



HAL
open science

La BD et le journalisme : entre grand reportage et autobiographie

Octave Dufour

► **To cite this version:**

Octave Dufour. La BD et le journalisme : entre grand reportage et autobiographie. Histoire. 2015. dumas-01223817

HAL Id: dumas-01223817

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01223817>

Submitted on 3 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne)
Centre Malher

Octave DUFOUR

La BD et le journalisme : entre Grand reportage et autobiographie

Mémoire de master 2
Histoire
sous la direction de Pascal Ory

Eté 2015

La BD et le journalisme : entre Grand reportage et autobiographie

Remerciements

En premier lieu, je voudrais exprimer ma reconnaissance envers mon directeur de mémoire Pascal Ory pour avoir accepté de diriger mon travail de recherche, ainsi que Pascale Goetschel et Julie Verlaine pour leur suivi attentif.

Je remercie Annie qui, par ses réflexions avisées, ses multiples relectures et ses encouragements m'a soutenu tout au long de ces deux années d'écriture.

Je remercie également mon grand-père Jean, ainsi que ma sœur Suzanne, qui m'ont orienté sur plusieurs pistes d'analyse tout en me rassurant au cours des différentes étapes de ce mémoire.

Je remercie Astrid pour sa patience, ses multiples conseils et son expertise toute littéraire.

Je remercie Ravidhu pour ses compétences en informatique, qui m'ont fait cruellement défaut. Je le remercie également, ainsi qu'Issam et tou(te)s mes ami(e)s, pour leur sens critique ainsi que nos longs débats nocturnes.

Enfin, j'exprime toute ma gratitude envers ma grand-mère, Françoise, et mes parents qui, en discutant de mon sujet et en me relisant avec une attention constante, ont été un soutien inestimable.

1. Sommaire

Introduction

I Aux origines : la BD et le reportage

II Un récit journalistique et autobiographique ?

III La BD reportage : entre syncrétisme culturel et brouillage du genre

Annexes

Sources

Bibliographie

Table des matières

2. Sigles et abréviations

ACO : Action catholique ouvrière

BD : bande dessinée

CFDT : Confédération française démocratique du travail

CFTC : Confédération française des travailleurs chrétiens

CGT : Confédération générale du travail

CICR : Comité international de la croix rouge

FDI : Forces de défense israéliennes

FNSEA : Fédération nationale des syndicats exploitants agricoles

JOC : Jeunesses ouvrières chrétiennes

JOCF : Jeunesses ouvrières chrétiennes féminines

MSF : Médecins sans frontières

ONU : Organisation des nations unies

OuBaPo : Ouvroir de bande dessinée potentielle

OuLiPo : Ouvroir de littérature potentielle

SAS : Société par actions simplifiée

SNAC : Syndicat national des auteurs et des compositeurs

SNJ : Syndicat national des journalistes

UNRWA : United Nations Relief and Works Agency

VBC : Véhicule blindé de combat

3. Introduction

Tout a commencé au cours de l'année 2012. A l'issue d'une exposition à Beaubourg autour d'Art Spiegelman, mon grand père, avec qui je m'étais rendu à l'évènement, me soumit l'idée selon laquelle cet auteur pourrait constituer un sujet de mémoire intéressant. J'avais déjà lu son œuvre majeure, *Maus*, que je me mis dès lors en tête de relire. L'année de L3 touchait à sa fin et les réunions de présentation des masters approchaient ainsi que l'échéance d'un sujet à trouver. A l'occasion d'une réunion, je proposai à Pascal Ory, le nom d'Art Spiegelman, qui s'avérait malheureusement déjà traité par un certain nombre de chercheurs. Passée une première déception, je pris sur moi de consulter les ouvrages de ma bibliothèque, parmi lesquels figuraient l'album *Gorazde* de l'auteur américain Joe Sacco. Après un rendez-vous avec mon futur directeur de mémoire, le sujet suivant fut finalement choisi : « La BD et le journalisme : entre Grand reportage et autobiographie. »

Comme plusieurs personnes de mon âge, j'ai lu de nombreuses bandes dessinées avant tout par délasserment. Plus tard, la découverte d'auteurs comme Joe Sacco, Guy Delisle, Marjane Satrapi ou Art Spiegelman ont peu à peu changé mon regard sur la bande dessinée. Ce mémoire tout en me permettant de découvrir les multiples usages auxquels pouvait être associé ce médium, a été l'occasion de confirmer ce point de vue. Par ailleurs, la perspective d'étudier, par le biais de l'histoire culturelle, la bande dessinée en tant que vecteur et réceptacle de représentations collectives et de pratiques sociales m'a tout de suite séduit.

Les recherches réalisées sur la BD demeurent récentes. Désignée à ses débuts sous le terme d'illustrés, ces oeuvres constituent une part de ce que l'on appelle la culture de masse ou culture populaire, et ce jusqu'aux années 1950. Initialement destinée à un public enfantin, la bande dessinée apparaît pour la première fois sous ce terme en France au cours de l'année 1949.¹ Néanmoins, plusieurs historiens ont signalé son usage au sein de l'agence Opera Mundi par l'éditeur Paul Winkler et ce dès les années 1930.² Ces questions de dénomination, au delà d'être simplement anecdotiques, recouvrent des enjeux majeurs concernant l'histoire de la bande dessinée. Tout comme la question des origines a pu faire débat et être maintes fois discutée, la question des termes utilisés pour désigner la BD, renvoie à l'évolution même de cet objet, progressivement considéré comme une sphère culturelle autonome.

Aux Etats Unis, la BD est investie de manière précoce, dès les années 1920, par des discours

¹ C'est en effet dans le quotidien *La Nouvelle République du Centre Ouest* que le terme de bande dessinée est employé pour la première fois. Les journaux parlent jusque là d'illustrés pour désigner les bandes dessinées qu'ils publient à la manière de feuillets. Cependant, c'est à l'occasion de la publication d'une adaptation, dessinée par Robert Bressy, d'un roman de cape et d'épée de Théophile Gautier : *Le capitaine Fracasse*, que le terme de Bande dessinée est utilisé par la direction du journal.

² MAIGRET Eric et STEFANELLI, *La Bande Dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, INA, Médiacultures, 2012, 271 p. 184.

intellectuels et scientifiques. Cependant, les recherches les plus soignées et abouties apparaissent à partir des années 1940-1950.³ Les disciplines mobilisées vont de la pédagogie, (Zorbaugh, 1949, sur la portée éducative des bandes dessinées), la psychologie sociale, la sociologie (Barcus, 1963, sur les représentations de la vie quotidienne dans la BD) à la psychanalyse. Plus récemment, au cours des années 1990, un débat concernant la définition de la BD s'est ouvert, et deux visions s'y affrontent : la première défendue par Scott Mac Cloud (dans *Understanding Comics*, 1993) qui voit la BD comme un « art séquentiel » ; la deuxième, représentée, entre autres, par Robert. C Harvey, (dans *The Art of the Comic Book : an Aesthetic History*, UP Mississippi, 1996) qui analyse la BD comme un art « polysémiotique », jouant des interactions dynamiques et signifiantes du texte et de l'image. Néanmoins, la bande dessinée américaine ne relève que marginalement du cadre de mon sujet, c'est pourquoi je ne me pencherai pas davantage sur les recherches menées aux Etats Unis.

En France, à partir de l'après guerre, la BD a fait l'objet de nombreuses études et tentatives de définitions, de la part de spécialistes, de praticiens ou d'amateurs. Ainsi, les années 1960-1970, ont vu émerger plusieurs travaux sur la bande dessinée. Inscrites dans un contexte intellectuel où le Structuralisme a le vent en poupe, ces premières recherches réalisées sur la BD sont la plupart du temps le fait de linguistes et de sémiologues. Parmi eux, le sémioticien, Algirdas Julien Greimas, s'est attaché dans son étude *Sémantique structurale* publiée en 1966, à analyser la BD en tant que langage, comme système de relations (chaque élément ne pouvant pas produire de sens de manière autonome). Greimas est un des fondateurs de la sémiotique structurale et tend à percevoir la BD comme une structure de sens. D'autres recherches s'inscrivant dans le même courant, ont été menées par les sémiologues, Roland Barthes et Umberto Eco.

Plus récemment, à partir des années 1970-1980, un certain nombre d'auteurs associés à une nouvelle vague sémiotique se sont attachés à l'étude de la bande dessinée. Pierre Fresnault-Deruelle analyse ainsi les codes et les propriétés formelles du médium, toujours selon une approche liée à la sémiologie. Par ailleurs, ce dernier propose une chronologie où sont mis en regard les discours portés sur la bande dessinée avec les différents âges de la recherche sur le domaine.

Des chercheurs comme Thierry Groensteen,⁴ ou des scénaristes comme Benoît Peeters,⁵, tous deux liés à ce secteur, ont quant à eux largement participé à définir et théoriser la bande dessinée par la sémiologie. Groensteen, dans son ouvrage *Système de la bande dessinée*, analyse le médium comme, je cite : « un ensemble original de mécanismes producteurs de sens ». A travers sa

3 MAIGRET Eric et STEFANELLI , *La Bande Dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, INA, Médiacultures, 2012, pp. 17 à 19.

4 GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 1999 ; 2e éd., Paris, PUF, 2011, 206 p.

5 PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, Champs, 2002, 194 p. ;

réflexion, cet auteur perçoit la bande dessinée comme un « système » constitué d'unités signifiantes. Dans cette optique, Groensteen forge une véritable typologie basée sur des concepts tels que la spatiotopie, l'arthrologie ou le tressage et destinée à décrypter la formation du récit en bande dessinée. Ces ensembles de procédés, de dispositifs constituent un système de relations qu'il s'agit d'analyser par le haut.⁶ Si cet appareil critique demeure éclairant, je ne mobiliserai toutefois que partiellement leur méthode d'analyse dans le cadre de mon propos. En effet, le recours à une approche sémiotique, ou néo-sémiotique dans le cas de cet auteur, renvoie davantage, de par les caractéristiques et les liens de la sémiologie avec la littérature, à une volonté de définition de la bande dessinée. Ces tentatives de délimitation font écho à l'émergence progressive en France à partir du lendemain de la guerre, de revues destinés cette fois-ci à un public de jeunes adultes. L'apparition des magazines *Hara Kiri*, *Pilote*, *Métal Hurlant*, *l'Echo des Savanes*, *A suivre* ou *Fluide Glacial* témoigne d'un tournant éditorial. De jeunes auteurs BD parviennent progressivement à imposer leurs créations, dont le contenu, renvoyant toujours à une certaine évasion, mêle cette fois-ci une forte dose d'érotisme et de subversion. Le processus de politisation généré par Mai 68, favorise ainsi le développement d'une bande dessinée ouvertement subversive, mêlée à la contre culture. L'irruption et l'importance prise par le médium sur le plan social et idéologique participant à sa prise en compte par le monde universitaire. Si cette question de la légitimité reste majeure et doit absolument être prise en compte dans l'analyse de la BD, il ne s'agit pas pour autant de tomber dans une forme de célébration ou d'essentialisation de cet objet.

Une autre étude, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du 20ème siècle racontée par les scénaristes*, réalisée par le journaliste Gilles Ratier,⁷ est consacrée aux acteurs de la bande dessinée, en l'occurrence les scénaristes. Son auteur, propose à l'aide d'un très grand nombre d'interviews menés avec des scénaristes, une histoire des scénaristes par les scénaristes. Ces derniers y témoignent de leur travail, de l'évolution de la profession et de sa reconnaissance progressive tout au long du XXème siècle. Cette étude prosopographique d'un groupe, entrecoupée d'éclairages contextuels sur la BD, est intéressante en ce qu'elle convoque le point de vue des acteurs sur leurs propres réalisations.

Le dictionnaire Gaumer⁸ permet d'appréhender et de survoler de manière très complète, les

⁶ Ces modèles de construction du récit proposés par l'auteur, sont utilisés de manière récurrente par les auteurs au cours de leurs récits. Dans ce passage, Groensteen tente à travers cette typologie de définir quelques traits caractéristiques dans l'élaboration de la narration en bande dessinée.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 1999 ; 2e éd., Paris, PUF, 2011, pp. 1 à 29

⁷ RATIER Gilles, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du 20ème siècle racontée par les scénaristes*, Saint-Etienne, Dumas, Mémoire vive, 2002 ; 2e éd., Poitiers, Sangam, 2005, 431 p.

⁸ GAUMER Patrick (dir), *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris, Larousse, 2010, 953-96 p.

principaux auteurs et acteurs de la bande dessinée.

Plusieurs historiens et notamment des chercheurs en histoire culturelle se sont également emparés de cet objet de recherche. Leurs analyses portent, dans le cas de Thierry Crépin,⁹ sur une analyse des enjeux politiques et juridiques portés par la bande dessinée : que ce soit à travers sa réception ou la censure dont elle fait l'objet en France après la Libération. A travers son étude, Crépin interroge les discours institutionnels et politiques portés sur la BD. L'histoire culturelle a également participé au questionnement de la bande dessinée et à la légitimation croissante dont elle fait l'objet. En effet, l'étude, à partir de la bande dessinée, des paliers économiques, politiques, juridiques et sociaux, est un moyen efficace pour cerner les représentations collectives et les imaginaires mobilisés à travers cet objet. C'est d'ailleurs dans cette perspective que s'inscrit l'ouvrage collectif dirigé par Pascal Ory, Thierry Groensteen, Laurent Martin, Sylvain Venayre, Xavier Lapray et Benoît Peeters.¹⁰ Cette étude de synthèse offre une banque d'images extrêmement variée ainsi qu'un large panorama sur l'histoire de la bande dessinée, le tout inscrit dans une perspective culturaliste.

L'historiographie de la bande dessinée demeure donc, à ses débuts, largement tournée vers une tentative de définition, de théorisation et d'historicisation de son sujet.¹¹ Or, cette approche renvoie largement à une entreprise de légitimation du médium. Le fait que de nombreux spécialistes ayant participé à la définition de la bande dessinée soient eux mêmes scénaristes, comme Benoît Peeters, ou inclus dans le milieu de la BD dans le cas de Thierry Groensteen¹², est d'ailleurs révélateur. En effet, un des risques liés à l'analyse de la bande dessinée, consiste à tomber dans le piège d'une forme d'apologie ou de militantisme, ne visant qu'à célébrer l'évolution constante dont la BD et ses acteurs peuvent être les artisans, au même titre que tout autre domaine de la culture. Il convient dès lors d'intégrer le processus de légitimation de la BD à l'étude du sujet et dans quelle mesure son apparition est productrice de sens, de représentations collectives agissant dans l'ensemble de la sphère sociale.

Dans cette optique, l'étude de ce processus sous le prisme de la sociologie est largement

9 CREPIN Thierry, *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, Paris, CNRS Editions, 2001, 493 p.

10 ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean Pierre, VENAYRE Sylvain, GROENSTEEN Thierry, LAPRAY Xavier, PEETERS Benoît, (dir), *op cit.*, 586 p.

11 En effet, l'auteur s'interroge dans ce passage aux réflexions théoriques entreprises sur la bande dessinée à partir des années 1970. D'après ce dernier, la recherche et les discours scientifiques produits sur la bande dessinée durant cette période, s'articulent principalement autour de deux pôles d'analyse : celui de la définition et des origines.

DUBREUIL Laurent, PASQUIER Renaud, PAUGAM Guillaume (dir), *op cit.*, pp. 30 à 33.

12 Thierry Groensteen est l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers de la Bande dessinée*, ex directeur du centre national de la bande dessinée et de l'image et fondateur des éditions de l'An 2

profitable. Comme l'avance Pierre Bourdieu dans son ouvrage *La Distinction*, les pratiques culturelles s'élaborent chez les individus sous le filtre de logiques sociales, permettant ainsi de former entre les groupes, des frontières symboliques, auxquelles correspondent des hiérarchies d'ordre socio-économiques.¹³ Cette conception de la culture comme instrument de distinction et d'exclusion entre groupes sociaux permet d'appréhender la bande dessinée sous un jour nouveau.

Le sociologue Luc Boltanski livre, en tant qu'élève associé au groupe de recherche mené par Bourdieu, une analyse du milieu de la BD. Il étudie en effet pendant le courant des années 1970, le processus de légitimation comme formation d'un champ culturel propre dédié à la BD¹⁴, l'autonomie de ce champ relevant d'un ensemble de mécanismes sociaux. L'auteur développe ainsi son propos en quatre niveaux : l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs, fils de membres de la classe moyenne, pour qui la BD devient un outil d'expression symbolique et d'ascension sociale, l'apparition d'un nouveau public, le « transfert de légitimité » effectué par les producteurs et les intellectuels et la formation d'un appareil de production, de reproduction et de célébration qui participe à l'autonomisation et à la création d'un champ propre à la BD.¹⁵

Antérieurement à ces analyses et dans une optique relativement proche, Edgard Morin, en évoquant la bande dessinée dans son ouvrage *L'Esprit du temps* en 1962, analyse le médium en tant que mythe et regard sur la société, au même titre que certains chefs-d'oeuvres de l'histoire de l'art.¹⁶

Au cours des années 2000, le sociologue Bernard Lahire, dans son ouvrage *La culture des individus*, tente de nuancer l'ancrage social et économique des pratiques culturelles. L'auteur, tout en s'éloignant de l'approche statistique développée par Bourdieu, réalise une série d'entretiens auprès de nombreux individus issus de milieux très divers. En forgeant deux catégories : culture légitime et culture illégitime, Lahire parvient à montrer, au terme de son analyse, qu'une relative déconnexion s'opère entre les pratiques culturelles et les hiérarchies sociales.

Les travaux menés par les sociologues, Nathalie Heinich et Roberta Shapiro¹⁷ s'articulent autour du

13 BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, Le sens commun, 1979 ; 2e éd, Paris, Editions de Minuit, Le sens commun, 1992, 670 p.

14 CARACO Benjamin, « La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de L'Association », Comicalités. Etudes de culture graphique [en ligne], septembre 2013. Disponible sur : <http://comicalites.revues.org/1707> [consulté le 20 avril 2014]

BOLTANSKI Luc. « La constitution du champ de la bande dessinée ». *Actes de la recherche en sciences sociales* [en ligne], volume 1, n° 1, 1975 . Disponible sur le portail Persée. URL

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1975_num_1_1_2448> DOI <10.3406/arss.1975.2448> [consulté le 22 avril 2012]

15 MAIGRET Eric et STEFANELLI , *op cit.*, p. 21.

16 Dans cet ouvrage consacré à la culture industrielle, le sociologue réalise par exemple un parallèle entre les aventures de Flash Gordon et les peintures de Rembrandt, analysant ces deux créations sous le prisme des mythes collectifs.

17 HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Cas de Figure, 2012, 335 p.

concept d'artification. Ce néologisme créé à partir du terme art, à l'oeuvre dans de nombreux domaines de la culture (notamment dans celui de la bande dessinée), désigne un processus s'apparentant à l'édification intellectuelle d'un objet de divertissement, de loisir en un art.

Suivre cette démarche sociologique permet, au delà de la compréhension du sujet, de se prémunir d'une stricte apologie de la BD en tant qu'objet culturel, dont l'usage serait légitime. Le projet étant dès lors de comprendre la bande dessinée à travers son inscription dans la sphère sociale. Autrement dit, il est nécessaire d'éviter une étude de la BD, de la BD reportage dans le cas présent, seulement pour elle même.

En effet, dans le cadre de ce sujet, il est également fondamental de recourir à une historiographie du journalisme, de la presse et des médias. En effet, dans la mesure où la BD reportage, objet hybride, s'inscrit dans une double tradition reposant sur des pratiques et des discours issus du journalisme, l'histoire de la presse et des médias doit être prise en considération. Par ailleurs, l'essor des illustrés au XIXème siècle s'insère dans le cadre d'une presse de masse. Si les auteurs s'émancipent progressivement tout au long du XXème siècle de ce cadre éditorial, les liens restent toujours sensibles, encore aujourd'hui. En France, des travaux importants sont menés sur l'histoire de la presse pendant les années 1960-1970. Ainsi, le journaliste Claude Bellanger publie une *Histoire générale de la presse française*¹⁸ en 5 tomes et ouvre la voie à de nombreuses recherches sur la presse. A partir des années 1990, notamment sous l'impulsion de Jean Noël Jeanneney,¹⁹ on assiste à un élargissement d'une histoire de la presse vers une « histoire des médias », pris au sens large, où sont inclus la radio et la télévision.

L'ouvrage de synthèse de Fabrice d'Almeida et Christian Delporte, demeure important dans son analyse de la constitution des médias comme une sphère progressivement autonome, créatrice de normes et de représentations sociales. L'ouvrage s'inscrit dans une perspective clairement culturelle, les médias y étant étudiés sous l'angle de leur fonction sociale et de leur impact sur les représentations collectives (dans l'espace et dans le temps, à travers les processus de production/médiation/réception).²⁰ Je m'appuierai donc principalement sur cette étude dans le cadre de mon sujet. Dans une dimension toujours culturaliste, l'ouvrage collectif dirigé par l'historien Dominique Kalifa, *La civilisation du journal*²¹, constitue également un manuel de référence dans

18 BELLANGER Claude (dir.), *Histoire générale de la presse française*, 5 volumes, Paris, PUF, 1969-1976 (t. 1 : des origines à 1914 ; t. 2 : de 1815 à 1871 ; t. 3 : de 1870 à 1940 ; t. 4 : de 1940 à 1958 ; t. 5 : de 1958 à nos jours).

19 JEANNENEY Jean Noël, *Une histoire des médias, des origines à nos jours*, Paris, Seuil, 1996 ; 4e éd., Paris, Seuil, Points Histoire, 2001, 394 p.

20 D'ALMEIDA Fabrice et DELPORTE Christian, *Histoire des médias en France, de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs de l'histoire, 2003 ; 2e éd., Paris, Flammarion, 2010, pp. 10 à 12.

21 KALIFA Dominique (dir.), REGNIER Philippe, THERENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain (coll.), *La civilisation du*

l'analyse de la presse, de ses différentes composantes et de son essor tout au long du XIX^{ème} siècle. A propos du reportage plus particulièrement, l'ouvrage de François Naud²² consiste en une étude prosopographique de cet objet journalistique. Plusieurs carrières de reporters y sont étudiées par l'auteur. Son ouvrage et celui de Marc Martin²³, constituent un panorama de l'émergence et des heures de gloire du grand reportage. Néanmoins, l'histoire du reportage en tant qu'objet médiatique, est assez récente, et malheureusement, peu d'études culturelles ont été menées sur ce sujet.

Toutefois, plusieurs travaux ont été réalisées et associent le phénomène du reportage et l'essor de la presse entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle à la littérature.²⁴ Le reportage en tant qu'objet écrit participe d'une dimension littéraire et des reporters comme Albert Londres ou même Joseph Kessel, une fois leurs reportages publiés sous forme de feuilletons dans la presse, compilaient certaines enquêtes à succès qu'ils re-publiaient ensuite sous forme d'ouvrages.²⁵ L'ambition littéraire de ces auteurs et le respect d'un ensemble de codes narratifs, nécessitent ainsi d'étudier le reportage à travers un filtre d'analyse littéraire, mais également à la lumière de leurs carrières.

Je mobiliserai également dans cette étude certains travaux menés sur l'édition. La BD, en tant qu'objet culturel combinant l'écrit au dessin, s'inscrit également dans un circuit éditorial et plus largement dans un marché économique. Dans cette perspective l'étude du cadre, des supports de diffusion et des acteurs du domaine de la bande dessinée et de la presse doit être menée afin de comprendre quelles pratiques pointent à travers les discours menés par les différents acteurs de ce secteur. L'ouvrage de référence dans ce domaine a été dirigé par Roger Chartier et Henri-Jean Martin.²⁶ L'article de Pascal Ory sur l'émergence de la BD à la Libération, vue à partir de ses médiateurs telles que les revues, les magazines ou les maisons d'édition, sera consulté à profit. L'étude du cadre éditorial de la bande dessinée et de son évolution est en effet indispensable si nous voulons cerner les enjeux économiques et sociaux à l'oeuvre dans la BD reportage. Les différentes

journal, Paris, Nouveau Monde Editions, Opus Magnum, 2011, 1762 p.

22 NAUD François, *Profession : reporter*, Biarritz, Privilèges Atlantica, 2005, 194 p.

23 MARTIN Marc, *Les Grands Reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, L. Audibert, 2005, 399 p.

24 BAUDORRE Philippe, « Presse et littérature au XX^e siècle : essai de bibliographie », *COntEXTES*, [en ligne] 11 | 2012, mis en ligne le 18 mai 2012, [consulté le 3 mai 2014]. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/5382> ; DOI : 10.4000/contextes.5382

ou encore BOUCHARENC Myriam et DELUCHE Joëlle (dir.), *Littérature et reportage*, Actes du colloque d'avril 2000, Limoges, PULIM, 2001, 396 p.

25 La chercheuse Myriam Boucharenc insiste dans son ouvrage sur les aspirations littéraires et sociales de nombreux Grand reporters.

BOUCHARENC Myriam, *L'écrivain-reporter au cœur des années 1930*, Presse universitaire du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2004, 243 p.

26 CHARTIER Roger, MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, t. IV, *Le livre concurrencé. 1900-1950*, 1991, 609 p.

études de Jean Yves Mollier sont éclairantes dans leur projet de lier la problématique de l'édition à celle de la presse.²⁷

Le recours à des études littéraires s'impose naturellement. On l'a vu les liens entre la littérature et le reportage sont étroits, quant à la bande dessinée, l'historiographie demeure à ses débuts, fortement teinté par la littérature et la sémiotique. Par ailleurs, la disparition progressive au cours des années 1980 de *Hara-Kiri*, *Pilote*, *L'Echo des Savanes*, ou encore de *Métal Hurlant*, pour n'en citer que quelques unes, entraîne une prise d'autonomie de la part des auteurs vis à vis de leur cadre éditorial et ce faisant, d'une certaine commande sociale.²⁸ Cette évolution se traduit par une mise en avant des auteurs, un processus de légitimation touchant la BD ainsi que les pratiques et usages qui lui sont associés. L'émergence d'une BD axée sur le récit autobiographique entre les années 1970 et 1980 s'inscrit dans ce sillon.

Aux Etats-Unis, l'auteur BD américain Will Eisner développe un nouveau modèle de bande dessinée, le *Graphic Novel*, à travers son album *A Contract with God* en 1978. Ce récit se signale entre autre par un format dont la pagination est conséquente, la préférence pour le noir et blanc ainsi qu'un récit aux accents introspectifs.

La BD reportage, par un ensemble de continuités avec ce modèle éditorial, s'inscrit dans la continuité de ce tournant biographique et autobiographique pris par une partie de la production BD de ces trente dernières années. Je mobiliserai ainsi plusieurs études littéraires consacrées aux enjeux de l'écriture autobiographique. Premièrement *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune,²⁹ ouvrage qui constitue la référence dans la définition du récit autobiographique. En effet, l'auteur y théorise la notion de « pacte autobiographique ». Ce contrat passé avec le lecteur repose sur un ensemble de critères impliquant notamment les notions « d'auteur-narrateur-personnage », la place du « je » ou encore la notion d'identité chez l'auteur.

Les études de Sabina Loriga³⁰ portant sur les rapports entre récit biographique/autobiographique et histoire relèvent également de mon champ d'étude.

Au terme de ce tour d'horizon, plusieurs remarques s'imposent. Le caractère hybride de la BD reportage doit être pris en compte dans cette étude. Cette dualité faisant de notre objet d'étude

27 MOLLIER Jean Yves, *Edition, presse et pouvoir en France au 20ème siècle*, Paris, Fayard 2008, 493 p.

28 ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean Pierre, VENAYRE Sylvain, GROENSTEEN Thierry, LAPRAY Xavier, PEETERS Benoît, (dir), *op cit.*, p. 380.

29 LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autographique*, Paris, Seuil, 1975 ; 3e éd., Paris, Seuil, Points essais, 1996, 381 p.

30 LORIGA Sabina, *Ecriture biographique et écriture de l'histoire au 19ème et au 20ème siècle*, Cahiers du Centre de Recherches Historiques, 2010, 45, p. 47-71

LORIGA Sabina, *Le "petit x" : de la biographie à l'histoire*, Paris, Seuil, La librairie du XXIème siècle, 2010, 284 p.

une BD et un produit journalistique, mène à s'interroger sur les pratiques et les discours à l'oeuvre dans les deux secteurs correspondants.

La légitimation apparaît également comme un enjeu majeur en considérant les recherches menées sur la bande dessinée. En effet, il faut interroger ce processus qui, sur le plan de l'histoire culturelle, demeure un point central, ainsi que les conséquences de ce glissement culturel de la bande dessinée sur les représentations collectives et les pratiques sociales auxquelles sont associées cet objet. Dès lors, l'étude de la BD reportage ne doit pas conduire à une légitimation ou une validation sans examen de ce tournant pris par la bande dessinée et des nouvelles pratiques culturelles qui en découlent. La mise en lumière de notre objet d'étude à travers les processus de création de ses auteurs, ses méthodes de diffusion et sa réception par le public, est en ce sens essentiel à invoquer. Dans la mesure où ces paliers permettent de situer la BD dans un cadre de production et de médiation, replaçant l'objet au coeur des valeurs et des pratiques qui participent à son élaboration.

Comme je l'ai dit plus haut, un sujet portant sur la BD reportage s'articule nécessairement autour de la notion d'autobiographie. Derrière ce terme, dont je n'ai pas encore évoqué toutes les implications, j'entends viser une part importante de la production BD des trois dernières décennies. Au Japon, de 1973 à 1985, Keiji Nakazawa publie *Gen d'Hiroshima*.³¹ Dans cette série de *manga*, l'auteur évoque ses souvenirs du passage de la bombe atomique sur Hiroshima, et ses conséquences, de la mort de son père à celle de ses frères.

Plus tardivement, en 1980, la publication de *Maus* par Art Spiegelman, témoigne également de ce tournant.³² A travers cet album, le bédéaste axe son récit sur la jeunesse de son père et son expérience des camps de concentration, s'inscrivant dès lors dans une perspective autobiographique. Si l'évocation de la Shoah reste centrale et donne à l'oeuvre de Spiegelman une dimension mémorielle, l'auteur apparaît à de multiples reprises tout au long de l'ouvrage, se questionne sur la difficulté de son travail et sur le bien fondé de sa démarche.³³ Le projet *Maus* peut ainsi être lu à travers un filtre psychologique. Spiegelman écrit en tant que fils de rescapé, évoque son internement à Auschwitz puis le suicide de sa mère quelques années après la guerre et retranscrit dans son

31 NAKAZAWA Keiji, *Gen d'Hiroshima*, t. I, Paris, Les Humanoïdes associés, Autodafé, 1983

NAKAZAWA Keiji, *Gen d'Hiroshima*, t. II-X, Paris, Vertige Graphic, 2003-2007.

32 SPIEGELMAN Art, *Maus*, Paris, Flammarion, Littérature étrangère, 2011.

33 Dans cet extrait, Spiegelman s'interroge avec son psychanalyste, Pavel, sur la difficulté d'écrire *Maus* et donc d'une certaine manière, sur son père. A partir de ce constat, l'auteur analyse sa situation de fils de déportés et notamment à partir de la culpabilité que son père lui a transmis en tant que survivant de la Shoah.

SPIEGELMAN Art, *Maus*, Paris, Flammarion, Littérature étrangère, 2011, p. 201 à 206.

ouvrage les relations conflictuelles qu'il entretient avec son père.

Ces récits autobiographiques, apparentés au *Graphic Novel* aux Etats Unis et au roman graphique en France, témoignent des transformations à l'oeuvre dans la BD, tout en signalant l'évolution du statut socio-professionnel de leurs auteurs. En France, le regroupement de certains d'entre eux en maisons d'éditions aux projets alternatifs telles que Futuropolis ou L'Association, participe à l'essor de la BD autobiographique. Parmi ces auteurs, Marjane Satrapi à travers son album *Persepolis*,³⁴ relate son enfance en Iran avant et après la révolution Iranienne, survenue en 1979.

Un autre bédéaste, David B. raconte, quant à lui, dans *L'ascension du Haut Mal*,³⁵ toute son enfance ainsi que celle de son frère épileptique. En narrant leur vécu ou bien celui de leurs parents, ces auteurs s'inscrivent dans une démarche introspective, leurs œuvres jouant notamment le rôle d'exutoire, de psychanalyse par l'écrit et l'image. Le cas de David B est à cet égard révélateur. L'emploi de la BD à des fins autobiographies, biographiques,³⁶ ou auto-fictionnelles³⁷ est donc un phénomène éditorial relativement récent mais extrêmement florissant. Intrinsèquement lié à un processus de légitimation, déjà évoqué plus haut, plusieurs auteurs investissent la BD comme support à un récit bio/autobiographique.

La BD reportage procède également de cette forme d'introspection. Les auteurs concernés par cette étude font tous le choix de s'auto-représenter au cours de leurs récits, se questionnant et prenant le lecteur à partie sur les enjeux, parfois moraux, de leur entreprise, la valeur ou la légitimité de leurs discours. Ces BD reporters se mettent ainsi en scène dans des postures alliant un registre humoristique, teinté d'une naïveté feinte, à des propos plus sérieux, et dont la portée se révèle stratégique dans l'élaboration de leurs récits.

Néanmoins, par sa dimension mixte, ce genre se démarque des récits autobiographiques et constitue une production culturelle inédite empruntant un certain nombre de codes et de références

34 SATRAPI Marjane, *Persepolis*, t. I-IV, Paris, L'Association, Cibolette, 2000-2003.

35 Dans cet ouvrage, l'auteur y raconte la progression de la maladie de son grand frère, les multiples tentatives de ses parents pour tenter de le guérir et l'impact de ce handicap de plus en plus prégnant sur toute la famille.

DAVID B, *L'ascension du Haut Mal*, Paris, L'Association, Eperluette, 2011.

36 Prenons l'exemple de *L'art de voler* d'Antonio Altarriba et de Kim. Dans cet ouvrage l'auteur y raconte la vie de son père, engagé aux côtés des républicains pendant la guerre d'Espagne. Ce projet fait suite au suicide de ce dernier. Altarriba décide alors de mettre en récit la vie de son père, mêlant à la fois ses propres souvenirs avec les récits que son père lui a fait de sa jeunesse. L'auteur propose donc au lecteur un regard très personnel sur la vie de son père.

ALTARRIBA Antonio et KIM, *L'art de voler*, Paris, Denoël, Graphie, 2011.

Dans un autre album, Tardi évoque également la jeunesse de son père, prisonnier de guerre et interné dans un Stalag en Allemagne pendant la Seconde guerre Mondiale.

TARDI Jacques, *Moi René Tardi prisonnier de guerre au Stalag IIB*, Paris, Casterman, Tardi, 2012.

37 LARCENET Manu, *Le Combat ordinaire*, t I-IV, Paris, Dargaud, 2006-2008.

au Grand reportage. Le terme, issu de l'anglais, *to report*, pourrait se traduire par rapporter, rendre compte de quelque chose ou informer. Employé pour la première fois en France en 1829 par l'écrivain Stendhal, cette appellation désigne une branche du journalisme se développant dans le sillon de la grande presse du XIX^{ème} siècle. Les reporters de cette période étaient chargés, entre autre chose, de couvrir les événements jugés notables et les conflits directement sur place.

A travers leur approche, les auteurs étudiés se situent dans la continuité de cette pratique journalistique. En effet, ces derniers réalisent pour la plupart leurs reportages à l'étranger, et, une fois sur place, interviewent, prennent des notes sur la situation, exécutent des croquis et des clichés de ce qu'ils voient. Leurs oeuvres excluent ainsi toute fiction et s'inscrivent toutes dans une perspective de retranscription du réel, qu'il s'agisse d'une description de la guerre en Bosnie orientale, du conflit israélo-palestinien ou bien tout simplement du quotidien d'un agriculteur bio dans le Maine et Loire. L'association de la bande dessinée à une approche journalistique ainsi qu'à une dimension autobiographique, suscite donc de réels questionnements quand au statut de ces auteurs et à celui de leurs créations.

Joe Sacco est considéré traditionnellement comme le créateur et le principal représentant de la BD reportage à travers son album *Palestine*, publié en 1992 et récompensé par un American Book Award. Dessinateur et journaliste de formation, Sacco possède en effet une double compétence acquise à l'issue de ses études en journalisme menées à l'université d'Oregon en 1982. Ce statut mixte de l'auteur, ajouté au fait que le terme de BD reportage ce soit peu à peu imposé dans le vocabulaire suite à ses premiers récits dessinés, permet de dater les débuts de ce genre à l'aune des années 1990. Le cadre de mon sujet se limitera en conséquence à l'étude des publications de BD reportage, en France depuis les années 1990. En effet, si Sacco est américain, et que ses albums s'imposent naturellement dans notre corpus, j'appuierai toutefois mes analyses sur les traductions françaises de son œuvre. Dans la mesure où mon étude repose également sur d'autres auteurs pour la plupart français, la démarcation de notre recueil selon une logique géographique répond à un souci de cohérence.

Parmi les autres BD reporters, le bédéaste Etienne Davodeau réalise l'intégralité de ses reportages en France. Privilégiant l'évocation du monde rural, ce dernier revendique dans ses récits un militantisme ancré à gauche tout en défendant une certaine forme de ruralité.

Le québécois Guy Delisle, effectue quant à lui plusieurs voyages à l'étranger. Ses déplacements, motivés par son travail de superviseur d'animation ou bien par celui de sa femme travaillant dans l'humanitaire, l'amènent à écrire et dessiner plusieurs albums où se mêle une forme de tourisme critique et de carnet de voyage.

A partir des années 2000, on assiste à la multiplication de revues consacrées au reportage et à la BD reportage. La revue *XXI*, créée en 2008, est une figure de proue de ce phénomène éditorial auquel viennent s'ajouter *La Revue dessinée* ou encore *Long Cours*.

Notre corpus sera donc principalement constitué des trois BD reporters cités plus haut, ainsi que de certains auteurs de ces revues. L'analyse, articulée sur les processus de création, de médiation et de réception, permettra de mettre à jour les discours et les pratiques tenues par les maisons d'éditions et les instances de consécration, parmi lesquelles les journalistes, les médias, les festivals, les prix et les distinctions. Par ailleurs, il est essentiel de prendre en compte la perception qu'a l'auteur de son propre travail, les discours qu'il porte sur son œuvre, pensons par exemple à la réflexion menée par des auteurs comme Sacco ou Davodeau sur les continuités et les discontinuités entre leur démarche et celle d'un journaliste, les enjeux soulevés par le rapport entre objectivité et subjectivité ou la remise en question d'une certaine déontologie journalistique. L'étude jumelée d'interviews d'auteurs et de leurs planches mènera à une meilleure compréhension des logiques et des représentations à l'œuvre derrière leurs discours.

Les BD reporters et les œuvres que j'analyse, s'inscrivent donc dans des démarches parfois très différentes. Cette mosaïque d'approches, de pratiques et de thématiques n'exclut toutefois pas que ces auteurs partagent un ensemble de caractéristiques qui justifient qu'on les étudie sous un angle d'analyse commun. Le caractère relativement récent du phénomène de la BD reportage explique d'ailleurs cette multiplicité de questionnements et cette diversité d'auteurs, qui dans le cas de notre étude, ont été choisis pour leur représentativité.

L'objectif de notre étude sera de dresser un portrait de la BD reportage et de son émergence en France à partir des années 1990.

