

3.2. Les procédés d'impression et les techniques de mise en couleurs

Gravure sur bois, lithographie, héliogravure, chromo typogravure, linogravure, risographie, sérigraphie, typographie, monotype sur zinc, flexographie, impression offset, jet d'encre, laser : il existe une multitude de procédés d'impression mécaniques et numériques. Chaque procédé offre ses avantages et ses inconvénients : le choix d'un procédé et d'une technique de mise en couleurs en bande dessinée peut avoir de multiples motivations, allant du motif économique à la démarche artistique intentionnelle. Il est également lié à d'autres éléments, comme le choix du papier, celui de l'encre ou encore du format. Si l'on reprend les critères contextuels pertinents dans le cadre de l'étude sur la couleur en bande dessinée, le procédé d'impression et la technique de mise en couleurs sont des critères contextuels directs. Ils sont en interdépendance avec les autres critères de ce type et particulièrement, comme nous le montrons ci-après, avec les critères de rentabilité et le critère professionnel. Ils sont, comme tous les critères directs, tributaires des critères cadres liés à l'époque, la technologie, la culture et l'économie éditoriale.

3.2.1. Approche technique : les procédés d'impression et les techniques de mise en couleurs

Au début du XX^e siècle, le Benday, déjà très connu aux USA et lié à la publication des *comics* depuis la fin du XIX^e siècle, commence à être utilisé en Europe pour les impressions en quadrichromie. Cette invention de Benjamin Day est une technique largement utilisée pour la chromolithographie, un procédé d'impression en couleurs avec des pierres de grand format. Elle permet une reproduction des couleurs très fidèle par des reports mécaniques de teintes¹. Consistant en la superposition des primaires cyan, magenta et jaune ainsi que du noir, elle demande de l'exactitude dans la juxtaposition des trames². Les couleurs sont appliquées successivement, à des pourcentages différents, sur le papier avec des encres d'imprimerie afin de reproduire les planches peintes antérieurement le

1 Cf. Twyman, M. *L'imprimerie. Histoire et techniques*, Lyon : ENS Éditions, 2007, p. 84.

2 Cf. Ciment, G. « La couleur dans la bande dessinée », op. cit.

plus exactement possible. Cette technique tramée repose sur des points ou des grilles de couleurs de différents types³. À l'heure actuelle, les Benday dots – aussi connus par les œuvres de l'artiste de Pop Art Roy Lichtenstein, qui intégrait des motifs issus des *comic strips* dans ses compositions artistiques, sont toujours utilisés, souvent via des logiciels⁴.

Pourtant, ce n'est pas le Benday qui s'impose en Europe au début du XX^e siècle, mais l'impression lithographique. Dans l'album *Bécassine mobilisée*⁵, les illustrations ont été par exemple colorisées avec la technique de la lithographie sur zinc, procédé très en vogue entre 1900 et 1920, qui remplace la pierre lithographique par une plaque de zinc⁶. Les couleurs employées sont le rouge, le rose clair, le bleu, le jaune et le noir⁷. On y remarque des bavures de la couleur qui sont dues au cadrage particulièrement difficile. Cela provoque des espaces blancs là où il ne devrait pas en avoir et une altération des mélanges de couleurs. La robe verte de Bécassine contient par exemple souvent des taches bleues. Les bavures peuvent également provoquer un effet *watercolor* qui trouble la perception. Ainsi, le jaune débordant dans un tablier peut doubler la ligne noir de contour et donner à la couleur blanche de l'habit une autre nuance que dans les autres surfaces⁸.

Augmentée d'un blanchet en caoutchouc, l'impression lithographique deviendra l'offset, un procédé d'impression en série, où l'encre appliquée sur une plaque métallique est transférée, par l'intermédiaire du rouleau en caoutchouc, à plat sur le papier⁹. Le premier album de Tintin à profiter de cette technologie est *L'Étoile mystérieuse*, en 1942. La coloriste de cet album était Alice Devos, la première collaboratrice d'Hergé¹⁰. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, le développement de la photocomposition diminue les coûts de la production et fait de l'offset le procédé le plus utilisé¹¹. Ce dernier est toujours

3 Cf. Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 313. Les informations sont également issues de la huitième partie du cours de Benoît Peeters au collège de France intitulé *Poétique de la bande dessinée*. La séance du 17 janvier 2023 avait pour thème « Du Benday à la couleur directe ». Cf. Peeters, B. (2023) « Du Benday à la couleur directe », *Poétique de la bande dessinée* 8, [Conférence en ligne] URL : Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/du-benday-la-couleur-directe> (Consultation : 18 janvier 2023).

