

Annexe 1

Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont (Berlin, 8 septembre 2018)

[Début de l'enregistrement]

Marie Weyrich: Quel rôle joue la couleur dans *Paysage après la bataille* et de quelle manière est-elle intégrée dans la construction narrative de l'œuvre ?

Éric Lambé: Au départ, en fait, on n'imagine pas quelle couleur va avoir le livre. Même au départ, on pensait faire un livre en noir et blanc parce que on savait que ça allait être un livre assez épais et que, financièrement, on pensait qu'il fallait travailler en noir et blanc. Aussi au niveau des thématiques, moi, je pensais que graphiquement, on allait faire un livre très sombre, très noir avec une histoire très dure. Et il se fait que, après avoir dessiné 60 pages, Philippe est venu à l'atelier, on a regardé les pages, et en fait l'ambiance était vraiment noire, sombre, il n'y avait plus d'ouverture, de place. Donc, j'ai cherché une autre manière de représenter, parce que pour tous les livres qu'on a faits, je mets pas mal de temps à trouver la forme. Et puis on en discute à deux. Chaque fois je fais une proposition et on en discute. Et il se fait qu'à un moment, j'ai essayé le gris avec un trait fin, donc plus des aplats noirs, et avec ce gris légèrement brun, ça donnait une atmosphère qui rendait le réel poétique, qui donnait aussi une atmosphère entre deux mondes et où on pouvait plus facilement parler sur un propos très sombre en lui donnant une espèce de distance par rapport à la réalité en fait. Et donc c'est pour ça qu'il a été décidé de faire le livre en sépia, pas en un seul gris. Et il n'y avait pas du tout l'idée d'intégrer de la couleur quadrichromie. Ça, c'est venu vers la fin. La première idée, c'était de rendre les derniers dessins de paysage – à la fin du livre – en couleurs.

Philippe de Pierpont : Les puzzles.

E.L. : Oui, les puzzles. 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 mieux. Mais la couleur avait ce côté positif. Il

y a aussi le fait que ces images me font penser à des vieilles images de cartes postales. Il y a un côté vieillot de carte postale que j'aime bien esthétiquement. Narrativement, ça n'a pas d'intérêt, mais, esthétiquement, j'aime bien. Ça colle aussi à l'idée du puzzle qui est un peu désuet comme ça... ce n'est pas la belle photographie artistique, c'est le puzzle. Ensuite, on s'est dit : s'il y a de la couleur là, on va en mettre aussi un peu de 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 départ.

Alors le prologue, pas l'épilogue qu'il y a à la fin, parce que c'est vraiment une idée qui est arrivée...

P.dP. : Très tard.

E.L. : Oui, parce que moi, je parlais des puzzles, mais la vraie fin, c'est l'épilogue, et ça, c'est arrivé très très tard. Parce que la première idée des couleurs, c'est vraiment ça, ce sont les paysages.

M.W. : Les puzzles, le voyage.

P.dP. : Le voyage possible en fait. Et ça s'arrêtait là. Sur le voyage possible. Les éditeurs trouvaient tous les deux, surtout Thomas [i.e. Thomas Gabison], que l'ouverture vers la lumière qu'on désirait n'était pas si claire que ça. Et entre autres à cause du fait que ce bûcheron-là se suicidait, mourait brûlé dans sa caravane. Finalement, elle [Fany] s'en sortait mais c'est quand même assez sordide, assez dur. 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.

E.L. : En fait, moi, je trouvais aussi le bûcheron trop romantique, une espèce de personnage sombre, noir, romantique, et donc le fait qu'il mourait, ça m'ennuyait. Pendant la construction du récit, j'étais déjà embêté par cette idée-là. Thomas, l'éditeur, ce qu'il avait aussi comme autre argument, c'est qu'il ne pouvait pas y avoir deux morts dans une histoire. Ça faisait un mort de trop. C'est un argument...

P.dP. : C'est un peu spépieux !

E.L. : Au début, tu rigoles quand tu l'entends.

P.dP. : Ça nous a fait réfléchir, en tout cas !

E.L. : À l'idée de cet épilogue, où il [i.e. le bûcheron] va aller encore un peu plus loin. Il vit dans une cabane dans les bois...