Comment en se situant à cheval entre un courant de la BD autobiographique et une ramification du journalisme, le Grand reportage, cette production culturelle inédite participe d'une redéfinition de la bande dessinée. Ce faisant, comment et dans quelle mesure ces représentations issues de ces deux secteurs interagissent et irriguent la BD reportage selon une configuration inédite.

Si ce processus de réactualisation s'apparente à une légitimation du médium, en ce sens que la bande dessinée devient un outil apte à porter un discours journalistique, l'étude et la prise en compte de la BD reportage en tant que phénomène hybride est fondamentale.

Dès lors, et afin de mener à bien ce projet, j'orienterai mon analyse sur le cadre de diffusion dans lequel s'insère la BD reportage, des maisons d'éditions jusqu'aux auteurs eux-mêmes, tout en portant un regard transversal sur la situation actuelle des médias. L'approche des auteurs sera également

étudiée à travers plusieurs de leurs planches ainsi que des extraits d'interviews menés dans la presse. Cette lecture couplant le positionnement de certains bédéastes et le regard qu'ils posent sur leurs œuvres, s'avère nécessaire si nous souhaitons décrypter les logiques narratives propres à leurs récits. La mise en lumière de ces dynamiques permettra ainsi de mieux comprendre le processus créatif de ces auteurs et le cadre idéologique et social dans lequel s'insère leurs œuvres.

Comment la BD reportage en mêlant deux traditions : le journalisme et la bande dessinée, réactualise la BD ainsi que les enjeux de légitimation qui lui sont propres. Si ce processus passe notamment par le fait que les BD reporters s'auto-représentent au cours de leurs reportage, s'inscrivant dans la continuité du roman graphique et autobiographique, dès lors comment cette mise en scène graphique et introspective d'un récit journalistique renouvelle la pratique et les discours inhérents à la bande dessinée et au journalisme. Autrement dit, dans quelle mesure les représentations liées à la BD reportage témoignent d'un renouvellement des pratiques sociales et culturelles associées à la bande dessinée.

Afin d'y répondre, il convient de cerner dans un premier temps comment la BD reportage s'est constituée à partir de deux univers : le journalisme et la bande dessinée dont les prémisses peuvent être situées au début du XIX^{ème} siècle. A partir de cette rapide généalogie on étudiera l'émergence de la BD reportage à partir de ses auteurs, tout en plaçant cette étude dans son cadre éditorial et économique et ses développements les plus récents.

A partir de ce panorama, il conviendra d'étudier les modalités selon lesquelles les auteurs eux mêmes élaborent leurs récits. Cette analyse portera sur la manière dont ces derniers se mettent en scène. Dans cette optique, j'appuierai mon propos sur trois BD reporters représentatifs de ce genre : Joe Sacco, Guy Delisle et Etienne Davodeau. L'analyse de leurs œuvres et de leurs discours (à travers certains interviews notamment) permettra de mettre à jour les logiques narratives qui sous tendent leurs récits.

Enfin, nous examinerons la BD reportage sous le regard de ses liens avec d'autres domaines de la culture. Que l'on considère l'idéologie de ses auteurs ou bien de la porosité que ce genre entretient avec la littérature, la photographie, le cinéma ou le numérique, la BD reportage participe d'un syncrétisme culturel. Si ce processus d'interpénétration témoigne des mutations à l'oeuvre dans la bande dessinée, il s'apparente également à un brouillage du genre, symptôme d'une étape supplémentaire dans la légitimation du médium.

I Aux origines : la BD et le reportage...

La BD reportage est un genre hybride à la croisée de deux domaines : la bande dessinée et le reportage, tous deux intimement liés à l'essor de la presse de masse en Europe au XIX^{ème} siècle. Le reportage s'inscrit en effet dans un ensemble de codes et de pratiques propres à la presse du XIX^{ème} siècle : qu'il s'agisse du fait-divers, des chroniques judiciaires, des correspondances de guerres ou encore des carnets de voyage. La période charnière du reportage se situe entre la Belle Epoque et les Années folles. Les reportages d'Albert Londres, Joseph Kessel ou Andrée Viollis obtiennent un véritable succès auprès du public français et leurs récits constituent une plus value journalistique pour les journaux qui les publient.

La bande dessinée ou plutôt les illustrés s'inscrivent, dans une temporalité assez proche de celle du reportage. Mêlant texte et image, la généalogie de ce domaine fait débat, la plupart des chercheurs s'accordant à considérer le suisse Rodolphe Töpffer comme son inventeur. Associés dès ses débuts, en Europe, à un loisir enfantin, les illustrés ou *comics* aux Etats-Unis, sont destinés à un public comprenant les adultes. La production d'illustrés puis de bande dessinée reste chevillée à la presse de masse jusqu'à l'après guerre. Cette dépendance traduit le peu de légitimité culturelle dont bénéficie ce domaine.

Outre le fait de se rencontrer en une production culturelle originale, la BD reportage, ces deux domaines ont la particularité d'être liés historiquement par le biais de leur support de diffusion : la presse. Ce lien, en quelque sorte originel, mène à reconstituer une généalogie de ces deux domaines. Ce questionnement doit à la fois porter sur les acteurs, les pratiques successives mais également les discours produits dans et à l'extérieur du champ considéré.

1) La fusion de deux genres.

a) Les origines du reportage.

L'émergence du reportage est directement liée au développement et à l'essor de la presse de masse au XIX^{ème} siècle et notamment à partir de son modèle anglo-saxon.

Aux Etats-Unis, le terme de *Reporter* apparaît entre 1830 et 1840. L'émergence de cet objet journalistique s'inscrit dans une vision de la presse, partagée en différents ensembles : d'une part un journalisme des faits, *facts*, des nouvelles, *news*, et du récit *story* jusqu'au régime des opinions, *views*.³⁸ Cette partition du journalisme en plusieurs pôles s'inscrit dans un contexte de marchandisation progressive de l'information ainsi qu'une vie publique relativement démocratisée.

En France, plusieurs historiens s'accordent sur la période de 1875 à 1880 afin de dater les débuts du reportage.³⁹ Néanmoins, ce genre s'appuie également sur des objets et des traditions journalistiques multiples. Le fait-divers, publié dans la presse durant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, est généralement désigné comme étant une des influences majeures du reportage. La figure du journaliste-enquêteur est alors centrale, le personnage de Rouletabille développé par Gaston Leroux en 1907 dans *Le Mystère de la chambre jaune* en est un bon exemple.

Les chroniques judiciaires et les correspondances de guerre, pensons aux récits des correspondants de guerre britanniques pendant la guerre de Crimée entre 1853 et 1856⁴⁰, contribuent également à façonner les codes et les pratiques du reportage. Enfin, les expéditions coloniales, les récits d'exploration et les carnets de voyage (parmi lesquels le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval en 1851 ou *Trois ans en Asie* de Joseph Arthur de Gobineau 1859), sont autant d'influences qui conditionnent les codes du reportage.⁴¹

Dans le même ordre d'idées, le tournant des années 1880 se traduit en France par ce que l'on désigne comme l'Âge d'or de la presse, entre 1870 et 1914. Cette période se traduit entre autre chose par l'émergence d'un journalisme d'information dit « à l'américaine », où le reportage et le souci du

38 KALIFA Dominique (dir), REGNIER Philippe, THERENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain (coll), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau Monde Editions, Opus Magnum, 2011, p. 1013

39 L'acte symbolique demeure la publication en 1880 par le journaliste Pierre Giffard d'un roman, *Le Sieur de Va-Partout*. Dans cet ouvrage, l'auteur met en scène un reporter, lui ressemblant beaucoup et faisant preuve d'audace, de curiosité et d'un certain esprit d'initiative.

Ibid, p. 1012

40 Des reporters britanniques couvrent le conflit, et en particulier le photographe de guerre Roger Fenton, autorisé par la reine Victoria à prendre des clichés des troupes britanniques en Crimée.

41 NAUD François, *Profession : reporter*, Biarritz, Privilèges Atlantica, 2005, pp. 6 à 7.

« fait vrai » acquièrent un succès grandissant. Parallèlement, le développement d'un ensemble de techniques de diffusion de l'information tels que les chemins de fer, le télégraphe ou encore le téléphone, favorisent l'essor d'une presse de masse.⁴² La création en France tout au long du XIX^{ème} siècle d'un ensemble de lois sur l'Education⁴³ entraînent une généralisation de la lecture du journal en tant que pratique sociale et loisir collectif dans la société française, y compris parmi les couches populaires. Dans cette optique, l'adoption sous la III^{ème} République, le 29 juillet 1881 de la Loi sur la liberté de la presse signale au niveau politique et juridique un mouvement de fond de la presse⁴⁴.

La première guerre mondiale constitue une véritable rupture pour la presse. Les journaux français se soumettent, pendant le conflit, aux discours patriotiques et guerriers véhiculés par les autorités politiques et militaires. Cette autocensure pratiquée par les journalistes, associée aux scandales politiques qui touchent la III^{ème} République durant l'entre deux guerres, ternissent l'image de la presse en France, même si le tirage des quotidiens politiques affiche par ailleurs une nette augmentation. En réaction à ces phénomènes d'autocensure, on peut assister, durant l'entre deux guerres, à une véritable professionnalisation de la presse. Ainsi, dès 1918, le SNJ (Syndicat national des journalistes) est créé. Une éthique professionnelle est mise en place par le biais d'une charte des pratiques (annonçant entre autre l'autonomie des journaux vis à vis des puissances politiques ou financières). A ce souci de créer une déontologie propre à la profession s'ajoute le gain d'un certain nombre d'avantages sociaux, acquis à partir de 1925 avec le repos hebdomadaire, ou encore la création d'une caisse des retraites en 1927. Toutes ces évolutions réunissent et structurent les journalistes autour de pratiques professionnelles communes et leur donnent une identité sociale propre.⁴⁵

C'est donc durant l'entre deux guerres, dans un contexte de tensions internationales, (pensons à la révolution Bolchévique en 1917 et à la guerre d'indépendance irlandaise en 1919) que le Grand reportage acquiert ses lettres de noblesse. La plupart du temps réalisé à l'étranger, la dimension du voyage est très importante dans le reportage, l'exotisme véhiculé par l'imaginaire des expéditions coloniales y joue un rôle crucial.

Parallèlement à cela, le reportage de l'entre deux guerres subit également plusieurs mutations. La diffusion et l'émergence de nouveaux médias, (techniques de reproduction et de diffusion) comme la photographie, la radio et le film changent la forme et les codes de cet objet journalistique. Ainsi,

42 KALIFA Dominique, *La culture de masse en France*, Paris, La Découverte, « Repères », 2001, pp. 3 à 5.

43 La loi Guizot en 1833, la loi Falloux en 1850 ou encore les lois Ferry au début des années 1880 participent à l'accroissement de l'alphabétisation.

44 *Ibid*, p. 1014

45 D'ALMEIDA Fabrice et DELPORTE Christian, *Histoire des médias en France, de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs de l'histoire, 2003 ; 2e éd., Paris, Flammarion, 2010, 510 p. 57.

la photographie est rapidement intégrée aux reportages et des reporters comme Albert Londres s'en emparent dans leurs reportages dès les années 1920.

La fondation en 1947 de l'agence Magnum par des photographes comme Robert Capa et Henri Cartier-Bresson, participe d'une dynamique où les photographes acquièrent progressivement une place à part entière dans l'élaboration du reportage.⁴⁶ Capa, correspondant de guerre et photographe, réalise ainsi plusieurs reportages photos pendant la guerre d'Espagne (entre 1936 et 1938), la Seconde Guerre mondiale ou encore durant la guerre d'Indochine au cours de laquelle il perd la vie.

Depuis les années 1980-1990, on assiste à l'émergence d'un journalisme d'information où l'impact des agences et des sources institutionnelles telles que Reuters, CNN ou ABC, jugées conformes par les journalistes, sont réutilisées par les chaînes de télévision comme TF1, M6 ou France 2. Ce problème d'un accès indirect aux sources est illustré à travers l'exemple de la guerre du Golfe en 1991 où les services de l'armée américaine manipulent et limitent l'accès des journalistes étrangers à l'information. Les images de destruction et de violence sont censurées, les autorités faisant en sorte de construire l'image d'une guerre propre. Or, au niveau économique, ce phénomène a un impact sur le reportage. Pour des objectifs liés à des réductions de coûts, des journaux tels que *Libération*, le *Canard Enchaîné* ou *Le Monde* réduisent le nombre de leurs enquêtes pour se concentrer sur un journalisme dit d'information. Par ailleurs, depuis les années 1990, les scandales politico-financiers participent au développement d'un journalisme d'investigation au sein duquel collaborent journalistes, politiques, policiers, avocats et juges d'instruction. Ce journalisme de révélation est jugé assez sévèrement pour son absence de contre expertise et sa collusion avec la sphère privée.⁴⁷ Enfin, le rapport à l'image, en particulier à la photographie et à la vidéo, change. Plusieurs scandales apparaissent autour de la violence, de la mort et de sa représentation dans un cadre médiatique. La consommation par le public de ces images entraîne un certain voyeurisme et le franchissement de certains tabous.⁴⁸

46 L'agence Magnum est fondée en premier lieu afin de protéger et de conserver les droits qu'ont les photographes sur leur production. Inversement, les autres agences achètent tous les droits sur les productions des photographes qui une fois la vente réalisée, perdent tous leurs droits sur leur réalisation.

47 *Ibid.* p. 318

48 Fabrice d'Almeida et Christian Delporte prennent dans leur ouvrage l'exemple d'Omayra Sanchez. En novembre 1985 a lieu l'éruption du volcan Nevado Del Ruiz en Colombie. Cette catastrophe naturelle provoque un torrent de boue dans la ville d'Armero. Les sauveteurs arrivés sur place découvrent alors une fille de 12 ans, située dans les décombres et accrochée à un madurier. Cette dernière meurt après deux jours pendant lesquels les sauveteurs tenteront de la secourir. De très nombreux clichés et vidéos de son agonie seront pris par les médias. TF1 et A2, grâce aux EVN obtiennent ces clichés et font le choix de les retranscrire à l'écran. Sur France 3, la présentatrice du journal TV de l'époque, Geneviève Guicheny refuse quant à elle de les passer à l'antenne

Ibid. p. 323

b) La figure du Grand reporter

Le Grand reportage est, dès ses débuts, intrinsèquement lié à son auteur, le reporter.

Le personnage de Rouletabille développé par le romancier Gaston Leroux, certes fictif, constitue néanmoins une bonne illustration des représentations et des valeurs associées à la figure du Grand reporter de cette époque. Le personnage des feuilletons de Leroux est jeune, il travaille depuis ses seize ans comme petit reporter pour le compte du journal, *L'Epoque*. Son surnom, Rouletabille, provient de la forme de sa tête ronde au teint rouge et de son front proéminent, ce dernier signifiant une intelligence et une logique exceptionnelles. Enfin, Rouletabille a cette particularité de posséder un double statut de journaliste-enquêteur. Si cette dimension du personnage ne doit pas faire oublier qu'il s'agit avant tout d'un roman et donc d'une fiction, il est à noter que Gaston Leroux écrit au début de sa carrière d'avocat de nombreux comptes rendus de procès pour le journal *L'Echo de Paris*.⁴⁹ La figure idéalisée et mythifiée de Rouletabille doit être prise en compte dans la perception collective du Grand reporter de l'époque. En témoigne le personnage de bande dessinée, Tintin qui demeure dans l'imaginaire social d'aujourd'hui, l'archétype même du reporter héroïque, enquêteur et aventurier de cette période.

Tous ces éléments participant d'une littérature populaire concourent à l'élaboration d'un mythe autour du journaliste : le grand reporter.⁵⁰ Qu'en est-il maintenant de la pratique, sur quelle réalité agissent toutes ces représentations.

Les reportages paraissent dans les journaux selon le même modèle que les feuilletons et faits-divers, afin de fidéliser le lectorat. Ces stratégies de diffusion répondent évidemment à des enjeux économiques non négligeables pour les journaux de l'époque qui voient dans le reportage un véritable atout commercial. Dans cette optique, l'anonymat des journalistes du grand quotidien, *Le Matin*, reste une constante jusqu'à l'après guerre, comme en témoigne Henry de Jouvenel, le rédacteur en chef de l'époque. Néanmoins, à partir de 1918-1920, le nom des reporters est, la plupart du temps, mis en avant dans les différents journaux publiant leurs reportages, c'est par exemple le cas d'Albert Londres, de Joseph Kessel, ou de Jules Sauerwein. Ce choix relève, entre autre chose, d'une logique publicitaire pour les dirigeants de la presse de l'époque qui voient dans le

49 En 1903, Gaston Leroux réalise un reportage aux alentours du pôle Sud pour le compte du journal *Le Matin*. Ce projet fait suite à une expédition lancée dans cette région en 1902 par l'explorateur suédois Nordenskjöld qui, en février 1903, fait naufrage avec son navire, l'Antarctic. A l'annonce du retour de l'expédition, Gaston Leroux décide de se porter à la rencontre des rescapés afin de réaliser un reportage pour le journal *Le Matin*.

Par ailleurs, Gaston Leroux effectue plusieurs voyages en Russie à partir de 1897. Le dernier a lieu pendant les mouvements révolutionnaires, entre mars 1905 et mai 1906.

Compte rendu de l'exposition à la BNF consacrée à Gaston Leroux [en ligne]. Disponible sur : http://www.bnf.fr/documents/dp_leroux.pdf [consulté le 6 février 2015].

50 *Ibid*, p. 63

reportage un atout supplémentaire pour leur public.⁵¹

Sur le plan professionnel on assiste, entre 1870 et 1890, à une expansion continue des effectifs et du nombre de prétendants au journalisme. A ce mouvement s'ajoute une diversification du recrutement au niveau social. Les journalistes et en particulier les reporters, proviennent ainsi généralement de la classe moyenne nouvellement scolarisée ou bien des classes populaires nouvellement scolarisées. La fonction s'ouvre également aux provinciaux.⁵² La profession de reporter n'est plus considérée durant cette période comme une occupation provisoire mais comme un métier, porteur d'ambition. Le statut privilégié dont bénéficient les reporters par rapport aux autres journalistes est d'ailleurs significatif. Durant les années 1930, les reporters bénéficient ainsi d'un salaire en moyenne 40 % supérieur à celui des rédacteurs ordinaires.

Concernant les contenus abordés, les reporters s'attaquent principalement à des sujets dramatiques, traitent des marginaux (Albert Londres se rend au bagne de Guyane en 1923 et dans les bagnes militaires de Biribi en 1924, Joseph Kessel fréquente, quant à lui, la pègre berlinoise).

Par ailleurs, si la critique des bagnes militaires par Albert Londres reste légaliste, sa portée morale, son registre, lié à l'affect et à l'émotion, donne à ses reportages une force et un certain impact politique.⁵³ Cette priorité accordée aux laissés pour compte et à certains tabous fait des reporters de cette période des figures morales, dont l'investissement sur des enjeux sociaux forts contraste avec la soumission des journalistes observée pendant la première guerre mondiale.

Le contexte de tensions internationales et le mélange d'attraction et de rejet suscité par la révolution russe pousse également plusieurs reporters à se rendre en Russie (c'est le cas d'Albert Londres en 1920, d'Andrée Viollis ou de John Reed), ainsi qu'en Irlande, afin de couvrir la guerre d'indépendance qui s'y déroule. Les reporters se mettent ainsi en scène comme hommes d'action, de terrain ; l'observation, l'interview, la prise de note et la photographie deviennent rapidement des pratiques qui ancrent la profession dans l'univers social et journalistique, faisant du Grand reporter de cette période, un aventurier et un baroudeur des temps modernes.

Ce genre a donc ses héros. Des journalistes comme Albert Londres, Joseph Kessel, Andrée Viollis ou Jack London deviennent les représentants majeurs du Grand reportage tout en en définissant la pratique et l'éthique.

51 *Ibid.* pp. 30, 31

52 L'exemple des reporters Pierre Giffard et Fernand Xan est éclairant. Le premier vient de la ville de Dieppe quant au second, il est originaire de Nantes.

KALIFA Dominique (dir), REGNIER Philippe, THERENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain (coll), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau Monde Editions, Opus Magnum, 2011, p. 1016

53 Les répercussions politiques de cette enquête au bagne de Biribi sont telles, qu'une commission d'enquête sous l'autorité du ministère de la guerre est créée en octobre 1924, afin de vérifier sur place si les allégations tenues par le reporter Albert Londres sont bien justifiées.

c) Les prémisses de la BD : des illustrés à la bande dessinée

Si certains auteurs sont allés jusqu'à inscrire la bande dessinée dans une chronologie extrêmement large, trouvant dans les peintures rupestres, la colonne de Trajan ou encore les tapisseries de Bayeux des prémisses du genre⁵⁴, la généalogie de ce domaine peut néanmoins être cantonnée au XIX^{ème} siècle. L'auteur genevois Rodolphe Töpffer est traditionnellement considéré comme l'inventeur du genre.⁵⁵ Plus tardivement, des œuvres telles que *Yellow Kid*, publié par l'auteur américain Richard Felton Outcast entre 1894 et 1896, ont pu être considérées comme étant aux origines de la bande dessinée. Néanmoins, si le cas de *Yellow Kid* a fait débat et souligne de ce fait certaines rivalités entre les Etats-Unis et l'Europe, la généalogie de la bande dessinée est plurielle et s'inscrit dans des espaces et des traditions multiples.⁵⁶

En France, durant le XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle, l'édition et la diffusion se cantonnent aux illustrés et magazines pour enfants. *Bécassine*, de l'auteur Emile-Joseph-Porphyre, paraît dès 1905 dans *La Semaine de Suzette* et *Zig et Puce* est créé en 1925 par Alain Saint-Ogan et publié au départ dans *Le Dimanche illustré*. Les contenus et les imaginaires véhiculés dans cette presse enfantine oscillent entre distraction, pédagogie, morale, patriotisme et évasion (notamment à travers des emprunts au Western, à l'exotisme colonial et au Moyen Age).⁵⁷ Au même moment aux Etats-Unis, dans les années 1890, les *comics* se développent grâce à l'essor des médias de masse tels que la presse, et sont destinés à un public élargi comprenant cette fois-ci les adultes. La bande dessinée n'y occupe en effet pas la même fonction sociale. Les Etats-Unis sont un pays construit par l'intégration de vagues successives d'immigrés et la bande dessinée, par son double statut mêlant texte et dessin, y occupe une fonction particulière d'intégration à une culture nationale. En effet, elles sont consommées par un public adulte comprenant de nouveaux arrivants dont la maîtrise de la langue anglaise n'est pas forcément élaborée. La présence de l'image et de l'écrit joue un rôle déterminant dans la compréhension des intrigues et font de la bande dessinée un véritable loisir populaire.⁵⁸ En France, la bande dessinée considérée comme un loisir enfantin, est

54 MELLOTT Philippe et MOLITERNI Claude, *Chronologie de la bande dessinée. Guide culturel*, Paris, Flammarion, Tout l'Art Encyclopédie, 1996, p. 6

55 Le Genevois Rodolphe Töpffer avec l'*Histoire de Monsieur Jabot* en 1833 ou encore *Monsieur Vieux Bois*, en 1837 est traditionnellement considéré comme l'inventeur de la bande dessinée

56 ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean Pierre, VENAYRE Sylvain, GROENSTEEN Thierry, LAPRAY Xavier, PEETERS Benoît, (dir), *op. cit.*, p. 566

57 CHARTIER Roger, MARTIN Henri-Jean (dir), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, t. IV, *Le livre concurrencé. 1900-1950*, 1991, pp. 469 à 475

58 George McManus et sa bande dessinée *Jiggs and I* est un parfait exemple de ces auteurs. D'origine irlandaise,

aussi un élément de ce que l'on appelle à cette période, la culture de masse. Le développement du capitalisme industriel, de nouvelles techniques d'information, de reproduction et de diffusion favorisent l'émergence de cette culture. Très rapidement critiquée par les élites intellectuelles (moralistes, religieux, penseurs, et universitaires, pensons par exemple à l'Ecole de Francfort et aux écrits de Theodor Adorno et de Max Horkheimer⁵⁹ sur l'industrie culturelle, ou encore ceux de Walter Benjamin⁶⁰), la culture de masse ou culture populaire (le cinéma et les illustrés⁶¹ entre autres) est accusée, tout comme certains médias, d'aliéner et de manipuler les masses.⁶²

L'âge d'or de la bande dessinée, considéré à partir des années 1930, correspond à une diffusion massive des *comics* américains en Europe, sous l'impulsion d'éditeurs comme Paul Winkler, qui introduit Mickey en France en 1934, ou encore de Cino del Duca, qui popularise Tarzan, et dont les BD relèvent en partie du graphisme des *comic strips* américains et de la BD italienne (notamment dans le fait de privilégier des couleurs vives). Les *comics* américains exercent alors une véritable fascination pour toute une génération de jeunes lecteurs.

Cependant aux Etats-Unis pendant les années d'après guerre, les *comics books* suscitent un véritable rejet et sont accusés de pervertir la jeunesse américaine. L'augmentation de la délinquance juvénile dès 1945 lui est imputée et entraîne une série d'offensives contre la BD. Le 14 juillet 1948 à Detroit dans le Michigan, les autorités font retirer de la vente 36 magazines jugés trop violents. Le 23 février 1949, le sénat de l'Etat de New York vote par 49 voix contre 6, un projet de loi visant à interdire la publication, la distribution et la vente de BD sans un permis obtenu au préalable.⁶³ Un des principaux représentants de cette croisade menée contre les comics est le docteur et psychiatre Wertham. Ce dernier publie en 1954 un ouvrage, *Seduction of the Innocent*, dans lequel il fustige les *comics*, les accusant notamment de favoriser la délinquance juvénile et la prostitution enfantine.⁶⁴

McManus relate dans cette bande dessinée les aventures d'un irlandais émigré aux Etats Unis, Jiggs, Ce dernier est un ancien maçon qui, après avoir gagné des sommes considérables en jouant aux courses, devient milliardaire. Sa femme Maggie, joue quant à elle les parvenues au sein de la haute société.

MARIE Vincent, OLIVIER Gilles, (dir), *op cit.*, pp. 12 à 20

59 DUBREUIL Laurent, PASQUIER Renaud, PAUGAM Guillaume (dir), *La bande dessinée ; ce qu'elle dit, ce qu'elle montre*, Labyrinthe, Labyrinthe - atelier interdisciplinaire T.25, 2006, p. 20,

Les auteurs parlent dans ce passage des critiques suscitées par l'essor de la bande dessinée (ou illustrés) durant la période de l'entre deux guerres.

Parmi ces critiques, les membres de l'Ecole de Francfort, Theodor Adorno et Max Horkheimer, (dans le chapitre « *la production industrielle des biens culturels* » in *La Dialectique de la Raison*) mènent (dans une perspective s'appuyant sur un marxisme critique et une approche psychanalytique) une analyse de ce qu'ils nomment : « l'industrie culturelle », comprenant entre autre objets, le cinéma, la musique de masse mais également plus tardivement, la télévision.

Les membres de l'Ecole de Francfort ne nomment pas directement la bande dessinée au cours de leurs écrits, néanmoins de par son caractère sériel, cet objet entre implicitement, selon les auteurs de ce chapitre, dans le cadre de leur critique.

60 BENJAMIN Walter, *Oeuvres*, Paris, Folio, Folio Essais, t. III, 2000, pp. 269 à 316

61 SADOUL Georges, *Ce que lisent nos enfants*, Paris, Bureau d'éditions, 1938.

62 KALIFA Dominique, *op. cit.*, pp. 96 et 97

63 BARON-CARVAIS Annie, *La bande dessinée*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1985, 2e éd., 1985, 3e éd., 1991, 4e éd., 1994, 5e éd., 2007, pp. 82 et 83

64 MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, éditions de l'An 2, Essais, 2003, p. 189

La création, la même année, aux Etats-Unis du Comics Code, régit et limite fortement les contenus présents dans les *comics*.

Dans le même ordre d'idées et dans un contexte lié aux début de la Guerre froide et à un processus d'américanisation de la société (pensons aux accords Blum-Byrnes signés en 1946⁶⁵, ou encore au Plan Marshall en 1948), la bande dessinée fait l'objet d'un véritable rejet de la part des autorités politiques, des instances morales et religieuses dans la France de l'après guerre.

La loi restrictive du 16 juillet 1949 sur « Les publications destinées à la jeunesse » en témoigne également.⁶⁶ On le voit, la BD cristallise un ensemble de fantasmes, de projections et d'angoisses collectives, liés aux représentations que la société se fait de la jeunesse, et donc dans une certaine mesure, aux discours qu'elle produit sur elle même.⁶⁷ Autrement dit, la façon dont une société et ses membres se perçoivent et se projettent dans l'avenir. Cette loi, en autorisant la censure de certaines publications, accompagne en France la baisse d'intérêt du jeune lectorat pour les *comics* américains, et permet en parallèle le développement d'une nouvelle école de BD : l'Ecole belge. Des maisons d'édition comme Dupuis, Le Lombard ou Casterman obtiennent ainsi un véritable succès. L'émergence d'une BD belge, de 1945 aux années 1960, constitue une étape importante dans le processus artistique à l'oeuvre au sein du champ occupé par la BD. Plusieurs écoles émergent ainsi tout au long de cette période. L'école de Bruxelles, dont le représentant majeur, Hergé avec son personnage Tintin, demeure l'archétype de cette période. Par ailleurs, des réalisations comme Blake et Mortimer ou la publication du journal de Spirou sont représentatives de cette période.⁶⁸ Ces auteurs développent un graphisme de la ligne claire (style que l'on peut retrouver à travers des réalisations plus anciennes telles que *Bécassine* de Pinchon, *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan). Face à ce phénomène, l'école de Marcinelle (à laquelle des auteurs comme Franquin, Morris, Peyo, Roba, ou Tillieux sont associés), attachée à un récit humoristique et à un recours à la caricature (la place des « gros nez » dans la caricature, filiation de René Goscinny jusqu'à Florence Cestac). La notion de « ligne crade », en partie remise en question, (représentée par des auteurs comme Reiser ou Vuillemin) constitue une autre approche de cette période.

Cette évolution s'accompagne d'une nouvelle rupture à partir des années 1950-60 où, tandis qu'on assiste à la naissance d'une BD underground au contenu plus politique, subversif et sulfureux

65 Les accords Blum-Byrnes organisent, en échange d'une suppression d'une partie de la dette française envers les Etats Unis, la fin du régime d'interdiction des films américains imposé en 1939. Cette décision aboutit à l'introduction massive du cinéma hollywoodien et à la baisse du cinéma français, par le biais d'un système de quota.

66 CREPIN Thierry, *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, Paris, CNRS Editions, 2001, 493 p.

67 BANTIGNY Ludivine, « La jeunesse, la guerre et l'histoire (1945-1962) », dans *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIXe-XXIe siècles*, Paris, Puf, 2009, pp. 153-166

68 CHARTIER Roger, MARTIN Henri-Jean (dir), *op. cit.*, pp. 469 à 475

aux Etats Unis, (représentée entre autre par Gilbert Shelton, Robert Crumb avec les aventures de *Fritz the Cat* notamment ou encore par le magazine satirique MAD⁶⁹) la bande dessinée gagne en France un public de plus en plus large, qui s'étend aux adolescents et aux adultes. En effet, dans le cadre de Mai 68, la publication successive de magazines comme *Pilote* en 1959, *Hara Kiri* en 1960, *Charlie Mensuel* en 1969, *L'Echo des savanes* en 1972, *Métal Hurlant* et *Fluide Glacial* en 1975 ou encore de *A suivre* en 1978. La parole des auteurs se libère et ces derniers abordent des thèmes liés à la drogue, au sexe et au rock'n'roll. Passant de la fiction à la contre culture et à l'évocation de thématiques subversives et érotiques, les auteurs de ces publications participent à la légitimation de la bande dessinée en l'ouvrant à un public adulte.⁷⁰

d) Une légitimation achevée ?

L'explosion au cours des années 1960-1970 des revues dédiées à la BD, signale l'évolution du médium, passant d'un public enfantin puis d'adolescents et enfin de jeunes adultes. Cette transformation témoigne tout à la fois d'un glissement générationnel, et d'un même lectorat vieillissant avec l'objet de ses loisirs. Ces mutations tendent à favoriser une légitimation de notre objet d'étude, sans pour autant empêcher une BD, toujours destinée à un public enfantin d'exister. Le champ, les thèmes abordés par la BD et donc les publics qui y sont associés, ayant en fait, plutôt tendance à s'élargir et à se diversifier.⁷¹ Dans cette optique, l'apparition en France au cours des années 1960 du concept de bédéphilie et la création en 1962 du Club des bandes dessinées, témoignent d'une construction de la BD en un domaine progressivement autonome et légitimé dans le champ culturel.⁷² Le fait que des spécialistes se réunissent ou constituent des collections tend vers la constitution d'un savoir collectif et d'une forme de patrimoine autour de la BD. Dans cette optique, l'organisation en 1967 de la première grande exposition en France, consacrée à la BD au musée des Arts décoratifs de la ville de Paris et intitulée « Bande dessinée et Figuration narrative »⁷³, constitue une étape majeure dans la reconnaissance sociale et artistique accordée par

69 Ce magazine est publié à partir de 1952 par l'éditeur William Gaines, la firme EC Comics et l'auteur Harvey Kurtzman.

70 MOLLIER Jean Yves, *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*, Paris, Fayard, vol. 1, p. 343

71 Issue de ce que l'on désigne communément comme la culture de masse et associée à un public enfantin, la bande dessinée ou illustrés (le terme est utilisé jusqu'aux années 1960) reste un objet peu valorisée et sa consommation demeure mal perçue, en dépit d'un lectorat de jeunes adultes qui commence à se constituer dans le courant des années 1960.

72 BARON-CARVAIS Annie, *op. cit.*, p. 26

73 BOLTANSKI Luc. « La constitution du champ de la bande dessinée ». *Actes de la recherche en sciences*

une part des autorités intellectuelles à la bande dessinée ainsi qu'à ses acteurs. A la suite, de nombreuses manifestations artistiques sont organisées autour de thématiques évoquées par le biais de la bande dessinée. En 2010, l'exposition « Archi & BD - La ville dessinée », Cité de l'architecture et du patrimoine, affiche signée Nicolas de Crécy, 2010, témoigne de ce processus.

Une rupture intervient avec la publication de l'album *Maus* par Art Spiegelman en 1986. L'auteur y aborde sous forme de bande dessinée la vie de son père ainsi que son expérience des camps de concentration (les personnages y sont représentés sous forme d'animaux : les juifs sont ainsi figurés en souris et les nazis en chats). Son œuvre est reconnue mondialement, si bien que Spiegelman reçoit le prix Pulitzer en 1992. Un peu plus tôt au Japon, en 1983, Keiji Nakazawa réalise un manga, *Gen d'Hiroshima*, dans lequel il évoque ses souvenirs du passage de la bombe atomique sur Hiroshima et la mort de son père et de ses frères. Plus largement, ces deux publications signalent un tournant autobiographique pris par la BD et constituent autant de paliers ancrant progressivement la bande dessinée dans des pratiques et des usages considérés comme socialement valorisés.

Dans cet ordre d'idées, des bédéastes américains tels que Will Eisner, élaborent une nouvelle définition de la BD sous le terme de *Graphic Novel* (en France le terme Roman graphique a été forgé même si cette appellation demeure trop vague pour plusieurs spécialistes), le théoricien de la bande dessinée Harry Morgan parle, quant à lui dans son ouvrage, de « Littérature dessinée ».

Sur le plan éditorial, la création en 1980 du magazine *Raw* par l'auteur et la femme d'Art Spiegelman, Françoise Mouly relève également de ce processus d'élargissement où la BD confirme son aptitude à porter un discours contestataire et politique.

En France, la politique publique de démocratisation culturelle amorcée par le ministre de la culture, Jack Lang sous la présidence de François Mitterrand, participe à l'élargissement du champ de l'art et se traduit par une reconnaissance institutionnelle de la bande dessinée. Des actions telles que la création du Festival d'Angoulême en 1974, la fondation en 1983, toujours dans la même ville, d'une école de formation à la bande dessinée et la désignation de la BD comme Neuvième Art (par Claude Beylie, Morris, Pierre Vanker et Francis Lacassin) en 1980, sont autant d'entreprises de légitimation de la BD. L'institutionnalisation de la bande dessinée devient donc très forte en France. Néanmoins, la légitimation de ce domaine reste ambiguë, dans la mesure où les moyens financiers mis en place par les autorités, demeurent très limités.⁷⁴

sociales [en ligne], volume 1, n° 1, 1975 [consulté le 22 avril 2014]. Disponible sur le portail Persée. URL <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1975_num_1_1_2448> DOI <10.3406/arss.1975.2448>, p. 44.

⁷⁴ MAIGRET Eric, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, [en ligne], 1994, volume 12 n°67, p. 123. Disponible sur le portail Persée. URL http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1994_num_12_67_2742 [consulté le 22 avril 2012]

2) La BD reportage : des premières expérimentations vers un genre défini

Le développement de la BD reportage en France et aux Etats Unis, s'articule entre les années 1980 et 1990. L'émergence de ce genre se limite au départ à des projets individuels, dont la diversité complique toute tentative de regroupement en un mouvement défini et organisé.

Toutefois, le spécialiste de la bande dessinée Thierry Groensteen, commente, dès le milieu des années 1980, l'apparition de la BD reportage dans les termes suivants : « Le reportage dessiné est un genre en vogue depuis quelques années et qui semble promis à un certain développement. »⁷⁵

Dès lors, il convient de définir quelles pratiques et quels discours structurent ce genre à ses débuts.

a) Des projets individuels

En France, l'origine de la BD reportage est attribuée aux travaux de Cabu ou encore de Jean Teulé dont certaines œuvres anticipent ou relèvent déjà de ce genre.

En effet, le caricaturiste Cabu parcourt plusieurs villages français et réalise en 1979 une série de reportages dessinés sur un ton satirique, *La France des beaufs*⁷⁶ pour le compte de *Charlie Hebdo*. L'auteur fait ainsi le tour de plusieurs villes de province, hébergé par des lecteurs du journal qui lui servent parallèlement d'informateurs. Cabu dessine et se moque des notabilités locales, des conventions sociales et des bourgeoisies engoncées.⁷⁷ En 1984, paraît *Beyrouth* de Michel Duveaux. Cette œuvre fait suite à un reportage commandé par *Libération*, puis édité chez Glénat.⁷⁸

Le magazine *Pilote* édite en janvier 1985 dans le numéro 28, un feuilleton réalisé par Bernalin et Armand sur la guérilla au Nicaragua, « Zéro, héros, guérilléro » ainsi qu'un reportage d'Elizabeth D et Bertrand Guillou sur l'Afghanistan, « Expédition punitive ».⁷⁹ Par ailleurs, l'écrivain et auteur de

75 GROENSTEEN Thierry, *La Bande dessinée depuis 1975*, Paris, Le Monde de, M.A, 1985, p. 149

76 CABU, *Cabu reporter-dessinateur*, tomes 1 et 2, Issy-les-Moulineaux, Vents d'ouest, 2007 et 2008.

77 A titre d'exemple donné par l'auteur de l'article, Cabu s'invite au marché aux bestiaux d'un village du Charolais, aux abords du château que Bokassa possédait en Sologne, ou encore dans l'abbaye bénédictine de Solesmes. Enfin, Cabu réalise également un reportage dans le Cotentin chez la Mère Denis, l'égérie publicitaire des machines à laver Vedette. POTET Frederic, « Cabu, un coup de crayon sans égal », *Le Monde*, 7 janvier 2015 [en ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/attaque-contre-charlie-hebdo/article/2015/01/07/cabu-un-coup-de-crayon-sans-egal_4550825_4550668.html [consulté le 7 janvier 2015]

78 DUVEAUX Michel, *Chroniques provinciales, Beyrouth*, Paris, Glénat, 1984.

79 PALTANI-SARGOLOGOS Fred, « Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle », Mémoire de master Cultures de l'image et de l'écrit (mention histoire), sous la direction de Christian Sorrel,

BD, Jean Teulé publie en 1986, suite à un voyage aux quatre coins de la France, une série de reportages insolites regroupés en un ouvrage, *Gens de France*.⁸⁰ L'auteur y évoque plusieurs rencontres loufoques ainsi que plusieurs faits-divers et affaires judiciaires. Ses reportages mêlent l'écriture à des photographies qu'il retouche à l'aide de divers procédés picturaux. A la même date en 1986, le bédéaste Emmanuel Guibert, livre un récit tiré de l'expérience du photographe Lefèvre et Lemerrier. Cet album relate une mission de Médecins Sans Frontières en Afghanistan au moment où l'Union soviétique envoie des troupes afin de reprendre le contrôle du pays.

