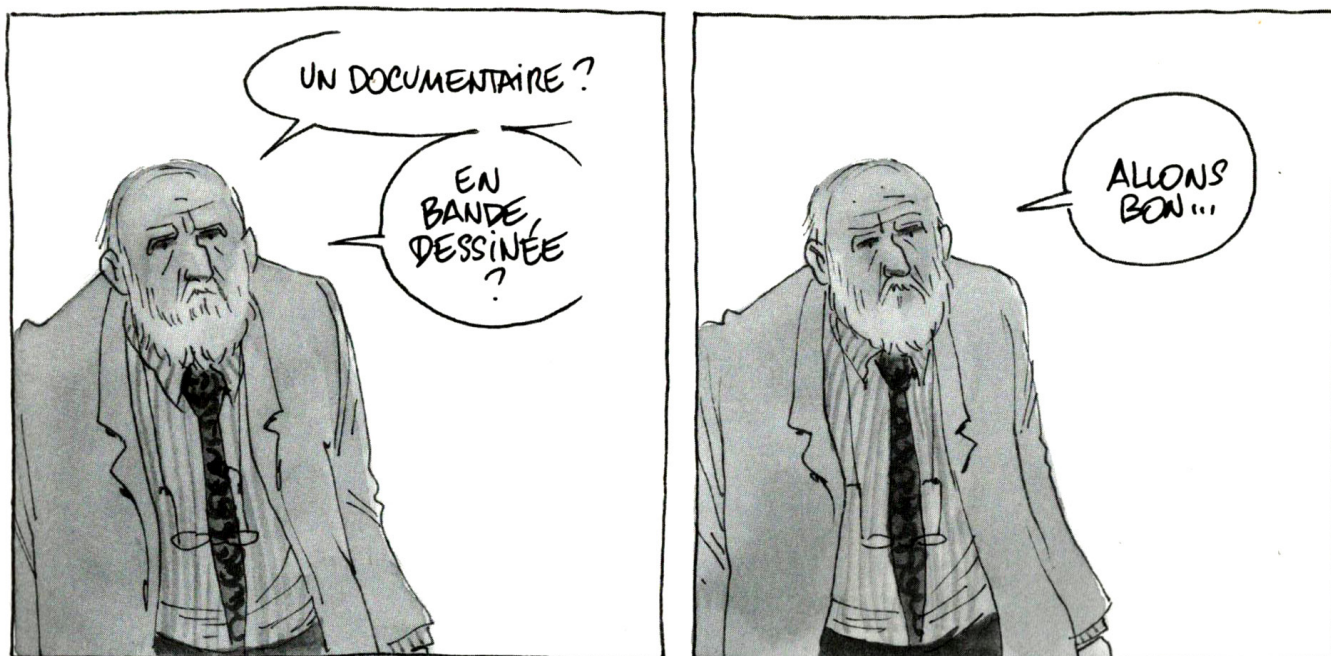


Du terrain à la planche : la bande dessinée de reportage à l'épreuve du genre

Cyril Favory sous la direction de Joël Faucilhon



Mémoire de Master 2

« Édition imprimée et numérique »

Département Documentation, archives, médiathèque et Édition

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement l'ensemble des enseignant·es et professionnel·les qui sont intervenu·es au cours de mes années de formation au sein du Département Documentation, archives, médiathèque et édition. Et plus particulièrement Joël Faucilhon qui m'a soutenu et a dirigé ce travail de recherche.

Merci à l'ensemble du personnel de la Bibliothèque universitaire centrale, du Centre de ressources Olympe de Gouges de l'université Jean-Jaurès et de la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Toulouse pour sa disponibilité et son écoute.

Merci à Benoît Peeters, Mélanie Dufour, Tanguy Habrand, Patricia Killesse et Charlotte Heymans des Impression Nouvelles ; à Nadège Agullo, Sébastien Wespiser et Estelle Flory de Agullo éditions et à Charles-Henri Lavielle, Frantz Olivie et Cécile Troussel des éditions Anacharsis pour la confiance qu'ils m'ont accordée et l'accueil qu'ils m'ont réservé durant mes périodes de stages.

Merci à Unai Aranceta pour la relecture et les corrections apportées à ce mémoire.

Merci à Nathalia Kloos qui a été une relectrice attentive, à l'écoute de mes intuitions et m'a aidé à mettre de l'ordre dans mes idées.

Table des matières

Introduction	7
I/ Petite histoire de la narration dessinée et du reportage littéraire	11
Naissance de la narration dessinée	11
– Les précurseurs	11
– Les périodiques pour la jeunesse	13
Naissance du grand reportage, entre journalisme et littérature	15
– Les hebdomadaires français, nouveaux espaces d’écriture du réel	15
– Le <i>slow journalism</i>	19
La bande dessinée de reportage, des années 1940 à l’institution d’un <i>neuvième art</i>	23
– Le reporter-dessinateur, sur le terrain pour la presse étasunienne	23
– De <i>Hara-kiri</i> aux journaux spécialisés	28
– Évolution des pratiques culturelles	31
Nouveaux espaces éditoriaux pour la bande dessinée, des années 1970 à aujourd’hui	33
– Futuropolis, lieu de renouvellement de la bande dessinée	33
– Alternatifs et indépendants, les espaces de la bande dessinée de reportage	35
– L’Association	37
– <i>La Lunette</i>	40
– Espaces éditoriaux hybrides, entre presse et librairie	41
– Les <i>mooks</i>	41
– La revue <i>XXI</i>	43
– <i>La Revue dessinée</i>	45
II/ Les espaces de circulation de la bande dessinée de reportage : une légitimation à double sens	49
Le <i>Manifeste XXI</i> , un texte de positionnement	49
– Le <i>Manifeste XXI</i>	49
– Cristallisation d’un discours également défendu par les reporters-dessinateur·ices	51
– Un positionnement relayé et débattu dans la presse d’information générale	53
Entre diversification de la médiatisation de l’information et politique marketing	55
– Un produit d’appel de la presse généraliste	55
– Économie et conditions de travail fragilisées	57
– La presse imprimée, un espace de légitimation	58
– Un objet de diversification	63
– Les espaces d’institution de la bande dessinée de reportage	66
Une légitimité culturelle	66
III/ La bande dessinée de reportage, un genre hybride ?	69
Le corpus	69
Principes de définition	75
– L’intention	75
– La méthode	83
– Le terrain	83
– La prise de notes	87
– Le temps long	93
– La multiplicité des sources	99
▶ Les témoignages	99
▶ Les documents	99
– La subjectivité	109
Un genre hybride ?	116
Conclusion	117
Bibliographie	121

Introduction

En 1996, Vertige Graphic crée l'événement avec la publication du premier volume de *Palestine*¹, première traduction du travail de Joe Sacco en France. Comme l'affirme Vincent Bernière dans un article consacré à « La BD sur le terrain² », la publication de cette œuvre marque la véritable naissance de la bande dessinée de reportage moderne aux États-Unis et en France. Diplômé d'une licence en journalisme en 1981, Joe Sacco abandonne vite cette profession et s'installe à Portland (Oregon) où il publie une revue de bande dessinée. En 1986, il emménage à Los Angeles où il débutera deux plus tard sa collaboration avec Fantagraphics books. Cette maison d'édition spécialisée dans la bande dessinée publiera la série *Yahoo*³ que Joe Sacco réalise de 1988 à 1992 alors qu'il parcourt l'Europe. Durant l'hiver 1991-1992, choqué du traitement que font les médias étasuniens du conflit israélo-palestinien alors qu'a lieu la première intifada (1987-1993), il se rend à plusieurs reprises en Palestine, dans la bande de Gaza et en Cisjordanie. De retour à Portland, il dessine les planches de *Palestine*, marquant ainsi l'acte de (re)naissance de la bande dessinée de reportage. Joe Sacco sera pendant plusieurs années le seul représentant de ces récits qui hybrident le journalisme et la bande dessinée, développant son art à travers des publications régulières qui ont comme principal point commun leur ancrage sur des territoires en conflit, notamment en Bosnie, en Irak ou en Inde. La bande dessinée la plus récente de ce reporter-dessinateur considérable est parue en France en 2020⁴.

En librairie, de plus en plus de titres sont identifiés comme bandes dessinées de reportage. Des auteur·ices, comme Étienne Davodeau – représentant majeur de ce type de bandes dessinées –, sont invité·es sur des plateaux de télévision⁵. Ces bandes dessinées sont vendues comme des productions journalistiques. La plupart des librairies généralistes et spécialisées dans ce domaine (et certaines bibliothèques publiques) ont un espace réservé à ce petit phénomène éditorial appelé « mook », qui combine les attributs d'un magazine de presse à ceux d'un livre, dans lequel se trouvent sans doute les derniers numéros de *La Revue dessinée* et *XXI*, titres parmi les plus vendus en France et contenant l'un et l'autre de la bande dessinée de reportage. C'est à partir de ce constat lié aux espaces de ventes et à la présence

1. Joe Sacco, *Palestine, une nation occupée*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Lorraine Darrow, Vertige Graphic, 1996. Le second volume paraît en 1998, *Palestine, dans la bande de Gaza*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Lorraine Darrow, Vertige Graphic.

2. Vincent Bernière. « La BD sur le terrain », *9^e Art*, n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, janvier 2002.

3. Joe Sacco, *Yahoo*, six numéros publiés, Fantagraphics Books, 1988-1992. Une partie des histoires contenues dans cette série est disponible en français dans *Journal d'un défaitiste*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sidonie van den Dries, Rackham, 2004.

4. Joe Sacco, *Payer la terre. À la rencontre des premières nations des Territoires du Nord-Ouest canadien*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sidonie Van den Dries, Futuropolis/XXI, janvier 2020.

5. Étienne Davodeau fut invité à « La Grande librairie » présentée par François Busnel et diffusée le 23 février 2022 sur France 5 pour parler de son livre *Le Droit du sol*, Futuropolis, octobre 2021.

de plus en plus visible d'œuvres de ce champ éditorial encore marginal au début des années 2000 qu'une étude dédiée à la bande dessinée de reportage semble pertinente.

Parmi les nombreuses appellations de ce genre en cours de constitution, les bandes dessinées qui entrent dans ce champ seront ici désignées comme des « bandes dessinées de reportage », leurs auteur·ices seront parfois désigné·es par le terme de « reporter-dessinateur·ices » qui a l'avantage de porter en lui la singularité propre aux auteur·ices de bandes dessinées de reportage.

Parler de *renaissance* de la bande dessinée de reportage ou de bande dessinée de reportage *moderne* semble judicieux, car ses premières expressions sont visibles bien avant le travail de Joe Sacco. Elle apparaît dans la presse anglaise de la seconde moitié du XIX^e siècle et se développe plus largement à partir de la Seconde guerre mondiale à l'initiative de journaux d'actualité étasuniens qui mandatent des dessinateurs sur les lieux du conflit, aux côtés des soldats. En France, c'est après cette même guerre, et particulièrement à la suite de l'adoption de la Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse que la bande dessinée de reportage se développe et se diffuse dans les périodiques illustrés pour le jeune public.

Une tension entre le grand reportage et la bande dessinée est au cœur de l'histoire de la bande dessinée de reportage. Le premier étant parfois considéré comme la forme la plus noble de l'écriture journalistique et la seconde, bien qu'instituée au rang de neuvième art dans les années 1970 et 1980, reste un art minoré (sa valeur est encore minimisée dans le champ artistique) qui a longtemps peiné à connaître une forme de légitimité.

De quelles manières la circulation de la bande dessinée de reportage dans les espaces éditoriaux de la presse et du livre a-t-elle participé à son institution en tant que genre ? Comment ce processus à la fois commercial et culturel a-t-il amorcé un mouvement de légitimation de ce genre dans les espaces éditorial et culturel français contemporains ?

Pour répondre à ces questions, cette recherche retrace d'abord une histoire de la bande dessinée de reportage, de ses origines dans la presse française et anglo-saxonne jusqu'aux créations les plus contemporaines. S'impose ainsi un regard historique sur le grand reportage ou le journalisme littéraire en France et aux États-Unis et parallèlement sur la narration dessinée du XIX^e siècle à l'avènement de la bande dessinée du réel. Ces deux champs médiatiques ont différemment nourri ce qui est devenu la bande dessinée de reportage : le premier en permettant à certain·es journalistes et écrivain·es de porter un nouveau regard sur l'actualité, mêlant dans leurs articles l'exposition des faits à leurs styles littéraires ; et le second en développant un répertoire de formes et de recherches esthétiques tout en ouvrant

de nouveaux espaces éditoriaux pour la diffusion de la bande dessinée et son extension à un lectorat adulte.

Ensuite, après un panorama des critiques émises à l'encontre d'un journalisme post-internet par certain·es acteur·ices de l'édition, seront mis en lumière les nouveaux espaces éditoriaux du livre et de la presse, dont certains ont été construits sur la base de ces critiques. Dans un même mouvement, la presse imprimée alors en état de crise a su saisir les opportunités commerciales que représentait la présence de la bande dessinée de reportage au sein de ses pages. La mise en lumière de ces nouveaux espaces s'attèlera à montrer en quoi ils ont participé à la légitimation pour la bande dessinée. Mais ce processus, en particulier pour la bande dessinée de reportage, a aussi été le fait du secteur culturel au sens large.

Cette étude se conclura par l'exposition et l'analyse des notions qui pourraient constituer la bande dessinée de reportage en tant que genre. À l'appui, un corpus de quatre œuvres : *O Přibjeři – Histoires* de Máša Bořkovcová, Markéta Hajscká et Vojtech Masek (2011) ; *Cher pays de notre enfance* de Benoît Collombat et Étienne Davodeau (2015) ; *Humains, La Roya est un fleuve* d'Edmond Baudoin et Troubs (2018) et *Payer la terre* de Joe Sacco (2020).



Planche n°30 de *Histoires de monsieur Jabot* par Rodolphe Töpffer, 1833

French Liberty. British Slavery de James Gillray, 1792



I/ Petite histoire de la narration dessinée et du reportage littéraire

Naissance de la narration dessinée

– Les précurseurs

C'est au dernier quart du XVIII^e siècle que l'on trouve la première trace d'une narration dessinée en lien avec l'actualité, sous la forme de gravures parfois colorisées et légendées comportant deux faits remarquables : en premier lieu, la présence de phylactères dans quelques-unes et dans un second, et de manière exceptionnelle, une narration organisée en séquences. James Gillray (1756-1815) fut en effet le premier artiste à produire du dessin d'actualité. Ce graveur et caricaturiste britannique crée des dessins satiriques sur les événements politiques et sociaux de l'Europe et de l'Angleterre à partir des années 1780 – l'Angleterre de Georges III voit la mise en place des partis politiques modernes alors qu'en France le régime passe rapidement de la monarchie absolue à la Première République puis à l'Empire. La narration séquentielle¹ est un procédé inhérent à la bande dessinée, que Rodolphe Töpffer (1799-1846) développera quelques années plus tard.

L'auteur suisse Rodolphe Töpffer, dont l'œuvre est largement étudiée aujourd'hui, est considéré comme l'un des précurseurs de la bande dessinée. Il réalise dès le début des années 1830 des albums au sein desquels on peut suivre les aventures d'une série de personnages stéréotypés, souvent bourgeois, sorte d'archétypes, désespérés et ridicules. Le ton est satirique. *Histoires de monsieur Jabot* (1833), le premier album à être publié est inspiré par *Le Bourgeois gentilhomme* (Molière, 1670) et met en scène « une sorte de bouffon sot et vaniteux qui, pour s'introduire dans le beau monde, en singe maladroitement les manières² ».

Dans la dernière œuvre de Rodolphe Töpffer, *L'Histoire d'Albert* (1846), le lecteur·ice suit Albert, personnage qui s'enrichit avec la création d'un journal. Töpffer inscrit ce récit dans le contexte agité des années 1840 à Genève. Avec ce geste, l'auteur fait preuve d'une forme d'engagement et démontre la possibilité pour le dessin narratif de nouer des liens avec l'actualité.

1. Narration constituée à travers une succession réfléchie d'images, la bande dessinée étant l'expression la plus évidente de cette forme de récit. Le concept d'*art séquentiel* est élaboré par Will Eisner dans son livre *Comics & Sequential Art*, Poorhouse Press, 1985. Publié en France sous le titre *La Bande dessinée, art séquentiel*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Éric Gratien, Vertige Graphic, 1997.

2. Thierry Groensteen, « Au commencement était Töpffer », *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°64, printemps 1990, p. 13.



Les aventures
de
FIFI
gars du maquis

Vaillant

Le Jeune Patriote

LE JOURNAL DES JEUNES LE PLUS CAPTIVANT

PRIX :
6^{FRS}

Un parachutage d'armes au maquis

Le lieutenant Steve Campbell est un as de l'aviation américaine. Les périlleuses missions de bombardement qu'il a menées à bien ne se comptent plus. Les lignes que vous allez lire sont tirées d'un livre que le lieutenant est en train d'écrire et qui racontera ses nombreux raids et la vie d'un équipage américain. Il a bien voulu en donner la première aux lecteurs de Vaillant.



LORSQU'ON nous convoqua au « briefing », à une heure du matin, nous étions persuadés que la 8^e Force Aérienne nous envoyait au suicide. On n'avait pas fini de nous donner nos instructions que les garçons parlaient déjà avec enthousiasme du raid du jour comme d'une bonne

œuvre. Des bruits sensationnels avaient circulé. Rien d'étonnant donc à ce que nous ayons été l'air et les maquis jusqu'à ce que nous ayons enfin su la vérité. Nous bavions et dansions gaiement au Club des Officiers de notre base, en Angleterre, lorsqu'il nous arriva aux oreilles que les hommes de service chargeaient nos fortresses de bombes à parachute.

« Les bombes à parachute, dit un bombardier, n'ont pour moi qu'un sens. Elles veulent dire que nous allons effectuer une attaque à basse altitude. Les parachutes retardent l'explosion, et nous laissent le temps de foutre le camp loin de l'objectif. »

« Tu parles ! dit un autre aviateur. À cette altitude, à part les couteaux de ranchée et les gamelles, les Fritz peuvent nous bombarder avec tout ce qu'ils veulent. »

C'est ainsi que nous fûmes alertés, tandis que la rumeur se répandait, comme un désagréable courant sou-

terrain, au milieu de la gaieté tumultueuse de la réunion. On arrêta la musique et on ferma le bar. Les aviateurs retournèrent dans leurs cantonnements pour attraper une heure de sommeil avant le « briefing ».

Nous étions évidemment des imbéciles d'écouter les on-dit. Ils sont toujours pires que la réalité. Au « briefing », un officier nous expliqua la nature de la mission. L'atmosphère changea rapidement et passa d'un sombre pessimisme à un vif enthousiasme. Je n'ai vu qu'à une autre occasion — le jour J lui-même — des aviateurs plus décidés et plus emballés par leur mission.

Nous allions survoler notre objectif à la hauteur des arbres. Entendu. Et nous allions lancer des parachutes. Mais il n'y avait pas de bombes attachées à ces parachutes. Nous allions parachuter des armes et des munitions au Maquis. L'officier de renseignement nous avait un peu parlé du Maquis. Ces groupes de patriotes français acharnés avaient harassé, par sabotage et par guérilla, toute l'armée allemande qui occupait la France. Armés de pistolets, de carabines et de quelques cordons de dynamite, ils avaient livré des batailles rangées à une armée allemande bien équipée, et étaient même parvenus à occuper et à tenir certaines localités en France. Le Maquis avait besoin d'armes, de munitions et de fournitures médicales. C'était à nous de les leur faire parvenir.

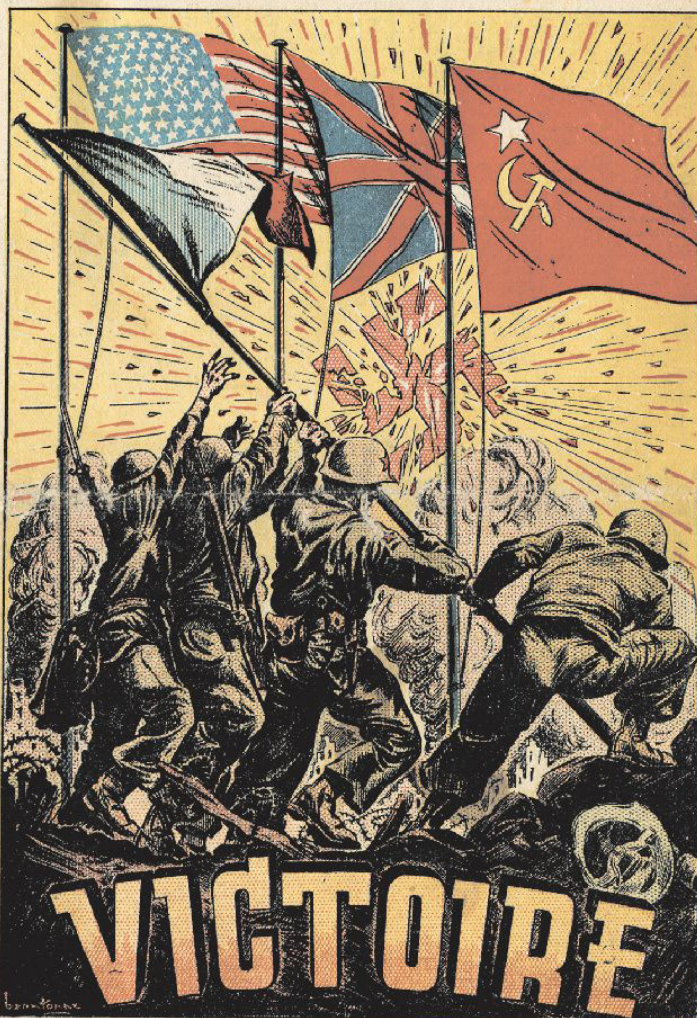
L'idée de lancer des armes à un allié présentait un attrait irrésistible pour des hommes qui n'avaient l'habitude que de broyer la terre de violents explosifs. Tandis que nous inspectons le chargement de notre appareil, un de nous remarqua :

« Ce qui me fait plaisir, c'est que les Fritz ne pourront pas déchaîner l'enfer sur nous. Il ne doit pas y avoir de Flak dans le coin. »

Je sais un peu le français, aussi je traçai à la craie quelques messages sur les conteneurs :

(Suite page 4.)

Les voilà enfin, ces armes indispensables ! Les glorieux Français-Tireurs et Partisans vont pouvoir intensifier leur lutte contre le Boche.



L'Allemagne hitlérienne d'où sont parties les armées qui opprimèrent et torturèrent les pays libres est aujourd'hui écrasée.

Les jeunes de France et du monde entier peuvent enfin vivre et espérer un avenir meilleur.

Honneur aux glorieuses armées des peuples libres de France, de l'Union soviétique, d'Angleterre et d'Amérique !

Honneur à ceux qui, soldats ou partisans, sont tombés dans le combat ! Soyons dignes de ceux qui sont morts pour la justice et la liberté.



REDACTION - ADMINISTRATION
65, Rue de la Victoire - PARIS-IX^e
Téléphone : TRI. 15-05

LIRE EN PAGE 3

3 HOMMES

UN PASSIONNANT
RÉCIT D'AVIATION

C'est après les publications des histoires de Rodolphe Töpffer que le dessin narratif se déploie dans les journaux. Prémices de la longue relation qui va s'installer dans la seconde moitié du XIX^e siècle entre la bande dessinée et la presse. On voit en effet apparaître dans certains journaux et sous des formats courts, des scènes qui sont très majoritairement dans les registres comique et satirique et en lien avec l'actualité. Mais les techniques d'investigation du réel restent encore de l'ordre de l'exception.

Les recherches de Thierry Smolderen³ montrent que les exemples les plus significatifs d'une hybridation entre regard journalistique et récit séquentiel se retrouvent d'abord dans la presse anglaise, notamment dans les deux journaux hebdomadaires *The Graphic* (1869-1932) et *The Illustrated London News* (1842-2003). Au cours des années 1870, ils « furent les premiers à exploiter massivement les possibilités expressives d'une bande dessinée typiquement journalistique⁴. » La volonté des rédactions était de faire voyager ses lecteur·ices par le partage d'expériences réellement vécues. Elles emploient pour cela des artistes qui s'approprient différents niveaux de registres, on peut alors trouver au fil des pages des saynètes humoristiques, des récits de voyage et des reportages. Outre les commandes de la rédaction, certaines histoires arrivent par le courrier sous forme de croquis et sont ensuite redessinées. Cette proximité entretenue avec les lecteur·ices montre l'intérêt porté par les directions des journaux pour ce type de contenu et leur réception. Cependant, *The Graphic* et *The Illustrated London News* semblent être des cas isolés. Il faudra attendre la toute fin du XIX^e siècle pour voir émerger ce même genre d'expériences dans la presse européenne.

– Les périodiques pour la jeunesse

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, la France entre sous le régime de la III^e République. Parmi les nombreux bouleversements sociaux et politiques de cette période, une grande réforme du système éducatif est instaurée et rend l'instruction obligatoire, gratuite et laïque. C'est dans ce contexte que se répand massivement une gamme d'images d'Épinal qui cherchent à documenter le monde. L'entreprise de Jean-Charles Pellerin (1756-1836), toujours en activité, est la plus importante fabrique de ces images à vocation pédagogique. Sa production constitue une des sources d'un vocabulaire graphique et didactique duquel la bande dessinée du siècle suivant héritera et dans lequel elle viendra puiser.

Le XX^e siècle voit la présence de la bande dessinée se généraliser dans la presse illustrée, alors qu'elle occupe les pages de la presse illustrée généraliste aux États-Unis, elle reste cantonnée à celles

3. Thierry Smolderen, « Les bandes dessinées du *Graphic* et de l'*Illustrated London News* », *Neuvième Art 2.0*, janvier 2012.

4. Thierry Smolderen, *op. cit.*

de la presse jeunesse en France, où le registre comique domine toujours. Avant tout destinée aux jeunes lecteurs, jugée peu sérieuse et peu morale, la bande dessinée a rencontré au cours de son histoire de nombreux obstacles à sa légitimation. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte de reconstruction nationale et de reconstitution du marché de la presse pour enfants, le débat sur l'encadrement de la lecture des jeunes est relancé. Les arguments avancés contre ce secteur de la presse et leurs défenseur·euses sont multiples. La fronde rassemble : « les ligues de moralité actives depuis la fin du XIX^e siècle [...], des éducateurs et des associations familiales, des professionnels de la presse (porteurs de revendications protectionnistes) et des partis politiques (principalement le MRP, à l'écoute de son électorat catholique, et le PCF⁵, dénonçant, dans le contexte de la Guerre froide, l'impérialisme économique et culturel incarné par les bandes dessinées américaines)⁶. »

À la suite de cette mobilisation, la Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse⁷ est votée. La Commission de surveillance et de contrôle est mise en place et il est exigé de limiter la part de la bande dessinée dans les publications illustrées à 75 %. Un minimum de 10 % des pages devra porter du contenu d'actualité. Ce contrôle légal est ambivalent, il institutionnalise la critique et incite les éditeurs jeunesse à se pencher sur des contenus pédagogiques.

« De la même manière que la multiplication des rubriques pédagogiques enrichit et spécialise le vocabulaire graphique du métier (de dessinateur-illustrateur), l'intérêt que les censeurs et les pédagogues portent au souci de véracité ancre le métier dans le monde du dessin de reportage ou du dessin d'actualité⁸. »

Sous l'occupation, *Le Jeune Patriote*, journal résistant d'inspiration communiste à destination de la jeunesse, est publié de façon clandestine. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, il devient *Vaillant* (1945-1969). Il est sous-titré « Jeune Patriote » jusqu'en 1946, puis « Le Journal le plus captivant ». De périodicité hebdomadaire, il est l'un des exemples notoires de journal publiant de la bande dessinée pour le jeune public. Le premier numéro s'écoule à 100 000 exemplaires au cours de sa première année de diffusion. Des auteurs comme Marcel Gotlib, Jean Tabary, Christian Godard, Jean-Claude Forest ou encore Nikita Mandryka débute dans *Vaillant*. En 1969, le journal change de nom pour adopter celui d'un de ces héros principaux, Pif le chien. Il reste hebdomadaire et s'intitule *Pif Gadget*.

5. Le Mouvement républicain populaire (MRP) est un parti politique français ayant existé de 1944 à 1967. Le Parti communiste français (PCF) est fondé en 1920.

6. Jean-Matthieu Méon, « L'illégitimité de la bande dessinée et son institutionnalisation : le rôle de la Loi du 16 juillet 1949 », *Hermès*, vol. 54, n°2, 2009, p. 45-50.

7. Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse publiée (J.O. n°0169 du 19/07/1949).

8. Jessica Kohn, « Travailler dans les petits Mickeys » : *les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique (1945-1968)*, thèse d'Histoire, université Sorbonne Paris Cité, 2018. p. 505.

L'actualité traitée dans *Vaillant* à travers la rubrique « D'ici et d'ailleurs » et celle traitée dans les autres titres jeunesse de cette époque relève principalement de l'information générale. La volonté de transmission des savoirs apparaît comme majeure et les « rubriques d'actualité constituent [...] des prolongements de la vocation didactique de ces illustrés⁹. »

À partir des années 1960 en France, la bande dessinée se tourne vers un lectorat adulte. Mis à part quelques publications d'albums comme *Barbarella*¹⁰ de Jean-Claude Forest, publié par Éric Losfeld et rapidement censuré, la conquête d'un public adulte passe essentiellement par le développement d'une nouvelle presse spécialisée en bande dessinée, presse qui sera le premier lieu de diffusion des récits documentaires et des reportages dessinés. Cette ouverture de la bande dessinée dans ce champ de « l'écriture du réel » participe à sa réinvention.

Naissance du grand reportage, entre journalisme et littérature

– Les hebdomadaires français, nouveaux espaces d'écriture du réel

Tandis que la narration dessinée se développe dans les pages des journaux, la presse voit progressivement l'avènement d'une autre forme journalistique, le grand reportage, forme d'écriture du réel qui imprégnera les futures reporters-dessinateur·ices.

Jusqu'alors le journalisme et la littérature sont la plupart du temps considérés comme deux domaines distincts : d'un côté la littérature renvoie à la fiction et au temps long, de l'autre le journalisme se rapporte au réel et à l'actuel. Mais dès la naissance de la presse, le journalisme et la littérature se sont côtoyés sous la forme du journalisme littéraire. Il s'agit d'une écriture du réel, composée de récits non fictionnels à partir de faits vus et vécus par leurs auteur·ices. Ces récits respectent une rigueur journalistique, les informations transmises sont précises et sourcées. Dans le journalisme littéraire, la dimension éthique cohabite avec la dimension esthétique. Le journaliste devient auteur·ice, cherchant ainsi à employer de réelles qualités littéraires. Le journalisme littéraire sera ici désigné par les termes de « journalisme narratif » et de « grand reportage » comme ce fut le cas à partir des années 1930 en France.

9. Sylvain Lasage, « Dessiner le réel. Deux siècles d'information en bande dessinée », *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin*, Les Impressions Nouvelles, 2021. p. 347.

10. Jean-Claude Forest, *Barbarella* : série de quatre albums publiés entre 1964 et 1966 aux éditions Terrain Vague dirigées par Éric Losfeld.

Si la presse s'établit avec force en France au XIX^e siècle, le métier de journaliste reste étroitement lié au monde littéraire. Les articles sont souvent signés par des auteur·ices aux ambitions littéraires et de nombreux·ses romancier·es collaborent avec des journaux : c'est le cas entre autres d'Honoré de Balzac, d'Alexandre Dumas, de Gérard de Nerval et de Théophile Gautier.

« Il y a des maçons, des notaires, des boulangers, des soldats, des marchands de modes ; il y a aussi, en fait, des hommes qui gagnent leur vie en écrivant dans les journaux ; mais socialement, il n'y a pas de journalistes¹¹. »

Au début du XX^e siècle, le journalisme devient une activité professionnelle reconnue. Des écoles sont ouvertes pour former aux codes de la profession en même temps qu'une distance s'établit entre les Lettres et l'Information. Le grand reportage, forme journalistique considérée comme noble, marqué par cette histoire de compagnonnage entre littérature et journalisme, reste le lieu de coexistence pour ces deux champs de l'écriture.

Pendant l'entre-deux-guerres et dans un climat de grande concurrence entre les différents organes de presse, le grand reportage atteint son apogée. Cette heure de gloire est le fait d'un moment particulièrement favorable tant sur le plan socio-économique que sur le plan technique. Paul Aron¹², pour qui le reportage est le meilleur représentant du journalisme littéraire, décrit cette période comme celle de l'institution du reportage. Plusieurs événements ont en effet permis d'installer le genre dans le paysage éditorial français, que ce soit dans les journaux ou dans les livres.

On dénombre une cinquantaine de reporters reconnu·es qui jouissent d'un capital symbolique important¹³. Certain·es d'entre eux sont également écrivain·es comme Joseph Kessel, Albert Londres, Georges Simenon, Andrée Viollis et Pierre Mac Orlan.

Iels s'organisent et prennent différentes initiatives qui amèneront à la reconnaissance de leur activité professionnelle. Parmi les faits les plus notables, on peut citer la création du prix Gringoire en 1930 par le journal du même nom¹⁴ qui récompense sans distinctions un reportage littéraire, journalistique ou photographique. Suivra en 1932 la création d'un autre prix, qui a perduré jusqu'à aujourd'hui, le Prix Albert-Londres, qui fait suite au décès du grand reporter. Il récompense chaque année le meilleur grand·e reporter de la presse écrite.

11. Léon-Bernard Derosne, *Annales politiques et littéraires*. 1888.

12. Paul Aron, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », *CONTEXTES* n°11, 2012.

13. Marc Martin, *Les Grands Reporters ; les débuts du journalisme moderne*, L. Audibert, 2005. p.174.

14. *Gringoire* est un journal hebdomadaire fondé en 1928 par Horace de Carbuccia assisté de Georges Suarez et de Joseph Kessel. Positionné à droite, il est à la fois littéraire et politique. Le journal s'arrête en 1944.

Certain·es professionnel·les du journalisme narratif se regroupent au sein de l'Association française du grand reportage qu'ils fondent en novembre 1934. Cette association ne pouvant dépasser une cinquantaine d'adhérent·es a notamment pour but de défendre les intérêts professionnels de ses membres. Ils demandent par exemple des facilités pour leurs déplacements comme une accréditation du ministère des Affaires étrangères et une carte de transport. La mobilisation dépasse le cadre associatif et un élan de syndicalisation dans la profession confirme la volonté des reporters de se défendre et de revendiquer leur métier.

Le 29 mars 1935 est votée la Loi relative au statut professionnel des journalistes¹⁵ dite loi Bra-chard. Elle fixe pour la première fois le caractère professionnel du journalisme en mettant en place la carte de presse. Elle institue également pour les journalistes professionnel·les un droit d'auteur·ice, un droit à une clause de cession et à une clause de conscience ainsi qu'au versement d'un mois de salaire par année d'ancienneté en cas de licenciement. « La loi définit le journaliste non par sa fonction, mais par les revenus qu'il en tire, ce qui permet d'exclure les "amateurs", les "intrus"¹⁶. » Le Syndicat national des journalistes, créé au sortir de la Première Guerre mondiale, joue un rôle majeur dans l'adoption de cette loi.

Avant le XX^e siècle, les maisons d'édition n'ont pas une trésorerie suffisamment conséquente pour entrer en concurrence avec les grands organes de presse. Tout comme aujourd'hui, la plupart des grands journaux de l'époque sont financés par des investisseurs privés, dont les capitaux ne proviennent pas uniquement de l'économie de l'information. L'un des objectifs de ces investisseurs, mis à part le gain par l'accroissement de leurs capitaux, est de posséder un moyen d'influer sur l'opinion publique.

Au tournant des années 1930, les entreprises d'édition littéraire s'installent dans l'espace économique de la presse. Le paysage éditorial de cette époque est en pleine mutation et les principales maisons d'édition, constatant le succès commercial que remportent certains journaux du fait de la présence de grands reportages signés par des plumes reconnues, créent leurs propres titres de presse. Ils se différencient de l'offre journalistique disponible pour les lecteur·ices, par leur périodicité plus étalée, majoritairement hebdomadaire, et la place importante qu'ils accordent au journalisme narratif, autrement dit, aux reporters. Entre 1928 et 1934, un grand nombre de journaux liés aux maisons d'édition voient le jour : Gallimard crée *Détective* (1928-1932), *Voilà* (1931-1940) et *Marianne* (1932-1940). Arthème Fayard crée *Je suis partout* (1930-1944) ; Albin Michel, *Noir et Blanc* (1934) ; Denoël, *Le Document* (1934-1939) ou encore Plon qui crée *1933* (1933-1935).

15. *Journal officiel de la République française*. Lois et décrets n° 0076 du 30/03/1935.

16. Christian Delporte, Claire Blandin, et François Robinet. « Les innovations des années 1930 », *Histoire de la presse en France. XX^e-XXI^e siècles*, sous la direction de Christian Delporte, Claire Blandin et François Robinet. Armand Colin, 2016.

C'est sur les pages de cette nouvelle presse que le grand reportage va s'écarter des formes qui le constituaient jusqu'alors. Ce développement passe essentiellement par la place accordée aux images et leur mise en dialogue avec le texte. Cette forte présence des images, surtout photographiques, est rendue possible par l'impression des titres en héliogravure. Cette technique d'impression en creux permet le transfert précis d'une image sur une plaque de cuivre grâce à un procédé photosensible. L'image finement tramée est reproduite sur une gélatine insolée puis reportée sur une matrice en cuivre qui sera rongée par un acide, encrée, et imprimée sur le papier. Popularisée à partir des années 1920 pour les impressions à grand tirage, cette technique est adoptée par les éditeurs et participe pour une grande part à la popularisation du photojournalisme et du photoreportage. Les maquettes des hebdomadaires et autres journaux de cette époque s'enrichissent de photographies et de photomontages. L'image est généralement utilisée comme illustration, mais peut parfois constituer le médium principal du reportage.

D'autres avancées techniques, dans les domaines de la télécommunication et des transports, participent au développement du grand reportage dans la presse française. En effet, le perfectionnement de la téléphotographie permet de transmettre à distance et par l'intermédiaire d'un circuit électrique des clichés photographiques et le développement du réseau de chemins de fer permet quant à lui aux reporters de se rendre de plus en plus facilement et rapidement de Paris vers les villes de province.

L'irruption des éditeurs littéraires dans la presse accroît le nombre de titres et de tirages et permet une double exploitation économique des auteurs·ices et de leurs textes. En effet, signe fort de cette hybridité entre journalisme et littérature, les reportages qui rencontrent un succès public sont parfois rassemblés et édités sous forme de livres. L'acquisition des droits pose peu de questions puisque les journaux d'où les textes sont issus et les livres destinés à les compiler appartiennent aux mêmes éditeurs.

– Le *slow journalism*

On peut difficilement appréhender l'historique du grand reportage en France sans faire un détour outre-Atlantique. Les États-Unis bénéficient en effet d'une longue tradition de journalisme narratif. Issue d'écrivains britanniques tels que Daniel Defoe (vers 1660-1731) et Charles Dickens (1812-1870) ou encore des pages rédigées par Mark Twain (1835-1910), ce journalisme narratif a évolué et aurait, selon John Bak¹⁷, dépassé le genre pour devenir une discipline. Dans les années 1960, la société étasunienne traverse de grands bouleversements sociaux : guerre du Vietnam, luttes des opprimé·es, mouvement hippie, etc. Cette période libère « un champ d'exploration immense pour s'inventer de

17. John Bak, « Introduction », *Literary Journalism across the Globe : Journalistic Traditions and Transnational Influences*, sous la direction de John S. Bak & Bill Reynolds, Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2011.

nouveaux moyens et témoigner du temps présent¹⁸ ». De jeunes reporters observent ces changements sous un angle nouveau, ils puisent leurs sujets dans les mouvements sociaux et politiques qui traversent cette période et revendiquent « un journalisme qui prend le temps de l'écriture¹⁹ », un *slow journalism*²⁰. Deux orientations du *slow journalism* ont été d'une grande influence pour certains reporters-dessinateurs : le *new journalism* et le *gonzo journalism*.

L'expression « Nouveau journalisme » est consacrée par Tom Wolfe (1930-2018) dans une anthologie manifeste²¹ publiée en 1973. On peut résumer les quatre principaux axes que cette « investigation artistique²² » emprunte au champ littéraire. Au lieu de rapporter des faits de seconde main et des informations de contexte, le journaliste se doit d'être témoin des événements qu'il restitue aux lecteurs, en privilégiant une narration par séquence. En transcrivant des dialogues les plus complets possibles, le journaliste ne rapporte pas seulement des propos, mais aussi ses intonations et hésitations, en construisant ainsi un personnage et en impliquant les lecteurs. Au lieu de simplement rapporter les faits, le journaliste doit procurer chez les lecteurs un sentiment de réel par rapport aux événements et aux personnes impliquées en les dépeignant à la troisième personne : traiter celles-ci comme des personnages dans un roman est l'une des techniques pour y parvenir. Et enfin, l'environnement est tout aussi important que les personnages et les événements, spécialement les choses dont les personnes s'entourent. Tom Wolfe décrit ces éléments comme des outils pour une « autopsie sociale ».

The New Journalism rassemble des reporters telles que Truman Capote (1924-1984), Barbara Goldsmith (1931-2016), Gay Talese (1932), Michael Herr (1940-2016) ou Hunter S. Thompson (1937-2005). Après une courte carrière de journaliste sportif et un détour par les Caraïbes où il est correspondant pour le *New York Herald Tribune* (1924-1966), Hunter S. Thompson devient la figure principale du *gonzo journalism*. Le *gonzo journalism* consiste en un reportage en immersion dans un réel perçu depuis le point de vue de son auteur·ice qui en est le personnage principal. Le journaliste « gonzo » informe le lecteur·ice des facteurs pouvant altérer son point de vue, comme la consommation de drogues. Parfois décrit comme « journalisme hyper-réel » ou « journalisme ultra-subjectif », « gonzo » fut employé pour la première fois en 1970 pour désigner un reportage²³ de Hunter S. Thompson sur un groupe de Hell's

18. Isabelle Meuret, « Le Journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », *ConTEXTES* n°11, mai 2012.

19. « Présentation du dossier », *ConTEXTES* n°11, mai 2012.

20. Pour Susan Greenberg, le *slow journalism* est un journalisme qui prend le temps de la découverte, qui traite de sujets originaux et délaissés par la presse traditionnelle et qui le fait dans un style élevé. Susan Greenberg, « Slow Journalism », *Prospect*, n°131, 25 février 2007.

21. Tom Wolfe & E. W. Johnson, *The New Journalism*, Harper & Row, 1973.

22. *Ibid.*

23. Hunter S. Thompson, *Hell's Angels : The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*, Random House, 1967. Paru en France sous le titre *Hell's Angels*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvie Durastanti, « Folio », Gallimard, mai 2011.

