



encrage

par Thierry Groensteen

vendredi 2 mai 2014, par [Thierry Groensteen](#)

[Avril 2014]

Dans le processus traditionnel d'élaboration d'une bande dessinée, l'étape de l'encrage suit celle des crayonnés. Le dessin a été réalisé au crayon sur la planche originale, et vient le moment où le dessinateur estime pouvoir le fixer, le mettre au net, lui donner son aspect définitif et propre à la reproduction. Il s'agit alors de se relire, de repasser sur ses propres traces. En ce sens l'*encrage* est aussi *ancrage*, puisque l'image s'y installe dans un état définitif (que viendra encore compléter, le cas échéant, la couleur).

Dans la pratique, cette étape connaît toutes sortes de variantes et de nuances.

Quant à la périodisation des phases de l'exécution, tout d'abord. Généralement, le dessinateur encra la page après qu'elle soit entièrement crayonnée, quand il peut juger de son équilibre général. Il remet souvent cette opération au lendemain, ce qui lui permet de revoir son travail d'un œil neuf, et de procéder encore, éventuellement, à quelques repentirs. Mais on en connaît quelques-uns qui préfèrent encrer une case après l'autre, à mesure qu'elles apparaissent sous le crayon. Et je me souviens d'en avoir vu un, Alain Goffin (mais il n'est certainement pas le seul), qui encrait déjà des détails (un visage par ci, une main ou un élément du décor par là) dans des cases dont la composition était encore lacunaire et le dessin très partiellement abouti.

Une alternative au processus décrit ci-dessus consiste à reprendre le dessin sur une autre feuille de papier, autrement dit à dupliquer son original au moyen du calque ou de la table lumineuse. Cette méthode permet de conserver le crayonné en l'état, d'en faire une œuvre en soi qui non seulement restera pour documenter l'élaboration de la planche mais pourra être exposée, négociée. Au lieu que, quand l'encrage se fait par-dessus le crayonné même, celui-ci disparaît entièrement au terme de l'opération, les quelques coups de crayon qui resteraient visibles faisant l'objet d'un gommage pour conférer au dessin toute sa netteté.

Le stade d'achèvement du crayonné connaît toutes sortes de graduations, entre la simple esquisse sommaire et le dessin poussé, où ne manquent pas une ombre, pas un détail, pas une hachure. Dans le premier cas, le crayonné ne va pas au-delà d'une mise en place et c'est véritablement au stade de la mise à l'encre que le dessin naît sur le papier, qu'il s'invente, prenant figure et consistance. Dans le second, l'encrage est exécution minutieuse, appliquée, dépourvue d'autonomie.

Une autre variante affecte l'instrument, l'outil utilisé aux fins d'encrage. Il en existe de diverses sortes : plume, stylo à bille, rapidographe, pinceau, feutre, feutre-pinceau... La plume est réputée plus résistante, moins souple, que le pinceau ; elle permet cependant, tout comme lui, des pleins et des déliés, alors que le

rapidographe ne peut donner qu'une ligne constants, uniforme, partant moins expressive. Le pinceau s'impose pour les traits larges, les taches, les aplats noirs. Il est d'un maniement plus difficile, qui nécessite un véritable apprentissage.

Le feutre utilise une encre synthétique qui donne un noir moins profond que celui de l'encre de Chine, et qui, de plus, s'altèrera considérablement avec les années, devenant brunâtre avant de tendre vers l'effacement.

Pour les dessinateurs qui souhaitent utiliser le gris comme valeur intermédiaire entre le noir et le blanc, le choix s'offre entre plusieurs techniques : hachures, lavis, pinceau sec, trames industrielles... sans oublier la carte-à-gratter. Götting, pour sa part, superposait des couches successives de noir et de blanc.

Nombre de dessinateurs ont développé un fétichisme de l'outil et vivent comme un véritable désastre la disparition de telle ou telle marque de plume, de telle ou telle qualité d'encre. Joann Sfar témoigne : « Quand je dessinais *Sardine de l'espace*, j'utilisais des plumes Sergent Major des années 1920, j'avais trouvé un stock de 500 plumes ! Le jour où il n'y en a plus eu, ça a été un drame. » (Groensteen, 2013 : 171) Certains se sont constitués de véritables stocks pour se prémunir contre ce risque. D'autres se font livrer depuis l'étranger des fournitures introuvables chez eux, ou profitent de leurs voyages pour s'équiper.