Si elles s'apparentent à une forme de reportage dessiné, ces entreprises relèvent toutefois davantage d'expérimentations individuelles et originales plutôt que de BD reportage au sens d'un projet constitué et revendiqué. L'invention de ce genre est en effet traditionnellement attribuée à l'américain Joe Sacco.⁸¹ Dessinateur de formation, Sacco est né en 1960, a suivi des études de journalisme et obtient un diplôme de journalisme à l'université d'Oregon en 1982. En 1992, Joe Sacco décide de se rendre en Palestine. De retour de son voyage, il réalise un reportage sous forme d'une série de bandes dessinées publiées en France dès 1993 et regroupées sur plusieurs années en un album, *Palestine*, sorti en 1996⁸², et pour lequel l'auteur a reçu l'American Book Award. Si rétrospectivement, l'auteur évoque *Palestine* comme un projet aux contours flous, presque accidentel, « je n'avais pas idée de ce que j'étais en train de faire »⁸³, cette oeuvre est rapidement assimilée par la critique à une forme de journalisme dessiné. Pendant le conflit serbo-croate, Sacco se rend à plusieurs reprises en Bosnie à Gorazde et à Sarajevo. Cette dernière, située à proximité de la frontière Serbe, est touchée de plein fouet par les attaques des forces armées de Slobodan Milosevic. A la suite de ses voyages, l'auteur publie *The Fixer* et *Gorazde*.⁸⁴

Joe Sacco retranscrit donc essentiellement des situations de guerre, de conflit ou bien de famines à travers ses reportages. Par ailleurs, il assume une subjectivité totale au cours de ses enquêtes, tout en remettant en question l'objectivité prônée par l'éthique journalistique.

Lyon, Enssib, 2011, 177 p. Disponible sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56772-le-roman-graphique-une-bande-dessinee-prescriptrice-de-legitimation-culturelle.pdf> – lien valide le 25 mars 2015.

80 TEULE Jean, *Gens de France*, Paris, Casterman, 1988.

81 ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean Pierre, VENAYRE Sylvain, GROENSTEEN Thierry, LAPRAY Xavier, PEETERS Benoît, (dir), *L'Art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles et Mazenod, L'Art et les grandes civilisations, 2012, p. 196

82 SACCO Joe, *Palestine : dans la bande de Gaza*, Paris, Vertige Graphic, 1996.

83 DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

84 SACCO Joe, *Gorazde*, Montreuil, Rackham, 2001.

SACCO Joe, *The fixer, une histoire de Sarajevo*, Montreuil, Rackham, 2005.

SACCO Joe, *Derniers jours de guerre*, Montreuil, Rackham, 2006.

Un autre auteur comme l'américain Ted Rall s'empare de la BD pour livrer un reportage dessiné sur Kaboul en Afghanistan.⁸⁵ Le journaliste, Steve Mumford se rend, quant à lui, à Bagdad à l'occasion de la guerre en Irak et en tire un récit en images.⁸⁶

En France, le journaliste d'investigation Denis Robert, en collaboration avec Laurent Astier, relate l'affaire Clearstream ainsi que son procès, le tout sous la forme d'un récit graphique.⁸⁷

La BD reportage se développe à partir des années 1980, 1990 en France et aux Etats-Unis. Les auteurs se rendent dans des pays extrêmement divers au sein de chaque continent. Le planisphère ci-dessous est une transposition spatiale de l'ensemble des BD reportages faisant partie de mon corpus.⁸⁸

85 RALL Ted, *Passage afghan*, Paris, La Boîte à Bulles, 2004

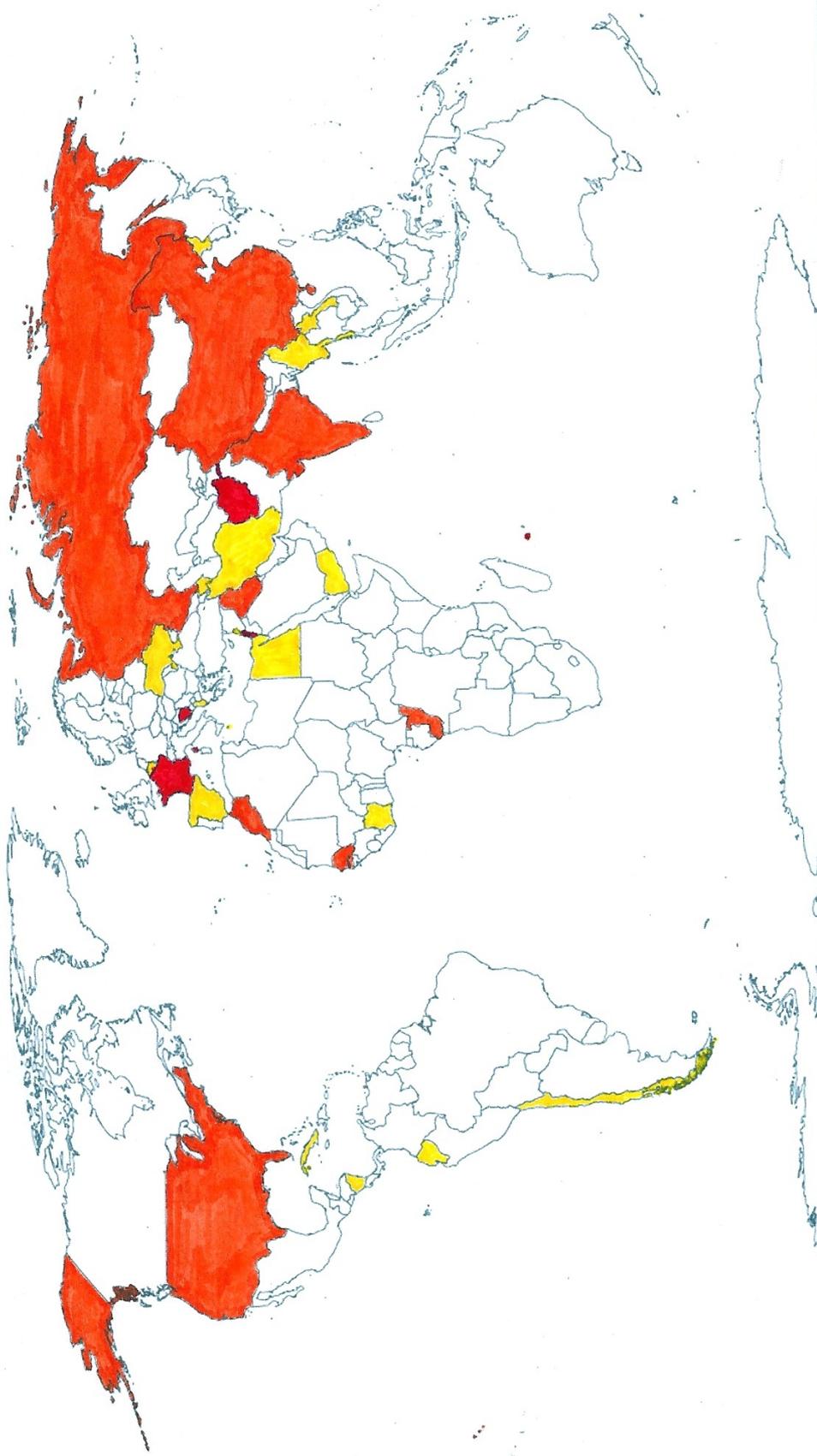
86 MUMFORD Steve, *Baghdad Journal: An Artist In Occupied Iraq*, Montréal, Drawn and Quarterly, 2006

87 ASTIER Robert et ROBERT Denis, *L'Affaire des affaires*, Paris, Dargaud, 2009

88 La carte ci dessous a été réalisée à partir de mes sources Sur l'émergence de la BD de reportage ainsi qu'un fond de planisphère vierge. Disponible sur : <http://www.carte-du-monde.net/205-carte-du-monde-vierge.html>

1.1 La localisation des BD reportage dans le monde

Carte des BD reportage dans le monde



Légende :

1 déplacement

Entre 2 et 3 déplacements

Entre 4 déplacements et plus

En consultant la carte, plusieurs remarques s'imposent. Une large part de ces récits prennent place dans des pays du Moyen Orient, dont la Palestine ou Israël, l'Irak, l'Iran, l'Afghanistan ou le Liban. Si la raison est sûrement liée au contexte de tensions internationales suite aux évènements du 11 septembre 2001 et à ses développements ultérieurs,⁸⁹ les BD reporters semblent donc couvrir le théâtre de conflits (comme Joe Sacco l'a par ailleurs fait en Bosnie à Gorazde avec le conflit serbo-croate). La BD reportage est également liée aux questionnements sur la mondialisation et aux mouvements migratoires. C'est le cas d'enquêtes effectuées à Malte, toujours par Sacco, ou bien entre Gibraltar, Tanger et la Ceuta par un des collaborateurs à la revue *XXI*, Jean Philippe Stassen. Le genre recouvre enfin des enjeux post-coloniaux et c'est le cas de l'auteur Hippolythe, un autre BD reporter de *XXI*, qui réalise un reportage chez son père installé au Sénégal. Enfin, une grande partie (12) de ces BD reportage sont réalisés en France, leurs auteurs étant à chaque fois français.

A partir des années 2000, en France, la BD reportage se développe sous l'impulsion de plusieurs auteurs comme Etienne Davodeau. Ce dernier, né en 1965, réalise essentiellement des reportages BD dans la France rurale. Ainsi, l'auteur effectue un voyage d'un an dans le Maine et Loire. Il y suit trois agriculteurs qui se mettent à l'agriculture biologique et fondent un GAEC (Groupement Agricole d'Exploitation en Commun)⁹⁰. A travers ses différents reportages, Davodeau s'inscrit dans une démarche à la fois journalistique et militante. Au cours d'un de ses interviews consacré à son album, *Rural !*, Davodeau révèle au journaliste qui l'interroge, plusieurs de ses références :

« Là-dessus me sont revenues des lectures que j'avais aimées dans les années 1980 mais qui ont eu visiblement très peu de suites. Il s'agissait en particulier de deux livres de Jean Teulé – qui a arrêté la bande dessinée depuis pour devenir le romancier à succès que l'on connaît aujourd'hui – qui s'appelaient *Gens de France et d'ailleurs*. C'était des bandes dessinées avec des collages et des photos retouchées manuellement. Il s'agissait de portraits courts, type reportages, de gens plus ou moins barrés. C'était vraiment intéressant à lire malgré un petit côté cynique et rigolard qui me dérangeait un peu, et ça offrait des possibilités pour la bande dessinée qui me semblaient fructueuses. Même si c'était tout à fait différent de ce que je fais maintenant.

Et puis j'ai lu aussi le *Palestine* de Joe Sacco au début des années 1990. Et ça m'a donné immédiatement envie, non pas de faire cette forme de reportage engagé que fait Joe sur place, quasiment en tant que reporter

89 Je pense notamment à l'occupation de l'Afghanistan par les troupes soviétiques entre 1979 et 1989.

Plus tardivement, en 2001, l'envoi par les Etats-Unis et l'ONU de troupes en Afghanistan et deux ans plus tard, en 2003, la guerre en Irak déclenchée par les Etats-Unis. Enfin, l'attaque du Liban par les forces israéliennes en 2006.

90 DAVODEAU Etienne, *Rural! Chronique d'une collision politique*, Paris, Delcourt, 2001.

de guerre, mais en tout cas d'aller rencontrer des gens et de raconter ce qui leur arrive en bande dessinée.»⁹¹

Le bédéaste se réfère et situe son album *Rural !* en continuité avec un ensemble d'enquêtes réalisées par Jean Teulé puis des BD reportages de Sacco. En effet, si Davodeau revendique une démarche différente de celle de l'auteur de *Palestine*, ce dernier est toutefois cité comme un exemple dans le passage de l'auteur vers une BD documentaire éloignée de toute fiction.

L'auteur québécois, Guy Delisle, né en 1966, réalise depuis la fin des années 1990 plusieurs voyages à travers des pays subissant des dictatures ou des systèmes politiques autoritaires.

Suite à chacun de ses périple, dont les raisons sont à la fois liées à son travail⁹² et à celui de sa femme⁹³, Delisle publie plusieurs albums qui s'apparentent fortement à un carnet de voyage ainsi qu'à une forme de BD reportage. Interrogé par un journaliste à propos de l'un de ses séjours effectué en Israël et sur le fait qu'il ait pu être confondu avec Joe Sacco, Delisle donne la réponse suivante :

« Il y a une séquence où vous dites que les autorités israéliennes ont dû vous confondre avec Joe Sacco. Alors, c'est très drôle, mais finalement, c'était peut-être vrai ?

C'est fort possible. Avec sa carte de presse, Joe Sacco peut passer à Gaza assez simplement finalement. De mon côté, j'en étais à mon troisième refus et ils savaient que je faisais de la bande dessinée. Ils ont pu confondre... »⁹⁴

A la remarque du journaliste, posant implicitement la question des ressemblances entre son travail et celui de Sacco, Delisle évoque explique que, à l'inverse de l'auteur américain, il ne possède pas de carte de presse et n'est donc pas un journaliste. Malgré le fait que l'auteur québécois soit superviseur dans l'animation et ne possède en effet aucune compétence en journalisme, ses récits se rapprochent toutefois d'une forme de BD journalisme reposant sur une observation du quotidien

91 TRICOT Antoine, « Histoire vécue du documentaire dessiné – Entretien avec Etienne Davodeau 1/4 », *nonfiction* [en ligne], le 27 septembre 2013, . Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6708-p1-histoire_vecue_du_documentaire_dessine_entretien_avec_etienne_davodeau_14.htm [consulté le 15 mars 2015].

92 Guy Delisle publie les deux ouvrages ci dessous dans le cadre de son travail de superviseur d'animation en Asie DELISLE Guy, *Shenzhen*, Paris, L'Association, Ciboulette, 2000.

DELISLE Guy, *Pyong Yang*, Paris, L'Association, Ciboulette, 2002.

93 Au cours des deux ouvrages présentés ci dessous, Delisle suit cette fois-ci sa femme dans le cadre de ses missions pour l'organisme humanitaire Médecins sans Frontières.

DELISLE Guy, *Chroniques Birmanes*, Paris, Delcourt, Shampooing 2007.

DELISLE Guy, *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Delcourt, Shampooing, 2011.

94 LEMAIRE Thierry, « Interview de Guy Delisle à propos de *Chroniques de Jérusalem* », le 30 novembre 2011 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.actuabd.com/Guy-Delisle-Chroniques-de> [consulté le 10 mars 2015]

assez fine. Au delà du fait que ces trois auteurs, Joe Sacco, Etienne Davodeau et Guy Delisle, appartiennent peu ou prou à la même génération (le premier est né en 1960, le deuxième en 1965 et le troisième en 1966), ces derniers inscrivent également leurs récits dans une démarche propre à la BD reportage. Malgré la spécificité de leurs démarches respectives, Davodeau et Delisle citent chacun Sacco tout en comparant leur approche à la sienne. Que ce soit pour revendiquer leur propre singularité ou au contraire une forme de filiation avec son œuvre et son approche, ces derniers se positionnent par rapport à Sacco. L'auteur de *Palestine* apparaît ainsi comme une figure de référence d'un mouvement encore très récent.

b) Joe Sacco et le journalisme : entre adhésion et rejet.

Les auteurs de BD reportage, comme leur nom l'indique, possèdent une compétence hybride. Dans cet ordre d'idée, consulter les discours de l'auteur américain Joe Sacco s'avère utile.⁹⁵ Si ce dernier représente l'archétype même du reporter, l'analyse de certaines de ses interviews⁹⁶ révèle néanmoins un rapport ambivalent avec la fonction de journaliste.

Le corpus étudié est composé de six interviews de Joe Sacco⁹⁷ parmi lesquels j'ai choisi de relever les concordances du terme « journalisme ». Ce mot apparaît vingt fois tout au long du

95 Le choix de cet auteur n'est pas neutre. Joe Sacco a reçu, en plus de sa formation d'auteur BD, un diplôme de journalisme à l'université d'Oregon en 1982. Par ailleurs, Sacco est traditionnellement considéré comme l'inventeur de la BD reportage.

ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean Pierre, VENAYRE Sylvain, GROENSTEEN Thierry, LAPRAY Xavier, PEETERS Benoît, (dir), *L'Art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles et Mazenod, L'Art et les grandes civilisations, 2012, p. 196

96 L'étude de ces interviews repose sur les méthodes de la textométrie, plus précisément, à partir du logiciel informatique TXM.

97 CANARD Bruno et TIZACK Suzanna « Joe Sacco », *L'Indispensable*, n° 1, juin 1998 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/joe-sacco/> [consulté le 1er juin 2014]

MATHEY Cécile et SUCHEY Gilles, « Joe Sacco », entretien réalisé en août 2011 et mis en ligne en mai 2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/joe-sacco-2/> [consulté le 1er juin 2014]

DEMETS Mickaëls, « Joe Sacco : GAZA 1956 », mis en ligne le 23 mai 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.info-palestine.eu/spip.php?article8755> [consulté le 1er juin 2014]

DE CASTEL POUILLE Pierre-Henri et GARCON Jean-Philippe, « Joe Sacco », octobre 2001 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?http://www.pastis.org/jade/octobre01/joesacco.htm> [consulté le 1er juin 2014]

BOUILLET Clarisse, « Interview de Joe Sacco », mis en ligne le 22 février 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lesinrocks.com/2010/02/22/actualite/entretien-avec-joe-sacco-dans-la-bande-dessinee-de-gaza-1133696/> [consulté le 1er juin 2014]

JOSSET Jean-Sebastien, « Joe Sacco : profession BD-reporter », le 2 février 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.mondomix.com/news/joe-sacco-profession-bd-reporter> [consulté le 1er juin 2014]

GROTH Gary, « Gorazde – Joe Sacco » [en ligne]. Disponible sur : <http://embuscades-alcapone.blogspot.fr/2013/12/gorazde-joe-sacco.html> [consulté le 1er juin 2014]

corpus, selon deux registres différents.

Dans un premier temps, Sacco évoque à douze reprises le journalisme, sur un mode distancié, « la prétendue objectivité du journalisme américain, une vision finalement très partisane de la situation ».⁹⁸ Son propos se construit alors de manière exclusive : le « je », de l'auteur, tient un discours critique et s'inscrit en opposition aux autres et ce faisant se désolidarise du journalisme ainsi que ses représentants. La critique de Sacco porte plus particulièrement sur le journalisme anglo-saxon dit d'information et les modalités d'objectivité et de neutralité qui lui sont propres.

Ce positionnement critique tenu par l'auteur est également stratégique et s'apparente à une forme de revendication, d'autant plus forte qu'elle s'appuie sur un mouvement encore récent et reposant sur des pratiques relativement diversifiées. D'autre part, Sacco évoque son expérience passée du journalisme, en tant qu'étudiant.⁹⁹ Le terme est employé à huit reprises directement par Sacco qui raconte ainsi sa propre trajectoire de journaliste : « j'ai fait des études de journalisme », « quand j'étais étudiant en journalisme ».¹⁰⁰ Si ses propos relèvent d'une certaine intimité avec ce métier, l'auteur renvoie presque exclusivement le terme de journalisme à une temporalité passée ainsi qu'à ses études universitaires.

Joe Sacco se considère bien comme un journaliste, néanmoins l'étude de certains de ses discours révèle une posture critique et distanciée de l'auteur vis à vis du journalisme qu'il est nécessaire d'étudier à présent au niveau de la pratique : c'est-à-dire à partir de ses oeuvres.

L'exemple le plus abouti de cette hybridation de la BD en un projet journalistique reste l'album, *Gaza 1956 : en marge de l'histoire*.¹⁰¹ L'ouvrage fait, sans compter les appendices, 396 pages et débute par un avant-propos dans lequel Sacco explique les circonstances qui l'ont amené à réaliser cet album. Enfin, le contenu même de l'ouvrage relève d'une véritable enquête au cours de laquelle l'auteur reconstitue l'exécution de deux massacres par l'armée israélienne survenus en Palestine dans les camps de Khan Younis et de Rafah en 1956. La majeure partie de l'ouvrage est ainsi consacrée au recueillement de très nombreux témoignages de survivants et de témoins palestiniens. Sacco croise également les informations contradictoires, s'interroge et prend le lecteur à partie sur le sens de sa démarche.¹⁰² En outre, il mobilise plusieurs archives institutionnelles (Onusiennes, de l'UNWRA (United Nations Relief and Works Agency), des rapports d'enquête, des photographies d'époque, des témoignages¹⁰³ mais également des archives militaires, diplomatiques et politiques

98 Consulter le Graphique de concordance : « journalisme » en annexe.

99 Joe Sacco a reçu, en plus de sa formation d'auteur BD, un diplôme de journalisme à l'université d'Oregon en 1982.

100 cf. Graphique de concordance : « journalisme ».

101 SACCO Joe, *Gaza 1956 : en marge de l'histoire*, Paris, Futuropolis, 2010.

102 C'est notamment le cas page 120, où faisant face à deux témoignages contradictoires (concernant des exécutions survenues à Khan Younis), l'auteur prend le parti d'exposer les deux versions des faits

103 Je pense en particulier aux photographies des camps de Khan Younis et de Rafah datant de 1956 et que Sacco s'est

israéliennes) en partie retranscrites en fin d'ouvrage. Ces documents sont consultés par l'auteur grâce à l'historien israélien Mordechaï Bar On, avec qui Joe Sacco s'est entretenu plusieurs fois concernant la crise du canal de Suez. L'album, *Gaza 1956 : en marge de l'histoire* repose donc sur une méthode clairement journalistique aux accents parfois historiques. Les sujets concernés par son enquête sont essentiellement des individus anonymes dont l'auteur évoque le quotidien et entre autre, les destructions systématiques des maisons à la frontière entre la bande de Gaza et l'Égypte par les FDI¹⁰⁴, les contrôles aux *checkpoints*, les heures d'attentes et les inégalités sociales et économiques entre palestiniens et israéliens.

c) La reconnaissance d'un genre à part entière ?

Depuis sa création, la BD reportage occupe une place mouvante au sein de la BD. A mi chemin entre le roman graphique et le récit journalistique tous deux destinés à un public adulte, ce genre s'adresse à un public restreint. A cet égard, il est intéressant d'observer l'évolution des discours et des regards portés sur la bande dessinée par des instances de consécration telles que les élites intellectuelles ou encore les institutions muséales. Ces dernières années plusieurs expositions consacrées à la BD reportage ont été organisées. Ainsi, entre 2006 et 2007, dans le cadre du Centre Georges Pompidou, Boris Tissot organise une exposition, *BD Reporters*¹⁰⁵ où, à partir du personnage de Tintin, est retranscrit un panorama des oeuvres de plusieurs auteurs s'inscrivant dans la BD de reportage, dont Joe Sacco, Ferrandez, Wolinski, Cabu ou encore Guy Delisle.

En 2013, l'exposition *Des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*¹⁰⁶ présentée au musée de l'histoire de l'immigration, englobe dans son propos certains auteurs de BD reportage. Tout récemment, depuis le 17 février jusqu'au 18 juillet 2015, une autre exposition intitulée, *La bande dessinée reportage* est consacrée à ce phénomène. L'évènement a lieu

attaché à retranscrire le plus fidèlement possible. Par ailleurs, les témoins de ces deux massacres ont également été reproduits tout au long de l'ouvrage par l'auteur.

104 FDI : le terme désigne les forces de défense israéliennes, déployées à la frontière entre la bande de Gaza et l'Égypte.

105 *BD Reporters* [en ligne]. Disponible sur : http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f99d95b88919f3dde6276f28b16ace¶m.idSource=FR_E-705adce7f69cfd2978c1dbddf91cd17 [consulté le 25 février 2014]

Ou encore, [en ligne]. Disponible sur : http://www.froggydelight.com/article-3528-BD_Reporters.html [consulté le 25 février 2014]. Pour un compte rendu de cette exposition et des différents auteurs exposés.

106 Palais de la Porte Dorée musée de l'histoire de l'immigration [en ligne]. Disponible sur : <http://www.histoire-immigration.fr/2012/12/albums-bande-dessinee-et-immigration-1913-2013> [consulté le 25 février 2014]

Pour le catalogue d'exposition. MARIE Vincent, OLIVIER Gilles, (dir), *Albums des histoires dessinées entre ici et ailleurs : bande dessinée et immigration 1913-2013*, Paris, Futuropolis, Musée de l'histoire de l'immigration, 2013, 193 p.

à Marseille à la bibliothèque départementale des Bouches-du-Rhône.¹⁰⁷

Il est à noter que les planches de Sacco ont été exposées au cours de ces trois expositions. Dans cette optique, l'auteur est récompensé au festival d'Angoulême en 2011 pour son œuvre *Gaza 1956 : en marge de l'histoire*, participe d'une inclusion de la BD reportage dans le champ de la bande dessinée et paradoxalement d'une reconnaissance de son autonomie (Sacco étant traditionnellement désigné comme son inventeur de par sa double casquette de journaliste et de dessinateur). A l'inverse, le Prix France Info, dont la création remonte à 1994, récompense un certain nombre de BD reportage publiés en France. Si la remise de cette distinction se fait dans le cadre du Festival d'Angoulême, ses liens avec le journalisme témoignent de l'entrée dans la sphère médiatique de la BD reportage.

A propos du bédéaste Guy Delisle, ce dernier reçoit le Fauve d'or à l'occasion du festival d'Angoulême de 2012 pour son album *Chroniques de Jérusalem*. Le fait que Delisle obtienne cette distinction des mains d'Art Spiegelman est également significatif. Compte tenu de la célébrité et de la posture institutionnelle dont bénéficie l'auteur de *Maus*, la récompense remise à cet auteur s'apparente dans une certaine mesure à une intronisation, une acceptation par l'univers de la bande dessinée (ainsi que ses représentants) de la BD reportage.

Le tableau suivant offre un panorama de la réception institutionnelle dont l'oeuvre d'un certain nombre de BD reporters a pu faire l'objet, entre les années 1990 et 2000.¹⁰⁸

107 La bande dessinée reportage [en ligne]. Disponible sur : <http://www.biblio13.fr/biblio13/CG13/cache/bypass/pid/2?popup&containerId=3168&pageTitle=Exposition+%3A+La+bande+dessin%C3%A9e+reportage> [consulté le 19 mai 2015].

108 Ce tableau est basé sur un ensemble de onze œuvres. Si leurs auteurs ont publié d'autres albums, je m'appuie sur cette sélection dans la mesure où elle me semble représentative des développements de la BD reportage en France. SACCO Joe, *Gorazde*, Montreuil, Rackham, 2001.

SACCO Joe, *The fixer, une histoire de Sarajevo*, Montreuil, Rackham, 2005.

SACCO Joe, *Gaza 1956 en marge de l'histoire*, Paris, Futuropolis, 2010.

SACCO Joe, *Reportages: Palestine, Irak, Koushinegar; femmes tchétchènes, crimes de guerre, immigrants africains*, Paris, Futuropolis, Albums, 2011.

DELISLE Guy, *Shenzhen*, Paris, L'Association, Ciboulette, 2000.

DELISLE Guy, *Pyong Yang*, Paris, L'Association, Ciboulette, 2002.

DELISLE Guy, *Chroniques Birmanes*, Paris, Delcourt, Shampooing 2007.

DELISLE Guy, *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Delcourt, Shampooing, 2011.

DAVODEAU Étienne, *Rural! Chronique d'une collision politique*, Paris, Delcourt, 2001.

DAVODEAU Étienne, *Les mauvaises gens, une histoire de militants*, Paris, Delcourt, 2005.

DAVODEAU Étienne, *Les ignorants : récit d'une initiation croisée*, Paris, Futuropolis, 2011.

DAVODEAU Étienne, *Un homme est mort*, Paris, Gallimard, Folio, 2012.

1.4 La réception institutionnelle de la BD reportage

Auteurs	Ouvrages	Date	Maisons d'édition	Prix, distinctions
Joe Sacco	Palestine	1996	Vertige Graphic	American Book Award 1996, Prix Tournesol 1999, Prix France Info 1999
Joe Sacco	Gorazde	2001	Rackham	Prix Eisner 2001
Joe Sacco	The Fixer	2005	Rackham	
Joe Sacco	Gaza 1956 : en marge de l'histoire	2010	Futuropolis	Prix Regards sur le Monde (Angoulême) 2011, Prix France Info, Prix Eisner (auteur)2010, Prix France Info 2011
Guy Delisle	Shenzen	2000	L'Association	
Guy Delisle	PyongYang	2002	L'Association	
Guy Delisle	Chroniques birmanes	2007	Delcourt	
Guy Delisle	Chroniques de Jérusalem	2011	Delcourt	Fauve d'or (Angoulême) 2012
Etienne Davodeau	Rural !	2001	Delcourt	Prix Bédélys Tremolo 2001, Prix Tournesol 2002
Etienne Davodeau	Les mauvaises gens	2005	Delcourt	Prix de la critique, Prix public du meilleur album et Prix du scénario (Angoulême) 2006, Prix France Info 2006
Etienne Davodeau	Un homme est mort	2006	Futuropolis	Prix France Info 2007, Prix du jury oecuménique de la bande dessinée 2007
Etienne Davodeau	Les ignorants	2011	Futuropolis	Sélection officielle pour le Festival d'Angoulême 2012

Ces trois auteurs ont tous été récompensés pour leurs œuvres, que ce soit assez tardivement, à travers sa quatrième œuvre pour Delisle, ou dès leur première album pour Sacco ou Davodeau.

Toutes ces instances, par leurs discours, prix, rencontres ou festivals façonnent une généalogie, une forme de récit des origines autour de la BD reportage. Les distinctions délivrées dans le cadre du festival d'Angoulême, traditionnellement réservées à de jeunes bédéastes, ont tout de même été attribuées à Sacco, Davodeau et Delisle, (nés entre 1960 et 1966 et donc considérés comme étant des auteurs d'âge mûr). Ces derniers ont ainsi tous bénéficié à un moment ou un autre de leur carrière, d'une reconnaissance publique de leurs œuvres et pas seulement d'institutions françaises. Ces instances de consécration mènent à la légitimation de la BD reportage, considérée en tant que champ culturel (pour reprendre les catégories d'analyse avancées par Boltanski) et contribuent à déplacer cet objet dans le domaine de la culture, lui conférant progressivement une valeur artistique. Par ailleurs, toujours à travers les prix et distinctions remis au cours du Festival d'Angoulême et les expositions consacrées à la BD reportage, ce genre est également légitimé en tant que pratique. Ce phénomène d'artification, analysé par les sociologues Nathalie Heinich et Roberta Schapiro¹⁰⁹, participent à l'élévation de la BD, la BD reportage dans le cas présent, non plus en tant qu'objet mais en tant qu'activité.

3) Les années 1990-2000 et l'émergence de nouvelles pratiques éditoriales

L'édition de la BD a subi de profondes mutations depuis le lendemain de la guerre. Qu'en est-il de la période qui nous intéresse, les années 1990-2000 et de la BD reportage. L'étude de maisons d'éditions comme l'Association, Futuropolis ou encore Delcourt atteste d'une évolution de la bande dessinée et plus particulièrement la BD reportage. Les logiques, les stratégies à l'oeuvre, ainsi que les politiques éditoriales de ces maisons d'édition sont multiples. Parallèlement à ce phénomène on observe l'apparition de plusieurs revues dont la création par de jeunes auteurs témoigne d'un nouveau modèle éditorial.

a) La BD : un secteur en sursis ?

Jusqu'aux années d'après guerre, la création de bandes dessinées, ou d'illustrés, reste

109 HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Cas de Figure, 2012, 334 p.

chevillée à la presse de masse et s'inscrit donc dans un cadre de diffusion aux impératifs économiques forts. Les délais de production sont courts et nécessitent une vitesse d'exécution de la part des auteurs, qui n'ont que très peu de marge de manœuvre sur le plan graphique et narratif.

Au niveau créatif, le fait que les auteurs de l'époque reprennent et se repassent souvent entre eux des séries à succès signale bien l'anonymat relatif dans lequel sont tenus ces derniers, pensons par exemple aux *comics* américains et aux paternités multiples des « super héros » comme Super Man, Spider Man, Hulk Iron Man ou encore Thor.

L'émancipation progressive durant les années 1960-1970 de la BD vis à vis de la presse est un facteur important. Le cas du magazine *Pilote* est à ce titre significatif et signale l'appropriation progressive des auteurs de leur travail. A chaque numéro publié, le nom des bédéastes était précisé et leur visage retranscrit sous la forme d'une caricature représentée au début de leurs planches.

Par ailleurs, le départ après Mai 68, de plusieurs membres de *Pilote* (parmi lesquels Marcel Gotlib, Claire Bretécher et Nikita Mandryka) et la création par ces derniers du magazine *L'Echo des savanes*, signale une autonomisation progressive des auteurs.

Cette lente reconnaissance, à la fois artistique, juridique et sociale, du statut des auteurs BD, et notamment de celui des scénaristes¹¹⁰, contribue à libérer la profession d'une certaine commande sociale. En effet, ces auteurs ont acquis une certaine indépendance, leurs œuvres ne s'inscrivent pas toutes dans le cadre d'un magazine et donc d'une commande hebdomadaire avec ses contraintes de temps et ses impératifs commerciaux. Toutefois, si une politique des auteurs est amorcée durant les années 1960-1970, les années 1980 sont marquées par une récession du marché de la bande dessinée en France. Face à cette situation, les éditeurs se concentrent sur la publication de séries (*heroïc fantasy*, humour, récit historique) où la production de bande dessinée est standardisée aux formats de 46 ou 48 pages et un style de dessin, la ligne claire, est privilégié, autant de facteurs qui ne laissent que peu de place aux jeunes auteurs. Mais la tendance se renverse au cours des années 1990.

Ainsi, à partir de 1995 on assiste à une croissance forte et continue des ventes qui s'accompagne dans le même temps d'une augmentation encore plus forte de la production.¹¹¹

La consultation de la production de BD et de nouveaux albums entre 2000 et 2014 corrobore d'ailleurs cette évolution. Le secteur de l'édition consacré à la bande dessinée apparaît ainsi comme dynamique et innovant durant cette période.¹¹² C'est dans ce contexte qu'un certain nombre de

110 RATIER Gilles, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du 20ème siècle racontée par les scénaristes*, Saint-Etienne, Dumas, Mémoire vive, 2002 ; 2e éd., Poitiers, Sangam, 2005, p. 11

111 SAPIN Mathieu, (dir), *L'Etat de la bande dessinée : Vive la crise ?*, Paris, Les Impressions nouvelles, REFLEXIONS FAIT, 2009, p. 15

112 La production de BD demeure presque en constante augmentation, les nouveaux albums édités par les maisons

jeunes auteurs choisissent de se réunir en créant leurs propres structures éditoriales.¹¹³

Le cas de L'Association illustre ce phénomène. Créée en 1990 par les auteurs BD Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim, David B, Mattt Konture, Patrice Killoffer, Stanislas et Mokeït¹¹⁴, cette maison d'édition, dont la direction est gérée exclusivement par des auteurs, promeut une BD alternative. Ce modèle théorique et militant s'appuie sur deux structures, l'AANAL (Association pour l'Apologie du Neuvième Art Libre), micro-éditeur fondé au cours des années 1980 par Jean-Christophe Menu, Mattt Konture et Stanislas, ainsi que la revue Labo, éditée au début des 1990 chez Futuropolis, qui ne connaît qu'un numéro et dans lequel on retrouve les futurs fondateurs de L'Association. Ensemble, ces auteurs contribuent à la création de la maison d'édition dominante sur la scène de la bande dessinée alternative tout en s'inscrivant en opposition face aux objectifs et aux pratiques industrielles des grandes maisons d'édition ainsi qu'aux normes narratives et éditoriales établies.

Concernant son projet, cette structure revendique un amour du livre, une certaine diversité des pratiques et approches des auteurs BD ainsi qu'un refus d'une production uniformisée à destination du marché. En quelques années, L'Association met ainsi en place une politique éditoriale reposant sur l'utilisation du noir et blanc, la mise en avant des auteurs, des pratiques de distribution atypiques (entre autre l'interdiction du retour des livres achetés à l'éditeur par les libraires, afin d'éviter le *turn-over* rapide des livres), une sobriété des couvertures et une diversité des formats, selon les besoins et les envies des auteurs. Le contenu des livres et leurs auteurs sont privilégiés par rapport aux bénéfices escomptés des publications.¹¹⁵

En accord avec la loi du 1er juillet 1901 sur les associations, la maison d'édition revendique une gestion collective ainsi qu'un certain avant-gardisme dans ses choix éditoriaux.

L'Association édite ainsi plusieurs albums entre les années 1990 et 2000, contenant une

d'édition suivant un rythme similaire. A noter qu'entre 2003 et 2010, la production passe du simple à plus du double (de 2526 à 5165 bandes dessinées).

Voir le graphique 1.3 Evolution de la production de BD en France entre 2000 et 2014 en annexe.

Ces données proviennent des bilans annuels produits par © Gilles Ratier, secrétaire général de l'ACBD (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée). Disponible sur : <http://www.acbd.fr/category/les-bilans-de-l-acbd/> [consulté le 13 mars 2015]

113 DEYZIEUX Agnès, *art. cit.* ;

114 A propos de la maison d'édition L'Association [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/L'Association> [consulté le 20 avril 2014].