Angels : « club » de motards très fermé fondé en Californie en 1948 et répertorié comme groupe criminel aux États-Unis. Pour ce reportage, il devient motard et adopte le mode de vie d'un de ces groupes qu'il suit en immersion totale pendant près d'un an. « C'est la première application d'une méthode journalistique qui consiste à mêler fiction et réalité et à faire du reporter le personnage principal de ses articles qui deviennent récits hallucinés²⁴. »

En 2005, dans la suite de *The New Journalism*, Robert S. Boynton actualise le propos de Tom Wolfe en se concentrant sur le journalisme narratif contemporain. Il réunit dans *The New New Journalism*²⁵ une vingtaine d'entretiens avec des « maîtres » de ce courant journalistique parmi lesquelles : Jane Kramer (1938 – *The New Yorker*), Alex Kotlowitz (1955 – *The New York Times Magazine*), Leon Dash (1944 – *The Washington Post*), Susan Orlean (1955 – *The New Yorker*) et William Finnegan (1952 – *The New Yorker*). Ces journalistes se revendiquent à la fois des grands reporters du XIX^e siècle et de ceux des années 1960. En effet, ils mêlent dans leurs récits engagement et proximité avec leurs sujets, intérêt pour les questions sociales et liberté créatrice.

« Les Nouveaux Nouveaux Journalistes ne sont pas isolés ni solitaires, et privilégient le terrain, la présence physique, l'expérience. Et ce qui les guide ne réside pas dans des velléités d'inventivité formelle, mais dans la manière dont leur écriture sera reçue par les futurs lecteurs, seul critère de la construction du récit et de sa capacité à captiver²⁶. »

Au même titre que le grand reportage français, le journalisme narratif nord-américain s'organise autour d'une « recherche de vérité [et d'une] fascination pour le réel [...] qui passe nécessairement par une subjectivité réflexive, qui repose sur l'émotion, les sensations, et une profonde humanité²⁷. » Il s'agit pour les reporters français·es ou anglo-saxon·nes de restituer le réel avec les outils de la fiction à travers un travail d'enquête méticuleux tout en laissant une place de choix aux préoccupations esthétiques. Cependant, comme le précise Isabelle Meuret, des différences existent entre reporters anglophones et francophones. Les premier·es s'attachant aux faits et évoluant dans une discipline à part entière et les second·es s'attachant plus à l'opinion et n'ayant pas dépassé le clivage entre littérature et journalisme.

24. Émilie Grangeray et Patrick Kéchichian, « Hunter Thompson, journaliste et écrivain américain », *Le Monde*, 21 février 2005.

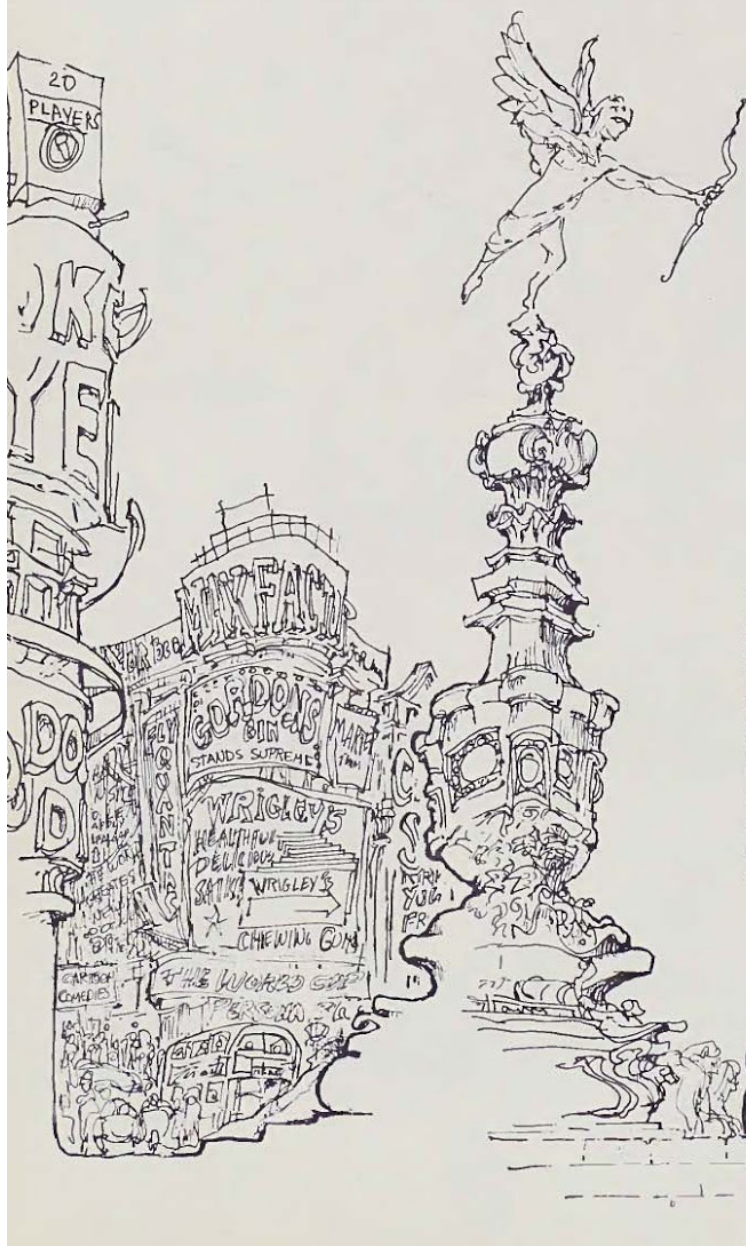
25. Robert S. Boynton, *The New New Journalism : Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, New York, Vintage, 2005. Publié en France sous le titre *Le Temps du reportage. Entretiens avec les maîtres du journalisme littéraire*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michael Belano, Éditions du sous-sol, février 2021.

26. Eugénie Bourlet, « Les nouveaux “Nouveaux Journalistes” », *En attendant Nadeau* n°124, 3 avril 2021.

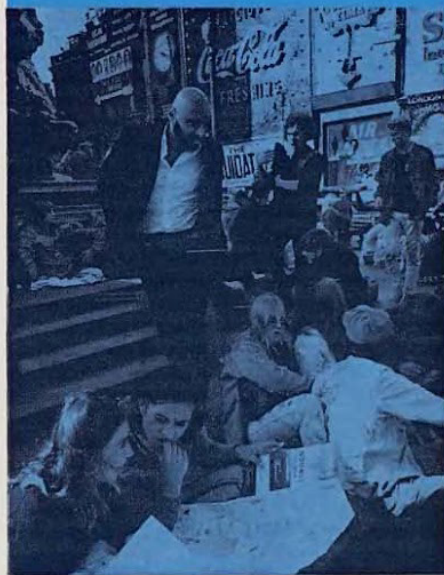
27. Isabelle Meuret, *op. cit.*

LONDON

At the foot of the statue of Eros, landmark of Piccadilly Circus, Silverstein is knee-deep in laveniks gathered to celebrate a worm day.



"Of course you can't find 'Swinging London'! There are only a handful of people in London who have enough money to swing. The rest of us are busy doing articles and picture stories and television shows on 'Swinging London,' so that you desperate Americans will come swarming over here looking for the action, and spend enough money to beef up our economy so we can afford to swing a bit!"



La bande dessinée de reportage, des années 1940 à l'institution d'un *neuvième art*

– Le reporter-dessinateur, sur le terrain pour la presse étasunienne

C'est également aux États-Unis que la bande dessinée de reportage se développe à travers certains organes de presse qui furent parmi les premiers à commander des reportages à des dessinateurs envoyés sur le terrain. À l'entrée de ce pays dans le conflit de la Seconde Guerre mondiale en décembre 1941, des journalistes, photographes et dessinateurs, sont embarqués parmi les soldats qui rejoignent les zones de combat et endossent le rôle de reporters de guerre pour la propagande alliée et la presse. C'est le cas de Will Eisner (1917-2005) et Saul Steinberg (1914-1999).

Après s'être documenté auprès des troupes sur le terrain, le premier réalise pour l'*Army Motors* en 1942 « des planches didactiques [...] destinées à sensibiliser les soldats à l'entretien du matériel au moyen de la bande dessinée²⁸. » En 1950, il couvre les conflits en Corée et au Vietnam. Saul Steinberg, quant à lui, commence par publier en 1942²⁹ des dessins antifascistes tournant au ridicule le projet nazi. Il suit les Forces armées des États-Unis dans beaucoup de lieux touchés par le conflit mondial. En 1946, il devient correspondant pour le journal hebdomadaire *The New Yorker* (1925), et part à Nuremberg en août pour suivre le procès des crimes de guerre nazis. Ce projet est rapidement abandonné et le reporter-dessinateur se rend à Berlin en octobre de la même année pour réaliser un reportage dessiné sur la vie d'après-guerre des militaires³⁰.

Après 1945, des reporters-dessinateurs continueront d'être envoyés de par le monde pour rendre compte de choses vues susceptibles d'intéresser le lectorat de la presse étasunienne. Il ne s'agit plus uniquement de couvrir des conflits militaires ou de témoigner d'événements en lien avec une actualité brûlante, mais aussi de donner à voir une réalité qui laisserait plus de place à l'auteur·ice.

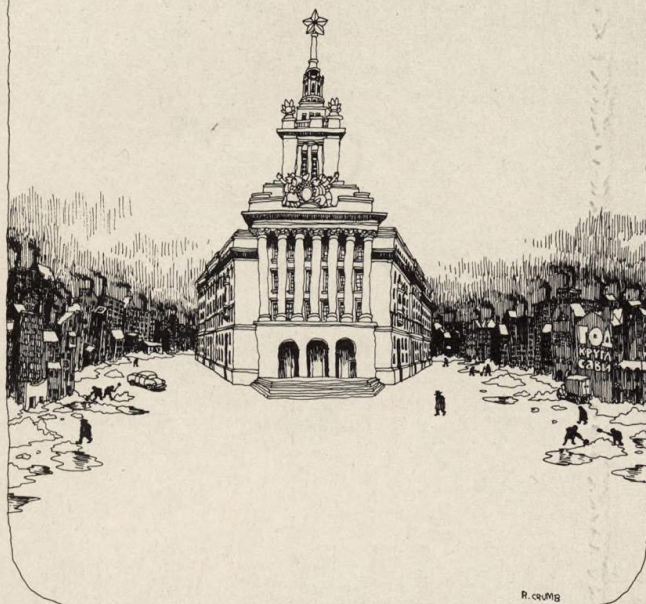
Shel Silverstein (1930-1999), dont l'œuvre a été peu traduite en France, a acquis une grande notoriété aux États-Unis à travers ses productions pour le jeune public. Cependant, son travail ne s'adresse pas seulement à la jeunesse, dans des États-Unis traversés par des changements sociaux, il crée également des bandes dessinées de reportage, publiées dans un magazine érotique. En effet, du milieu des années 1950 jusqu'à la fin de sa vie, Shel Silverstein collabore au magazine *Playboy* (1953-2020) en y publiant des reportages dessinés issus de nombreux lieux qu'il a couverts à travers le monde comme le

28. Vincent Bernière. *op. cit.*

29. Dans *Liberty* (1924-1950) et *American Mercury* (1924-1981) au printemps 1942.

30. Publié dans le portfolio « Berlin », *The New Yorker*, le 29 mars 1947.

BULGARIA



a sketchbook report
by Robert Crumb



COMMUNIST PARTY
HEADQUARTERS IN SOFIA,
CAPITAL OF THE PEOPLE'S
REPUBLIC OF BULGARIA



ARRIVED IN SOFIA IN THE MIDDLE OF THE NIGHT... GETTING A TAXI WAS A REAL BITCH....

Japon, la Suisse, l'Espagne, la Scandinavie ou encore Paris, Moscou et Londres. L'artiste est avant tout un auteur et cela se voit dans ces reportages. Les sujets choisis sont peu communs et souvent anticonformistes, l'humour est très présent. Il fait par exemple un reportage sur un homme de main de la mafia, un dans une communauté hippie et un autre dans une colonie de nudistes. Il se rend aussi à Fire Island, à deux heures de New York, où l'homosexualité peut être vécue sans danger³¹. Il est considéré comme un pionnier de la bande dessinée moderne de reportage, autrement dit, il fait partie d'une sorte de deuxième génération d'artistes qui s'attachent à des sujets de l'ordre du quotidien et plus nécessairement à ceux qui sont liés aux grands conflits mondiaux ou aux questions de politiques générales.

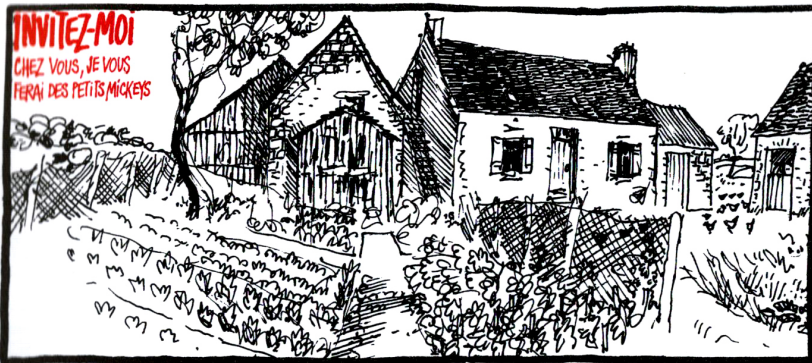
Cette modernité s'affirme dès les années 1960 et passe également par « une inscription dans un mouvement plus global de redéfinition des modalités d'écriture du réel [...] qui assume le regard subjectif et l'implication de l'observateur³². » Les *Sketchbook Reports*³³ de Robert Crumb (né en 1943) en sont un bon exemple. Publiés en 1965 dans *Help!* (1960-1965), magazine mensuel créé par Harvey Kurtzman (fondateur également de *Mad* en 1952), les *Sketchbook Reports* regroupent deux reportages dessinés : réalisés à Harlem pour le premier et en Bulgarie communiste pour le second. Ils sont issus de deux carnets de croquis reproduits tels quels. Ils sont l'une des « manifestations de la recherche de voies graphiques pour le journalisme³⁴. » *Help!*, dont le premier numéro est tiré à 200 000 exemplaires, traite de l'actualité de manière humoristique. Doté d'un faible budget, le magazine a souvent recours aux images issues du domaine public et de nombreuses pages sont dédiées à diffuser les contributions des lecteur·ices : dessins et courriers. Les ventes escomptées ne sont pas au rendez-vous et le titre devient rapidement déficitaire. Malgré les efforts d'économie employés, tels que la réduction de la pagination et une parution qui devient trimestrielle, le titre disparaît en 1965.

31. Reportages intitulés respectivement : « Confessions of an American Button Man » (*Playboy*, décembre 1956) ; « Silverstein Among the Hippies » (*Playboy*, juillet 1968) ; « Silverstein in a Nudist Colony » (*Playboy*, août 1963) et « Silverstein at Fire Island » (*Playboy*, août 1965).

32. Sylvain Lasage, *op. cit.* p. 351.

33. Robert Crumb, *Sketchbook Reports*, Cornélius, décembre 1999.

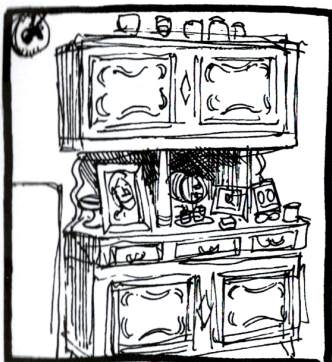
34. Sylvain Lesage, « La bande dessinée, une nouvelle écriture de l'info » *La Revue des médias*. Institut national de l'audiovisuel (INA), janvier 2017.



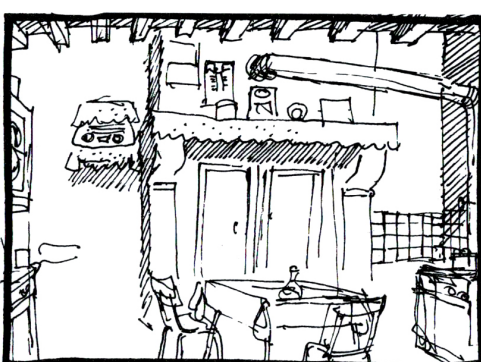
ICI, JE N'ÉTAIS PAS INVITÉ. C'EST UN LECTEUR QUI M'A EMMENÉ DANS LA SARTHE, PRÈS DE CHÂTEAU-DU-LOIR.



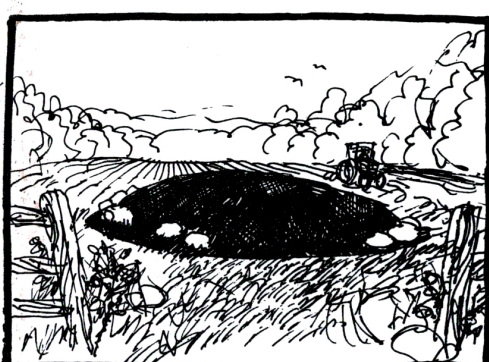
UNE CHOUETTE COMMUNAUTÉ : 2 MECS SYMPAS ET 2 CHOUETTES NANAS, 7 VACHES, 2 CHEVAUX, DES POULES, DES PINTADES, 3 COCHONS ET UN CHAT. PAS BEAUCOUP DE FRIC (LE S.MIG.) MAIS ON S'EN FOUT, ON



VÉGÉTARIENS ? BIEN SÛR (ILS SONT TELLEMENT PAUVRES QU'IL N'EST PAS QUESTION D'ACHETER DE LA VIANDE CHEZ LE BOUCHER)



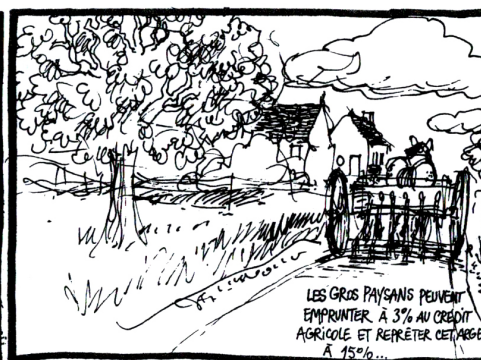
PAS DE TÉLÉ, PAS DE MACHINE À LAVER. UN CHOIX ? MOINS DE GADGETS, PLUS DE CULTUREL ? TIENS, LA CHEMINÉE EST CONDAMNÉE, MÊME PAS DE VEILLÉES ! TOUT POUR LA LECTURE, ALORS ?



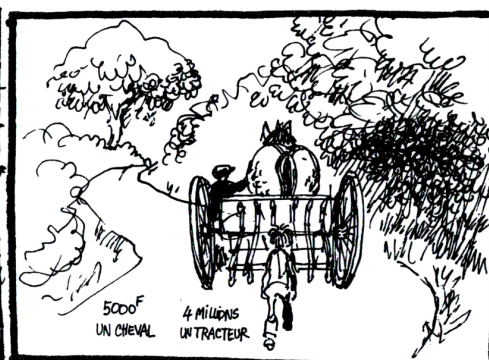
AU DEHORS, ÇA COCOTTE UN PEU... LÀ-BAS, CHEZ LE GROS FERMIER UN GROS TAS DE MERDE POURRIT SOUS UN PLASTIQUE NOIR. ÇA SERT À GAVER LES VACHES QUI NE SORTENT JAMAIS DE LEUR ÉTABLE...



ET LES 3 COCHONS ? UN PETIT COCHON COÛTE 200 F. MAURICE LE REVEND 600 F AU BOUT DE SIX MOIS !



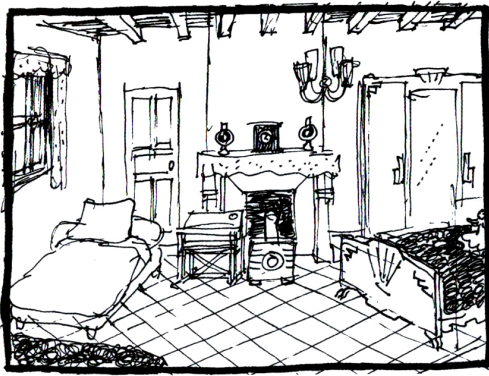
MAURICE NE VEUT PAS CONTRACTER DE DETTES AUPRÈS DU CRÉDIT AGRICOLE, DONC PAS DE TRACTEUR. IL NE PEUT PAS S'AGRANDIR, DONC PAS PLUS DE 7 VACHES. IL N'Y A PAS DE REMEMBREMENT,



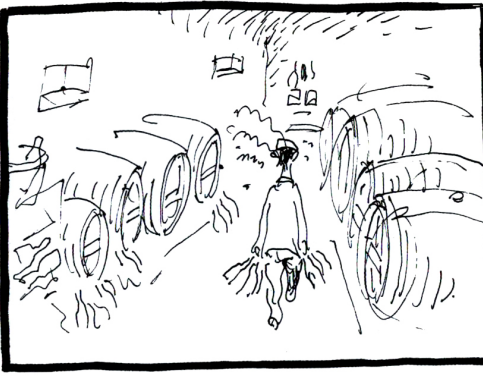
DONC IL EST OBLIGÉ DE FAIRE 2 KILOMÈTRES POUR ALLER DANS SES CHAMPS. TOUT EN MARCHANT, J'APPRENDS QUE PLUS DE LA MOITIÉ DE SON REVENU VIENT DU LAIT : 13 000 F L'AN DERNIER.



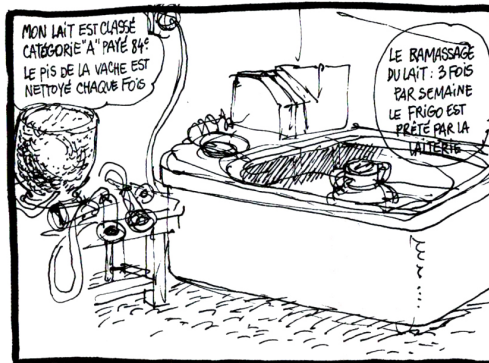
C'EST BON COMME TRAVELLING, COCO... MAIS DITES, LE CHEVAL C'EST BIEN, MAIS VOUS POURRIEZ PAS NOUS FAIRE UN PEU LE GESTE AUGUSTE DU SEMEUR, POUR CHANGER UN PEU...



PARTAGE TOUT : LA BOUFFE ET LES FEMMES : ON COUCHE TOUS LES QUATRE ENSEMBLE (IL N'Y A QUE 2 PIÈCES : LA CHAMBRE ET LA CUISINE)

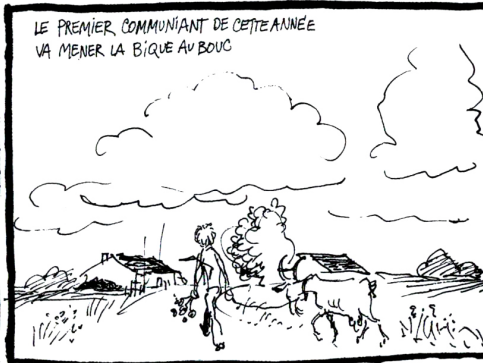


ON FAIT SON BEURRE, SON FROMAGE DE CHÈVRE, SON CIDRE... SON HASCH AUSSI, CERTAINEMENT, MAIS JE N'AI PAS OSÉ DEMANDER



MON LAIT EST CLASSÉ CATÉGORIE "A" PAYÉ 84¢ LE PIS DE LA VACHE EST NETTOYÉ CHAQUE FOIS

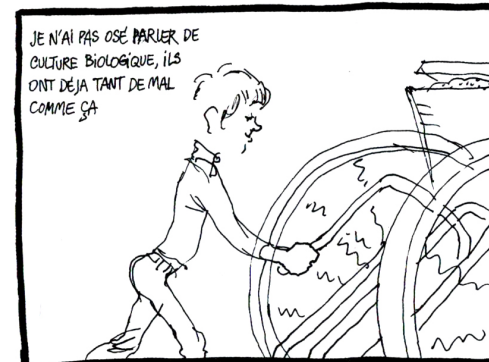
LE RAMASSAGE DU LAIT : 3 FOIS PAR SEMAINE LE FRIGO EST PRÊT PAR LA LAITIÈRE



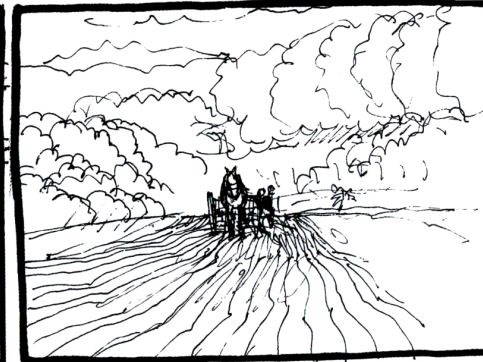
LE PREMIER COMMUNIANT DE CETTE ANNÉE VA MENER LA BIÈRE AU BOUC

AH ! BIEN SÛR ! ÇA AFFAIBLIT LE FOIE DE LA VACHE, MAIS QUEL RENDEMENT ! ON BOÎT DONC DU LAIT DE VACHES MALADES, MAIS VÉTÉRINAIREMENT SAINES. CHEZ MAURICE, LES VACHES VONT

AU PRÉ. L'ENNUI, C'EST QUE SON LAIT EST MÉLANGÉ AVEC LE LAIT DES GROS PAYSANS À LA LAITIÈRE. ENFIN, ILYA LE FUMIER, DONC MOINS D'ENGRAIS. L'ÉLEVAGE, Y'A MOINS DE FRAIS...

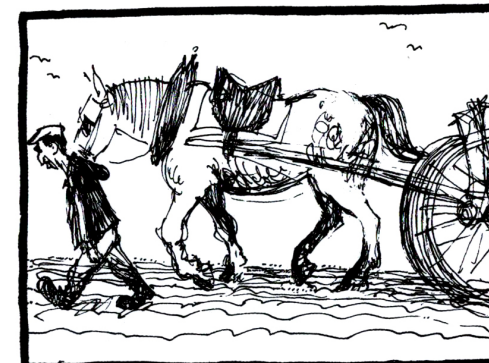


JE N'AI PAS OSÉ PARLER DE CULTURE BIOLOGIQUE, ILS ONT DÉJÀ TANT DE MAL COMME ÇA

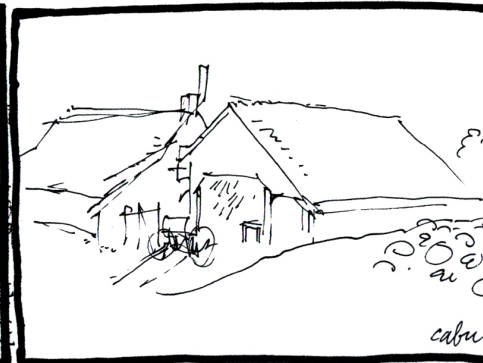


CETTE ANNÉE, AVEC LA SÈCHERESSE, IL NE GAGNERA PAS PLUS DE 7000¢. LES SUBVENTIONS PROMISES ? IL N'A ENCORE RIEN TOUCHÉ. 200¢ PAR VACHE. POUR LES GROS PAYSANS, C'EST INTÉRESSANT...

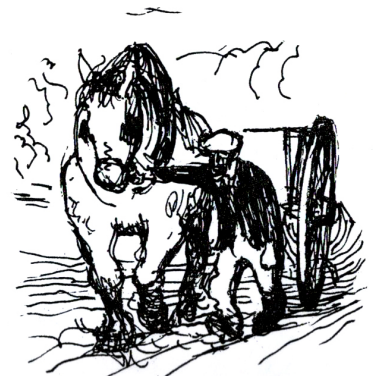
MAIS QUAND ON GAGNE PEU, ON PERD PEU... ET ON S'ASSIED AU BOUT DU CHAMP POUR REGARDER LE PAYSAN SEMER AVEC SON CHEVAL COMME IL A LABOURÉ AVEC SON CHEVAL.



ET ON EST RESTÉS COMME ÇA PLUS D'UNE HEURE, COMME DES CONS, À LE REGARDER REMONTER SON CHAMP ET FAIRE DEMI-TOUR ARRIVÉ AU BOUT. QUELLE PATIENCE !



DES PASSÉISTES ? NON ! LA TABLE DE FERME EN BOIS EST SOUS LE HANGAR... DANS LA CUISINE, ILYA UNE BELLE TABLE EN FORMICA...



– De *Hara-kiri* aux journaux spécialisés

Les magazines créés par Harvey Kurtzman, *Mad* (1952-2019)³⁵ en particulier, ont une grande influence sur certain·es journalistes et dessinateur·ices français·es, comme ceux réunis autour d'*Hara-kiri* (1960-1989) puis de *Charlie hebdo* (1970). C'est dans ces deux journaux³⁶ qu'ont lieu les premières tentatives de bande dessinée de reportage en France, essentiellement sous le feutre de Cabu (1938-2015). Il est en effet le seul membre de la rédaction de *Charlie hebdo* à dépasser le statut de dessinateur de presse et à réaliser de véritables reportages³⁷ tandis que les autres auteurs – dessinateurs et rédacteurs – sont proches d'une démarche de commentaire de l'actualité. Au contraire de Cabu qui parcourt la France pour ses reportages, Gébé, Wolinski, Reiser, etc. travaillent derrière un bureau³⁸. Souvent présenté comme le premier reporter-dessinateur français, Cabu commence les dessins de reportage dans *Paris Presse* (1944-1970) et *Le Figaro* (fondé en 1826), pour lequel il suit « le procès Ben Barka » en 1966 (Medhi Ben Barka, socialiste marocain et principal opposant du roi Hassan II, est enlevé et assassiné à Paris en 1965). Il publie également dans les pages de *Pilote* (1959-1989) à partir de 1968 « où il livre ses impressions dessinées dans un style proche du carnet de croquis et de l'immédiateté³⁹ ». Cabu « se trouve à même d'expérimenter, dans les deux premières années de sa carrière “d'adulte”, tous les styles de dessin qu'il réutilise par la suite⁴⁰ ».

Cabu appelle le lectorat de *Charlie hebdo* à prendre part à sa démarche par cette phrase qui est publiée dans le journal : « Invitez-moi chez vous, je vous ferai des petits Mickeys. » Il trouve à travers cette proximité entretenue avec les lecteur·ices du journal, qui lui proposent régulièrement des sujets, les terrains de ses reportages. Auteur politiquement engagé, il fait preuve d'une démarche très journalistique pour traiter ses sujets (il est d'ailleurs muni d'une carte de presse). Il affectionne particulièrement les sujets qui touchent l'écologie (manifestations antinucléaire), l'antimilitarisme (lutte contre le camp militaire du Larzac), les mouvements sociaux (il suit des grèves, les luttes pour l'abolition de la peine

35. Le titre ne disparaît pas tout à fait en 2019, mais il cesse d'être distribué en kiosque, il est disponible uniquement sur abonnement et en vente directe. Le contenu se contente de réimpressions d'articles et de bandes dessinées déjà publiées, les couvertures sont inédites.

36. Le journal sera successivement titré : *Hara-Kiri hebdo* (n°1 à 15), l'*Hebdo Hara-Kiri* (n°16 à 94), puis, après l'interdiction de 1970, *Charlie hebdo* (n°1 à 547), la *Semaine de Charlie* (n°548 à 557), l'*Hebdo Hara-Kiri* (n°558 à 580) et *Charlie hebdo*. Cette note est reprise telle quelle de la note n°1 de l'article de Bernard Joubert, « Les reportages de Cabu », dans *9^e Art*, n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, janvier 2002.

37. Les bandes dessinées de reportages réalisées par Cabu pour *Charlie hebdo* ont fait l'objet de compilations non exhaustives chez Vents d'Ouest en 2007 et 2008 : *Cabu. Reporter-dessinateur. Les années 70* et *Cabu. Reporter-dessinateur. Les années 80*.

38. Bernard Joubert, « Les reportages de Cabu », *9^e Art*, n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, janvier 2002.

39. Jessica Kohn, *op. cit.* p. 509.

40. Jessica Kohn, « La “vie militaire” de Cabu : du *Bled* à *Hara-Kiri*, Cabu et la guerre d'Algérie » dans Anne-Claire Bondon et Philipp Leu (eds.), *L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle*, Université de Saint-Quentin-en-Yvelines, CHSC, 2016, p. 71.

de mort et le droit à l'avortement), le jazz (il se rend dans de grands festivals) ou encore Châlons-sur-Marne⁴¹, sa ville natale.

Ses reportages dessinés se présentent pour la plupart sur une double page. Il s'écarte ici radicalement de la mise en page classique de la bande dessinée qui se lit de haut en bas, de gauche à droite et page par page. Il dessine une planche par sujet et celle-ci s'étale sur une double page. La lecture se fait donc toujours de gauche à droite et de haut en bas, mais l'œil circule d'une page à l'autre à chaque changement de ligne.

« la tradition du dessin d'humour dans lequel il s'inscrit – humour augmenté d'une mise en scène autobiographique [...] est toujours pour lui un fil directeur ; mais en dessinant pour une revue contestataire comme *Hara-Kiri*, il met également en place des stratégies de style qui passent par le reportage, le montage et l'usage du faux⁴² ».

Dans les années 1970 et 1980 d'autres journaux spécialisés, et moins contestataires, apparaissent sur le marché et publient quelques bandes dessinées de reportage. C'est le cas de *Pilote*, mais aussi de *Métal Hurlant* (1975-1987), *Corto* (1985-1989), *Zéro* (1953-1958 puis 1986-1988) et le fameux (*À Suivre*) (1978-1997) publié par Casterman, maison d'édition belge de bande dessinée alors considérée comme l'épicentre de l'innovation. (*À Suivre*) et *Zéro* verront notamment se déployer les recherches esthétiques de Jean Teulé (1953-2022) dans ses reportages⁴³. Employant des dispositifs de fabrication d'images originaux : il utilise la photographie comme source de ces images, ajoute de la couleur, photocopie, fait du collage. Il traite la photographie comme de la matière et « à travers les altérations successives [...], il fait acte de dessin⁴⁴ ». Dans ces reportages, Jean Teulé va à la rencontre de personnes loufoques, marginales et désespérées et se fait, en quelque sorte, leur porte-voix. Ces reportages ont énormément participé à enrichir l'esthétique de la bande dessinée de cette période, le prix spécial du jury pour sa « contribution exceptionnelle au renouvellement du genre de la bande dessinée » qui lui est accordé au festival d'Angoulême⁴⁵ en 1990 en fait la démonstration.

41. Aujourd'hui Châlons-en-Champagne.

42. Jessica Kohn, « La "vie militaire" de Cabu : du *Bled* à *Hara-Kiri*, Cabu et la guerre d'Algérie », *op. cit.* p. 71.

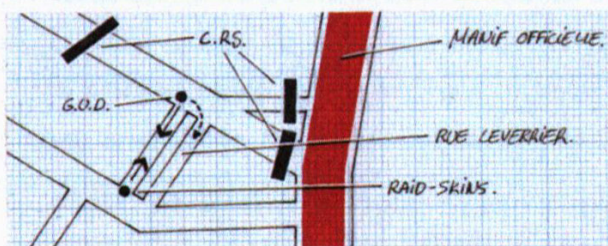
43. Les reportages de Jean Teulé sont réunis dans : *Gens de France et d'ailleurs*, Ego comme X, 2005.

44. Jean-Charles Andrieu de Levis, « De la fiction au reportage, variations stylistiques chez Jean Teulé ». *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin*, Les Impressions Nouvelles, 2021. p. 276.

45. Créé en 1974, son nom complet est Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. À chaque mention du « festival d'Angoulême », c'est à celui-ci que nous faisons référence.



JE PASSE PAR LES PETITES RUES. JE TRAVERSE LE CORTÈGE BOULEVARD SAINT-MICHEL ET ARRIVE RUE D'ASSAS. IL Y A DE LA FUMÉE, DES CANETTES QUI VOLENT, ET DES GENS CASQUÉS QUI COURENT.



LA BASTON A LIEU RUE BARA. À TOUR DE RÔLE, CHACUN DES 2 GROUPES ESSAIE DE PRENDRE LA RUE, PUIS REVIENT EN CAVALANT SOUS LES CAILLOUX ET LES BARRES DE FER QUI LEUR VOLENT À TRAVERS LA GUEULE.

PUIS ILS RÉATTAQUENT.

JE SUIS DU CÔTÉ GUD. ÇA SENT L'EAU DE TOILETTE ET LE CUIR NEUF.

J'OBSERVE LA SITUATION, ET JE DIS À UN TYPE QUI REPREND SON SOUFFLE À CÔTÉ DE MOI :

— QU'EST-CE QUE VOUS VOULEZ FAIRE ? ATTRAPER LES AUTONOMES ? MAIS VOUS N'Y ARRIVEREZ JAMAIS EN ATTAQUANT RUE BARA ! POURQUOI NE PAS PASSER PAR LA RUE LE VERRIER ? ELLE EST PARALLÈLE. COMME ÇA VOUS LES PRENDRIEZ PAR DERRIÈRE...

LE TYPE ME REGARDE, ME DIT :

— HEIN ? AH OUAIS. OH ! ON EST MAL ORGANISÉ...

ET IL REPART EN COURANT SE FAIRE CASSER LA GUEULE RUE BARA. À CÔTÉ DE MOI, IL Y A UN JOURNALISTE. IL EST PERLXÉ. IL ME DIT :

— TU TRAVAILLES POUR QUI, TOI ?

LE TYPE REVIENT. ENTRE 2 SOUFFLES, IL DIT :

— AH, PUTAIN ! AH, LES CONS ! J'AI BIEN FAIT DE FOUTRE MON CASQUE. Y'A UN DES NÔTRES, IL S'EST PRIS UN COUP DE BARRE EN FER SUR LA TÊTE. IL A L'AIR AMOCHÉ.

JE LUI DEMANDE :

— IL Y A DES FILLES CHEZ VOUS ?

— PAS BEAUCOUP, MAIS IL Y EN A.

— QUEL GENRE ?

— MOYENNE BOURGEOISE SI CE N'EST MIEUX. IL Y A TROIS CATÉGORIES DE FILLES CHEZ NOUS.

1) LES "HOMMASSES" QUI VEULENT ABSOLUMENT ÊTRE DU S.O.

2) LES "REPOS DU GUERRIER" QUI EN FAIT, CHERCHENT DU MEC VIRIL.

3) LES NANAS NORMALES.

MAIS DES FOIS, ELLES FOUTENT LA MERDE. PAR EXEMPLE À TOULOUSE, IL Y A DEUX SECTIONS DU GUD PARCE QU'IL Y A DEUX LEADEUSES LÀ-BAS ET QU'ELLES SE DÉTESTENT.

ÇA LA FICHE MAL.

— ET ICI, IL Y EN A ?

— TIENS, T'EN AS UNE LÀ-BAS. BON, MOI J'Y RETOURNE. J'AI ÉTÉ PAYÉ, JE FAIS MON BOULOT...

— T'AS ÉTÉ PAYÉ ?

MERDE, IL SE CASSE EN COURANT JUSTE AU MOMENT OÙ IL DISAIT UN TRUC INTÉRESSANT.



JE VAIS VERS LA FILLE DÉSIGNÉE.

— TU T'APPELLES COMMENT ? T'ES QUI ? TU TE SITUES COMMENT POLITIQUEMENT ?

— CHRISTINE. JE FAIS PARTI DU GUD. AVANT, J'ÉTAIS RESPONSABLE DE "JEUNE GARDE". JE ME CONSIDÈRE À L'EXTRÊME-DROITE DE LE PEN.

— TU PENSES QUOI DE LA LOI "DEVAQUET" ?

— JE SUIS CONTRE QUAND IL DIT : SÉLECTION PAR L'ARGENT. JE SUIS POUR QUAND IL DIT : SÉLECTION PAR EXAMENS.

— T'ES POUR QUOI ENCORE ?

— JE SUIS POUR L'ORDRE, LA DISCIPLINE ET LE RESPECT DES LOIS. JE SUIS CONTRE LE LAXISME ET LES IMMIGRÉS.

Cette période est très fertile pour la création, les périodiques ont pu être des lieux d'expérimentation pour un grand nombre d'artistes et tout un territoire d'avant-garde s'est développé et a également participé au renouvellement de la bande dessinée, notamment à travers des revues plus confidentielles, la production de fanzines et la création de nouvelles maisons d'édition comme les Éditions du fromage⁴⁶ (1972-1982) et Les Humanoïdes associés⁴⁷ (1974) ou Futuropolis⁴⁸ (1974) sur laquelle nous reviendrons.

– Évolution des pratiques culturelles

L'évolution des pratiques culturelles affecte l'économie des périodiques de bande dessinée. La démocratisation de la télévision et l'augmentation de l'audience des programmes destinés à la jeunesse « menacent la relation que la presse et la bande dessinée avaient nouée avec ce public depuis des décennies⁴⁹ ». Les décennies 1970 et 1980 sont celles de l'avènement de la bande dessinée en album, la plupart du temps dans un format normalisé appelé dans le jargon professionnel le « 48 CC⁵⁰ » (album de bande dessinée de 48 pages, cartonné et en couleur). Cette évolution matérielle du périodique illustré vers l'album, définie par le concept d'« effet livre », participe au changement des habitudes de lecture. La division de la narration, tronçonnée sur plusieurs semaines ou mois, représentait jusque-là un avantage certain, celui de fidéliser le lectorat, par la promesse d'une sorte de « suite au prochain épisode ». Mais l'arrivée massive des albums va devenir un réel inconvénient pour la presse, le lecteur·ice pouvant désormais acquérir une histoire complète en un seul achat. Cette « mise en livre » était auparavant conçue comme une étape de consécration pour une série diffusait périodiquement, c'est le succès public qui donnait l'élan à une compilation en un seul volume. Dans ces années, c'est la diffusion d'histoires inédites en album qui prend progressivement le pas sur les périodiques, jusqu'à devenir le support principal de la bande dessinée. La diffusion s'étend du réseau de librairies spécialisées, déjà bien ancré, à celui des librairies généralistes. Les ventes de périodiques diminuent et certains titres sont contraints de se transformer ou d'interrompre leur production.

Dans sa recherche sur l'« effet livre⁵¹ », Sylvain Lesage défend l'hypothèse selon laquelle la métamorphose de la matérialité de la bande dessinée participe à sa légitimation et à son institution comme *neuvième art*. En effet, ce déplacement du journal à l'album a donné à la bande dessinée une légitimité et un prestige nouveau. Les auteur·ices sont passé·es du relatif anonymat des ré-

46. Fondée par Nikita Mandryka, Marcel Gotlib et Claire Bretécher.

47. Fondée par Mœbius, Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet et Bernard Farkas.

48. Fondée par Étienne Robial et Florence Cestac.

49. Alexis Lévrier, « La bande dessinée franco-belge au temps des rédactions (1938-1989) : souplesse et fragilité du journal », *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin*, Les Impressions Nouvelles, 2021. p. 94.