P.dP. : Donc, il n'est pas mort.

E.L. : Il n'est pas mort, voilà.

P.dP. : Il a brûlé sa caravane mais il est sorti avant et c'est une sorte de révélation pour le lecteur : « Ah ben, en fait, il n'est pas mort ! » Il a brûlé son ancienne vie, il se rend compte que ce ne sera jamais possible et il va vivre tout seul dans les bois.

E.L. : Il y a parfois un quiproquo parce que les gens se demandent si c'est un rêve ou pas, la fin.

M.W. : Oui, mais ça, c'est l'imagination du lecteur, effectivement, on peut de demander : est-ce que c'est un rêve, est-ce que c'est un paradis, est-ce qu'il est mort, est-ce qu'il n'est pas mort ?

E.L. et **P.dP.** : oui, voilà.

E.L. : Nous, on ne pensait pas du tout à ça. Pour nous, c'est réel, il se construit une cabane.

P.dP. : Par rapport à l'occurrence des couleurs, on avait envie, après avoir vu la fin, d'en ajouter tout le long, et de faire le trajet à l'envers, de se dire : où est-ce qu'on mettrait de la couleur ? Et cette couleur, en fait, dans ce récit qui se ferme très fort dès qu'elle [i.e. Fany] arrive dans le camping, c'était la possibilité d'une ouverture, d'un retour à la vie, puisque cette femme, finalement, pendant le mois où elle reste dans le camping caravaning, elle ne sait pas ce qu'elle va devenir, elle ne sait pas si elle va mourir ou vivre, et finalement, les minuscules événements, les micro-événements de la vie quotidienne font qu'elle se relie... le fil ténu qui la relie à la vie se reconstruit. Et ces couleurs, c'était aussi cette possibilité-là. On a aussi pensé à ces bouquins japonais. 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 cahier.

E.L. : C'est vrai que la première idée vient de la référence au manga. Des gens comme Taniguchi.

P.dP. : Au manga, et au roman. À l'édition japonaise, en fait. Ils font des bouquins très étranges où, tout d'un coup, il y a quelque chose d'inattendu... Dans un vrai roman, tout d'un coup, il y a une photo couleur.

E.L. : Peut-être que la dernière chose aussi c'est que, pour moi, comme le monde est en couleurs, la réalité est plus forte tout d'un coup, on quitte l'univers poétique du dessin pur, puisque le réel était en noir et blanc et que, dès qu'il y a de la couleur, tout d'un coup, il y a comme un sentiment de réel, quoi.

M.W. : (feuilletant le livre) Ça commence comme ça : il y a d'abord le puzzle qui est dans la caravane de Pierrot et, ensuite, petit à petit, la couleur s'intègre. Est-ce que c'est lié à l'idée de fragilité ?

E.L. : Oui, enfin, l'idée de faire des petites touches.

P.dP. : L'idée de fragilité, elle est là dans tout le livre, c'est l'idée principale.

M.W. : Oui, mais est-ce que la couleur reprend cette idée ?

E.L. : Elle reprend un petit côté positif de la fragilité. C'est un peu comme un petit bonheur dans un grand monde sombre. C'est une petite touche de couleur, quoi.

(**P.dP.** Confirme cette idée)

P.dP. : Et c'est un petit bonheur qui n'a l'air de rien, c'est une petite touche de couleur qui fait que tout est encore possible. Et, tu vois que ça commence par le puzzle et que ça finit par le puzzle. Et bien voilà, elle [i.e. Fany] voit ce puzzle en arrivant dans ce monde, dans son univers gris, qu'elle voit tout en gris, et il y a une trouée dans le gris. Et là [page où Fany est à la rivière], c'est la première fois qu'elle va rencontrer quelqu'un d'autre. C'est l'annonce qu'elle va rencontrer un des personnages, le vieux qui fait des ricochets, enfin, qui va lui apprendre à faire des ricochets. C'est par ces petits moments de rencontre avec d'autres que la lumière, la couleur, peut être là.

M.W. : Dans les cauchemars, il y a aussi de la couleur.

E.L. : Mais la première approche de la couleur, c'est la couverture. C'est la couverture qui est vraiment toute en couleurs et puis tu rentres dans l'univers du livre.