4 Le *Jimmy Corrigan* de Chris Ware a été mis en couleurs en Benday. Cf. Ciment, G. « La couleur dans la bande dessinée », op. cit.

5 Caumery / Zier, E.F., *Bécassine mobilisée*, Paris : Gautier et Languereau, 1918.

6 C'est en tout cas ce qu'il ressort du mémoire de Marielle de Miribel intitulé : *Bécassine, étude d'une des première bande dessinée* [sic]. Les informations se basent sur une maîtrise d'histoire de Marie-Hélène Masquelier rédigée en 1975–1976, *La semaine de Suzette, journal spécialement rédigé pour les petites filles de 8 à 14 ans*, que nous n'avons malheureusement pas pu acquérir. Cf. de Miribel, M. *Bécassine, étude d'une des première bande dessinée* [sic], Mémoire présenté sous la direction de Mlle. Claude Bernard, École Nationale supérieure de Bibliothécaires, 1979.

7 Ibid., p. 6. Le rouge est décrit comme « rose foncé (sensiblement le rouge primaire actuel) ».

8 C'est le cas à la page 33 de l'album *Bécassine mobilisée*. Caumery / Zier, E.F., *Bécassine mobilisée*, Paris : Gautier et Languereau, 1918, p. 33.

9 Morgan, H. / Hirtz, M. *Le petit critique illustré. Guide des ouvrages de langue française consacrés à la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 1997, p. 12.

10 Cf. s.n. (2014) « Tintin prend des couleurs », [Article en ligne] URL : Tintin.com, <https://www.tintin.com/fr/news/4278/tintin-prend-des-couleurs#> (Consultation : 12 décembre 2022).

11 Cf. Twyman, M. *L'imprimerie. Histoire et techniques*, op. cit., p. 102. L'héliogravure reste utilisée pour les impressions en très gros tirages comme les timbres, par exemple.

très apprécié dans le domaine de l'impression du livre pour son rapport qualité/prix et les grands tirages.

Dans le champ franco-belge, deux techniques de mise en couleurs sont emblématiques pour le XX^e siècle¹² : la technique des bleus, ou technique des aplats de couleurs, et la couleur directe. Dans le cas des bleus, les couleurs, le plus souvent des encres solubles à l'eau, s'appliquaient au pinceau ou à l'aérographe sur une épreuve d'impression. En couleur directe, les techniques de mise en couleurs et le choix des encres étaient plus libres. De manière générale, dans les deux cas, l'impression se faisait en quadrichromie avec le procédé offset. La standardisation de l'album de bande dessinée liée à ce procédé et à sa rentabilité¹³ a donné lieu à de nombreuses critiques, en particulier dans le milieu de la bande dessinée alternative. À l'heure actuelle, les presses sont fortement liées à l'informatique et la photocomposition a disparu pour laisser place au numérique. Le bleu de coloriage n'a pas pour autant disparu¹⁴ et permet désormais l'utilisation de techniques de mises en couleurs plus variées. Par exemple, le crayon bleu inactinique, qui n'apparaît pas à l'impression, permet des crayonnés qui peuvent être encrés et peints directement sur la planche¹⁵. La mise en couleurs s'effectue toutefois le plus souvent de manière numérique¹⁶, même si les techniques manuelles (gouache, aquarelle, aérographe, crayons de couleur...) existent toujours. Léonie Bischoff a par exemple utilisé le crayon de couleurs multicolore dans l'album *Anais Nin*¹⁷. Elle affirme : « Je n'avais pas pensé qu'on pourrait le scanner et le reproduire sans perdre des nuances dans la couleur. Finalement, cela marche très bien¹⁸ ». La performance des outils informatiques permet toutefois la reproduction de toutes les techniques de mise en couleurs ainsi que leurs effets sur différents supports. La couleur de l'album *La jeune femme et la mer* (2021) de Catherine Meurisse a été prise en charge par Isabelle Merlet qui ne travaille plus qu'en numérique. L'imitation des aquarelles y est très convaincante¹⁹ (fig. 20). Pour *Ne m'oublie pas*, Alix Garin a travaillé exclusivement de manière numérique (fig. 21). Dans le processus de création, l'étape de la mise en couleurs était la dernière mais l'autrice la considère comme essentielle dans son récit : « Ça [i.e. la couleur] va vraiment enrober toute l'histoire qui a été mise en place à toutes les étapes précédentes²⁰ ».