50. Expression introduite par Jean-Christophe Menu dans son essai *Plates-bandes*, L'Association, 2005.

51. Sylvain Lesage. *L'Effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, PUFR, 2019.



dactions à celui d'auteur·ices identifié·es et reconnu·es, les collectionneur·euses se sont intéressé·es à la bande dessinée et la recherche universitaire a commencé à la considérer comme sujet d'étude.

Il est tout de même important de préciser que la généralisation de l'album comme matérialité de la bande dessinée a privé celle-ci de certaines possibilités. Certaines productions ont été pensées pour la périodicité, leur déplacement vers l'album a pu provoquer une altération de la volonté des artistes, voire un contresens⁵². Par ailleurs, le lien entretenu avec le lectorat est amoindri et la contrainte de pagination des albums représente un plus grand risque pour des auteur·ices inexpérimenté·es souhaitant être publié·es. Comme le rappelait René Goscinny : « un journal offre un espace de liberté sans équivalent et peut donc servir de tremplin pour de jeunes auteurs⁵³ ».

L'institution de la bande dessinée en tant que *neuvième art*⁵⁴, expression qui fonctionne « clairement comme un outil lexicologique de revendication, comme une pétition de légitimité⁵⁵ », se réalise donc à travers la conquête de sa légitimité culturelle qui passe par son autonomisation par rapport à la presse grâce aux albums et à l'élargissement de son public. Ce contexte économique et culturel voit surgir des espaces d'innovation de la bande dessinée dans les maisons d'édition de « livres de bande dessinée », expression employée comme outil de distinction par Futuropolis, principal acteur de ce renouvellement éditorial de la bande dessinée en album.

Nouveaux espaces éditoriaux pour la bande dessinée, des années 1970 à aujourd'hui

– Futuropolis, lieu de renouvellement de la bande dessinée

Fondée en 1974 par un jeune graphiste et une autrice, Étienne Robial et Florence Cestac, Futuropolis fait partie de la première vague d'éditeurs de bande dessinée à mener une réflexion sur les alternatives possibles à la production industrielle des grands groupes éditoriaux. Après des débuts proches du fanzimat, les premiers titres revendiqués par la maison prennent la forme d'albums. Futuropolis inscrit son catalogue dans une volonté double : l'édition de maîtres disparus de la bande dessinée, avec notamment la collection « Copyright » ; et la publication de jeunes auteur·ices, la collection « X » est créée à cet effet. L'identité graphique de la maison est forte et originale, les albums sont réalisés avec un grand soin et leurs formats très variables ont le point commun d'être issus « d'une même feuille de papier de 70 x 100 cm

52. Voir sur ce sujet l'exemple de l'édition française de *Peanuts* de Charles Schulz, dans l'article de Pierre Fresnault-Deruelle, « Scénariographie », *Communication & langages*, vol. 167, n°1, 2011, p. 31-39.

53. René Goscinny, cité par Alexis Lévrier, *op. cit.* p. 106.

54. La première trace de cette expression pour désigner la bande dessinée date de 1964. Claude Baylie l'emploie dans un article intitulé « La Bande dessinée est-elle un art ? » publié dans *Lettres et Médecins*.

55. Thierry Groensteen, « Neuvième art », *Neuvième Art* 2.0, septembre 2012.

qui, en fonction du nombre de pliages, forge différents formats⁵⁶ ». L'organisation du catalogue en collections permet à Futuropolis de garder une liberté formelle quant à la réalisation des livres tout en restant lisible pour les différents professionnel·les du marché : diffuseur·euses, distributeur·ices et libraires.

Dès 1976, la maison d'édition fait face à des difficultés de diffusion et de distribution. Elle décide donc d'organiser sa propre diffusion. Cela a pour effet de transformer de plus en plus le travail de l'éditeur·ice en celui de gestionnaire, déplaçant le temps de travail sur des tâches considérées comme annexes. En 1986, la diffusion-distribution est finalement confiée à la CDE-Sodis, propriété et outil de distribution de Gallimard. En conséquence, les tirages augmentent et la maison semble sortir des marges et cherche « à entrer dans la cour des grands⁵⁷ ».

En 1985, Jacques Tardi, auteur au catalogue de Futuropolis, obtient le Grand Prix de la ville d'Angoulême pour l'ensemble de son œuvre. Deux ans plus tard, le salon d'Angoulême organise l'exposition « Robialopolis » qui consacre le travail graphique et éditorial d'Étienne Robial. Florence Cestac sera également reconnue par le festival en 2000, se voyant attribuer 25 ans après Tardi, le Grand Prix de la ville d'Angoulême.

Après avoir rencontré des problèmes de trésorerie, Futuropolis devient vulnérable. Gallimard, qui, tout comme de nombreux éditeurs généralistes souhaitant se diversifier, « [voit] la bande dessinée comme un nouveau marché à exploiter⁵⁸ », devient actionnaire de la maison en 1988. La collection Futuropolis/Gallimard est créée comme symbole de cette entrée de Gallimard dans l'actionnariat. En 1993, Gallimard finit par racheter toutes les parts de la société et dépose le bilan de la maison. La disparition de Futuropolis, alors figure dominante, laisse un grand vide dans l'espace éditorial de la bande dessinée. En 2004, Futuropolis est relancée sous l'impulsion d'Antoine Gallimard et de Mourad Boudjellal, directeur des éditions Soleil (dont les positions productivistes sont à l'antithèse de ce qui a constitué Futuropolis⁵⁹). Cette relance crée une polémique dans le milieu de bande dessinée alternative. Jean-Christophe Menu prend position contre ce qui est vécu comme une trahison dans *Plates-bandes*⁶⁰ et Florence Cestac dans *La Véritable Histoire de Futuropolis*⁶¹.

Après le rachat du groupe Flammarion (qui contient Casterman) via sa holding Madrigall, Gallimard devient en 2012 un éditeur central dans le domaine de la bande dessinée. C'est à partir de 2011, sous la direction de Gallimard que Futuropolis, devenu un label, commence avec *Gaza 1956*⁶² à publier

56. Sylvain Lesage, « Futuropolis à l'heure de Gallimard », *Neuvième Art 2.0*, juillet 2015.

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*

59. Pour Sylvain Lesage, les éditions Soleil représentent le « poids des stéréotypes de genre, esthétique tirant vers un hyper-néo-classicisme réaliste et albums destinés aux bacs des supermarchés ». *Ibid.*

60. Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, L'Association. 2005.

61. Florence Cestac, *La Véritable Histoire de Futuropolis*, Dargaud, 2007.

62. Joe Sacco, *Gaza 1956. En marge de l'Histoire*, Futuropolis, 2011. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sidonie Van den Dries.

de la bande dessinée de reportage et plus largement « des livres de bande dessinée qui portent [...] un regard engagé sur le monde⁶³. »

Ainsi, des reporters-dessinateurs majeurs entrent au catalogue : Emmanuel Lepage, Joe Sacco et Étienne Davodeau dont *Les Ignorants*⁶⁴ sera le plus grand succès de la maison d'édition. Futuropolis publie également, en partenariat avec France Info, un livre collectif⁶⁵ qui réunit quarante auteur·ices et couvre trente événements qui ont fait l'actualité des trente dernières années (de 1989 à 2017), renouant en quelque sorte avec l'origine journalistique de la bande dessinée de reportage.

– Alternatifs et indépendants, les espaces de la bande dessinée de reportage

Dans les années 1990 puis 2000, faisant suite à la publication de *Palestine*⁶⁶, la bande dessinée de reportage moderne s'installe progressivement sur le marché comme une sous-catégorie de ce qu'on appelle alors « la bande dessinée du réel ». Essentiellement publiées par des structures éditoriales alternatives et indépendantes, qui représentent encore aujourd'hui des espaces d'innovation pour la bande dessinée. Parmi elles, Vertige Graphic (1987), Rackham (1989), L'Association (1990), Cornélius (1991) et la revue *La Lunette* (2003-2006).

Par le qualificatif *indépendant* nous désignons une structure éditoriale n'appartenant à aucun groupe éditorial et jouissant d'une indépendance tant sur le plan juridique que financier (détentrice de son capital). Par *alternatif* nous reprenons la définition du Syndicat des éditeurs alternatifs (S.E.A) qui désigne par ce terme les éditeurs pour lesquels « ni stratégies marketing ni exploitation de droits dérivés ne président à leurs choix éditoriaux ». Comme le précise Jean-Louis Gauthey (membre du bureau du S.E.A et fondateur de Cornélius) dans un entretien⁶⁷ : les éditeurs alternatifs « dans leur approche de l'édition comme dans leur production, sont une alternative aux méthodes et produits industriels qui dominent le marché du livre. »

63. Citation extraite du catalogue *Futuropolis 2022. 250 livres qui donnent le ton*. Futuropolis, février 2022.

64. Étienne Davodeau, *Les Ignorants*, Futuropolis, 2011.

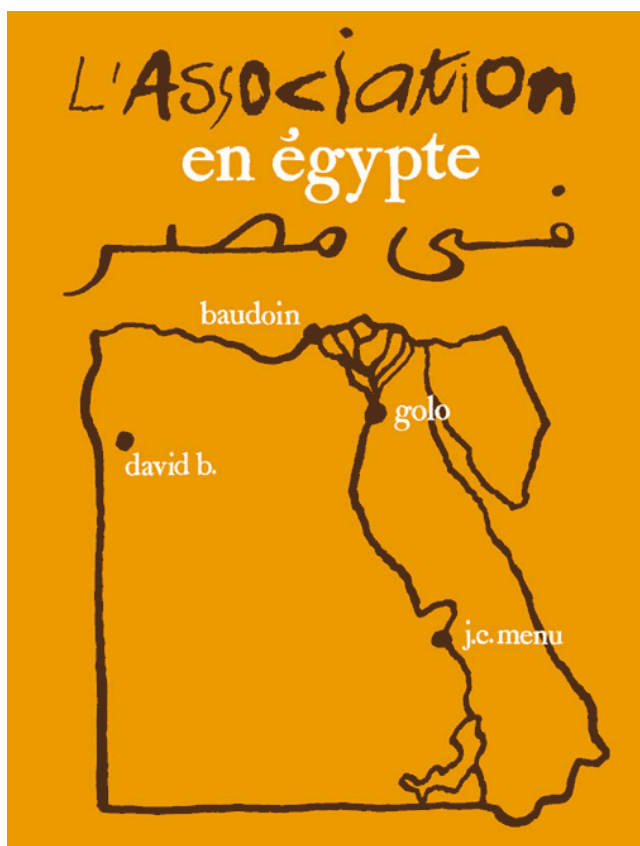
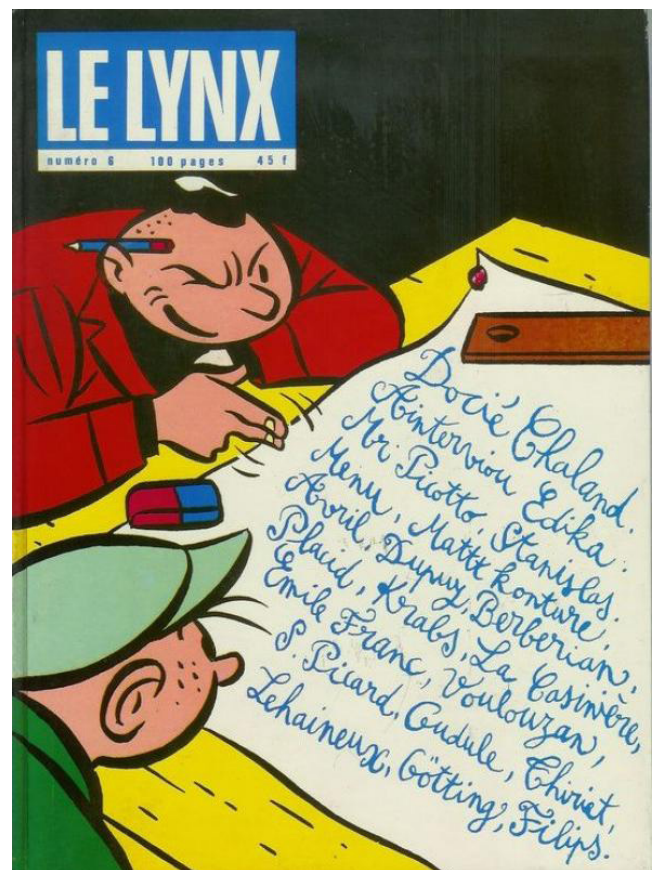
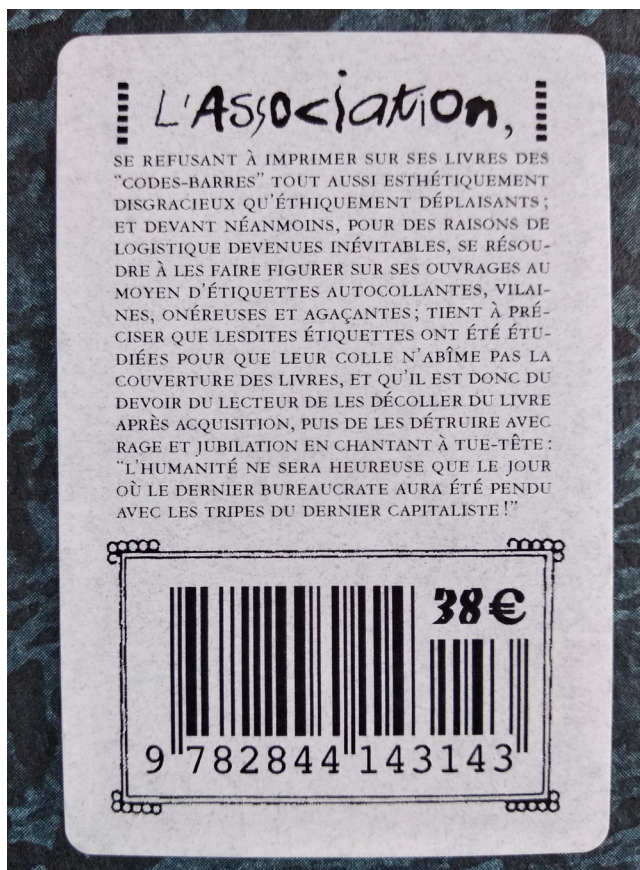
65. *France Info : 30 ans d'actualité*, Futuropolis, 2017.

66. Joe Sacco, *Palestine, une nation occupée*, Vertige Graphic, 1996. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Lorraine Darrow.

67. « Le Syndicat des éditeurs alternatifs », entretien de Jean-Louis Gauthey avec Thierry Groensteen, *Neuvième Art 2.0*, avril 2020.

Exemple d'une étiquette autocollante sur laquelle L'Association a imprimé le code-barre du livre.

Le Lynx n°6, AANAL, 1986.



L'Association en Égypte, L'Association, 1998.

L'Association au Mexique, L'Association, 2000.

L'Association est une maison d'édition fondée en 1990 par un collectif de sept auteurs⁶⁸ dont la plupart sont issus du monde du fanzinat. Ils se rencontrent au sein d'une première maison nommée l'AANAL, pour Association pour l'apologie du neuvième art libre. C'est dans cette structure que vont être édités les premiers livres de « Patte de mouche », qui deviendra ensuite une collection⁶⁹ phare de l'Association, largement reconnaissable (une histoire courte sur 24 pages, imprimée en noir et blanc au format 10,5 x 15 cm) et la revue *Le Lynx* (1981-1987) qui contient de la bande dessinée, des interviews d'artistes et des articles manifestes, parfois polémiques, critiquant l'académisme et la mollesse de la bande dessinée de l'époque. L'un des futurs fondateurs de L'Association, Jean-Christophe Menu est publié chez Futuropolis et tente d'y lancer, avec quelques-uns, la revue *Labo*, un seul numéro verra le jour.

L'Association née donc en mai 1990 avec le statut « association loi de 1901 » (ce statut est toujours le même aujourd'hui). Souhaitant développer une alternative à la bande dessinée standardisée des éditeurs industriels, L'Association fait des choix innovants : les formats sont très variables, le noir et blanc est systématique et la fabrication est d'une grande qualité. Aussi, le catalogue inclut dès le début des expérimentations narratives comme *Moins d'un Quart de seconde pour vivre*⁷⁰, bande dessinée réalisée sous contrainte par Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim qui prédit la fondation au sein de la maison d'édition, en 1992, de l'Oubapo (Ouvroir de la bande dessinée potentielle), nommé ainsi en référence à l'Oulipo. L'Association acquiert une reconnaissance critique avec la publication de *Slaloms*⁷¹ qui est récompensé par l'Alph'art coup de cœur au festival d'Angoulême de 1994.

L'Association est engagée sur le terrain de la bande dessinée du réel depuis sa création avec la publication de carnets de voyages et de récits autobiographiques sous la forme de journaux dessinés : *Le Cheval blême*⁷² (1992), cauchemars de l'auteur traduit en bande dessinée ou *Livret de phamille*⁷³ (1995) jusqu'aux œuvres majeures que sont *L'Ascension du haut mal*⁷⁴ (1996-2003) et *Persepolis* (2000-2003) plus grand succès⁷⁵ de L'Association à ce jour et signe d'un fort intérêt du public pour ce genre de production hybride, mêlant histoire personnelle et grande histoire.

68. Jean-Christophe Menu, Stanislas, Mattt Kouture, Killoffer, Lewis Trondheim, David B. et Mokeit.

69. La collection « Patte de mouche » fut interrompue en 2016 et relancée en avril 2021.

70. Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim, *Moins d'un Quart de seconde pour vivre*, L'Association, 1991.

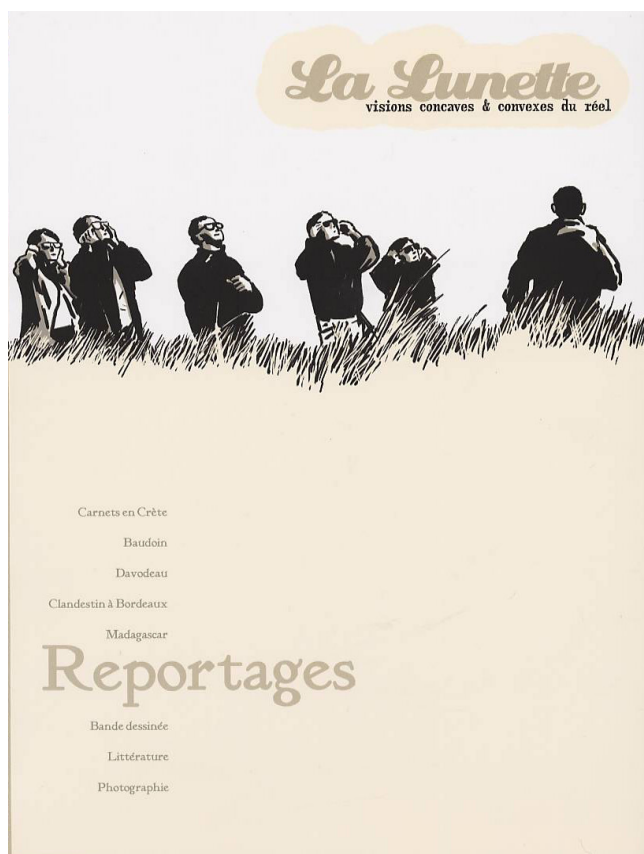
71. Lewis Trondheim, *Slaloms*, L'Association, 1993.

72. David B., *Le Cheval blême*, L'Association, 1992.

73. Jean-Christophe Menu, *Livret de phamille*, L'Association, 1995.

74. David B., *L'Ascension du haut mal*, L'Association, six volumes parus entre 1996 et 2003.

75. Marjane Satrapi, *Persepolis*, L'Association, quatre volumes parus entre 2000 et 2003. *Persepolis* dépasse le million de vente à l'international en 2006.



La Lunette n°1, janvier 2003.



La Lunette n°2, juin 2003.

En 1998, L'Association crée une « sous-collection » dédiée aux reportages sur le terrain. L'idée est d'envoyer des auteur·ices de la maison dans un territoire donné et de regrouper leurs productions, de croiser leurs regards, au sein d'un même livre. Trois ouvrages collectifs paraîtront, *L'Association en Égypte*⁷⁶ (1998), *L'Association au Mexique*⁷⁷ (2000) et *L'Association en Inde*⁷⁸ (2006). Ces projets, coûteux, ont bénéficié du soutien indispensable d'organismes tiers. Les reportages en Égypte étaient commandés dans le cadre de l'année France-Égypte par l'Association française d'action artistique (AFAA), organe du ministère des Affaires étrangères chargé de promouvoir la création plastique française. Le soutien s'est matérialisé par une coédition de l'ouvrage, l'organisation d'expositions et une collaboration directe : l'AFAA a notamment choisi les auteur·ices. La teneur des récits construits par Edmond Baudoin, qui « ne cacha ni la misère à laquelle il fut confronté, ni son indignation face au problème de l'excision⁷⁹ », et par Jean-Christophe Menu, qui a tenté « de décrire l'atmosphère post-traumatique de Louxor et Karnak⁸⁰ », dans un contexte post-attentat, provoque le désengagement de l'institution, et le livre est publié sous la seule étiquette de L'Association⁸¹. Cette marche arrière de l'AFAA montre en quelque sorte l'esprit de liberté créatrice de la démarche esthétique engagée par les auteur·ices sur le terrain. C'est leurs regards personnels qui président le choix de leurs sujets et l'angle sous lequel les aborder qui donnent leur intérêt à de tels reportages et légitiment leurs publications. Ces publications se positionnent dans la lignée des discours critiques construits dès le début de cette aventure éditoriale par L'Association. Critiques vis-à-vis de la bande dessinée en général, mais aussi du monde médiatique :

« Ces bandes dessinées réinventent, en contrepoint à la surproduction des images médiatiques pseudo-objectives, y apportant souvent un sens critique et des qualités subjectives qui les placent en position de témoignage durable et crédible⁸². »

Le deuxième livre de cette sous-collection ne rencontre pas les mêmes problématiques. L'Association envoie ses auteur·ices faire les reporters-dessinateur·ices au Mexique et est en partie financée par l'AFAA et par l'Office fédéral de la culture suisse.

76. David B., Edmond Baudoin, Golo et J.C Menu *L'Association en Égypte*, L'Association, 1998.

77. Dominique Goblet, Thomas Ott, Caroline Sury et Vincent Vanoli, *L'Association au Mexique*, L'Association, 2000.

78. Guy Delisle, Matti Hagelberg, Frederik Peeters, Jean-Michel Thiriet et Katja Tukiainen, *L'Association en Inde*, L'Association, 2006.

79. Jean-Christophe Menu, « L'Association et le reportage ». *9^e Art*, n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, janvier 2002.

80. *Ibid.*

81. À ses débuts, L'Association refuse d'imprimer les codes-barres directement sur ses livres, les jugeant « tout aussi inesthétiquement disgracieux qu'éthiquement déplaisant » et trouve la solution coûteuse de les faire imprimer sur des étiquettes autocollantes que le lecteur·ice peut décoller.

82. Jean-Christophe Menu, *op. cit.*

Ces deux derniers exemples montrent bien les besoins financiers nécessaires à la réalisation de reportages, d'autant plus si ceux-ci sont effectués hors des frontières hexagonales. Contrairement aux grands organes de presse anglo-saxons qui ont des moyens financiers confortables, les maisons d'édition indépendantes, fonctionnant souvent avec une petite trésorerie, qui se lancent dans l'aventure de la commande de reportages sont paradoxalement tributaires des financements extérieurs. Soutiens qui interviennent, on l'a vu ici, dans certaines décisions considérables, comme celle du choix des auteur·ices.

– *La Lunette*

Peu de temps après la publication des reportages de l'Association est fondée la revue trimestrielle *La Lunette*. Sept numéros verront le jour de 2003 à 2006. La revue s'arrête trois ans après son premier numéro pour des raisons économiques liées comme souvent aux questions de distribution. Publication entièrement centrée sur le reportage graphique, *La Lunette* a la volonté de croiser les genres et les écritures tout en valorisant la dimension subjective des reportages. Dans la suite de L'Association, les reportages de *La Lunette* sont pensés comme une contre-proposition par rapport à un certain journalisme, dominant et formaté. L'accent est mis sur la qualité d'auteur·ice des reporters-dessinateur·ices, aucun journaliste ne contribue, c'est « un regard artistique sur la réalité⁸³ » qui est privilégié, l'idée étant « d'élargir le plus possible le sens du mot “reportage”⁸⁴ ». Les contributeur·ices de *La Lunette* partent à la rencontre de personnes et de leur environnement et tentent de porter un regard sensible sur les réalités économiques, sociales, culturelles et politiques qu'ils découvrent sur place. La dimension humaine, qui revient souvent lorsqu'on parle de bandes dessinées de reportage, permet aux auteur·ices d'éviter plus facilement les idées préconçues et toute sorte de préjugés qui peuvent nuire à la démarche enclenchée. Par choix et manque de moyens, les reportages ne sont pas le fruit de commandes, cela crée une dépendance de la revue vis-à-vis du désir de reportages de ses auteur·ices.

Tout comme le titre, le sous-titre de la revue, visible sur la première de couverture : « Vision concave et convexe » affirme bien ce souhait de confronter différentes visions d'auteur·ices dans les pages des numéros. Cette confrontation se fait parfois autour d'une thématique assez large comme dans le numéro 2 « Visions de guerre » qui alimente une réflexion sur le sens de la création artistique et la problématique de la subjectivité émotionnelle, qui plus est, dans un conflit armé. Mais plus généralement elle s'exprime à travers le territoire, là aussi assez large, sur lequel les auteur·ices vont se rendre. Ainsi, le numéro 3 se focalise sur l'Amérique du Nord et le numéro 4 sur le continent africain. Le sous-

83. Christophe Dabitch, « Reportage et bande dessinée », *Hermès* n°54, 2009.

84. *Ibid.*

titre change en cours de route et endosse un rôle plus didactique, identifiant plus clairement la revue. Plus sobre, il devient « Revue de reportages graphiques ».

La Lunette « s'inscrit entre l'univers des revues pour sa qualité de publication en bichromie, et celui des fanzines, par l'énergie [de sa] jeune équipe et la variété des projets⁸⁵ ». Depuis les années 1970 et l'avènement des albums de bande dessinée, les lecteur·ices de ces derniers lisent de moins en moins de périodiques. La création de revues telle que *La Lunette* dénote une volonté de la part de certain·es auteur·ices et éditeur·ices de réinvestir cet espace hérité de la presse, mais dans des formes plus pérennes. En réalisant des objets à la fabrication soignée, que l'on peut collectionner, dans une périodicité plus longue et nécessaire à la réalisation de reportages de qualité ; en faisant de ces objets des lieux hybrides où dialoguent réflexion artistique et diffusion de l'information, *La Lunette* annonce les prémices des *mooks* qui feront quelques années plus tard une entrée fracassante dans l'espace éditorial.

– Espaces éditoriaux hybrides, entre presse et librairie

– Les *mooks*

L'appellation *mook* est un néologisme formé par la contraction de *magazine* et *book* apparu en 2007 à l'initiative d'Henry Daugier qui crée la collection « Mook » pour publier des revues thématiques chez Autrement : « Quand j'ai sorti ce mot, personne n'y croyait, on trouvait ce franglais épouvantable. Aujourd'hui tout le monde l'emploie sans jamais citer notre revue, alors que nous avons inventé le nom et le concept. C'est parfois énervant⁸⁶ ». Le terme est essentiellement marketing, le *mook* est avant tout une revue hybride qui englobe à la fois des caractéristiques du livre et du magazine, il est d'ailleurs généralement fondé et/ou dirigé par un couple journaliste/éditeur·ice. Pour ce qui le rapproche du livre : sa pagination tourne autour de deux cents pages en moyenne, son prix de vente est proche de celui d'un livre broché – entre quinze et vingt euros, il ne contient pas de publicité et il est vendu en librairie. Et pour ce qui le rapproche du magazine : la maquette et la fabrication sont soignées et attirent l'œil, il est imprimé en quadrichromie et contient beaucoup d'images, l'organisation de l'équipe éditrice est proche de celle d'une rédaction de presse, il traite généralement du réel (parfois mêlé à la fiction comme dans *Feuilleton*), sa parution est périodique et on peut notamment l'obtenir par abonnement, et pour certains en kiosque. L'émergence rapide des *mooks* suscite l'intérêt des professionnel·les du livre, en particulier des libraires. Mais également celui des universitaires qui travaillent dans les domaines de la littérature

85. Yannik Kéravec, *La Revue des revues* n°33, 2002.

86. Henri Dougier cité par Erwan Desplanques, « Le vrai-faux filon des "mooks", revues en vogue », *Télérama*, 26 septembre 2012.



Premier numéro de XXI, hiver 2008.



Premier numéro de 6Mois, printemps 2011.



Premier numéro de TOPO, septembre 2016.



Premier numéro de La Revue dessinée, automne 2013.

contemporaine, du journalisme et plus généralement des sciences de l'information et de la communication. Un colloque nommé « Les revues-livres ou *mooks* – Espaces de renouveau du journalisme littéraire » est organisé par le Centre de recherches sur les médiations de Lorraine dans le cadre du Festival de littérature et journalisme de Metz en avril 2014 et le Syndicat de la librairie française réalise une étude sur le bénéfice des *mooks* pour le marché du livre⁸⁷. Ces revues hybrides sont apparues sur le marché éditorial en 2008 avec *XXI*, la première d'entre-elles.

– La revue *XXI*

Publication trimestrielle fondée en 2008 par Patrick de Saint-Exupéry, journaliste et Laurent Beccaria⁸⁸, éditeur, *XXI* apparaît dans un contexte de réflexion vis-à-vis d'une crise que rencontrait alors la presse papier. *XXI* est largement inspirée du trimestriel britannique *Granta* (1979) qui associe autour d'une thématique textes de fiction et de non-fiction (reportages et récits de voyages) et d'autres publications périodiques anglo-saxonnes comme *The New Yorker* (1925). Cette « crise de la presse » trouve ses causes dans le développement des espaces d'information en ligne, gratuitement accessibles, qui ont généré une accélération et une profusion des informations. Elle est due à la non-adaptation (ou à l'adaptation tardive) de la presse papier « traditionnelle » à cette mutation numérique du secteur. Une des conséquences de cette crise est la baisse du lectorat de la presse papier. Elle a eu pour effets de précariser le métier de journaliste, il est en effet de plus en plus rare que ceux-ci soient salarié·es d'un journal ; d'augmenter le prix de vente des journaux (comme *Le Monde*) ; et de céder de plus en plus de place aux annonceurs publicitaires, première source de revenus de la plupart des organes de presse aujourd'hui. La question de l'indépendance de la presse et du journalisme est posée, on sait depuis longtemps que les grands journaux appartiennent à des groupes industriels multinationaux, pouvant parfois intervenir de manière plus ou moins visible pour défendre leurs intérêts dans les pages de leurs journaux, et de manière tout à fait visible en imposant à la presse la rentabilité, au même titre que les autres secteurs industriels, celui de l'édition compris, dans lesquels sont répartis leurs capitaux.

Les parts de la société qui édite *XXI* sont à l'origine partagées entre les deux fondateurs (33 % chacun) et Gallimard (20 %). Les 14 % restant étant détenus par plusieurs actionnaires individuels. C'est sans surprise le poids de Gallimard qui permet une large diffusion de *XXI* en librairie dès son premier numéro. Les deux fondateurs lancent également *6Mois* en 2011, semestriel de photojournalisme.

87. Amélie Ramond, *L'émergence, en France, sur le marché éditorial des revues-livres, dit « mooks »*. Mémoire de master 2 « Édition imprimée et numérique » sous la direction de Fanny Mazzone, université Toulouse Jean-Jaurès, 2015.

88. Laurent Beccaria est notamment le fondateur et le directeur des éditions Les Arènes.



En 2014, Rollin Publications qui édite les deux revues rachète les parts de Gallimard. L'hebdomadaire *Ebdo* est lancé en 2018 par Rollin Publications et se révèle être un échec et la société éditrice est placée en liquidation judiciaire. La même année, *XXI* et *6Mois* sont reprises par *La Revue dessinée* (2013) et *TOPO* (2016), associées avec Le Seuil⁸⁹, qui ne reprend que dix des soixante-trois salarié·es de Rollin Publications⁹⁰. Les quatre revues sont regroupées au sein du groupe Quatre et participent largement à la diffusion de la bande dessinée de reportage, présente dans chacune d'elles, mis à part *6Mois*. *XXI* compte 8000 abonné·es et les ventes au numéro tournent autour de 22 000 exemplaires⁹¹.

Les fondateurs de *XXI* ont, dès les débuts de la commercialisation de leur revue, pris position en faveur d'un renouveau journalistique. Ils souhaitent produire une information à contre-courant de celle qui inonde les canaux de diffusion de masse. Ils défendent une information subjective face à une information de mauvaise qualité, un·e reporter de terrain face à un·e journaliste d'écran, un journa-

89. Pauline Leduc, « Le Seuil et *La Revue dessinée* reprennent *XXI* et *6Mois* », *Livres Hebdo*, 31 mai 2018.

90. Antoine Oury, « Les revues *XXI* et *6Mois* reprises par Le Seuil, *La Revue dessinée* et *TOPO* », *Actualitté*, 31 mai 2018.

91. Aude Frapin, « La revue *XXI* à la conquête de nouveaux lecteurs », *La Croix*, 11 janvier 2020.

lisme qui prend le temps de produire face à une information 24 heures sur 24, expéditive et calibrée⁹². Après plus de dix ans d'existence, *XXI* semble se constituer de plus en plus comme une maison d'édition. En plus des nombreuses bandes dessinées qu'elle a coproduites avec Les Arènes⁹³, maison d'édition avec laquelle elle est liée depuis sa création par la personne de Laurent Beccaria, la revue *XXI* a récemment collaboré à la coédition de deux albums de bandes dessinées : *Un bébé si je veux*⁹⁴ en partenariat avec Massot éditions et *Payer la terre*⁹⁵, le dernier ouvrage de Joe Sacco, en partenariat avec Futuropolis, et sur lequel nous reviendrons.

– *La Revue dessinée*

Selon Sylvain Lesage, « la publication qui a sans doute le plus œuvré au déplacement des lignes dans le domaine du reportage dessiné⁹⁶ » est *La Revue dessinée*. Fondée en 2013 par un groupe constitué d'auteur·ices : Franck Bourgeron, Olivier Jouvray, Kris, Sylvain Ricard, Virginie Ollagnier et David Servenay. Le lancement de *La Revue dessinée* a été rendu possible grâce à un financement participatif qui avait pour objectif que la grande majorité des parts soient détenues par les fondateur·ices. Ainsi, au lancement du premier numéro en septembre 2013, *La Revue dessinée* appartient à 82 % à ses fondateur·ices, Futuropolis, label de Gallimard est quant à lui actionnaire à hauteur de 5 %, le reste étant réparti entre une dizaine de petit·es actionnaires⁹⁷. *La Revue dessinée* est distribuée par Hachette et diffusée par Delsol, diffuseur spécialisé dans la bande dessinée né d'une association entre les éditions Delcourt et Soleil en 2003, avant leur rassemblement au sein du groupe Delcourt.

Selon Franck Bourgeron, un des fondateurs et l'actuel directeur de publication, *La Revue dessinée* est née du désir de certain·es auteur·ices de sortir de l'album et de donner une dimension collective à leur travail⁹⁸.

92. Camille Hyzy, *La Bande dessinée de reportage : un genre sans frontière*. Mémoire de master 2, « Édition imprimée et numérique », sous le direction de Serge Ewenzick, université Toulouse Jean-Jaurès, 2013..

93. Liste non exhaustive :

- Olivier Balez, *La Cordée du Mont-Rose*, Les Arènes/XXI, mai 2011 ;
- Collectif, *Grands reporters*, Les Arènes/XXI, septembre 2012 ;
- Pauline Aubry, *Les Mutants*, Les Arènes/XXI, janvier 2016 ;
- Valérie Igounet et Vincent Jarousseau, *L'Illusion nationale*, Les Arènes/XXI, février 2017 ;
- Pat Perna et Nicolas Otero, *Morts pour la France*, Les Arènes/XXI, mai 2018.

94. Marie Dubois, *Un bébé si je veux*, XXI/Massot éditions, février 2021.

95. Joe Sacco, *Payer la terre. À la rencontre des premières nations des Territoires du Nord-Ouest canadien*, XXI/Futuropolis, janvier 2020.

96. Sylvain Lesage, « La bande dessinée, une nouvelle écriture de l'info », *La Revue des médias*, Institut national de l'audiovisuel (INA), janvier 2017.

97. Laurence Le Saux, « *La Revue dessinée*, un enthousiasmant “mook” de BD-reportage », *Livres Hebdo*, septembre 2013.

98. *Ibid.*

Cette revue trimestrielle, affiliée aux *mooks*, a fait le choix radical d'une information qui passe entièrement par le dessin et particulièrement par la bande dessinée. La rédaction met en lien des journalistes avec des dessinateur·ices pour apporter une esthétique autre à l'information et donner une vision singulière du réel. La diffusion de la revue permet de rendre visible le travail de chacun·e des contributeur·ices à grande échelle, et de leur assurer un revenu à travers d'autres voies que celles de la presse traditionnelle ou de l'édition d'album.

« Avec des journalistes professionnels, *La Revue dessinée* délivre une information critique, rigoureuse et engagée, avec le regard singulier de la bande dessinée⁹⁹. »

La revue compte 224 pages et contient entre une dizaine et une quinzaine d'articles : enquêtes sur des thématiques spécifiques, reportages sur le terrain, témoignages et des rubriques au format plus court à vocation principalement informative et dans un ton plus léger que celui des autres articles. Les sujets des reportages se veulent sérieux et ne sont pas le reflet d'une actualité proche, mais plutôt d'une actualité large, ils offrent des pistes de compréhension et de réflexion sur la société actuelle, en France et dans le monde. Ces sujets se retrouvent rarement mis en lumière par les médias de masse, ils nécessitent un travail journalistique rigoureux, onéreux et sur le temps long, temps de l'enquête et temps de la réalisation de sa forme dessinée. À titre d'exemple nous pouvons observer le contenu du numéro 35 de *La Revue dessinée*, paru le 2 mars 2022. Alors que les médias français sont en grande partie focalisés sur l'invasion des troupes russes en Ukraine et sur les élections présidentielles à venir, le numéro 35 ne contient que trois articles en lien avec cette actualité : « La sémantique c'est élastique », une chronique linguistique et humoristique de James dans laquelle il revient sur le sens des mots « gauche, droite ou centre » ; « Aux portes du palais », un extrait d'un reportage en bande dessinée de 112 pages¹⁰⁰ qui regarde à la veille des élections présidentielles comme le sous-titre l'indique « Comment les idées d'extrême droite s'installent en France » et « À l'horizontale » où Barnabé Binctin et Édith Chambon réalisent un reportage sur les « nouveaux » modes de gouvernance et la possibilité qu'ils puissent « réenchanter¹⁰¹ » les élections. Bien qu'étant en lien avec les élections présidentielles à venir, ces trois contributions sont davantage des clés apportées au lectorat, des outils pour observer l'actualité, que la représentation de l'actualité des campagnes électorales de tel ou telle candidat·e, un suivi des sondages, ou encore le commentaire des déclarations politiques.

99. Texte présent en page d'accueil du site de *La Revue dessinée*.

100. La rédaction de *Mediapart* et Hervé Bourhis, *Aux portes du palais : comment les idées d'extrême droite s'installent en France*, *La Revue dessinée/Mediapart*, janvier 2022.

101. *La Revue dessinée*, n°35, mars 2022. p. 146.

La Revue dessinée propose également des chroniques qui reviennent régulièrement, voire à chaque numéro : « Instantané » décrypte une photographie qui a fait date ; « Face B » est une chronique musicale qui brosse le portrait d'un·e artiste ; « La revue des cinés » revient sur un film et apporte des éléments d'analyse ; « Au nom de la loi » traite de textes de loi et y amène un contexte et une lecture ; ou encore « La sémantique c'est élastique » comme nous l'avons vu ci-dessus.

Grâce à une campagne de financement participatif qui a permis de récolter 36 000 euros¹⁰², la revue a pu tirer 15 500 exemplaires dès son premier numéro et assurer une belle présence en librairie. Elle totalise 25 000 abonnements dès le numéro 3 et devient bénéficiaire dès sa première année d'existence, en 2013¹⁰³. Les chiffres de vente témoignent du succès populaire de *La Revue dessinée*, rapidement devenue le support principal de la bande dessinée de reportage. Le contenu de la revue semble s'être affiné au fur et à mesure du temps. Le fait le plus notable est la présence généralisée d'auteur·ices pas ou peu publi·es à grande échelle, inconnu·es de la plupart des lecteur·ices. À ses débuts, des noms comme Mattotti, Gipi ou Davodeau, pour citer les plus fameux ont été employés comme une manière de donner une légitimité artistique à la revue et d'attirer la·e lecteur·ice de bande dessinée par des noms qu'il reconnaît, par un dessin qu'il identifie parfaitement – Gipi réalise l'illustration de couverture du n°1. Les « stars » de la bande dessinée utilisées comme produits d'appel pour attirer le lectorat et constituer un terreau d'abonné·es ont été remplacées par de jeunes auteur·ices qui peuvent exploiter la particularité du format de la revue pour des propositions de format court, tout en s'assurant une rémunération régulière. Il est difficile de trouver des chiffres clairs et récents sur le coût de la revue, mais il apparaît qu'à son lancement le financement d'un reportage coûtait 5000 euros, d'une chronique 2000 euros et que l'ensemble de la rémunération des auteur·ices d'un numéro était estimé à 30 000 euros. Au-delà du « tremplin » dont parlait René Goscinny, la publication d'un grand nombre de jeunes auteur·ices-dessinateur·ices encourage l'innovation dans le champ de la bande dessinée de reportage. Le regroupement des quatre revues (*XXI*, *6Mois*, *TOPO* et *La Revue dessinée*), et leurs liens avec les ténors de l'édition, Delcourt, Le Seuil et Gallimard en premier lieu, pérennise l'assise économique du projet et « facilite » les prises de risques.

102. La campagne de financement participatif sur Ulule s'est arrêtée le 25 avril 2013 et a permis de récolter 36 000 € sur un objectif de 5000 (soit 720 %).

103. Pauline Bock, « Une presse sans pression : quand le journalisme prend son temps », *Télérama*, 18 juillet 2014.

MANIFESTE



Un autre journalisme est possible

La révolution numérique n'est pas celle que l'on croit

UNE PETITE HISTOIRE DE LA PRESSE ET DES LECTEURS

**DES JOURNAUX SANS PUBLICITÉ,
*C'EST POSSIBLE***

Pour un journalisme utile

**Une revue indépendante
dans toutes les librairies indépendantes**

II/ Les espaces de circulation de la bande dessinée de reportage : une légitimation à double sens

Le *Manifeste XXI*, un texte de positionnement

– Le *Manifeste XXI*

Les lieux d'épanouissement actuels de la bande dessinée de reportage sont des espaces éditoriaux hybrides, entre la presse et la librairie, matérialisés entre autres par des revues périodiques d'actualité dont *XXI* et *La Revue dessinée* (et *TOPO* pour le public jeunesse), sont les principales représentantes.