M.W. : Mais maintenant, la couverture en couleurs... souvent, il y a des couvertures qui sont en couleurs alors que toute l'œuvre est en noir et blanc.

P.dP. : Oui. On a voulu un contraste, d'ailleurs. Ce n'est pas le même discours, si tu veux, celui de la couverture et celui à l'intérieur. On voulait... (À Éric Lambé) Parles-en de la couverture !

E.L. : Au départ, pour la couverture, on a fait des projets qui n'avaient rien à voir avec ce qu'elle est maintenant. Les projets étaient plutôt comme la majorité du livre. C'est Thomas, le premier, notre éditeur, qui nous a dit que c'était trop évident. Il lui semblait que la couverture n'apportait rien. Donc, on a cherché autre chose. Et je suis parti dans tout à fait l'inverse. C'est l'idée du panorama, d'un monde réinventé, faux, grotesque. Parce qu'il y a un côté grotesque dans cette couverture. Le personnage qui a un nez rouge à l'arrière et tout ça. Ça fait aussi penser, même si moi je n'y avais pas pensé et que c'est quelqu'un d'autre qui m'en a parlé, ça fait penser à un artiste qui s'appelle Henri Darger, qui est un artiste d'art brut... Je ne sais pas si tu connais les travaux d'Henri Darger ? Et c'est un artiste d'art brut qui toute sa vie a fait des énormes fresques en recopiant des images de petites filles dans les années 50 qu'il mêlait à des scènes d'horreur. Tout l'ensemble est une espèce de mythologie qu'il a créée où il était censé sauver les petites filles des monstres.

P.dP. : Et maintenant que tu le dis, sauver une petite fille...

E.L. : Et le fait qu'elle [i.e. Fany] soit au centre de cet univers grotesque de faux soldats, de cadavres quand même mais qui ne sont pas de vrais cadavres, tout ça était... nous a semblé un peu fort.

P.dP. : Un monde à l'arrêt aussi. C'est un monde à l'arrêt, le panorama, à l'arrêt depuis 150 ans et son [de Fany] monde est arrêté complètement. Elle est figée dans ce monde. Et le petit mouvement de la vie va se remettre en route.

M.W. : C'est ce que j'allais dire, pour elle aussi, la vie s'est arrêtée finalement à partir de l'accident et elle ne voit pas du tout comment continuer... Mais bon, ça, c'est de l'interprétation ! Et alors, les couleurs, par exemple le bleu ?

E.L. : Le bleu et le rouge !

M.W. : C'est un motif [i.e. la couleur bleue] qui revient. Il y a beaucoup de motifs qui reviennent, mais comme ce n'est pas paginé...

E.L. : Oui, c'est difficile de les retrouver.

M.W. : Ici [séquence du cauchemar], par exemple, c'est bleu, puis après, il va y avoir du rouge. Est-ce que ça a une signification particulière ?

E.L. : Ça en fait, 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 couverture.

M.W. : C'est un simple effet esthétique ?

E.L. : Oui. Après, c'est la couleur des militaires aussi. Soldats bleus, soldats rouges. Mais ça n'a pas d'impact... c'est plus graphique qu'autre chose, je pense. Ça permet aussi de rythmer quand même. On n'est pas face à une situation où, tout d'un coup, il y a du rouge et du bleu. Mais il n'y a pas de réelle symbolique derrière. Enfin, je ne pense pas. Moi, je n'en ai pas vue.

P.dP. : Non, moi non plus.

E.L. : Pas de métaphore.

P.dP. : Quand Éric me propose un truc, il le fait et voilà, puis il me dit, voilà, j'ai fini dix pages. On n'a pas discuté du bleu et du rouge. Tu en as discuté avec Nathalie. Moi, ce n'est pas mon business.

E.L. : Et là, c'est une des rares fois où je n'ai aucune interprétation soit narrative, soit de signification ou d'enjeux de l'histoire et tout ça. C'est juste que j'ai aimé tout de suite

parce que c'est très surprenant, dans un monde sépia comme ça, d'avoir une couleur qui débarque et puis, tout d'un coup, on pense que, voilà, le système est installé. Et puis pas du tout, c'est complètement autre chose après. Et c'est plutôt ça qui m'a intéressé, je crois.