12 Cette affirmation résulte des réflexions issues de la première partie de cette étude, en particulier dans les parties 1.2.2. et 1.2.3.

13 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 72.

14 Cf. Lainé, J.-M. / Delzant, S. *La colorisation des planches*, op. cit., p. 15.

15 Cf. *ibid.*

16 L'usage d'outils et de logiciels informatiques se sont fortement développés depuis les années 2000. Cf. Baudry, J. / Paolucci, P. « La bande dessinée numérique vue d'ailleurs ». Dans : Robert, P. (dir.) *Bande dessinée et numérique*, Paris : CNRS Éditions, 2016, p. 59 - 78.

17 *Anais Nin, sur la mer des mensonges*, Paris : Casterman, 2020, p. 153.

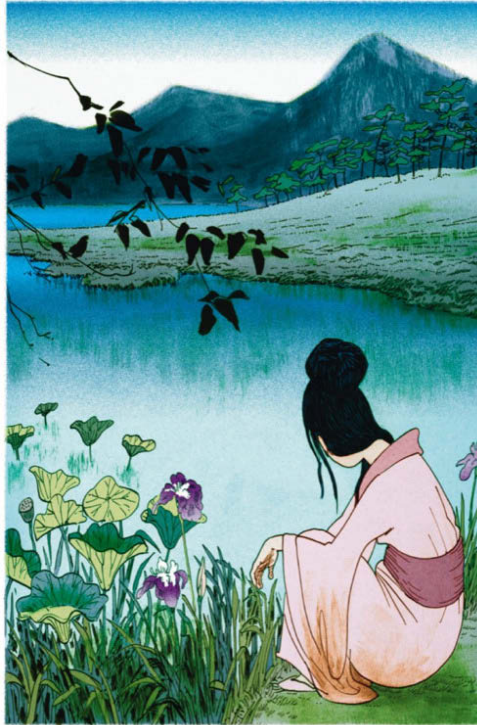
18 Botticelli, M. « « Anais Nin n'est pas qu'une seule couleur » : Léonie Bischoff nous parle de son album, prix du public France Télévisions à Angoulême », op. cit.

19 Meurisse, C. *La jeune femme et la mer*, Paris : Dargaud, 2021. Une interview d'Isabelle Merlet se trouve sur Neuvième art 2.0. Elle y aborde le travail sur l'album de Catherine Meurisse. Cf. Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. (2022) « De la lumière à la matière, entretien avec Isabelle Merlet », op. cit.

20 S.n. (2021) « Interview mit der Comicautorin Alix Garin », [Interview filmée en ligne, réalisée par Marie Weyrich] URL : belgien.net/interview-alix-garin/, 5 min. 47 sec. (Consultation : 10 janvier 2022).

Les différences majeures entre les techniques manuelles et numériques se situent dans le contrôle des processus et dans la rapidité de la réalisation. En outre, les corrections sont plus faciles en informatique qu'en couleur directe. Dans le cas de l'aquarelle, l'aspect aléatoire disparaît avec l'utilisation des brosses numériques.

Fig. 20: Planche issue de l'album *La jeune femme et la mer*²¹, colorisée de manière numérique par Isabelle Merlet.



La jeune femme et la mer : Meurisse © Dargaud, 2021.