En janvier 2013, à l'occasion du cinquième anniversaire de la revue *XXI*, Laurent Beccaria et Patrick de Saint-Exupéry, les deux fondateurs, co-signent et publient en supplément du numéro 21 un manifeste¹⁰⁴ sous-titré « Un autre journalisme est possible ». D'une vingtaine de pages, graphiquement simple et élégant, sans image, imprimé en noir sur papier blanc, il contient trois textes distincts qui peuvent être apparentés à des essais : « Les Injonctions paradoxales » ; « Une petite histoire de la presse » et « Refonder la presse ». L'appareil référentiel du manifeste est dense, il contient pas moins d'une cinquantaine de références bibliographiques où sont mêlés des penseurs universitaires comme Pierre Bourdieu, Paul Virilio, Noam Chomsky ou Raymond Aron ; des auteurs comme Albert Camus, Joe Sacco, Marcel Proust ou Émile Zola et des journalistes comme Albert Londres, Serge Halimi, Edwy Plenel ou Daniel Schneidermann.

Le premier texte, « Les Injonctions paradoxales », fait le constat d'une grande augmentation de la consommation d'information entre 1980 et 2008 (+ 350 %) et d'une concurrence croissante entre le processus industriel, lourd et coûteux de la presse papier et la numérisation toute récente de l'information. Le maître-mot des rédactions semble alors être « s'adapter ou disparaître ». Plusieurs tentatives voient alors le jour, avec plus ou moins d'efficacité, comme « le couple payant/gratuit », l'ajout de nouvelles rédactions spécifiques pour le contenu en ligne ou la fondation de « pure players¹⁰⁵ » comme *Mediapart* (2008). On observe également une adaptation aux nouveaux supports de lecture tels que les *smartphones* et les tablettes numériques, pour lesquels des applications sont développées et les contenus repensés, ainsi qu'une attention particulière portée à l'entretien d'une communauté. Les lecteur·ices peuvent désormais s'exprimer et produire du contenu à travers le partage de commentaires. Selon les auteurs, le flux créé donne au journalisme une nouvelle règle d'or : « le travail en temps réel ».

104. Laurent Beccaria et Patrick de Saint-Exupéry, *Manifeste XXI. Un autre journalisme est possible*, supplément du n° 21 de *XXI*, 10 janvier 2013.

105. Qui existent uniquement sur le web.

Le bilan de cette « mutation numérique » est résumé en quatre points : en basculant sur le Web le journalisme change de nature et devient « un autre média » ; le numérique abolit les frontières entre journalistes et citoyen·nes, tout le monde peut avoir son mot à dire ; le trafic et l'autorité du clic augmentent les titres racoleurs et les sujets « qui buzzent » ; le journalisme d'écran s'est substitué au journalisme de terrain, « il agrège, commente, trie ».

La numérisation accélère le rythme de l'information et recouvre la créativité des rédactions tout en étant un gouffre financier. « L'équilibre économique du pôle numérique [...] repose sur le pôle papier qui assure les salaires, et reçoit accessoirement l'essentiel des aides publiques. » De nombreuses coupures ont été faites dans les frais des journaux, essentiellement dans la réduction de leur personnel et « les premiers postes supprimés ont été ceux des journalistes de terrain¹⁰⁶ ».

Le second texte, « Une petite histoire de la presse », est une sorte de contextualisation historique des problématiques rencontrées par la presse contemporaine. Les auteurs débute en désignant trois piliers du journalisme moderne (XX^e siècle) : le premier est la liberté par le commerce ; le deuxième l'indépendance et la qualité, et le dernier le lien avec le lectorat.

Ce texte rappelle que les recettes qui proviennent des publicités et des petites annonces composent la moitié des revenus totaux des journaux, en conséquence, les prix de vente baissent, l'équivalent d'entre 60 et 90 centimes d'euro, et la presse devient très populaire. Les tirages augmentent, les quotidiens parisiens passent de 30 000 exemplaires par jour en 1800 à 1 million en 1900. La captation du lectorat passe par une politique de mise en avant du fait divers et du roman en feuilleton et par la place grandissante laissée aux images dans les maquettes qui se modernisent. Le contenu des journaux évolue : l'interview se généralise au même moment que la radio ; le reporter succède au/à la chroniqueur·euse et le reportage devient très plébiscité – Albert Londres lui donnant ses lettres de noblesse, en devenant une figure tutélaire. Le grand reportage remplace le roman en feuilleton et les journaux emploient des reporters à l'exemple de *Paris-Presse* qui passe en tête des ventes suite à une stratégie de recrutement qui bénéficie à Blaise Cendrars, Antoine de Saint-Exupéry, Pierre Mac Orlan, Georges Simenon ou encore Roger Vaillant.

De l'après-guerre au début des années 1980, d'autres médias de masse sont apparus, la télévision et la radio, mais la presse écrite n'est pas menacée pour autant, elle vit plutôt un « âge d'or ». Elle allie alors engagement politique et éthique. Le journaliste devient celui/celle qui va « vérifier, confronter, questionner », il est utile.

106. David Simon à propos du *Baltimore Sun* citée dans *Manifeste XXI*. « *The Wire* est une œuvre qui emprunte à la tragédie grecque » interview de David Simon par Laurent Rigoulet, *Télérama*, 16 juillet 2008.

À partir de 1975, l'évolution des outils informatiques a pour conséquence l'apparition de notions telles que « “positionnement”, “cible” ou “compte d'exploitation” ». Les journaux hebdomadaires recherchent les abonné·es, les postes consacrés à la publicité se multiplient et les profils des lecteur·ices sont croisés avec les attentes des annonceurs. Les journaux se regroupent et se concentrent autour de grandes entreprises.

Dans le troisième et dernier texte, « Refonder la presse », les auteurs proposent plusieurs axes de changement sur le modèle de leur revue, *XXI*. L'absence de publicité est le premier point soulevé, elle serait un gage d'authenticité pour læ lecteur·ice. Une des conditions posées pour l'abolition de la publicité est de « restaurer la valeur d'échange entre les journaux et leurs lecteurs » et faire accepter le fait qu'une information de qualité ne puisse être gratuite. L'absence de publicité rend les journaux dépendants des ventes et donc de leurs lecteur·ices. Cette dépendance les pousserait à produire un contenu de qualité, le grand reportage participerait à cela. Laurent Beccaria et Patrick de Saint-Exupéry revendiquent une presse de lecteur·ices, éloignée des puissants, plutôt qu'une presse d'actionnaires riches.

Le *Manifeste XXI* se termine sur la désignation de quatre piliers pour refonder la « presse post-internet » : le temps, le terrain, l'image et la cohérence. Prendre le temps de l'enquête et travailler hors de l'émotion immédiate pour produire une information profonde et pertinente. Aller là où læ lecteur·ice ne peut aller, et témoigner de ce qui est vu sans ignorer les détails et les émotions. Faire une presse qui soit « belle » en accordant, comme il a été fait par le passé, une grande place à l'image, qu'elle soit photographique ou dessinée, et au graphisme, alliant « l'émotion visuelle et la puissance des mots ». Et enfin, être cohérent en étant utile, en privilégiant la qualité à la quantité afin de renouer avec la confiance des lecteur·ices.

– Cristallisation d'un discours également défendu par les reporters-dessinateur·ices

Les notions des quatre piliers (temps, terrain, image, cohérence) sont défendues à un moment où l'idée d'un retour à une presse de reportage sur un temps plus long est déjà bien instituée, *XXI* ayant pris une grande part pour cette cause en cinq ans d'existence. Ces notions sont également revendiquées par la bande dessinée de reportage, essentiellement par les mains et la voix des auteur·ices, à travers leurs productions de reporters-dessinateur·ices, leurs prises de parole publiques, dans les médias ou lors d'interventions professionnelles : tables rondes, rencontres, débats...

À propos du rapport au terrain, Joe Sacco lie l'environnement de ses enquêtes au rapport de proximité qui peut y être entretenu avec les hommes et les femmes qui s'y trouvent et y vivent. Jean-Christophe Menu, lui, affirme que le terrain est indispensable à ce genre de narration : « Si le récit d'observation ne nécessite pas forcément de destination éloignée, en revanche il a besoin d'un lieu pour s'ancrer¹⁰⁷ ». Pour Étienne Davodeau, « les lieux dans lesquels les gens vivent sont souvent très significatifs¹⁰⁸ » et participent à la compréhension de leur histoire.

À la lecture de différentes interventions de ces auteur·ices de bandes dessinées de reportage, il apparaît que la notion de « temps » est celle qu'ils sollicitent le plus souvent. L'une des premières contraintes techniques de la bande dessinée étant son temps de réalisation, les dessinateur·ices, premier·es concerné·es, voient un grand intérêt à réfléchir cette notion inhérente à leur mode d'expression artistique. Aurélien Le Foulgoc écrit, à propos de *Rural* !¹⁰⁹, que la bande dessinée a demandé un an de travail et que sa réalisation « s'inscrit dans une temporalité lente et progressive [...] rarement possible pour des journalistes¹¹⁰ ». Joe Sacco estime que le manque de temps pour un·e reporter est souvent lié à des raisons économiques : il faut produire vite. Pour lui, les journalistes grillent des étapes et ne peuvent pas rendre compte d'une certaine ambiance observée sur place. Le manque de temps réduit l'implication et la compréhension de la situation dans laquelle le journaliste est plongé·e. Il oppose son travail de reporter-dessinateur indépendant à celui des journalistes envoyé·es par une presse d'actualité qui a les moyens de payer sur place des intermédiaires dans le but de rester un minimum de temps sur le terrain.

« Il faut juste admettre qu'on ne peut rapporter correctement des événements quelques minutes seulement après qu'ils aient [sic] eu lieu. La radio, la télévision et internet fonctionnent peut-être sur ce principe, mais ce n'est pas mon travail. J'essaie de broser un tableau plus complet¹¹¹. »

Sur la notion de cohérence, très liée à celle de confiance – accordée par le lecteur·ice à ce qu'il lit, Joe Sacco affirme qu'alors étudiant en journalisme, il a été exposé à la malhonnêteté de la presse étasunienne. La « prétendue objectivité du journalisme » s'est finalement révélée « très partisane ». « J'étais furieux [...] parce que je me rendais compte que les journaux auxquels je me fiaais ne méritaient pas ma confiance. La colère est une de ces forces qui vous pousse à agir¹¹² ». On voit en effet dans le

107. Jean-Christophe Menu, « L'Association et le reportage », 9^e Art, n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, janvier 2002.

108. Thierry Groensteen, « Entretien avec Étienne Davodeau » *Neuvième Art 2.0*, septembre 2016.

109. Étienne Davodeau, *Rural !, Chronique d'une collision politique*, Delcourt, 2001.

110. Aurélien Le Foulgoc, « La BD de reportage : le cas Davodeau », *Hermès* n°54, 2009.

111. Joe Sacco, « Joe Sacco », *du9*, mai 2012. Entretien réalisé en août 2011 par Gilles Suchey et Cécile Mathey en marge du festival de Solliès-ville. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Cécile Mathey.

112. *Ibid.*

travail de Joe Sacco une large réflexion sur la représentation d'un regard sur une réalité, il emploie de nombreux outils pour faire une sorte de démonstration de la subjectivité. Cette vision de la relation de confiance entre auteur·ice et lecteur·ice est tout à fait partagée par Étienne Davodeau : « Mon “je” est une précaution. [...] C'est ma façon d'être honnête avec le lecteur¹¹³. »

Ces auteurs expriment aussi des critiques d'ordre plus générales à l'encontre de la presse. Joe Sacco souhaite par exemple « montrer les problèmes du journalisme, révéler les fissures dans l'édifice¹¹⁴ ». Étienne Davodeau défend l'esprit critique du/de la lecteur·ice : « Si les gens se méfient du reportage dessiné, ils ont raison de le faire. Mais ils devraient aborder le reportage vidéo ou télévisuel avec le même esprit critique¹¹⁵. » Jean-Christophe Menu présente les productions de la bande dessinée du réel comme un « contrepoint à la surproduction médiatique pseudo-objective, y apportant souvent un sens critique et des qualités subjectives qui les placent en position de témoignage durable et crédible¹¹⁶. »

Ces quelques exemples soulignent la position critique adoptée par les auteur·ices de bandes dessinées vis-à-vis des médias et plus précisément de la médiatisation et de la circulation des informations. Sans adopter nécessairement une attitude de dénonciation, leurs publications sont alimentées par ces réflexions et proposent, à travers les outils propres à la bande dessinée, des procédés qui rejoignent en partie les propositions qui ont été déroulées dans le *Manifeste XXI* plusieurs années après leurs premiers travaux et l'apparition de la bande dessinée de reportage dans le champ alors de plus en plus vaste de la bande dessinée du réel.

– Un positionnement relayé et débattu dans la presse d'information générale

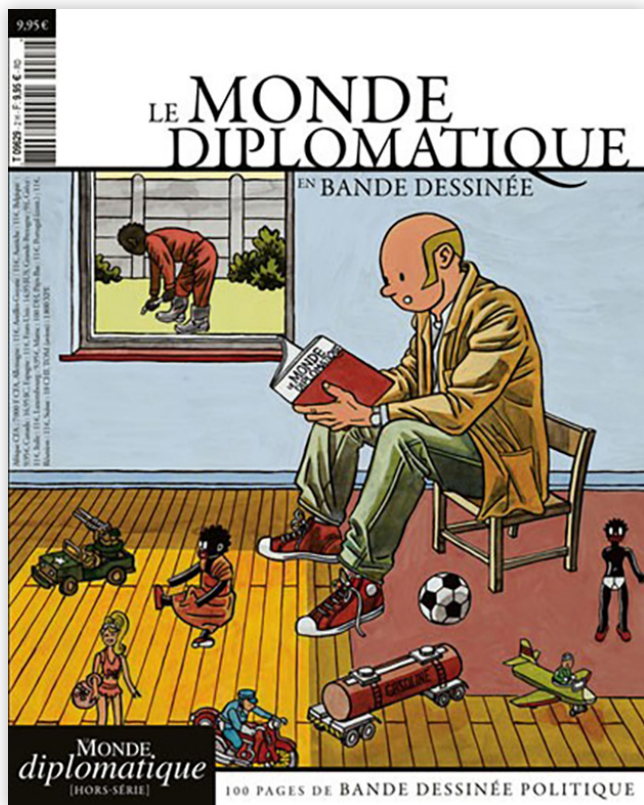
Les quatre piliers proposés par Laurent Beccaria et Patrick de Saint-Exupéry pour « refonder » la presse se sont construits sur la base d'une observation critique du secteur qui s'étend du XIX^e siècle à aujourd'hui. Les conclusions qui ont émergé de cette réflexion ont constitué le socle sur lequel s'est conçue la revue *XXI*, et on peut l'imaginer, *6Mois* et *Ebdo*, les autres périodiques fondés par les deux hommes. Même si ces notions socles sont énoncées d'une manière assez apologétique par des acteurs qui parlent pour défendre les intentions de leur propre projet, cette intervention a le mérite de remettre à l'ordre du jour un discours critique qui traverse le journalisme depuis plusieurs dizaines d'années. Elle s'inscrit dans la lignée de l'émission de télévision « Arrêt sur Images » diffusée sur France 5, alors

113. Antoine Tricot, « Authenticité et subjectivité en bande dessinée – entretien avec Étienne Davodeau 4/4 », *Nonfiction*, 27 septembre 2013.

114. Joe Sacco, *op. cit.*

115. Antoine Tricot, « Dessin du réel et réalité du dessin – entretien avec Étienne Davodeau 2/4 », *Nonfiction*, 27 septembre 2013.

116. Jean-Christophe Menu, *op. cit.*



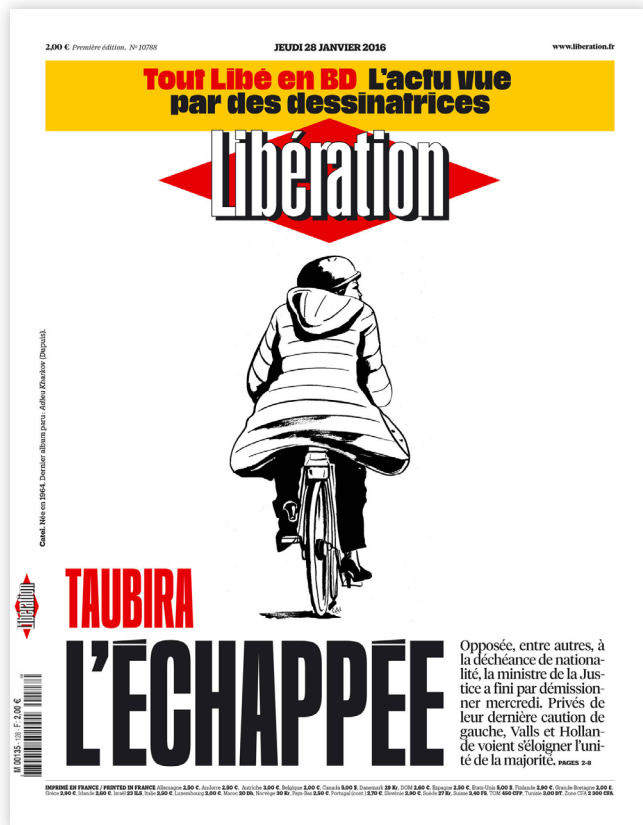
Hors-série, *Le Monde diplomatique en bande dessinée*, octobre 2010.



Courrier international, mai 2015.



Libération du 23 janvier 1997.



Libération du 28 janvier 2016.

appelé La Cinquième) ; mais aussi de la fondation en 1996 d'Acrimed, acronyme d'« Action-CRI-tique-MEDias », association loi 1901 qui s'est donnée pour mission « d'intervenir publiquement, par tous les moyens à sa disposition, pour mettre en question la marchandisation de l'information, de la culture et du divertissement, ainsi que les dérives du journalisme quand il est assujéti aux pouvoirs politiques et financiers et quand il véhicule le prêt-à-penser de la société de marchés¹¹⁷. » ; ou encore du livre de Serge Halimi¹¹⁸ paru en 1997, et qui met lui aussi en lumière « l'information-marchandise [dans une] profession de plus en plus fragilisée¹¹⁹ ».

Le *Manifeste XXI*, joint à la manière d'un supplément au vingt-et-unième numéro de la revue, jouit de la large diffusion du titre auprès de ses abonné·es et du vaste réseau de librairies distributrices. Le discours bénéficie d'une double résonance, dans la sphère de son lectorat et dans la sphère des professionnel·les du journalisme – concerné·es par ces questions, iels le relaient largement dans les journaux *mainstream*. Ainsi, dans le courant du mois de janvier 2013, une profusion d'articles à propos du *Manifeste XXI* est publiée : « Pour ces cinq ans, la revue *XXI* plaide pour “un autre journalisme” » (*Le Point*¹²⁰) ; « Une autre presse est possible » (*Libération*¹²¹) ; « Le succès de *XXI* démontre quelque chose » (*BibliObs*¹²²) ; « La presse doit casser ses tabous » (*Le Figaro*¹²³) ; « Le manifeste de la revue *XXI* pour un “autre journalisme” » (*France Info*¹²⁴) ; « La faim des journaux » (*Les Inrockuptibles*¹²⁵)...

Entre diversification de la médiatisation de l'information et politique marketing

– Un produit d'appel de la presse généraliste

Le retour de la bande dessinée de reportage dans l'espace éditorial de la presse imprimée n'est pas seulement visible dans les nouveaux espaces des revues hybrides, mais également dans la presse d'information générale. Le dessinateur Patrick Chappatte publie près de quatre reportages par an dans le journal suisse francophone *Le Temps* depuis sa création en 1998¹²⁶. En 2005, *Libération* fait paraître en

117. « Acrimed se présente (1996-2002) », publié sur le site d'Acrimed le 21 juillet 2002.

118. Serge Halimi, *Les Nouveaux Chiens de garde*, Raisons d'agir, 1997.

119. Extrait du texte de présentation du livre *Les Nouveaux Chiens de garde* dans le catalogue général de Raisons d'agir.

120. La rédaction, « Pour ces cinq ans, la revue *XXI* plaide pour “un autre journalisme” », *Le Point*, 5 janvier 2013.

121. Édouard Launet, « Une autre presse est possible », *Libération*, 9 janvier 2013.

122. David Caviglioli, « Le succès de *XXI* démontre quelque chose », *BibliObs*, 8 janvier 2013.

123. Hélène Reitzbaum et Enguérand Renault, « La presse doit casser ses tabous », *Le Figaro*, 8 janvier 2013.

124. Jean Leymarie, « Le manifeste de la revue *XXI* pour un “autre journalisme” », *France info*, 7 janvier 2013.

125. Jean-Marie Durand, « La faim des journaux », *Les Inrockuptibles*, 23 janvier 2013.

126. Les reportages de Patrick Chappatte pour *Le Temps* sont regroupés dans deux ouvrages :

– *BD reporter*, Glénat/*Le Temps/Courrier international*, novembre 2011 ;

– *Au cœur de la vague*, Les Arènes/*Le Temps/Courrier international*, novembre 2020.

feuilleton sur quatre jours un reportage¹²⁷ de Joe Sacco à propos de la présence de l'armée de Georges Bush en Irak. Cinq ans plus tard c'est *Courrier international* qui publie à son tour Joe Sacco avec un reportage qui se penche sur la vie des exilé·es échoué·es sur l'île de Malte¹²⁸. Ces deux reportages de l'auteur né à Malte et travaillant aux États-Unis ne sont pas des commandes des journaux français, mais des traductions, ils ont initialement été publiés en anglais dans *The Guardian* et *Virginia Quarterly Review*. En 2015, *Courrier international* réalise un numéro « Spécial reportages BD¹²⁹ », six reportages y sont publiés, fidèles à la ligne du journal, les terrains des reporters-dessinateur·ices s'étalent sur plusieurs continents : France, Moscou, Fukushima, Téhéran, Chicago et la Serbie.

En 2010, *Le Monde diplomatique* montrait déjà la diversité de la bande dessinée de reportage à l'international dans un hors-série¹³⁰ en bande dessinée où l'on retrouvait à la fois de jeunes auteur·ices ayant peu publié aux côtés d'autres, plus confirmé·es. Autour d'auteur·ices français·e comme Grégory Jarry, Jochen Gerner, Fabrice Neaud ou Lisa Mandel, on retrouve Juhyun Choi (Corée du Sud), Joanna Hellgren (Suède), Mazen Kerbaj (Liban), Joe Dog (Afrique du Sud), Elettra Stamboulis et Gianluca Costantini (Italie). Ce décentrement géographique donne de la force à l'idée de multiplicité des regards. L'artiste coréenne suit et rend compte depuis la France de l'actualité politique de son pays. Joe Dog expose un fait divers qui « met en lumière les rapports troubles existant toujours au sein de la société post-apartheid¹³¹ » en Afrique du Sud. Les reportages réalisés hors des frontières hexagonales le sont ici par des auteur·ices qui ont un lien fort avec le pays dans lequel iels réalisent ce travail. La question du « donner à voir » prend une dimension toute particulière : sont déployés un regard et une écriture qui sont intimement liés au territoire qui est vu.

Dans un contexte de crise économique de la presse écrite, certains grands titres d'information générale ont identifié l'opportunité que pouvait représenter la présence de la bande dessinée de reportage dans leurs pages et ont multiplié les associations avec des auteur·ices reconnu·es. L'arrivée de la bande dessinée de reportage dans les pages de ces journaux peut être vue comme leur réaction au succès d'un nouveau champ de l'information, encore cantonné à des espaces spécifiques. Comme le précise Séverine Bourdieu : « la présence d'un BD reportage dans les pages d'un périodique est toujours stratégiquement mise en avant en une ou en couverture¹³² ». La bande dessinée peut donc être utilisée comme un produit d'appel pour attirer un nouveau lectorat. Un public plus jeune, qui n'achète pas de journaux papier, qui est potentiellement plus éduqué vis-à-vis des médias, plus exigeant, qui pourrait être tenté, par exemple,

127. Joe Sacco, « Trop de confiance tue », *Libération*, 29, 30, 31 mars et 1^{er} avril 2005.

128. Joe Sacco, « Les Indésirables », *Courrier international*, n°1027 à 1034, du 8 juillet au 26 août 2010.

129. *Courrier international* n°1280, 12 mai 2015.

130. *Le Monde diplomatique en bande dessinée*, Hors série, novembre-décembre 2010.

131. *Ibid.*

132. Séverine Bourdieu, *op. cit.*

par la lecture d'un inédit en français de Joe Sacco dans *Libération* et pourrait potentiellement devenir un·e lecteur·ice régulier·e et fidèle du journal – si celui-ci, comme c'est le cas ici, revient à une stratégie déjà éprouvée par le passé, d'une bande dessinée en feuilleton, découpée sur plusieurs numéros.

– Économie et conditions de travail fragilisées

Malgré l'appel d'air créé par ces produits au sein de la presse, leur modèle économique n'est pas toujours aussi efficace et rentable qu'il y paraît. En effet, une partie de l'équipe des revues *XXI* et *6Mois* est sur le départ suite à la nomination en janvier 2022 de David Saverney à la direction de la publication. Cette nomination fait suite à un audit qu'il a réalisé sur les deux revues à la demande des actionnaires majoritaires de septembre à décembre 2022. L'objectif officiel de l'audit était d'analyser l'organisation du travail au sein de *XXI*. Plusieurs sources révèlent que la véritable intention était de prendre la tête de la rédaction. L'arrivée de ce nouveau directeur est entendue par le personnel comme une volonté d'emprise de la part des actionnaires sur la rédaction, et d'une remise en cause du rôle de Léna Mauger, alors rédactrice en cheffe, qui a fini par quitter les revues en mai 2022. L'article de *Libération*¹³³ d'où sont tirées ces informations révèle que la santé économique du groupe Quatre n'est pas si bonne qu'il le prétend. Au rachat de *XXI* et *6 Mois* en 2018, Franck Bourgeron et Sylvain Ricard remboursent près de 380 000 euros de dettes avec les revenus issus de *La Revue dessinée*. La nouvelle formule de *XXI* adoptée en 2019 et qui fait passer le prix de vente de 16 à 19 euros lui permet de retrouver un certain équilibre, mais *6Mois* reste largement déficitaire avec pas loin de 50 000 euros de perte par numéro, sa périodicité n'ouvrant pas l'accès à la majeure partie des aides indirectes à la presse. Cette situation a un impact direct au sein de la rédaction en sous-effectif : « trois des quatre journalistes de *XXI* et *6Mois* ont été placés en arrêt maladie pour “syndrome anxio-dépressif” lié au travail ».

133. Adrien Franque, « Dans la revue *XXI*, un putsch grossier et une rédaction au bout du rouleau », *Libération*, 11 juin 2022.

– La presse imprimée, un espace de légitimation

Si la présence de la bande dessinée de reportage profite commercialement à une presse en crise, elle n'est pas sans conséquence pour l'art de la bande dessinée en tant que tel. En effet, les journaux participent à sa diffusion dans la sphère de la presse et à une grande échelle, suscitant un renouvellement de la bande dessinée du réel, et d'un même mouvement l'apparition d'une nouvelle génération d'auteur·ices dans l'espace journalistique. Cette démarche dont l'origine est commerciale a également joué un rôle important dans le processus de légitimation de la bande dessinée en général et de la bande dessinée de reportage plus particulièrement. Dans la presse, cette dernière dépasse les deux principaux obstacles à sa légitimité, à savoir le statut artistique et non journalistique des auteur·ices (à l'exception de Joe Sacco¹³⁴) et la catégorisation comme « sous-genre » ou « genre mineur » de la bande dessinée, encore accrochée dans l'imaginaire culturel à la jeunesse, à l'humour et surtout, à la fiction. La publication de ces bandes dessinées de reportage au sein de journaux tels que *Libération*, *Courrier international*, *Le Monde diplomatique* ou *XXI* (c'est-à-dire aux mêmes endroits et la plupart du temps au même niveau que ceux écrits par des reporters, professionnel·les de l'écrit journalistique), permet à ces reportages d'acquérir une sorte de validation de la part de la profession, à leurs auteur·ices d'être considérées comme faisant un travail journalistique sérieux et à la bande dessinée de reportage de faire un grand pas vers la légitimité, vers sa « déminorisation¹³⁵ ».

Pour appuyer la légitimité de la présence de bandes dessinées de reportage dans ses pages, la presse y accole un appareil paratextuel qui présente des similitudes à celui employé dans la plupart de ses articles. Le paratexte désigne l'ensemble des informations périphériques au texte : il entoure et accompagne l'œuvre.

« Cette frange [constitue] une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente¹³⁶. »

Le paratexte se divise entre le péritexte et l'épitéxte, le premier renvoie à ce qui est intérieur au support du texte, au livre (préfaces, remerciements, notes de bas de page, tables des matières) et le second à ce qui lui est extérieur (interviews de l'auteur·ice, publicités, articles de presse). Gérard Genette

134. Joe Sacco est titulaire d'une licence en journalisme à l'université de l'Oregon.

135. Nous entendons par *déminorisation*, une volonté de mouvement d'un espace minoré, celui du « genre mineur », vers un espace légitime.

136. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987.

distingue le paratexte auctorial qui émane de l'auteur·ice, du paratexte éditorial qui émane de l'éditeur·ice ou plus généralement de l'édition.

Comme le stipule Benoît Mitaine, l'origine narratologique du paratexte en fait un outil « pour servir l'analyse [de] toute publication se présentant sous la forme d'un livre, ce qui inclut *ipso facto* l'intégralité de la production de bande dessinée¹³⁷. » Le paratexte éditorial mis en place par la presse vient souligner « les points communs entre le travail d'enquête réalisé par l'auteur sur le terrain et celui d'un vrai journaliste¹³⁸. » On peut régulièrement lire en préambule des bandes dessinées publiées dans la presse un court chapeau faisant office de texte d'introduction. Pour « Les Indésirables¹³⁹ », *Courrier international* produit un texte qui, après avoir insisté sur le caractère inédit de l'enquête, présente rapidement le contexte : « Ces dernières années, des milliers de migrants africains ont échoué à Malte alors qu'ils tentaient de rejoindre l'Europe. Comment ce petit archipel densément peuplé vit-il cet afflux de nouveaux venus ?¹⁴⁰ » Cette question justifiant le fait de mener une enquête de terrain, Joe Sacco, dont on nous rappelle qu'il est originaire de Malte, semble être la personne la plus à même d'y répondre. Dans la marge de la deuxième page est placée une courte biographie de l'auteur, ici aussi la ligne directrice semble être une volonté de légitimation : « Après des études de journalisme [...] il inaugure avec ce livre (*Palestine*¹⁴¹) un genre sans équivalent, la bande dessinée journalistique¹⁴². » On peut ajouter que dans cet exemple, le paratexte comme outil de légitimation apparaît dès le sommaire du numéro, « Les Indésirables » étant placés dans la section « enquêtes et reportages » du journal.

La plupart des bandes dessinées de reportage publiées dans la revue *XXI* sont introduites par un court texte qui présente le sujet et met en avant la condition de reporter ou de journaliste de l'auteur·ice. Ce texte indique parfois que l'auteur·ice a choisi ellui-même son sujet et s'est rendu·e sur place pour rencontrer les personnes qui ont nourri son récit¹⁴³. Dans l'une des dernières bandes dessinées de reportage publiées par la revue *XXI*, au moment où nous rédigeons ce mémoire, « La mythomane du Bataclan¹⁴⁴ », le chapeau introductif mentionne : « L'auteur de bande dessinée Ivan Brun a adapté le livre enquête du journaliste Alexandre Kauffmann sur cette mystérieuse Florence M. » De plus, sur la double page « Contributeurs » dans laquelle les auteur·ices du numéro se présentent en quelques mots sous leur portrait photographique, Alexandre Kauffmann emploie ces mots : « Journaliste pour la presse écrite, j'ai participé avec curiosité à l'adaptation de mon enquête *La Mythomane du Bataclan*¹⁴⁵ (Éd. Goutte

137. Benoît Mitaine, « Paratexte », *Neuvième Art 2.0*, novembre 2013.

138. Séverine Bourdieu, *op. cit.*

139. Joe Sacco, « Les Indésirables », *op. cit.*

140. *Ibid.*

141. Joe Sacco, *Palestine : Une nation occupée*. Vertige Graphic, 1996. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Lorraine Darrow.

142. Joe Sacco, « Les Indésirables », *op. cit.*

143. Séverine Bourdieu, *op. cit.*

144. Alexandre Kauffmann et Yvan Brun, « La mythomane du Bataclan », *XXI*, novembre 2021.

145. Alexandre Kauffmann, *La Mythomane du Bataclan*, Éditions Goutte d'or, mai 2021.

d'or, 2021) en bande dessinée. Pour moi, le défi consistait surtout à rendre intelligible une histoire particulièrement alambiquée... » Dans cet exemple, on remarque un procédé de légitimation éditorial et auctorial : le journaliste valide dans son portrait l'intérêt de l'adaptation de son enquête, déjà publiée par une maison ayant récemment rencontré le succès avec la publication de *Flic*¹⁴⁶ de Valentin Gendrot (finaliste du Prix Albert Londres 2021 et qui fait la une du *Monde* trois jours après sa parution en librairie). L'enquête de Valentin Gendrot est par ailleurs adaptée en bande dessinée l'année suivante¹⁴⁷. Dans *XXI* une double page contenant un supplément d'informations et une bibliographie sélective conclut chaque reportage. Pouvant contenir à la fois des suggestions de films, d'essais, de romans ou de bandes dessinées traitant d'un sujet plus ou moins proche, la bibliographie a notamment pour effet de placer la bande dessinée dans le champ du reportage littéraire. En l'occurrence, pour le reportage d'Alexandre Kauffmann et d'Ivan Brun, ce sont deux essais, un roman et un film qui nous sont proposés « pour aller plus loin ». On peut ici parler d'un appareil référentiel employé comme un outil de légitimation. Séverine Bourdieu parle également d'un « cercle vertueux de légitimation » à propos des bandes dessinées qui se réfèrent à d'autres bandes dessinées dans leurs recommandations de lectures pour approfondir un sujet, particulièrement quand celles-ci ont rencontré un succès critique et public.

Dans *La Revue dessinée*, chaque reportage est également introduit par un chapeau, ce ne sont pas les auteur·ices qui y sont présenté·es, mais le sujet du reportage. Comme dans *XXI*, chaque reportage est suivi d'une double page, ici intitulée « en savoir + ». Le lecteur·ice peut y trouver systématiquement deux conseils bibliographiques, « à lire », « à voir », « à écouter » en fonction de la nature du document conseillé ; une photographie légendée qui appuie la dimension véridique du sujet, tout en diversifiant la somme hégémonique des images dessinées faisant la singularité de la revue ; enfin, une section « making-of » qui revient sur un ou plusieurs détails de conception du reportage (partenariats médiatiques, choix de mise en scène, espace autopromotionnel de la revue, actualité du sujet depuis le bouclage du reportage). À titre d'exemple et pour illustrer cette dernière notion, nous reproduisons ici le « making-of » du reportage « Les rentiers de l'asphalte¹⁴⁸ » qui revient sur la privatisation des autoroutes françaises : « À l'heure où nous bouclons, le gouvernement a annoncé le report de la privatisation d'Aéroports de Paris et Emmanuel Macron a déclaré le 12 mars 2020, en pleine crise sanitaire : “Ce que révèle cette pandémie, c'est qu'il est des biens et des services qui doivent être placés en dehors des lois du marché.” ». Un des écueils possibles du travail sur le temps long que nécessite la publication de bande dessinée de reportage est la possibilité que la réalité d'un sujet traité change dans l'intervalle de temps entre la fin de la rédaction du reportage et sa date de parution. L'espace intertextuel, rapi-

146. Valentin Gendrot, *Flic – Un journaliste a infiltré la police*, Éditions Goutte d'or, septembre 2020.

147. Thierry Chavant et Valentin Gendrot, *Flic – L'histoire vraie du journaliste qui a infiltré la police*. Éditions Goutte d'or, octobre 2021.

148. Isabelle Jarjaille et Tristan Fillaire, « Les rentiers de l'asphalte », *La Revue dessinée* n° 28, juin 2020.

dement modifiable par la rédaction, permet, comme dans l'exemple précédent, des ajustements. Pour comprendre la notion d'espace autopromotionnel à travers la rubrique, on peut citer le « making-of » de l'article « Un train de retard¹⁴⁹ » : « Cette enquête est inédite dans l'histoire de notre titre. Nous l'avons menée de concert avec *La Revue dessinée Italia*, notre cousine transalpine, qui a sorti ce printemps son premier numéro. On y retrouve le même sujet... mais en italien. »

Cet appareil paratextuel se retrouve également dans les bandes dessinées de reportage publiées sous forme d'albums par des maisons d'édition. Cette sorte de survivance des signes journalistiques dans l'édition de bandes dessinées de reportage démontre en quelque sorte le rôle qu'a pu jouer la presse imprimée dans le processus de légitimation de ce qui est en passe de devenir un « genre ». Les éditeur·ices, ayant bien intégré l'importance des recensions de leurs ouvrages dans la presse (les ventes suivant la publication d'un article augmentent), jouent sur la dimension hybride de leurs productions, chimères entre journalisme et bande dessinée, alors même que l'espace éditorial dans lequel cela a lieu n'a pas de lien direct avec la presse. Cette ambiguïté semble donc être commercialement utile pour l'édition. En outre, la visibilité acquise par l'intermédiaire de la presse sert la construction de la légitimité de la bande dessinée de reportage, critiquée par des journalistes littéraires, au même titre que la littérature de fiction par exemple. Comme le nuance Étienne Davodeau dans un entretien : « [les journalistes] ont le sentiment, à tort à mon avis, que nous faisons le même travail, ce qui les rend plus sensibles à ces livres¹⁵⁰. »

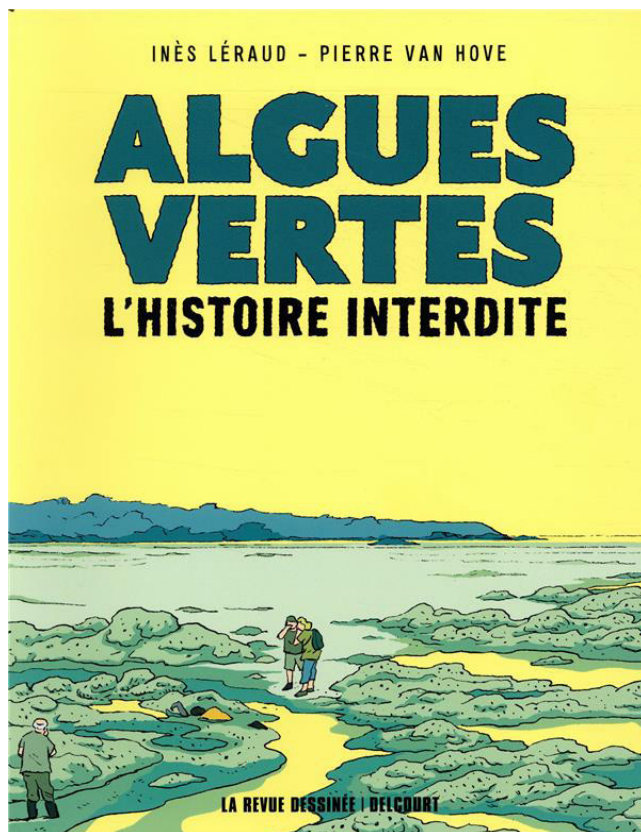
Si, dans les décennies 1970 et 1980, le déplacement de la bande dessinée du périodique de presse vers l'album, défini par le concept d'« effet livre », a joué un rôle majeur dans sa légitimation, une dynamique similaire s'observe pour la bande dessinée de reportage à travers les *mooks* dans le courant des années 2000 et 2010. En effet, la grande qualité formelle de ces revues (les papiers utilisés, le travail de maquette, la dominance des couleurs vives ou encore la qualité d'impression) participe à la légitimation de la bande dessinée de reportage. Ces objets esthétiquement séduisants, exposés sur les étagères des librairies ou de nos bibliothèques personnelles, manifestent un soin et une forme de préciosité qui peuvent difficilement être restreints à cette image d'« emballage marketing », ils annoncent au contraire un contenu qui recouvre également ces qualités. Cette « mise en livre », ou en revue, bénéficie à l'information, qui se trouve dans un lieu plus pérenne que le journal, rarement conservé.

149. Éliane Patriarca, Grégory Mardon, Alberto Puliafito et Lorena Canottiere, « Un train de retard », *La Revue dessinée*, juin 2022.

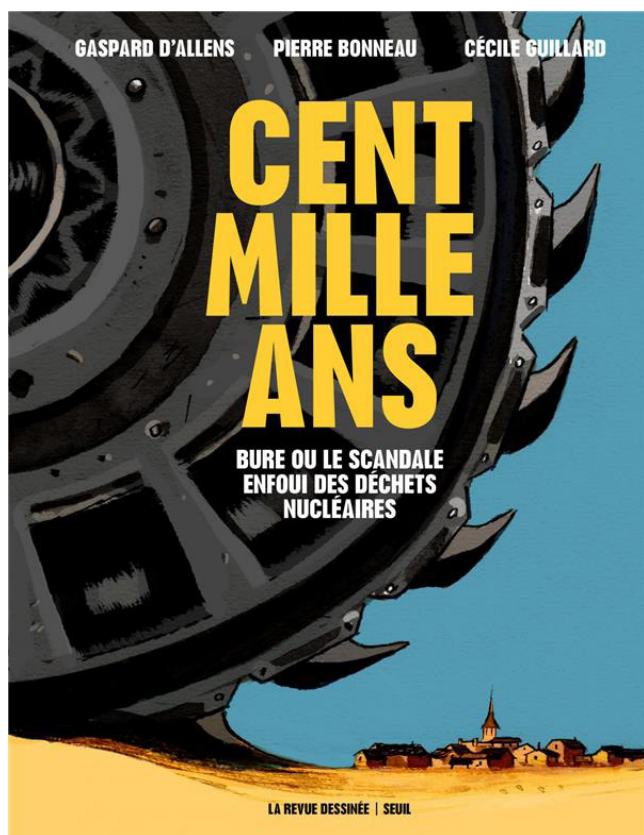
150. Antoine Tricot, « Histoire vécue du documentaire dessiné – entretien avec Étienne Davodeau 1/4 », *Nonfiction*, 27 septembre 2013.