M.W. : Moi, le truc qui m'a le plus surprise, c'est la couleur verte parce qu'elle sort complètement du schéma. Nulle on ne trouve cette couleur, il n'y en a rien que là [image du cerf]. Et c'est pour ça que je me suis demandé à un moment donné s'il existait une volonté particulière, mis à part le côté graphique

E.L. : Tout d'un coup, son regard s'arrête sur cette biche et ça lui donne plus d'importance d'être dans le vert.

P.d.P. : Une biche avec des ... (montre les bois dessinés sur l'image) ?

E.L. : Enfin, non, le cerf, ce n'est pas une biche ! Le cerf. Tout d'un coup, c'est le moment, où il doit décider de le tuer ou de ne pas lui tirer dessus. Et il y a une couleur qui est dedans.

M.W. : D'accord. Il n'y a pas d'autre symbolisme.

P.d.P. : C'est comme intuitif.

E.L. : C'est dû au regard. Tout un coup, son regard s'éclaire. Il y a beaucoup de choses qui se passent de manière intuitive, en fait, même le bouquin, dans la manière dont il est fait. Il y a un scénario hyper construit de Philippe et, à l'intérieur de ça, il y a encore moyen de le tordre. Donc, par exemple, les cauchemars n'existent pas dans le scénario mais sont nés de toutes les propositions, des motifs du scénario. Les cailloux, par exemple, qui servent au départ dans l'histoire à lancer des ricochets, des ricochets dans la vie, ça devient un moyen graphique aussi de raconter un corps.

Mais tu vois, ce n'est pas forcément dans l'ordre. Il y a des passages qui sont après d'autres, qui sont retravaillés après parce qu'il y a un motif qui... Tout d'un coup le caillou devient important

P.d.P. : On aime bien, on se dit : Waouh !

E.L. : Alors que quand tu es devant un panorama, que tu le dessines, tu vas d'abord dessiner les soldats, tu vas d'abord dessiner les chevaux.

P.d.P. : Pas les cailloux.

E.L. : Les cailloux, tu ne vas pas y penser ! Et quand tu es dans une histoire où tout d'un coup les cailloux sont importants, ça devient une possibilité d'utiliser le caillou. C'est un peu comme si... quand on met quelque chose dans un scénario, il faut qu'il serve. Là, on essaye d'utiliser au maximum les choses qui sont proposées.

P.dP. : On adore ça et on pense que c'est important, quand on raconte une histoire, de travailler, de soustraire un maximum et, quand tu soustrais, il reste, si tu as l'esprit à ça, des motifs en fait. Et ces motifs, on va les travailler.

E.L. : En fait on réduit au « moins » et avec ce « moins », on multiplie.

P.dP. : Ce ne sont pas des variations sur un même thème, c'est vraiment : ce motif devient quelque chose qui nous indique une voie à suivre.

E.L. : Parce que, tu vois même, avant d'arriver à ce visuel, il y a quand même, je ne sais pas, trois ans où je cherche à comment le dessiner. Et on se voit, il y a des approches, je regarde des photos, je vais dans des campings, enfin les campings, j'y allais en vacances, mais après je 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 traduire le scénario avec des images. Le scénario était en mots, tout d'un coup il est traduit en images.

M.W. : Mais c'est comme ça à chaque fois, pour chaque œuvre ?

E.L. : Oui, en gros c'est ça mais celui-là, c'est le plus épuré parce qu'il a eu la possibilité de se déployer sur la distance au niveau des pages.

P.dP. : Et aussi parce que à chaque bouquin qu'on a fait ensemble, on se connaît de mieux en 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. C'est une sorte de double map, de double carte qui se met et ça forme un territoire et on l'explore. 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. Et c'est une sorte de *diktat* de la narration dans le scénario. Et ici, pas du tout. 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 chose.

M.W. : Ici, je trouve que l'épuration va avec le thème de, justement, fragilité, précarité, etc., et donc que le trait...

E.L. : oui, bien sûr, oui.

P.dP. : Ça, on en a parlé évidemment.

M.W. : Oui, le trait participe vraiment à ce projet narratif.