115 ALTANI-SARGOLOGOS Fred, « Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle », Mémoire de master Cultures de l'image et de l'écrit (mention histoire), sous la direction de Christian Sorrel, Lyon, Enssib, 2011, p. 103. Disponible sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56772-le-roman-graphique-une-bande-dessinee-prescriptrice-de-legitimation-culturelle.pdf> – lien valide le 25 mars 2015.

dimension mémorielle, historique et autobiographique, dont Marjane Satrapi¹¹⁶ ou David B¹¹⁷ font partie. Cette structure éditoriale participe également à l'émergence de la BD reportage en France. Dans cette optique, le directeur de la revue Jean Christophe Menu présente son catalogue, tout en jouant d'un certain brouillage entre récit autobiographique et BD reportage¹¹⁸ :

« La rue des Rosiers de David B, Le Shenzhen de Guy Delisle ou le New York de Jochen Germer acquièrent la même valeur d'exotisme et la même proximité. [...] Peu à peu, c'est toute une Géographie, voire une Histoire, que 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 crédible. »

Guy Delisle, dont les deux premiers albums *Shenzhen* et *Pyongyang* sont édités par L'Association, prépublie une partie de son premier ouvrage entre 1998 et 1999, dans le cadre de la revue LAPIN, appartenant à cette maison d'édition. Par ailleurs, dans le cadre de la réalisation de son album *Pyongyang*, en 2001, l'auteur québécois fait face à certaines résistances de la part de ses supérieurs hiérarchiques. Soumettant son projet d'album autour de son déplacement en Corée du Nord aux directeurs du studio d'animation pour lequel il travaille, Delisle essuie un refus de la part de ces derniers. Les raisons invoquées, d'ordre juridique, sont liées à une clause de confidentialité dont l'auteur doit tenir compte dans le cadre de son travail de superviseur d'animation pour TF1. Malgré les risques encourus, le directeur de L'Association, Jean Christophe Menu passe finalement outre et choisit d'éditer l'ouvrage.¹¹⁹

Futuropolis, dont L'Association se réclame dès sa création, est au départ une librairie spécialisée dans le secteur de la bande dessinée, publiant plusieurs fanzines et située rue du Théâtre, dans le 15ème arrondissement de Paris. En 1972 le directeur artistique Etienne Robial et l'auteure

116 En effet, l'album *Persépolis* de Marjane Satrapi s'est vendu dans le monde à près d'un million d'exemplaires et s'est retrouvé à ce jour traduit en près de 20 langues différentes.

MARIE Vincent, OLIVIER Gilles, (dir), *op cit.*, 193 p.

117 L'auteur a reçu en 2000 dans le cadre du festival d'Angoulême, l'Alph'Art du meilleur scénario pour le tome 4 de *L'Ascension du Haut Mal*,

Interview de David B BELLEFROID Thierry, « Interview de David B. », *BD Paradisio* [en ligne], 2000, . Disponible sur : <http://www.bdparadisio.com/intervw/davidb/intdavid.htm> [consulté le 3 mai 2014]

Par ailleurs, David B, gagne une autre distinction en 2003, celle du Prix international de la ville de Genève, cette fois ci pour le tome 6 de *L'ascension du Haut Mal*.

Ville de Genève site officiel [en ligne]. Disponible sur : <http://www.ville-geneve.ch/?id=3767> [consulté le 3 mai 2014].

118 OLAV DOZO-Björn, « Note sur la bande dessinée de reportage », *TEXTYLES* [en ligne], 36-37 | 2010, mis en ligne le 1er juin 2013. Disponible sur : <http://textyles.revues.org/1428#ftn14> [consulté le 11 avril 2015]

119 Adieu Hollywood, mis en ligne le 18 décembre 2014, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.guydelisle.com/divers/adieu-hollywood/> [consulté le 26 mars 2015]

BD Florence Cestac¹²⁰ choisissent de transformer leur structure en une maison d'édition. Futuropolis se situe initialement dans une démarche avant-gardiste, ses auteurs privilégiant la découverte de jeunes auteurs dont certains comme Jean-Christophe Menu, Stanislas, Edmond Baudoin, ou Jean Christophe Chauzy font ensuite partie de L'Association. Par ailleurs, la maison d'édition réédite des *Comics* qui n'étaient plus publiés en France, comme *Batman* de Bob Kane ou *Krazy Kat* de George Herriman. A travers leurs choix, les acteurs de Futuropolis refusent une pression commerciale, publient des albums uniques au détriment des séries et choisissent des formats originaux (de 30×40 cm) éloignés des albums de 48 CC¹²¹ et le noir et blanc est préféré à la couleur.

Enfin, les auteurs sont mis en valeur par rapport à leurs personnages, rompant ainsi avec la logique des séries d'albums. La maison d'édition promet ainsi une BD destinée aux adultes. Dans cette optique, les créateurs de Futuropolis prennent d'ailleurs l'initiative de bannir toute terminologie tendant à désigner la bande dessinée comme un loisir enfantin ; les termes comme « BD », « bédé » sont remplacées au profit de « bande dessinée » ou encore de « livre de bande dessinée ».¹²²

Après plusieurs difficultés financières à la fin des années 1980, plusieurs capitaux sont introduits par Gallimard qui rachète complètement Futuropolis en 1994. Plus tardivement, en 2004, l'éditeur toulonnais Soleil productions est intégré à son financement.

C'est dans ce paysage éditorial marqué par Futuropolis et L'Association, qu'émergent de nombreux labels indépendants comme Vertige Graphic en 1987, Cornélius en 1991, Les Requins Marteaux la même année, ego comme x en 1994, flblb en 1996, FRMK (prononcez Frémok) en 2002, Cà et Là en 2005. Au niveau des publics, comme l'explique Agnès Deyzieux dans son article, cette nouvelle bande dessinée se développe au sein du marché de la BD auquel une frange du public est rapidement associée.¹²³ La question étant la suivante, le lectorat lié à la BD se renouvelle t-il ou vieillit-il tout simplement.

Progressivement, à la suite de cette production alternative, certains grands groupes d'édition récupèrent cette veine éditoriale, marquée par la BD autobiographique et en font un nouveau concept marketing, afin d'optimiser leurs ventes. Casterman, puis Dargaud, Les Humanoïdes

120 A propos de la maison d'édition Futuropolis [en ligne]. Disponible sur :

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Futuropolis_\(maison_d%27%C3%A9dition\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Futuropolis_(maison_d%27%C3%A9dition)) [consulté le 20 avril 2014].

121 Cette appellation désigne dans le monde de l'édition franco-belge, des albums comptant en moyenne 48 pages cartonnés et en couleur. Ce format standard et économique, bien que majoritaire coexiste, depuis les années 1980, avec celui des mangas et des romans graphique.

122 PALTANI-SARGOLOGOS Fred, « Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle », Mémoire de master Cultures de l'image et de l'écrit (mention histoire), sous la direction de Christian Sorrel, Lyon, Enssib, 2011, pp. 102-103. Disponible sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56772-le-roman-graphique-une-bande-dessinee-prescriptrice-de-legitimation-culturelle.pdf> – lien valide le 25 mars 2015.

123 Le journaliste et spécialiste de la bande dessinée Fabrice Piault parle d'un lectorat adulte, nourri de BD au cours de son enfance (comprise au cours des années 1960-70).

SAPIN Mathieu, (dir)., *op cit*, p. 13

Associés, Futuropolis (deuxième génération), Delcourt, Glénat ou Vents d'Ouest ouvrent leur production et reprennent les codes de cette bande dessinée indépendante et adulte.¹²⁴

En 2007, le roman graphique face à la production de BD prise dans sa totalité représente selon Gilles Ratier 9,6 % de la production en titres. Ce chiffre important et le public associé à ce nouveau format éditorial illustrent l'appropriation à grande échelle d'une démarche initiée, en son temps, par Futuropolis.¹²⁵ Face à cette concurrence et ce phénomène de récupération commerciale, L'Association, reproche à ces grandes maisons d'édition leur manque d'innovation ; les accusant de vider leur propre production de son contenu et de sa spécificité.

Les auteurs qui composent notre corpus s'inscrivent dans ce cadre éditorial et en particulier dans cette part de la production de bandes dessinée que l'on désigne sous le terme de roman graphique. On le voit sur le tableau 1.4¹²⁶, Sacco, Delisle et Davodeau, restent partagés, quant à la publication de leurs œuvres, entre grandes maisons d'éditions et structures alternatives.

Joe Sacco publie ainsi entre 2001 et 2005 deux de ses ouvrages *Gorazde* et *The fixer, une histoire de Sarajevo* avec l'aide de l'éditeur indépendant Rackham. Puis, plus tardivement, ce dernier édite, cette fois ci chez Futuropolis, l'album *Gaza 1956 en marge de l'histoire et Reportages: Palestine, Irak, Kushinagar, femmes tchéchènes, crimes de guerre, immigrants africains*.

On retrouve chez Guy Delisle le même glissement d'une maison d'édition à l'importance commerciale relative vers un grand groupe d'édition. L'auteur canadien publie dans un premier temps en collaboration avec L'Association (sous la collection Ciboulette), *Shenzen* et *Pyong Yang*, respectivement entre 2000 et 2002. Enfin, quelques années après, entre 2007 et 2011, Delisle édite *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem* cette fois ci chez Delcourt (dans le cadre de la collection Shampooing, créée par l'auteur BD Lewis Trondheim).

Concernant Davodeau, ce dernier publie initialement ses albums chez Delcourt ; c'est par exemple le cas de *Rural !* et des *Mauvaises gens*. Il est d'ailleurs instructif de consulter les propos de l'auteur à propos des circonstances de la publication de sa première œuvre, *Rural !* :

« J'ai d'ailleurs eu beaucoup de mal à publier. Pendant six mois, j'ai travaillé dessus sans éditeur, donc sans argent, grâce à une bourse du Centre national du livre. »[...]« J'ai réussi à l'imposer chez Delcourt au bout d'une petite guerre d'usure. Et je n'étais pas certain qu'il parvienne à atteindre son public et à surnager dans

124 Casterman, fonde par exemple la collection Ecritures en 2002, en réemployant certains codes propres au roman graphique comme le format important, la qualité de la reliure ou encore l'usage du noir et blanc. Toujours dans cette optique, la collection Shampooing développée par Delcourt, reprend à son compte plusieurs normes éditoriales relatives au roman graphique et à l'édition alternative.

125 SAPIN Mathieu, (dir), *op cit.*, p. 16

126 Voir en annexe le tableau 1.4 La réception institutionnelle de la BD reportage

les librairies. »¹²⁷

La publications de cette BD reportage aux éditions Delcourt apparait comme le fruit d'un rapport de force entre l'auteur et l'éditeur. Le fait que Davodeau ait besoin de recourir à une bourse du Centre national du livre est en effet révélateur des résistances de la maison d'édition.¹²⁸ Néanmoins, suite au succès éditorial de cet album (récompensé par un prix Tournesol au Festival d'Angoulême), l'auteur en collaboration avec le directeur de collection chez Dargaud, Thomas Ragon, s'improvise éditeur pour le compte de Delcourt se chargeant d'aller à la rencontre d'auteurs pour leur proposer de publier des bandes dessinées dans le cadre de cette maison d'édition.¹²⁹ Après quelques expériences, dont la sortie de l'album *Le 11ème jour* de Sandrine Revel, Etienne Davodeau en désaccord avec les éditions Delcourt, quitte finalement ce projet. Par la suite, Davodeau collabore avec Futuropolis, notamment pour la publication de deux ouvrages entre 2011 et 2012, *Les ignorants* et *Un homme est mort*. Dans le premier des deux albums cités ci-dessus, l'auteur se livre à une présentation de Futuropolis, en décrit les différentes facettes, partenaires et acteurs ; de l'imprimeur, la maison d'édition, jusqu'au déroulement d'une réunion avec des membres de l'équipe éditoriale, page 120.

Les auteurs

Si la production de BD est en constante augmentation depuis le milieu des années 1990, la situation des auteurs demeure paradoxalement fragile selon le scénariste Benoît Peeters.¹³⁰ La multiplication du nombre de titres et d'auteurs permet aux maisons d'édition de maintenir leurs ventes, mais ce phénomène contribue, dans le même temps, à diminuer les revenus des auteurs. De plus, toujours selon Peeters, la disparition progressive au cours des années 1980-1990 de revues adultes dédiées à la BD comme *Pilote* ou *A suivre* a privé plusieurs auteurs en début de carrière d'une source de revenus et d'un tremplin pour la publication d'un futur/potentiel album. En effet, ces

127 TRICOT Antoine, « Histoire vécue du documentaire dessiné – Entretien avec Etienne Davodeau 1/4 », *nonfiction* [en ligne], le 27 septembre 2013. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6708-p1-histoire_vécue_du_documentaire_dessine_entretien_avec_etienne_davodeau_14.htm [consulté le 15 mars 2015].

128 Au départ la Caisse nationale des lettres en 1946, puis le Centre national des lettres en 1973 et enfin le Centre national du livre en 1993. Cette institution dont le budget est en augmentation progressive, centre ses missions sur l'aide aux publications dont le manque de rentabilité pourrait décourager les éditeurs.

PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. 19ème-20ème siècles*, Paris, Seuil, Points Histoire, 2004, p. 447

129 TRICOT Antoine, « Histoire vécue du documentaire dessiné – Entretien avec Etienne Davodeau 1/4 », *nonfiction* [en ligne], le 27 septembre 2013. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6708-p1-histoire_vécue_du_documentaire_dessine_entretien_avec_etienne_davodeau_14.htm [consulté le 15 mars 2015].

130 LITOUT Michel, « Les auteurs de BD vivent de façon très précaire », *L'Indépendant*, le 1er février 2015 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lindependant.fr/2015/02/01/les-auteurs-de-bd-vivent-de-facon-tres-precaire.1986625.php> [consulté le 20 mars 2015]

auteurs dont certains n'étaient pas sous contrat avec une maison d'édition, bénéficiaient à travers ces magazines, d'un support sur lequel prépublier leurs œuvres (ces derniers étant payés à la planche).

Le processus d'autonomisation de l'auteur vis à vis de la presse et sa mise en avant par rapport à son œuvre se traduit par une émancipation progressive des auteurs vis à vis des rédacteurs en chef comme en témoigne l'exemple de *Pilote*, mais aussi par une rupture de la chaîne éditoriale.

Si les auteurs de bandes dessinées bénéficient d'un statut proche de celui des journalistes salariés, auxquels ils sont assimilés depuis 1974¹³¹, à partir de la fin des années 1970, de nombreux auteurs passent de la presse aux maisons d'édition et l'album 48 CC prend progressivement le pas sur le format presse.¹³²

Ce processus éditorial donne lieu depuis les années 1990-2000 à une reconnaissance juridique et sociale du statut des auteurs, occasionnant au sein de la profession une forme de vedettariat¹³³ dont l'émergence des séances de dédicaces, notamment au cours du Festival d'Angoulême, ou bien la vente de certaines planches aux enchères semblent être des symptômes.

Ce positionnement des auteurs BD à travers la mise en valeur de leurs œuvres sur le marché de la BD, participe de l'émergence d'un nouveau modèle économique calqué sur celui de la création littéraire. Les auteurs sont, comme les écrivains, payés au livre sur un marché totalement libéralisé.

Si selon, Annie Baron-Carvais, l'intérêt commercial d'un album diminue pour l'auteur en dessous du seuil des 6000 exemplaires vendus,¹³⁴ l'éditeur de la structure alternative Cornélius, Jean Louis Gauthey, parle quant à lui d'un seuil avoisinant les 2000 à 3000 exemplaires. Dans cette optique, un certain nombre d'auteurs de bande dessinée crée un groupement au sein du SNAC (le Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs) en février 2007. Leur mission est de faire valoir et défendre les droits des auteurs auprès des différents acteurs du secteur, la représentation de la profession des auteurs de bande dessinée, l'information et la défense des intérêts des auteurs. La structure, fondée par treize auteurs, est ouverte aux auteurs de bande dessinée, aux scénaristes, et aux coloristes ayant signé au moins un contrat d'édition.¹³⁵ Au delà de la protection des auteurs, le syndicat a également pour mission la valorisation du métier d'auteur de bande dessinée à travers les

131 PALTANI-SARGOLOGOS Fred, « Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle », Mémoire de master Cultures de l'image et de l'écrit (mention histoire), sous la direction de Christian Sorrel, Lyon, Enssib, 2011, p. 78. Disponible sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56772-le-roman-graphique-une-bande-dessinee-prescriptrice-de-legitimation-culturelle.pdf> – lien valide le 25 mars 2015.

132 ROLLAND Alexandra, « Journal et bande dessinée ou l'histoire d'une fusion entre support et média (1970-1990) », Thèse de doctorat Histoire de l'art contemporain (mention Histoire de l'art), sous la direction de Philippe Dagen, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010. Disponible au Centre Pierre Mendès France.

133 GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée depuis 1975*, Paris : MA Editions, 1985, p. 22

134 BARON-CARVAIS Annie, *La bande dessinée*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1985, 2e éd., 1985, 3e éd., 1991, 4e éd., 1994, 5e éd., 2007, p. 98

135 SNAC BD [en ligne]. Disponible sur : <http://www.syndicatbd.org/> [consulté le 11 avril 2015]

médias et les institutions.

En 2010, d'après le bilan annuel de l'ACBD, 1446 auteurs tentent de vivre de la bande dessinée. Interrogé à propos de ce chiffre, Gilles Ratier confirme que 300 de ces auteurs vivraient de leur art.¹³⁶ Toujours à propos des conditions sociales des auteurs, le spécialiste de la bande dessinée Benoît Peeters, affirme que la majorité des auteurs BD vivent avec un salaire en dessous du smic, la réforme de retraite complémentaire en 2014 les privant d'un mois de salaire entre deux paies. Par ailleurs, le caractère chronophage de la production BD, un auteur mettant en moyenne une semaine pour réaliser une à deux planches, limite fortement la possibilité de cumuler plusieurs créations en même temps.¹³⁷ Cette situation pousse la grande majorité des auteurs à pratiquer d'autres professions, notamment dans l'animation, en marge de leur production, quitte parfois à abandonner la BD pour y revenir, à la faveur d'un projet, cette fois-ci, accepté par un éditeur.

Le 30 janvier 2015, à l'occasion du Festival d'Angoulême, la création des Etats Généraux de la bande dessinée répondait à un contexte de crise latente où l'offre de bandes dessinées, en perpétuelle augmentation, excède la demande, fragilisant du même coup les différents acteurs, au premier rang desquels figurent les auteurs BD eux mêmes. L'ensemble de ces acteurs, associés à cette démarche se proposent ainsi, à l'aide entre autre, de plusieurs expertises, de trouver des solutions à la situation. Cette initiative et sa mise en place illustrent la préoccupation d'une partie du secteur ainsi qu'un certain nombre d'experts pour la situation de la BD et de ses acteurs.¹³⁸

Dans le cas de Joe Sacco, Etienne Davodeau et Guy Delisle, ces derniers (à l'exception, d'une certaine manière, de Delisle, à travers ses Chroniques) ne publient pas d'albums selon une logique de série. En consultant les prix et distinctions reçus pour plusieurs de leurs œuvres, ces auteurs apparaissent, sans pour autant pouvoir qualifier leur situation de privilégiée, comme relativement épargnés par la situation précaire vécue par une grande part des bédéastes en France.

Les distributeurs

En France, les réseaux de distribution liés à l'édition BD et plus spécifiquement à la BD reportage demeurent très diversifiés. Des libraires indépendants aux grandes structures comme la

136 BIDEgain Maiana, *Sous les bulles - L'autre visage du monde de la BD* [vidéoclip en ligne], 13 mai 2014. 1 h et 40 sec. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=lilOp2Te_zg [consulté le 2 avril 2015]

137 LITOUT Michel, « Les auteurs de BD vivent de façon très précaire », *L'Indépendant*, le 1er février 2015 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lindependant.fr/2015/02/01/les-auteurs-de-bd-vivent-de-facon-tres-precaire.1986625.php> [consulté le 20 mars 2015]

138 Les Etats généraux de la bande dessinée [en ligne]. Disponible sur : <http://www.etatsgenerauxbd.org/> [consulté le 2 avril 2015]

Fnac, les problématiques se posent néanmoins de façon différenciée. Le témoignage d'un libraire de Bayonne, spécialisé dans la BD, Jacques Dubois est éclairant. Interrogé sur l'état du secteur de la bande dessinée depuis le début des années 2000 et son impact sur son métier, le libraire évoque agacé, le nombre de publications croissant et les perpétuelles ouvertures de carton que cela occasionne.

« On ne fait plus le même travail. Avant on lisait de la bande dessinée, maintenant on ouvre des cartons. On lit de la bande dessinée, on conseille toujours le client mais on n'a plus le temps de lire tout ce qui sort. Si on calcule 5300 bandes dessinées à lire, il faut faire 24h sur 24 trois cent soixante cinq jours sur trois cent soixante cinq donc impossible » [...] « Je sers de banquier à tous les éditeurs de France et de Navarre, là je comprends, ça j'ai compris très bien (sic), on nous met pas par hasard toute cette marchandise, il leur en faut de plus en plus pour pouvoir tenir financièrement. »¹³⁹

La situation économique de l'édition BD affecte donc l'intégralité du secteur, de l'auteur jusqu'au distributeur. L'augmentation de la production et les rythmes de plus en plus resserrés de parution, bouleversent ainsi tous les acteurs, jusqu'à la profession de libraire : une offre locale et ciblée, le conseil du connaisseur ou le contact avec le client, s'oppose ici à une conception industrielle, éphémère et mercantile de la bande dessinée. La production et la distribution de bandes dessinées en France se caractérisent ainsi depuis les années 2000 par un processus de diversification et de segmentation autour de nombreux secteurs : manga, BD jeunesse, fantasy, roman graphique et albums indépendants. Ce phénomène s'apparente d'après Benoit Peeters à un élargissement des publics, toutefois fragmentés selon des logiques sociales et professionnelles.¹⁴⁰

L'action des grands distributeurs et parmi eux, celui de Virgin ou des magasins la Fnac, éclaire d'un jour nouveau la montée en puissance de la BD reportage au sein de l'édition BD. En effet, les discours, les pratiques associés à ce produit et les stratégies de vente indiquent la façon dont peut être perçue la BD reportage. Parmi ces structures, le groupe Virgin représentait, avant la fermeture de ses magasins en 2013, un important relais et point de vente de BD et de BD reportage en France.¹⁴¹ Selon le chef de produit d'un magasin Virgin à Paris, Eric Garnier, la BD représente en 2008, 18 % du chiffre d'affaires de la librairie. Parmi ces 18 %, 4 % sont issus du roman

139 BIDEGAIN Maiana, *SOUS LES BULLES - L'autre visage du monde de la BD* [vidéoclip en ligne], 13 mai 2014. 1 h et 40 sec. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=lilOp2Te_zg [consulté le 2 avril 2015]

140 SAPIN Mathieu, (dir.), *op cit*, p. 181

141 Le groupe anglais, créé par Richard Branson, se déploie en France par le biais de sa filiale, Virgin France. En 1995, on dénombre ainsi cinq magasins sur l'hexagone. Six ans plus tard, en 2001, le PDG anglais décide finalement de revendre les parts de Virgin France au groupe Hachette Distribution Service (filiale du groupe Lagardère). En 2008, Virgin France est racheté par le fonds d'investissement Butler.

graphique.¹⁴² Si, parmi ces chiffres, l'appellation roman graphique désigne une tranche éditoriale assez réduite au regard de notre objet d'étude, la BD reportage fait néanmoins partie de cette production. Dans cette optique, Garnier qualifie les publics associés au roman graphique comme étant plus littéraires mais également plus féminins que les lecteurs traditionnellement associés à la consommation de bandes dessinées. A propos des méthodes de vente ainsi que de la mise en valeur des BD et plus particulièrement des romans graphiques, Eric Garnier, organise le rayonnage et met en place des méthodes de communications propres à certains libraires. Quelques albums bénéficient ainsi de la mention « coups de cœur » tout en étant placés de façon visible sur l'étagère, à destination du client. Des stratégies de vente similaires sont employées par des enseignes comme la Fnac. En parcourant le site du distributeur à la recherche des œuvres de Joe Sacco, Guy Delisle et Etienne Davodeau, chacun de leurs albums, sans aucune exception, sont annotés de la mention suivante : « coup de cœur des libraires ». Ce label, employé pour de nombreuses bandes dessinées, fonctionne comme une expertise proposée par la Fnac au consommateur. A propos de l'ouvrage de Davodeau, *Les Ignorants*, le « coup de cœur des libraires » repose sur l'avis de trois salariés des magasins la Fnac, répartis sur le territoire et dont le prénom et le point de vue développé sur l'album sont retranscrits sur le site internet du distributeur.¹⁴³ La reproduction d'un discours de libraire de proximité (le prénom et le lieu où les salariés travaillent a été reproduit), opposé à une conception marchande et industrielle traditionnellement associée aux grands distributeurs relève sans aucun doute d'une stratégie commerciale et ce discours est éclairant quant aux représentations associées au roman graphique et accessoirement à la BD reportage. Ces éléments de marketing esquissent le portrait d'un public associé à la BD reportage, à la fois initié et relativement confidentiel.

Interrogés en 2012 sur les ventes de leurs albums, au cours de l'émission Arrêt sur image, Guy Delisle et Etienne Davodeau contredisent en partie cette idée. L'auteur québécois parle ainsi de 40 000 exemplaires écoulés pour son album *PyongYang* paru chez L'Association et de 70 000 pour l'album suivant, *Chroniques birmanes*, édité chez Delcourt. Davodeau affirme avoir vendu plus de 70 000 exemplaires pour son album *Les mauvaises gens* et près de 60 000 titres pour *Les ignorants*.¹⁴⁴ Questionné un an plus tard, en 2013 au cours d'une autre interview, à propos de son ouvrage *Les ignorants*, Davodeau évoque cette fois-ci le chiffre de 130 000 exemplaires.¹⁴⁵

142 SAPIN Mathieu, (dir.), *op cit*, pp. 147-148

143 On retrouve ainsi regroupés les différents points de vue de plusieurs salarié(e)s, allant de Camille de la Fnac de Bordeaux, celui de Julie de la Fnac de Nantes à celui de Nicolas de la Fnac de Villiers-en-Bière.

Le site de la Fnac [en ligne]. Disponible sur : <http://livre.fnac.com/a3620380/Etienne-Davodeau-Les-ignorants#CoupCoeur> [consulté le 2 avril 2015]

144 « POUR RACONTER DES HISTOIRES, LA BD EST LA LIBERTE ULTIME. » Davodeau, Delisle, Sapin, Sowa : profession « BD reporters », Arrêt sur images, le 2 août 2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/contenu.php?id=4624> [consulté le 3 juin 2015] (consultable par abonnement)

145 TRICOT Antoine, « Histoire vécue du documentaire dessiné – Entretien avec Etienne Davodeau 1/4 », *nonfiction*,

Les performances commerciales de ces BD reportages et les logiques marketing mises en œuvre autour de leur promotion, concourent à dresser un tableau dynamique du secteur. Bien que devant être pondérés à la lumière des quelques 5000 titres publiés entre 2011 et 2012 en France¹⁴⁶, ces chiffres révèlent en effet le succès de ce genre. Dans ce contexte éditorial, la BD reportage, tout en représentant une part marginale de la production de bande dessinées prise dans sa totalité, exerce cependant une influence non négligeable au sein du roman graphique et oriente fortement l'ensemble du secteur.

b) Les revues spécialisées : un nouveau modèle éditorial

Les années 2000, ont été marquées en France par la multiplication et la diffusion de nouvelles revues spécialisées. Parmi ces dernières, *La Lunette* a produit sept numéros entre 2003 et 2006. Les membres de cette revue publient des reportages graphiques et photographiques d'auteurs n'ayant pas obligatoirement de formation journalistique.¹⁴⁷

Cette expérience éditoriale se clôt en 2006, cependant deux années plus tard, à partir de 2008, un certain nombre de revues ou *Mooks*, voient le jour. Le terme est un néologisme basé sur la contraction des mots magazine et *book* et désigne un format intermédiaire, assez chic, dont le modèle et l'ambition littéraire s'inspirent de revues américaines tels que le *New Yorker* ou *Vanity Fair*. L'émergence de ces revues s'inscrit dans le contexte de déclin de la presse quotidienne en France. Le modèle fondé sur la rentabilité et l'acquisition de titres de presse par des grands groupes (tels que Pigasse, Lagardère, Dassault, Niel, Arnault ou encore Rothschild) est en effet en crise.¹⁴⁸ Les récentes difficultés financières du groupe Hersant Média, les rachats successifs et les multiples licenciements opérés au sein du quotidien *Libération* illustrent ce phénomène, où le développement de la presse gratuite et la migration progressive des grands titres vers internet (c'est le cas du quotidien *France-Soir* fermé en 2012 et réédité en format numérique à partir de 2013) se généralisent.

C'est dans ce cadre qu'apparaît la revue *XXI*. Considérée parmi ses voisins et une partie de la critique journalistique comme un précurseur dans le domaine des *Mooks*, un premier numéro est

mis en ligne le 27 septembre 2013 [en ligne]. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6708-p1-histoire_vecue_du_documentaire_dessine_entretien_avec_etienne_davodeau_14.htm [consulté le 15 mars 2015]

146 Voir le tableau 1.3 Evolution de la production de BD en France entre 2000 et 2014 en annexe.

147 DABITCH Christophe, « Reportage et bande dessinée », *Hermès* [en ligne], 2009, n° 54. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-91.htm> [consulté le 24 décembre 2014]

148 STERN Jean, *Les patrons de la presse nationale. Tous mauvais*, Paris, La Fabrique, p. 109

lancé en 2008 par l'éditeur Laurent Beccaria et le journaliste Patrick de Saint-Exupéry.

La ligne éditoriale est axée sur le reportage, le reportage photo mais également la BD reportage.

A propos des débuts de *XXI*, le cofondateur de la revue, Patrick de Saint-Exupéry évoque la question des tirages et des ventes :

« Pour le premier numéro, en janvier 2008, on partait complètement dans l'inconnu, on a fait un premier tirage à 40 000 exemplaires, ce qui était une folie furieuse, on n'avait fait aucune étude marketing. »[...]« On avait simplement rencontré des libraires, qui s'étaient montrés très intéressés par le projet. »[...]« Trois jours après la sortie du premier numéro, on a compris que ça marchait : des libraires nous appelaient car ils en redemandaient. Le week-end suivant, on a chargé des taxis de *XXI* pour approvisionner les librairies. »¹⁴⁹

Les chiffres de ventes du premier numéro se sont finalement soldés à 45 000 exemplaires.

D'après les éditeurs, les tirages de chaque numéro sont lancés depuis 2012 à au moins 60 000 exemplaires, les ventes s'échelonnant elles sur 50 000 à 55 000 exemplaires. Rapidement, de très nombreux *Mooks* sont lancés sur la même veine éditoriale que *XXI*.¹⁵⁰ Ces quelques revues illustrent la dimension proprement journalistique et littéraire de ces revues ; dans lesquelles les auteurs inscrivent leurs œuvres dans le fait-divers, le feuilleton, le reportage photo, le Grand reportage ou encore le Polar. En outre, plusieurs auteurs BD et BD reporters s'inscrivent dans ce tournant éditorial et choisissent de publier leurs planches dans le cadre de ces nouvelles revues. Joe Sacco fait ainsi publier certaines de ses planches par *XXI* et le bédéaste français Etienne Davodeau collabore avec *La Revue dessinée* au cours de certains numéros.

A la suite du tableau 1.5, le tableau suivant¹⁵¹ présente un ensemble de quatre *Mooks* consacrées au reportage mais également à la BD reportage et permet de nous faire une idée de certaines caractéristiques propres à ce type de revue.

149 ROCHAT Sebastien, « ENQUÊTE AU LONG COURS AU PAYS DES « MOOKS » XXI, Crimes & Châtiments, Alibi : leur succès, leurs recettes », Arrêt sur images [en ligne], le 3 août 2012. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/articles/2012-08-03/Enquete-au-long-cours-au-pays-des-mooks-id5008> [Consulté le 18 mars 2015] (consultable sur abonnement).

150 Consulter le tableau 1.5 Le phénomène des *Mooks* en annexe

151 Ce tableau a été réalisé à partir de la consultation des sites internet des revues en question.

XXI l'information grand format [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue21.fr/> [consulté le 6 janvier 2014].

La revue dessinée [en ligne]. Disponible sur : <http://www.larevuedessinee.fr/> [consulté le 5 janvier 2014].

Long Cours [en ligne]. Disponible sur : <http://revue-longcours.fr/blog/> [consulté le 19 février 2014].

Citrus-Fait-divers [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lagrume.org/collections/revue/faitsdivers/> [consulté le 9 janvier 2015]

1.6 Tableau des différentes revues ayant trait à la BD reportage

	Statut de la revue	Rythme de parution	Date de création	Nombre de pages	Prix d'un numéro
XXI	SAS	Trimestriel	2008	209	15,5
Long Cours	Groupe presse l'Express Roularta	Trimestriel	2012	170	15
La Revue dessinée	SAS	Trimestriel	2013	228	15
Citrus-Fait-divers	Maison d'édition L'Agrume	Bi-annuel	2014	208	17,5

Note : les valeurs de prix pour chaque numéro sont indiqués en euro.

Toutes ces données rassemblées font apparaître un ensemble de permanences propres au *Mook*. En effet, bien que ces revues soient régies par des modèles fiscaux et juridiques différents, leur rythme de parution reste identique (ou semblable dans le cas de *Citrus-Fait-divers*) et la gamme de prix, le nombre de page ou bien le rythme de parution demeurent similaires. Dans cette optique, le fondateur de la revue *Alibi*, Marc Fernandez, évoque au cours de l'émission Arrêt sur Images consacrée au *Mooks*, les caractéristiques de ce nouvel objet éditorial.¹⁵² La revue est créée avec un fonds de roulement limité et les auteurs choisissent de s'affranchir totalement ou presque (*Alibi* intègre certaines pages d'annonces) de la publicité. Le choix du réseau de distribution se porte par voie de conséquence sur les libraires. Ces revues paraissant à un rythme assez distendu, les libraires gardent un certain temps sur leurs comptoirs les anciens numéros. Ce parti pris, outre le fait d'occasionner un effet de collection, permet de limiter considérablement les surplus à 20 %. Le financement de ces revues demeure donc incertain voir parfois périlleux.¹⁵³

La Revue dessinée est constituée sous le statut de SAS (Société par actions simplifiée) et fonctionne avec un capital limité s'élevant à 6205 euros. Néanmoins ce numéro bénéficie, suite au Festival d'Angoulême de janvier 2012, d'un soutien financier octroyé par la maison d'édition Gallimard via

¹⁵² « XXI, C'EST LA REVUE DONT ON RÊVAIT TOUS Les créateurs de « mooks » en débat sur notre plateau », Arrêt sur images [en ligne], le 3 août 2012. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/emissions/2012-08-03/XXI-c-est-la-revue-dont-on-revait-tous-id5067> [consulté le 19 mars 2015] (consultable par abonnement)

¹⁵³ C'est le cas du *Mook* Uzbek et Rica, dont les auteurs ont été obligés pour des raisons d'ordre économique de passer au format magazine, réduisant ainsi leur nombre de pages et le prix, passant de quinze à cinq euros.

son groupe Futuropolis.

Dans le cas de *Citrus-Fait-divers*, la revue est soutenue par la maison d'édition L'Agrume.

Concernant l'objet à proprement parler, le descriptif fait par les auteurs de *Citrus-Fait-divers* sur leur site internet est une bonne illustration de certains traits caractéristiques du *Mook* :

« Deux numéros par an à retrouver en librairie, autant de thèmes et une infinité d'histoires et d'images pour 17,50 euros. Une belle revue de plus de 200 pages imprimée sur un papier de création, pour que vous ayez entre les mains un objet aussi beau que les histoires que vous lirez ! »¹⁵⁴

Les créateurs de cette revue privilégient une ligne éditoriale soignée et exigeante. Ce parti pris se traduit donc par un format conséquent où le contenu et l'information y est dense. La maquette est extrêmement soignée ; les différents articles et reportages sont à chaque fois accompagnés de dessins ou de photographies. Tout comme dans *XXI*¹⁵⁵, le texte est calibré de façon raffinée selon différentes typographies, les auteurs jouent sur les couleurs, les tailles et les formes et le papier, cartonné est de meilleure qualité que celui d'un magazine ou d'un roman. A propos de *Long Cours* maintenant, les fondateurs de la revue évoquent leur démarche de la manière suivante sur leur site internet :

« À l'heure des SMS et des réseaux sociaux, des crises internationales et de l'hystérie des marchés, nous avons besoin de recul sur notre époque, de prendre le temps d'observer le monde. De retrouver l'esprit positif des découvreurs, l'enthousiasme des grands voyageurs. De favoriser le « long » par rapport au « court ». C'est-à-dire la pensée, la poésie et l'imagination – de préférence au globalisé, au formaté. »¹⁵⁶

Le rédacteur en chef de la revue, Tristan Savin est un chroniqueur littéraire et reporter et les articles publiés s'inscrivent d'ailleurs dans une dimension à la fois journalistique et littéraire.

Ces récits sont également accompagnés de dessins, de photographies et dans une certaine mesure de récits graphiques. En effet plus proches du carnet de voyage, ces œuvres se rapprochent néanmoins

154 *Citrus-Fait-divers* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lagrume.org/collections/revue/faitsdivers/> [consulté le 9 janvier 2015]

155 Le journaliste Sebastien Rochat fait remarquer dans cet extrait, la ressemblance frappante qu'offrent de nombreux *Mooks* avec *XXI*. Ces similitudes s'articulent sur la maquette et plus particulièrement sur les pages de couverture d'article. Chaque page est à chaque fois accompagné d'une illustration, d'un titre reprenant les couleurs de l'illustration et d'un texte.

« XXI, C'EST LA REVUE DONT ON RÊVAIT TOUS Les créateurs de « mooks » en débat sur notre plateau », Arrêt sur images [en ligne], le 3 août 2012. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/emissions/2012-08-03/XXI-c-est-la-revue-dont-on-revait-tous-id5067> [consulté le 19 mars 2015] (consultable par abonnement)

156 *Long Cours* [en ligne]. Disponible sur : <http://revue-longcours.fr/blog/> [consulté le 19 février 2014]

de la BD reportage. La revue est gérée via le groupe de presse l'Express Roularta et fonctionne chaque trimestre sur un tirage de 35 000. Cette diffusion demeure importante au regard des autres *Mooks* et fait presque jeu égal avec *XXI*.¹⁵⁷ Par ailleurs, l'insistance sur le long terme du récit, de la narration, opposé au cours terme de l'information d'actualité se situe dans la continuité de l'approche décrite par Patrick de Saint-Exupéry et des auteurs de *XXI*. L'étude de cette revue est éclairante quant à l'évolution de la BD reportage et de ses auteurs.

157 DESPLANQUES Erwan, « Le vrai-faux filon des « mooks », revues en vogue », *Télérama* [en ligne], 27 septembre 2012, mis à jour le février 2013. Disponible sur : <http://www.telerama.fr/medias/le-vrai-faux-filon-des-mooks-revues-en-vogue.87360.php> [consulté le 9 janvier 2015]

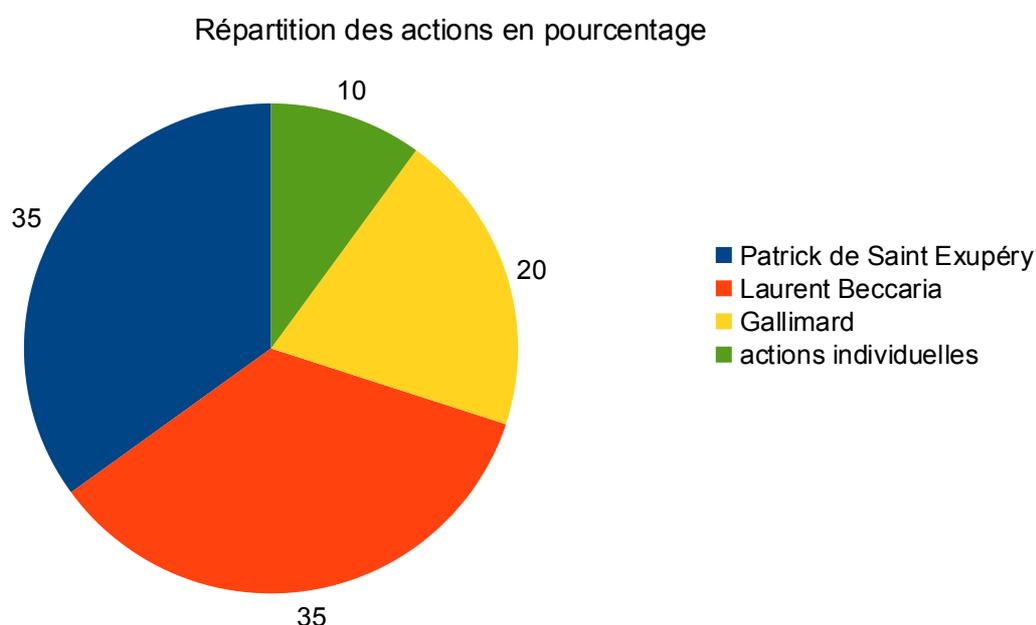
c) Le cas de *XXI*

La revue *XXI* est principalement consacrée à la publication de reportages et intègre à chacun de ces numéros un photo-reportage ainsi qu'un reportage BD réalisés en France ou à l'étranger.