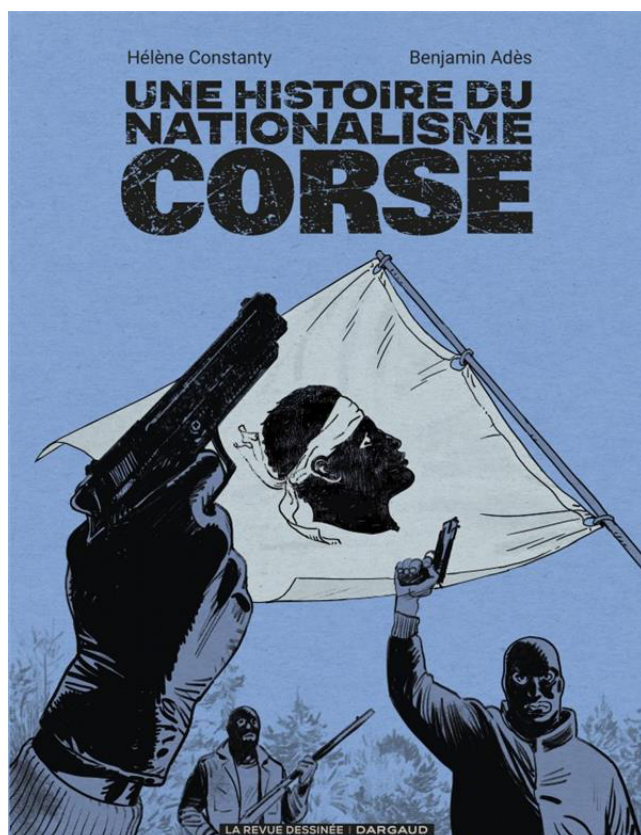
Collectif, *Sarkozy-Kadhafi ; des billets et des bombes*, *La Revue dessinée*/Delcourt, janvier 2019.



Inès Léraud et Pierre Van Hove, *Algues vertes, l'histoire interdite*, *La Revue dessinée*/Delcourt, juin 2019.



Pierre Bonneau, Gaspard d'Allens et Cécile Guillard, *Cent mille ans, Bure ou le scandale enfoui des déchets nucléaires*, *La Revue dessinée*/Le Seuil, octobre 2020.



Hélène Constanty et Benjamin Adès, *Une histoire du nationalisme corse*, *La Revue dessinée*/Dargaud, avril 2021.

– Un objet de diversification

Avec la publication de *Sarkozy-Kadhafi ; des billets et des bombes*¹⁵¹ en janvier 2019, *La Revue dessinée* inaugure, comme l’a également fait *XXI* un an plus tard¹⁵², une série de coéditions annexes à son trimestriel avec de grandes maisons d’édition et des journaux *pure player* indépendants¹⁵³ – respectivement Delcourt, Dargaud, Le Seuil, La Découverte et *Mediapart* (2008), *Les Jours* (2016) et *Disclose* (2018). Dans le même format que la revue, ces publications permettent de donner à lire des bandes dessinées de reportage et d’enquête qui n’entreraient pas dans le découpage de la revue, leur longueur nécessitant un livre entier ou leur accolement à d’autres sujets étant peu pertinent. C’est le cas pour *Sarkozy-Kadhafi ; Algues vertes*¹⁵⁴ ; *Cent mille ans*¹⁵⁵ ou plus récemment *Une histoire du nationalisme corse*¹⁵⁶. Ces reportages sont le fruit d’un long travail d’enquête puis de collaboration entre auteur·ices – journalistes et dessinateur·ices.

La collaboration avec La Découverte se fonde sur un projet précis et au long cours, celui de « présenter un nouveau visage de l’histoire de France, en associant les meilleurs historiens français aux plus talentueux auteurs de bande dessinée¹⁵⁷ » autour de la collection « Histoire dessinée de la France ». Lancée en 2017 avec *La Balade nationale : les origines*¹⁵⁸ et dirigée par Sylvain Venayre, historien dix-neuviémiste et scénariste de bande dessinée, le projet de cette collection est ambitieux, réunir vingt duos historien·ne/dessinateur·ice pour réaliser les vingt tomes de cette collection aux ambitions encyclopédiques. Chaque numéro est donc créé par un nouveau tandem d’auteur·ices (parfois trio) et traite d’une période spécifique de l’histoire de France en prenant en compte les dernières connaissances de la discipline et en y intégrant des questionnements contemporains comme l’héritage de l’impérialisme colonial, la place de la femme ou celle de l’étranger... La collection souhaite « mettre la bande dessinée

151. Fabrice Arfi, Benoît Collombat, Michel Despratx, Élodie Guegen, Geoffrey Le Guilcher, Thierry Chavant, *Sarkozy-Kadhafi ; des billets et des bombes*, *La Revue dessinée*/Delcourt, janvier 2019.

152. Nous ne prenons pas en compte les coéditions réalisées avec Les Arènes, les deux structures étant liées depuis le début de *XXI*.

153. En observant la filiation des différentes maisons d’édition avec lesquelles la revue collabore, il est intéressant de remarquer que, excepté Delcourt (qui constitue un groupe « indépendant »), toutes ces maisons d’édition appartiennent aux plus grands groupes d’édition français : Le Seuil et Dargaud font partie de Media Participation et La Découverte d’Editis. A contrario, les médias avec lesquels *La Revue dessinée* collabore sont reconnus pour leur indépendance et une certaine éthique journalistique, se finançant à travers leurs lecteur·ices abonné·es ou des dons et refusant la présence de la publicité.

154. Inès Léraud et Pierre Van Hove, *Algues vertes, l’histoire interdite*, *La Revue dessinée*/Delcourt, juin 2019.

155. Pierre Bonneau, Gaspard d’Allens et Cécile Guillard, *Cent mille ans, Bure ou le scandale enfoui des déchets nucléaires*, *La Revue dessinée*/Le Seuil, octobre 2020.

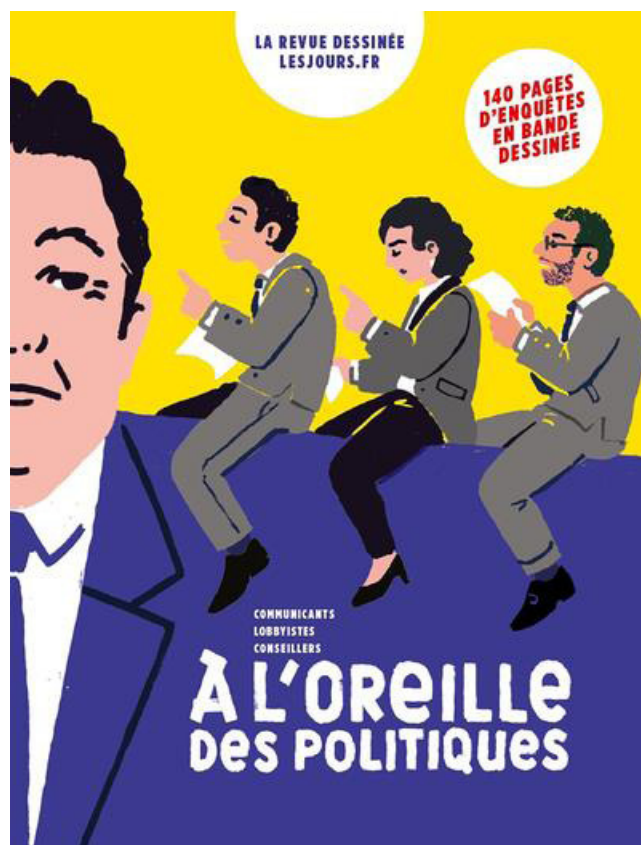
156. Hélène Constanty et Benjamin Ades, *Une histoire du nationalisme corse*, *La Revue dessinée*/Dargaud, avril 2021.

157. Sur la site des éditions La Découverte.

158. Étienne Davodeau et Sylvain Venayre, *La Ballade nationale : les origines*, « Histoire dessinée de la France », *La Revue dessinée*/La Découverte, octobre 2017.



Collectif, « *Ne parlez pas de violences policières* », *La Revue dessinée/Mediapart*, septembre 2020.



Aurore Gori, Vincent Sorel et Vincent Mahé, *À l'oreille des politiques*, *La Revue dessinée/Les Jours*, février 2022.



La rédaction de *Mediapart* et Bruno Mangyoku, *La Présidence Macron sous enquêtes*, *La Revue dessinée/Mediapart*, février 2022.



Collectif, *On leur vend des armes, et le pire c'est qu'ils s'en servent...*, *La Revue dessinée/Disclose*, septembre 2022.

au service de l'historiographie actuelle, pour déconstruire le récit national¹⁵⁹ ». Onze volumes sont déjà parus, au moment de la rédaction de ce mémoire, le dernier étant *Dans l'absolu : de Louis XIII à Louis XIV*¹⁶⁰ de Stéphane Van Damme et Héloïse Chochois. Cette collection relève de la bande dessinée documentaire plutôt que de la bande dessinée de reportage, car il s'agit de raconter l'histoire d'un pays et non de donner à voir le résultat d'un travail journalistique. Cependant, elle dénote la capacité de *La Revue dessinée* à diversifier son espace éditorial à travers des collaborations au long cours, et d'explorer d'autres champs de la bande dessinée du réel.

*À l'oreille des politiques*¹⁶¹ en partenariat avec *Les Jours* est une adaptation en bandes dessinées de trois séries d'enquêtes menées par Aurore Gorius pour le média en ligne et récompensées par le prix éthique de l'association Anticor¹⁶² : « Les Communicants », « Les Lobbyistes » et « Les Conseillers » deviennent dans leurs traductions dessinées *Les Gourous de l'image*, *Chers amis du pouvoir* et *La Garde rapprochée*. Les deux premières sont déjà parus dans *La Revue dessinée* n°9 et n°22, la troisième est inédite.

*On leur vend des armes*¹⁶³, en collaboration avec le média d'investigation *Disclose* paru en septembre 2022, est en partie financé (pour la maquette et l'impression) par une campagne participative de précommande. Cette édition regroupe plusieurs enquêtes autour d'une même thématique : le commerce des armes françaises à l'international. En effet, en avril 2019, *Disclose* crée la rubrique « French Arms » et lance son site « Made in France » afin de diffuser des documents classés « confidentiel défense » qui prouvent l'utilisation d'armes françaises dans l'assassinat de civils au Yémen. Ce principe commande les publications présentées comme « Édition spéciale » par *La Revue dessinée* : associer des dessinateur·ices de la revue à la rédaction d'un média particulièrement averti et actif autour de la thématique choisie.

« Édition spéciale », que l'on peut qualifier de collection, a été initiée avec le partenaire média le plus régulier de *La Revue dessinée* : *Mediapart*. Le premier titre sous cette appellation traite des violences policières¹⁶⁴ et le deuxième regroupe une sélection d'enquêtes de *Mediapart* adaptées par les auteur·ices de *La Revue dessinée*¹⁶⁵.

159. Sylvain Venayre dans un entretien avec Renaud Février, « “Histoire dessinée de la France” : “Arrêtons de réciter le roman national comme un catéchisme” », *Le Nouvel Obs*, 25 octobre 2017.

160. Stéphane Van Damme et Héloïse Chochois, *Dans l'absolu : de Louis XIII à Louis XIV*, « Histoire dessinée de la France », *La Revue dessinée*/La Découverte, octobre 2021.

161. Aurore Gorius, Vincent Sorel et Vincent Mahé, *À l'oreille des politiques*, *La Revue dessinée*/Les Jours, février 2022.

162. Anticor est une association fondée en juin 2002 par Éric Halphen et Séverine Tessier pour « lutter contre la corruption et rétablir l'éthique en politique. »

163. *Disclose*, Cyril Elophe, M. LeRouge, Vincent Mahé, Jean-Christophe Mazurie, Vincent Sorel et Cédric Villain. *On leur vend des armes, et le pire c'est qu'ils s'en servent...*, *La Revue dessinée*/Disclose, septembre 2022.

164. Collectif, « Ne parlez pas de violences policières », *La Revue dessinée*/Mediapart, septembre 2020.

165. Collectif, *Les Enquêtes de Mediapart en bande dessinée*, *La Revue dessinée*/Mediapart, novembre 2020.

« Cela fait des années que les deux publications flirtent, journalistes et dessinateurs faisant occasionnellement équipe. Ce bonheur étant régulier et partagé, nous avons décidé de le pérenniser¹⁶⁶. »

Plusieurs publications issues de la collaboration entre la revue et *Mediapart* sont en projet. Aujourd'hui, quatre titres sont parus, les deux cités plus haut ainsi que *La Présidence Macron sous enquêtes*¹⁶⁷ et *Aux portes de palais*¹⁶⁸.

– Les espaces d'institution de la bande dessinée de reportage

La presse s'est donc saisie des opportunités que représentait la bande dessinée de reportage pour l'élargissement de son lectorat et pour la diversification des moyens de médiatisation de l'information. Cette diversification est l'occasion également de redynamiser son économie à travers ses ventes, celles-ci ayant fortement baissées depuis l'arrivée d'une certaine presse en ligne disponible gratuitement. Cette action a eu pour effet l'institution d'un espace pour la diffusion de la bande dessinée de reportage, un espace légitime. Cette dynamique de légitimation a stimulé les partenariats entre les secteurs de la presse et du livre, réaffirmant au passage l'intérêt que représente la caractéristique hybride de la bande dessinée de reportage. Ce mouvement a permis aux différent·es acteur·ices de la chaîne du livre : auteur·ices, éditeur·ices, diffuseur·euses, distributeur·ices et libraires d'appréhender et de présenter la bande dessinée de reportage comme un genre à part entière, avec son public cible, ses espaces de vente spécifiques ou encore ses événements liés. Cette légitimation a pu bénéficier à la presse généraliste, mais surtout à la bande dessinée de reportage en lui ouvrant les portes de l'espace culturel au sens large.

Une légitimité culturelle

La quête de légitimité de la bande dessinée de reportage ne s'est pas uniquement cantonnée aux espaces éditoriaux. Le secteur culturel au sens large a lui aussi joué un rôle important dans son institution à travers certaines de ses ramifications, plus particulièrement les festivals, la recherche et les expositions.

166. Édito de *Les Enquêtes de Mediapart en bande dessinée*. *op. cit.*

167. La rédaction de *Mediapart* et Bruno Mangyoku, *La Présidence Macron sous enquêtes*, *La Revue dessinée/Mediapart*, février 2022.

168. La rédaction de *Mediapart* et Hervé Bourhis, *Aux portes du palais : comment les idées d'extrême droite s'installent en France*, *La Revue dessinée/Mediapart*, janvier 2022.

Le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, rendez-vous le plus important pour la bande dessinée en France, voire dans le monde, a été le premier événement à « valider » l'intérêt et la qualité de la bande dessinée de reportage en décernant dès 1989 le prix du meilleur album à *Gens de France*¹⁶⁹ de Jean Teulé, puis en 1998 à *Fax de Sarajevo : correspondance de guerre*¹⁷⁰ de Joe Kubert. En 1994, Jean-Christophe Ogier crée au sein de France Info le Prix de la bande dessinée d'actualité et de reportage (à notre connaissance, c'est le seul prix spécifiquement dédié à ce secteur de la bande dessinée). L'album lauréat est désigné par un jury composé de neuf journalistes. Approfondissant son implication dans la visibilisation du prix et des reporters-dessinateur·ices, cette radio publique co-publie avec Futuropolis, à partir de 2007, un recueil revenant sur des faits d'actualité des dernières années intitulé *Le jour où...*¹⁷¹ Le premier volume couvre vingt années, entre 1987 et 2007, les deux volumes qui suivront¹⁷² cinq et dix plus tard ajouteront chacun cinq années de faits d'actualité. « On retrouve dans cet album d'anciens lauréats du prix [...], des auteurs Futuropolis [...], des invités de marque¹⁷³. »

La recherche universitaire s'est largement emparée de la bande dessinée de reportage dès le milieu des années 2000, apportant à la notion d'institution du genre une forme d'autorité scientifique. En plus de la bibliographie sur laquelle s'appuie cette recherche, nous pouvons signaler la publication d'un dossier sur la bande dessinée dans *La Nouvelle Revue française* en 2010 dans lequel Alain David rédige un article intitulé « Regards sur la bande dessinée de reportage¹⁷⁴ » ainsi qu'un large dossier : « Sortir des cases : Bandes dessinées et non-fiction » publié sur le site Nonfiction¹⁷⁵ en 2013.

Une importante exposition a été organisée au Centre Pompidou à Paris du 20 décembre 2006 au 23 avril 2007. Contenant dans son court titre, « BD reporters », cette hybridité entre journalisme et bande dessinée. Les visiteur·euses pouvaient y observer, parmi d'autres, les planches d'Edmond Baudoin sur le chemin de Saint-Jean, dans l'arrière-pays niçois ; de Jano sur Rio de Janeiro ; de Johanna sur Taïwan ; ou encore, de Jacques Fernandez sur l'Algérie. Cette exposition a donné lieu à l'organisation d'une rencontre¹⁷⁶ où sont intervenu·es des auteurs (Patrick Chappatte, Cabu, Étienne Davodeau, Didier Lefèvre...) et des grand·es reporters (Grégory Phillips, Olivier Jobard et Florence Aubenas). Elle fut articulée autour de certaines questions :

169. Jean Teulé, *Gens de France*, Casterman, 1988.

170. Joe Kubert, *Fax de Sarajevo : correspondance de guerre*, Vertige Graphique, 1997.

171. Collectif, *Le Jour où... 1987-2007. France Info, 20 ans d'actualité*, France Info/Futuropolis, 2007.

172. Collectif, *Le Jour où... France Info, 25 ans d'actualité*, France Info/Futuropolis, 2012

Collectif, *France Info, 30 ans d'actualité*, France Info/Futuropolis, 2017.

173. Page de l'album *Le Jour où... France Info, 25 ans d'actualité* sur le site de Radio France éditions.

174. Alain David, « Regards sur la bande dessinée de reportage », *La Nouvelle Revue française* n°592, Gallimard, janvier 2010.

175. Collectif, « Sortir des cases : Bandes dessinées et non-fiction », *Nonfiction*, septembre 2013.

176. « Rencontre BD reporters » au Centre Pompidou le 15 janvier 2007.

« Qu'est-ce que la Bande dessinée de reportage ? Quelle relation y a-t-il entre bande dessinée et journalisme ? Est-elle soumise aux mêmes règles que les médias traditionnels ? Quelle est la part du vrai et de l'imaginaire dans la bande dessinée de reportage ? Information ou narration ?¹⁷⁷ »

Une autre exposition, « La Bande Dessinée de reportage¹⁷⁸ », est montée en 2015 à la Bibliothèque départementale des Bouches-du-Rhône à Marseille dans l'intention de « valoriser ce genre méconnu [...] média hybride qui mêle dessin et reportage et qui propose une nouvelle façon de faire du journalisme¹⁷⁹ ». Les mots sont posés. Cette muséification dans des établissements publics est un signe fort de l'institution de la bande dessinée de reportage.

177. Extrait du texte de présentation de la « Rencontre BD reporters » sur le site du Centre Pompidou.

178. « La Bande dessinée de reportage » du 17 février au 18 juillet 2015 à la Bibliothèque départementale des Bouches-du-Rhône, Marseille.

179. Astrid Garaude et Olivia Malongo, « Exposition : découvrez la bande-dessinée reportage à Marseille », France 3 Provence-Alpes Côte d'Azur, le 18 février 2015.

III/ La bande dessinée de reportage, un genre hybride ?

Peu importe l'appellation qui lui est donné : BD-reportage, reportage dessiné, BD journalisme, reportage en bande dessinée, bande dessinée documentaire... Ce qui est ici désigné par « bande dessinée de reportage » est qualifié de « genre » dans de nombreux articles et essais théoriques depuis près de vingt ans à l'image de cette phrase prédictive de Thierry Groensteen : « le reportage dessiné est un genre en vogue depuis quelques années et qui semble promis à un certain développement¹⁸⁰. »

Poser la question du genre, que se soit pour la bande dessinée ou pour tout type de production, nécessite de s'attarder sur le concept de « genre ». Parmi les nombreuses définitions du concept, les plus pertinentes ici sont celles considérées par David Vrydaghs, qui selon lui, adoptent « un point de vue pragmatique sur les genres¹⁸¹ ». Il s'appuie sur les textes de Jean-Marie Schaeffer¹⁸², Antoine Compagnon¹⁸³ et Marielle Macé¹⁸⁴ qui définissent le genre par son application plus que par son essence, c'est la valeur d'usage qui prime sur le concept.

« [Marielle Macé] remarquait fort à propos que les genres – c'est-à-dire les différentes “espèces” génériques, non les genres comme concept – “n'impliquent pas que l'on sache ce qu'ils sont intrinsèquement” pour pouvoir les utiliser et en parler. [...] Pour le dire autrement, il est vain, dans une perspective pragmatique, de vouloir aboutir à une définition précise d'un genre particulier, car toujours celui-ci par quelque bout qu'on le prenne, échappe à une telle tentative¹⁸⁵. »

Le corpus

C'est selon une perspective pragmatique du genre que les notions communes aux œuvres du corpus seront ici relevées et que leurs applications et leurs effets seront analysés. Cette analyse s'appuiera sur un corpus de quatre bandes dessinées de reportage publiées en France entre 2011 et 2020, présentées ici dans l'ordre chronologique de leur parution : *O Přibjeři – Histoires*¹⁸⁶ de Markéta Hajsá, Máša

180. Thierry Groensteen, *La Bande dessinée. Mode d'emploi*, Les Impressions Nouvelles, 2007.

181. David Vrydaghs, *op. cit.*

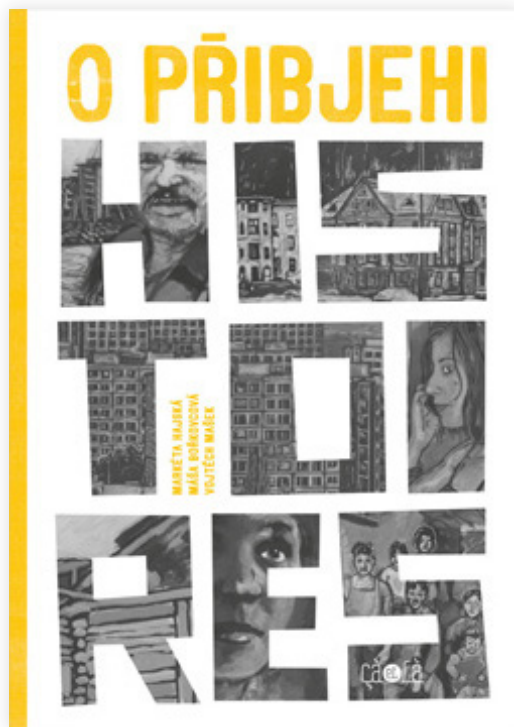
182. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Le Seuil, 1989.

183. Antoine Compagnon, *Cours de théorie de la littérature : la notion de genre*, université de Paris IV-Sorbonne, Fabula, 2002.

184. Marielle Macé, *Le Genre littéraire*, GF Flammarion, 2004.

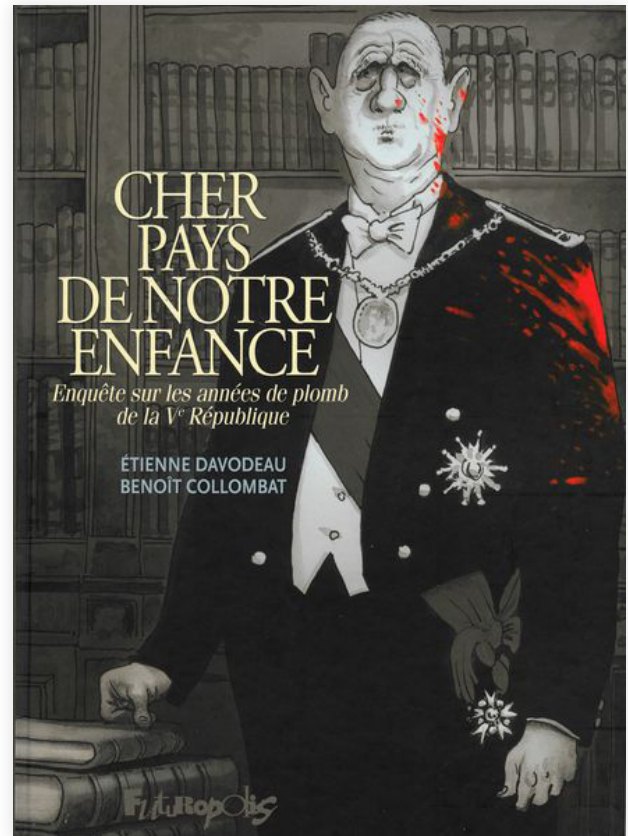
185. David Vrydaghs, *op. cit.* à propos de Marielle Macé, *op. cit.*

186. Markéta Hajsá, Máša Bořkocová et Vojtech Masek, *O Přibjeři – Histoires*, traduit du tchèque/slovaque/rromani par Milena Fucikova, Ça et là, 360 pages en trichromie, août 2011.

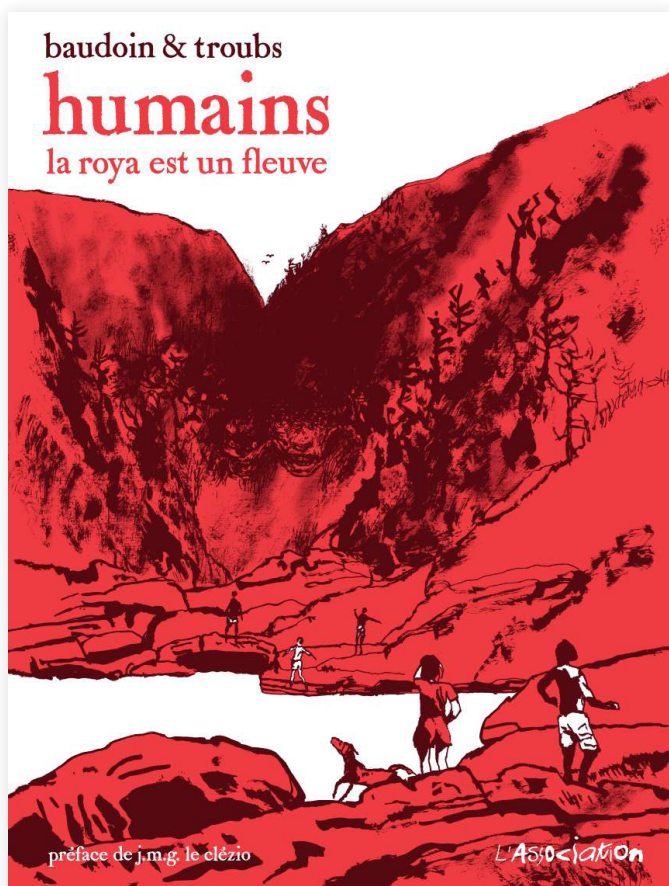


Markéta Hajsá, Máša Bořkovcová et Vojtech Masek,
O Přibjehi – Histoires, Ça et là, août 2011.

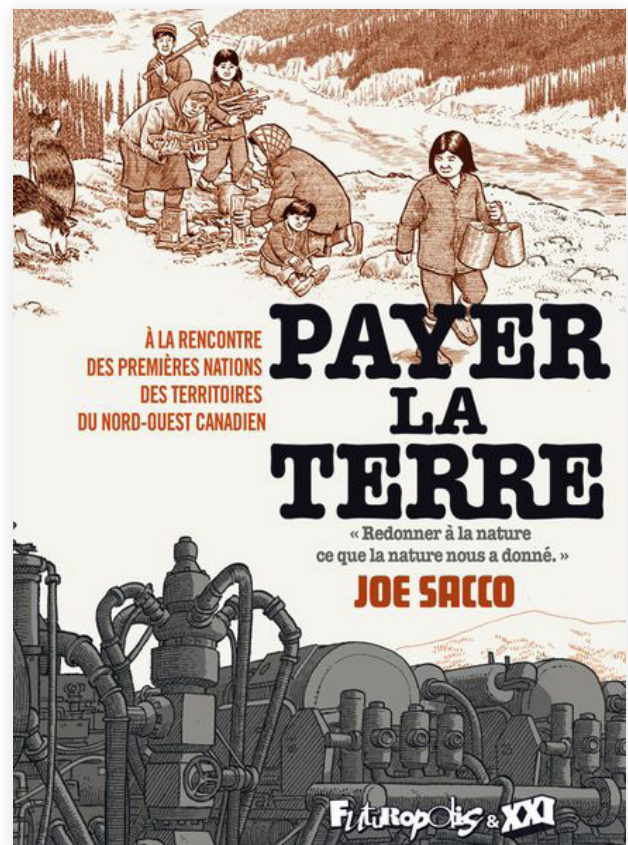
Benoît Collombat et Étienne Davodeau, *Cher pays de
notre enfance*, Futuropolis, octobre 2015.



Joe Sacco, *Payer la terre*, Futuropolis/XXI, janvier 2020.



Edmond Baudoin et Troubs, *Humains, La Roya est un fleuve*,
L'Association, avril 2018.



Bořkovcová et Vojtech Masek publiée en 2011 par les éditions Ça et là; *Cher pays de notre enfance*¹⁸⁷ de Benoît Collombat et Étienne Davodeau publiée en 2015 par Futuropolis; *Humains, la Roya est un fleuve*¹⁸⁸ d'Edmond Baudoin et Troubs publiée par L'Association en 2018 et enfin, *Payer la terre*¹⁸⁹ de Joe Sacco, une co-édition de la revue *XXI* et Futuropolis parue en 2020.

Ces quatre œuvres ont été choisies selon plusieurs critères. Tout d'abord, ce sont des bandes dessinées relativement récentes qui restent au plus près de la dynamique éditoriale actuelle. Une attention est portée à la diversité des auteur·ices : la moitié des récits sont des traductions, certaines autrices sont scientifiques, certains auteurs sont journalistes ou dessinateurs, ou les deux, la plupart rencontrent le succès et/ou font figure de précurseurs et les autres sont peu connu·es. Enfin, les maisons éditrices ont également influencé le choix de ce corpus : il s'agit d'éditeurs indépendants ou anciennement indépendants faisant partie d'un grand groupe, en l'occurrence Madrigall. La plupart des maisons des albums du corpus sont également impliquées dans l'histoire de la bande dessinée de reportage.

La première bande dessinée de reportage du corpus, *O Přibjehi – Histoires*, a été réalisée à la suite d'une enquête scientifique au sujet de la population rrom de Slovaquie et de République tchèque, effectuée par l'anthropologue Markéta Hajská et l'ethnologue Máša Bořkovcová. Lors de leurs recherches, les deux scientifiques ont rencontré trois personnalités dont elles ont souhaité raconter l'histoire : Albína, mère de famille qui subit les violences de son mari et entretient une relation amoureuse avec un humanitaire tchèque; Ferko, un sexagénaire tzigane de Slovaquie qui a vécu en Suède et Keva, une femme de Prague victime de discriminations. *O Přibjehi – Histoires* est dessinée par Vojtech Masek à partir des documents enregistrés par les autrices lors de leurs entretiens. Les trois personnages n'ont pas de liens entre eux et ne se croisent pas. *O Přibjehi – Histoires* est composée comme une trilogie rassemblée en un seul volume (pour son édition française), les trois histoires sont distinctes et le gris dominant dans chacune d'elle est colorisé par une encre de couleur différente : jouant sur le principe du CMJN de l'impression offset, le cyan/bleu étant dédié à la partie sur Keva, le magenta/rose à Albína et le jaune à Ferko. À travers ces portraits nous est raconté le quotidien de trois Rroms tchécoslovaques au destin et à la personnalité très différents dont les histoires individuelles sont traversées par l'histoire politique. Ces quotidiens ne sont pas extraordinaires et leurs moments les plus sombres et violents ne sont pas éludés. Traduit du tchèque, du slovaque et du rromani par Milena Fucikova, *O Přibjehi – Histoires* est publiée en France en 2011 par les éditions Ça et là.

187. Benoît Collombat et Étienne Davodeau, *Cher pays de notre enfance. Enquête sur les années de plomb de la V^e République*, Futuropolis. 224 pages en noir et blanc, octobre 2015.

188. Edmond Baudoin et Troubs, *Humains, la Roya est un fleuve*, collection «Éperluette», L'Association. 112 pages en noir et blanc, avril 2018.

189. Joe Sacco, *Payer la terre. À la rencontre des premières nations des Territoires du Nord-Ouest canadien*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sidonie Van den Dries, Futuropolis/XXI. 272 pages en noir et blanc, janvier 2020.

La deuxième bande dessinée du corpus, *Cher pays de notre enfance*, est le résultat d'une enquête de terrain menée par un duo d'auteurs, Benoît Collombat et Étienne Davodeau. Le premier est un auteur reconnu et l'un des premiers à avoir amené la bande dessinée de reportage au succès commercial en France, notamment avec *Rural!*¹⁹⁰ en 2001 et *Les Mauvaises Gens*¹⁹¹ en 2005. Le second est grand reporter à France Inter puis à la cellule d'investigation de Radio France, il a publié plusieurs livres d'enquêtes et de grands reportages, et a récemment co-écrit une autre bande dessinée de reportage : *Le Choix du chômage*¹⁹². Le projet de *Cher pays de notre enfance* est né d'une discussion entre Étienne Davodeau et des membres de *La Revue dessinée*, qui cherchaient à mettre en lien auteur·ices de bande dessinée et journalistes autour de certains sujets, dont la violence politique des années 1970. Benoît Collombat, qui travaillait sur cette question depuis plusieurs années – il avait notamment publié une contre-enquête sur l'assassinat de Robert Boulin¹⁹³, l'une des affaires au centre de la bande dessinée – a accepté une collaboration autour de ce qu'il nomme « les années de plomb de la V^e République ». Avant que l'album soit publié dans son intégralité par Futuropolis en 2015, les deux premiers chapitres avaient été diffusés dans *La Revue dessinée* n°5 et n°7¹⁹⁴. Sous la douceur de son titre, *Cher pays de notre enfance* raconte l'implication du Service d'action civique (SAC), sorte de service d'ordre du parti gaulliste, dans une série de violences orchestrées par les pouvoirs politiques sous la V^e République des années 1970. Le fil rouge est l'histoire de ces deux auteurs qui parcourent le territoire français pour enquêter. Ils recherchent des documents, des informations et mènent des entretiens avec de nombreux·ses acteur·ices de l'époque : élus, journalistes, policiers, juristes. Les auteurs nous révèlent une face sombre et peu visible de l'histoire récente de la France, partant du braquage de l'Hôtel des postes de Strasbourg en 1971 par le gang des Lyonnais, dont le butin aurait financé les comptes du RPR¹⁹⁵, jusqu'à la tuerie d'Auriol en 1981, en passant par l'assassinat du juge François Renaud en 1975 et celui supposé de Robert Boulin, alors ministre du Travail.

La troisième bande dessinée ici étudiée est également l'œuvre d'un duo d'auteurs, Edmond Baudoin et Troubs – qui ont la particularité d'être tous les deux dessinateurs. *Humains, la Roya est un fleuve* est écrite et dessinée à quatre mains. Soixante-huitième titre de la collection « Éperluette », elle est enrichie d'une courte préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, prix Nobel de littérature en 2008. Il s'agit

190. Étienne Davodeau, *Rural! Chronique d'une collision politique*, Delcourt, 2001.

191. Étienne Davodeau, *Les Mauvaises gens, une histoire de militants*, Delcourt, 2005.

192. Damien Cuvillier et Benoît Collombat, *Le Choix du chômage, de Pompidou à Macron, enquête sur les racines de la violence économique*, Futuropolis, 2021.

193. Benoît Collombat, *Un homme à abattre, contre-enquête sur la mort de Robert Boulin*, Fayard, 2007.

194. Benoît Collombat et Étienne Davodeau, « La mort d'un juge », *La Revue dessinée* n°5, septembre 2014.

Benoît Collombat et Étienne Davodeau, « Les barbouzes de la République », *La Revue dessinée* n°7, mars 2015.

195. Le Rassemblement pour la République (RPR) est un parti politique de droite se réclamant du gaullisme ayant existé entre 1976 et 2002.

du récit des différentes rencontres que font Edmond Baudoin et Troubs en été 2017 dans la vallée de la Roya. Ce fleuve transfrontalier prend sa source dans les Alpes-Maritimes et se jette en Méditerranée, à Vintimille, en Italie. Sa vallée est aussi un important point de passage pour de nombreux·ses exilé·es en majorité originaires d'Afrique subsaharienne. Les deux auteurs recueillent les récits de certain·es de ces exilé·es, de bénévoles engagé·es en faveur de leur accueil et d'habitant·es de la région. Ils suivent par exemple plusieurs dizaines de ces personnes qui prennent le train jusqu'à Nice pour se rendre à la préfecture afin d'entamer une longue série de démarches pour que soient reconnus leurs statuts de réfugié·es politiques. Le procédé mis en place par les deux auteurs lors de leur reportage est fondé sur le troc, ils échangent un portrait dessiné contre un récit de la personne qu'ils rencontrent. C'est la troisième bande dessinée de reportage de ces auteurs réalisée sur ce principe particulier et publiée par L'Association¹⁹⁶. Ils avaient en effet déjà éprouvé cette méthode en 2011 et 2017. Pour *Viva la vida*¹⁹⁷ ils s'étaient rendus à Ciudad Juárez au Mexique pour rencontrer ses habitant·es suite à l'explosion du nombre d'actes violents essentiellement tournés contre les femmes dans cette région. Pour *Le Goût de la terre*¹⁹⁸, ils se sont rendus à Bogota suite à l'invitation de deux sociologues colombiens afin d'aborder à travers la population la question paysanne : déplacement de population, expropriation, violence étatique... Les dessins ne sont pas signés et le lecteur·ice perçoit rapidement qu'il y a deux styles graphiques différents. L'utilisation par les deux auteurs de l'encre noire et d'une esthétique de dessin sur le vif permet que la différence entre les deux styles ne soit pas un fossé, la bande dessinée garde ainsi une certaine homogénéité graphique. À travers les différents portraits offerts aux lecteur·ices, une parole qui a peu d'espace pour être entendue se transmet.

La dernière œuvre dont il sera ici question s'intitule *Payer la terre. À la rencontre des premières nations des Territoires du Nord-Ouest canadien*. C'est le reportage le plus récent de Joe Sacco, auteur le plus célèbre de la bande dessinée de reportage, parfois même qualifié de « maître absolu¹⁹⁹ » par la critique. Il est l'un des seuls auteurs de bande dessinée à avoir une formation de journalisme et a souvent pris publiquement une position très critique vis-à-vis de la presse généraliste. La traduction française de cet album, réalisée par Sidonie Van den Dries, est une co-édition de Futuropolis et de la revue *XXI*. Comme le sous-titre l'indique, Joe Sacco part pour ce travail, en 2015 et à deux reprises, dans les Ter-

196. *Humains, la Roya est un fleuve* se termine sur un poème d'une enfant qu'Edmond Baudoin a croisée dans la vallée de la Roya. Cette rencontre a donné lieu à une autre bande dessinée co-signée avec la mère de cette enfant (Edmond Baudoin et Mariette Nodé, *La Traverse*, L'Association, octobre 2019). Le sujet est le deuil vécu à travers l'exploration des montagnes. Ce prolongement que met en place Edmond Baudoin souligne les liens qu'entretient la bande dessinée de reportage avec la bande dessinée du réel, à haute teneur (auto)biographique.

197. Edmond Baudoin et Troubs, *Viva la vida*, « Ciboulette », L'Association, août 2011.

198. Edmond Baudoin et Troubs, *Le Goût de la terre*, « Ciboulette », L'Association, septembre 2017.

199. Frédéric Potet, « Payer la terre : les Premières Nations sous la plume de Joe Sacco. Un reportage engagé du journaliste dessinateur dans le Grand Nord canadien », *Le Monde*, 16 janvier 2020.

Illustration n°1

La frontière entre Menton et Vintimille est dessinée sur une crête rocheuse qui plonge dans la mer. Trois routes et une ligne de chemin de fer la traversent.

En haut, c'est l'autoroute avec ses deux tunnels, de deux voies chacun, qui percent la montagne.

Au milieu, c'est par un pont. Il y a un poste de douane de chaque côté, et bien sûr, une boutique détaxée entre les deux (Et même un étal de fruits et légumes sur le trottoir.)

Des dizaines de T.E.R. et des trains de marchandises empruntent tous les jours un tunnel étroit.

La route du bas plonge aussi dans un tunnel. L'ancien poste frontière franco-italien est là :
côté français.

Et si on suit la côte à pied, on arrive en Italie sur une plage.

⑤



Illustration n°2

ritoires du Nord-Ouest du Canada à la rencontre du peuple autochtone Dene accompagné de Shauna, qui le guide. À travers ce reportage long de 260 pages nous est racontée l'histoire des Denes, de leur première rencontre avec le colonisateur anglais jusqu'à sa confrontation actuelle à l'appétit de grands industriels de l'énergie, adeptes de la fracturation hydraulique. Parfois plus connue sous son appellation anglo-saxonne de « fracking », cette méthode « consiste à envoyer un mélange toxique d'eau, de sable et de produits chimiques à très haute pression dans le schiste pour extraire du pétrole ou du gaz naturel difficiles d'accès²⁰⁰ » et ajoute à l'histoire de spoliation des terres du Grand Nord canadien, une pollution environnementale conséquente. À partir de la rencontre d'autochtones de différentes générations, qui ont fait le choix de partir dans les grandes villes canadiennes ou au contraire de rester sur leurs terres, Joe Sacco nous présente l'histoire d'un peuple qui a violemment subi l'autorité gouvernementale. Événements majeurs de cette politique coloniale, la ratification d'un traité par lequel les Denes ont cédé leurs terres en échange de quelques dollars versés annuellement et l'envoi forcé, et tout à fait légal, de près de 150 000 enfants dans des écoles « utilisées essentiellement comme arme d'assimilation, d'acculturation et de christianisation [dans l'objectif d'effacer] tout ce que les enfants étaient en tant qu'individus et membres d'une collectivité²⁰¹ ». De nombreux cas de violences physiques et sexuelles ont eu lieu dans ces « écoles », véritables établissements carcéraux. Joe Sacco nous parle aussi des conséquences actuelles de l'arrivée de grandes entreprises dans ces territoires : « la sédentarisation de certains groupes nomades, les divergences politiques entre les peuples autochtones, les ravages de l'alcoolisme, la montée des violences familiales et des suicides...²⁰² ».

Principes de définition

Les différents principes communs relevés dans les bandes dessinées de reportages étudiées peuvent être classés en trois grandes notions : l'intention, la méthode et la subjectivité.

– L'intention

« L'important étant l'intention de rendre compte par une vision personnelle qui s'appuiera sur des éléments de la réalité et qui sera en quête d'une forme de vérité.²⁰³ »

200. Joe Sacco, *Payer la terre*, op. cit., p. 37.

201. Propos de Marie Wilson, déléguée de la Commission de vérité et réconciliation du Canada, rapportés par Joe Sacco, *Payer la terre*, p.131.