E.L. : Oui. A la base, quand j'ai parlé à Philippe, on se parle vraiment rapidement, et lui, il me dit : « tu veux travailler sur quoi ? » Et moi, j'avais parlé fragilité et précarité mais je

pensais à quelque chose d'urbain, je pensais à une histoire à Bruxelles avec des SDF et à un truc très noir. Donc quand Philippe est arrivé, il est arrivé avec une femme et pas un SDF dans la rue...

P.dP. : Et c'était plutôt rural.

E.L. : C'était plutôt rural dans un camping. Enfin, il avait tout renversé, quoi ! Et donc, après, je dois me réemparer de ce truc-là pour aller vers ce que moi j'ai envie de faire, tout en respectant complètement ce que Philippe a envie de faire. C'est une espèce d'échange comme ça. La fragilité, finalement, on y arrive avec ce trait fin. Quand on ne restait qu'avec le trait, et bien les images étaient pauvres, il n'y avait pas de fond. Le gris permet d'avoir un fond et cette légère couleur permet d'avoir quand même une atmosphère. Ce n'est pas du noir c'est...

P.dP. : C'est une présence.

E.L. : Parce que là, c'est imprimé en quadrichromie, en fait.

P.dP. : Ce n'est pas du noir et blanc.

E.L. : En fait, techniquement, c'est compliqué.

P.dP. : En fait, même ce qui est en noir et blanc, n'est pas en noir et blanc, c'est une quadri et du coup, il y a une sorte de, comment est-ce qu'on dit ça... le travail d'Éric est incroyable aussi parce qu'il rend présentes les choses en constante apparition. Comme les mosaïques byzantines, je ne sais pas si vous avez déjà été à Istanbul, ex-Constantinople ?

M.W. : Non, à Istanbul, non.

P.dP. : C'est vraiment impressionnant. Ces images ne finissent pas d'apparaître comme ça, et je trouve qu'Éric, il a trouvé ce truc, mystique quasiment et que ses images sont en constante apparition.

E.L. : Mais tout est déjà introduit dans le scénario puisque, c'est un moment où il neige et donc la neige fait tout disparaître.

P.dP. : Ce n'est pas un hasard !

E.L. : Tous ces thèmes, il faut qu'ils se croisent, si tu veux. Le dessin en bande dessinée doit venir... il ne doit pas être là juste pour illustrer un texte en fait, il doit réinterpréter le texte complètement. Moi, je fais partie des dessinateurs qui ne pensent pas qu'il a un style, mais qu'il y a plutôt un style qui se crée. Il faut avoir la générosité de mettre son ego un peu de côté tout en étant très égoïste, et donc de vouloir faire quelque chose qu'on est seul à faire mais, en même temps, qui va être généreux par rapport à ce qui est dans le

fondement, le scénario. Et toutes les réponses graphiques viennent après. Elles doivent venir prendre la place du scénario et ne pas l'illustrer mais le réinterpréter.

P.dP. : Prendre sa place.

E.L. : Elles doivent le magnifier. En tant que dessinateur, tu dois accepter ce chemin. C'est pour ça que c'est assez long, en fait.

M.W. : Et au point de vue des techniques ? Qu'est-ce que c'est comme technique de mise en couleurs ?

E.L. : C'est du brou de noix. Le brun. C'est une espèce de poudre. Tu vois ce que c'est le brou de noix ?

M.W. : Oui, je vois ce que c'est. Mais je ne l'ai jamais utilisé.

E.L. : Et bien du brou de noix, tu mets de l'eau dedans et tu as plusieurs lavis.

P.dP. : Plusieurs densités.

M.W. : Un peu comme le café.

E.L. : Oui, ça se travaille en couches.

M.W. : En couches ?

E.L. : Oui, c'est-à-dire, tu as un gris clair, et puis, tu le superposes et tu as un autre gris.

M.W. : Et la couleur, alors ?

E.L. : Et je travaille avec deux, trois gris et je les transforme en ordi.

P.dP. : Donc, c'est la matière du brou de noix et on met un layer, enfin TU mets un layer de couleur.

E.L. : En fait, c'est plus compliqué que ça mais, en gros, ça se passe dans l'ordi où je transforme les choses qui sont en gris.