Dans la réalité du travail, les dessinateurs sont souvent amenés à combiner plusieurs instruments. Ainsi la plume convient-elle pour détailler les visages, alors que le reste du dessin peut être encré au pinceau. Du temps de *Terry et les pirates*, Milton Caniff commençait son encrage à la plume, dont il se servait pour délinéer les personnages et les principaux éléments du décor. Cette première étape du silhouettage donnait un résultat proche de la ligne claire. La suite de l'encrage se faisait au pinceau, à l'aide duquel il posait ses noirs, donnant au dessin toute la vigueur que l'on connaît, fondée sur un usage expressif du clair-obscur (avec des contrastes plus francs dans les années trente et quarante, puis une approche plus impressionniste dans la dernière période de *Steve Canyon*).



Plus récemment, certains dessinateurs ayant choisi de s'affranchir du dogme imposant un style homogène, on en a vu qui changent d'instrument d'une image à l'autre, changement qui affecte leur trait et introduit des ruptures délibérées dans le régime de la représentation. Sfar, encore lui, a dessiné l'essentiel du *Chat du rabbin* à la plume, mais près d'une case sur quatre au pinceau. « Je prends le pinceau quand j'ai envie d'une image plus picturale », dit-il.



Il y a picturalité dès l'instant où l'image prend en compte les paramètres de la lumière et de la matière, au lieu de les sacrifier sur l'autel d'une lisibilité érigée en dogme ; dès lors que la ligne se réaffirme comme *trait*, avec ses valeurs d'énergie, de motricité, de vibration, son épaisseur, son irrégularité ; quand le trait se fait griffure, rature, nervure, flaque ou tache. Rares sont les artistes de bande dessinée occidentaux à avoir développé, au pinceau, une sensibilité proche des maîtres d'Asie, pour lesquels le trait, quintessence à la fois du dessin et de la calligraphie, équivalent du Souffle créateur, enferme toute une philosophie. Baudoin est de ceux-là.

Au contraire, certains dessinateurs – ainsi Jacques Martin ou André Juillard –, moins à l'aise avec l'encre, ont pu déplorer qu'il dessert leur dessin, le fige, le banalise, lui ôte cette part de sensualité dont le crayonné était porteur. Les crayonnés de Bilal témoignent, eux aussi, de cette sensualité (voir son recueil d'illustration *Bleu sang*, 1994), et l'on peut penser que c'est le passage à la couleur directe qui lui a permis de la sauver alors que, dans ses livres antérieurs, l'encre traditionnelle, à la plume, avait tendance à raidir le dessin, à le hiératiser.

L'encre n'est pas, du reste, toujours effectué par le dessinateur même. Il peut être délégué à un assistant, notamment dans le cas d'un travail de studio. Ainsi Uderzo a-t-il cessé d'assurer lui-même l'encre des planches d'*Astérix* (sauf pendant une période de deux ans) dès *Astérix légionnaire* (1967), cette tâche étant successivement confiée à son Marcel, puis aux frères Frédéric et Thierry Mébarki. En Europe, on attend généralement de l'encreur qu'il reprenne à son compte le trait du maître... ce qui ne se vérifie pas toujours (ainsi, il est aisé de distinguer un Schtroumpf encré par Wasterlain d'un Schtroumpf encré par Peyo).

Il a pu arriver que l'auteur principal préfère exécuter l'encre plutôt que les crayonnés. À partir de 1953, Milton Caniff, déjà cité, abandonna le crayonné de *Steve Canyon* à son assistant Dick Rockwell (neveu du peintre Norman Rockwell), se réservant la finition » au pinceau, car c'était dans le placement des ombres et des lumières, dans la dynamique de la touche, que résidait sa *signature*. « Je lui fournis des brouillons assez rapides, et lui me fournit des crayonnés très poussés. (...) Vous pouvez voir que son dessin est très souple, il me laisse délibérément toute la place nécessaire, et son graphisme est très proche du mien. Vous voyez, après encre cela devient très serré, très précis... », expliquait-il aux *Cahiers de la bande dessinée*. Après des années de collaboration, Rockwell put encrer lui-même certaines parties du décor et certains personnages secondaires ; le maître reprenait ensuite la main, pour donner leur visage définitif aux protagonistes et ajouter, ça et là, sa patte.