202. Frédéric Potet, op. cit.

203. Christophe Dabitch, « Reportage et bande dessinée », *Hermès* n°54, 2009.

La fracturation hydraulique, qui consiste à envoyer un mélange toxique d'eau, de sable et de produits chimiques à très haute pression dans le schiste pour extraire du pétrole ou du gaz naturel difficiles d'accès, est un procédé beaucoup plus coûteux que les forages conventionnels.

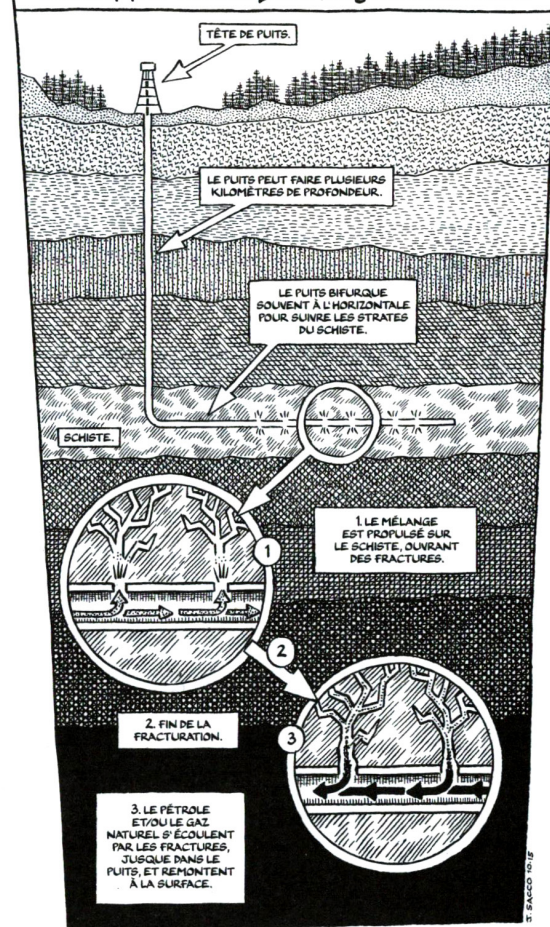


Illustration n°3



Illustration n°4

Il apparaît de manière évidente que l'intention principale qui régit toute bande dessinée de reportage est la volonté d'informer le·lecteur·ice. Cette intention s'exprime à travers les signes d'une recherche de vérité déclinés par la richesse des possibilités qu'offrent le journalisme et la bande dessinée. Les capacités didactiques du dessin, au même titre que les possibilités qu'il contient de ne pas tout montrer, d'accentuer ou d'euphémiser, font partie de l'arsenal mobilisé par certain·es auteur·ices pour renseigner efficacement leur lecteur·ice. Edmond Baudoin et Troubs explorent à plusieurs reprises dans *Humains, la Roya est un fleuve* cette dimension informative du dessin. Deux planches sont particulièrement éloquentes. La première condense en un dessin une somme d'informations sur les caractéristiques d'une zone qui ne pourrait pas être représentée sur un même plan (illustration n°1). Ce paysage fabriqué de toutes pièces ne respecte ni le rapport d'échelle, ni les points de vue, ni l'emplacement réel des lieux figurés; il permet aux dessinateurs d'offrir au/à la lecteur·ice un regard panoramique vertical sur la frontière entre Menton et Vintimille. Le regard du/de la lecteur·ice suit cette ligne sinueuse en pointillé figurant la frontière et lit au passage les informations textuelles qui commentent l'espace où l'œil s'est arrêté. La voie suspendue qui sort de la montagne se révèle être une autoroute deux fois deux voies, les deux constructions séparées d'un pont qui se font face sont des postes de douanes, etc. Cette spatialisation des informations permet en une unique page de poser un contexte. La seconde planche use également de la spatialisation de texte dans le dessin (illustration n°2). Quelques éléments peu ou pas identifiables par le·lecteur·ice sont nommés brièvement, comme peuvent l'être des localités sur une carte. Ces mots attirent l'attention sur un discours qui n'apparaît pas dans le paragraphe de texte, signifiant au/à la lecteur·ice l'ampleur de la surveillance policière dans cette zone de la vallée de la Roya.

Joe Sacco utilise lui aussi les possibilités didactiques du dessin dans *Payer la terre*. Pour expliquer au/à la lecteur·ice en quoi consiste la fracturation hydraulique, communément appelée « fracking », utilisée pour extraire les gaz naturels des sols, l'auteur réalise un schéma (illustration n°3). Ces informations sur la technique d'extraction utilisée dans les Territoires du Nord-Ouest canadien étant secondaires, Joe Sacco fait le choix de leur accorder une place mesurée dans le récit. Il réussit à contenir de nombreuses notions en très peu de mots et surtout en une seule case qui peut être lue comme une annexe au récit principal. L'utilisation du schéma lui permet d'exprimer son goût pour le détail sans empiéter sur le reste du récit. Une autre planche didactique fait le récit de l'enchaînement de gestes que deux personnages effectuent afin d'allumer un feu à partir d'une bûche de bois, munis d'une hache et d'une boîte d'allumettes (illustration n°4). La description passe dans ce cas uniquement par le dessin et le montage des différentes cases. La planche décompose les mouvements de l'action et s'attarde précisément sur les gestes effectués. Elle documente une technique élaborée et s'apparente à un tutoriel. La description paraît suffisamment précise pour que nous imaginions pouvoir nous-mêmes reproduire l'action.



Illustration n°5 →



Illustration n°6 ↑



*IL S'AGIT D'UNE ASSOCIATION MUSICALE ET POLITIQUE SOUS LE COMMUNISME.



1/ JAN PALACH EST L'ÉTUDIANT QUI S'EST IMOLÉ EN PROTESTATION CONTRE L'INVASION DE LA TCHÉCOSLOVAQUIE PAR L'ARMÉE ROUGE.
2/ LE JOUR DU DÉBUT DE LA RÉVOLUTION DE VELOURS ET LA FIN DU COMMUNISME EN TCHÉCOSLOVAQUIE.

Illustration n°7

Les notes de bas de page mises en place par Joe Sacco (disposées dans des cartouches) dénotent cette volonté d'informer. Il utilise ces espaces traditionnellement exploités par la littérature scientifique et par certains journaux pour ajouter des précisions qui ne sont pas apportées par les témoignages et lever toute possibilité d'ambiguïté (illustrations n°5 et 6).

Dans *O Přibjehi – Histoires* c'est la traductrice qui adopte les notes de bas de page pour apporter notamment des précisions liées aux différentes langues parlées par les Rroms vlx : «Ferko est polyglotte, il parle parfaitement le romani²⁰⁴ et il s'exprime assez bien en slovaque. Le tchèqu est sa troisième langue. Il raconte son histoire dans un tchèqu très spécifique et presque incompréhensible.». Cette note permet au/à la lecteur·ice francophone d'entrevoir une réalité linguistique qui ne peut pas transparaître dans une traduction. D'autres notes de la traductrice apportent des informations sur des notions historiques et culturelles qu'un·e lecteur·ice français·e pourrait difficilement déduire d'ellui-même (illustration n°7).

Le souci de justesse, cette fois-ci des auteur·ices, se manifeste également dans le récit de l'agression de Jarda par Banik. Dans cette planche (illustration n°8) est fait le choix de représenter plusieurs versions d'un détail de l'histoire d'Albína. Jarda commence à raconter en parlant du couteau avec lequel l'a menacé son agresseur et finit par se reprendre en parlant d'un ciseau plat. Dans la planche, un couteau est représenté jusqu'à ce que la correction de Jarda intervienne, le ciseau plat prenant alors la place du couteau. Faire apparaître cette rectification souligne au/à la lecteur·ice la dimension mémorielle du récit, qui est donc sujet à des erreurs. Le matériau sur lequel s'appuie l'ensemble des trois récits est une réalité faite de souvenirs qui peuvent être différents de la vérité des faits. C'est aussi une manière pour les auteur·ices de montrer leur honnêteté envers la lecteur·ice.

Dans *Cher pays de notre enfance*, ce même souci de justesse pousse les auteurs à croiser les différentes informations qu'ils recueillent afin d'en mesurer la véracité. Ainsi, le témoignage de Gilbert Collard est soumis au regard de la juge Llaurens, aujourd'hui retraitée, qui nuance les déclarations du député frontiste (illustration n°9). Par ailleurs, certaines personnes interlocutrices de Benoît Collombat et Étienne Davodeau exigent d'être anonymisées ou que leur vrai visage ne soit pas représenté (illustration n°10). C'est le cas de Nicole Renck, l'ancienne greffière du juge assassiné. Étienne Davodeau ne renonce pas à faire apparaître son témoignage pour autant, mais fait le choix de substituer à son visage celui d'une femme issue de son imaginaire de dessinateur. Cette mise en scène du respect d'une témoin permet d'authentifier en creux tous les autres portraits de la bande dessinée. Si le dessinateur-reporter

204. Contrairement au choix de la traductrice, «rrom» et «rromani» seront orthographiés comme tels dans cette étude. Ces termes sont issus du rromani, la langue du peuple rrom. L'emploi du double «r», qui transcrit un son particulier, est repris dans l'alphabet rromani adopté en 1990 par l'Union rromani internationale.

Illustration n°8



NOUS RETROUVONS LA JUGE LLAURENS, À PERRIGNAN, OÙ ELLE A PRIS SA RETRAITE. POUR RAPPEL, C'EST ELLE QUI INSTRUIT L'AFFAIRE DE LA TUERIE D'AURIOL. NOUS LUI METTONS EN MAINS LES PAGES DE CE RÉCIT OÙ GILBERT COLLARD AFFIRME LUI AVOIR REMIS UN DOSSIER CENSÉ ÊTRE "UNE BOMBE".



Illustration n°9

Illustration n°10



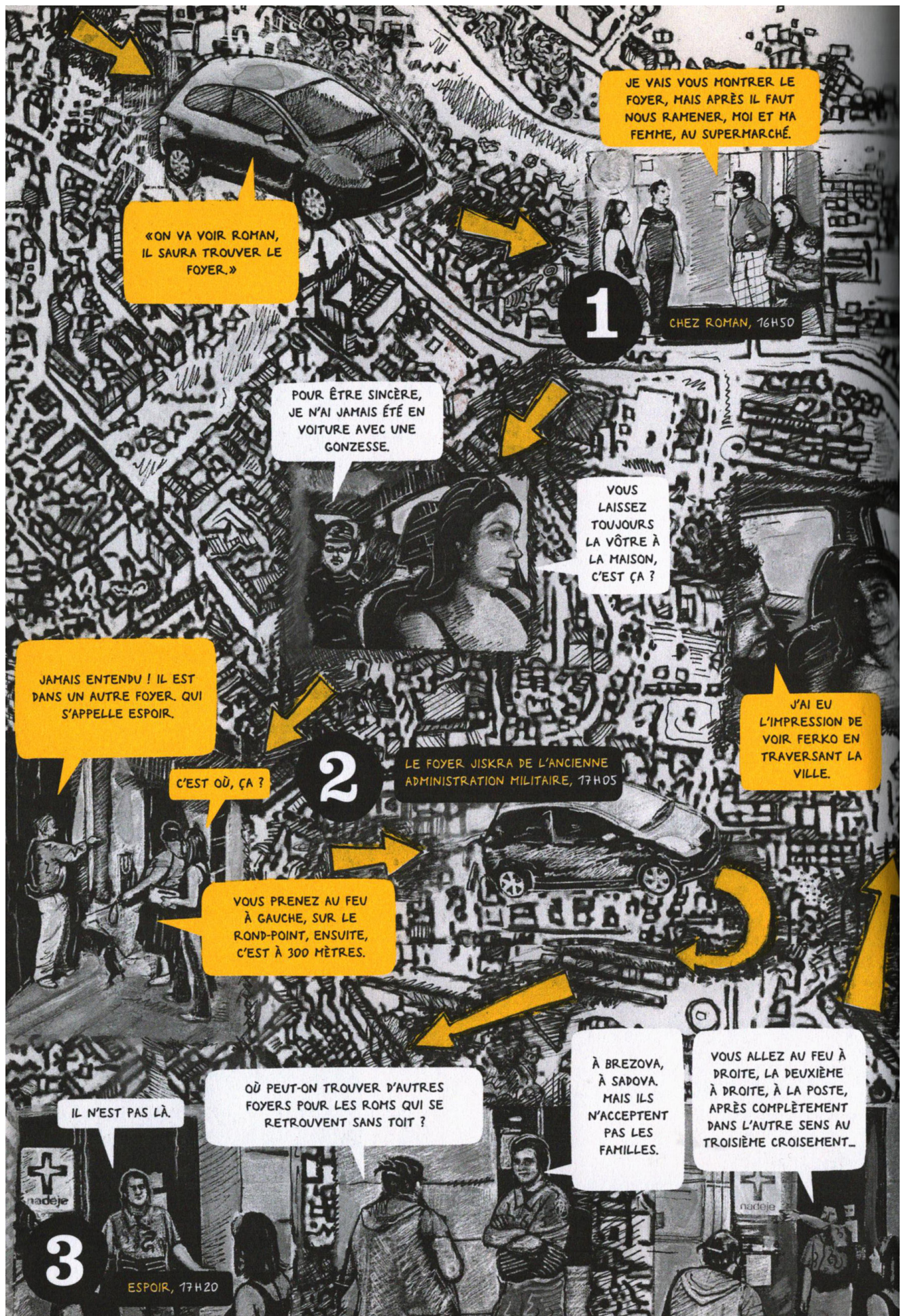
Illustration n°11



Illustration n°12



Illustration n°13



juge pertinent de préciser au/à la lecteur·ice que « Nicole Renk n'a pas cette tête-là » et qu'elle « n'aura celle-ci que le temps de la discussion » autrement dit, le temps de sa représentation dessinée, cela suppose que les autres personnes représentées le sont de façon identifiable, avec leur vrai visage.

– La méthode

Les méthodes employées par ces auteur·ices de bandes dessinées de reportage sont intrinsèquement liées à la volonté d'informer et aux conditions de production du reportage. Prenant à leur compte les méthodes d'enquête des grand·es reporters, les auteur·ices du corpus s'ancrent sur un terrain, des territoires d'enquête plus ou moins vastes ; iels prennent des notes, écrites, visuelles ou sonores, afin d'accumuler des traces ; iels multiplient les sources dont iels tirent les informations nécessaires à leur travail ; le tout sur un temps long, allant de quelques mois à plusieurs années. Dans une grande majorité des cas, les auteur·ices font le choix de rendre visibles ces notions méthodologiques au sein de leurs ouvrages.

– Le terrain

Dans *O Přibjeři – Histoires*, les trois terrains correspondent aux portraits des trois protagonistes, sujets des reportages. C'est le lieu dans lequel se trouve le personnage dans le présent du reportage qui fait office de terrain, par exemple l'habitation du protagoniste, le restaurant dans lequel il retrouve les trois auteur·ices, un avion en direction de la Norvège ou encore comme c'est souvent le cas dans la troisième histoire, celle de Keva, chez l'une des autrices à Prague. Chaque lieu, qu'il soit celui du présent du reportage ou du passé des témoignages, est précisément nommé par l'intermédiaire d'une sorte de voix off écrite dans un cartouche qui se distingue des bulles par un texte blanc ou coloré sur un fond noir (illustration n°11). Ce sont les mêmes cartouches qui sont employés pour identifier les nouveaux personnages et leur fonction, leur rôle, leur lien de filiation. Ce sont également dans ces rectangles noirs que sont écrites les données temporelles, qu'il s'agisse de préciser une heure ou de marquer la durée d'une ellipse. À l'exception notable du premier reportage, les corps des personnages qui témoignent sont systématiquement représentés dans leurs environnements, tout comme les corps des reporters.

En effet, les corps des auteur·ices sont physiquement absents de l'histoire d'Albína : une des conséquences de cette absence en est une autre, celle des espaces du présent du reportage. Seules les voix d'Albína et de trois autres personnages (Karel, Jarda et Klara), retranscrites dans des cartouches à fond rose, parfois accompagnées du portrait en plan serré de l'un·e d'elles, évoquent cette temporalité (illustrations n°12 et 13). Toutes les autres images fabriquées illustrent le propos et sont issues du passé.

Illustration n°15

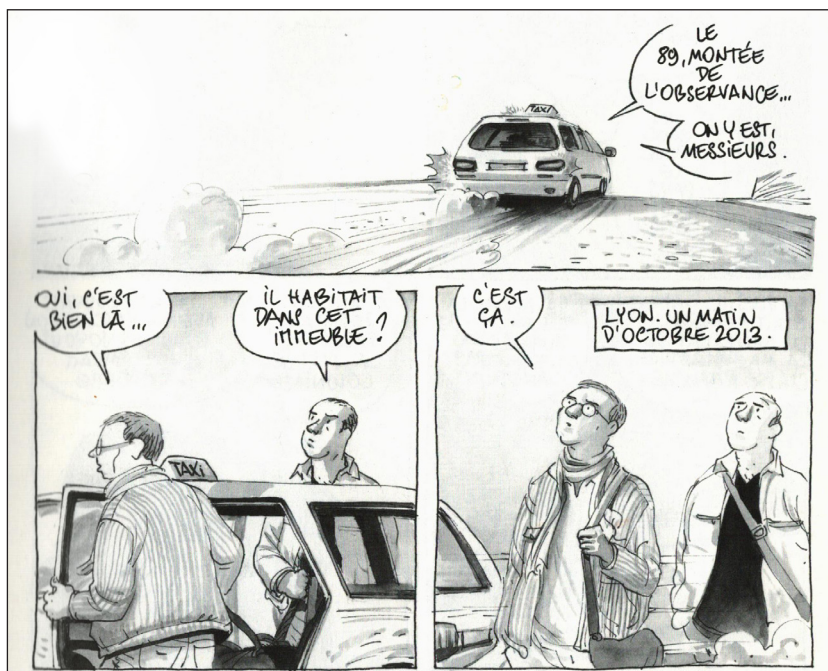


Illustration n°16

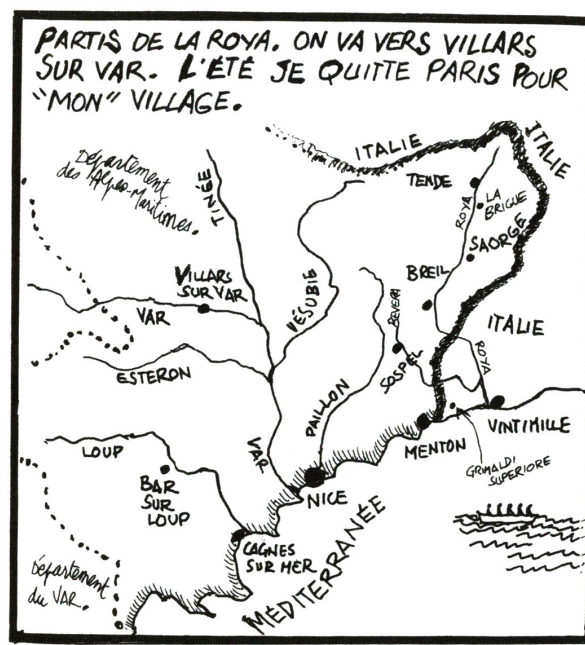
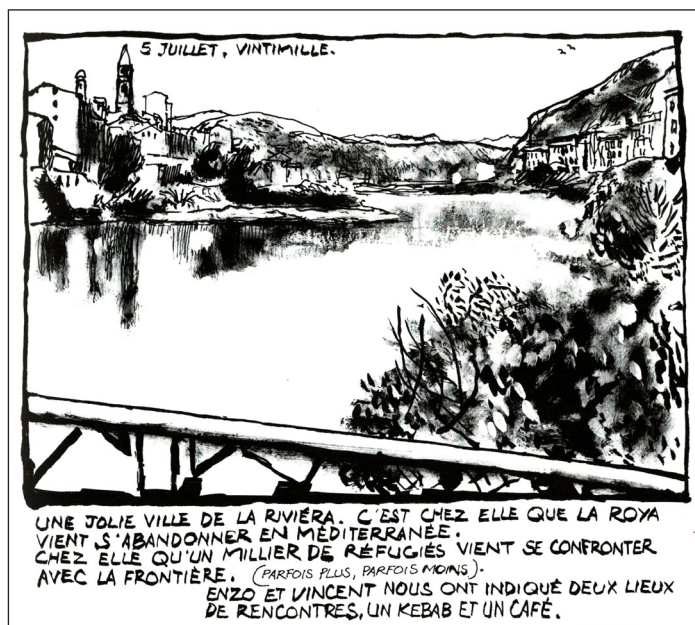


Illustration n°18

Illustration n°17

La présence d'au moins une des autrices en hors-champ est rendue par un subtil emploi du regard des quatre personnages qui témoignent. À la manière d'un « regard caméra » au cinéma, iels semblent fixer l'œil de l'objectif, l'œil du/de la reporter, l'œil du/de la lecteur·ice. Cette mise en scène rend visibles les strates temporelles traversées par le témoignage à travers le regard, d'un présent révolu au celui effectif de la lecture.

Lorsque les auteur·ices retournent voir Ferko à Joblonek, iels ne savent pas où il se trouve précisément et parcourent de nombreux espaces de la ville afin de le localiser. Vojtech Masek fait le choix de représenter cette recherche sur une double page qui bouleverse les codes de représentation habituels de la planche de bande dessinée (illustration n°14). L'organisation des cases et des bulles sur un fond de carte dessiné et l'emploi de signes tels que les flèches et la numérotation, qui guident le sens de lecture, ordonnent et situent les moments de la recherche, rendent formellement compte de la façon dont le terrain du récit est arpenté ainsi que du temps qui s'écoule : sur cette double page, une heure et quarante minutes.

Dans *Cher pays de notre enfance*, les auteurs se rendent aux quatre coins de l'hexagone pour s'entretenir avec différents protagonistes, explorer des archives et voir de leurs propres yeux certains lieux où les événements se sont déroulés. Ils nomment chacun des lieux visités, de manière plus ou moins précise, en fonction de l'intérêt de l'information pour la·e lecteur·ice. Comme pour la bande dessinée des auteur·ices tchèques, c'est par l'intermédiaire de cartouches rectangulaires que ces informations contextuelles sont communiquées (illustrations n°15 et 16). Les moyens de transport employés sont parfois montrés, comme une manière de rendre compte des distances parcourues et du temps passé entre les différents espaces de l'enquête. Ces trajets donnent souvent aux auteurs l'occasion de parler entre eux de l'enquête : ces moments qui pourraient être creux et secondaires, voire inutiles à la narration et au/à la lecteur·ice, sont employés à la fois comme marqueurs spatio-temporels et comme moyens de transmission d'informations.

Le récit étant organisé à la manière d'un parcours où la·e lecteur·ice suit les deux reporters en quête d'informations, ce sont les corps des auteurs qui font la transition entre les différents lieux du reportage. Ainsi, lorsque la·e lecteur·ice n'assiste pas aux entretiens, il est toujours avec les auteurs, il suit leur quête et assiste à leurs échanges.

À la différence des deux bandes dessinées précédentes, le terrain dans lequel *Humains, la Roya est un fleuve* s'ancre à une superficie plus réduite. Il s'étend à travers la vallée de la Roya, zone frontalière franco-italienne entre Tende et Vintimille. Même si les informations quant aux lieux dans lesquels l'action se déroule sont médiées par le texte, les cartouches utilisés ici ne sont pas ceux habituels de la

bande dessinée. Les noms de lieux, tout comme les données temporelles apparaissent soit dans le corps du texte : « Le lendemain, direction le Val des Près, une petite vallée isolée, un petit hameau au milieu de jardins fleuris²⁰⁵. » ; soit directement dans le dessin, c'est-à-dire sans un cadre qui le délimite et le sépare de l'image, de cette manière il fait office de légende de l'image, ou plutôt de titre qui légende l'image (il se retrouve généralement dans la partie supérieure du dessin). Le dessin en question, par son format, le choix du cadre et de ce qui est représenté évoque la photographie de paysage et de voyage (illustration n°17). Le rapport de Troubs et Edmond Baudoin à leur terrain est sensible. Cette sensibilité est perceptible à travers la qualité des traits de leur dessin, mais également à travers leurs choix de représentation et de mots, parfois dans le registre romantique : « Le bonheur, dessiner. Troubs est sur une barque au milieu d'une mer de solitude intérieure. Dans son dos il y a une falaise, des fils de fer barbelés, des hommes qui se noient²⁰⁶. ». Cela dénote un regard contemplatif sur le paysage qui les entoure. Ils montrent plus au/à la lecteur·ice un paysage contenant une certaine beauté que le terrain d'un reportage au sujet complexe et tragique. Cette mise en tension d'un regard romantique sur le paysage avec la reconnaissance du tragique crée de l'ironie. En creux, ce décalage peut fonctionner comme une forme de dénonciation du regard porté sur les paysages qui ignore tout le contexte social qu'il comporte. Les deux auteurs, n'ignorant pas la filiation commune du récit viatique et de la bande dessinée de reportage avec l'autobiographie et la bande dessinée du réel, produisent ici une bande dessinée de reportage qui convoque les codes du carnet de voyage.

Comme l'écrit David Vrydaghs, la divergence des appellations entre « l'autobiographie, la bande dessinée de reportage et le récit de voyage [...] est d'abord le signe d'un conflit de définition [mais est] aussi le signe, paradoxalement, de convergences (principalement formelles et esthétiques) entre les productions ainsi nommées²⁰⁷ ».

Pour situer et apporter des repères spatiaux au/à la lecteur·ice sur leur terrain, les auteur·ices dessinent des cartes à plusieurs reprises. Une carte peut également être employée pour illustrer leur mobilité en évoquant la distance entre deux villes. Lorsque Edmond Baudoin raconte qu'il quitte Paris l'été pour aller dans son village de Villars-sur-Var, et que cette fois il s'y rendra depuis la Roya, c'est un point sur une carte qui situe son village par rapport à la vallée du reportage (illustration n°18). Les cartes sont réalisées avec les mêmes outils que les paysages ou les portraits, elles s'incluent ainsi de façon cohérente dans les planches, et malgré les traits jetés à la manière du croquis qui leur donnent un aspect non conventionnel, elles gardent leur vocation de localisation de données concrètes.

205. Edmond Baudoin et Troubs, *Humains, la Roya est un fleuve*, p. 41.

206. *Ibid.* p.18.

207. David Vrydaghs « Le récit de voyage en bande dessinée, entre autobiographie et reportage », *Textyles* n°36-37, 2010.

Edmond Baudoin et Troubs se dessinent dans les espaces de leur reportage et mettent en place une sorte de jeu où le·lecteur·ice observe les commentaires de l'un en train de dessiner l'autre dans le paysage, et inversement, ils ajoutent à l'auto-représentation des graphiateurs²⁰⁸ la représentation du co-auteur. Le·lecteur·ice peut y trouver une place en tentant d'identifier qui est l'auteur de tel ou tel dessin et s'il s'agit d'un portrait d'observation ou d'une auto-représentation imaginée.

Dans *Payer la terre*, Joe Sacco utilise le plus souvent un cartouche pour nommer les lieux dans lesquels lui et Shauna se trouvent. Parfois, cette information est placée hors de la case, dans l'espace que l'on nomme «gouttière». Joe Sacco s'appuie également sur de nombreuses cartes dessinées qu'il inclut dans le récit comme illustration ludique du propos, ces cartes prennent peu de place dans la planche et entrent dans l'espace d'une case. L'auteur les utilise pour situer le terrain de son reportage en y apportant un rapport d'échelle intelligible pour le·lecteur·ice, et pour glisser des informations d'ordre plus général sur ce gigantesque espace. Dans un commentaire de carte (illustration n°19), il précise par exemple que les «Territoires du Nord-Ouest du Canada font la taille de la France et de l'Espagne réunies». Face à ce vaste territoire et à l'itinérance exigée par ce reportage, l'auteur produit également une carte dans les premières pages du livre pour indiquer au/à la le·lecteur·ice le trajet que Shauna et lui ont prévu (illustration n°20). Cette carte localise uniquement les lieux dans lesquels iels se rendent ou qui sont nommés dans la suite du livre. Comme Benoît Collombat et Étienne Davodeau, Joe Sacco fait le choix de montrer les trajets reliant les différents lieux dans lesquels iels séjournent et la singularité des territoires traversés. Ainsi, le·lecteur·ice apprend l'existence d'une route qui peut être empruntée que lorsque son sol est gelé. Plus loin, iel comprend l'impact que ces voies de communication particulières a eu sur l'histoire de Denes et a toujours sur l'organisation des populations sur place.

– La prise de notes

L'illustration n°21, extraite de *Payer la terre*, montre Joe Sacco de dos prenant des notes face au témoignage de Dolphus Jumbo. La prise de notes est une méthode employée par les reporters-dessinateur·ices pour constituer une trace matérielle des informations qu'iels observent et reçoivent. La lecture des bandes dessinées du corpus révèle que tous·tes les auteur·ices, sans exception, rendent visible cette phase de travail sur le terrain à travers leurs différentes auto-représentations dessinées. À partir d'une lecture attentive, qui passe essentiellement par l'observation des images, le·lecteur·ice peut donc avoir une idée générale des moyens de captation des informations mis en place par les auteur·ices sur les lieux de leurs reportages. Outre les notes qu'il prend au stylo dans un carnet, Joe Sacco se sert également d'un

208. Néologisme formé par Philippe Marion pour désigner l'énonciateur graphique d'une bande dessinée, *Traces en cases*, Académia, 1993.



Illustration n°19

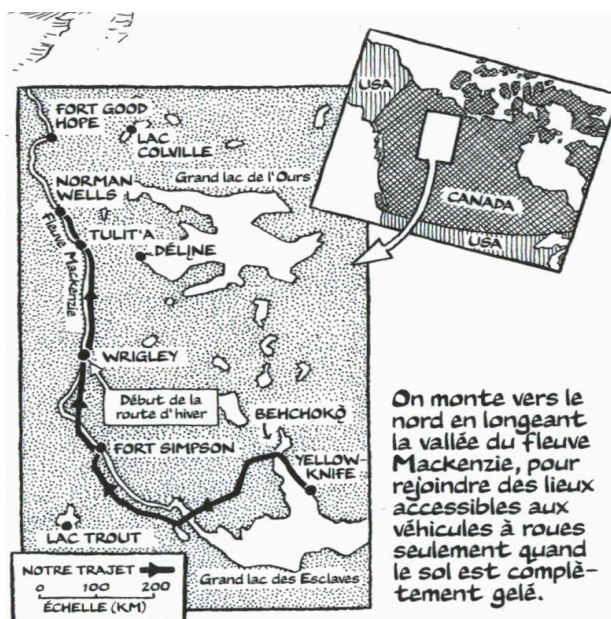


Illustration n°21

Illustration n°20



appareil photo (illustrations n°22 et 23) et enregistre les conversations à l'aide d'un dictaphone qui est généralement discrètement posé sur une table autour de laquelle les entretiens ont lieu (illustration n°24).

Comme il le dit lui-même à propos de son premier reportage : « je me suis servi de ces photos comme documentation visuelle. [...] Mon objectif principal était de recueillir l'information qui me serait utile quand je serais à ma table à dessin²⁰⁹. » La photographie est ici une méthode de prise de notes exploitée lors de la phase d'écriture et de dessin du livre, des traces qui deviennent de la documentation visuelle, à la source du dessin.

Les auteurs de *Cher pays de notre enfance* usent comme Joe Sacco de la prise de notes par l'écrit et la photographie, Étienne Davodeau utilise en effet la photographie comme support visuel à son dessin qu'il réalise au fur et à mesure de son reportage (illustration n°25), mais à l'atelier et non sur le terrain de son reportage. Le duo d'auteurs utilise également l'enregistrement sonore. À quelques reprises dans la bande dessinée l'un d'eux tient un dictaphone en direction d'un témoin (illustration n°26). L'utilisation de cet objet permet d'enregistrer l'intégralité de ce qui est dit, sans en perdre une seconde, la sélection de passages particulièrement éloquentes et utiles pour le reportage a lieu dans un second temps. Ce second temps permet aux auteurs de prendre du recul par rapport au présent de l'entretien, celui-ci pouvant être imprégné de nombreux biais, notamment émotionnels. Le dictaphone est très utilisé par les journalistes et les scientifiques pour leurs recherches de terrain.

Dans *O Přibjeji – Histoires*, Markéta Hajská et Máša Bořkovcová, toutes deux autrices et scientifiques, utilisent cette même méthode d'enregistrement pour recueillir les différentes paroles (illustration n°27). Au regard de la densité et de la longueur des témoignages de ce livre, l'emploi du dictaphone paraît indispensable. Il semble y avoir une volonté d'exhaustivité de la part des autrices qui rapproche le rendu de la retranscription d'entretiens menés dans le cadre de recherches dans des disciplines de sciences humaines comme celles dans lesquelles elles évoluent. Au cours de ces entretiens, les émotions et les registres de discours des personnes enquêtées sont apparents. Milena Fucikova, la traductrice, nous renseigne par l'intermédiaire d'une note de bas de page de ces subtilités : « La conversation se poursuit en romani. Il s'agit non seulement d'un changement de langue, mais aussi d'un changement de registre de langage. Le romani vlax impose une manière de s'exprimer beaucoup plus cérémonielle et assez codée²¹⁰. » Dès la préface, signée par les trois auteur·ices, læ lecteur·ice est informé·e de la grande place prise par les moyens d'enregistrement des récits qui ont abouti au livre :

209. Joe Sacco, « Quelques réflexions sur *Palestine* », *Palestine*, Rackham, 2010.

210. Note de la traductrice Milena Fucikova, *O Přibjeji – Histoires*, cette bande dessinée ne comporte pas de pagination.

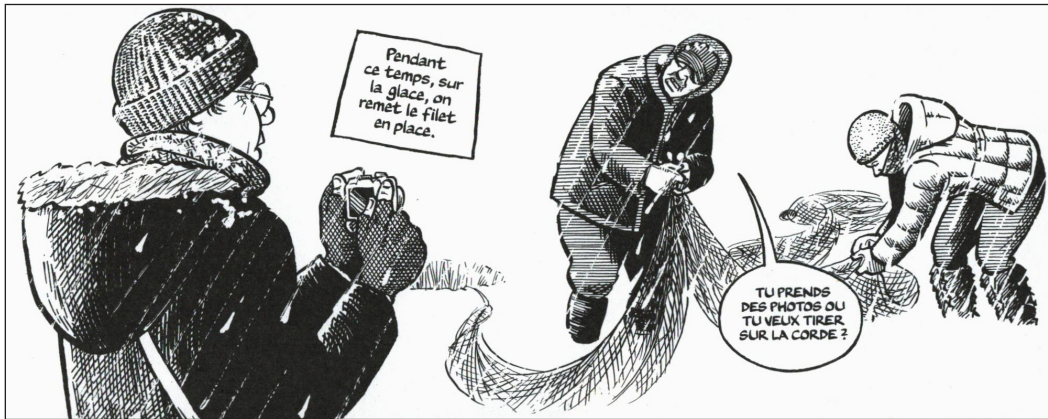


Illustration n°22

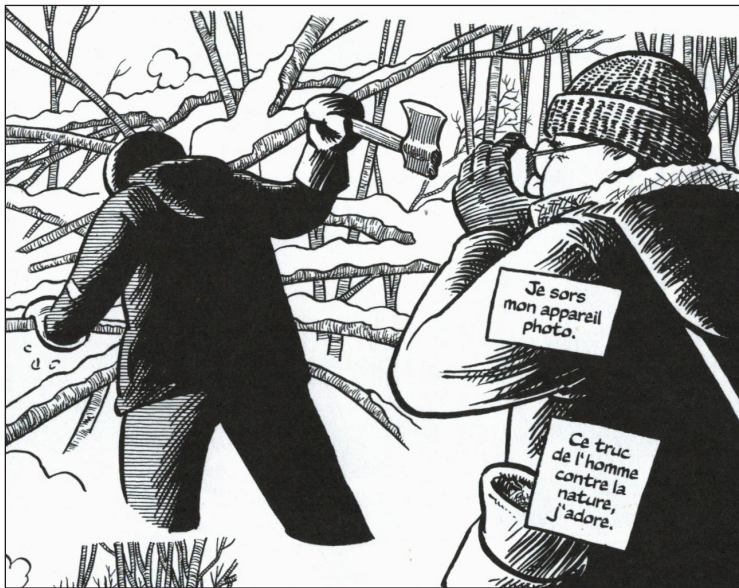


Illustration n°23

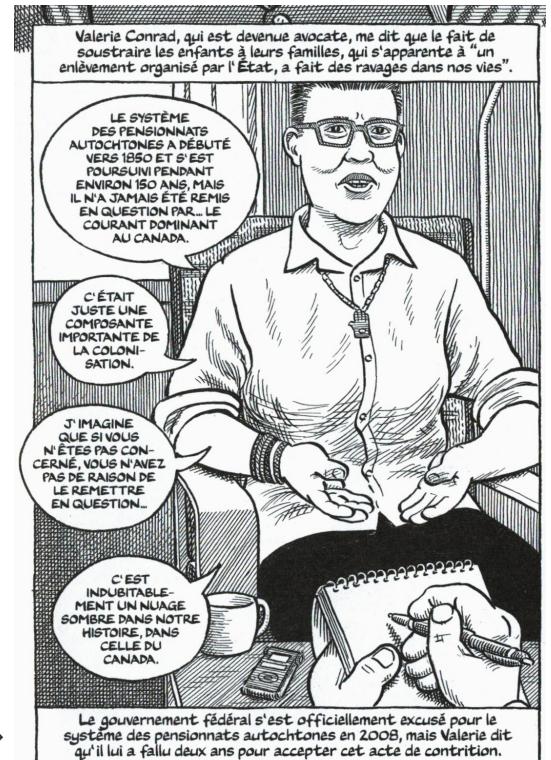


Illustration n°24



Illustration n°25



Illustration n°26

«Nous avons partagé leur quotidien, nous avons écouté leurs histoires, nous avons enregistré leurs récits. Nous avons pris des photos de leur vie tout comme de leur environnement, nous avons sollicité leur mémoire, nous avons dessiné leurs souvenirs.» Dans cette bande dessinée quatre méthodes ont été mises en place pour capter les informations. En plus de l'enregistrement au dictaphone sont utilisés l'écrit, le croquis et la photographie. Pour illustrer l'utilisation de l'écrit, le choix a été fait de reproduire une page du carnet de notes de Markéta Hajská (illustration n°28). La prise de notes passe ainsi du statut d'outil et de méthode à celui de document. Cela produit chez le lecteur·ice un sentiment de proximité avec les auteur·ices : le carnet nommé «journal», étant a priori un lieu caché, n'a pas vocation à être lu par autrui.

Dans l'histoire de Ferko apparaît un page de croquis d'observation (illustration n°29) dans laquelle on voit deux portraits de Ferko assez travaillés et d'autres personnages non identifiables dans une évocation du décor du restaurant Mezo, la texture granuleuse du papier à dessin est montrée. De piètre qualité, cette planche tranche avec celles qui l'entourent. Cette page sur fond coloré se détache de l'ensemble noir et blanc de la bande dessinée. La couleur met ainsi en valeur la métadiégèse²¹¹. Trois pages plus loin, une autre planche colorée (illustration n°30) donne à voir Vojtech Masek dessiner dans son carnet à spirale un peu à l'écart de Ferko, des deux autrices et de Mojinka réunies autour d'une table. Ici, la fonction elliptique de la bande dessinée fait comprendre au/à la lecteur·ice que la première planche de croquis se trouve dans le carnet du dessinateur figuré trois planches plus loin.

Contrairement aux bandes dessinées d'Étienne Davodeau et de Joe Sacco, on ne voit pas d'appareil photo dans *O Přibjehi – Histoires*. C'est la technique de dessin employée qui porte en elle la source photographique. L'étrange réalisme des postures corporelles, une trame d'impression parfois visible et l'évocation de l'outil photographique dans la préface citée plus haut laissent supposer que les images produites par Vojtech Masek sont des photographies par-dessus lesquelles le dessin et la peinture auraient été appliqués.

Tout comme *O Přibjehi – Histoires*, la bande dessinée d'Edmond Baudoin et Troubs évoque la prise de note par le dessin. Il s'agit d'ailleurs de la seule œuvre du corpus où la plupart des dessins ont été réalisés sur le terrain, c'est donc à travers lui que les informations sont enregistrées. Les auteurs se représentent avec un pinceau et un carnet à la main (illustration n°31) ou en train de dessiner les portraits des personnes qu'ils rencontrent, suivant ainsi le procédé de troc qu'ils ont mis en place dès leur premier livre sept ans plus tôt. Une page précise que la photographie est tout de même employée pour prendre

211. En narratologie : ce qui est relatif à un récit dans le récit.

Illustration n°27 →

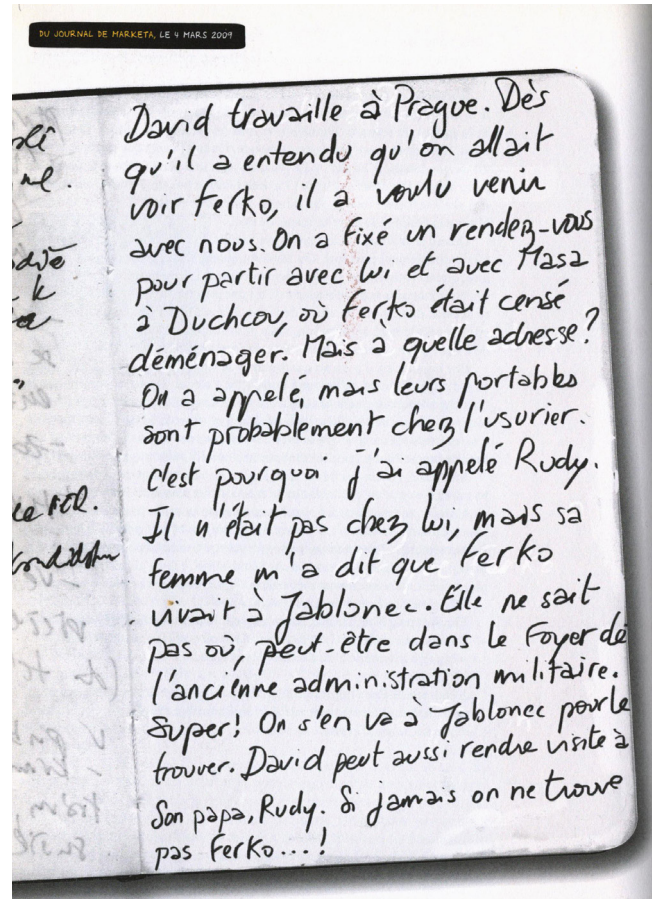


Illustration n°29

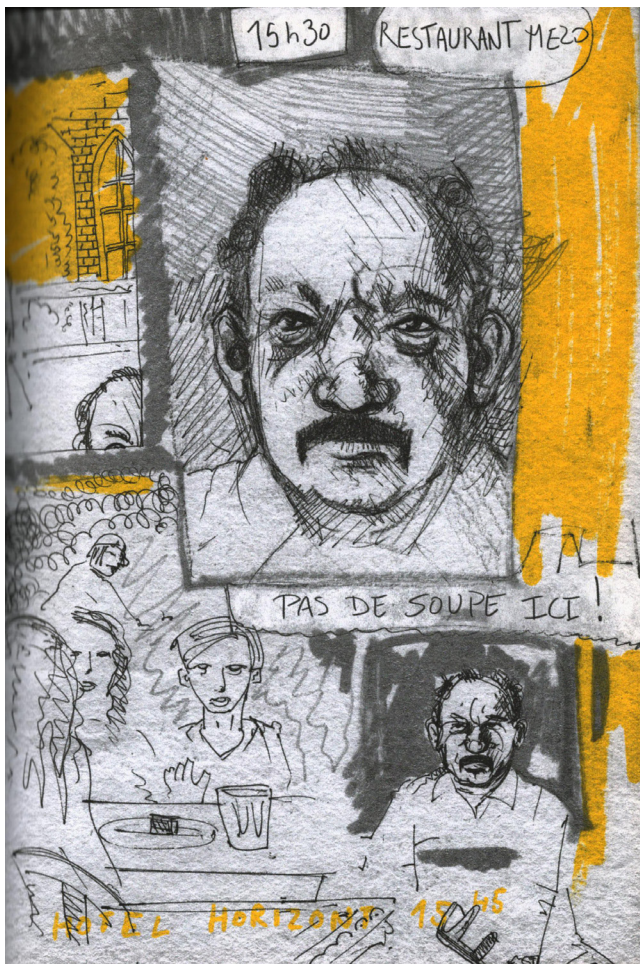


Illustration n°30

des clichés des portraits qui sont offerts, afin de pouvoir les reproduire par la suite (illustration n°32). Le dessin s'effectue alors dans deux temporalités distinctes, celle du terrain et celle de l'atelier.