Considéré comme un précurseur, *XXI* possède le statut de SAS et fonctionne selon le même modèle d'auto-financement que nombre de revues citées plus haut.

Le capital s'élève à 55728 euros et les parts sont réparties entre Patrick de Saint-Exupéry, ancien journaliste au *Figaro*, le directeur de la maison d'édition les Arènes, Laurent Beccaria, la maison d'édition Gallimard¹⁵⁸ et des actionnaires individuels.

1.7 Graphique camembert de répartition des parts de *XXI*



Le graphique ci dessus¹⁵⁹ est une représentation des différentes parts détenues par les principaux acteurs de la revue. Dans cet ordre d'idée, le cofondateur Patrick de Saint-Exupéry évoque, dans le cadre de l'émission Arrêt sur Images¹⁶⁰, le personnel de *XXI*. L'équipe de la revue

158 Il est à noter que la société Rollin publications qui édite la revue, a racheté les parts de Gallimard depuis le premier juillet 2014.

159 GOETZ Julien, « Des histoires du coin de la rue du bout du monde », *Owini* [en ligne], 10 septembre 2010. Disponible sur : <http://owni.fr/2010/09/10/des-histoires-du-coin-de-la-rue-du-bout-du-monde/> [consulté le 20 mars 2015]

160 « XXI, C'EST LA REVUE DONT ON RÉVAIT TOUS Les créateurs de « mooks » en débat sur notre plateau », Arrêt sur images [en ligne], le 3 août 2012. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/emissions/2012-08-03/XXI->

est composée de huit membres salariés à temps complet dont : cinq personnes consacrées à la rédaction, un responsable des abonnements ainsi qu'un rédacteur en chef et un directeur (les deux fondateurs, Saint-Exupéry et Beccaria). Au regard d'un comité de rédaction d'un périodique, l'équipe paraît extrêmement restreinte. La publication de reportages et accessoirement de BD reportages, se fait d'ailleurs sur proposition des auteurs, notamment via leur site internet. Interrogé au cours de la même émission, sur les salaires des auteurs, l'ancien journaliste au Figaro explique que chaque feuillet est fixé à 160 euros, un article publié étant généralement rémunéré 4000 euros. Concernant les récits graphiques présentés à chaque fin de numéro, ces derniers, tout comme les reportages écrits, occupent à peu près 30 pages. Les BD reporters travaillant pour le compte de *XXI* bénéficient ainsi d'un salaire identique à celui des reporters classiques, c'est-à-dire entre 4480 et 4800 euros pour une enquête publiée. Les BD reporters travaillant pour le compte de *XXI* sont relativement bien payés, la raison pouvant notamment en être imputée à l'importance et à la stabilité économique de la revue. En effet, comme l'affirme l'auteur BD Benoît Peeters au cours d'un interview, la situation sociale habituelle des auteurs BD demeure fragile :

« Il y a quelques vedettes qui gagnent très bien leur vie, notamment en vendant des planches originales à des niveaux très élevés, mais à côté, l'écrasante majorité des auteurs vit de plus en plus mal avec un niveau de revenus en dessous du smic. »¹⁶¹

L'égalité de salaire entre auteurs BD et écrivains est donc constitutive de *XXI*. En consultant certains numéros, on peut d'ailleurs observer que la BD reportage possède une place privilégiée et se situe au cœur de la stratégie marketing de la revue. Prise comme un atout visant à consolider les ventes, chaque récit graphique est présenté en page de couverture de chaque numéro.¹⁶²

[c-est-la-revue-dont-on-revait-tous-id5067](#) [consulté le 19 mars 2015] (consultable par abonnement)

161 LITOUT Michel, « Les auteurs de BD vivent de façon très précaire », *L'Indépendant*, le 1er février 2015 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lindependant.fr/2015/02/01/les-auteurs-de-bd-vivent-de-facon-tres-precaire.1986625.php> [consulté le 20 mars 2015]

162 BOURDIEU Séverine, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *CONTEXTES* [en ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2012, [consulté le 5 janvier 2014]. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/5362?lang=en>



Figure 1, Couverture du numéro 2 [© printemps 2008 – Les Arènes Productions –]



Figure 2, Couverture du numéro 4 [© automne 2008 – Les Arènes Productions –]

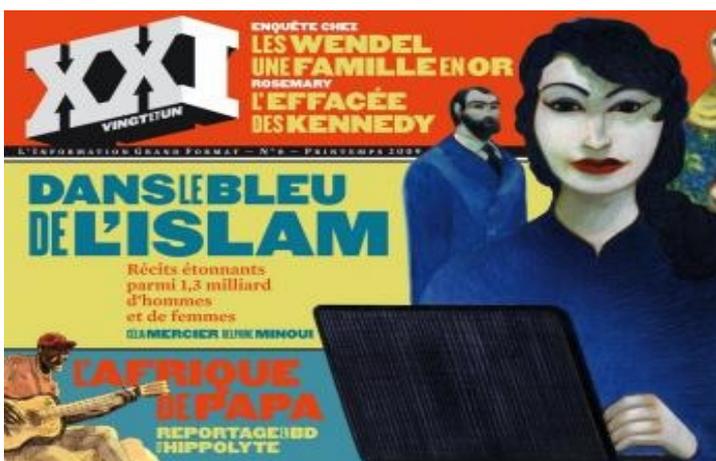


Figure 3, Couverture du numéro 6 [© printemps 2009 – Les Arènes Productions –]

Les couvertures des numéros sont à chaque fois constituées de trois bandes horizontales sur lesquelles sont inscrites des principaux reportages de la revue, parfois accompagnés d'illustrations. Concernant la BD reportage maintenant, on peut remarquer qu'elle est à chaque fois présentée sur la bande horizontale inférieure et assortie d'un dessin. Le récit graphique en lui-même, est intercalé à la fin de chaque numéro et suivi d'une planche extraite de la BD reportage publiée dans le numéro suivant. Tout comme la présentation en première page, cette méthode participe, en inscrivant le lecteur dans une logique feuilletonesque, à fidéliser le lecteur d'un numéro à l'autre.

Les auteurs de *XXI* publient exclusivement des reportages dont le temps de rédaction, à l'inverse du journalisme d'actualité, s'étale sur plusieurs jours et demeure de ce fait assez long. Chaque numéro se présente sous un format paysage, et se retrouve calibré sur un modèle de 209 pages. La première page consiste en un édito rédigé par le directeur de la publication, Laurent Beccaria et le rédacteur en chef, Patrick de Saint-Exupéry. Les deux pages suivantes sont consacrées au courrier des lecteurs. Ensuite, un sommaire paginé et étalé sur deux pages présente les reportages publiés de la manière suivante : une série de courts articles d'une demi à une page entière, des brèves ainsi que des portraits, le dossier du trimestre occupant une page complète tandis que les autres reportages s'étalent sur la seconde page. Le dossier comme l'essentiel des reportages de la revue, est accompagné de dessins. Enfin, un photo-reportage est publié à chaque numéro. Un dernier reportage, suivi d'une présentation de tous les auteurs du numéro et enfin, une présentation de l'actualité de *XXI* : actualité des auteurs, nouveautés, ventes, mise à jour du site internet. Enfin, vient la dernière page dans laquelle sont énoncés les titres du dossier et de la BD reportage du prochain numéro. Sur cette même page, l'ours ainsi qu'un ensemble d'informations est également présentée : l'adresse des locaux, le mail, le site web, les différents membres de l'équipe de rédaction et de conception de la revue, le statut juridique et fiscal de la revue (qui est comme nous l'avons vu plus haut une SAS), son capital ainsi que ses partenaires commerciaux (Gallimard par le biais de sa branche Madrigall, la maison d'édition les Arènes), ainsi que l'adresse pour s'abonner.

A l'occasion de la sortie, hautement symbolique, de son vingt et unième numéro en 2013, les deux fondateurs de *XXI*, Patrick de Saint-Exupéry et Laurent Beccaria ont choisi de rédiger un Manifeste. Ce texte d'une vingtaine de pages consiste en un état des lieux critique du journalisme d'actualité et de la grande presse quotidienne d'information. Beccaria et Saint-Exupéry condamnent le tournant pris par les grands quotidiens français, leur manque d'indépendance, la mise en avant du scoop et d'une information éphémère, jugée superficielle. Les auteurs proposent une refonte de ce modèle médiatique tout en revendiquant notamment une presse émancipée de toute publicité ainsi qu'un journalisme d'investigation basé sur le temps long.

Le choix d'un Manifeste, dans la continuité de certains groupes ou mouvements artistiques¹⁶³, traduit une prise de conscience d'une spécificité et d'une approche relativement inédite de la part des fondateurs de la revue. Le texte est rapidement remis en cause après sa publication, et ce par certains acteurs de la presse quotidienne. Des critiques sont ainsi formulées au sein de la rédaction du journal *Libération*.¹⁶⁴



Figure 4, Couverture du Manifeste de XXI publié à l'occasion de la sortie du vingt et unième numéro de la revue [© hiver 2013 – Les Arènes Productions –]

163 Je pense au Manifeste futuriste italien en 1909, à celui du mouvement Dada en 1916, ou encore du Surréalisme en 1924.

164 Certaines échanges assez vifs ont ainsi eu lieu sur Twitter entre Laurent Beccaria et Sylvain Bourmeau, l'ancien adjoint à la rédaction du journal Libération

MEDIONI David, « L'AUTRE JOURNALISME" DE XXI FAIT GRINCER LES DENTS DE LA PRESSE TRADITIONNELLE. Numérique et publicité, fossoyeurs du journalisme ? », Arrêt sur Images [en ligne], le 7 janvier 2013. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/articles/2013-01-07/L-autre-journalisme-de-XXI-fait-grincer-les-dents-de-la-presse-traditionnelle-id5502> [consulté le 20 mars 2015]

La couverture du Manifeste reprend, sur un registre revendicatif, les critiques adressées à la grande presse quotidienne. Chaque point du programme est retranscrit dans une typographie différente, le tout prenant l'apparence d'une réclame. La référence implicite à la publicité prend d'ailleurs une tonalité ironique au regard de ce qui est prôné par les auteurs du Manifeste, notamment des « journaux sans publicité » et « une revue indépendante ». Ce Manifeste témoigne ainsi davantage d'un instantané pris sur la situation de la presse en France, cet écrit est également représentatif d'une certaine conception du journalisme, à laquelle plusieurs BD reporters sont associés.

Pour revenir à la question des publics, on l'a vu, les directeurs de *XXI* parviennent à écouler 55 000 numéros sur les 60 000 exemplaires imprimés chaque trimestre. A ces chiffres s'ajoute celui des abonnés qui, toujours selon Patrick de Saint-Exupéry, représentent 10 000 personnes.¹⁶⁵ A une question, posée cette fois-ci, sur le type de lectorat, ce dernier assure ne pas avoir fait d'étude marketing sur le sujet. Néanmoins, à partir de la consultation du courrier des lecteurs, le public est issu de Province tout comme de Paris et une grande part se distingue par sa jeunesse, selon Saint-Exupéry. On peut s'interroger sur l'objectivité de l'ancien journaliste du Figaro, il est toutefois difficile de savoir quels publics sont touchés par ce type de revue.

Certains critiques évoquent en effet un lectorat jeune, plutôt urbain, branché venant des catégories socio-professionnelles favorisées (CSP selon la nomenclature employée par l'INSEE depuis).¹⁶⁶ Le chercheur Benjamin Caraco qualifie quant à lui les publics de la revue par les termes suivants : « N'en déplaise à leurs fondateurs, *XXI* reste un livre-objet bien situé dans un marché de niche, peut-être pas exclusivement réductible aux bobos comme s'en défendent ainsi les auteurs du "Manifeste" ». ¹⁶⁷ Malgré leur justesse, ces propos, par leur caractère approximatif, soulignent indirectement la difficile prise de recul face à la représentativité sociale d'une production culturelle encore très récente. Si certains auteurs de BD reportage travaillent aux côtés de journalistes et d'écrivains dans le cadre de revues spécialisées comme *XXI*, les rapports qu'ils entretiennent avec la presse quotidienne doivent être mis à jour. Les bédéastes Joe Sacco ou Patrick Chappatte publient ainsi régulièrement leurs enquêtes dans de grands quotidiens.

165 ROCHAT Sebastien, *art. cit.* ;

166 ALCHIMIA Communication, « Le mook c'est quoi », *Alchimia Blog* [en ligne], le 12 septembre 2012. Disponible sur : <http://www.alchimia-communication.fr/blog/2012/09/12/le-mook-cest-quoi> [consulté le 21 mars 2015]

167 CARACO Benjamin, « Le modèle de *XXI* est-il transposable », *nonfiction* [en ligne], le lundi 25 février 2013.

Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6385-le_modele_de_xxi_est_il_transposable.htm [consulté le 9 janvier 2015]

d) Les liens entre les BD reporters et la presse

La bande dessinée est liée depuis le XIX^{ème} siècle à la presse. Néanmoins, la BD et ses acteurs tendent progressivement à acquérir leur autonomie vis-à-vis de la presse et des médias à partir de l'après guerre. Dans le même temps, dès les débuts du XIX^{ème} siècle, le dessin de presse et la caricature se développent via la grande presse.

Bien que les BD reporters ne soient pas caricaturistes ou dessinateurs de presse, il convient toutefois d'étudier leur production, dans la continuité d'une approche journalistique et au regard des liens que ces derniers entretiennent avec les médias. Un auteur comme Joe Sacco, demeure critique à l'égard de la presse traditionnelle. L'avant-propos de son ouvrage *Gaza 1956 : en marge de l'histoire* dans lequel l'auteur retrace les circonstances qui l'ont amené à réaliser son enquête, est significatif de cette distance critique :

« Les origines de ce livre remontent au printemps 2001, quand le journaliste Chris Hedges et moi nous préparions à aller en reportage dans la bande de Gaza pour le compte du magazine *Harper's* : lui pour écrire l'article et moi pour l'illustrer. Nous avons décidé de nous intéresser au quotidien des palestiniens dans une ville – en l'occurrence Khan Younis »[...]»¹⁶⁸ « Pour Chris, ce qui s'était produit en 1956 à Khan Younis était un épisode important de l'histoire de la ville et il y a consacré plusieurs paragraphes dans son article pour le *Harper's*. Pour une raison inconnue, ces paragraphes ont été coupés par les éditeurs du magazine. J'ai trouvé cela exaspérant ».

Si Sacco choisit finalement de publier cet ouvrage sous la forme d'une BD reportage, indépendamment du magazine *Harper's*, cela n'empêche pas le même auteur d'entretenir des liens étroits avec la presse. En effet, il publie plusieurs planches intitulées « Crimes de guerre » à la demande de journaux comme le *Times* ou le *New York Times Magazine*.¹⁶⁹

En janvier 2005, Sacco réalise un reportage à Bagdad consacré au conflit irakien et aux *Marines* américains. L'enquête de huit pages est publiée dans près de cinquante quotidiens du monde entier.¹⁷⁰ Plus tardivement, il réalise des reportages pour *Libération* et *Courrier International*.¹⁷¹

168 Dans cet intermède que je n'ai pas retranscrit à cause de sa longueur, Sacco explique avoir pris connaissance, avant son départ pour la bande de Gaza, d'un massacre survenu en 1956 à Khan Younis à la lecture d'un ouvrage du linguiste Noam Chomsky, *Israël, Palestine, Etats-Unis : le triangle fatidique*, Montréal, Ecosociété, 2006, 664 p.

169 CARACO Benjamin, « Reportage(s) : Intimité du journalisme et de la bande dessinée », *nonfiction*, [en ligne], vendredi 27 septembre 2013, p. 2, [consulté le 9 janvier 2015]. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6712-reportage_s_intimite_du_journalisme_et_de_la_bande_dessinee.htm

170 DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

171 Joe Sacco publie par exemple une série de reportages dédiés à la situation d'immigrés africains en partance pour l'Europe et arrivés clandestinement sur l'île de Malte dans l'hebdomadaire *Courrier International*.

Dans le cas du premier, l'enquête de Sacco est présentée en une du quotidien. Le regard du lecteur est implicitement orienté vers un extrait du reportage, qui, par sa place privilégiée dans le numéro, constitue de fait une plus-value journalistique ainsi qu'un atout marketing pour le journal.¹⁷² Par ailleurs *Libération* mise sur une certaine fidélité de son lectorat et choisit de découper l'enquête de Sacco en épisodes publiés sur plusieurs jours.¹⁷³ Cette stratégie éditoriale rappelle les méthodes de publications des faits-divers, feuilletons et reportages¹⁷⁴ employées par la presse entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle.

Un autre BD reporter, le bédéaste suisse, Patrick Chappatte, s'inscrit dans une démarche légèrement différente. En effet, à l'inverse de Joe Sacco, ce dernier est directement salarié par le quotidien suisse *Le Temps*, et réalise en marge de cet emploi, plusieurs reportages pour le compte du *Neue Zürcher Zeitung* (l'édition du dimanche) et pour le *International New York Times*.

Bien que les liens de Chappatte avec la presse écrite soient plus étroits que ceux de Sacco, ce dernier reste fortement lié avec ce milieu.

SACCO Joe, « Les indésirables », *Courrier International*, n° 1027 à 1034, 8 juillet au 26 août 2010.

172 BOURDIEU Séverine, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *CONTEXTES* [en ligne], 11 | 2012, le 16 mai 2012. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/5362?lang=en> [consulté le 5 janvier 2014]

173 SACCO Joe, « Trop de confiance tue », *Libération*, 29, 30, 31 mars et 1er avril 2005.

174 C'est le cas, pour ne citer que lui, du reportage réalisé par Albert Londres sur le bagne militaire de Biribi, en Afrique du Nord. Cette enquête intitulée « A Biribi chez les Pègriots », est découpée en 20 articles, publiés du 1er avril au 10 mai 1924 dans le journal *Le Petit Parisien*.

Conclusion

La BD reportage se situe donc à la croisée de plusieurs domaines parmi lesquelles, le Grand reportage et les illustrés, dont l'héritage remonte au XIX^{ème}. Objet hybride, reposant sur des pratiques et des discours issus d'un univers journalistique et du monde de la bande dessinée, le journalisme BD se développe à partir des années 1980, sous l'impulsion d'auteurs comme Cabu ou Jean Teulé. Plus tardivement, en 1992, le journaliste et dessinateur américain Joe Sacco réalise l'album *Palestine*. Cette œuvre, récompensée d'un American Book Award par la critique, forge l'appellation BD reportage et participe à son émergence en tant que genre inédit.

Dans la même optique que Sacco, plusieurs auteurs, parmi lesquels le français Etienne Davodeau et le bédéaste québécois Guy Delisle, adoptent ce type de récit. Suite à ces entreprises individuelles, plusieurs projets menés par des collectifs d'écrivains et d'auteurs BD voient le jour en France à partir des années 2000. Face à un secteur de la bande dessinée, jugé précaire pour les auteurs et un modèle de la presse papier en crise, ces groupements d'auteurs se réunissent en revues et élaborent un nouveau modèle éditorial : le *Mook*. Bien que la diffusion de ces revues, tout comme celle des BD reportages, demeure relativement confidentielle au regard de la production globale de BD, leur émergence signale et oriente de nouvelles manières de penser et de faire du journalisme tout autant que de la bande dessinée.

Dans cet ordre d'idée, des auteurs comme Sacco, Delisle ou Davodeau élaborent leurs reportages selon une véritable unité. Si leur pratique du journalisme s'articule selon des approches éclectiques, chacun d'entre eux ont néanmoins pour point commun de s'auto-représenter au cours de leurs enquêtes. Cette mise en scène de l'auteur dans son récit entraîne un certain nombre de questionnements quant à la façon dont se construit la BD reportage, sur le plan journalistique et graphique. L'analyse de leurs postures, permet de mettre à jour la rhétorique, les stratégies narratives et ce faisant, la façon dont ces BD reporters construisent leurs récits.

II Un récit journalistique et autobiographique ?

La BD est marquée en France par un tournant autobiographique au cours des années 1990-2000. Des auteurs comme Marjane Satrapi, Zeina Abirached, Tardi ou bien Antonio Altarriba emploient le médium comme support à l'évocation d'une mémoire familiale aux accents historiques.¹⁷⁵ Cette rupture révèle de nombreux bouleversements à l'oeuvre dans le secteur de la bande dessinée. En effet, la disparition progressive des revues (comme *Pilote* ou *A suivre*) durant les années 1980, concourt à l'émancipation progressive des auteurs vis à vis de la presse et donc d'une certaine commande sociale. Cette évolution participe d'un processus d'autonomie du médium vis à vis de son cadre de diffusion et, ce faisant, d'une reconnaissance juridique et sociale des auteurs. Ces facteurs entraînent l'émergence d'un roman autobiographique.

Si, au sein de la BD reportage, des auteurs comme Guy Delisle, Joe Sacco, Etienne Davodeau ou bien les membres de la revue *XXI*, accordent une place centrale à l'enquête journalistique, plusieurs éléments et thématiques inscrivent néanmoins leurs oeuvres dans une forme de récit de soi. Delisle se met ainsi en scène dans plusieurs de ses récits, accompagné de sa femme et de ses enfants, la retranscription de son quotidien s'entremêlant avec l'évocation de l'actualité et la découverte du pays visité. Sacco insiste, quant à lui, sur le caractère nécessairement subjectif de tout récit journalistique, se représente avec son guide, tisse des liens étroits et parfois amicaux avec les personnes qu'il rencontre tout au long de son reportage. Enfin Davodeau fait le choix d'inscrire ses oeuvres dans un cadre rural, d'où l'auteur est originaire, privilégiant des sujets empreints d'une forte dimension militante et sociale où se mêlent proximité et intimité. Dans la mesure où tous ces auteurs s'auto-représentent dans leurs récits, en ce sens qu'ils y sont présents en tant qu'auteurs et ont recours au « je », leurs oeuvres participent alors tour à tour d'une forme de récit autodiégétique ou intradiégétique à valeur testimoniale. Par ailleurs, loin d'opposer autobiographie et journalisme, le parti pris chez ces auteurs de s'auto-représenter, au cours de leurs oeuvres, authentifie leurs récits et crédibilise leur démarche.¹⁷⁶ Pour reprendre la catégorie avancée par Philippe Lejeune, il pourrait s'agir d'un « pacte référentiel » passé entre l'auteur et le lecteur. Ce contrat entre auteur et lecteur affleure de manière très sensible quand on consulte les ouvrages de Joe Sacco d'Etienne Davodeau ou de Guy Delisle. La BD reportage relève de logiques et de stratégies narratives propres à l'écriture autobiographique. L'étude de la forme et des variations qu'entraîne le fait de s'auto-représenter chez Delisle, Sacco et Davodeau permet d'éclairer d'un jour nouveau la façon dont se construit leur approche du journalisme. A partir de là, il convient de comprendre la manière dont ces auteurs, en

175 Marjane Satrapi retrace les développements de la Révolution iranienne à travers son enfance, Zeina Abirached, ses souvenirs de la guerre au Liban, Tardi relate l'expérience du STO à partir des souvenirs de son père et Antonio Altarriba, imagine à partir des récits de son père, la façon dont ce dernier a vécu la guerre d'Espagne.

176 LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 26 à 36

se représentant dans leurs récits, offrent une palette assez large et diversifiée des pratiques et discours associés à l'émergence et au développement de la BD reportage.

4) Les chroniques de Guy Delisle ou la mise en scène du quotidien.

La dimension autobiographique est centrale dans les récits de l'auteur canadien Guy Delisle. Ce dernier se met en scène durant son quotidien, occupant des identités aussi diverses que celles de mari, de père, de touriste, de voyageur, de témoin ou tout simplement de dessinateur. Ces différentes postures que Delisle incarne tout au long de ses œuvres, sont une forme d'auto-représentation et construisent un récit autobiographique. Cette narration du quotidien, combinée à un humour faussement naïf, acquiert une dimension quasiment journalistique ainsi qu'une charge critique qu'il est nécessaire d'analyser.

a) Le quotidien, le fait divers et l'actualité

Au cours de ses voyages à l'étranger, Delisle organise ses récits selon différentes temporalités. D'une page à l'autre, l'auteur se met en scène et mêle ainsi des registres très diversifiés allant d'une scène du quotidien à un événement propre à une actualité journalistique.

Delisle fait ainsi le choix de se représenter durant une année entière¹⁷⁷, exception faite de ses premiers albums *Shenzhen* et *Pyongyang*, réalisés à partir de voyages en Chine et en Corée du Nord.¹⁷⁸ L'album *Chroniques de Jérusalem* est ainsi organisé selon une logique linéaire et chronologique : l'auteur met en scène le passage de chaque mois (du mois d'août à la fin du mois de juillet) en laissant une page blanche et en illustrant la page du mois suivant d'un dessin plus abouti, extrait de son carnet de croquis. Ce dispositif en rappelant la logique du chapitre ou même du calendrier, familiarise progressivement le lecteur au vécu de Delisle.

¹⁷⁷ C'est le cas d'ouvrages comme *Chroniques Birmanes*, Paris, Delcourt, Shampooing 2007 ou encore *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Delcourt, Shampooing, 2011.

¹⁷⁸ L'auteur effectue ces déplacements dans le cadre de son travail de responsable d'animation dans le domaine de la BD.

Shenzhen, Paris, L'Association, Ciboulette, 2000, *Pyongyang*, Paris, L'Association, Ciboulette, 2002,

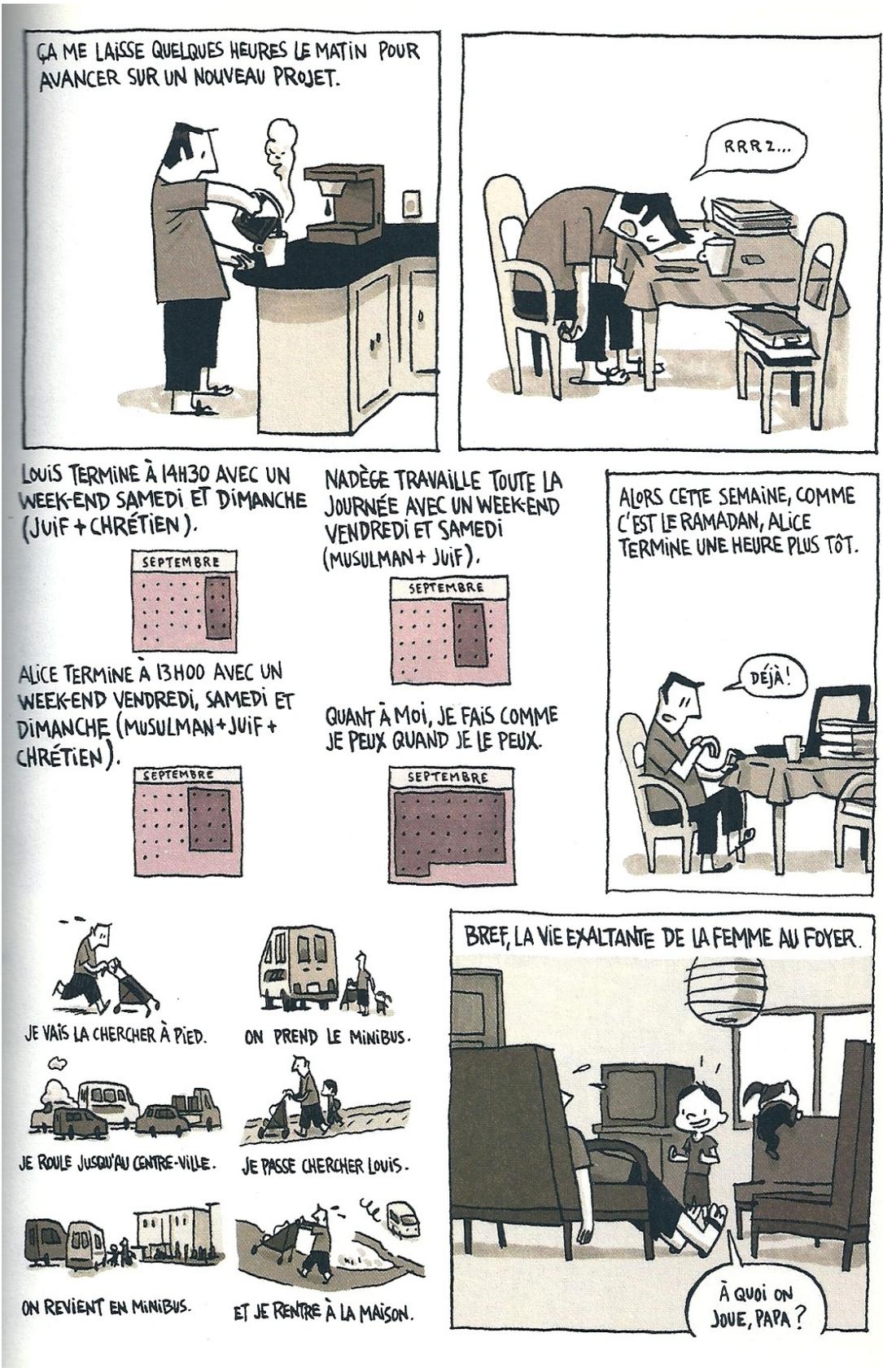


Figure 5, La mise en place du quotidien (*Chroniques de Jérusalem* p. 49). [© 2011 – Guy Delcourt Productions – Delisle]

Sur cette planche, Delisle retranscrit son emploi du temps étalé sur une journée complète. Y figurent ses projets, les horaires de ses enfants et ceux de sa femme, qui une fois assemblés, apparaissent comme très contraignants pour l'auteur. En effet, chacun de ces planning s'appuient sur des contraintes liées aux rites et fêtes religieuses des cultes chrétien, musulman et israélien cohabitant dans le pays. La mise en scène du quotidien chez Delisle s'articule ainsi aux représentations des spécificités culturelles et sociales propres au pays visité. Par ailleurs et d'une manière plus générale, la représentation de ces emplois du temps fait écho à l'organisation même de l'oeuvre, à la manière d'une mise en abyme. Chaque chapitre de l'album représente en effet un mois de l'année que l'auteur passe en Israël. Ce découpage confère à l'ouvrage une organisation proche du calendrier. En découpant la narration selon un quadrillage temporel, Delisle entraîne ainsi le lecteur à éprouver au fil des pages la dimension proprement quotidienne et répétitive du récit (également rythmé par le changement des saisons ou bien le déroulement de diverses fêtes religieuses). Il combine et superpose ainsi plusieurs temporalités : l'année, le mois, la journée et instaure un quotidien que le lecteur est amené à suivre et ressentir. En effet, dans la continuité de Paul Ricoeur, l'agenda, en tant qu'instrument calendaire, fonctionne alors comme outil de refiguration temporelle. Ce découpage réinscrit le temps du récit dans le temps du monde.¹⁷⁹

Evoquant au cours d'une interview¹⁸⁰ sa démarche, Delisle insiste d'ailleurs sur la dimension spécifiquement quotidienne de ses récits : « Mais moi, je préfère parler du quotidien. En revenant, je me suis d'ailleurs demandé si ça valait le coup d'en faire un livre. » L'auteur se questionne en effet sur l'intérêt de réaliser un album autour de son voyage, jugé comme étant anecdotique, l'élaboration de son oeuvre relevant dès lors d'une entreprise presque accidentelle.

Cette proximité instaure alors une forme d'habitude, de routine, il faut cependant garder à l'esprit que Delisle se rend dans des pays la plupart du temps touchés par la dictature, par un système autoritaire ou bien s'inscrivant dans un contexte de tensions internationales. La représentation de son vécu jour après jour permet ainsi à l'auteur d'évoquer des problématiques liées à l'actualité journalistique : d'une information fortement médiatisée à un simple fait-divers. Certains épisodes du quotidien de Delisle relèvent dans cette mesure du fait-divers ou de l'actualité journalistique, c'est le cas dans *Chroniques de Jérusalem*, pages 54 et 55 où un acte aussi anodin que faire des courses, devient un prétexte pour évoquer, sur un mode ironique, la colonisation des terres en Palestine et plus largement, le conflit israélo-palestinien.¹⁸¹

179 RICOEUR Paul, *Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Paris, Editions du Seuil, Point Essais, 1985, pp. 189-197.

180 LEMAIRE Thierry, « Interview de Guy Delisle à propos de *Chroniques de Jérusalem* », le 30 novembre 2011 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.actuabd.com/Guy-Delisle-Chroniques-de> [consulté le 10 mars 2015]

181 Dans ce passage, l'auteur, habitant à Jérusalem, fait part au lecteur des réticences morales qu'il a à acheter des produits dans un supermarché situé au sein des colonies juives. Delisle refuse finalement d'effectuer des achats et

aperçoit en sortant du supermarché une palestinienne, les bras chargés de produits israéliens.



Figure 6, L'expérience du *checkpoint 1* (*Chroniques de Jérusalem* p. 102). [© 2011 – Guy Delcourt Productions – Delisle]

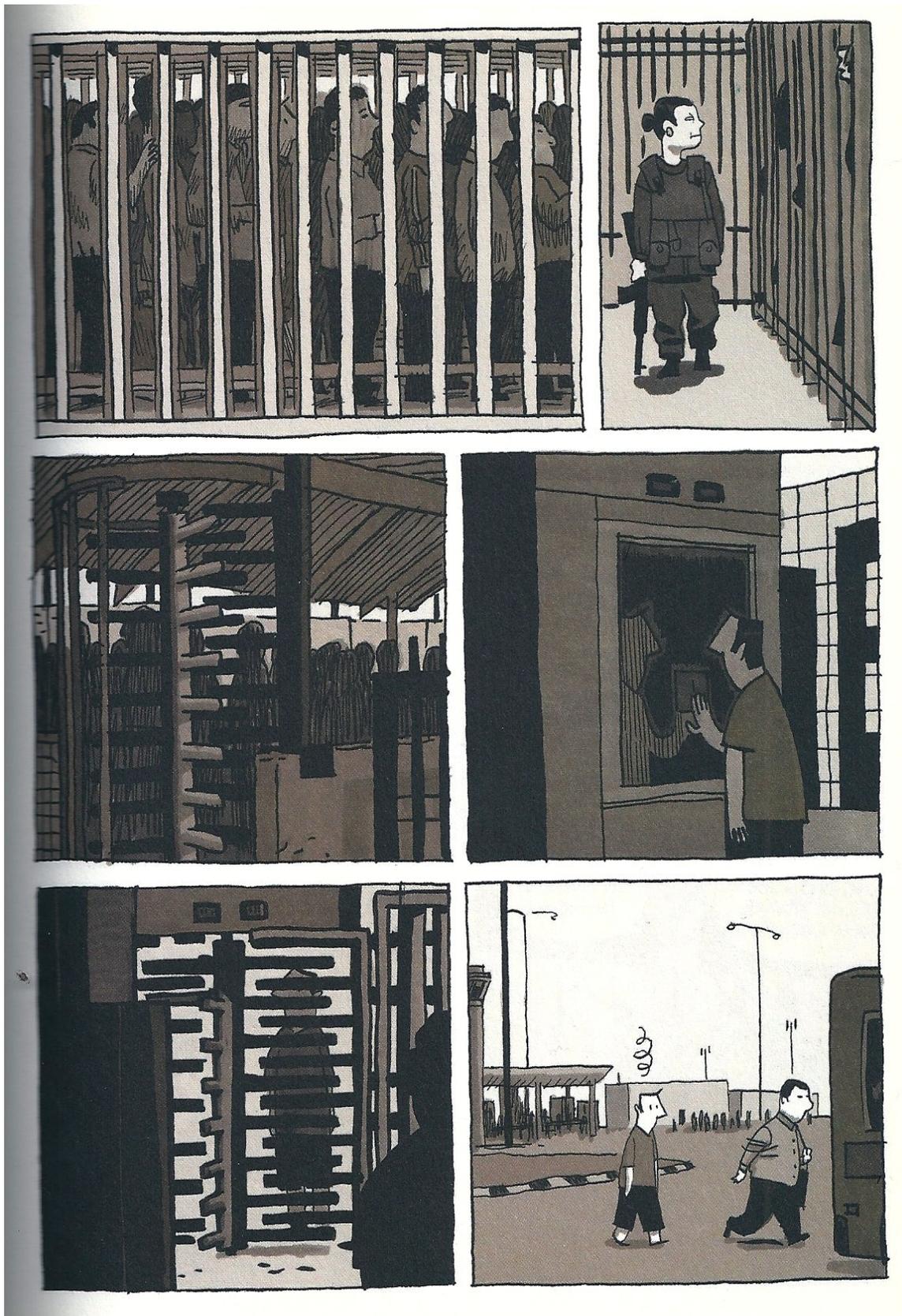


Figure 7, L'expérience du *checkpoint 2* (*Chroniques de Jérusalem* p. 103). [© 2011 – Guy Delcourt Productions – Delisle]

Cette intrusion dans un récit quotidien d'une actualité médiatique est particulièrement frappante en consultant les figures 6 et 7 où, suite à un déplacement professionnel, Delisle est contraint pour rentrer chez lui de passer par un *checkpoint*.¹⁸² Sur la première planche, l'auteur représente, avec ironie, son embarras à l'idée de devoir emprunter le *checkpoint*. En reprenant les concepts développés par Jankélévitch, l'usage de ce procédé rhétorique fonctionne pour Delisle comme une manière transparente d'exposer son point de vue, tout en suscitant la complicité du lecteur. Si à l'inverse, le mensonge agit de façon opaque et impénétrable¹⁸³, l'emploi de l'ironie par l'auteur signale ainsi une forme d'honnêteté participant à l'authentification de son discours.

Au niveau graphique, le motif du *checkpoint* est réalisée à l'aide de la technique du clair obscur. Les teintes sombres sont ainsi privilégiées dans chaque case et les zones les plus claires présentes en creux, mettant en valeur un découpage de l'image selon des lignes verticales, diagonales et horizontales (suggérant les barrières du *checkpoint*). Par ailleurs Delisle qui d'habitude s'auto-représente en permanence dans l'ouvrage, choisit de s'effacer sur certaines cases et de montrer directement ce qu'il voit, supprimant également tout trace de texte et transposant ainsi le lecteur à sa place. Ces différents procédés une fois assemblés, intègrent directement le lecteur éclipsant peu à peu l'auteur et suscitant une impression générale d'enfermement, de claustrophobie.