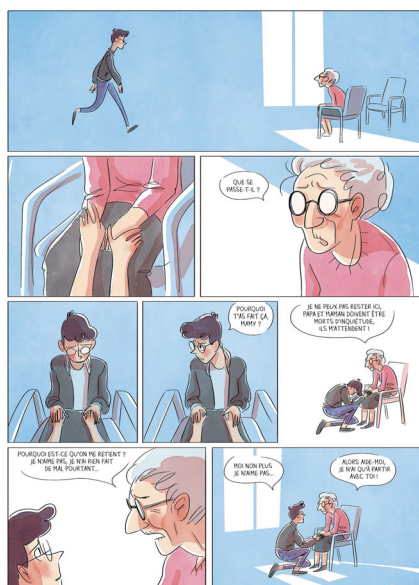
L'impression en quadrichromie numérique, s'est également établie. Grâce à l'utilisation de données informatiques pour la reproduction, elle est flexible, rapide et adaptée à de plus petits tirages. Elle autorise la diversité des formats, ce qui a un impact certain sur la création et la réception du récit²². Elle permet d'éviter les stockages et le pilon grâce au *Print on Demand*, l'impression sur demande. Cette technologie se retrouve même chez les particuliers avec les imprimantes à jet d'encre ou laser qui autorisent les hautes défi-

21 Meurisse, C. *La jeune femme et la mer*, Paris : Dargaud, 2021, p. 85.

22 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 19. Lire également Sylvain Lesage : Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit.

nitions²³. Enfin, le numérique permet aux auteur-ice-s qui le souhaitent d'imprimer leur bande dessinée sans passer par une maison d'édition, en l'envoyant directement à l'impression via un site internet.

Fig. 21: La bande dessinée *Ne m'oublie pas* a été réalisée exclusivement de manière numérique²⁴.



Garin © DARGAUD LOMBARD, 2021.

Pour des publications à plus petits tirages ou dans une démarche relevant du domaine de l'art, où la qualité et l'authenticité sont au premier plan, des procédés mécaniques d'impression sont toujours utilisés. C'est le cas, par exemple, de la lithographie qui utilise un dessin sur une pierre calcaire et a pour principe de base la répulsion du gras et de l'eau. Le transfert de la pierre au papier à l'aide d'une presse provoque un effet miroir. L'image imprimée est inversée. La risographie, elle, possède des avantages économiques et qualitatifs mais une contrainte pratique : la machine ne contient qu'un toner et ne peut imprimer qu'une couleur à la fois. Plusieurs passages sont donc nécessaires pour obtenir une impression en polychromie. À titre d'exemple, Olivier Schrauwen a développé *Arsène* à partir de la risographie, ce qui explique en partie l'utilisation de deux couleurs dans l'œuvre²⁵. Il en va de même pour la sérigraphie, procédé d'impression qui

23 Cf. Twyman, M. *L'imprimerie. Histoire et techniques*, op. cit., p. 106.

24 Garin, A. *Ne m'oublie pas*, Bruxelles : Éditions du Lombard, 2021, p. 15.

25 Le récit a d'abord été auto-publié sous forme de pamphlets. Cf. Crucifix, B / Meesters, G. « Hybridation, intergénéricité et ironie dans < arsène schrauwen > », op. cit., p. 8.

se rapproche du pochoir, utilisé plutôt dans le cas de pièces à tirage limité, comme des affiches, des illustrations ou des reproductions de planches originales. Les couleurs utilisées sont vives et apparaissent en aplats²⁶.

En bande dessinée, ces procédés considérés comme artisanaux sont principalement utilisés dans les œuvres avant-gardistes qui se démarquent de cette façon de la production habituelle²⁷. Blexbolex utilise pour sa part, le procédé sérigraphique accompagné de l'art de l'estampe dans l'œuvre avant-gardiste *Les Magiciens*²⁸. L'auteur affirme avoir voulu reconstituer et intégrer, dans ses illustrations, ce qu'il appelle « les accidents de l'imprimerie » devenus rares, comme les débordements ou les erreurs de cadrage²⁹. Le trait est très peu présent et laisse la place aux couleurs et aux textures³⁰. Cette œuvre et cette démarche artistique sont en rupture volontaire avec les techniques de mise en couleurs et les procédés d'impression utilisés plus couramment dans une production jugée plus *mainstream*.