– Le temps long

Le rapport au temps de la bande dessinée de reportage n'est pas une affaire de choix, c'est une des contraintes inhérentes à la bande dessinée. Un·e auteur·ice dessine rarement plus de deux planches par jour, au temps du dessin s'ajoute l'amont de l'écriture et du découpage, les étapes éditoriales qui peuvent amener les auteur·ices et l'équipe éditoriale à apporter des corrections visuelles ou textuelles qui devront être intégrées. Dans le cas d'une traduction, un·e lettré·euse intervient pour substituer au texte original sa traduction en collant au plus près à l'écriture manuscrite de l'auteur·ice. Ensuite vient la durée de fabrication de l'album plus étalée que pour un livre de pur texte, car s'ajoute pour lui une étape de numérisation et de photogravure, des essais d'impression pour rendre le plus fidèlement possible les nuances chromatiques des planches ainsi que la réalisation d'une couverture généralement illustrée par un dessin original et en couleur. Et pour terminer, une étape qui est commune à l'ensemble de la production livresque, le temps de diffusion et de distribution jusqu'à l'acheminement de la bande dessinée en librairie pour sa mise en vente.

Cette durée de production est allongée, lorsqu'il s'agit d'une bande dessinée de reportage, par le temps de l'enquête, de récolte d'informations, de gestion des données accumulées, de vérification des informations et de soumission de certains entretiens à la validation des personnes qui les ont donnés, autrement dit par toutes les étapes de travail caractéristiques du journalisme. Cette dimension temporelle joue un rôle majeur pour le choix des sujets traités par les auteur·ices ou les revues. La bande dessinée de reportage n'est donc pas le lieu du scoop, les sujets des albums du corpus sont imprégnés d'une actualité qui s'étale dans le temps, ils creusent et apportent un éclairage sur des questions de société qui sont débattues depuis plusieurs années et pour encore de nombreuses autres : les politiques migratoires, l'extraction de ressources naturelles et l'impact de la colonisation, la situation des Roms et la violence politique du pouvoir.

Bien que ce temps long puisse relever de la contrainte, il rejoint les revendications mises en lumière par le *Manifeste XXI*²¹², dans lequel le temps est un des quatre piliers pour refonder le journalisme. Les auteur·ices se l'approprient et en font un objet de revendication, non seulement dans l'espace médiatique, mais également dans celui de leurs bandes dessinées de reportage.

212. Laurent Beccaria et Patrick de Saint-Exupéry, *op. cit.*

La première manifestation du temps long dans la bande dessinée de reportage est la pagination qui porte en elle la matérialisation du temps de travail du/de la dessinateur·ice. La première œuvre de notre corpus, *O Přibjehi – Histoires* est un «pavé» de 360 pages qui «est l'aboutissement d'une aventure qui a duré deux ans²¹³». C'est en premier lieu à travers la préface que les trois auteur·ices revendiquent le temps passé sur les trois reportages de la bande dessinée, revendication liée au souhait d'«accorder enfin une place aux situations et aux instants qui ne sont jamais décrits dans les articles scientifiques consacrés à la question rom.²¹⁴» Dans ce livre les données temporelles apparaissent souvent à la suite et de la même manière que les données spatiales, dans des cartouches. La date la plus ancienne (dans le présent du reportage) est le 27 juillet 2008 et la plus récente, sur laquelle se clôt l'album, août 2010, mois durant lequel Keva s'est mariée. La publication originale de *O Přibjehi – Histoires* en République tchèque par Lipník se fait sous la forme de trois albums, chacun étant consacré à une des trois personnes interrogées. Pour la version française, les éditions Ça et là font le choix de réunir ces trois albums en un seul volume et réussissent à adapter le livre l'année suivant la publication tchèque du dernier volume.

Tout au long de leur reportage sur «les années de plomb de la V^e République», Benoît Collombat et Étienne Davodeau évoquent également de nombreuses dates qui permettent au/à la lecteur·ice de situer son avancement. Le travail de terrain débute un matin d'octobre 2013 et se termine à la fin du mois de juillet 2015. Ces vingt-deux mois d'enquête ne prennent cependant pas en compte le travail de préparation et d'exécution du dessin. Ce dernier a été produit au fur et à mesure du reportage, comme en témoigne la publication des deux premiers chapitres du livre dans *La Revue dessinée* en septembre 2014 et mars 2015²¹⁵. La page 112 de l'album illustre à la fois le fait de croiser les informations recueillies afin d'en assurer la justesse et le fait que les planches de la bande dessinée sont réalisées au fur et à mesure de l'avancement du reportage (illustration n°9). Les auteurs font en effet lire à la juge Llaurens les planches de la bande dessinée qui concernent les déclarations de Gilbert Collard (des pages 102 à 104 du récit).

Chez Joe Sacco, la qualité exceptionnellement précise du dessin, s'apparentant par moment à des planches encyclopédiques lorsque des éléments de l'environnement sont représentés (chiens de traîneaux, vêtements traditionnels denes, installations industrielles, paysages enneigés, etc.), porte en elle, tout comme la grande pagination, la dimension de temps long liée à la réalisation dessinée du

213. Markéta Hajsá, Mária Bořkovcová et Vojtech Masek, préface de *O Přibjehi – Histoires*, *op. cit.*

214. *Ibid.*

215. Benoît Collombat et Étienne Davodeau, «La mort d'un juge», *La Revue dessinée* n°5, septembre 2014.

Benoît Collombat et Étienne Davodeau, «Les barbouzes de la République», *La Revue dessinée* n°7, mars 2015.

livre. La technique très identifiable employée dans le dessin par Joe Sacco, « maître de la hachure²¹⁶ », et la densité de lignes dans les planches sont des marqueurs de temps importants du travail de ce reporter-dessinateur. Comme pour appuyer ce propos (ou tout simplement parce qu'elles sont vouées à la vente en galerie), certaines des planches sont discrètement signées et datées. La signature la plus ancienne date de septembre 2015 et la plus récente d'avril 2019. Ce grand écart entre le début et la fin du récit, qui n'a d'ailleurs pas tout à fait été réalisé dans l'ordre de lecture, est à mesurer en prenant en compte la publication de soixante pages du livre dès octobre 2016 dans la revue *XXI*, *Payer la terre* ayant été publiée en janvier 2020. L'origine de ce projet est directement liée à Patrick de Saint-Exupéry comme le lecteur·ice l'apprend dans les remerciements de l'auteur en fin d'ouvrage.

« Merci à Patrick de Saint-Exupéry, qui m'a commandé une bande dessinée de 60 pages sur les Territoires du Nord-Ouest pour la revue *XXI* et m'a encouragé tout le long du chemin²¹⁷. »

Les numéros 35 et 36 de *XXI* publient en effet en deux épisodes de trente pages respectivement sous le titre « Les terres fracturées²¹⁸ » le début de ce qui deviendra *Payer la terre*. C'est dans un second temps que Joe Sacco, qui souhaitait que son reportage soit centré sur la relation des populations locales à l'extraction de ressources naturelles, à déplacer le sujet de son reportage vers les traumatismes passés des peuples autochtones face aux gouvernements colonialistes, la façon dont ils s'y sont opposés, s'y opposent toujours et réclament leur identité²¹⁹. L'association de Joe Sacco avec la revue explique le fait que le livre dans sa version française soit paru près de six mois avant la publication dans sa langue originale aux États-Unis²²⁰.

Le temps de travail relativement court, du 3 juillet au 5 septembre 2017, de la dernière bande dessinée du corpus s'explique avant tout par le fait que la grande majorité des dessins ont été réalisés sur le lieu même du reportage. Il s'agit de prises de notes dessinées proposées telles quelles à la lecture, économisant ainsi du temps de dessin supplémentaire au retour dans l'atelier. En donnant une voix à celles et ceux dont les mots rencontrent rarement une écoute, Edmond Baudoin et Troubs se placent dans le rôle de passeurs. Ils transmettent les mots des exilé·es et des bénévoles rencontré·es sans véritablement

216. Jean-Pierre Mercier, « Entretien avec Joe Sacco », *9^e Art*, n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, janvier 2002.

217. Joe Sacco, *Payer la terre. À la rencontre des premières nations des Territoires du Nord-Ouest canadien*, pages de remerciements, *op. cit.*

218. Joe Sacco, « Les terres fracturées 1/2 » revue *XXI* n°35, juin 2016.

Joe Sacco, « Les terres fracturées 2/2 » revue *XXI* n°36, octobre 2016.

219. Joe Sacco, « Joe Sacco : comment dessiner *Payer la terre* », France Inter, vidéo publiée sur YouTube le 5 février 2020.

220. Joe Sacco, *Paying the Land*, Macmillan Publishers, juillet 2020.



Illustration n°31

TROUBS ET MOI, MARIANNE DE WIL, CE JOUR-LÀ, ESSAYONS DE DÉPOSER SUR DU PAPIER LES VISAGES DE CEUX QUI ACCEPTENT DE POSER. LE DESSIN, APRÈS AVOIR ÉTÉ PHOTOGRAPHIÉ, EST OFFERT AU MODÈLE, DE LA MÊME MANIÈRE QUE NOUS L'AVONS FAIT AU MEXIQUE, EN COLOMBIE, À CLAMECY, À FAUX-LA-MONTAGNE. PLUS TARD NOUS RECOPIONS LA PHOTO DU PORTRAIT SUR LE LIVRE À VENIR. MARIANNE DESSINE AU CRAYON. RECOPIER CE QU'ELLE A FAIT N'EST PAS FACILE AVEC UN PINCEAU.



Illustration n°32

Illustration n°33



Illustration n°34

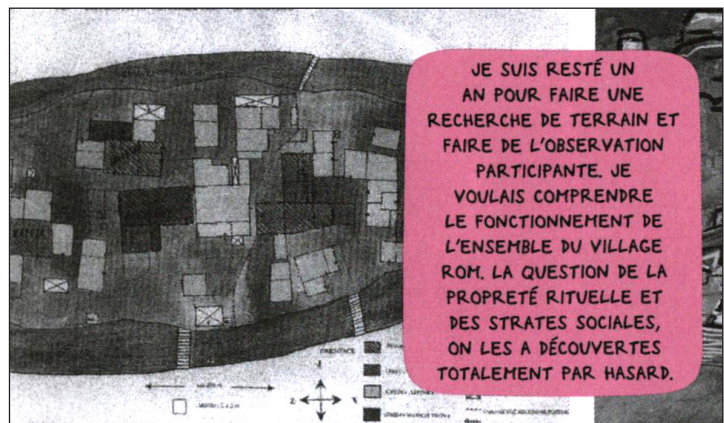


Illustration n°35

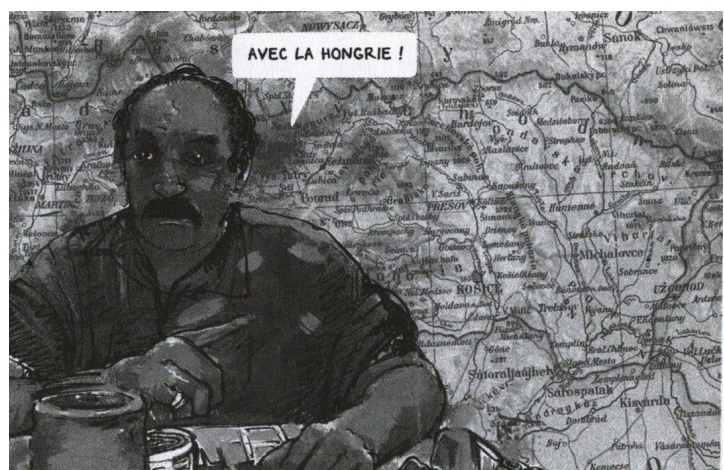


Illustration n°36



Illustration n°37



Illustration n°38

apporter de travail d'enquête. Toutes les données précises sont transmises par les voix des différent·es témoins et ne semblent pas résulter d'une documentation approfondie que se seraient appropriée les deux auteurs.

– La multiplicité des sources

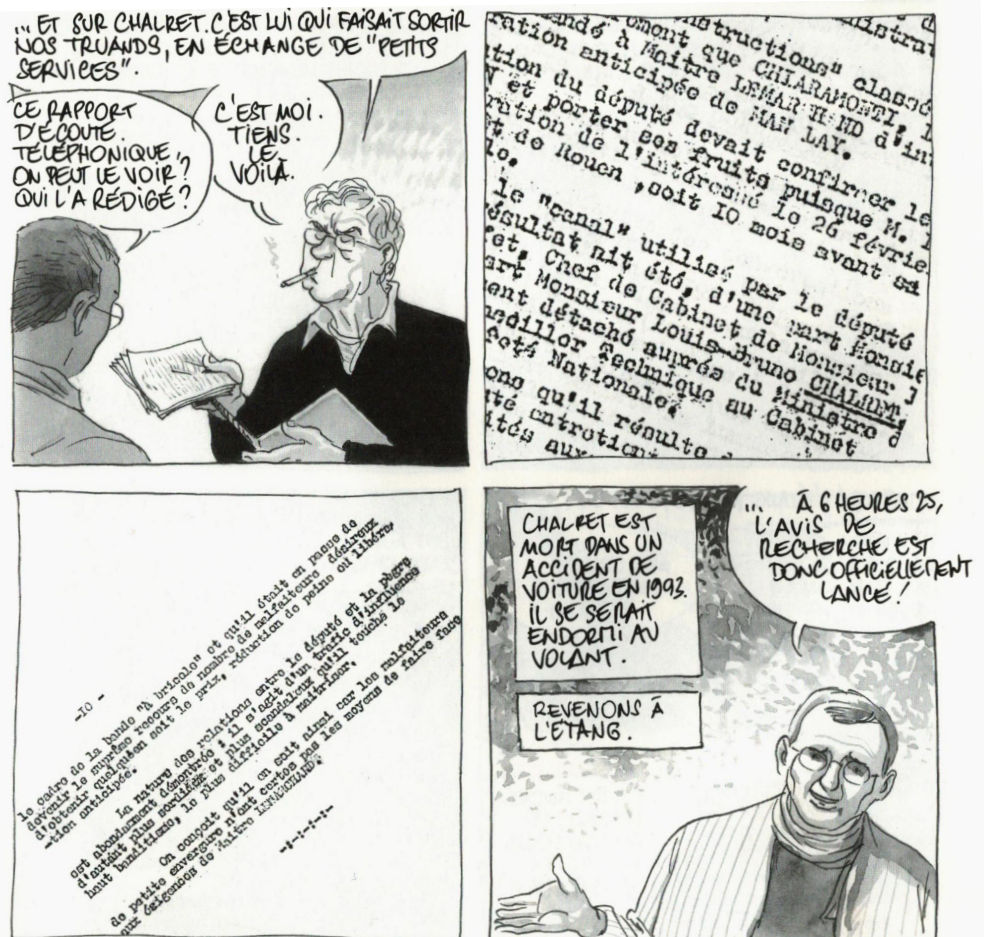
► Les témoignages

La première source des informations qui sédimentent les récits de ces différentes bandes dessinées de reportage est le témoignage des personnes rencontrées par les auteur·ices sur le terrain. Quand les voix ne sont pas retranscrites à l'intérieur des phylactères, ce sont les guillemets qui permettent au/à la lecteur·ice d'identifier la personne qui s'exprime, qui témoigne. Le phylactère et le cartouche sont parfois employés en alternance (illustration n°33), ce qui permet à l'auteur d'y placer sa propre voix généralement dans un but de contextualisation. Pour certains des personnages, en plus de leur nom, leur fonction ou le rôle qu'ils ont joué est précisé (illustration n°34).

► Les documents

En ce qui concerne la méthode d'enquête, qui exige cette multiplicité de sources, le fait le plus remarquable est la grande quantité de documents convoqués dans les récits. Ces documents sont de nature très diverses : des films ou des vidéos, des photographies, des livres, des cartes, des lettres, des documents d'archives et des dessins. Ces documents interviennent dans le récit en étant reproduits, de manière plus ou moins directe, ou cités par le texte. Nous entendons par « direct » les documents qui sont reproduits tels quels, c'est généralement le cas quand leur matérialité rend leur reproduction technique possible, pour les documents imprimés par exemple. Par « indirect », nous entendons les documents qui doivent être traduits afin d'être reproduits, un fichier sonore peut se matérialiser par un texte et un film par une série d'images.

Dans *O Příběhi – Histoires* les auteur·ices reproduisent des cartes, des photographies et/ou encore une lettre que leur montre un des personnages pour appuyer son propos, toutes ces reproductions semblent être des copies des documents originaux, sans manipulations. Le lecteur·ice comprend que l'une des cartes a été fournie par un témoin (illustration n°35), il s'agit d'un document de travail sur lequel s'est appuyé Jarda (Jaroslav Skupnik), anthropologue à l'université Charles de Prague, dans ses recherches. La légende de cette carte étant illisible, sa reproduction fait office d'illustration, la carte

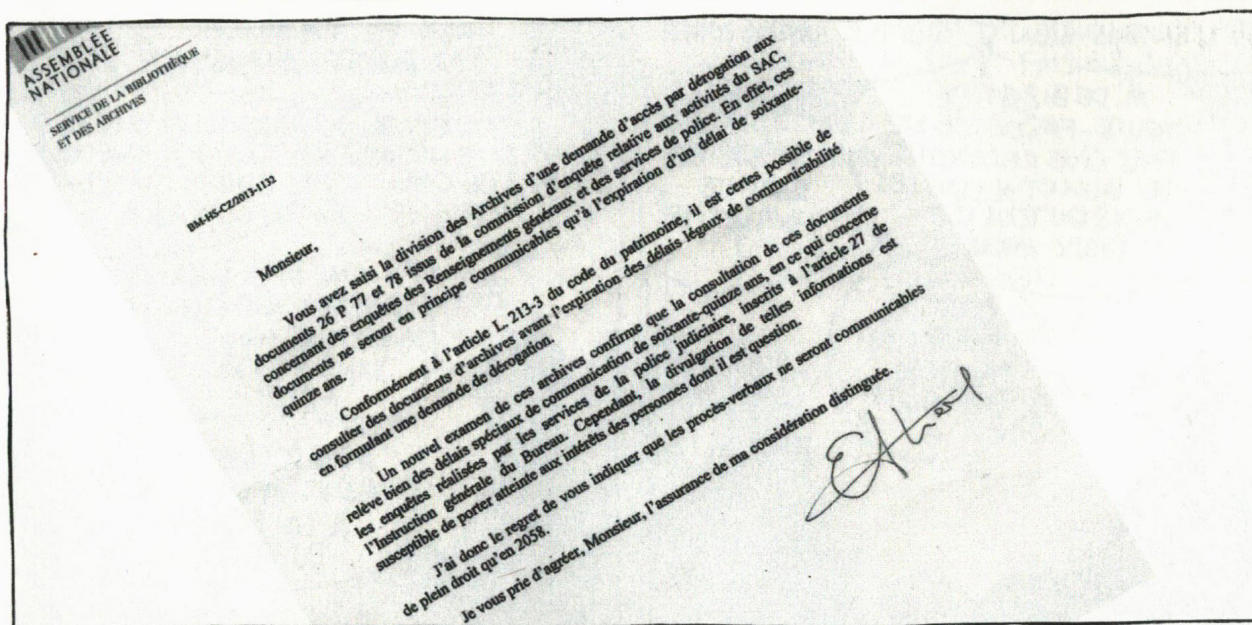
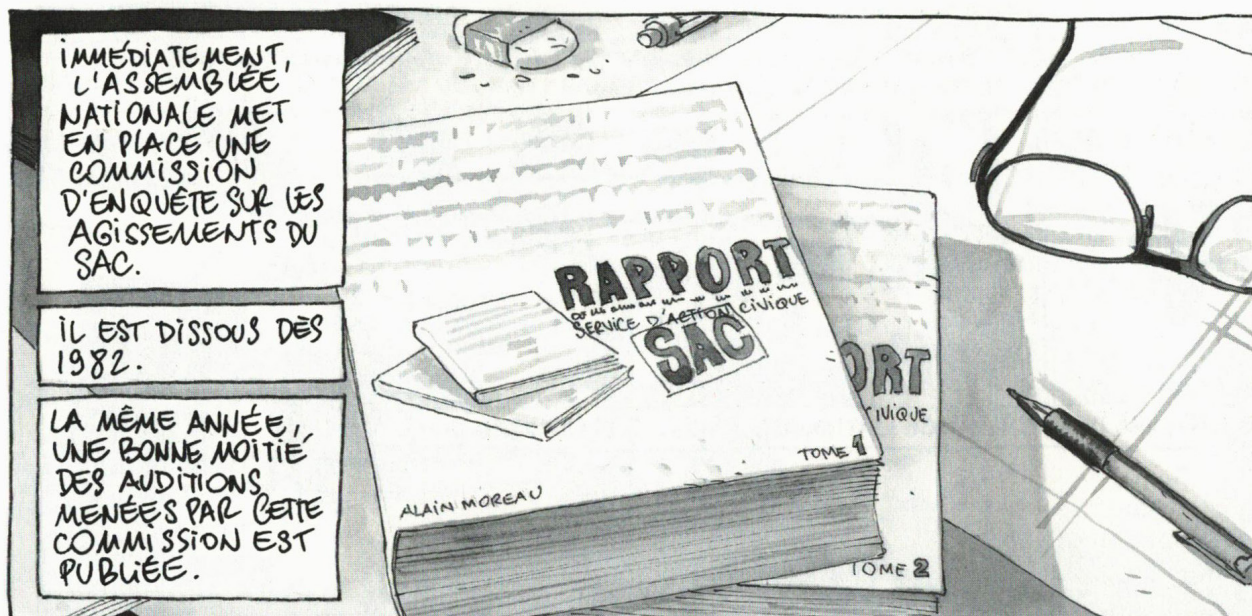


n'informe pas directement l·e lecteur·ice, mais authentifie la condition de chercheur de Jarda. Cette fonction s'écarte de l'objectif plus classique de la reproduction de cartes : celui de la situation spatiale. À plusieurs reprises dans la partie sur Ferko, une carte est reproduite en fond, derrière ce dernier, pour situer et ajouter des informations aux mots. Les régions, les fleuves et les autres localités cités dans le récit sont visibles pour l·e lecteur·ice. Ainsi lorsqu'il parle de la frontière entre la Tchécoslovaquie et la Hongrie une carte figure cette zone géographique (illustration n°36).

Ce livre est le seul du corpus où des photographies sont reproduites en tant que telles, bien qu'altérées par le passage au gris et rose pour se fondre au code graphique de cette partie de la bande dessinée. La plupart de ces reproductions figurent des produits de consommation comme des étiquettes de bière que collectionnait Albína ou une série de pochettes de disques musicaux de groupes de rock qu'elle écoutait beaucoup (illustration n°37). Les pochettes de disques montrées ajoutent et précisent de quels groupes de rock il s'agissait, ils ont certainement été cités durant l'entretien et les auteur·ices ont fait le choix de les faire apparaître par l'image plutôt que dans le texte. La présence de ces reproductions permet également une sensation de réalité matérielle pour l·e lecteur·ice, surtout pour l·e lecteur·ice tchécoslovaque qui a pu être l·e détenteur·ice de ces mêmes objets, leur présence rapproche l·e lecteur·ice d'Albína à travers le partage d'une potentielle culture musicale commune.

Une photographie est également reproduite dans *Cher pays de notre enfance* (illustration n°38). Les auteurs ont choisi de la redessiner dans une volonté de ne pas dénaturer la cohérence graphique de l'album, entièrement dessiné et colorisé à la main dans des niveaux de gris qui donnent à l'ensemble une certaine douceur formelle. Le reportage de Benoît Collombat et Étienne Davodeau utilise un grand nombre de documents à partir desquels ils mènent leurs contre-enquêtes, véritables outils d'investigation journalistique, ils sont exposés au/à la lecteur·ice afin qu'iel puisse suivre dans le détail la méthode et l'imposant travail qui a mené au livre. Benoît Collombat, grand reporter multiprimé, joue un rôle majeur dans la méthodologie d'enquête appliquée par ce duo. La légitimité journalistique de ce dernier est d'ailleurs mise en scène d'une façon plutôt comique et par la reproduction d'un autre document, son livre sur l'affaire Boulin (illustration n°39).

La plupart des documents utiles à l'enquête sont issus d'archives publiques, certains ont été déclassifiés et sont donc consultables sur demande, d'autres sont remis aux auteurs par des acteur·ices de l'époque qui en ont des copies. En guise d'exemple, une planche montre des passages d'un rapport d'écoute téléphonique remis par l'ancien policier qui l'a rédigé à l'époque (illustration n°40).







Ces passages éclairent le lecteur·ice sur «la nature des relations entre le député et la pègre²²¹». Ce document est reproduit tel quel ou avec une simulation d'authenticité. La typographie de machine à écrire étant altérée, comme si le temps avait abîmé l'encre. Cette manipulation du document a pour effet de le rendre paradoxalement plus authentique.

Plus tôt dans le récit, le rapport d'une commission d'enquête mise en place par l'Assemblée nationale sur les agissements du SAC est montré (illustration n°41). L'image informe sur l'auteur de ce rapport et sur le volume de ce dernier, comprenant deux tomes très épais. La présence d'une paire de lunettes et d'un stylo posés à côté des ouvrages ajoute une valeur d'échelle. Dans cette même planche est reproduite une lettre de refus du Service de bibliothèque et des archives de l'Assemblée nationale qui fait suite à la demande de dérogation des auteurs pour la consultation de documents encore classifiés. Ce refus éclaire le lecteur·ice sur l'importance de ce qui doit s'y trouver et sur le sérieux du travail des deux auteurs qui enquêtent «dans les règles de l'art».

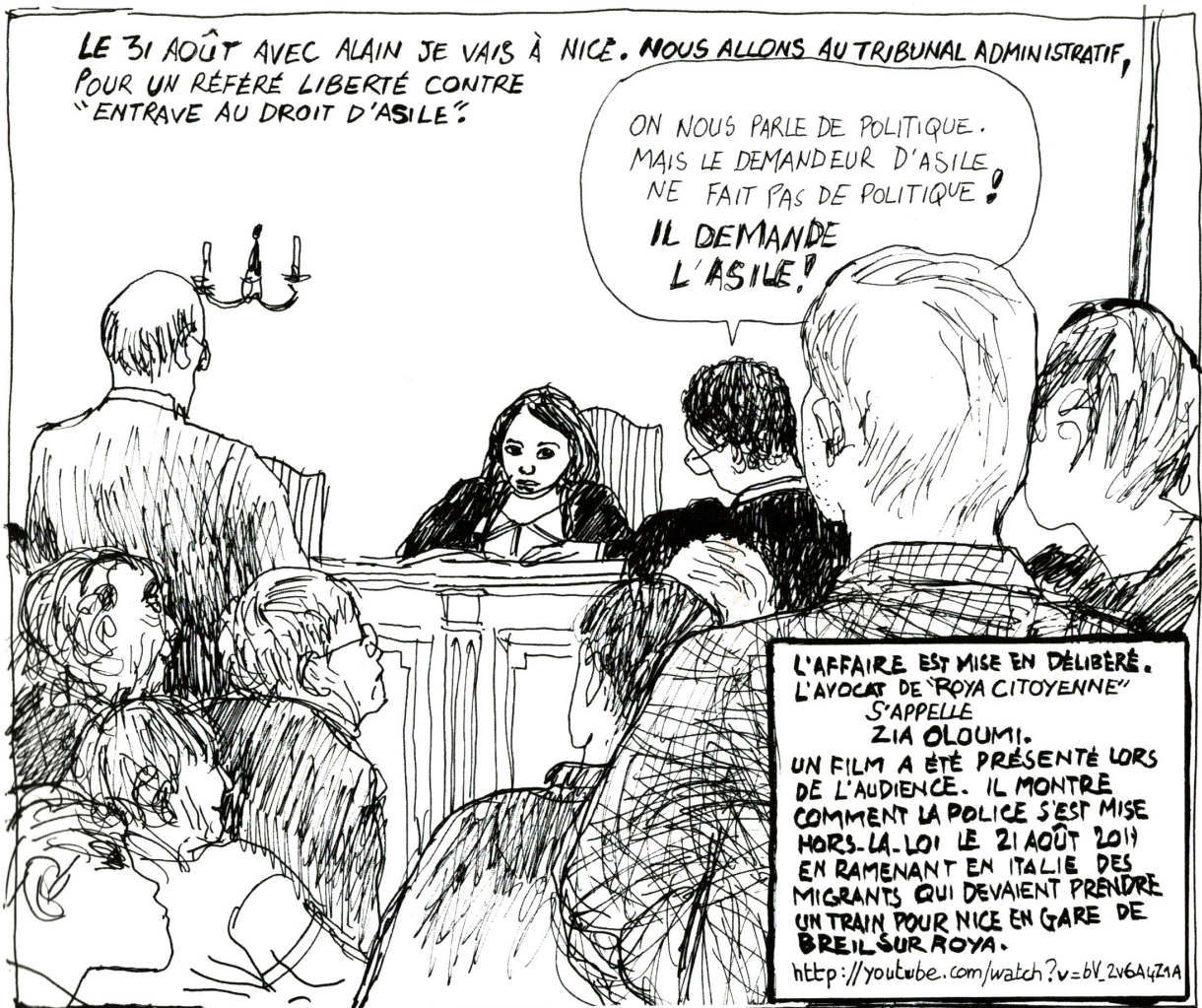
Le langage de la bande dessinée exploré dans *Cher Pays de notre enfance* rend possible la mise en récit originale de documents d'archives. Après que l'action a été située à l'Assemblée nationale, le lecteur·ice se retrouve face aux deux auteurs attablés à un bureau des archives où ils consultent les transcriptions des dépositions de membres du SAC et s'amusent de «la mauvaise foi décomplexée²²²» de certaines d'entre-elles (illustration n°42). Affairés à la lecture d'une déposition particulière et supposant que sa retranscription serait trop «grosse» pour être vraie, ils précisent : «dialogues garantis sans retouches²²³». Dans cette scène, les auteurs font une remarquable démonstration des possibilités du langage de la bande dessinée : le lecteur·ice passe d'un plan d'ensemble qui figure l'entrée des auteurs dans le bâtiment des archives de l'Assemblée nationale à des plans rapprochés où les auteurs interrogent des documents d'archives jusqu'à la mise en scène d'un flashback. L'unité narrative de ce mouvement est gardée par l'emploi des voix qui traversent les différents espaces-temps de la planche, un procédé partagé par le cinéma. C'est par le son, par le texte, que l'action se déplace de la salle des archives au présent de la déposition.

La convocation d'un film ayant valeur de document fait également état de ces liens entre bande dessinée et cinéma. Lors d'une visite au local de la CGT de Poissy, des témoins racontent les actions des «syndicats patronaux» dont certains adhérents, anciens de la guerre d'Indochine et/ou membres du SAC, menaient des actions souvent violentes contre l'organisation des luttes syndicales ouvrières. Au fil de leur discussion avec les syndicalistes à la retraite, les auteurs apprennent l'existence d'un film qui a enregistré une de ces actions violentes. Ils retrouvent le film au Fonds audiovisuel du Parti communiste

221. Benoît Collombat et Étienne Davodeau, *op. cit.* p. 165.

222. *Ibid.* p. 80.

223. *Ibid.* p. 80.



Le taux d'agressions sexuelles dans les Territoires du Nord-Ouest est plus de cinq fois supérieur à la moyenne nationale, selon le rapport 2016 de Statistique Canada. Ce chiffre n'est dépassé qu'au Nunavut - qui faisait partie des Territoires du Nord-Ouest jusqu'en 1999 - où il est plus de sept fois supérieur à la moyenne nationale.

Le taux de violence familiale dans les Territoires du Nord-Ouest est huit fois plus élevé que la moyenne nationale. C'est le deuxième du pays après celui du Nunavut, selon un rapport de Statistique Canada de 2014.

Selon le Conference Board du Canada, les autochtones sont deux à trois fois plus sujets au suicide que les non-autochtones, et le taux de suicide chez les jeunes autochtones est entre cinq et six fois plus élevé que celui de leurs pairs non-autochtones. Le Nunavut et les Territoires du Nord-Ouest ont respectivement les premier et deuxième taux de suicide les plus élevés au Canada.

et en tirent huit images²²⁴ qu'ils commentent à travers une voix off intégrée dans des cartouches (illustration n°43 et 44).

Parmi les documents utilisés par les auteurs de *Humains, la Roya est un fleuve* se trouve également un film. Il s'agit plus précisément d'une vidéo filmée en août 2017 et qui «montre comment la police s'est mise hors-la-loi [...] en ramenant en Italie des migrants²²⁵». Diffusée lors d'un référé liberté²²⁶ contre «entrave au droit d'asile» au tribunal administratif de Nice, la vidéo ici n'est pas directement adaptée à travers le dessin par les auteurs, mais son visionnage est rendu possible par la présence d'un lien *url* qui renvoie à la page de la vidéo sur la plateforme YouTube (illustration n°45). Ce document prend part au récit de manière très secondaire : les auteurs choisissent de le proposer à la consultation par une ligne de texte proche de la note de bas de page, sans l'intégrer de manière visible dans les pages de la bande dessinée. Le visionnage de cette vidéo apporte en effet un autre regard sur la situation que celui que les auteurs portent à travers leurs dessins. Ce n'est pas particulièrement la séance au tribunal administratif qui est éclairée, mais plus généralement la situation administrative des exilé·es de la vallée de la Roya. Une couche différente de réalité s'ajoute à celle de Troubs et Edmond Baudoin, moins sensible, autrement réelle et utile au discours que les auteurs semblent développer : un discours sur l'humanité dans un monde d'injustice.

Lorsqu'il transmet au/à la lecteur·ice des données qui ne sont pas récoltées par les entretiens, Joe Sacco a recours à l'écrit pour renseigner sur la source de ces informations – que ce soit dans le corps du texte du cartouche, détaché de toute voix ou par des notes. Les sources sont généralement des personnes expertes sur les sujets abordés ou des entités à la réputation sérieuse. Joe Sacco multiplie ses sources : dans les illustrations n°46, 47 et 48, par exemple, deux organismes publics et un privé sont cités. Conference Board Canada est un think tank canadien spécialisé dans la recherche et l'analyse économique, il se finance en facturant ses services à des entités privées ou publiques. La Commission de vérité et de réconciliation, active de 2008 à 2015 a été financée par l'État qui lui a versé près de 72 millions de dollars. «Les membres de la commission ont passé 6 ans aux quatre coins du Canada pour entendre plus de 6 500 témoignages. Ils ont également tenu 7 événements nationaux dans différentes régions du pays afin de mobiliser la population canadienne, sensibiliser le public à propos de l'histoire et des séquelles des pensionnats indiens et partager et commémorer les expériences d'anciens élèves et de leurs

224. Nous présentons dans l'illustration n°36 une planche de six des huit images traduites du film *L'Agression* de Paul Seban réalisé en 1979.

225. Edmond Baudoin et Troubs, *op. cit.* p. 96.

226. Le référé liberté permet de demander à un juge de prendre en urgence une mesure nécessaire à la sauvegarde d'une liberté fondamentale si l'administration y porte atteinte de manière grave et illégale.

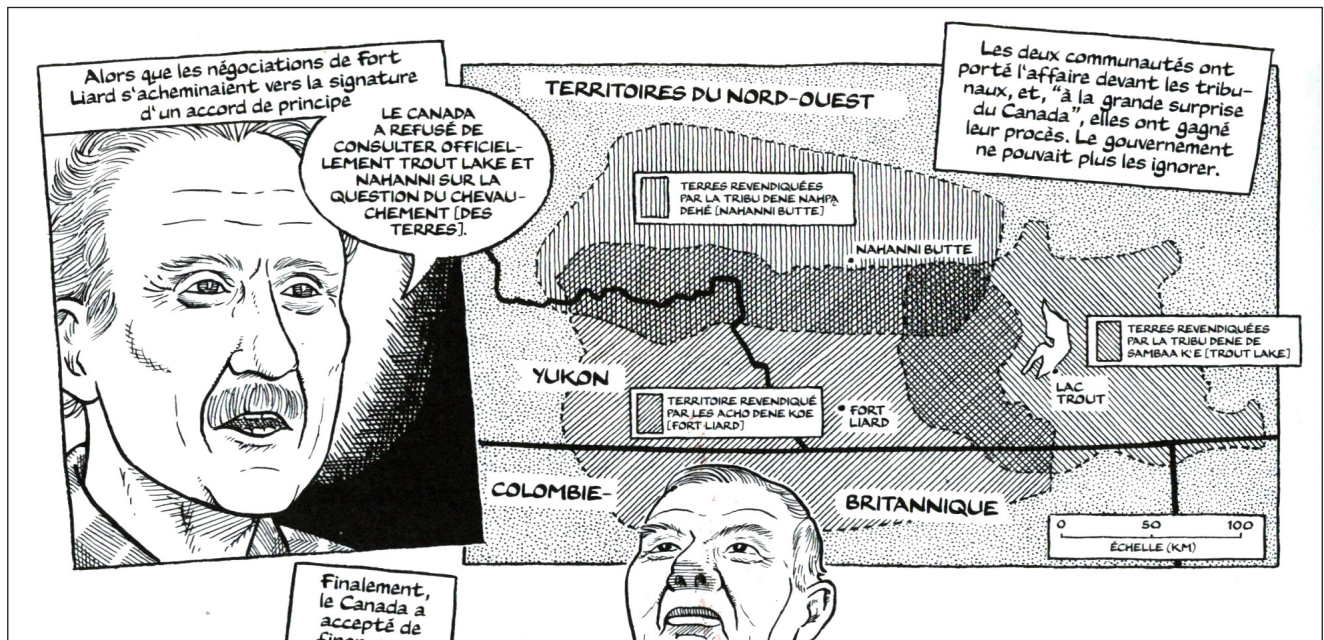
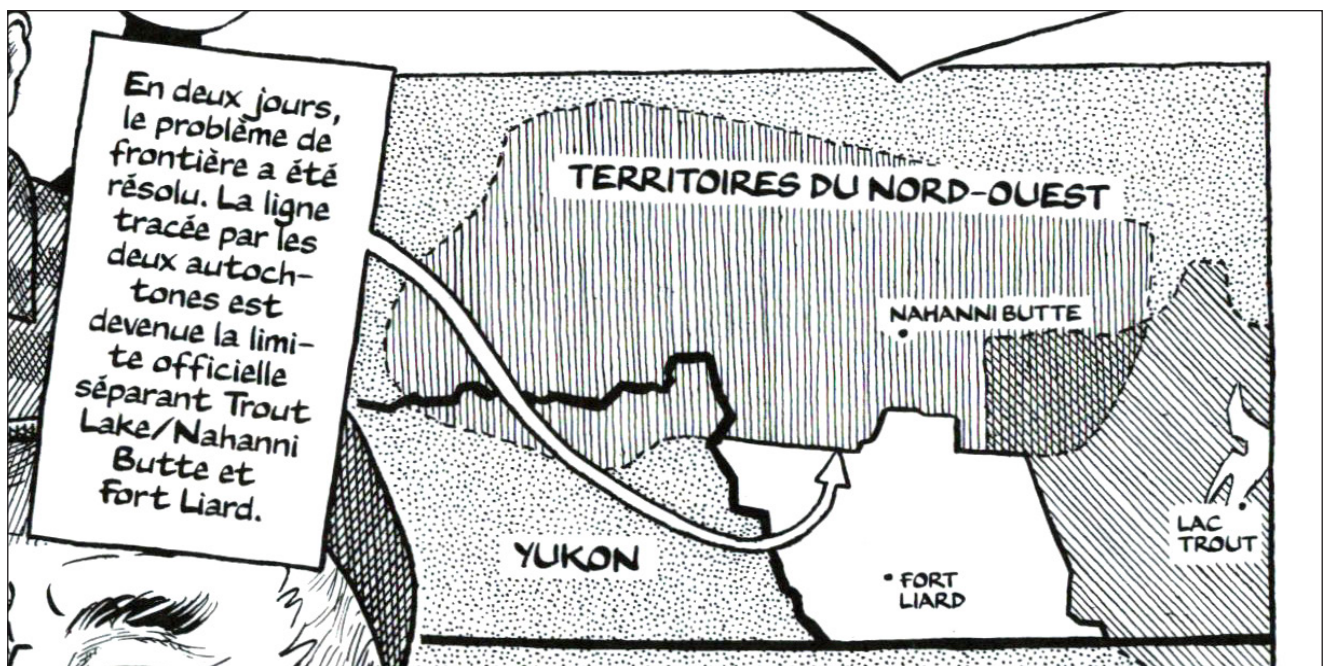


Illustration n°49

Illustration n°50



familles²²⁷. » Statistique Canada est un organisme public, l'équivalent canadien de l'Insee. Joe Sacco est très professionnel et fait preuve d'une grande précision dans la gestion des informations et l'identification de ses sources. Pour les signaler, il privilégie la rigueur du texte, évitant ainsi les possibles erreurs d'interprétation ou le manque de clarté éventuel du langage dessiné.