Par le biais de l'humour et de son propre vécu Delisle rappelle à travers cette scène et de manière anecdotique comment un conflit, le conflit israélo-palestinien dans le cas présent, peut se vivre au quotidien au cours d'un simple déplacement dans la ville. Dans un autre passage de la même interview, le bédéaste évoque d'ailleurs cette scène et à travers elle, le caractère à la fois anecdotique et difficile du *checkpoint* pour la population palestinienne :

« La scène du *checkpoint* est très impressionnante.

C'est là où la bande dessinée est forte. Combien de fois on le lit, le côté déshumanisant, passer dans un *checkpoint* 10 fois par jour, mais c'est beaucoup plus fort en dessin. J'entraîne le lecteur avec moi dans ce sombre passage. »

Enfin, des pages 156 à 172, l'auteur représente l'opération militaire « Plomb durci », menée par les forces israéliennes contre la bande de Gaza entre le 27 décembre 2008 et le 18 janvier 2009. Delisle tient un décompte des jours, se renseigne sur le déroulement de l'opération et interroge

182 Installés entre les différentes parties de Jérusalem, mais également en Cisjordanie et dans la bande de Gaza, les *checkpoint* sont des points de passage et de contrôle, limitant l'accès des populations palestiniennes à certaines zones du territoire. Ce dispositif, inscrit dans le quotidien des palestiniens, est vécu comme une humiliation pour une grande part d'entre eux.

183 JANKELEVITCH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, Nouvelle bibliothèque scientifique, 1964, p. 61

plusieurs collègues de sa femme, ayant travaillé sur place en tant que médecins pour le compte de l'organisme humanitaire MSF. Toujours à propos de *Chroniques Jérusalem*, Delisle confirme d'ailleurs cette double approche au cours d'une interview. « J'aime bien traiter le petit quotidien et le mettre en parallèle avec ce qu'il s'est passé dans l'année. De façon politique, il y a eu Obama, il y a eu aussi Jérusalem qui a élu un nouveau maire. »¹⁸⁴

L'auteur télescope ainsi son quotidien au regard de l'actualité médiatique, politique et dans une certaine mesure géopolitique, du pays dans lequel il se trouve. Dans l'album, *Chroniques birmanes*, page 31 à 35, un autre passage illustre ce chevauchement dans l'oeuvre de Delisle entre quotidien et actualité, routine et fait-divers. L'auteur se représente au cours de plusieurs promenades avec son fils en poussette, passe par hasard dans le quartier où est retenue Aung San Suu Kyi.¹⁸⁵ Delisle s'imagine repassant inlassablement devant la demeure où l'ancienne ministre est placée en résidence surveillée et devenant à son tour par ce geste, un opposant politique. Au delà du registre humoristique où l'auteur s'imagine en héros de la contestation politique, les médias et le monde braqués sur son geste, cette scène est intéressante en ce qu'elle confronte et imbrique le quotidien de l'auteur avec un contexte médiatique connu. Le fait de se représenter dans son quotidien au cœur d'un pays autoritaire et dans un contexte de tensions internationales permet ainsi à Delisle de mêler à son récit différents registres, oscillant entre actualité journalistique et récit autobiographique. Le quotidien de l'auteur est mis en perspective, télescopé avec l'actualité et la situation de tension politique et sociale du pays visité et habité : ce décalage entre d'un côté, un vécu quotidien et ordinaire et de l'autre, la confrontation distanciée avec des signes d'inégalités, de ségrégations, d'exactions et de violences induit le lecteur à prendre part, à se positionner par rapport au récit.

L'évocation constante par l'auteur de son quotidien peut également être lu d'une autre manière. On l'a vu, Delisle réalise ses voyages dans un cadre toujours professionnel ; qu'il s'agisse de son travail dans l'animation ou celui de sa femme dans l'humanitaire, le récit graphique de ses voyages n'est pas son objectif premier. Ceci est d'ailleurs flagrant quant on consulte l'album *Shenzen*. L'auteur insiste tout au long de l'ouvrage sur l'ennui que provoque ce déplacement professionnel, le peu de loisirs que lui offre la ville dans laquelle il travaille et le peu de contacts qu'entraîne la barrière de la langue. La réalisation de l'ouvrage est d'ailleurs un projet embryonnaire pour l'auteur, qui ne fait au départ que prendre des notes le soir et doute encore largement de la

184 « POUR RACONTER DES HISTOIRES, LA BD EST LA LIBERTE ULTIME. » Davodeau, Delisle, Sapin, Sowa : profession « BD reporters », Arrêt sur images, le 2 août 2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/contenu.php?id=4624> [consulté le 3 juin 2015] (consultable par abonnement)

185 Secrétaire nationale de la LND (Ligue nationale pour la démocratie) Aung San Suu Kyi est une femme politique birmane. Figure de l'opposition à la dictature militaire du général Than Shwe, elle est placée en détention par les autorités du pays suite à la victoire de son parti aux élections de 1990.

transposition possible de ces écrits ponctuels sous la forme d'un ouvrage abouti. Delisle tient en effet les propos suivants à l'avant dernière page de l'album :

« Si un jour, je mets toutes ces anecdotes en images, ça donnera forcément l'impression d'avoir été un séjour formidable...

J'imagine que même l'ennui une fois sorti de son contexte, se sublimera et prendra finalement une forme divertissante...

Un peu comme fait la mémoire. »¹⁸⁶

Le fait pour l'auteur de consigner son quotidien, jour après jour pendant trois mois s'apparente dès lors à une forme de journal de bord. Delisle, on l'a vu, est limité dans ses discussions par la barrière de la langue (sa traductrice ne parlant que très peu) et reste une grande part de son séjour isolé dans sa chambre d'hôtel. Le récit prend ainsi la tournure d'une discussion intérieure menée par Delisle afin de lutter contre l'isolement ainsi qu'une solitude qui s'avère pesante.

A propos de *Pyongyang*, les circonstances qui entraînent l'auteur à faire de son déplacement professionnel un ouvrage, semble également être de l'ordre de l'accidentel. Delisle se représente ainsi à la fin de l'album, page 165, trois mois après son voyage en Corée en train de discuter avec un ami. L'auteur y évoque alors un projet de BD qui demeure encore au stade embryonnaire.

Dans le cas de *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem*, on peut constater un cheminement similaire de la part de Delisle. Si ce dernier a déjà réalisé deux ouvrages à partir de deux déplacements professionnels, la conception d'un album sur ce voyage se concrétise au fur et à mesure, (l'auteur indique d'ailleurs au lecteur au cours de l'ouvrage *Chroniques de Jérusalem*, qu'il a proposé à son éditeur de compiler son expérience sous forme d'album).

L'élaboration de ces œuvres prend alors un tout autre sens. Qu'il s'agisse d'un voyage professionnel en tant que superviseur d'animation à Shenzhen puis à Pyong Yang, ou bien d'une expérience d'homme au foyer, accompagnant sa femme administratrice de *Médecins sans frontières*, en Birmanie puis en Israël ; Delisle est à chaque fois touché par l'ennui, la solitude et la barrière de la langue. La réalisation de ces albums s'apparente dès lors à une forme d'exutoire, mêlant décalage et curiosité pour la culture du pays visité. L'auteur a recours à un graphisme assez simple, faussement naïf et l'applique dans des récits dont le format assez court scindé selon plusieurs saynètes rappelle les exigences de son expérience dans l'animation.

Dans cette optique, en découpant son récit en saynètes, l'auteur scénarise et met en scène sa vie

¹⁸⁶ Je me suis permis de retranscrire sous forme de citation trois phylactères différents, chaque passage à la ligne, signale une bulle distincte des autres.

selon une logique séquentielle où son quotidien est découpé en événements marquants, aptes à être narrés, en fonction de leur intérêt ou de leur caractère inhabituel. Dès lors, la démarche de Delisle apparaît comme une façon d'exorciser un quotidien qui semble tour à tour pénible, amusant ou gênant, selon les situations et les expériences.

Les déplacements de Delisle se font dans des dictatures ou des pays autoritaires dans lesquels, au delà des restrictions de circulation, la censure passe aussi par le regard, autrement dit : ce que l'on peut voir d'un côté et ce que l'on n'est pas autorisé à voir de l'autre. La question du regard prend donc une signification toute particulière, dans les dessins qu'il capte. Delisle ne possédant ni diplôme de journalisme, ni carte de presse, jongle cependant avec un certain nombre de rôles, de postures, passant du touriste, du dessinateur à celui du témoin. L'emploi de ces diverses postures, confère à l'auteur une certaine autorité. L'auteur se représente ainsi tout au long de *Chroniques de Jérusalem* visitant la ville, ses monuments et ses musées. L'évocation de la cohabitation entre palestiniens et israéliens s'arc-boute notamment sur la visite de plusieurs lieux de cultes. Delisle parvient ainsi pages 136 et 137, après trois essais infructueux page 69, à visiter l'esplanade des mosquées, dont la fréquentation est fortement réglementée par les autorités. L'expérience du tourisme dans la ville de Jérusalem, s'appuie sur une prise de conscience du contexte lié au conflit israélo-palestinien et s'apparente à une forme de tourisme averti et éclairé.¹⁸⁷

Toujours au cours de *Chroniques de Jérusalem*, l'auteur choisit de s'auto-représenter, carnet de croquis en main sur la couverture de l'album se met en scène un grand nombre de fois train de dessiner tout au long du récit.¹⁸⁸ Par ailleurs, entre 2008 et 2009, durant son année passée en Israël, Delisle tient régulièrement à jour un blog mais également un site internet dans lesquels il publie plusieurs de ses croquis accompagnés de réflexions sur son quotidien. Le dessin occupe donc une dimension privilégiée tout au long de ce séjour, Delisle s'auto-représente et croque des objets extrêmement divers allant de son cadre quotidien (sa femme, ses enfants, son foyer), des éléments d'architecture, de plusieurs quartiers de la ville, aux paysages. Parmi ces croquis, l'auteur choisit à partir de la page 176 de réaliser un ensemble de dessins sur le mur de séparation entre palestiniens et israéliens. Ce sujet d'étude, « graphiquement très riche » selon Delisle, apparaît en filigrane tout

187 Dans cet article, le journaliste Frédéric Potet parle des albums de Guy Delisle dont il perçoit une visée autobiographique et un aspect documentaire de son œuvre. Delisle, quant à lui, qualifie son œuvre de « tourisme un peu pointu ».

POTET Frédéric, « La BD sort de sa bulle », *Le Monde*, 17 décembre 2011, Culture & idées, p 3 à 5, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

188 Delisle se représente à de nombreuses reprises en train de dessiner tout au long de son œuvre. C'est le cas dans l'album, *Chroniques de Jérusalem*, aux pages 24, 68, 76, 80, 120, 140, 146, 176, 178, 185-186, 215, 223, 233, 242, 245, 268,

au long de l'album. Ce dernier dessine ainsi à plusieurs reprises le mur et les tours de surveillance installées par les autorités israéliennes. Néanmoins, dès ses débuts, l'auteur se retrouve interrompu, pages 177, 185 et 186 en plein croquis par des soldats israéliens lui demandant d'arrêter de dessiner. Si Delisle ne se rend à aucun moment dans la bande de Gaza, ce dernier démontre, par le biais de ce qu'il dessine, le mur de séparation israélien dans le cas présent, la dimension proprement idéologique et subversive que peut revêtir la pratique du dessin, suivant le choix du sujet. Au cours de quelques unes de ces scènes, l'auteur joue également au benêt, qu'il s'agisse pour Delisle de faire semblant d'être arabe quant page 69, on lui demande à l'entrée de l'Esplanade des mosquées, de réciter la Chahada (la profession de foi du croyant dans la religion musulmane), ou bien pages 185 et 186, quand l'auteur fait dans un premier temps semblant de ne pas comprendre les injonctions du soldat israélien, lui intimant l'ordre d'arrêter de dessiner et de quitter les lieux. Ces deux passages dans lesquels Delisle articule la barrière de la langue à sa supposée naïveté, lui permettent d'opposer à l'autorité non pas le regard d'un journaliste traditionnel, mais le point de vue d'un observateur averti.

b) Une vision stéréotypée de la famille ? Femme, enfants et père au foyer

La place accordée à la représentation de la famille et des différents personnages/acteurs qui la composent, femme, enfants et père est un enjeu majeur des œuvres de Delisle. L'auto-représentation de l'auteur dans un cadre familial et dans des postures plus ou moins convenues de compagnon et de père au foyer enrichit la dimension proprement autobiographique du récit. La famille occupe une part importante dans les œuvres de Delisle. C'est par exemple le cas de sa femme, Nadège et de ses enfants, qui apparaissent au cours des albums *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem*. Le choix chez l'auteur de représenter sa femme dans ces deux ouvrages, tient au fait que cette dernière est indirectement à l'origine de ces deux voyages réalisés successivement en Birmanie puis en Israël. Travaillant dans l'humanitaire, Nadège est nommée administratrice pour le compte de Médecins sans Frontières dans ces deux pays. Delisle accompagne donc sa femme ainsi que ses enfants et profite de ces voyages professionnels pour mettre en récit son quotidien. Par ailleurs, l'auteur partage une part de la vie professionnelle de sa femme ; il l'accompagne au cours de plusieurs missions à l'occasion de ses déplacements en Birmanie puis en Israël, assiste à des soirées entre expatriés, avec plusieurs de ses collègues et ami(e)s travaillant dans l'humanitaire. Ce faisant, Delisle met en scène certains aspects de sa vie de

couple, qui fortement liés à l'humanitaire lui permettent d'évoquer en toile de fond un certain nombre de problématiques sociales, politiques et culturelles liées au pays visité. La vie de famille que l'auteur présente au lecteur, s'articule également sur une représentation de ses enfants. Plus précisément, l'auteur illustre à plusieurs reprises leur éducation et se met en scène, à travers ces derniers, dans une posture de père.¹⁸⁹ Le lecteur suit le rythme et la vie de famille de l'auteur. Cette situation est flagrante page 49 dans l'album *Chroniques de Jérusalem*. L'auteur découpe ainsi son temps à partir de sa vie de famille et introduit le lecteur, sur un mode humoristique, au cœur de ses propres responsabilités domestiques et parentales. A propos des changements qu'induisent sa paternité sur son travail, Delisle donne d'ailleurs au journaliste qui l'interviewe la réponse suivante :

« Oui, je peux moins travailler qu'avant ! C'est déjà ça de changé à ce niveau-là.

Mais comme je me sers beaucoup du quotidien pour faire mes histoires, ça me permet d'intégrer des éléments que je n'avais pas, d'être papa, de rester à la maison, d'avoir à m'occuper d'un petit bonhomme et d'une petite bonne femme. »¹⁹⁰

L'évocation de son quotidien et de sa vie de famille représente pour Delisle un élément moteur dans l'élaboration de sa narration, tout comme le fait d'accéder à la paternité lui permet d'enrichir ses récits de composants inédits. Au cours des deux ouvrages cités plus haut, Guy Delisle se représente ainsi dans son rôle de père, accompagné de son fils dans *Chroniques birmanes*, puis avec son fils et sa fille dans l'album suivant *Chroniques de Jérusalem*. Si la remarque paraît banale, le lecteur assidu est amené à constater que, d'un album à l'autre, la famille de l'auteur s'est élargie. L'allusion à ce second enfant, donne aux récits de l'auteur une dimension définitivement autobiographique. En outre, la publication par ce dernier six ans plus tard, d'un ouvrage consacré à des anecdotes sur sa vie de famille, et plus spécifiquement sur son expérience de père, confère à ses récits une logique de série, le lecteur suivant véritablement le déroulement de sa vie de famille.¹⁹¹ Cette mise en scène de son intimité passe notamment par une représentation de Delisle dans une posture paternelle

189 Je pense à des scènes de la vie quotidienne qui apparaissent plusieurs fois à la lecture de *Chroniques de Jérusalem*, comme les moments où Delisle fait les courses, part prendre ses enfants à l'école, cherche une nouvelle crèche pour sa fille, ou essaie de trouver une femme de ménage.

190 Assemblée parlementaire de la Francophonie, « Entretien avec Guy Delisle, bédéiste », n° 29, Forum mondial de la langue française [en ligne], juillet 2012. Disponible sur : <http://apf.francophonie.org/spip.php?article1691> [consulté le 8 avril 2015]

191 Delisle consacre deux albums, *Le guide du mauvais père 1* et *Le guide du mauvais père 2* dans lesquels il évoque sa paternité toujours sur le modèle de saynètes humoristiques.

DELISLE Guy, *Le guide du mauvais père 1*, Paris, Delcourt, 2013.

DELISLE Guy, *Le guide du mauvais père 2*, Paris, Delcourt, 2014.

articulée sur le thème de l'inversion.



Figure 8, Scène de vie de famille (*Chroniques de Jérusalem* p. 240). [© 2011 – Guy Delcourt Productions – Delisle]

L'auteur illustre sur un ton décalé la place centrale occupée par la famille dans ses œuvres et au cours desquelles ce dernier se retrouve à assumer une posture de père au foyer. Sur la figure 8, Delisle fatigué et agacé par ses multiples tâches domestiques, appelle sa femme occupée par son travail et ses responsabilités. La planche se termine par le retour au foyer, on suppose tardif, de la mère qui se retrouve accueillie par ses enfants l'appelant par lapsus « papa ». Dans cette optique, à une question d'une journaliste sur le caractère prémédité ou non du projet de l'auteur de réaliser un album autour de son voyage en Israël, ce dernier donne la réponse suivante : « J'ai suivi ma compagne en mission et pris une année sabbatique. Je voulais surtout profiter des enfants. »¹⁹² En mettant en scène sa vie de famille sur un ton ironique, la posture de Delisle est stratégique. La présentation de soi, jusque dans des aspects parfois très personnels, rend en effet, par un phénomène d'empathie, son récit incontestable, poussant le lecteur à ne pas douter de la sincérité voire de la véracité de son propos.

Le bédéaste canadien attribue, toujours à travers ses albums *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem*, une place prépondérante à l'évocation d'évènements et de scènes propres à l'éducation des enfants. Ces représentations du quotidien d'un père au foyer s'articulent sur un imaginaire collectif et des scènes stéréotypées, quand on pense à la scène de la voiture, de la poussette, ou de Delisle épuisé par ses enfants et transmis par le biais d'autres supports culturels tels que les romans ou les séries TV. Cependant, si ces scènes semblent au premier abord assez banales, elles s'inscrivent dans un pays autoritaire (Birmanie ou Israël) où les tensions politiques et sociales percent à travers la scène représentée. Une question embarrassante posée par son fils de six ans, Louis, lors d'un trajet en voiture : « c'est quoi la guerre » et à laquelle Delisle donne dans un premier temps une définition attribuée à Godard, « La guerre c'est un morceau de fer dans un morceau de chair » (cf *Chroniques de Jérusalem*). Cette scène archétypale, trouve son originalité dans le fait que Delisle et sa famille vivent dans un pays, Israël, en plein contexte de tensions internationales. Cet imaginaire collectif lié à l'éducation des enfants, qui au premier abord peut en effet paraître banal, prend un tournant original dans la mesure où Delisle le téléscopie dans un contexte particulier lié à la dictature birmane ou au conflit israélo-palestinien et à sa mise en scène médiatique.

Le fils, la fille et la compagne de l'auteur deviennent ainsi autant de filtres, de supports par le biais desquels Delisle traite de sujets propres à un reportage. En relatant un quotidien concernant potentiellement de nombreux lecteurs (le déroulement d'une vie de famille, l'éducation des enfants, des tâches domestiques quotidiennes), l'auteur stimule l'empathie de ces derniers leur permettant de

192 DE VIVIES Sandra, « La vie pour de vrai à Jérusalem », *Le Figaro Madame*, mis en ligne le 30 novembre 2011 [en ligne]. Disponible sur : <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/jaimerais-proposer-experience-301111-186772> [consulté le 15 mars 2015]

se projeter dans son récit et de fait, de le crédibiliser. La narration s'articule en effet sur le long terme, les albums *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem* s'étendent sur une année complète, où le lecteur assiste à la mise en place progressive du quotidien de l'auteur. Ce vécu retranscrit par Delisle tout au long de son œuvre provoque un effet miroir où le lecteur, par mimétisme peut facilement s'identifier et donc s'insérer dans le récit.

c) Le carnet de voyage : extériorité et récit de soi

Delisle articule donc ses récits à partir de la représentation de son quotidien et de celui de sa famille. En outre, ses œuvres s'apparentent également à une forme de carnet de voyage dans lequel l'auteur se met en scène à la rencontre d'une autre culture. Au cours de ces deux voyages en Birmanie puis en Israël, Delisle expose sous la forme d'une saynète, l'arrivée et le départ du pays visité. Ces intermèdes assez courts, au delà de permettre à l'auteur de retranscrire les circonstances ou certains événements marquants associés au trajet, le tout sur un mode humoristique, traduisent la place prépondérante du voyage dans l'œuvre de Delisle. En effet, ses déplacements effectués à l'étranger prennent dans leur déroulement et les thématiques qui y sont associés, la tournure d'un carnet de voyage. Ce type de récit se situe, on l'a vu, aux racines de plusieurs influences propres au reportage de l'entre deux guerres, où l'imaginaire véhiculé est empreint d'exotisme.¹⁹³

Au cours de son voyage en Israël, l'auteur reproduit les week-end et les vacances qu'il passe avec sa famille.¹⁹⁴ Excepté à Bangkok où Delisle s'y rend seul, les voyages se font avec sa femme et parfois accompagné de ses enfants à l'occasion d'une journée, d'un week-end ou tout simplement d'une sortie réalisée en famille. Ces courts séjours, sorte de voyage dans le voyage, s'apparentent à des vacances passées en famille. Le découpage de ces séquences est d'ailleurs miniaturisé par rapport au reste du récit ; occupant généralement une à deux planches, les cases plus petites sont généralement doublées (passant de 7 à 15) et ne comportent aucun phylactère. Le caractère syncopé, la fréquence et le formatage identique d'une case à l'autre rappelle en quelque sorte une séance diapositive.¹⁹⁵

193 Je pense ici à l'enquête d'Albert Londres dans les bagnes militaires de Biribi en Afrique du Nord et publiée du 1er avril au 10 mai 1924 dans le journal *Le Petit Parisien*. Inscrit dans un contexte de conquêtes coloniales, le récit que le reporter offre de son voyage en auto jusqu'au bagne, témoigne par ses nombreux détails sur le paysage et ses habitants d'un certain exotisme.

LONDRES Albert, *Dante n'avait rien vu*, Paris, Albin Michel, Les grands reportages, 1924, 254 p.

194 C'est le cas page 66 où l'auteur passe des vacances à Eilat, mais aussi en Jordanie, page 180, ainsi qu'un week-end à Akko page 204.

195 Durant son album *Chroniques birmanes*, Delisle ajoute en introduction de chacune de ses séquences un titre : « tourisme à Bagan » pages 48 à 51, « tourisme à Bangkok » pages 216 à 220 ou encore « tourisme au lac Inlay » des pages 188 à 190.

Ces scènes retranscrites par l'auteur à la manière d'un souvenir de famille mêlé à l'évocation d'un voyage touristique, se situent à mi-chemin entre le récit du quotidien et le carnet de voyage.



Figure 9, Vacances en Jordanie (*Chroniques de Jérusalem* p. 180). [© 2011 – Guy Delcourt Productions – Delisle]

Delisle reproduit sur la planche ci-dessus une sortie réalisée en famille en Jordanie, notamment dans les ruines de l'ancienne cité antique de Petra, devant le tombeau de Khazneh. L'auteur prend le parti de colorer les cases à l'aide de teintes ocres (et terres quand l'espace représenté devient plus sombre à l'arrivée devant le temple). Si ce choix technique et ces variations chromatiques renvoient au climat désertique des lieux représentés, ils répondent également à un souci esthétique de la part de Delisle. L'auteur supprime ainsi tout phylactère, s'attachant à reproduire dans un dessin fouillé (au regard des autres planches de l'album), les jeux d'ombre, de lumière, l'aspérité de la roche, ainsi que certains détails architecturaux. Ces différents éléments mis bout à bout confèrent à cette planche la dimension d'information et de pittoresque propre au carnet de voyage.

Un large répertoire associé à ce genre graphique et littéraire peut également être dégagé à partir de l'examen des périple menés par Delisle en Chine, en Corée du Nord, en Birmanie. Le carnet de voyage s'insère en effet dans un contexte colonial où la recherche du détail et d'une forme d'exotisme renvoie à une réflexion plus générale sur l'altérité. Chez Delisle, ces thématiques se déclinent sur plusieurs sujets au premier rang desquels vient la barrière de la langue, l'alimentation, le climat, les coutumes (fêtes rituelles) et la maladie. Ces différentes coutumes, vecteurs d'exotisme, occupent une place privilégiée dans ces récits et conditionnent la représentation que Delisle et, dans une certaine mesure, le lecteur se font du pays représenté.

Au cours de *Chroniques birmanes*, Delisle représente de nombreuses fois, sous forme de saynètes au registre comique, les conséquences de la saison des pluies sur son quotidien. Qu'il s'agisse d'une sortie piscine ou d'une séquence où Delisle se représente en train d'avancer sur son album.



Figure 10, L'auteur prend conscience du climat birman, (*Chroniques birmanes* p. 124).

[© 2007 – Guy Delcourt Productions – Delisle]

La figure 10 fonctionne d'ailleurs à la manière d'une mise en abyme où la mousson impacte et empêche directement la progression de son récit. Le trait de Delisle se fait de plus en plus dilué, épaissi par l'humidité occasionnée par la saison des pluies. Cette planche est évocatrice en ce qu'elle met en scène le climat et les conditions du pays sous la forme d'une intrusion directe sur le support BD. Un des aspects du pays visité, la saison des pluies, entrave jusqu'à la continuité du récit, brouillant les contours et ce faisant empêche la progression du récit par le lecteur. Delisle se met en

scène dans une posture volontairement naïve, refusant de croire ce que lui dit son interlocuteur à propos de la mousson. En jouant l'ingénu, à la manière du *Candide* de Voltaire ou du persan de Montesquieu, l'auteur attire le lecteur à la découverte de la Birmanie et de l'un de ses traits climatiques caractéristiques, la mousson. Toujours à propos du climat, Delisle narre cette fois-ci le déroulement d'une fête rituelle et nationale organisée à l'occasion de la fin de la saison des pluies. L'auteur est au départ relativement curieux à l'égard de cet événement et représente ainsi à partir de la page 116 durant plusieurs planches d'affilée le déroulement des festivités, tout en retranscrivant en parallèle son propre quotidien.¹⁹⁶

Au cours de *Chroniques de Jérusalem*, Delisle donne une place centrale aux rites religieux. Si l'auteur canadien avoue être lui-même athée, page 112,¹⁹⁷ il témoigne néanmoins d'une certaine curiosité à l'égard de ces fêtes rituelles et donne une large part à leurs représentations.

L'auteur évoque par exemple Shabbat, page 234. Ainsi, Delisle et sa femme essuient les insultes et les réactions outrées de plusieurs juifs orthodoxes, après avoir, par accident, fréquenté avec la voiture de MSF (Médecins sans frontières) le quartier de Mea Shearim à Jérusalem. Toujours avec sa femme, pages 208 à 210, l'auteur assiste cette fois-ci à une autre fête religieuse, Pourim¹⁹⁸, au cours de laquelle les participants pratiquent un jeûne, offrent de la nourriture à leurs amis, aux pauvres, lisent un passage de la Torah puis se déguisent. Ces différentes prescriptions laissent ensuite place aux festivités pendant lesquelles chaque personne boit, fume et fait la fête. Delisle, à la fois étonné et amusé découvre cette fête en traversant à nouveau avec sa femme le quartier orthodoxe de Mea Shearim.

La retranscription par l'auteur de toutes ces coutumes religieuses se traduit principalement par la curiosité ou la surprise. Cette attitude, teintée d'humour, exprime un certain décalage entre Delisle et son sujet.

La question de l'alimentation est également présente. Le fait de manger fonctionne en effet comme un élément d'identification socio-culturelle pour un groupe donné. Comme l'affirme l'historienne Julia Csergo, « L'alimentation comme support de l'identité, est un élément essentiel de la prise de conscience de l'altérité. »¹⁹⁹ Dans cette optique, au cours de l'album *Shenzhen*, la nourriture occupe une place centrale. Sur les 200 pages que comportent l'ouvrage, pas moins de 23 planches sont consacrées à la découverte par Delise de la gastronomie chinoise, de nouveaux

196 Au cours de cette événement national, la population birmane est invitée à s'entre arroser dans un esprit de fête pendant plusieurs journées d'affilée.

197 En regardant des nouvelles à la télévision, Delisle se pose plusieurs questions en finissant par donner la réponse suivante au lecteur : « Ah, merci mon dieu de m'avoir fait athée ».

198 Cet événement commémore la délivrance des juifs du royaume Perse au Vème siècle.

199 DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves et SIRINELLI Jean-François, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, Quadriga. Dicos poche, 2010, pp. 9 à 13

restaurants et de spécialités locales, dont l'auteur avoue parfois ne pas connaître la composition. Si Delisle demeure tout au long de son séjour à Shenzhen profondément isolé par la barrière de la langue, la nourriture fonctionne au contraire comme le principal moyen d'échange avec son entourage.

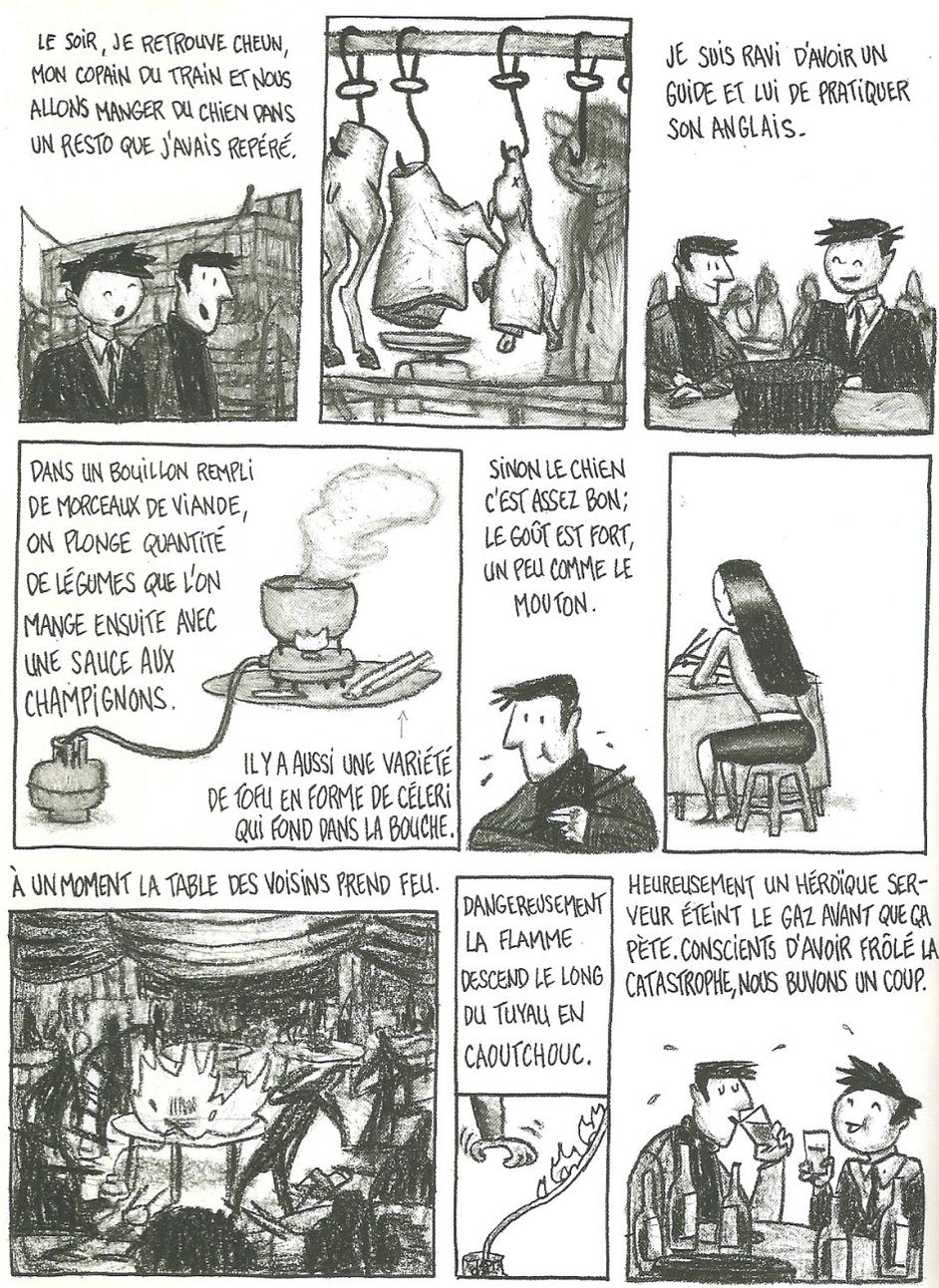


Figure 11, Delisle à la découverte de la cuisine chinoise, (*Shenzhen*). [© 2007 – Guy L'Association Productions – Delisle]²⁰⁰

Plusieurs passages sont consacrés à la description de plats, de leur dégustation à la manière de les cuisiner. Sur cette planche, Delisle découvre ainsi un mets vecteur d'exotisme et de dégoût potentiel²⁰¹ parmi toutes les représentations occidentales associées à la gastronomie chinoise : le

200 L'album que j'ai consulté ne contient aucune pagination.

201 Le rejet provoqué par le fait de manger du chien, pourrait peut-être s'expliquer en Occident, par la place privilégiée du chien en tant que compagnon de l'homme.

Tout comme peuvent subsister dès le Moyen-Âge, de forts blocages en Angleterre quant à la consommation du cheval, associée aux crises et aux famines

chien. L'auteur décrit méthodiquement les ingrédients employés, une part de la recette et reproduit sous forme dessinée les ustensiles utilisés pour cuire et préparer l'animal en question.

Dans le cadre de son second périple à Pyongyang, en Corée du Nord, la nourriture est cette fois-ci un des moyens pour Delisle de parler des conséquences de la dictature sur le pays. La cuisine locale est évoquée sur près de 15 planches (sur les 176 pages de l'album). L'auteur commente principalement la nourriture servie au restaurant de son hôtel et constate la répétition des mêmes plats, les problèmes d'hygiène et de pénurie. Ces différentes remarques sont mises en relation avec l'isolement économique de la Corée du Nord vis à vis des autres pays ainsi que les disparités d'ordre socio-économiques qui demeurent entre la classe politique dirigeante et le reste de la population (page 47).

Une autre thématique présente dans les œuvres de Delisle est celle de la souffrance et plus particulièrement de la maladie. Les causes en sont diverses. L'auteur subit par exemple des maux de dents au cours des premières pages de *Shenzhen*. Il souhaite, au départ, se faire soigner par un dentiste, mais voyant les conditions d'hygiène dans lesquelles les patients sont traités, il se contente finalement d'une simple avis médical.

Dans le cadre de ses voyages effectués en Birmanie et en Israël, l'auteur est victime à deux reprises d'intoxications alimentaires (page 143 dans *Chroniques birmanes* et pages 71 à 73 dans *Chroniques de Jérusalem*). Toujours au cours de ces deux albums, Delisle attrape un rhume à deux occasions page 134 de *Chroniques birmanes* et page 154 de *Chroniques de Jérusalem*.

A travers ces quelques situations, l'auteur se représente souffrant, occupant une posture pathétique suscitant l'empathie, sinon la curiosité du lecteur. En incarnant ce rôle de anti-héros, Delisle crée ainsi une situation de manque, de vide narratif que le lecteur est invité à combler. Dans le même ordre d'idée, la découverte de la gastronomie chinoise et les surprises auxquelles est confronté Delisle, se situe dans une logique similaire ; ce dernier se met en scène à plusieurs reprises, découvrant avec plus ou moins de bonheur certains plats exotiques, stimulant tour à tour l'intérêt, le rejet ou bien le rire de son lecteur.

Ces multiples postures constituent un ensemble de filtres, presque anthropologiques, par le biais desquels l'auteur s'auto-représente dans son quotidien tout en offrant un panorama du pays visité. Delisle se figure découvrant une autre culture à l'occasion de moments anecdotiques et dans des postures diverses, que ce soit à travers l'initiation à la gastronomie chinoise ou bien dans une situation de souffrance à l'occasion de laquelle l'auteur se représente malade, victime du climat ou d'une intoxication alimentaire. Delisle se met en scène en pleine découverte de l'autre et de sa culture selon différents registres, à la fois humoristiques et pathétiques.

Cette expérience autobiographique de l'altérité, propre au carnet de voyage, est particulièrement sensible en considérant le dénouement de l'album *Chroniques birmanes*. Des pages 244 à 255, l'auteur se rend dans un temple bouddhiste pour une durée de trois jours. Delisle commente et décrit son séjour ; gêné dans un premier temps par l'isolement total vis à vis du reste du monde, le rythme et les rituels propres à la vie monastique, l'auteur finit par retourner à son quotidien, tout en regrettant de ne pas s'être rendu plus tôt dans ce temple. Ces trois jours passés dans un monastère ont lieu à l'issue de l'année que l'auteur passe en Birmanie et sont retranscrits en fin d'ouvrage, donnant à la narration un caractère proche du récit d'initiation. Delisle se redécouvre, après s'être livré sur lui-même tout au long de l'album, à travers la description de la Birmanie, de sa culture et de ses habitants. La citation du linguiste Emile Benveniste est d'ailleurs révélatrice de cette approche : « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie 'je' qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un tu ». ²⁰²

Tout récit mené sur l'autre ou sur sa culture s'appuie donc sur une représentation de soi et tend ainsi vers l'expression d'une forme de récit introspectif. A travers un ensemble de réflexions menées sur le climat, l'architecture et les coutumes religieuses d'une partie de la population, l'auteur évoque en fait ses propres goûts et sensibilités à la lumière de celles des autres. L'exotisme, autrement dit la confrontation et la découverte de l'inconnu (au sens de l'individu et de sa culture), s'inscrit dans la continuité du carnet de voyage auquel est associé un contexte colonial. A cet enjeu, constitutif du genre littéraire, Delisle combine un registre humoristique teinté d'auto-dérision. Cette déclinaison ironique du récit est perceptible, notamment à travers la planche consacrée à la saison des pluies. Delisle occupe ainsi dans ses œuvres une posture transitionnelle entre son sujet et le lecteur où s'exprime, sur un ton comique et faussement naïf visant exorcisant sa propre gêne de l'inconnu, l'expérience de l'altérité.

Le fait de s'auto-représenter est pour Delisle constitutif d'un récit journalistique. A première vue, l'auteur canadien se met en scène dans son quotidien de superviseur d'animation isolé, de père au foyer ou bien tout simplement de touriste. Si ces représentations de l'auteur s'apparentent au cours de certaines saynètes à une forme de désœuvrement, où Delisle commente et illustre certaines de ses journées à la manière d'un calendrier, l'évocation de son quotidien constitue cependant un moyen d'aborder en filigrane des sujets propres à l'actualité journalistique (la dictature birmane ou bien le conflit israélo-palestinien).

