'image de Marylin Monroe décuplée dans la *série Marylin* laisse une « trace insistante d'une présence mythique qui perdure⁴⁰¹ ». Celles de ces hommes matérialisent l'oubli de la persécution et des violences répétées et banalisées. Dans cette planche la couleur cite directement les *séries* pop arts et endosse une fonction intermédiaire ainsi que d'intericonicité.

Enfin, nous ne pouvons faire l'impasse sur la relation des couleurs à la musique dans ce récit. Le thème central de *Tanz!* est la danse et les couleurs, en reflétant la vision personnelle du protagoniste, sont en harmonie ou en dissonance les unes par rapport aux autres. À New York, même dans les moments difficiles exprimés dans le contenu et dans la forme par le cadrage, la mise en page ou encore la taille des vignettes, la palette reste majoritairement harmonique. Le dessin et la mise en couleurs semblent légers. La tonalité est majeure. En Allemagne, tout semble plus triste et lourd. Les couleurs sont froides et souvent dissonantes. Les planches ont tendance à être plus structurées. La tonalité est mineure. Londres est une phase intermédiaire qui reprend les accords mineurs de l'Allemagne mais annonce les accords majeurs new-yorkais. La partie londonienne est assez courte et se termine sur un accord assez dramatique représentant le protagoniste en blanc lumineux dans la masse d'un public bleu-vert plutôt sombre mais garni de lumières jaunes. Les palettes instaurent une tonalité qui s'ajoute à l'ambiance des séquences et font le lien à une métaphore musicale. Elles endossent une fonction métaphorique.

Entre art majeur et art mineur

Tanz! a été écrit à la fin du cursus de Maurane Mazars à la Haute école des arts du Rhin (HEAR) de Strasbourg⁴⁰². Cette information est particulièrement essentielle car elle explique en grande partie les raisons du choix de l'un des thèmes principaux du récit. La HEAR favorise l'expérimentation et l'avant-garde et l'autrice ne s'y est pas toujours sentie à sa place⁴⁰³.

400 La banalité n'est pas dénuée de sens dans la démarche d'Andy Warhol. Par ses séries, il avait pour but d'élever au rang d'icône des objets banals, comme les boîtes de *Campbell soup* ou les boîtes d'éponges *Brillo*. C'était une façon de remettre en cause la place de l'œuvre d'art et de questionner la société de consommation.

401 Cf. Bernard, C. (2006) « Spectres d'Andy Warhol », *Sillages critiques* 8, p. 133–144, [Article en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/1183> (Consultation : 18 avril 2024). Catherine Bernard émet l'hypothèse que les séries de Warhol constitue aussi un travail de deuil toujours relancé.

402 Diplômée en Communication visuelle option Image/ Récit (futur bachelier en illustration) à la Haute école d'art et de design (HEAD) de Genève, Maurane Mazars a d'abord été étudiante à l'École Estienne à Paris (école du design de communication et des arts du livre).

403 Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 1 min. 40 sec.

J'ai commencé à penser à cet album à un moment où j'allais mal. J'étais étudiante aux Arts Décos à Strasbourg, et j'avais du mal à trouver ma place, je doutais de mes capacités en dessin, je me posais des questions sur mon engagement artistique [...]. J'ai voulu transposer ce que je ressentais dans une autre discipline, à travers un personnage qui n'était pas moi⁴⁰⁴.

Dans le récit, la mise en opposition de la danse moderne de la Folkwang, le *Tanztheater*, avec la comédie musicale plus commerciale illustre cette dualité de manière exacerbée par la représentation des gestes et des positions, mais aussi par la mise en couleurs, comme nous avons pu le démontrer dans la première partie de cette analyse. À la fin du récit, Uli vient pourtant relativiser cette dichotomie lorsqu'il réagit au discours virulent des amis de Patty sur Broadway en racontant ce qui le pousse à vouloir s'y produire. Après le récit de la mort de son frère et de son combat contre son traumatisme (« Moi, je ne veux jamais être rigide. Si je m'arrête, je pense à sa raideur⁴⁰⁵ »), il ajoute : « Est-ce que c'est vraiment si trivial⁴⁰⁶ ? » La question est lancée qui trouve une correspondance dans l'argumentation du récit de Maurane Mazars. En effet, dans *Tanz !*, la comédie musicale est évoquée comme un art à part entière, avec ses difficultés, ses codes et son langage spécifique et ce malgré son caractère commercial⁴⁰⁷.