P.dP. : Parce qu'il y a de la matière, tu vois. Et là-dessus, il crée une teinte sur Photoshop.

E.L. : Je sélectionne les zooms avec l'outil sélection et puis je transforme ça par exemple en brun foncé. Après je fais outil sélection sur cette partie grise là, où je le sélectionne, là je le transforme en brun clair. Et puis je sélectionne le reste et j'ai le bleu. Et je retravaille un peu mais c'est tout en Photoshop.

M.W. : Case par case, alors ?

E.L. : Oui.

M.W. : Et donc, chaque case est scannée puisqu'il y a quand même un dessin manuel ?

E.L. : Oui, tout existe en original.

P.dP. : Non, mais, tes originaux sont comme ça, hein ! (P.dP. Montre une taille avec ses mains. Les originaux sont plus grands que la case dans le livre)

E.L. : Les originaux, en fait, sont plus grands. Ils sont à peu près de cette taille-là (montre une taille moitié d'une page A4). C'est des A3, quoi. Parce que je tiens à avoir des originaux propres et nets.

P.dP. : Et c'est étonnant, d'ailleurs, quand tu vois ça, tu ne penses pas que c'est un A3.

E.L. : Je pourrais très bien utiliser des textures et gagner du temps mais, il y a deux raisons à ça. D'abord, j'ai envie d'avoir ce contact au papier, j'ai envie que ça existe d'abord dans une première couche de travail, parce que sinon ça devient trop bordélique.

[Interruption de l'interview]

E.L. : Et la deuxième raison, c'est aussi pour des expos, pour des ventes, c'est bien d'avoir des originaux. C'est très pratique.

P.dP. : Et le travail se fait vraiment après sur ordi.

E.L. : Mais bon, les originaux sont en lavis. C'est très proche. Bon alors, ce qui faut dire aussi techniquement, c'est que ça a l'air très simple...

M.W. : Non mais, pas du tout ! Je ne pense pas que ça ait l'air très simple !

E.L. : Non mais même pour le reproduire, je veux dire. Pour le reproduire, ça peut paraître simple mais, en fait, il y a deux éditeurs. Il y a Frémok et Actes Sud, et c'est avec Frémok qu'on gère toute la fabrication du livre. Avec Thomas d'Actes Sud, on discute, mais la vraie gestion de la production du livre, c'est avec Frémok. 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...

M.W. : Ça reste en famille !

E.L. : Ça reste en famille !

P.dP. : On choisit le papier, on choisit la main du papier, la couleur du papier... Donc la main, la souplesse du papier, on choisit le format.

E.L. : Oui, on choisit tout.

P.dP. : Nos éditeurs, c'est vraiment des anges gardiens incroyables.

M.W. : C'est un vrai projet d'auteurs, en fait.

E.L. : Oui, bien sûr.

P.dP. : Et d'éditeurs ! Parce que ces éditeurs sont vraiment partie prenante du projet. On a discuté avec eux à plein de niveaux : « Est-ce que c'est un bouquin gros comme ça ? Grand ? Parce que, s'il est plus grand, peut être que... »

E.L. : Bon, après, il y a des questions économiques. C'est-à-dire que ce format-là, c'est un format qui est économique parce que, par rapport au papier que tu mets dans la machine, tu as le moins de perte de papier.

M.W. : (montre le livre) Avec ce format ?

E.L. : Oui.

M.W. : Comme c'était, à l'époque, avec l'album franco-belge standard.

E.L. : Oui, c'est pour ça qu'il y a beaucoup de BD qui sont souvent là, c'est 17 x 24. Et c'est un format qui correspond à 32 pages sur la machine d'impression.

P.dP. : Et donc, il y a très peu de perte mais avec l'album franco-belge, il y a très peu de perte aussi. Mais nous, on ne voulait pas un grand album. On voulait un bouquin plus littéraire.

E.L. : Non, mais ça aurait été pas possible, Philippe, on ne pouvait pas faire un livre.

P.dP. : Non mais de toute manière, on n'a jamais voulu faire un album !

E.L. : Mais tu ne peux pas faire un livre de 432 pages ! Non, pour moi, il aurait pu être plus grand, un peu plus grand.