202 BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, t 1, Paris, Gallimard, 1976, 2 vol., p. 260.

L'approche de Delisle se situe également dans la continuité du carnet de voyage ; que ce soit à travers l'exotisme véhiculé par les pays visités (la Birmanie et Israël) ou le parti pris chez l'auteur d'employer de façon privilégiée le croquis tout au long de ses périples. Ces choix nourrissent une réflexion menée sur l'autre et sa culture, qu'il s'agisse de coutumes, de prescriptions religieuses et alimentaires. L'expérience du voyage est articulée chez Delisle à une forme d'ironie parcourant l'ensemble de ses œuvres. À l'inverse de Sacco, l'auteur québécois ne possède ni diplôme, ni compétence en journalisme, et l'usage d'un humour distancié pallie au manque d'autorité du discours et recouvre dès lors une fonction de critique envers certains aspects et fonctionnements du pays représenté. Des postures aussi anecdotiques que celles de touriste, de témoin ou dessinateur sont nourries par l'emploi de l'ironie et acquièrent ainsi une charge critique que leur seule présence ne suffirait pas à véhiculer. Le caractère policier de la dictature birmane est ainsi rappelé au cours d'une balade de l'auteur avec son fils devant la demeure d'Aung San Suu Kyi et les inégalités entre palestiniens et israéliens à travers le passage d'un *check point*, expérience quotidienne pour une large part de la population palestinienne.

5) Le récit graphique d'immersion : le cas de Joe Sacco

Joe Sacco s'investit et se met en scène à travers ses récits, mêlant enquête journalistique et narration introspective.²⁰³ Le BD reporter américain se représente ainsi tout au long de ses œuvres dans une posture d'immersion vis à vis de ses sujets d'étude. Ce positionnement donne lieu à un ensemble de situations dans lesquelles l'auteur partage le quotidien et profite de l'hospitalité des individus dont il retranscrit le vécu. Cette démarche journalistique et ultra-subjective est indissociable d'une forme de récit autobiographique.

a) Le guide : une fenêtre sur l'actualité

Les reportages de Sacco prennent place dans des pays, des régions en plein conflit ou au cœur de tensions internationales et dans lesquels la population est souvent touchée par la misère, qu'il s'agisse de la ville de Gorazde à la fin de la guerre en Bosnie orientale ou de Rafah dans la bande de Gaza. L'auteur lie son récit avec les enjeux du conflit ainsi qu'une certaine actualité journalistique (la guerre en Bosnie orientale, la seconde Intifada) mais privilégie dans le même temps un traitement local. Ce parti pris se traduit au cours de ses enquêtes par la prise de contact rapide de Sacco avec un individu, jouant au cours de son reportage un rôle de guide ou *fixer*, en anglais. Ce terme, issu du vocabulaire journalistique, renvoie à un interprète, un accompagnateur. La plupart du temps issu de la population locale, ce dernier aide, renseigne le journaliste et occupe un rôle d'interface entre ce dernier et son sujet. Au cours de plusieurs de ses reportages, Sacco loge ainsi chez son *fixer* ou fixe (pour la version francisée) tout en partageant sa vie pendant l'intégralité de son séjour.²⁰⁴ Le guide aide directement Joe Sacco à progresser dans son enquête, apporte un certain nombre d'informations et introduit ce dernier auprès de témoins ou de victimes autrement difficilement accessibles. Le cas d'Edin, le *fixer* que Sacco a rencontré au cours de son

203 Pensons au choix de l'auteur, d'origine maltaise, de traiter de la situation des migrants venus d'Afrique en partance pour l'Europe et stationnés à Malte qui est révélateur d'un investissement autobiographique de l'auteur dans son récit SACCO Joe, « Les indésirables », *Courrier International*, n° 1027 à 1034, 8 juillet au 26 août 2010.

204 Au cours de son reportage dans la ville de Gorazde à la fin du conflit serbo-croate, entre 1998 et 1999, Sacco partage la vie d'un professeur de mathématiques croate nommé Edin. *Gorazde*, Montreuil, Rackham, 2001
Deux ans plus tard, l'auteur réalise un autre reportage, cette fois-ci dans la bande de Gaza, et rencontre Abed, un journaliste palestinien qui comme Edin, le loge et l'aide à réaliser son enquête. (*Gaza 1956 en marge de l'histoire*, Paris, Futuropolis, 2010)

reportage à *Gorazde*, illustre bien le rôle primordial de cet individu dans les œuvres de Sacco. Voici pour en témoigner l'extrait des remerciements qui lui sont adressés à la fin de l'album :

« La plupart des gens que j'ai rencontré à Gorazde m'ont traité avec beaucoup de respect et de gentillesse. Edin et sa famille m'ont accueilli chez eux comme un frère et un fils. Jusqu'aux derniers jours d'écriture de ce livre, Edin a généreusement continué à répondre à mes questions. Et croyez moi, j'ai posé beaucoup de questions. Si ce n'était pas pour lui, ce livre n'existerait pas. Mes plus grands remerciements lui reviennent. »

On le voit, Edin occupe a *posteriori* une place décisive dans l'élaboration de cet album, en offrant son hospitalité à l'auteur et en l'introduisant auprès de plusieurs membres de la population de Gorazde, tout en jouant lui même le rôle de témoin.

Toujours dans cet ordre d'idée, un autre individu, le journaliste palestinien Abed, remplit cette fonction de guide à la fin d'un autre ouvrage, *Gaza 1956 : en marge de l'histoire*. Encore une fois, l'auteur mentionne son nom et son rôle à l'occasion de ses remerciements, situés en fin d'ouvrage et dont voici un extrait :

« J'ai rencontré Abed, qui a accepté de devenir mon traducteur et mon guide. Pendant les deux mois qu'a duré mon séjour à Khan Younis et à Rafah, Abed et moi nous sommes rarement éloignés l'un de l'autre. Ses contributions à ce livre sont à mon sens inestimables. Plusieurs années après ma visite à Gaza, il répondait encore à mes questions et vérifiait des orthographes pour moi. Comme moi, il a probablement pensé que ce processus ne finirait jamais. »

Tout comme pour Edin, Sacco remercie Abed d'avoir répondu à ses questions et attribue à ce dernier une place prépondérante dans la constitution de son livre. Ces individus jouent ainsi un rôle prépondérant dans l'intégralité du processus de création de l'album, du déroulement de l'enquête, à sa transposition sous forme d'album. Par ailleurs, à travers ses contacts, Abed oriente et structure véritablement l'enquête de Sacco jusqu'à son achèvement.

Enfin, ce dernier occupe une fonction de validation du récit, corrigeant les éventuelles fautes du script final. En transposant certains termes, de l'arabe à l'anglais et en effectuant une relecture de ses notes, Abed entérine ou relativise la lecture que Sacco fait des événements.



Figure 12, Soirée avec Edin et ses ami(e)s, (*Gorazde*, p. 8). [© 2001 – Rackham– Sacco]

Durant son reportage à Gorazde, Sacco bénéficie de l'aide d'Edin, que ce soit dans le déroulement de l'enquête ou la recherche de témoignages. En outre, Joe Sacco partage l'hospitalité et le quotidien de son *fixer* ; se rend à ses soirées, rencontre les membres de sa famille ainsi que plusieurs de ses ami(e)s. Sur la planche ci-dessus, Sacco se représente sur la case centrale, en compagnie d'Edin et de certaines de ses connaissances. L'auteur renonce à une construction rectiligne du récit. La scène semble à la fois désordonnée et joyeuse, les individus présents sont souriants, boivent, fument etaturent l'espace (en occupant presque l'intégralité de la planche). Cette organisation couplée aux jeux de regards et aux verres qui s'entrechoquent, permet à Sacco de transmettre une atmosphère euphorique où la disposition chaotique des *strips* et des phylactères répond à l'état d'ébriété des différents protagonistes.

Parmi les amis d'Edin, figure Riki. Mobilisé par intermittence sur le front croate en tant que soldat, Riki est un ami d'Edin apparaissant à certains passages de l'ouvrage et rencontrant Sacco à plusieurs reprises.²⁰⁵ La consultation de plusieurs planches de *Gorazde* amène à considérer la place de ces individus comme centrale sur le plan affectif, l'auteur partageant leur quotidien, vivant chez eux et fréquentant leurs amis. En outre, le guide et son entourage jouent un rôle moteur dans la progression de l'enquête menée par l'auteur. Edin et Abed fonctionnent comme des relais, de véritables passeurs entre Sacco et son sujet, le mettant en relation avec d'autres individus victimes ou témoins du conflit. La fonction de guide est d'ailleurs soulignée par l'auteur dans l'album *Gorazde*, pages 12 et 13, Edin y est représenté répondant à de nombreuses demandes de la part de journalistes étrangers chargés de couvrir le conflit serbo-croate.

Les représentations associées à la figure du guide demeurent positives, toutefois ce dernier occupe une place plus paradoxale. Sacco fait ainsi la rencontre au cours de ses reportages en ex-Yougoslavie d'un *fixer* nommé Neven. La fréquentation de ce dernier pousse l'auteur à lui consacrer un album entier, *The Fixer*.²⁰⁶ Sacco y narre la vie de Neven, et entre autre son passé criminel, pages 22 et 23. Le guide le renseigne également sur le conflit et ses développements dans la ville de Sarajevo, qui tient lieu de cadre principal au récit. Neven raconte son expérience de la guerre en Bosnie orientale en tant qu'ancien membre des Bérets verts, une formation paramilitaire mise en place par les autorités bosniaques afin de faire face à l'armée serbe et aux groupes nationalistes, jusqu'à sa vie de guide au service de journalistes de passage à Sarajevo.

205 Par ailleurs, ce personnage a pour particularité de chanter à chacune de ses rencontres avec l'auteur des classiques de la pop américaine des années 1970.

A la manière d'un hommage, Sacco retranscrit en fin d'album les titres des chansons interprétées par Riki.

206 SACCO Joe, *The fixer, une histoire de Sarajevo*, Montreuil, Rackham, 2005.

L'évocation de ses exploits guerriers fait d'ailleurs l'objet de nombreux développements au fur et à mesure du récit. Neven apparaît progressivement comme un mercenaire hâbleur, voire un bourreau charismatique²⁰⁷, l'ambiguïté du personnage tenant à la fois au caractère mouvementé et pittoresque de son vécu ainsi qu'au registre plus ou moins véridique de ses faits d'arme. En témoignent les pages 55 à 58, où Neven raconte à Sacco une action militaire suicidaire et dont il sort miraculeusement victorieux avec ses hommes.²⁰⁸ Néanmoins, trois pages plus loin, l'auteur raconte cette anecdote à l'un de ses amis récemment démobilisé du front, qui nie la véracité de cette histoire, en en soulignant le caractère aberrant. Cette tension entre fiction et vérité est illustrée à travers la réponse que Neven fournit à un journaliste l'interrogeant sur ce qu'il pense de l'album que Joe Sacco lui a consacré :

« Il faut que tu comprennes une chose, cette BD est vraie à 90-95 %. Bien sûr j'ai un peu enjolivé, par exemple lorsque je dis que deux cent types comme Dino et moi pouvions briser le siège de Sarajevo, c'est évidemment exagéré mais tous les faits se sont passés exactement comme ils sont décrits là dedans. Et les personnes que je cite, qui sont citées dans le livre existent ou ont existé. »²⁰⁹

Bien que Neven avoue avoir idéalisé certains de ses exploits guerriers, il insiste dans le même temps sur le caractère véridique de ce qu'il a pu dire et accomplir sur le front. Ces aveux en révélant toute l'ambiguïté du personnage, compromettent le bien-fondé de ses témoignages sur le conflit. Sacco, demeure d'ailleurs sceptique quant à la véracité de toutes les déclarations de son guide, en témoigne le passage suivant, toujours extrait du documentaire réalisé par Mark Daniels et consacré à la BD reportage :

« Pour moi il était évident que les histoires de Neven suscitaient des doutes, des mises en question et alors j'ai commencé à me demander quelle était la part de vérité et de mensonge dans ce qu'il me racontait et puis j'ai pensé que ce qui était intéressant c'était justement ce type de personne. Il y a plein de gens comme Neven laissés en suspens par la guerre et qui, d'une certaine manière, ont le courage de saisir les opportunités que la guerre leur offre. D'autres se limitent à se terrer dans un trou comme des lapins et puis il y a beaucoup de gens qui sont entre les deux. Neven était peut-être juste à l'extrême de cette catégorie. »

207 CARACO Benjamin, « Reportage(s) : Intimité du journalisme et de la bande dessinée », *Non Fiction*, [en ligne], vendredi 27 septembre 2013, [consulté le 9 janvier 2015]. Disponible sur : <http://www.nonfiction.fr/article-6712>

208 Neven prend la tête d'un commando de quatorze hommes, chargés de détruire au lance-roquettes un groupe de plusieurs tanks envoyés par l'armée serbe.

209 DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

A travers cette déclaration, Sacco, au delà de la reconstitution des événements, s'intéresse également aux attitudes des individus devant la guerre ou, plus généralement, face à un contexte de violence généralisée. Ce parti pris, presque anthropologique, chez Sacco de laisser la place à l'expression du point de vue de ses sujets et de ne pas atténuer leur regard derrière un registre objectivant, quitte à ce que ces derniers puissent susciter un certain doute chez le lecteur quant à la véracité de leurs expériences, génère plusieurs questionnements quant au point de vue adopté par l'auteur lui-même.

b) Ultra-subjectivité et journalisme Gonzo

Joe Sacco choisit au cours de ses reportages de partager le quotidien, de vivre avec ses sujets, la plupart du temps victimes directes ou indirectes du conflit étudié. Cette démarche permet au BD reporter de retranscrire jusque dans des aspects parfois très anecdotiques, les problématiques vécues par les victimes d'une guerre ou d'un conflit. Pendant son séjour à Gorazde, Sacco récolte en effet divers témoignages d'acteurs du conflit et en premier lieu, celui de la population bosniaque et croate victime des exactions commises par les troupes serbes. L'auteur concentre ainsi sa focale sur les civils touchés par la guerre, le directeur de l'hôpital de Gorazde (page 122), une infirmière chargée de s'occuper des blessés (page 107), des militaires croates envoyés combattre les forces serbes (page 158, 162 et 199). La représentation que l'auteur offre de la guerre se limite donc aux individus subissant sur place les conséquences des massacres, tandis que la description des négociations diplomatiques entre les différents acteurs politiques, au premier rang desquels les Etats-Unis et certains pays d'Europe par le biais de l'ONU, est traité de manière épisodique. Dans cette optique, les rouages politiques du conflit se limitent la plupart du temps à des retranscriptions d'archives télévisuelles.²¹⁰

Ces reportages procèdent donc d'un choix de la part de Sacco, qui dépeint principalement la situation vécue par les civils en temps de guerre, tout en se limitant à une retranscription indirecte et presque anecdotique des aspects politiques. Cette forme d'immersion, de récit, ancré socialement, rappelle la démarche suivie par le reporter américain Hunter S. Thompson.²¹¹ Ce dernier est en effet

210 L'auteur illustre notamment certaines scènes des accords de Dayton conclus le 1er novembre 1995, sous l'égide des Etats-Unis, entre les dirigeants des Balkans. Le président serbe, Slobodan Milosevic, le président bosniaque Alija Izetbegovic, y négocient la fin du conflit ; l'autre enjeu comprenant les tractations sur la répartition des enclaves de l'est, dont Gorazde fait partie et sur l'aménagement d'un corridor jusqu'à Sarajevo.

On le voit sur cette planche l'auteur évoque l'évolution du processus de paix au regard de la situation de Gorazde et de ses habitants.

SACCO Joe, *Gorazde*, Montreuil, Rackham, 2001, p. 212

211 Hunter S. Thompson est l'auteur de l'ouvrage adapté sous forme de film, *Las Vegas Parano*, suit notamment un groupe de *Hells Angels* et réalise un reportage suite à cette expérience.

un représentant du journalisme Gonzo. Le terme, inventé par le journaliste Bill Cardoso, désigne un type de récit journalistique ultra-subjectif ; l'objectivité étant associée à une fiction, le recours au « je » et le fait de mettre en avant son point de vue, sont dès lors perçus comme un gage d'honnêteté. Le travail de Sacco peut-être assimilé à ce type de journalisme, d'autant que l'auteur, lui-même, revendique cette référence à deux reprises au cours d'interviews.²¹² En choisissant de s'auto-représenter tout au long de ses enquêtes, Sacco privilégie, de façon délibérée, un aspect quotidien, social et humanitaire du conflit à travers le point de vue de certains de ses acteurs. Sacco consacre ainsi une large part de ses ouvrages au quotidien de ses sujets, leur vécu du conflit, s'illustrant à leurs côtés au cours de soirées, parfois alcoolisées

« Le fait de me dessiner garantit au lecteur qu'il aura ma perception la plus honnête possible.

Je fais la différence entre objectivité et honnêteté. L'objectivité est enseignée dans les écoles de journalisme américaines. Il ne faut pas... il faut rester neutre. S'il y a deux côtés, il faut donner le même poids aux deux.

Je ne suis pas d'accord. Parfois l'un des deux côtés mérite davantage de soutien. Mon point de vue est subjectif, mais au moins il est des plus honnêtes. Je ne maquille pas les événements afin de donner l'image de certains protagonistes. Et je n'applique pas de censure. Si quelqu'un dit quelque chose de répréhensible, selon moi, je ne le censure pas.

Je suis à la recherche du réalisme. Mon point de vue doit être le plus honnête possible. »²¹³

Sacco en s'opposant résolument au concept de neutralité revendiqué par les représentants d'un journalisme à l'anglo-saxonne, revendique un ancrage social et donc une forme de subjectivité reposant néanmoins sur un certain nombre de règles. Au cours de son immersion, il situe et signale son point de vue ce qui constitue un gage d'honnêteté et lui permet d'authentifier son récit. En campant sa narration dans un cadre quotidien et familial, Sacco confère ainsi à ses reportages un registre subjectif, lié à l'affect et où paradoxalement, mettre en avant un point de vue personnel,

Le journaliste américain Michael Herr occupe quant à lui la place de correspondant de guerre et couvre le conflit au Vietnam, pour le compte du magazine *Esquire*.

212 La démarche de Sacco est parfois présentée par la critique comme relevant d'un journalisme Gonzo.

BERNIERE Vincent, « De notre envoyé spécial en 1916, Joe Sacco », *Le Monde*, 10 avril 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://bandedessinee.blog.lemonde.fr/2014/04/10/de-notre-envoye-special-en-1916-joe-sacco/> [consulté le 10 avril 2014]

Par ailleurs, Joe Sacco réclame à plusieurs reprises au cours d'entretiens, l'influence d'Hunter S. Thompson

DEMETS Mickaëls, « Joe Sacco : GAZA 1956 », le 23 mai 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.info-palestine.eu/spip.php?article8755> [consulté le 1er juin 2014]

BOUILLET Clarisse, « Interview de Joe Sacco », mis en ligne le 22 février 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lesinrocks.com/2010/02/22/actualite/entretien-avec-joe-sacco-dans-la-bande-dessinee-de-gaza-1133696/> [consulté le 1er juin 2014]

213 DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

cible le discours, l'authentifiant, ou du moins lui attribuant une plus grande véracité que certains reportages se voulant objectifs. La présence de l'auteur tout au long de l'enquête accrédite les événements qui se déroulent durant le reportage ; Sacco en se représentant sous forme dessinée, annonce ouvertement au lecteur sa façon de penser et donne une consistance à ce qu'il voit.

Cette posture ne va pas sans une certaine mise en scène de la part de Sacco. Au cours de divers interviews menés auprès de l'auteur, ce dernier délivre d'ailleurs certaines facettes de son attitude²¹⁴ :

« Vous êtes présent dans vos BD et de manière souvent comique. Pourquoi ?

Je me représente tel que je m'imagine : gauche et trouillard... Avec les années, je deviens moins maladroit mais je finis toujours par me retrouver à un moment ou à un autre dans une situation inconfortable ! Mais c'est utile pour mettre un peu de distance. »

La représentation que Sacco offre de lui même est légèrement ridicule et repose donc sur une double logique : témoignant à la fois de la réalité du terrain mais aussi d'une prise de conscience quant au regard et au jugement porté par le lecteur sur son oeuvre. On retrouve d'ailleurs une remarque semblable chez Patrick Chappatte. Le BD reporter suisse se représente dans ses enquêtes selon des modalités similaires à celles de Joe Sacco, en témoigne ce passage d'une interview, réalisée à l'occasion du documentaire de Mark Daniels²¹⁵ :

« Le personnage du reporter qui est une sorte de antihéros, c'est un personnage un tout petit peu forcé, parfois c'est vrai. C'est vrai que je me montre un petit peu craintif et un petit peu emprunté, c'est toujours basé sur quelque chose de vrai parce que je suis pas très courageux à la base et donc si je vais à Gaza ou même dans la banlieue de Moscou avec mes cheveux de caucasien, il m'arrive d'avoir des idées bêtes. Et comme je disais dans un reportage on est bête quand on voyage. »

Le fait de se figurer comme un individu maladroit voire parfois comique, relève ainsi d'une approche stratégique pour Sacco ou d'autres auteurs comme Chappatte. En effet, dans la continuité de Guy Delisle, assumer une naïveté feinte, permet à ces derniers d'exprimer leur point de vue et chemin faisant, d'intégrer le lecteur à une enquête journalistique dont les modalités narratives sont traditionnellement associées à un principe d'objectivité. Cette posture participe donc d'une logique narrative visant à instaurer et à rappeler une certaine distance entre l'auteur et son sujet. Le choix

214 BOUILLET Clarisse, « Interview de Joe Sacco », mis en ligne le 22 février 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lesinrocks.com/2010/02/22/actualite/entretien-avec-joe-sacco-dans-la-bande-dessinee-de-gaza-1133696/> [consulté le 1er juin 2014]

215 DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

pour Sacco d'adopter une posture faussement crédule permet ainsi de prévenir d'éventuelles critiques de sectarisme ou de dogmatisme, dans la mesure où certains sujets, comme le conflit israélo-palestinien, demeurent clivants au sein de la société américaine.²¹⁶

Cette manière de se représenter fonctionne également pour l'auteur comme une forme de transparence, une façon d'exprimer l'étendue de ses doutes au lecteur.

216 Dans cet interview, Sacco souligne le caractère traditionnellement pro-israélien d'une majorité de la population américaine tout en évoquant les réactions parfois conflictuelles qu'ont pu susciter la sortie de certains de ses albums, dont *Gaza 1956 : en marge de l'histoire*.

DEMETS Mickaëls, « Joe Sacco : GAZA 1956 », le 23 mai 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.info-palestine.eu/spip.php?article8755> [consulté le 1er juin 2014]



Figure 13, Le décalage entre Sacco et son sujet, (*Gorazde*, p. 190). [© 2001 – Rackham– Sacco]

Cette planche de l'album *Gorazde*, illustre d'ailleurs la posture de Sacco et le glissement qu'induit sa qualité de journaliste américain dans ses relations avec la population locale. Sa position paradoxale est ainsi figurée dès la première case, sur laquelle Sacco apparaît au centre, la blancheur de son teint contrastant nettement avec le reste de la pièce et des individus intégralement grisés. Ce traitement graphique différencié signale au lecteur le décalage entre l'auteur et son sujet. Qu'il s'agisse de questions relatives à l'hygiène dentaire ou le souci pour certains individus d'exprimer leur désespoir et leurs attentes à propos des Etats-Unis, l'auteur démontre ainsi comment, en tant que journaliste américain et donc étranger, il cristallise et personnalise un ensemble d'attentes et de désirs de la part de certains membres de la population bosniaque touchée par le conflit.

Par ailleurs, Sacco dévoile également au lecteur la spécificité de son statut tout en en jouant avec humour. C'est le cas de la dernière case, où un vieil homme après avoir expliqué qu'il souhaitait une intervention militaire américaine en Bosnie, voit l'auteur et déchanté rapidement à propos des américains, les décrivant de la façon suivante : « les Américains sont petits et portent des lunettes ». Sacco se dessine mince, le cou (et donc la tête) en avant, la bouche entrouverte laissant apparaître des dents proéminentes ainsi qu'un ventre rebondi, dans une posture aux antipodes de toute forme d'héroïsation. Cette représentation caricaturale que l'auteur offre de lui même, vient rappeler au lecteur l'écart entre le BD reporter et son sujet d'étude.

c) La subjectivité : décalage et investissement

Sacco se retrouve à plusieurs reprises mêlé au quotidien et aux problématiques vécues par les individus de son reportage. Si ce positionnement participe à l'inscription de l'auteur au cœur du conflit et de ses réalités, il participe paradoxalement à rappeler la distance de Sacco vis à vis de son sujet. En effet, tout au long de son œuvre, Joe Sacco rend compte au lecteur de son décalage vis à vis des gens qu'il fréquente. C'est particulièrement le cas à Gorazde, où l'auteur prend rapidement conscience de la particularité de son statut de journaliste par rapport aux habitants croates, notamment concernant la possibilité qu'il a de se déplacer librement.²¹⁷ La situation exceptionnelle dans laquelle se retrouve Sacco et les privilèges qui en découlent, sont ainsi un moyen de rappeler par contraste la situation que vivent les individus que le BD reporter représente et décrit. Interrogé à

217 L'auteur évoque sur cette planche, l'intérêt qu'il suscite parmi la population de Gorazde. Cet intérêt trouve en partie sa raison dans le fait que Sacco, en tant que journaliste a le droit d'être évacué de la ville par les troupes de l'ONU, via la Route bleue.

SACCO Joe, *Gorazde*, Montreuil, Rackham, 2001, p. 57

plusieurs reprises sur son approche, son style graphique et les références qui animent son œuvre, Joe Sacco apporte la réponse suivante :

« Au delà lui (à propos de Robert Crumb) et tous les dessinateurs de *Mad* dans les années 50. Leur travail était incroyable. On pouvait donc faire des choses comme ça ?

La peinture aussi m'a influencé : celle de Bruegel, les peintres allemands de la Première Guerre mondiale comme Grosz et Dix. »²¹⁸

A travers l'exemple de *Mad*, Sacco puise ainsi une grande part de ses références dans la bande dessinée alternative des années 1950-1960 ainsi que chez l'auteur américain, Robert Crumb.

Par ailleurs, le fait que l'auteur combine à ces références BD, un ensemble de peintres parmi lesquels le représentant de la peinture hollandaise, Pieter Brueghel L'Ancien, l'artiste Dada George Grosz ou Otto Dix, comme des modèles dans son œuvre, est évocateur. A travers cette remarque, Sacco instaure des parallèles entre la bande dessinée et la peinture, par le biais d'artistes flamands ou de peintres du XXème siècle, et renvoie à un processus de légitimation de la BD et la BD reportage dans le cas présent. Si ce type de rapprochement entre les deux médiums n'est pas nouveau, l'exemple de Brueghel éclaire cependant d'un jour nouveau le point de vue adopté par Sacco.

218 BOUILLET Clarisse, « Interview de Joe Sacco », mis en ligne le 22 février 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lesinrocks.com/2010/02/22/actualite/entretien-avec-joe-sacco-dans-la-bande-dessinee-de-gaza-1133696/> [consulté le 1er juin 2014]

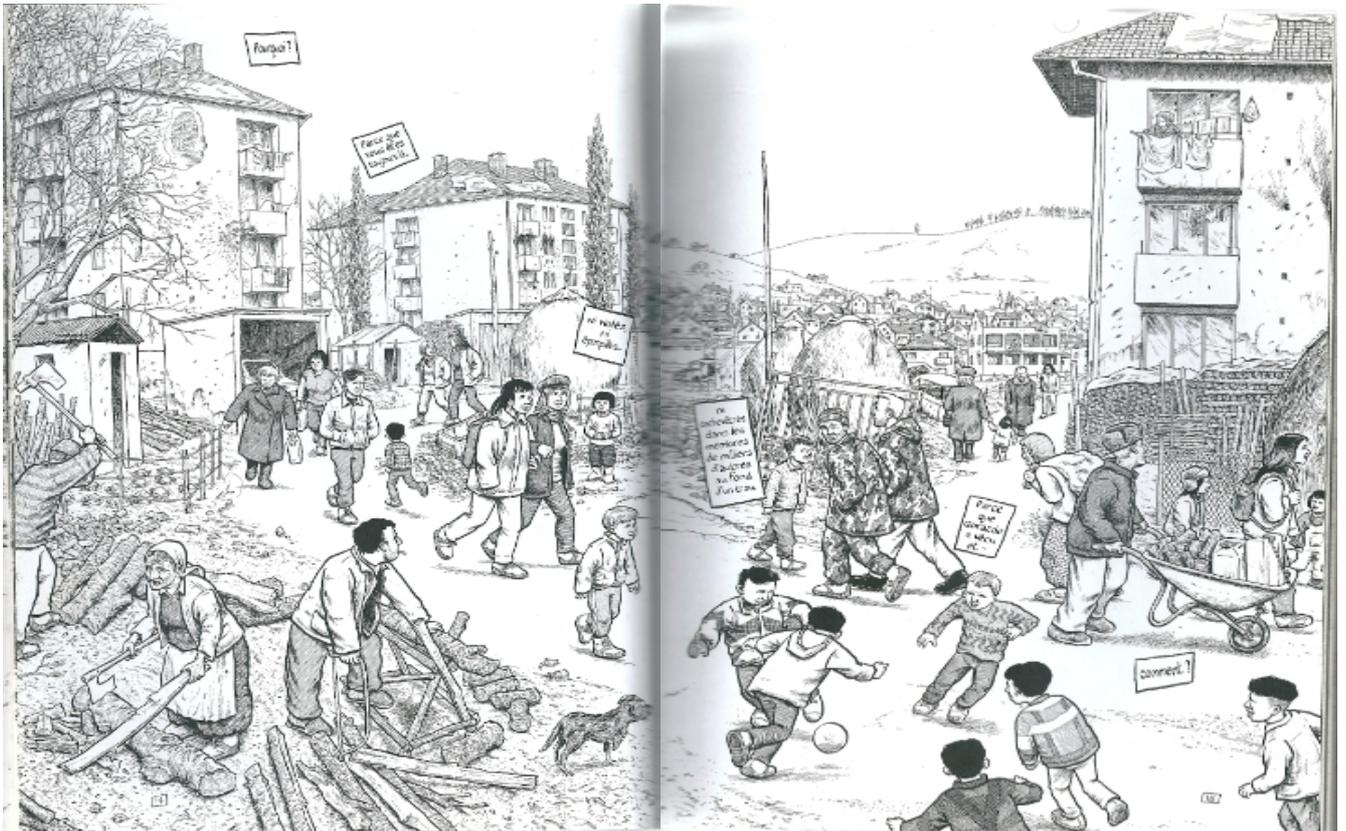


Figure 14, Une vue de Gorazde (*Gorazde*, pp. 14 et 15). [© 2001 – Rackham– Sacco]



Figure 15, BRUEGHEL L'ANCIEN Pieter, 1566, *Le dénombrement de Bethléem*, [huile sur toile, 116x164,5 cm]. Conservée au Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.
Image disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9nombrement_de_Bethl%C3%A9em

[%C3%A9em](#)

Au cours d'un autre entretien, l'auteur parle de son voyage à Gorazde dans les termes suivants : « En Bosnie je me suis senti catapulté au Moyen Âge, au milieu d'un tableau de Brueghel. J'ai simplement forcé le trait. Mes dessins s'inspirent vraiment de lui. »²¹⁹

Au delà de la façon dont Sacco a perçu certains aspects de la Bosnie au cours du conflit, en mobilisant Brueghel comme une référence dans son œuvre, ce dernier s'inspire également de l'approche et des thématiques évoquées par le peintre de la Renaissance. Dans la continuité de cet artiste, Sacco illustre de manière foisonnante et avec un grand renfort de détails, la population de Gorazde. Plus généralement, l'auteur accorde une place prépondérante à une représentation miniaturisée de la société, proche de la scène de genre, où à travers des scènes de rue, sont figurés certains individus au travail, des passants, jusqu'aux enfants en train de jouer ou de mendier.

La focale de l'auteur est donc fixée au niveau de la représentation de la population et du déroulement de son quotidien jusque dans ses dimensions les plus anecdotiques, comme la découpe du bois et l'approvisionnement de la ville en matières premières pendant et après la guerre.

Dans cette optique, au cours du même reportage à Gorazde, l'auteur se retrouve à plusieurs reprises dans une posture d'aide à l'égard des populations touchées par le conflit. Sacco joue ainsi le rôle de coursier pour ses ami(e)s croates, page 56. En effet, deux de ses amies souhaitent avoir de vrais jeans Levi's, mais cantonnées dans la ville et ne pouvant prendre le risque de sortir, ces dernières demandent à Sacco de leur acheter, entre deux voyages à Sarajevo, des jeans 501. A l'occasion de ses allers retours entre Gorazde et Sarajevo, l'auteur accepte également, page 63 de remettre des lettres, colis et cadeaux, assurant une communication entre époux, amis ou membres d'une même famille, séparés par le conflit. Enfin, face à l'impact de la guerre sur la vie quotidienne, l'auteur tente, page 75, de retranscrire auprès de ses interlocuteurs et victimes du conflit, une actualité différente de celle de la guerre en Bosnie orientale. Sacco évoque ainsi les performances sportives du basketteur Michael Jordan, le scénario du film *Pulp Fiction*, parle d'art et décrit les plaines du Kansas.

Ces trois passages révèlent la place accordée par l'auteur à certains aspects extrêmement banals du quotidien des victimes du conflit, qu'il s'agisse d'un jean Levi's, du passage d'un colis ou d'anecdotes à propos de l'actualité sportive ou cinématographique. Dans ces scènes, qui semblent à première vue éloignées de la retranscription des massacres et du conflit, Sacco se représente dans une posture de passeur, de figure transitoire entre les victimes directes du conflit et le monde occidental dont le

219 DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

lecteur fait partie. A travers ces références sportives et cinématographiques, somme toute triviale Sacco convoque le quotidien du lecteur et le met en miroir avec celui de son interlocuteur, révélant l'étendue de l'écart vécu entre ces deux situations. La position du reporter apparaît dès lors comme ambiguë et oscille en permanence durant l'enquête entre deux pôles ; le monde du lecteur, Sacco s'adressant parfois directement sous forme d'apostrophe à ce dernier et celui du sujet, au cours duquel l'auteur rappelle la spécificité de ses relations dû à son statut de journaliste.

Par ailleurs, Sacco se représente tout au long de ses reportages muni de lunettes dont les verres ne reflètent qu'une surface vierge et opaque en lieu et place de son regard. Ce choix symbolise la volonté chez l'auteur d'avoir recours à une distance journalistique vis à vis de son sujet. En effet, si ce dernier s'inscrit, à travers ses enquêtes, au plus près du quotidien de ses sujets, Sacco demeure, on le voit dans les deux dernières cases de la planche ci-dessus, dans une posture relevant d'un décalage critique. Dès lors, le parti pris, chez le BD reporter, d'effacer son regard derrière ces lunettes blanches pourrait également s'apparenter à une prise de conscience de sa cécité par rapport aux réalités du conflit observé.²²⁰

Malgré la revendication d'un récit subjectif de la part de Sacco, ce détachement confère paradoxalement à ses reportages une objectivité certaine. En observant une distance critique, quitte à s'effacer derrière les témoignages de ses sujets, l'auteur nuance ainsi son propre point de vue et le confronte avec celui des premiers concernés par le conflit, les victimes bosniaques et croates dans le cas de *Gorazde*, ou bien palestiniennes concernant *Gaza 1956*. Ce faisant, l'usage de l'humour et de l'auto-dérision permet à Sacco d'exorciser le sérieux de sa démarche tout en apaisant la charge critique de son propos.

En choisissant de réaliser ses enquêtes dans le cadre de régions ou de pays touchés par des conflits, Joe Sacco s'inscrit donc dans la continuité du Grand reportage et du journalisme de guerre. Ce dernier bénéficie une fois sur place de l'aide de *fixer*, dont le soutien s'avère déterminant, de l'élaboration à la mise en forme graphique de ses reportages. Ces guides accueillent, logent et aident Sacco dans la collecte de témoignages et acquièrent au fil du récit une place centrale. En fournissant un ancrage local, ces derniers permettent en effet à l'auteur d'offrir un récit d'immersion, proche du journalisme Gonzo, où le point de vue des victimes du conflit, dans le cas de *Gorazde* ou bien de *Gaza 1956*, est privilégié. Sacco adopte ainsi un propos et une approche résolument subjective, tout

220 ORSELLI Julien et SOHET Philippe, « Reportage d'images/images du reportage », *Image [&] Narrative* [en ligne], mai 2005. Disponible sur : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/orselli.htm [consulté le 2 avril 2015]

en se questionnant sur le décalage qu'induit son statut de journaliste occidental dans ses rapports avec son sujet. En révélant ses interrogations et en se représentant dans une posture comique, voir parfois maladroite, Sacco implique le lecteur dans son reportage. Ce dernier est donc pris à parti, mobilisé à travers un récit introspectif nourri des doutes de l'auteur et dans lequel s'élabore un discours critique à l'égard des acteurs politiques et économiques à l'origine du conflit.

6) Etienne Davodeau : un récit familial, local et rural

Tout comme Guy Delisle et Joe Sacco, l'oeuvre d'Etienne Davodeau procède pour une large part d'une dimension autobiographique. Cet ancrage repose sur une double démarche, où l'auteur revendique, d'un côté, une approche, et des thématiques résolument militantes, marquées à gauche (où perce parfois l'influence de ses parents) et de l'autre côté, une représentation d'un espace proche voire familial à celui de la ruralité. De cette narration mêlant introspection et investissement militant, le bédéaste français dégage des récits à la dimension journalistique et documentaire.

a) Entre histoire familiale et militantisme

Davodeau offre tout au long de ses reportages un récit documentaire et journalistique dans lequel transparaît en filigrane son propre vécu. L'ouvrage, *Les mauvaises gens, une histoire de militants*, Paris, Delcourt, 2005, est représentatif de cette problématique. Davodeau évoque dans un premier temps la jeunesse d'une femme et d'un homme qu'il révèle être ses parents, page 93. Davodeau raconte leur passé militant. Il retrace ainsi leur jeunesse issue du monde ouvrier, leurs différentes luttes et leurs engagements successifs au sein de la JOC (Jeunesses ouvrières chrétiennes), de l'ACO (l'Action catholique ouvrière) puis à la CFTC (Confédération française des travailleurs chrétiens) et enfin à la CFDT (Confédération française démocratique du travail). L'album fonctionne de façon chronologique et linéaire et les huit chapitres sont rythmés par l'évocation des événements politiques, géopolitiques, culturels ou économiques liés au temps qui passe. Ainsi, au chapitre sept, page 121, correspond l'année 1971, date à laquelle Davodeau, alors âgé de six ans, associe l'assassinat imminent de Salvador Allende puis l'élévation, avec l'aide de la CIA, de Pinochet au pouvoir, les développements de la guerre au Vietnam, les conflits entre catholiques et protestants en Irlande, la composition de la chanson « Imagine » de John Lennon, la mort du général De Gaulle, la sortie sur les écrans du film *Les Choses de la vie* ou encore la fondation du journal satirique *Charlie Hebdo* en 1970.