La dualité régulièrement pointée du doigt entre ce qui est considéré comme art majeur et art mineur trouve une correspondance avec des discussions dans le champ de la bande dessinée, d'une part parce qu'elle reste en partie décrite dans le milieu de l'art et d'autre part, parce que la polarisation entre la bande dessinée jugée commerciale et la bande dessinée d'avant-garde est toujours bel et bien présente. Le contenu et la forme de *Tanz !* peuvent être vus comme un essai de réponse à cette vision manichéenne. Le thème de la danse, le parcours d'Uli ainsi que différents dialogues abordent de manière explicite la hiérarchie des arts⁴⁰⁸. Au point de vue de la forme du récit, nous remarquons également un équilibre entre le majeur et le mineur, notamment par l'insertion des éléments inspirés de la Nouvelle Vague dans un découpage cinématographique en somme assez habituel ainsi que par les renvois tant à un art considéré comme noble qu'à un art jugé trop commercial. Il existe par ailleurs des parallèles entre la critique de la bande dessinée et celle du Pop Art, tous deux rangés dans la catégorie des arts mineurs au début des années 1960. Ils se sont également inspirés mutuellement⁴⁰⁹.

404 Houot, L. (2021) « C'est effrayant de se lancer en BD, avec ce prix, je me sens validée » : Maurane Mazars, lauréate du Fauve d'Angoulême - Prix Révélation avec *Tanz* », [Article en ligne] URL : France Info Culture, https://www.francetvinfo.fr/culture/bd/festival-de-bd-d-angouleme/c-est-effrayant-de-se-lancer-en-bd-avec-ce-prix-je-me-sens-validee-maurane-mazars-laureate-du-fauve-d-angouleme-prix-revelation-avec-tanz_4274949.html (Consultation : 23 janvier 2024).

405 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 216.

406 Ibid., p. 217.

407 C'est également l'opinion de Maurane Mazars. Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 3 min. 24 sec.

408 Par exemple aux pages 216 - 217 mais aussi 30 - 32 ou encore 79 - 80. L'intégration du *Greenwich Village*, un quartier près de Broadway associé à l'avant-gardisme et à l'art, n'est pas non plus un hasard. Cf. Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 164 ou encore la séquence p. 100-105.

409 Nous abordons cet aspect dans la première partie de notre étude, dans la partie 1.2.2. Un exemple connu est la reprise de motifs issus de comics dans les œuvres de Roy Lichtenstein.

Remarquons que chaque mouvement artistique se développe en opposition à son prédécesseur souvent jugé trop académique. Le Pop Art, que l'*establishment* ne considérait pas comme respectable, s'est développé aux États-Unis en réaction à l'expressionnisme abstrait destiné à une élite. Il était associé à un ton mordant qui allait à l'encontre des tendances artistiques contemporaines. Le mouvement expressionniste, jugé plus noble que le Pop Art, se définissait lui-même en opposition à l'art académique. Aujourd'hui, les œuvres Pop Art sont tout aussi appréciées et réputées⁴¹⁰.

Tanz! remet complètement en question la dualité entre l'art majeur et l'art mineur, que ce soit dans son contenu ou dans sa forme. La mise en couleurs aussi ; elle possède tantôt une valeur référentielle, tantôt une valeur intrinsèque, elle est parfois discrète et douce, parfois vive et explosive. Elle peut être abstraite, sortir des formes qui devraient la contenir ou s'en libérer totalement, comme dans les compositions expressionnistes. Le fait même que la bande dessinée soit en couleurs va à l'encontre des préjugés qui associent le noir et blanc à des productions supposées plus respectables. Maurane Mazars situe son récit dans le champ de la bande dessinée de la manière suivante : « Entre deux ? Je crois que du côté de la BD plus classique elle paraît un peu expérimentale et chez les indépendants elle paraît plus commerciale⁴¹¹ ? » Notons que le format livre et le papier Munken Pure ont été des choix de l'autrice⁴¹². Ils pourraient traduire une haute considération du média bande dessinée et un désir de l'insérer dans un contexte plus littéraire et culturellement plus légitimant.

La couleur dans *Tanz!*

Tanz! présente donc une cohérence forte entre le fond et la forme. La manière avec laquelle la couleur est utilisée renforce le récit et le dote de couches significatives supplémentaires que nous avons expliquées dans cette analyse et ce à travers différents mécanismes.