Joe Sacco produit dans *Payer la terre* de nombreuses cartes, dont certaines sont mobilisées pour situer dans l'espace les lieux du reportage. D'autres cartes sont de réels supports de compréhension historique pour le·lecteur·ice. Ce reportage s'attache à faire le récit de l'histoire d'un peuple lié à son territoire. Un bon nombre de désaccords des peuples autochtones entre eux et avec les gouvernements ont été « apaisés » à travers la ratification de traités et d'accords qui ont, par exemple, officialisé les frontières des territoires de chacun. Joe Sacco matérialise ces événements à travers des cartes qui figurent la modification du tracé des limites des différents territoires (illustrations n°49 et 50). La source de ces cartes n'est pas précisée, il est possible que Joe Sacco ait reproduit des cartes préexistantes dans son style graphique sans en préciser la source exceptionnellement, plus probablement il les a produites à partir de différents documents recouvrant des données qu'il a concentrées sur ces cartes – ce qui serait un véritable travail de cartographe.

– La subjectivité

La dimension subjective de la bande dessinée de reportage, liée à ses filiations avec l'autobiographie et le grand reportage, est une caractéristique majeure que partagent toutes les œuvres qui s'inscrivent dans son champ. De la même façon que les faits passent à travers le prisme de la sensibilité et du style du grand reporter de presse, les récits du/de la dessinateur·ice sont le fruit de sa subjectivité. C'est la dimension littéraire, auctoriale, de ce type de récit du réel qui autorise la subjectivité. Le récit d'un·e auteur·ice « témoin de témoin²²⁸ » qui rapporte les choses vues et « qui se construit à partir d'une rencontre de l'autre sur son terrain²²⁹ ». Conscient·es que l'objectivité journalistique relève « du fantasme d'une neutralisation du monde par le langage²³⁰ » et que toute image créée est subjective, les reporters-dessinateur·ices ont choisi d'assumer et de revendiquer pleinement cette subjectivité de leurs récits.

227. Site officiel du gouvernement du Canada.

228. Expression employée par Julien Orselli et Philippe Sohet dans leur article « Reportage d'images/Images du reportage », *Image [&] Narrative*, mai 2005, elle-même reprise de Shoshana Felman qui « qualifie ainsi la situation auctoriale de Claude Lanzmann, qui adopte, dans son film *Shoah*, "la position topographique et cognitive d'un témoin supplémentaire" » (note des auteurs), Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage, *Shoah* de Claude Lanzmann », *Au sujet de Shoah*, Belin, 1990.

229. Julien Orselli et Philippe Sohet, « Reportage d'images/Images du reportage », *Image [&] Narrative*, mai 2005.

230. Sylvain Lasage, « Dessiner le réel. Deux siècles d'information en bande dessinée », *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin*, Les Impressions Nouvelles, 2021. p. 353.

POURTANT, TES NOTES ET LES MIENNES
CONCORDENT: ON A RETRANSCRIT ASSEZ
FIDÈLEMENT LA TENUE DE CETTE
CONVERSATION DANS SON SALON, NON?



PAS SEULEMENT. "IL A TOUJOURS NOURRI UNE
VÉRITABLE HAÏNE À MON ENDROIT", C'EST
ASSEZ DIFFÉRENT DE "ENTRE LUI ET MOI,
C'EST LA HAÏNE À MORT".



JE TE PROPOSE QU'ON PUBLIE SA LISTE.
MAIS ON NE MODIFIE PAS LE TON DE NOTRE
DIALOGUE AVEC LUI. AINSI, ON CONSERVE
L'AMBIANCE DE CETTE CONVERSATION, ET LE
LECTEUR A ACCÈS AUX MODIFICATIONS
DEMANDÉES PAR CE CHER CONVERSATIONNAIRE.
TU EN PENSES QUOI?



Illustration n°51



Illustration n°52

«Il est nécessaire, sans doute, de rappeler en permanence cette évidence : toute image est une création humaine et intellectuelle. Elle se déploie à partir d'un point de vue. Elle est précédée d'intentions²³¹.»

Cette forme d'honnêteté intellectuelle se manifeste en premier lieu à travers la représentation visuelle de l'auteur·ice dans son récit. C'est le cas pour tous les auteur·ices de notre corpus et c'est une pratique qui est généralisée dans la bande dessinée de reportage. Cette auto-représentation souligne le rôle de reporter et d'artiste à travers la mise en scène des attributs liés à ces pratiques, elle rend clairement visible la subjectivité du récit. En affirmant sa condition de témoin, l'auteur·ice signifie ainsi au/à la lecteur·ice que les informations rapportées sont le résultat de son expérience personnelle et de son propre regard. Joe Sacco a souvent défendu cette pratique de l'auto-représentation :

«Dans mes propres bandes dessinées, je suis un personnage parmi les gens que je rencontre et interview. Cela rappelle au lecteur qu'il voit les choses à travers mes yeux²³².»

Cette déclaration entre en conflit avec les nombreuses interprétations à propos des lunettes opaques que porte l'alter ego dessiné de Joe Sacco depuis sa première bande dessinée de reportage. Commentées à plusieurs reprises comme un symbole de la virginité du regard²³³, de la cécité²³⁴ et de la distance journalistique²³⁵, ou encore d'une surface qui reflète le monde plutôt qu'elle ne le voit²³⁶.

Cette auto-représentation de l'auteur·ice renforcée par l'emploi du «je» (ou de «nous» lorsqu'il s'agit de plusieurs auteur·ices) revendique avec force la fonction testimoniale du reportage, le corps dessiné et la voix écrite affirment : *je* vous raconte, *je* suis aux commandes.

C'est également à travers leurs alter ego dessinés que les auteur·ices choisissent d'intégrer au récit des scènes qui figurent leur travail de reporters et d'auteur·ices. Le travail des reporters-dessinateur·ices visible par leur seule présence sur le terrain est également mis en scène par le récit du travail en cours. À travers ces scènes métadiégétiques, que Philippe Marion qualifie de «sorte de surenchère de légitimation²³⁷», le lecteur·ice peut obtenir au fil de sa lecture des informations sur la conception de la bande dessinée qu'il est en train de lire. Dans *Cher pays de notre enfance*, alors qu'ils sont dans

231. Étienne Davodeau, «Les histoires de l'Histoire», *La Nouvelle Revue française* n°592, janvier 2010.

232. Interview de Joe Sacco dans la revue *XXI* n°7, juillet 2009.

233. Julien Orselli et Philippe Sohet, «Reportage d'images/Images du reportage», *Image [&] Narrative*, mai 2005.

234. *Ibid.*

235. Frédéric Potet, *op. cit.*

236. Sylvain Lasage, *op. cit.*

237. Philippe Marion, «Les stratégies du chapitrage en BD reportage», *Cahiers de narratologie* n°34, 2008.

ON NOUS A DIT QUE LES
MIGRANTS SE RÉUNISSENT
VERS L'ÉGLISE
SAINT'ANTONIO. ON VA
VERS ELLE.
EN APPROCHANT ON
RENCONTRE DE PLUS
EN PLUS D'AFRICAINS
SUR LES TROTTOIRS.
JE ME SURPRENDS À
FAIRE DES CALCULS
MALSAINS AU MOMENT
OÙ ON LES CROISE :
"CELUI-CI AURA LA FORCE
DE CONTINUER, DE
PASSER LA FRONTIÈRE,
CELUI-CI NON."
JE ME DÉTESTE.

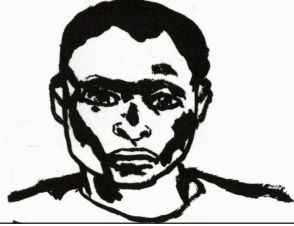


Illustration n°53 ↗



Illustration n°54 →



Illustration n°55

un train, les auteurs discutent d'un courrier du commissaire Pierre Richard qui souhaite modifier son témoignage (illustration n°51). La mise en scène de la discussion révèle la nature de la demande, le refus d'y concéder des auteurs et l'accord qu'ils trouvent entre eux pour tout de même considérer le courrier en donnant à voir ce désaccord, le témoignage original et les demandes de modifications.

Dans *O Přibjehi – Histoires et Humains, la Roya est un fleuve*, les auteurs se représentent en train de dessiner : la mise en scène du geste artistique confère une dimension performative à ces scènes et à la bande dessinée. Dans l'illustration n°52, Edmond Baudoin a dessiné Troubs en train de faire le portrait d'un exilé, installées derrière lui quelques personnes observent son dessin. Le portrait d'Ali, dont le regard est placé au même niveau que celui de Troubs, semble également regarder l'artiste au travail. Ce montage suppose que Ali est dessiné par Troubs à ce moment-là, et place le lecteur·ice aux côtés des « spectateurs ». Ici voit l'acte, le résultat direct de l'acte avec le portrait, et le résultat plus lointain de l'acte avec la bande dessinée qu'il a entre les mains. La scène qui montre Vojtech Masek en train de dessiner (illustration n°30) ajoute à la notion de travail en train de se faire le sujet du livre en tant que tel.

Cette mise en scène de soi dans la bande dessinée de reportage permet aux auteur·ices de rendre visibles et sans détours leurs questionnements ainsi que leurs potentiels doutes et préjugés. La présence dans le récit de ces notions apporte une dimension humaine au reportage. Un récit du réel qui contient et rend compte des faiblesses ou des fragilités de son auteur·ice semble plus vrai, plus authentique. Face aux affects, le lecteur·ice peut plus facilement « s'identifier émotionnellement et sensoriellement au narrateur, et, peut-être [...] mieux comprendre et [...] mieux mémoriser les informations données²³⁸. »

Edmond Baudoin (illustration n°53) partage à son/sa lecteur·ice une pensée qui le traverse et le met mal à l'aise à propos des personnes exilées qui sont au centre de son projet de reportage : « Celui-ci aura la force de continuer, de passer la frontière, celui-ci non²³⁹. » Ces mots, qui troublent le lecteur·ice, sont qualifiés de « calculs malsains » par l'auteur qui éprouve un sentiment de détestation envers lui-même. Il choisit cependant de les intégrer au récit. Leur présence rend visible une maladresse, et permet à Edmond Baudoin d'exprimer qu'une telle pensée est malvenue, même si elle est humaine. Elle indique également que l'auteur n'est pas une figure irréprochable, que son autorité de narrateur n'empêche pas la bévue. Dans le même temps, elle « offre au lecteur un espace pour qu'il exerce un regard critique sur ce qui lui est raconté et soi à même de se forger son propre point de vue²⁴⁰. »

238. Séverine Bourdieu, *op. cit.*

239. Edmond Baudoin et Troubs, *Humains, la Roya est un fleuve*, p. 28.

240. Séverine Bourdieu, *op. cit.*

ON EST BIEN D'ACCORD. D'UN POINT DE VUE
DIALECTIQUE, LÀ, ON VA SERRER LA LOUCHE DE
CEUX QUI FUT L'AVOCAT DE LA FAMILLE
MASSACRÉE LORS DE LA TUERIE D'AURIOL. PAS
CELLE D'UN ÉLO PROCHE DU FRONT NATIONAL, HEIN!



Illustration n°57 ↑



Illustration n°58

Joe Sacco exprime parfois son opinion, avec une voix hors champ, face aux personnes qu'il écoute. Alors que Dolphus Jumbo (illustration n°54) lui parle de l'organisation communautaire des autochtones quand iels vivaient encore sur leurs terres, sous-entendant une sorte de «c'était mieux avant», l'auteur se pose, en pensées, les questions suivantes : «Est-ce véritablement une manière d'être qui disparaît ? Ou nous sert-il une énième version de ces sempiternelles lamentations des anciens ?²⁴¹ ». L'expression de cette lassitude informe sur les différents états d'esprit qui traversent l'auteur. Joe Sacco «nous démontre que le témoin [l'auteur] ne peut être un passeur sans affects, un outil de transmission bien huilé²⁴². » Ce type d'exposition de l'auteur dans son récit participe au sentiment de véracité.

Dans *O Přibjehi – Histoires*, certains événements que les autrices rencontrent leur procurent une émotion qu'elles font apparaître dans le récit. Lorsque Markéta informe sa collègue Máša que Ferko est à la recherche d'un de ces deux enfants qui lui avait été retiré suite au décès de sa mère et que l'administration refuse de l'aider, Máša semble émue et ajoute : «C'est horrible.» Cette scène (illustration n°55) a lieu à la terrasse d'une station-service²⁴³, les auteur·ices sont donc en transit, et iels choisissent un espace hors du terrain de l'enquête pour capter ce moment qui présente les autrices comme des personnes sensibles et émotionnellement impliquées dans leur reportage. Quant au potentiel manque de distance par rapport à leur sujet, c'est au/à la lecteur·ice d'en juger.

Même si les opinions politiques des reporters-dessinateur·ices transparaissent à travers le choix de leurs sujets de reportages, leur expression directe au sein du récit est très rare. Assumer la subjectivité dans leurs travaux ne les empêche pas de garder une certaine neutralité quant à leurs convictions. Dans *Cher pays de notre enfance*, le moment qui précède la visite des auteurs à Gilbert Collard (illustration n°56), avocat et député apparenté au Front national, est sujet à l'expression d'un désaccord d'Étienne Davodeau avec la famille politique de la personne qu'il s'apprête à rencontrer. Il semble important pour l'auteur de faire apparaître qu'il «va serrer la louche de celui qui fut l'avocat de la famille massacrée lors de la tuerie d'Auriol, pas celle d'un élu proche du Front national²⁴⁴ ». Ce bref échange est mis en scène dans un registre comique qui permet aux auteurs de faire passer cette remarque sans qu'elle s'étale de manière incongrue.

241. Joe Sacco, *Payer la terre*, p.208.

242. Julien Orselli et Philippe Sohet, *op. cit.*

243. *Benzinka* désigne une station-service en tchèque.

244. Benoît Collombat et Étienne Davodeau, *op. cit.* p.102.

Joe Sacco utilise aussi l'humour dans son reportage : lorsqu'il fait intervenir une séquence comique dans son récit, il le fait à travers les codes classiques de la bande dessinée et à travers son propre personnage dont il force la caricature. Dans les exemples suivants (illustrations n°57 et 58), il use de la décomposition d'un mouvement, d'une représentation de lui-même plus caricaturale que dans les autres scènes, d'un angle de vue avec une perspective très affirmée, de petits nuages et d'une gouttelette, matérialisation symbolique de l'effort physique fourni. Le registre comique peut, dans certains cas, être employé afin de rompre le processus d'identification du/de la lecteur·ice, accentuant ainsi cet espace propice à la formation du point de vue du/de la lecteur·ice dont parle Séverine Bourdieu.

Un genre hybride ?

Les intentions de la bande dessinée de reportage s'expriment par une quête de vérité propre au journalisme qui dans son expression dessinée permet de montrer la complexité du réel. La présence du/de la reporter-dessinateur·ice sur le terrain et le temps long que requiert le reportage s'accommodent parfaitement des contraintes matérielles de la bande dessinée. La subjectivité du regard de l'auteur·ice qui expose la dimension personnelle de son engagement (politique et affectif), rapproche le lecteur·ice du sujet et lui ouvre un espace critique. Cette subjectivité, littéraire et artistique, côtoie une certaine neutralité d'opinion issue de la rigueur journalistique. La méthode utilisée par les reporters-dessinateur·ices mêle les outils journalistiques de l'enquêteur·ice et ceux propres à la bande dessinée, permettant ainsi une narration polyphonique, avec plusieurs niveaux de temporalité et de représentation, une narration complexe dont l'appréhension n'est pas intimidante pour le lecteur·ice qui est amené·e à combler les vides des espaces interstitiels mis en place par la bande dessinée. Celle-ci entretient ainsi avec ellui une relation de connivence. Cette singularité peut apporter à la bande dessinée un lectorat qui n'est pas encore captif de son langage, et à la production journalistique de nouveaux/nouvelles lecteur·ices familier·es de la bande dessinée et dont la curiosité les amènera à lire cette autre médiatisation de l'information.

Conclusion

Au fil de sa circulation dans les espaces éditoriaux de la presse et du livre, la bande dessinée de reportage est devenue de plus en plus repérable. En contribuant à l'identification de ses contours, les espaces éditoriaux ont joué un rôle majeur dans son institution en tant que genre. Cette délimitation du genre ne représente pas d'intérêt ontologique pour la critique. Pour celle-ci, il s'agit moins de savoir ce qui relève ou pas du genre, d'un point de vue prescriptif, mais plutôt de déterminer les points communs de ces productions pour analyser de manière pragmatique et esthétique ce que fabriquent les écarts à ces normes. C'est donc pour les différent·es acteur·ices du commerce du livre que l'institution du genre comporte le plus d'intérêt.

Le système de genre dans la bande dessinée, hérité de la littérature, est en effet utile pour la plupart des chaînons de l'industrie du livre. Les auteur·ices s'expriment dans un environnement clairement délimité en y appliquant les codes, les éditeur·ices et les libraires limitent leur prise de risques financiers en identifiant leur public cible, pouvant ainsi le fidéliser. Enfin les lecteur·ices puisent dans un répertoire qui leur est familier et dont iels sont satisfait·es²⁴⁵. La progression des ventes de bandes dessinées de reportage en France n'a pas été précisément chiffrée, car ce genre n'est pas (encore) catégorisé en tant que tel par le Centre national du livre, mais intégré au sous-segment «Non-fiction/Documents» lui-même placé dans la catégorie «Roman graphique». Ce sous-segment a vu ces ventes augmenter de 406 % (en nombre d'exemplaires) et de 420 % (en valeur) entre 2010 et 2020²⁴⁶. *Les Ignorants*²⁴⁷, une bande dessinée de reportage d'Étienne Davodeau se place à la 57^e place des meilleures ventes de bande dessinée de cette période, tous genres confondus. Les quatre plus gros groupes éditoriaux du secteur de la bande dessinée, soit Media Participation, Glénat, Delcourt et Madrigall représentent, entre 2010 et 2020, 41 % des titres publiés, 54 % des ventes en volume et 64 % des ventes en valeur, ils dominent le marché du genre. Ces données illustrent une large évolution du marché, et sont à considérer dans un mouvement de nette augmentation de la production du secteur de la bande dessinée en général²⁴⁸, massivement propulsée par la locomotive du secteur manga²⁴⁹.

245. Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, 2006.

246. Xavier Guilbert, *Panorama de la BD en France 2010-2020*, Centre national du livre.

247. Étienne Davodeau, *Les Ignorants. Récit d'une initiation croisée*, Futuropolis, 2011.

248. 591 millions d'euros de chiffre d'affaires (53 millions d'exemplaires vendus) en 2020 contre 405,7 millions d'euros (39,6 millions d'exemplaires vendus) en 2010, soit une augmentation de 45,7 %. Xavier Guilbert, *op. cit.*

249. 169,9 millions d'euros de chiffre d'affaires (22,5 millions d'exemplaires vendus) en 2020 contre 98,8 millions d'euros (14,1 millions d'exemplaires vendus) en 2010, soit une augmentation de 72 %. Xavier Guilbert, *op. cit.*

Classer sous l'étiquette du genre « bande dessinée de reportage » les œuvres qui partagent les notions ici listées est donc susceptible de trouver son utilité dans un usage éditorial en relation avec le marché. Autrement dit, la classification des œuvres sous un genre particulier délimite son champ et conforte son statut de produit dans un marché alors plus à même de l'appréhender, de le contrôler et de l'intégrer dans un ensemble de productions culturelles, reproduisant ainsi ce mouvement d'institution, déjà traversé par la bande dessinée dans les années 1970 et 1980 et propre aux arts mineurs. L'organisation d'expositions thématiques parfois associées à des tables rondes, la création d'un prix spécifique au genre, l'activité critique du milieu universitaire ou encore la mise en avant de certaines reporters-dessinateur·ices sur des médias à grandes audiences démontrent que la grande circulation et le succès récents de la bande dessinée de reportage ont contribué à la légitimation du genre dans des espaces culturels et médiatiques plus vastes que ceux du livre et de la presse.

Alors que la nouveauté et l'innovation de la bande dessinée de reportage jouent en faveur de sa légitimation, on observe que plus le genre est légitime, plus il est institutionnalisé, et paradoxalement, plus il perd sa dimension d'innovation. L'institution se matérialise notamment par une standardisation des productions qui tend à les normaliser. Cette standardisation actuellement à l'œuvre dans la publication du roman graphique, et à laquelle n'a pas échappé la bande dessinée de reportage – livre à forte pagination, cartonné à dos rond, impression et enrobage de qualité, reliure cousue et apparente solidité –, est le fait de grandes structures éditoriales. Cette sorte de « stratégie de récupération » des grands groupes éditoriaux qui ont largement investi dans l'accaparement du secteur « roman graphique », dont fait partie la bande dessinée de reportage, a beaucoup fragilisé la situation des éditeurs alternatifs. Après s'être opposés au format « 48CC » industriel, les éditeurs alternatifs doivent rivaliser avec une industrie qui institue rapidement les innovations qui proviennent de la marge et leur confisquent des parts de marché.

Née du désir de fabriquer et de diffuser l'information autrement, la bande dessinée de reportage est cependant captée par les mécanismes de normalisation culturelle. Il serait légitime de se demander si ces mécanismes rendent caduque, voire impossible l'accomplissement de cette mission que la bande dessinée de reportage s'est assignée à son départ. Les mêmes questions d'indépendance financière et politique qui traversent la presse généraliste aujourd'hui pourraient se poser pour ce genre de plus en plus diffusé par de grands groupes éditoriaux. Cependant, malgré les processus de standardisation engagés dans les espaces éditoriaux dominants le marché, les intentions originelles du genre semblent toujours présentes, que ce soit de la part des dessinateur·ices-reporters toujours aussi engagé·es dans une médiatisation de l'information de qualité ou de la part des éditeur·ices toujours passionné·es par sa

diffusion. La présence de ces intentions de rigueur journalistique et de recherche esthétique témoigne d'un mouvement d'intégration des innovations de la marge par les représentants de la norme qui agit sur l'espace culturel au sens large.

Par sa distance avec la norme et les attentes du lectorat, influencées par les processus de standardisation esthétique, la production des maisons d'édition alternatives comporte plus de risques, notamment économiques. Imaginer un système de soutien financier à ces espaces d'innovation qui ne soit pas tributaire de leur efficacité de diffusion, mais plutôt d'un modèle de recherche pourrait contribuer à leur pérennité. Si les innovations esthétiques apportées par les maisons d'édition alternatives continuent à circuler hors de leurs espaces d'invention, à travers les processus d'absorption de la production normalisée, c'est le neuvième art qui en sort gagnant.

Bibliographie

Œuvres du corpus :

- Edmond Baudoin et Troubs, *Humains, la Roya est un fleuve*, collection «Éperluette», L'Association, avril 2018.
- Mária Bořkovcová, Markéta Hajsá et Vojtech Masek, *O Přibježi – Histoires*, traduit du tchèque/slovaque/rromani par Milena Fucikova, Ça et là, août 2011.
- Benoît Collombat et Étienne Davodeau, *Cher pays de notre enfance. Enquête sur les années de plomb de la V^e République*, Futuropolis, octobre 2015.
- Joe Sacco, *Payer la terre. À la rencontre des premières nations des Territoires du Nord-Ouest canadien*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sidonie Van den Dries, Futuropolis/XXI, janvier 2020.

Publications :

- Jean-Charles Andrieu de Levis, «De la fiction au reportage, variations stylistiques chez Jean Teulé», *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin*, Les Impressions Nouvelles, 2021.
- Paul Aron, «Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage», *CONTEXTES* n°11, 2012.
- John Bak, «Introduction», *Literary Journalism across the Globe : Journalistic Traditions and Transnational Influences*, sous la direction de John S. Bak & Bill Reynolds, Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2011.
- Laurent Beccaria et Patrick de Saint-Exupéry, *Manifeste XXI. Un autre journalisme est possible*, supplément du n°21 de XXI, le 10 janvier 2013.
- Vincent Bernière, «La BD sur le terrain», *9^e Art* n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, janvier 2002.
- Robert S. Boynton, *Le Temps du reportage. Entretiens avec les maîtres du journalisme littéraire*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michael Belano, Éditions du sous-sol, février 2021.
- Christophe Dabitch, «Reportage et bande dessinée», *Hermès* n°54, 2009.
- Alain David, «Regards sur la bande dessinée de reportage», *La Nouvelle Revue française* n°592, Gallimard, janvier 2010.
- Étienne Davodeau, «Les histoires de l'Histoire», *La Nouvelle Revue française* n°592, Gallimard, janvier 2010.
- Christian Delporte, Claire Blandin et François Robinet. «Les innovations des années 1930», *Histoire de la presse en France. XX^e-XXI^e siècles*, sous la direction de Christian Delporte, Claire Blandin et François Robinet, Armand Colin, 2016.
- Shoshana Felman, «À l'âge du témoignage, Shoah de Claude Lanzmann», *Au sujet de Shoah*, Belin, 1990.
- Pierre Fresnault-Deruelle, «Scénariographie», *Communication & langages*, vol. 167, n°1, 2011.
- Catalogue *Futuropolis 2022, 250 livres qui donnent le ton*. Futuropolis, février 2022.
- Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987.
- Thierry Groensteen, «Au commencement était Töpffer», *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°64, printemps 1990.
- Thierry Groensteen, «Le Syndicat des éditeurs alternatifs», entretien avec Jean-Louis Gauthey, *Neuvième Art 2.0*, avril 2020.
- Thierry Groensteen, «Neuvième art», *Neuvième Art 2.0*, septembre 2012.
- Thierry Groensteen, «Entretien avec Étienne Davodeau», *Neuvième Art 2.0*, septembre 2016.
- Thierry Groensteen, *La Bande dessinée. Mode d'emploi*, Les Impressions Nouvelles, 2007.

- Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, 2006.
- Xavier Guilbert, *Panorama de la BD en France 2010-2020*, Centre national du livre, 2021.
- Camille Hyzy, *La Bande dessinée de reportage : un genre sans frontière*, Mémoire de master 2, « Édition imprimée et numérique », sous la direction de Serge Ewenczick, université Toulouse Jean-Jaurès, 2013.
- Bernard Joubert, « Les reportages de Cabu », *9^e Art* n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, janvier 2002.
- Jessica Kohn, « Travailler dans les petits Mickeys » : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique (1945-1968). Thèse d'Histoire, sous la direction de Laurent Martin et Jean-Paul Gabilliet, université Sorbonne Paris Cité, 2018.
- Jessica Kohn, « La “vie militaire” de Cabu : du Bled à Hara-Kiri, Cabu et la guerre d'Algérie », *L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle*, université de Saint-Quentin-en-Yvelines, 2016.
- Aurélien Le Foulgoc, « La BD de reportage : le cas Davodeau », *Hermès* n°54, 2009.
- Sylvain Lesage, « Dessiner le réel. Deux siècles d'information en bande dessinée », *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin*, Les Impressions Nouvelles, 2021.
- Sylvain Lesage, « Futuropolis à l'heure de Gallimard », *Neuvième Art 2.0*, juillet 2015.
- Sylvain Lesage, *L'Effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, PUFR, 2019.
- Alexis Lévrier, « La bande dessinée franco-belge au temps des rédactions (1938-1989) : souplesse et fragilité du journal », *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin*, Les Impressions Nouvelles, 2021.
- Marielle Macé, *Le Genre littéraire*, GF Flammarion, 2004.
- Philippe Marion, « Les stratégies du chapitrage en BD reportage », *Cahiers de narratologie* n°34, 2008.
- Marc Martin, *Les Grands Reporters ; les débuts du journalisme moderne*, L. Audibert, 2005.
- Jean-Christophe Menu, « L'Association et le reportage », *9^e Art* n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, janvier 2002.
- Jean-Matthieu Méon. « L'illégitimité de la bande dessinée et son institutionnalisation : le rôle de la Loi du 16 juillet 1949 », *Hermès* vol. 54, n°2, 2009.
- Jean-Pierre Mercier, « Entretien avec Joe Sacco », *9^e Art*, n°7, Centre national de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, janvier 2002.
- Isabelle Meuret, « Le Journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », *CONTEXTES* n°11, mai 2012.
- Benoît Mitaine, « Paratexte », *Neuvième Art 2.0*, novembre 2013.
- Julien Orselli et Philippe Sohet, « Reportage d'images/Images du reportage », *Image [&] Narrative*, mai 2005.
- « Présentation du dossier », *CONTEXTES* n°11, mai 2012.
- Amélie Ramond, *L'émergence, en France, sur le marché éditorial des revues-livres, dit « mooks »*. Mémoire de master 2 « Édition imprimée et numérique » sous la direction de Fanny Mazzone, université Toulouse Jean-Jaurès, 2015.
- Thierry Smolderen, « Les bandes dessinées du *Graphic* et de l'*Illustrated London News* », *Neuvième Art 2.0*, janvier 2012.
- David Vrydaghs « Le récit de voyage en bande dessinée, entre autobiographie et reportage », *Textyles* n°36-37, 2010.
- Tom Wolfe & E. W. Johnson, *The New Journalism*, Harper & Row, 1973.

Dans la presse :

- «Acrimed se présente (1996-2002)», publié sur le site d'Acrimed le 21 juillet 2002.
- Pauline Bock, «Une presse sans pression : quand le journalisme prend son temps», *Télérama*, 18 juillet 2014.
- Eugénie Bourlet, «Les nouveaux “Nouveaux Journalistes”», *En attendant Nadeau* n°124, le 3 avril 2021.
- David Caviglioli, «Le succès de *XXI* démontre quelque chose», *BibliObs*, 8 janvier 2013.
- Collectif, «Sortir des cases : bandes dessinées et non-fiction», *Nonfiction*, septembre 2013.
- *Courrier international* n°1280, 12 mai 2015.
- Erwan Desplanques, «Le vrai-faux filon des “mooks”, revues en vogue», *Télérama*, 26 septembre 2012.
- Jean-Marie Durand, «La faim des journaux», *Les Inrockuptibles*, 23 janvier 2013.
- Renaud Février, «“Histoire dessinée de la France” : “Arrêtons de réciter le roman national comme un catéchisme”», *Le Nouvel Obs*, 25 octobre 2017.
- Adrien Franque, «Dans la revue *XXI*, un putsch grossier et une rédaction au bout du rouleau», *Libération*, 11 juin 2022.
- Aude Frapin, «La revue *XXI* à la conquête de nouveaux lecteurs», *La Croix*, 11 janvier 2020.
- Astrid Garaude et Olivia Malongo, «Exposition : découvrez la bande-dessinée reportage à Marseille», France 3 Provence-Alpes Côte d'Azur, 18 février 2015.
- Dahlia Girgis, «L'Association relance sa collection “Patte de mouche”», *Livres Hebdo*, 10 avril 2021.
- Émilie Grangeray et Patrick Kéchichian, «Hunter Thompson, journaliste et écrivain américain», *Le Monde*, 21 février 2005.
- Susan Greenberg, «Slow Journalism», *Prospect*, n°131, 25 février 2007.
- Yannik Kéravec, *La Revue des revues*, n°33, 2002.
- Édouard Launet, «Une autre presse est possible», *Libération*, 9 janvier 2013.
- Pauline Leduc, «Le Seuil et La Revue dessinée reprennent *XXI* et *6Mois*», *Livres Hebdo*, 31 mai 2018.
- Sylvain Lesage, «La bande dessinée, une nouvelle écriture de l'info» *La Revue des médias*. Institut national de l'audiovisuel (INA), janvier 2017.
- Laurence Le Saux, «*La Revue dessinée*, un enthousiasmant “mook” de BD-reportage», *Livres Hebdo*, septembre 2013.
- Jean Leymarie, «Le manifeste de la revue *XXI* pour un “autre journalisme”», *France info*, 7 janvier 2013.
- Cécile Mathey et Gilles Suchey, «Joe Sacco», entretien avec Joe Sacco réalisé en août 2011 en marge du festival de Solliès-ville, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cécile Mathey, *du9*, mai 2012.
- *Le Monde diplomatique en bande dessinée*, Hors série, novembre-décembre 2010.
- Antoine Oury, «Les revues *XXI* et *6Mois* reprises par Le Seuil, *La Revue dessinée* et *TOPO*», *Actualité*, 31 mai 2018.
- Frédéric Potet, «Payer la terre : les Premières Nations sous la plume de Joe Sacco. Un reportage engagé du journaliste dessinateur dans le Grand Nord canadien», *Le Monde*, 16 janvier 2020.
- «Pour ces cinq ans, la revue *XXI* plaide pour “un autre journalisme”», *Le Point*, 5 janvier 2013.
- Hélène Reitzaum et Enguérand Renault, «La presse doit casser ses tabous», *Le Figaro*, 8 janvier 2013.
- *La Revue dessinée*, n°35, mars 2022.
- Joe Sacco, «Les Indésirables», *Courrier international*, n°1027 à 1034, du 8 juillet au 26 août 2010.
- Joe Sacco, «Quelques réflexions sur *Palestine*», *Palestine*, Rackham, 2010.
- Joe Sacco, «Joe Sacco : comment dessiner Payer la terre», France Inter, vidéo publiée sur YouTube le 5 février 2020.
- Antoine Tricot, «Histoire vécue du documentaire dessiné – Entretien avec Étienne Davodeau 1/4», *Nonfiction*, 27 septembre 2013.

- Antoine Tricot, « Dessin du réel et réalité du dessin – Entretien avec Étienne Davodeau 2/4 », *Nonfiction*, 27 septembre 2013.
- Antoine Tricot, « Authenticité et subjectivité en bande dessinée – entretien avec Étienne Davodeau 4/4 », *Nonfiction*, 27 septembre 2013.
- Nicolas Verstappen, « Ça et là », entretien avec Serge Ewencyk réalisé entre février et novembre 2008 via courrier électronique, *du9*, novembre 2008.

Publications citées :

- Benjamin Ades et Hélène Constanty, *Une histoire du nationalisme corse*, *La Revue dessinée*/Dargaud, avril 2021.
- Gaspard d'Allens, Pierre Bonneau et Cécile Guillard, *Cent mille ans, Bure ou le scandale enfoui des déchets nucléaires*, *La Revue dessinée*/Le Seuil, octobre 2020.
- Fabrice Arfi, Thierry Chavant, Benoît Collombat, Michel Despratx, Élodie Guegen et Geoffrey Le Guilcher, *Sarkozy-Kadhafi ; des billets et des bombes*, *La Revue dessinée*/Delcourt, janvier 2019.
- David B., *Le Cheval blême*, L'Association, 1992.
- David B., *L'Ascension du haut mal*, L'Association, six volumes parus entre 1996 et 2003.
- David B., Edmond Baudoin, Golo et J.C Menu, *L'Association en Égypte*, L'Association, 1998.
- Edmond Baudoin et Troubs, *Viva la vida*, collection « Ciboulette », L'Association, août 2011.
- Edmond Baudoin et Troubs, *Le Goût de la terre*, collection « Ciboulette », L'Association, septembre 2017.
- Edmond Baudoin et Mariette Nodé, *La Traverse*, collection « Éperluette », L'Association, octobre 2019.
- Claude Baylie, « La Bande dessinée est-elle un art ? », *Lettres et Médecins*, 1964.
- Hervé Bourhis et la rédaction de *Mediapart*, *Aux portes du palais : comment les idées d'extrême droite s'installent en France*, *La Revue dessinée*/Mediapart, janvier 2022.
- Yvan Brun et Alexandre Kauffmann, « La mythomane du Bataclan », *XXI*, novembre 2021.
- Cabu, *Cabu. Reporter-dessinateur. Les années 70*, Vents d'Ouest, 2007.
- Cabu, *Cabu. Reporter-dessinateur. Les années 80*, Vents d'Ouest, 2008.
- Lorena Canottiere, Grégory Mardon, Éliane Patriarca et Alberto Puliafito, « Un train de retard », *La Revue dessinée*, juin 2022.
- Florence Cestac, *La Véritable Histoire de Futuropolis*, Dargaud, 2007.
- Patrick Chappatte, *BD reporter*, Glénat/Le Temps/Courrier international, novembre 2011.
- Patrick Chappatte, *Au cœur de la vague*, Les Arènes/Le Temps/Courrier international, novembre 2020.
- Thierry Chavant et Valentin Gendrot, *Flic – L'histoire vraie du journaliste qui a infiltré la police*. Éditions Goutte d'or, octobre 2021.
- Héloïse Chochois et Stéphane Van Damme, *Dans l'absolu : De Louis XIII à Louis XIV*, « Histoire dessinée de la France », *La Revue dessinée*/La Découverte, octobre 2021.
- Collectif, *Le Jour où... 1987-2007 France Info, 20 ans d'actualité*, France Info/Futuropolis, 2007.
- Collectif, *Le Jour où... France Info, 25 ans d'actualité*, France Info/Futuropolis, 2012.
- Collectif, *France Info : 30 ans d'actualité*, Futuropolis, 2017.
- Collectif, « Ne parlez pas de violences policières », *La Revue dessinée*/Mediapart, septembre 2020.
- Collectif, *Les Enquêtes de Mediapart en bande dessinée*, *La Revue dessinée*/Mediapart, novembre 2020.
- Benoît Collombat et Damien Cuvillier, *Le Choix du chômage, de Pompidou à Macron, enquête sur les racines de la violence économique*, Futuropolis, 2021.
- Benoît Collombat, *Un homme à abattre, contre-enquête sur la mort de Robert Boulin*, Fayard, 2007.
- Benoît Collombat et Étienne Davodeau, « La mort d'un juge », *La Revue dessinée* n°5, septembre 2014.
- Benoît Collombat et Étienne Davodeau, « Les barbouzes de la République », *La Revue dessinée* n°7, mars 2015.

- Antoine Compagnon, *Cours de théorie de la littérature : la notion de genre*, université de Paris IV-Sorbonne, Fabula, 2002.
- Robert Crumb, *Sketchbook Reports*, Cornélius, décembre 1999.
- Étienne Davodeau, *Rural !, Chronique d'une collision politique*, Delcourt, 2001.
- Étienne Davodeau, *Les Mauvaises gens, une histoire de militants*, Delcourt, 2005.
- Étienne Davodeau, *Les Ignorants. Récit d'une initiation croisée*, Futuropolis, 2011.
- Étienne Davodeau et Sylvain Venayre, *La Ballade nationale : les origines*, « Histoire dessinée de la France », *La Revue dessinée/La Découverte*, octobre 2017.
- Guy Delisle, *Pyongyang*, L'Association, 2003.
- Guy Delisle, Matti Hagelberg, Frederik Peeters, Jean-Michel Thiriet et Katja Tukiainen, *L'Association en Inde*, L'Association, 2006.
- Léon-Bernard Derosne, *Annales politiques et littéraires*, 1888.
- *Disclose*, Cyril Elophe, M. LeRouge, Vincent Mahé, Jean-Christophe Mazurie, Vincent Sorel et Cédric Villain. *On leur vend des armes, et le pire c'est qu'ils s'en servent...*, *La Revue dessinée/Disclose*, septembre 2022.
- Marie Dubois, *Un bébé si je veux*, XXI/Massot éditions, février 2021.
- Will Eisner, *La Bande dessinée, art séquentiel*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Éric Gratien, Vertige Graphic, 1997.
- Tristan Fillaire et Isabelle Jarjaille, « Les rentiers de l'asphalte », *La Revue dessinée* n°28, juin 2020.
- Jean-Claude Forest, *Barbarella*, Terrain Vague, entre 1964 et 1966.
- Valentin Gendrot, *Flic – Un journaliste a infiltré la police*, Éditions Goutte d'or, septembre 2020.
- Dominique Goblet, Thomas Ott, Caroline Sury et Vincent Vanoli, *L'Association au Mexique*, L'Association, 2000.
- Aurore Gorius, Vincent Sorel et Vincent Mahé, *À l'oreille des politiques*, *La Revue dessinée/Les Jours*, février 2022.
- Serge Halimi, *Les Nouveaux Chiens de garde*, Raisons d'agir, 1997.
- Alexandre Kauffmann, *La Mythomane du Bataclan*, Éditions Goutte d'or, mai 2021.
- Joe Kubert, *Fax de Sarajevo : correspondance de guerre*, Vertige Graphique, 1997.
- Inès Léraud et Pierre Van Hove, *Algues vertes, l'histoire interdite*, *La Revue dessinée/Delcourt*, juin 2019.
- Bruno Mangyoku et la rédaction de *Mediapart*, *La Présidence Macron sous enquêtes*, *La Revue dessinée/Mediapart*, février 2022.
- Jean-Christophe Menu, *Livret de phamille*, L'Association, 1995.
- Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, L'Associatio, 2005.
- Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim, *Moins d'un quart de seconde pour vivre*, L'Association, 1991.
- Joe Sacco, *Palestine : Une nation occupée*, traduit de l'anglais par Lorraine Darrow, Vertige Graphic, 1996.
- Joe Sacco, « Trop de confiance tue », *Libération*, 29, 30, 31 mars et 1^{er} avril 2005.
- Joe Sacco, *Gaza 1956. En marge de l'Histoire*, traduit de l'anglais par Sidonie Van den Dries, Futuropolis, 2011.
- Joe Sacco, « Les terres fracturées 1/2 » revue XXI n°35, juin 2016.
- Joe Sacco, « Les terres fracturées 2/2 » revue XXI n°36, octobre 2016.
- Joe Sacco, *Paying the Land*, Macmillan Publishers, juillet 2020.
- Marjane Satrapi, *Persepolis*, L'Association, quatre volumes parus entre 2000 et 2003.
- Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Le Seuil, 1989.
- Charles Schulz, *Peanuts*, Dargaud, 1982-1983.
- Paul Seban, *L'Agression*, réalisé en 1979.
- Shel Silverstein, « Confessions of an American Button Man », *Playboy*, décembre 1956.
- Shel Silverstein « Silverstein in a Nudist Colony », *Playboy*, août 1963.
- Shel Silverstein « Silverstein at Fire Island », *Playboy*, août 1965.
- Shel Silverstein « Silverstein Among the Hippies », *Playboy*, juillet 1968.
- Jean Teulé, *Gens de France*, Casterman, 1988.
- Jean Teulé, *Gens de France et d'ailleurs*, Ego comme X, 2005.

- Hunter S. Thompson, *Hell's Angels*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvie Durastanti, «Folio», Gallimard, mai 2011.
- Rodolphe Töpffer, *Histoires de monsieur Jabot*, 1833.
- Rodolphe Töpffer, *L'Histoire d'Albert*, 1846.
- Lewis Trondheim, *Slaloms*, L'Association, 1993.
- Francis Vadillo, *UnderGronde*, réalisé en 2016.