Même si l'investissement en termes de temps et de travail manuel est conséquent dans le cas des procédés mécaniques³¹ et que, en ce sens, l'offset présente des avantages certains, une comparaison entre procédés mécaniques et automatiques, voire digitaux, n'est pas réellement pertinente puisque les buts et les résultats recherchés ne sont pas du même ordre. Le choix d'un procédé d'impression est toujours lié aux autres éléments contextuels qu'il convient de prendre en compte. Ainsi, le choix des encres est directement lié aux procédés d'impression et aux techniques de mise en couleurs. De plus, il est en rapport étroit avec les contextes technique et esthétique. Ainsi, Leo raconte avoir employé l'Ecoline pour le premier cycle des *Mondes d'Aldébaran*³² et avoir voulu ensuite renforcer certaines couleurs en utilisant de la gouache. Afin d'avoir des couleurs plus vives, il a également essayé la gouache liquide (sans mélange de blanc) et même les encres acryliques³³. Il a ensuite abandonné la mise en couleurs manuelles à partir de *Survivants et Antarès* faute de trouver sur le marché le matériel dont il se servait³⁴. Les encres peuvent également faire partie d'une réflexion plus intentionnelle. Dans *Paysage après la bataille*, Éric

26 Remarquons que le numérique s'est également installé dans les procédés d'impressions mécaniques. La sérigraphie numérique est par exemple bien plus rapide et pratique d'utilisation.

27 Ce n'est pas toujours le cas. *L'aimant*, de Lucas Harari, que nous analysons dans la quatrième partie (voir le point 4.2.2.), a été publié chez Sarbacane et a été conçu à partir d'un projet imprimé en risographie.

28 Blexbolex. *Les Magiciens*, Paris : Éditions La Partie, 2022.

29 Cf. Bertrand, L. [et al.] « Les Magiciens de Blexbolex », op. cit.

30 Cf. Figueres, T. (2022) « Les Magiciens – par Blexbolex – Éditions La Partie », [Article en ligne] URL : Actua BD, <https://www.actuabd.com/Les-Magiciens-par-Blexbolex-Editions-La-Partie> (Consultation : 11 septembre 2023).

31 Ces informations sont issues de deux sites : Collector BD (2021) <https://www.collectorbd.com/fr/collectorbd-fait-peau-neuve> (Consultation : 26 février 2023), et <https://graphiste.com/blog/> (Consultation : 26 février 2023). Le premier site appartient à la firme Mediatoon Licensing et est spécialisé dans la vente de produits dérivés de la bande dessinée et le second est une plateforme informative sur tout ce qui touche au graphisme.

32 Leo. *Aldébaran. L'intégrale*, Paris : Dargaud, 1999.

33 Cf. Correspondance e-mail de Leo datant du 2 octobre 2023. Elle se trouve en annexe 12 de cette publication.

34 Cf. *ibid.*

Lambé a utilisé le brou de noix pour obtenir, par superposition, des niveaux de gris différents sur les dessins originaux³⁵. Partant de ces nuances, il a ensuite ajouté les teintes de manière digitale. L'emploi d'un pigment délayé à l'eau était délibéré et a permis d'ajouter une dimension matérielle aux dessins³⁶. L'encre peut aussi devenir un élément d'une esthétique particulière. Dans le cas de *La ville rouge* de Michaël Matthys³⁷ par exemple, l'utilisation du sang de bœuf comme encre ainsi que la manière de l'appliquer sur les originaux est en lien direct avec le sujet traité : « C'est la vie urbaine et celle des habitants que le sang doit exprimer³⁸ ». Le sang coagulé provoque un malaise avec lequel Matthys déstabilise le-la lecteur-ice³⁹. Les textes sont peints et ont une dimension plastique, tout comme les images :

[...] L'illisibilité [...] fait partie intégrante du projet artistique de Matthys, tant d'un point de vue narratif qu'esthétique. L'expressionnisme de l'image et la présence stylistique affirmée de l'artiste dans ses images, notamment grâce à l'emploi du sang de bœuf, entendent éviter toute transparence du dessin et sa soumission au texte ou au récit⁴⁰.