P.dP. : Pour moi, pas. (rire)

E.L. : Oui, mais ça, c'est une autre question mais pour moi, s'il n'y avait pas une application économique, il serait un peu plus grand que ça.

P.dP. : Mais pour moi, ce n'est pas comme ça.

E.L. : Là, c'est vraiment un choix économique.

[Interruption de l'interview]

E.L. : (Parle de la fonction du photogaveur dans la fabrication du livre *Paysage après la bataille*) [Olivier Dengis] est un des grands spécialistes de la photogravure. Donc, en Belgique, il y en a deux, mais il y a lui qui est resté en Belgique, l'autre, il est parti vivre au Japon. Ce photogaveur, il est vraiment, à cette étape, crucial pour scanner les dessins pour être au plus proche des originaux. Et donc, il fait plein de recherches et il fait tourner les machines pour faire des essais, ce qui est très rare parce que tu dois payer pour faire tourner la machine. Il connaît les machines aussi. Là il a été imprimé en Italie. Il s'appelle Olivier Dengis, sa société s'appelle Mistral. C'est un obsédé de la reproduction. Il travaille surtout pour des grandes reproductions de photographes, des choses très difficiles. 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 ne pas avoir de noir ou de ne 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 sentent.

P.d.P. : On a refait le scan sur une autre machine d'ailleurs...

E.L. : Moi, j'ai scanné tout sur ma machine. C'est une machine qu'il [Olivier Dengis] est venu régler chez moi. À partir de là, il cherche le moyen d'approcher, parce qu'on pensait en fait au départ imprimer le livre en deux couleurs, en bichromie, pour avoir le brun et le noir, parce qu'il n'y avait pas l'idée de la couleur, c'est vraiment arrivé après. Et donc, tout a été traité en bichromie et remis en quadri après. Voilà, techniquement, c'est comme ça que ça se passe.

M.W. : Oui, donc...

E.L. : Ce n'est pas si simple, en fait.

M.W. : L'aspect économique joue un rôle, effectivement. Donc, pourquoi est-ce qu'il y a certaines bandes dessinées ou romans graphiques en couleur et certains pas ? Est-ce que c'est voulu par les auteurs, ou pas ? Il y a toujours ce problème : est-ce que la couleur était... [un choix] ?

E.L. : Il y a eu un moment où les romans graphiques, par exemple avec l'édition indépendante ou la bande dessinée américaine avec des *Maus*, Spiegelman, des gens comme ça, ont commencé à développer des narrations sur une longue distance. C'était plus de 48 pages, c'était 120, 180, et, financièrement, ça faisait des BD très chères. À l'époque, ça coûtait très cher la différence entre une BD couleurs et une BD noir et blanc. Donc, il y a une raison économique. Il y a une autre raison, c'est que c'était l'idée aussi d'être plus proche de l'écriture, je pense. Les livres en mots, ils ne sont qu'avec du noir et du blanc. Au départ, les auteurs de BD sont des gens qui dessinent en noir en blanc et ils donnaient les pages à des coloristes. Tu vois, ils n'étaient pas coloristes. Donc, il y avait une espèce

de logique à arriver à un moment à des livres qui vont se vendre moins bien, donc, on va les faire en noir et blanc, ce sera moins cher, et où les auteurs vont aussi avoir envie d'écrire plus que de dessiner et d'être sur le temps, de gagner du temps en ne travaillant qu'en noir et blanc. Après, ça a créé des écoles. Sur les vingt dernières années, il y a plein de livres qui se sont faits en noir et blanc parce que, esthétiquement, c'est beau aussi. Il y a aussi une espèce de pureté du noir et blanc.

M.W. : Oui, c'est beau mais c'est un peu contradictoire aussi parce que le lecteur de bande dessinée qui n'est pas expert, un lecteur amateur, il va plus aller vers la bande dessinée en couleurs que vers la bande dessinée en noir et blanc.

E.L. : Bien sûr.

P.dP. : Oui, ça c'est sûr, oui.

E.L. : C'est certain.

M.W. : Et donc, la couleur, même si elle coûte peut-être plus cher au départ, finalement, sur les revenus, a peut-être plus de chances.