L'industrie du *comic book* est un cas à part, dans la mesure où la division du travail y a été en quelque sorte institutionnalisée, pour des raisons qui, historiquement, tiennent aux cadences de production. Il est habituel que la partie graphique d'un *comic book* soit l'œuvre de deux dessinateurs, l'un chargé du crayonné, l'autre de l'encre. Et c'est au contraire la personnalité de l'encreur qui est valorisée comme telle, l'amateur reconnaissant sa manière au premier coup d'œil. D'ailleurs l'encreur est dûment crédité au « générique ». Un Vince Colletta (qui encra fréquemment Jack Kirby dans les années 50 et 60) fut l'objet de la détestation de nombreux lecteurs parce que, pour aller vite, il n'encrait pas les détails. Jack

Kirby se souciait apparemment peu de savoir qui allait se charger d'encre ses planches. Pourtant le résultat présentait des différences significatives suivant qu'il s'agissait de Colletta ou de Joe Sinnott, de Mike Royer ou de Chic Stone.

Terry Austin fut l'encreur vedette des années 80, dont on suivait les œuvres comme on le fait pour un dessinateur. À la même époque s'affirma le talent de Klaus Janson, remarqué pour ses encrages dynamiques dans son association avec Frank Miller sur *Daredevil* et *The Dark Night returns*.



« *Best inker* » (meilleur encreur) est l'une des catégories des Harvey Awards, prestigieuses récompenses décernées depuis 1988. Al Williamson et Charles Burns, entre autres, ont été distingués plusieurs années de suite, ce qui témoigne d'un certain flou dans la définition même du prix. En effet, le premier encreur est le crayonné de John Romita Jr pour *Daredevil*, alors que le second est un auteur complet, ce qui rend la distinction entre crayonné et encrage quelque peu arbitraire et problématique.

L'étape de l'encrage peut être évacuée de diverses manières. Une première possibilité consiste à réaliser l'état final au crayon. On se souvient, par exemple, de l'album dessiné à quatre mains par François Schuiten et Claude Renard, *Aux médianes de Cymbiola* (1980), qui jouait avec virtuosité de toute une palette de tons gris.



La couleur directe offre une autre sortie de la dialectique crayonné/encrage, puisque c'est le trait lui-même qui s'y trouve dissout, la *bande dessinée* se muant en *bande peinte*.

Enfin, l'informatique a engendré de nouvelles méthodes de travail. Numériser un crayonné et le surcontraster permet d'obtenir un trait durci, définitif. De la sorte, l'encrage digital remplace l'encrage manuel. Et le dessin peut être nettoyé de ses traits superflus au moyen de la « gomme » sur Photoshop, de même que les traits comportant des manques peuvent être remplis, complétés.

Plus besoin, même, d'un crayonné préalable. Il est possible, désormais, de dessiner au stylet sur une palette graphique et de sélectionner l'outil dont on veut imiter les effets : stylo, feutre, plume ou pinceau. Le dessin est entré dans une nouvelle ère, qui n'a pas seulement pour conséquence la fin de l'encrage mais la disparition de la planche originale comme telle.

Thierry Groensteen

Bibliographie

Fickinger, Frank, « Klaus Janson, l'ascension d'un encreur », *Scarce*, No.20, été 1989, pp. 34-37, et No.21, automne 1989, pp. 26-32. / Groensteen, Thierry, *Entretiens avec Joann Sfar*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2013. / Groensteen, Thierry, & Smolderen, Thierry, « Entretien avec Milton Caniff », *Les Cahiers de la bande dessinée*, No.66, nov.-déc. 1985, p. 6-15. / Lainé, Jean-Marc, & Delzant, Sylvie, *L'Encrage*, "Les manuels de la BD", Paris, Eyrolles, 2008.

Corrélat

[couleur](#) - [génétique](#) - [improvisation](#) - [lettrage](#) - [ligne claire](#) - noir et blanc - [planche originale](#) - [style](#)