Le choix du papier est, quant à lui, non seulement lié aux procédés d'impression et au critère contextuel de rentabilité, mais encore plus particulièrement à la dimension esthétique d'une œuvre. En effet, la qualité du papier utilisé pour l'impression a un impact direct sur le rendu des couleurs. Les couleurs seront perçues différemment selon que le papier employé est plus blanc ou plus jaune, absorbe plus ou moins les encres, est lisse ou, au contraire, plus rugueux. Afin de caractériser le papier, Nina Nørgaard propose les critères suivants : le type de papier, l'épaisseur, le poids relatif, la densité et la finition⁴¹. Nina Nørgaard distingue la teinte du papier et sa coloration, une page pouvant être à la base blanche mais colorisée à l'impression avec une couleur de fond sur laquelle viennent s'ajouter d'autres teintes. L'autrice fait également la différence entre, premièrement, le calandrage décrivant une étape de fabrication qui aboutit à deux finitions principales, à savoir un papier rugueux ou une finition supercalandrée, et, deuxièmement, le mat et le brillant, qui correspondent aux mêmes finitions mais font référence à des aspects du produit fini perçus et évalués par les lecteur-ice-s⁴². Dans le cas de la bande dessinée, le choix de l'épaisseur est particulièrement important puisqu'un papier trop fin laisse apparaître les encres imprimées de l'autre côté de la page. Un exemple flagrant dans ce domaine est

35 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit. *Paysage après la bataille* fait partie de notre corpus analytique (voir le point 4.2.1.)

36 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.

37 Matthys, M. *La ville rouge*, Bruxelles : Frémok, 2006.

38 Dessy, C. « La ville entre texte et image dans les bandes dessinées de Michaël Matthys ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. *La bande dessinée contemporaine*, Textyles 36 - 37, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 207.

39 Cf. *ibid.*, p. 209.

40 *Ibid.*, p. 211 - 212.

41 *Type, thickness, relative weight, density, finish, colouring*. Cf. Nørgaard, N. « Notes on the Semiotic of Paper in the Novel ». Dans : Schatz-Jakobsen, C. / Simonsen, P. / Pettitt, T. (éds.) *The Book Out of Bounds*, Odense : Institut for Kulturvidenskaber, Syddansk Universitet, 2015, p. 153.

42 Cf. *ibid.*

le rendu des couleurs dans la bande dessinée publiée dans les journaux ou les magazines de bande dessinée des années 1950. De plus, la couleur du papier est décisive. En général, la sélection se porte sur un papier blanc qui n'influence que peu les couleurs des planches. Pourtant, dans *Au Travail* d'Olivier Josso-Hamel, exemple cité par Côme Martin que nous nous permettons de reprendre, ce sont des pages colorées qui ont été choisies⁴³. Dans ce cas, il s'agit d'un choix esthétique et narratif intentionnel.

3.2.2. Les différents modes colorimétriques

Le mélange des couleurs par superposition de faisceaux lumineux est appelé « synthèse additive » et inclut les primaires rouge, verte et bleue (mode RVB)⁴⁴. L'addition de ces couleurs en diverses proportions donnent d'autres couleurs. L'absence de couleurs crée le noir. C'est sur ce principe que reposent les écrans numériques. L'imprimerie, par contre, utilise la « synthèse soustractive ». Les encres sont superposées et chaque pigment ajouté absorbe ou réfléchit une nouvelle longueur d'onde. Le mélange du cyan, du magenta et du jaune en différentes proportions crée des changements dans les longueurs d'onde et ainsi de nouvelles teintes. Le noir, qui en théorie pourrait résulter de la superposition des trois, mais qui en pratique ne serait pas assez profond, est ajouté à la fin du processus comme quatrième élément. Ainsi, le mode colorimétrique propre à l'imprimerie offset est la quadrichromie ou CMJN.