E.L. : De toute façon, même dans notre cas, n'importe qui dit, n'importe quel éditeur te dit qu'un livre en couleur se vend mieux qu'un livre en noir et blanc. Mais après...

P.dP. : Par exemple, on parlait de BD indépendante américaine, elles sont toutes en noir et blanc parce que c'est une écriture en noir et blanc. Ça a dépassé le stade économique. Et les BD couleurs sont des BD qui sont destinées au plus grand public et donc il faut de la couleur, comme en cinéma. À part *The Artist*, il n'y a pas de film en noir et blanc qui se fasse parce que personne n'irait le voir. Ça c'est clair. Mais dans la niche de la BD d'auteur entre guillemets, la majorité des BD sont en noir et blanc.

E.L. : Il y a aussi une facilité de gestion. La couleur est plus compliquée à gérer, il y a beaucoup d'éléments. Une fois que tu réduis tout à du noir et du blanc, tu te poses moins de questions. La couleur est quelque chose de... Enfin moi, là, maintenant, je fais des BD pour l'instant en couleurs avec une méthode très classique de bande dessinée en aplats de couleurs. Et là, je me casse beaucoup la tête pour arriver à quelque chose qui me plaît esthétiquement tout en étant en couleur parce que c'est vite purement illustratif ou ça représente le réel de manière trop évidente. Donc il faut, à l'intérieur de ça, trouver un langage poétique. Et plus tu as de moyens, plus c'est compliqué. Une manière de se simplifier la vie, c'est de réduire ces moyens. La photographie en noir et blanc à un moment, c'est devenu peut-être un truc pour les gens qui ne savent pas bien faire de la photo mais c'est tout de suite très chic d'avoir une photo en noir et blanc.

M.W. : Et en sépia, oui...

E.L. : Oui, en sépia ! Tu fais une photo de mariage en couleur, c'est un peu banal, tu la fais en sépia, waouh !

M.W. : Tout de suite, ça a un cachet.

E.L. : Mais en fait, c'est parce que c'est plus facile, c'est tout. Tu as l'effet tout de suite.

M.W. : Oui, c'est vrai. Mais je pense que la couleur, quand elle est utilisée justement dans cette bande dessinée d'auteur, dans les projets d'auteur, elle est utilisée d'une certaine manière...

E.L. : Oui, bien sûr, oui.

M.W. : Elle n'est pas utilisée juste pour sa fonction esthétique ou graphique mais plutôt dans une fonction de...

E.L. : narration, oui.

M.W. : Oui, de narration.

P.dP. : Écriture.

M.W. : D'écriture voilà, poétique.

P.dP. : Comme Lorenzo Mattotti, clairement, ses livres en couleurs, tu connais Mattotti?

M.W. : Je connais, oui, je ne suis pas experte mais je connais.

P.dP. : Ses livres en couleur sont tous des bestsellers et ses livres en noir et blanc sont des échecs commerciaux, alors qu'un de ses plus beaux livres, *Stigmates*, ...

E.L. : ...est en noir et blanc !

P.dP. : Est en noir et blanc. Et même *Incidents*, il est en noir et blanc et il est magnifique.

E.L. : Ceci dit, c'est un grand coloriste.

P.dP. : Mais il est autant un auteur de bande dessinée en couleurs qu'en noir et blanc et quand il travaille en couleur, il a une réflexion. Ce n'est pas juste la mise en couleurs pour le grand public. *Feux*, c'est vraiment un travail d'auteur incroyable basé sur le travail de la couleur, à point c'est tout. Donc, ce que tu ouvres là comme chambre de discussion, c'est énorme, c'est vraiment gigantesque. Tu interviewrais Mattotti, il te dirait encore plein d'autres choses.

35 Min. 02

[Le reste de l'enregistrement n'est pas pertinent pour cette étude. Les thèmes de la discussion abordent mon parcours académique, une discussion sur l'école franco-belge ainsi que sur quelques dessinateurs actuels.]

41 Min. 20

[Fin de l'enregistrement]

Notes supplémentaires (hors enregistrement) :

- Influences d'Éric Lambé : L'île Noire de Hergé, Basooka, Loustal, Raúl (espagnol), Madrid.