Les couleurs remplissent de nombreuses fonctions narratives différentes. Parmi les plus essentielles, les fonctions structurantes permettent de rendre la structure du récit visible et le divise en différentes parties reconnaissables par leur palette. L'Allemagne et la ville de New York sont particulièrement mises en évidence par leurs teintes car elles symbolisent le point de départ et le but du parcours d'artiste d'Uli. Londres n'a pas vraiment de couleurs qui lui sont propres. Elle représente un lieu de passage qui reprend les caractéristiques chromatiques associées à la mélancolie de l'Allemagne et présente celles de New York avec la comédie musicale *Bells are ringing*. Cette transition chromatique illustre celle présente dans le parcours de vie du protagoniste. Enfin, le traumatisme d'Uli est associé au vert de malachite. Ce dernier possède un statut un peu différent des autres

410 Cette impossible pérennité des avant-gardes est un thème également repris dans le champ de la bande dessinée à travers notamment le discours de Jean-Christophe Menu dans *Plates-Bandes*. Cf. Dozo, B. « La bande dessinée francophone contemporaine à la lumière de sa propre critique », op. cit.

411 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 7. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

412 Cf. *ibid.*, question 11.

couleurs. Par le tressage, il est associé à la guerre et au traumatisme d'Uli. Il finit par traduire la peur, la violence et l'insécurité alors que traditionnellement, ces émotions sont associées au rouge et au noir⁴¹³. Par le même mécanisme de mise en réseau, New York est reconnaissable non pas par une seule couleur mais par le multicolore et c'est le caractère très coloré des images des séquences qui devient son symbole. De la même manière, la fonction métaphorique est portée par une palette différente qui ajoute une tonalité particulière.

De plus, les couleurs unifient les séquences et établissent des ambiances qui influencent la lecture et la guide. Contrairement à ce qui est indiqué dans le tableau 2b dans la première partie de notre étude, ces fonctions peuvent concerner des séquences très longues et ne se concentrent pas forcément sur la planche. Les fonctions de matérialisation concrétisent non seulement les émotions, les bruits, le découpage des mouvements mais aussi les propriétés d'un personnage ou d'un lieu. Cette fonction d'attribut se doit d'intégrer le tableau 2b, tout comme la fonction intermédiaire par laquelle la couleur établit un lien chromatique direct avec une autre forme médiatique. Ces deux fonctions n'ont pas été évoquées avant cette analyse. Nous avons également mis en évidence les fonctions subjective, dramatique, symbolique, diacritique, métaphorique, de perspective, de relais, de valorisation, d'attribution, d'embrayeur et d'intericonicité.

Les couleurs permettent également la citation et la reconnaissance de différents mouvements et genres artistiques présents dans la forme de manière plus ou moins importante. Nous retrouvons dans le récit la danse moderne, la comédie musicale, la peinture expressionniste, le Pop Art, le cinéma, la musique, la danse macabre ainsi que de nombreuses allusions à des œuvres et artistes précis. Les fonctions référentielles soulignent ces liens intermédiaires et intertextuels ainsi que l'importance du contexte. Remarquons que l'influence des critères contextuels a été notamment évoquée par la relation entre l'utilisation des Néocolors et les variations dans la mise en couleurs, l'effet du discours opposant arts majeurs et arts mineurs ainsi que le passage de Maurane Mazars à la HEAR⁴¹⁴.

Dans le cas de *Tanz !*, la couleur est un des éléments de l'ensemble intermédial *bande dessinée* les plus importants. Il interagit avec les autres éléments mais les occulte presque tant sa présence est dominante. Les couleurs portent et construisent le récit. Maurane Mazars l'exprime de cette façon :

Le dessin en bande dessinée est pour moi le premier vecteur de narration, avant le texte, avant la mise en page, etc. Donc j'aime explorer ses possibilités narratives par la couleur, le trait ou son absence, le geste, la technique... En variant le dessin on peut aussi faire ressentir différemment le passage du temps, la gravité ou la légèreté des instants⁴¹⁵.

413 Cf. Pastoreau, M. *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 19.

414 Il s'agit des critères directs suivants : technique de mise en couleurs, critère esthétique, influences artistiques et critère professionnel.

415 Interview écrite de Maurane Mazars, question 8. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.