Remarquons que le procédé offset s'effectue avec des trames juxtaposées de points de chaque couleur primaire. Ceux-ci, de formes et espacements variables, sont mélangés par l'œil qui y reconnaît les différentes couleurs, un peu comme dans le pointillisme. La constitution de n'importe quelle couleur est donc assurée par un effet de trame, un effet d'optique. Nous remarquons également que les couleurs élémentaires CMJ sont similaires aux primaires définies par Johannes Itten (bleu, rouge, jaune) même si elles n'y sont pas identiques. Les teintes décrites dans les deux modèles sont quelque peu différentes mais correspondent aux mêmes gammes de couleurs : bleu et cyan (vert bleuté chez Itten⁴⁵), rouge et magenta (rouge bleuté chez Itten), jaune. De même les complémentaires divergent légèrement mais restent voisines. Même si la théorie de Johannes Itten se base sur des pigments et ne propose pas exactement les mêmes couleurs primaires qu'en imprimerie, les lois fondamentales qui y sont décrites, en particulier les contrastes, les relations d'harmonie et de complémentarité, restent pertinentes pour le cercle chromatique utilisé en imprimerie. La quadrichromie permet en outre l'impression d'un très grand nombre de teintes, dont celles reproduites dans le cadre de la diffusion du modèle de Johannes Itten par le livre.

43 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 90.

44 D'un point de vue physique, trois paramètres sont pertinents pour la définition d'une couleur lumineuse : sa valeur ou luminosité, son degré de saturation et sa longueur d'onde qui en définit la teinte. Cf. Aumont, J. *L'image*, op. cit., 1990, p. 14.

La terminologie employée pour définir ce qu'est une couleur varie mais décrit des notions très similaires. Wilhelm Ostwald employait par exemple « clarté », « saturation » et « tonalité ». Cf. Ripoll, E. « Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher », op. cit., p. 86.

45 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 111.

Les différents modes colorimétriques liés aux synthèses posent des problèmes pratiques au niveau de la couleur en bande dessinée, puisque, travaillées de manière digitale en RVB, elles n'ont pas le même rendu une fois imprimées en CMJN. La définition du mode de travail sur les programmes informatiques ainsi que la conversion d'un mode à l'autre pallie à ce manque et évite de trop grandes surprises⁴⁶. Pour les planches numérisées, le même problème se pose. Le rendu sur écran peut diverger de celui de l'original et il est impératif pour les artistes coloristes de maîtriser les réglages pour obtenir des couleurs qui, une fois imprimées, correspondent à celles des planches originales⁴⁷. De la même manière, la numérisation d'archives ou de bandes dessinées anciennes, pratique au niveau de l'accessibilité et de l'utilisation, est susceptible d'affecter le rendu des couleurs. Les changements chromatiques éventuels ont une influence directe sur la perception de l'image, et plus particulièrement sur celle de l'espace plastique⁴⁸. Cette problématique est centrale dans le cas de rééditions de récits plus anciens réalisés dans des conditions techniques et artistiques autres que celles accompagnant la nouvelle édition. Même si la démarche est historique et que le but est de rester fidèle à l'intention initiale, chaque édition s'inscrit dans une époque et en porte les traces⁴⁹. Dans le cas de la réédition du premier album de *Corentin* de Paul Cuvelier à La Crypte Tonique⁵⁰, une des difficultés résidait dans les niveaux de gris des dessins qui, en 1950, étaient imprimés en héliogravure avec des encres de Van Cortenberg. Le choix pour la réédition s'est porté sur une impression offset en bichromie avec deux passages de noir, l'héliogravure n'étant plus utilisée que pour les très grands tirages. Un autre volet de cette réédition a été celui de la restauration des planches. Cette dernière a été effectuée numériquement sur base de scans d'originaux⁵¹.

Le Pantone Matching System de la société américaine Pantone Inc., appelé aussi pantonnier, est un système qui se base sur quatorze couleurs (au lieu de quatre pour le CMJN) et propose un nuancier dans lequel chaque teinte et chaque variation de celle-ci (plus

46 Sur le problème de la reproduction des couleurs en bande dessinée : Lesage, S. (2023) « L'œil, la lumière, le support. Reproduire les couleurs en bande dessinée », retranscription de la table ronde « La reproduction des couleurs en bande dessinée : fidélité ou trahison ? » organisée par l'adaBD le 28 janvier 2023, à Angoulême. Avec Albertine Ralenti, Elvire DeCock, Dorothee Xainte et Cyril Béchemin. Coordination : Sébastien Cornuau, [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/oeil-la-lumiere-le-support-reproduire-les-couleurs-en-bande-dessinee> (Consultation : 23 janvier 2024).

47 Remarquons que ce problème a également affecté cette étude, les couleurs des images scannées différant de celle des images imprimées. La technologie, la technique d'impression et la technique de mise en couleurs influencent concrètement la pratique et le rendu de la couleur dans la bande dessinée, comme nous l'avons déjà affirmé dans la mise en place des critères contextuels.

48 Cf. Aumont, J. *L'image*, op. cit., p. 101.

49 Ces réflexions font partie d'un échange par mail avec Philippe Capart, maître d'œuvre d'une réédition du premier album de la série *Corentin* de Paul Cuvelier et du récit *Le morne du diable* de Georges Beuville. Cet échange se trouve en annexe 8 de cette publication.

50 Cuvelier, P. *Les aventures extraordinaires de Corentin Feldeoé*, Bruxelles : La Crypte Tonique, 2014. (Réédition de l'album publié au Lombard en 1950).

51 Ces informations nous ont été données par Philippe Capart. L'échange écrit se trouve en annexe 8 de cette publication.

de 1600) possèdent un code numéroté. Ce catalogue sert de référence à l'imprimeur utilisateur les encres de la marque Pantone – qui est alors en mesure d'assurer le résultat final demandé. Le système permet une communication plus exacte des couleurs à l'imprimeur. Le support d'impression n'est pas non plus anodin et selon le papier utilisé, la gamme Pantone sera différente⁵². Contrairement au CMJN, les couleurs standardisées Pantone ne sont pas superposées lors de l'impression mais mélangées avant l'impression⁵³. Elles offrent un rendu de qualité mais sont onéreuses. Elles sont appréciées pour les sérigraphies ou les objets plus artistiques mais aussi dans le champ de la bande dessinée, même si elles ne font pas l'objet d'une large utilisation. Le pantonier est moins adapté aux procédés d'impression numérique pour lequel le mode colorimétrique CMJN est plus conseillé. Pour dessiner *Le Fils du roi*, publié en 2012⁵⁴, Éric Lambé a utilisé le stylobille de couleur bleue et noire sur carton blanc. Les dessins ont été réalisés à la main, par superpositions et croisements de hachures. Les 96 pages du livre ont fait l'objet d'une impression 4 Pantone. Dans une interview, l'auteur explique : « La dernière étape se fait sur ordinateur. C'est la construction de l'ensemble, l'agencement final des séquences, l'organisation de la lecture. Tout prend son sens. C'est un long travail, de multiples versions ont existé et disparu. Cette partie du travail me semble très proche de ce celui d'un compositeur de musique⁵⁵ ». Ce cas illustre de nouveau bien l'interdépendance des critères contextuels directs : la rentabilité et la technique d'impression entretiennent des liens très étroits et ne peuvent être considérés de manière séparée. Ils sont également en relation avec la technologie, critère contextuel cadre⁵⁶. Cet exercice peut être effectué pour chaque procédé d'impression et pour chaque technique de mise en couleurs.

Qu'il s'agisse du procédé d'impression, de la technique de mise en couleurs, du choix des encres, de celui du papier, du mode colorimétrique CMJN ou RVB ou des réglages qui y sont liés, tout a une influence non seulement sur le rendu final des couleurs imprimées, mais aussi sur la manière d'envisager la mise en couleurs. Les choix opérés ne font l'objet que de peu de réflexion de la part des lecteur-ice-s, même s'ils provoquent des effets qui peuvent être de différents ordres – narratif, esthétique, transgressif... Mais ils ne poussent le-la lecteur-ice à l'interrogation que lorsqu'ils sont rendus intentionnellement visibles. Pour les coloristes, la connaissance des règles et des conditions professionnelles est décisive pour faire des choix pertinents et en accord avec le projet sur lequel ils travaillent.

52 Pantone C pour le papier couché (glacé), Pantone U pour le papier non couché et Pantone M pour le papier mat.

53 Les informations sont issues du site pantone.com (Consultation : 21 janvier 2023).

54 Lambé, E. *Le Fils du roi*, Bruxelles : Frémok, 2012.

55 S.n. « Éric Lambé, sur le Fils du roi », [Entretien en ligne] URL : FRMK, https://www.fremok.org/sit_e.php?type=PS&id=268 (Consultation : 23 septembre 2022).

56 Cf. « Les critères contextuels » dans la deuxième partie de notre publication.