Figure 16, Davodeau enfant, lisant et assistant à une réunion politique de ses parents (*Les mauvaises gens*, p. 122). [© 2005 – Guy Delcourt Productions – Davodeau]

Cette reconstitution est l'occasion d'un va et vient entre deux temporalités différentes tout au long de l'album. L'auteur se représente ainsi adulte, interrogeant ses parents sur leur engagement politique et syndical puis enfant et adolescent. C'est par exemple le cas page 122, où Davodeau apparaît, enfant, assis à une table et concentré sur la lecture d'un album d'*Astérix chez les Bretons*. Cette scène a lieu au foyer parental, au cours d'une réunion syndicale nocturne organisée par ses parents. La première case, au delà d'être un simple hommage aux créateurs d'Astérix, René Goscinny et Albert Uderzo et une occasion de montrer au lecteur son intérêt précoce pour la bande dessinée, signale clairement au lecteur l'atmosphère et les références culturelles dans lesquelles l'auteur baigne depuis tout petit. Cet univers prend d'ailleurs une dimension intime quand

Davodeau, à la page suivante qualifie rétrospectivement ces réunions nocturnes de « berceuses » pour l'enfant qu'il était.

Ces entretiens que l'auteur mène avec ses parents, donnent lieu à plusieurs discussions où se dessine peu à peu en filigrane un portrait de Davodeau et de son engagement, à travers l'histoire et les choix de ses parents. Ce faisant, l'auteur opère une plongée rétrospective au cœur de l'histoire de ses parents, au cours de laquelle sont narrées leurs luttes syndicales dont les revendications, le déroulement et les répercussions sur les politiques locales sont retranscrites par Davodeau à l'aide de plusieurs archives syndicales de la CFDT, page 152 et de coupures de la presse locale de l'époque provenant du Maine et Loire, page 126. Parallèlement à ce travail d'archive, le BD reporter se représente en train d'interroger plusieurs individus tout au long de l'album : ses parents en premier lieu, mais également un de leurs amis militant, Roland Chevalier.²²¹ Enfin, Davodeau parvient, page 132, à contacter le curé qui durant la jeunesse de ses parents, les introduit auprès de la JOC.

Par ailleurs, Etienne Davodeau accompagné de l'auteur Kris s'intéresse dans l'album *Un homme est mort*, aux luttes sociales menées par la population ouvrière brestoise au lendemain de la Seconde guerre mondiale dans le cadre des travaux de reconstruction de la ville. Si le sujet est différent, (une partie) de la période concernée, les années 1950, et la thématique résolument militante rapprochent cette œuvre des *Mauvaises gens*. L'engagement politique de l'auteur y apparaît clairement, ce dernier avançant sans détours son point de vue quitte à assumer une subjectivité totale en privilégiant l'avis d'une des parties. Le reportage est ancré socialement dans chacun de ces albums, qu'il s'agisse d'ouvriers et de dockers brestois dans *Un homme est mort*, d'agriculteurs bio dans *Rural !*, ou de vigneron dans *Les ignorants*. Interrogé par un journaliste sur l'articulation dans son œuvre entre subjectivité et auto-représentation, Davodeau apporte la réponse suivante :

« Je la revendique plus que je l'assume. Le dessin, on en parlait tout à l'heure, est une manière de faire apparaître cette médiation permanente. L'autoreprésentation, et dieu sait que je n'aime pas me dessiner pourtant, est aussi une façon de souligner que je ne raconte, que ce que j'ai vu dans des domaines que je ne connais pas du tout, comme le vin, l'agriculture ou le syndicalisme. Mon "je" est une précaution. Je ne prétends pas montrer la vérité et moi-même j'apprends en faisant. C'est pour ça que je – non pas l'auteur cette fois-ci, mais le personnage de bande dessinée – suis sans arrêt dans le champ à poser des questions au vigneron, à l'agriculteur etc. C'est ma façon d'être honnête avec le lecteur. »²²²

221 Ce dernier est un des acteurs qui participent à la création d'une section syndicale dans l'usine où travaille la mère d'Etienne Davodeau en 1962.

222 TRICOT Antoine, « Authenticité et subjectivité en bande dessinée - Entretien avec Étienne Davodeau 4/4 »,

Cet ancrage social et individuel de l'auteur est donc subjectivé selon une logique : l'auto-représentation, via le filtre du dessin, de l'auteur au sein de son récit. Tout comme Sacco, dont Davodeau cite d'ailleurs l'influence, le fait de se mettre en scène au cours de ses reportages est perçu comme un gage d'honnêteté vis à vis du lecteur. A travers son caractère idéal, ce discours relève toutefois d'une posture tactique. En effet, bien que Davodeau assure être au cours de ses reportages dans une position d'apprenant, posant des questions sur l'agriculture, ou le syndicalisme, le bédéaste est dans le même temps issu d'un milieu rural et syndical. Cette « précaution », que l'auteur applique au cours de ses enquêtes est donc ambiguë, dans la mesure où ce dernier est déjà sensible ou bien initié au sujet qu'il décrit. En refusant toute posture d'autorité et donc en ne revendiquant aucun savoir préalable, aucune compétence qui cautionnerait ou autoriserait un avis ou une analyse, Davodeau se prémunit de toute critique et se place en retrait, préférant convoquer, à la manière d'un écran, le point de vue de ses sujets. Ainsi, bien que l'auteur ait un regard militant et n'hésite pas à le mettre en avant²²³, ce dernier choisit néanmoins de l'incarner à travers ses sujets et la multiplicité de leurs regards et de leurs analyses.

Dans cette optique, Davodeau a recours à l'interview, consulte des archives et emploie toute une méthodologie journalistique au cours de ses œuvres, bien qu'il refuse dans le même temps d'endosser toute appellation de journaliste²²⁴ se revendiquant avant tout comme auteur BD.

Néanmoins, au cours d'autres interviews l'auteur accepte cette fois-ci d'être considéré comme un reporter voire un BD reporter, en témoigne un extrait d'un entretien mené auprès de l'auteur : « Certains de mes livres relèvent plus du reportage, d'autres plutôt d'une démarche quasi autobiographique, certains sont vraiment du documentaire. »²²⁵

Ces discours, au premier abord contradictoires, peuvent néanmoins être analysés de la façon suivante. En refusant toute dénomination, Davodeau revendique parallèlement un ancrage militant, une liberté de regard et un discours critique qu'un journaliste ne pourrait pas revendiquer. Dans la

nonfiction, mis en ligne le 27 septembre 2013 [en ligne]. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6710-authenticite_et_subjectivite_en_bande_dessinee_entretien_avec_etienne_davodeau_44.htm [consulté le 8 avril 2015]

223 Que ce soit à travers *Les Mauvaises gens* quand ce dernier retrace sous forme de généalogie le parcours associatif, politique et syndical de ses parents ou bien dans l'album *Un homme est mort*, dont le récit est axé sur une partie de la mémoire et de l'histoire ouvrière

224 « La BD reste la BD, même quand elle va raconter le réel. Après tout, je ne suis ni sociologue, ni journaliste! » Etienne Davodeau.

MIMRAN Olivier, « La BD-reportage s'apparente-t-elle à du journalisme ? », *20 Minutes*, rubrique culture, 27 janvier 2014 [consulté le 18 avril 2014]. Disponible sur : <http://www.20minutes.fr/culture/1281998-20140127-vidEo-bd-reportage-est-elle-journalisme>

225 TRICOT Antoine, « Histoire vécue du documentaire dessiné – Entretien avec Etienne Davodeau 1/4 », *nonfiction*, mis en ligne le 27 septembre 2013 [en ligne]. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6708-p1-histoire_vecue_du_documentaire_dessine_entretien_avec_etienne_davodeau_14.htm [consulté le 15 mars 2015]

mesure où la bande dessinée peut être perçue comme une production culturelle qui, sans être obligatoirement militante, dispose d'un ensemble de propriétés formelles la rendant apte à produire elle-même ses propres discours et ses propres pratiques, les discours de Davodeau apparaissent dès lors comme une forme de revendication professionnelle. La représentation de l'auteur dans son récit s'articulant à la fois sur une volonté de crédibilité et une astreinte morale (le souci « d'être honnête avec le lecteur »), les propos tenus par Davodeau apparaissent ainsi comme l'expression d'une éthique professionnelle. Cette réglementation et, dans une certaine mesure, d'auto-discipline permet à Davodeau d'appliquer un discours journalistique sur un support graphique et ainsi de réunir deux logiques professionnelles (celle de l'auteur et du journaliste) sous la forme d'une représentation graphique. Sans aucune assise (d'un journal ou d'un diplôme, comme dans le cas de Sacco par exemple), Davodeau réemploie le prestige symbolique véhiculé par le journalisme et notamment le Grand reportage, tout en le mobilisant dans le cadre de la bande dessinée. Sur le plan de la pratique, le bédéaste convoque la méthodologie du journalisme au service d'une bande dessinée aux accents introspectifs.

b) Une approche locale et rurale

En France, les enjeux liés à la ruralité et en particulier à l'agriculture demeurent marginalisés au niveau médiatique. Les représentations collectives associées au monde agricole sont principalement transmises par le biais des médias à travers des événements ponctuels comme le Salon de l'agriculture ou des manifestations d'agriculteurs en colère. Etienne Davodeau accorde quant à lui une place prépondérante dans chacun de ses reportages à la ruralité.

Cette évocation constante du monde rural s'apparente, dans les œuvres de l'auteur, à une forme de défense des représentations attachées à cet univers. Dans cette perspective, le titre de certains de ses albums est évocateur : *Les ignorants*, *Les mauvaises gens*.²²⁶ L'emploi de tels adjectifs peut sembler au premier abord péjoratif, toutefois l'emploi de ces termes, qualifiant les individus constituant le sujet de ses œuvres, est en fait ironique. En effet, ces deux formulations fonctionnent comme une référence implicite aux stéréotypes traditionnellement appliqués à l'égard de la population

²²⁶ Dans le cas du titre *Les mauvaises gens*, les termes sont une référence aux habitants de la région des Mauges dont le nom en serait la contraction : Mauges, mauvaises gens. Davodeau évoque dans cet ouvrage l'histoire militante de ses deux parents et d'une partie de la population de cette région, dont l'auteur est lui-même originaire. Concernant l'album *Les ignorants*, le titre est une référence à l'auteur lui-même ainsi qu'à son ami et voisin vigneron Richard Leroy.

paysanne. L'appellation « mauvaises gens » demeure explicite et *Les ignorants* fait appel au caractère soit disant inculte du paysan français, dont la Bretagne est l'archétype même au cours du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle.²²⁷

En observant les BD reportages réalisées par Davodeau sous l'angle de leur localisation géographique, plusieurs remarques s'imposent.²²⁸ L'auteur effectue l'intégralité de ses enquêtes en France, et plus particulièrement à l'ouest. Un de ses reportages est en effet réalisé en Bretagne, à Brest, tandis que les trois autres ont été menés dans le Pays de la Loire dans les villages de Chanzeaux, Botz-en Mauges et Montbenault. Cette attache locale, relève d'une logique familiale et autobiographique. Davodeau, originaire de Botz-en Mauges, qui constitue d'ailleurs le cadre de l'album *Les mauvaises gens*, reste inséré dans cette zone géographique à travers ses reportages. Dans cet ordre d'idée, questionné, cette fois-ci à propos de son album, *Les ignorants* et de la proximité qu'il entretient avec son sujet d'étude, Davodeau livre la réponse suivante.

Parce que vous habitez dans le coin ?

Oui oui, on est voisins »[...]« je suis un dessinateur sédentaire en ce qui me concerne. Donc j'aime bien trouver autour, dans un rayon le plus proche possible de moi des choses à raconter. Donc voilà Richard Leroy est mon voisin, je le connais depuis longtemps. »²²⁹

L'auteur s'inscrit donc dans une démarche locale, enquêtant sur des proches, qu'il s'agisse de ses parents ou bien d'un de ses voisins. Dans le cadre de son album *Rural !*, Davodeau réalise son enquête sur des individus qui s'avèrent en fait être ses amis.

Davodeau entretient également un rapport étroit avec le monde rural et agricole. Cette approche est d'ailleurs perceptible tout au long du même ouvrage. L'enquête se déroule dans le Maine et Loire où l'auteur suit trois agriculteurs qui, choisissant de faire de la production laitière biologique, se réunissent et fondent un GAEC (Groupement agricole d'exploitation en commun). La

227 A titre d'illustration, les récits du journaliste Pierre-Jakez Helias demeurent un bon exemple de ces représentations. Dans son ouvrage majeur, l'auteur, un breton issu du Pays Bigouden, évoque son enfance dans un milieu pauvre et rural, marqué par l'importance de la religion, l'alphabétisation et l'apprentissage forcé du français et le décalage entre la métropole et la Bretagne.

HELIAS Pierre-Jakez, *Le cheval d'orgueil*, Paris, Pocket, Littérature, 1999, 656 p.

228 DAVODEAU Étienne, *Rural! Chronique d'une collision politique*, Paris, Delcourt, 2001.

DAVODEAU Étienne, *Les mauvaises gens, une histoire de militants*, Paris, Delcourt, 2005.

DAVODEAU Étienne, *Les ignorants : récit d'une initiation croisée*, Paris, Futuropolis, 2011.

DAVODEAU Étienne et KRIS, *Un homme est mort*, Paris, Gallimard, Folio, 2012.

229 « POUR RACONTER DES HISTOIRES, LA BD EST LA LIBERTE ULTIME. » Davodeau, Delisle, Sapin, Sowa : profession « BD reporters », Arrêt sur images [en ligne], le 2 août 2012. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/contenu.php?id=4624> [consulté le 3 juin 2015] (consultable par abonnement)

thématique développée dans cet album s'inscrit clairement dans des enjeux propres à des pratiques et des questionnements développés par certains éleveurs et agriculteurs. Les trois individus dont Davodeau dresse le portrait, choisissent de respecter un ensemble de normes se traduisant par la pratique d'une agriculture biologique. Cette éthique professionnelle repose sur de nombreux standards et critères, parmi lesquels le refus d'avoir recours à des produits chimiques de synthèse ainsi qu'à une exploitation et une marchandisation à outrance de la terre. Dans cet ordre d'idée, la préface de l'ouvrage est écrite par José Bové²³⁰, une figure médiatique majeure du syndicalisme paysan et d'une partie de la gauche en France.

L'auteur vit avec les trois producteurs de lait biologique durant une année entière, les suit dans leur travail, les interroge, prend des notes, commente plusieurs de leurs explications ou remarques, concernant les normes et les règles de l'agriculture biologique notamment. En partageant le quotidien, les problèmes et donc une certaine intimité avec ces agriculteurs durant une longue période, l'album acquiert ainsi une dimension spécifiquement rurale. Les représentations associées à la ruralité prennent par ailleurs une tournure documentaire. A propos de son livre *Rural !*, Davodeau tient les propos suivants :

« Oui, c'est ça, c'est pour ça que je parlais de documentaire et de reportage. J'ai passé un an complet dans la ferme dont je parle pour connaître tout le cycle d'exploitation. Pour moi, cette partie est documentaire car je montre et j'explique de façon presque didactique comment ces paysans travaillent, font leur semis, comment se passe un vêlage, la traite, etc²³¹ ... »

L'auteur s'imprègne complètement de son sujet, pratiquant une forme d'immersion rurale. Son reportage passe par la reproduction méthodiquement de certains aspects du travail agricole tout en évoquant au fil des pages le cycle des saisons et les différentes étapes auxquelles font face ces éleveurs bio, du vêlage de la vache dont l'auteur est témoin dès la troisième page de l'ouvrage, à l'entretien des prés, la préparation du foin et l'insémination artificielle du bétail.

230 Ce dernier, est un représentant politique d'Europe Ecologie à partir de 2009 et un des membres fondateurs du mouvement altermondialiste ATTAC. Syndicaliste de la Confédération paysanne, José Bové est extrêmement médiatisé suite à l'affaire du Mc Donald's de Millau en 1999, où ce dernier accompagné de plusieurs paysans militants a entrepris le démontage complet du *fast food* alors en chantier. Bové est également connu pour ses multiples condamnations judiciaires suite à des actions entreprises contre des plants d'OGM.

231 BD ZOOM, « Interview d'Etienne Davodeau – Première partie », propos recueillis le 1er juin 2001 [en ligne]. Disponible sur : <http://bdzoom.com/1281/interviews/interview-etienne-davodeau-premiere-partie-rural-la-bd-autrement/> [consulté le 15 mars 2015]

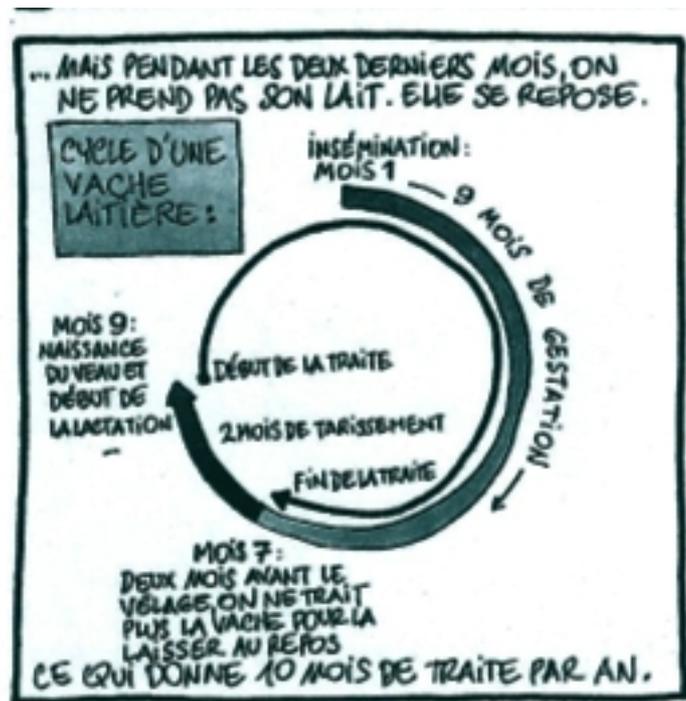


Figure 17, Le cycle d'une vache laitière (*Rural*, p. 126). [© 2000 – Guy Delcourt Productions – Davodeau]

Dans cette optique, un passage de l'album *Rural* !, dont un extrait a été reproduit sur la figure 17, illustre la démarche de Davodeau. Il consacre la fin de l'ouvrage à la traite des vaches, qui comme le lui explique un des éleveurs, représente le dernier échelon de leur démarche bio, le lait étant le produit fini. A cette occasion, le bédéaste retranscrit sous forme de schéma, le cycle de reproduction d'une vache laitière. La démarche suivie se veut alors documentaire, le schéma, au delà d'un simple outil de vulgarisation, occupe une fonction didactique et érige les explications et les remarques de l'éleveur en un véritable savoir digne d'être enseigné et retranscrit à travers une BD. La fin de l'ouvrage, page 134 est amenée par l'auteur de manière accidentelle. En effet, Davodeau se rend compte en observant un des agriculteurs s'occuper des foins que la nouvelle année approche et comme il n'avait pas vu le temps passer, termine son album quelques pages plus loin. Le récit est ainsi intégralement calqué sur une temporalité cyclique, suivant les travaux des champs. Le schéma explicatif présent sur la figure 17, fonctionne en ce sens comme une allégorie, un écho représentant en miniature l'intégralité de l'ouvrage.

Cette illustration du monde rural et de certains de ses acteurs dialogue tout au long de l'ouvrage, avec un autre événement, la construction de l'autoroute A87, reliant Cholet à Angers par ASF (Autoroutes du Sud de la France). Ce projet d'aménagement du territoire menace directement

l'unité de l'exploitation agricole des trois éleveurs bio et entraîne la destruction de la maison d'un de leurs voisins. Durant l'intégralité de l'album, les travaux relatifs à l'autoroute A87 fonctionnent comme une figure repoussoir par rapport aux trois agriculteurs que suit Davodeau. En effet, au delà d'un simple documentaire sur une expérience agricole alternative, l'ouvrage est également un récit militant. L'auteur fait des choix, les met en scène et les revendique face au lecteur. Ainsi, dans un avant-propos, précédant l'album, Davodeau interpelle le lecteur, tout en décrivant son album et en justifiant ses choix, notamment à travers les termes suivants : « Raconter, c'est cadrer. Cadrer, c'est éluder. Eluder, c'est mentir ». En formulant ainsi la philosophie de son récit, l'auteur justifie sa position et la présente comme étant inévitable .

Le territoire et son découpage représente dès lors un véritable enjeu. L'organisation de l'ouvrage réside sur la reproduction au fil des pages d'un très grand nombre de cartes. Cet usage constant de la cartographie, la transcription des axes routiers, des terres et des villages concernés par les travaux, agit tout au long de l'album comme une cristallisation des rapports de force entre les représentants de l'autoroute A87 et les agriculteurs. L'espace devient ainsi le théâtre où s'affrontent des logiques sociales antagonistes et à travers elles, différentes conceptions et pratiques de la terre et de son exploitation. L'auteur prend clairement le parti des agriculteurs bio et tout en consacrant son enquête à l'exposition de leur travail, adopte un point de vue critique à l'égard des représentants de l'autoroute. Ainsi, page 117, en choisissant ouvertement de ne poser aucune question aux représentants et aux communicants de l'entreprise chargée des travaux, ASF, Davodeau revendique ouvertement un regard, le sien, sur les événements. L'auteur se met ainsi en scène et choisit par exemple de se pencher sur les archéologues chargés de réaliser des fouilles avant les travaux, les voisins obligés d'être relogés suite à la réalisation de l'autoroute, ainsi que plusieurs membres d'une association locale opposée à sa construction. En plus de ces témoignages l'auteur reconstitue tout au long de l'ouvrage les raisons et les enjeux relatifs à la réalisation de cette autoroute ; en consultant plusieurs archives municipales, administratives, des coupures de presse locales, en recoupant un certain nombre de cartes et en interviewant les élus locaux. A partir de ces témoignages, Davodeau fait émerger un certain nombre de rapports de force et de pressions propres à la construction de l'autoroute, son enquête s'apparentant alors à une démarche journalistique au cours de laquelle ce dernier s'auto-représente et nourrit son point de vue de différents acteurs opposés au projet de construction de l'autoroute.

Ces thématiques relatives à la défense d'une certaine conception du monde rural sont également centrales quand on pense à l'album, *Les ignorants*. Cet ouvrage repose sur le projet suivant : Davodeau propose à son voisin vigneron, Richard Leroy, de l'initier au monde de la bande

dessinée en échange de quoi ce dernier lui apprend ce qu'il sait sur le vin au cours d'une année entière.²³² Au delà d'une simple initiation croisée, pour reprendre le sous titre du livre, ce reportage peut également être assimilé à la revendication d'une éthique professionnelle. En effet, Richard Leroy a pour particularité de produire son vin en Bio-dynamie.²³³ Cette pratique du métier, minoritaire dans le domaine de la viticulture, est associée à un ensemble de représentations relatives au respect de la vigne et de son environnement. Tout comme *Rural !*, cet album est le vecteur d'un ensemble de pratiques et de discours caractéristiques d'une forme d'écologie politique. Ce récit fonctionne comme une initiation réciproque, mais il s'agit également d'une forme d'introspection où Davodeau, à travers les lectures qu'il donne à Leroy, les sorties et voyages qu'ils réalisent tous les deux dans la maison d'édition de l'auteur, Futuropolis, dans un festival BD à Saint-Malo et les visites qu'ils rendent à d'autres amis bédéastes, se livre sur lui même. Ce dernier évoque à plusieurs reprises son travail, s'attachant également à plusieurs reprises au cours du récit, notamment pages 24, 25, 32, à comparer et effectuer des analogies entre son métier d'auteur BD et le métier de vigneron de Richard Leroy. En associant certaines logiques propres à son métier d'auteur avec celui de son sujet, le vigneron Richard Leroy, Davodeau fait corps, se fond dans son récit et adopte volontairement un registre subjectif.

232 Cette initiation prend la forme d'un aller retour permanent entre deux univers, la bande dessinée et le vin. Davodeau assiste ainsi Richard Leroy tout au long de l'année dans son travail de la vigne en France dans le Layon, goûte et éduque son palais en dégustant de très nombreux vins à la demande de son ami. Parallèlement, l'auteur emmène Richard à la rencontre de plusieurs auteurs BD, lui recommande plusieurs lectures, parle bande dessinée et l'accompagne au festival BD de Saint-Malo.

233 La pratique de la Bio-dynamie consiste pour le vigneron à prendre en compte de très nombreux facteurs dans la production de son vin, liés entre autre chose à la composition des sols sur lesquels la vigne pousse, le passage des cycles lunaires ou bien l'utilisation la plus limitée possible du soufre (utilisé pour stabiliser le vin pendant sa fermentation). Richard Leroy se retrouve ainsi à vaporiser à plusieurs reprises pendant l'année les sols de ses vignes avec de la bouse de vache et les feuilles de ses vignes à l'aide de poudre de silice (page 84).



Figure 18, Le vigneron Richard Leroy au secours d'une de ses vignes endommagée (*Les ignorants : récit d'une initiation croisée*, p. 99). [© 2011 – Futuropolis Productions – Davodeau]

La figure 18, illustre de manière paroxystique ce souci d'une approche de l'agriculture et d'une éthique écologique. Davodeau après avoir par inadvertance abîmé la racine d'une vigne, imagine avec humour la suite de la scène où Richard Leroy volerait au secours de la plante et pleurerait tout en la tenant entre ses bras. A travers cette planche, l'auteur se représente volontairement dans une posture maladroite, à l'opposé d'une représentation idéale. Ce geste accidentel, au delà d'effectuer une césure dans la continuité du travail et de sa narration, permet à Davodeau de se mettre en scène dans une posture de anti-héros, attirant la compassion ou du moins l'intérêt du lecteur et l'intégrant chemin faisant au récit. Le bédéaste en romançant la suite des événements et en particulier la réaction du vigneron, continue sur un mode humoristique à initier le lecteur à la culture de la vigne et aux valeurs qui lui sont associées. La représentation de l'auteur et sa mise en scène apparaissent ainsi à travers cette situation sous la forme d'un dispositif narratif au service d'un discours sur le travail et le monde rural.

Enfin, à propos de *Rural !* et des *ignorants*, les deux albums sont organisés selon le déroulement des travaux agricoles. Davodeau retranscrit en effet au cours de ces ouvrages le déroulement des différentes saisons et les travaux et tâches qui y sont associés, la préparation des foins pour les vaches en été dans le cas de *Rural !* et le sarclage de la vigne en hiver dans le cas des *ignorants*. La progression du récit est ainsi totalement calquée, imbriquée de façon linéaire, sur le travail de la terre. Davodeau, dans le cas de ces deux albums reste d'ailleurs une année entière : ce cycle correspondant à celui d'une vache laitière dans le cas de *Rural !* et à la production du vin dans le cas des *ignorants*. *Les mauvaises gens*, au delà d'être uniquement un récit familial et militant, est aussi une évocation du milieu rural. Si les parents de Davodeau sont décrits comme appartenant au monde ouvrier, la région décrite, les Mauges, reste principalement associée au catholicisme et au monde rural.²³⁴ L'auteur le signale d'ailleurs dès la couverture, en choisissant de lier les motifs architecturaux d'un clocher d'église aux cheminées d'une usine.

A la région des Mauges, correspond en effet un ensemble de représentations collectives liées à la ruralité, au catholicisme et à un caractère soit-disant arriéré. Face à ces valeurs, Davodeau dresse, sous le prisme de ses parents, un portrait de la région et de son évolution au lendemain de la guerre. On assiste alors à l'essor de l'industrie, la progression du monde ouvrier, un processus de laïcisation ainsi qu'à un certain progressisme, lié entre autre chose, au développement du syndicalisme chrétien.

234 L'influence qu'exerce l'église catholique sur la région s'impose dès les premières années suivant la Révolution française, où une grande part de la population rurale de Vendée se soulève contre la mise en place de la République. Cette prépondérance du catholicisme est d'ailleurs frappante quand Davodeau raconte la place privilégiée qu'a au lendemain de la Seconde guerre mondiale l'enseignement religieux face à l'enseignement laïc.

Tout au long de cet ouvrage, le thème de la ruralité fonctionne ainsi comme un élément indissociable de l'histoire des Mauges auquel vient s'opposer l'industrialisation de la région, le développement du militantisme et de luttes sociales contre le patronat local.²³⁵

²³⁵ La position dominante de l'église dans la société colore l'engagement politique local ainsi que tout mouvement syndical. En témoigne le choix des parents de l'auteur de s'engager dans la JOC, à la CFTC puis à la CFDT tout en militant pour l'ouverture d'un lycée public dans leur village de Botz en Mauges.

Conclusion

Delisle, Davodeau et Sacco sont représentatifs de la BD reportage. Tous trois articulent une représentation de leur quotidien à une pratique éclectique du journalisme.

En faisant coexister sur le même plan un récit journalistique, auquel est traditionnellement associé un principe d'objectivité, et de l'autre côté un récit autobiographique auquel correspond un registre cette fois ci subjectif, ces auteurs adoptent une approche similaire. Cependant, l'articulation de ces deux valeurs, au premier abord contradictoires, est réalisé par ces trois auteurs selon un ensemble de modalités et de justifications différentes.

Delisle construit ainsi ses récits selon un registre humoristique, faussement naïf, alliant la chronique du quotidien et le carnet de voyage. La mise en scène de l'auteur et l'observation ironique du pays et de ses habitants alimentent un discours dont la valeur journalistique est incontestable.

Sacco est quant à lui à mi-chemin entre le Grand reportage et le journalisme embarqué, dont le terme est une traduction de l'anglais, évoquant le journalisme *embedded* (apparu au sein de l'US army au cours de la seconde guerre du Golfe). Tout en choisissant de s'intéresser en premier lieu aux victimes directes du conflit, l'auteur multiplie les témoignages et retranscrit minutieusement le déroulement des hostilités.

Enfin, dans le cas de Davodeau, ce dernier mène selon une approche militante, des enquêtes sur le monde du travail agricole. L'auteur interroge, note, participe aux tâches quotidiennes, tout en dévoilant au lecteur ses maladresses. Cette mise en scène, parfois comique, permet au bédéaste français d'offrir un récit didactique relevant du documentaire critique.

Ces trois auteurs offrent un panorama représentatif des différentes approches relatives à la BD reportage. Tout en puisant dans un ensemble de codes et de normes trouvant leur source dans le Grand reportage de la Belle Epoque, Delisle, Sacco et Davodeau se représentent selon des modalités très diverses. Néanmoins, tous s'auto-représentent au cours de leurs récits questionnant à travers l'évocation de leur quotidien, le pays visité, le conflit en cours ou bien les choix économiques et éthiques soulevés par l'exploitation de l'environnement. Toutes ces œuvres impliquent une participation active du lecteur, que ce soit, dans le cas de Sacco et de Davodeau, en exposant les faits et en multipliant les témoignages, laissant ainsi au lecteur le soin de reconstituer le fil des événements ; ou bien, dans le cas de Delisle, où la charge critique de l'ironie est explicitée par l'acte de lecture.

Si cette combinaison, sous forme de bande dessinée, d'une narration introspective à un récit journalistique apparaît comme la pierre angulaire de ces BD reporters, le genre emprunte également

un ensemble de normes formelles et narratives à d'autres sphères de la culture.

Cet élargissement, sans être nouveau à propos de la BD ou du journalisme pris en tant qu'objets séparés, témoigne dans le cas de la BD reportage d'une porosité des frontières dont il est nécessaire d'interroger les implications.

III La BD reportage : entre syncrétisme culturel et brouillage du genre

La BD reportage, en tant qu'objet hybride tisse des liens très étroits entre bande dessinée, reportage et autobiographie. Si la photographie ou le cinéma ont à leurs débuts, entre la fin du XIXème et l'aube du XXème siècle, investi d'autres genres déjà existants telles que la peinture ou bien la littérature, la BD tend dans cette même logique à occuper des champs de plus en plus diversifiés de la culture.²³⁶

Toute une imagerie liée à la culture alternative et à l'érotisme est revendiquée par de nombreux auteurs dès le lendemain de la guerre. Evoquons ici un ensemble de revues publiées en France après la guerre comme *Hara-Kiri*, *L'Echo des Savanes* ou *Métal Hurlant*.

On peut aussi constater les liens de ce médium avec le cinéma dès 1967 (je pense ici à la sortie au cinéma d'Astérix le Gaulois). Plus récemment, l'auteur de *Persepolis*, Marjanne Satrapi a choisi avec l'aide du bédéaste Winshluss de reproduire son œuvre sous la forme d'un film d'animation sorti en 2007. En outre, la création du terme *Graphic Novel* par Will Eisner (à travers la publication de son récit, *A Contract with God*, en 1978) ou son équivalent en France, roman graphique, relèvent également d'un rapprochement progressif entre la BD et la littérature. Enfin, la BD s'inscrit aussi dans des perspectives mémorielles. *Maus* d'Art Spiegelman est un récit autobiographique, l'œuvre n'en demeure pas moins un moyen pour son auteur d'évoquer une mémoire familiale empruntant aux accents tragiques de l'évènement évoqué, la Shoah, une dimension proprement historique.

Ces différentes thématiques, déjà présentes dans le cadre de la bande dessinée, s'articulent également au sein de la BD reportage à travers l'élaboration de discours et de pratiques journalistiques. Ce processus d'éclatement, à l'œuvre dans bien d'autres domaines de la culture (prenons l'exemple de certains genres musicaux ou cinématographiques) apparaît dès les débuts de la BD reportage. Dès lors, il est nécessaire de cerner les représentations collectives, auxquelles renvoient ce glissement et cet élargissement des thèmes abordés par la BD. En d'autres termes, les thématiques évoquées par les auteurs évoluent et les publics et les usages associés à la BD changent aussi. La BD reportage, phénomène relativement récent dans le domaine de la BD, nous renseigne, en tant que pratique culturelle, sur le statut social de ses publics (ces derniers étant évidemment multiples) Quels sont les représentations collectives, les imaginaires sociaux invoqués par la BD reportage, quels publics sont mobilisés.

236 En France les premières applications de la photographie s'articulent sur les différents genres développés au sein de la peinture comme la nature morte, le portrait ou bien la peinture de paysage. Dans le même ordre d'idée, aux débuts du cinéma plusieurs réalisateurs réadaptent un certain nombre d'œuvres littéraires, dont la réactualisation à travers d'autres supports techniques, tend à en altérer et à en substituer le sens par un autre.
BENJAMIN Walter, *Oeuvres*, Paris, Folio, Folio Essais, t. III, 2000, p. 276

7) Des enjeux idéologiques

Le partis pris et l'investissement des auteurs dans leur récit participent également de dynamiques idéologiques. La bande dessinée est principalement, et ce jusqu'à maintenant, considérée comme un objet associé à une culture du loisir et du divertissement et l'élargissement de ces thèmes, autrement dit le processus de légitimation dont elle est l'objet, participe à inscrire cet objet dans un champ politique et idéologique.

a) La BD reportage et l'humanitaire

Certains auteurs de BD reportage par le choix de leurs destinations, attribuent également à leurs récits une dimension proprement humanitaire ou bien se retrouvent indirectement liés au cours de leurs enquêtes à des organisations humanitaires. Que ce soit au Moyen-Orient, en Palestine ou bien en Bosnie, les œuvres de bédéastes comme Patrick Chappatte, Guy Delisle et dans une moindre mesure Joe Sacco, entrent en résonance avec cette institution.

Suite à un BD reportage mené en 2009 dans le Sud du Liban, le journaliste et dessinateur du journal suisse *Le Temps*, Patrick Chappatte participe à la réalisation d'une vidéo de BD reportage en 2011.²³⁷ Dans ce court métrage, Chappatte enquête sur le problème des mines antipersonnel laissées par les forces israéliennes dans le Sud Liban et leur impact sur les populations locales à travers l'exemple d'une famille dont il narre l'existence. La vidéo est produite par le CICR (le Comité international de la croix rouge). Un des principaux objectifs de ce film vise à sensibiliser un public occidental, de façon vulgarisée et didactique (via l'utilisation de la bande dessinée et sa transposition en un dessin animé) à un conflit armé et ses conséquences sur les populations civiles.

La mobilisation d'auteurs et de la BD reportage dans l'élaboration de discours liés à des organisations non gouvernementales/humanitaires participe clairement d'un élargissement des thématiques liées à la bande dessinée. Cette ouverture se fait via la BD reportage, or il faut également noter qu'elle implique l'emploi d'autres supports de diffusion, la vidéo dans le cas de

²³⁷ Les extraits de son enquête sont adaptés en un clip vidéo durant onze minutes et seize secondes composé de plusieurs planches mises bout à bout sous forme de dessin animé. La vidéo est mise en ligne sur le site personnel de l'auteur

Les oeuvres de Patrick Chappatte [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bdreportage.com/en-remontant-la-revolution/> [consulté le 28 avril 2014].

Patrick Chappatte. La diversification des thématiques évoquées à travers la BD reportage fait donc corps avec d'autres techniques telles que la vidéo.

Guy Delisle ne réalise pas ses œuvres dans le cadre d'un organisme humanitaire, notons cependant que plusieurs de ses œuvres font écho à ces organisations. En effet, la réalisation de plusieurs ouvrages comme *Chroniques de Jérusalem* et *Chroniques Birmanes*, est impulsée par l'humanitaire, la compagne de l'auteur étant salariée pour le compte de MSF. Ce dernier retranscrit une partie du quotidien de sa femme, la suivant, de façon clandestine, à l'occasion de certaines de ses missions. Ces conditions irriguent les différents albums de Delisle et le poussent à réfléchir aux enjeux proprement humanitaires du pays visité.

Dès les débuts de ces deux albums cités ci-dessus, Delisle et sa famille sont par exemple logés par le biais de l'organisme MSF ou de ses contacts locaux. Par ailleurs, au cours de l'album *Chroniques de Jérusalem*, l'auteur fréquente de façon assidue les collègues de sa femme, au cours de plusieurs soirées. Dans le même ouvrage, à l'occasion du dénouement de l'opération « Plomb durci », pages 171 à 173, Delisle recueille et illustre plusieurs témoignages d'humanitaires décrivant leur intervention et la situation des victimes. Dans l'album *Chroniques birmanes*, pages 205 à 206, les compétences de bédéaste de l'auteur sont mobilisées par des membres du bureau MSF-Hollande chargés de gérer les programmes d'éducation à la santé. Delisle accepte ainsi de réaliser une petite histoire sous forme de bande dessinée à destination des enfants birmanes atteints du VIH. L'auteur crée sa bande dessinée à partir d'un texte réalisé par un médecin et dans laquelle est dispensé un ensemble de conseils et de prescriptions afin de faire en sorte que les enfants séropositifs suivent correctement leur traitement à base d'antirétroviraux. Les liens entre le travail de Delisle et l'humanitaire sont donc emprunts, tout comme pour Chappatte, d'un certain didactisme. En effet, les œuvres qu'ils sont chargés de réaliser ont un format limité de une à quatre planches et répondent avant tout à une fonction de vulgarisation et de prévention. Il est intéressant de noter que le didactisme employé par les deux auteurs, au delà de répondre à des nécessités de format et de public rappelle également l'origine même du support, celui de la bande dessinée, associée au départ à un loisir enfantin.

Quand Sacco se rend dans la ville de Gorazde vers la fin du conflit serbo croate, l'auteur se retrouve confronté de façon récurrente aux dispositifs et aux limitations de mouvement imposées par les forces de l'ONU. C'est dans ce cadre que l'auteur souhaitant se rendre à Sarajevo, rencontre page 220, un français travaillant dans l'humanitaire à qui il demande le droit d'intégrer son convoi. Par ailleurs, dans son ouvrage, *Reportages*, Sacco évoque la situation de plusieurs populations marginalisées, à la situation extrêmement difficile et précaire. C'est le cas des immigrés africains en

partance pour l'Europe, arrivés clandestinement à Malte, et qui, après une traversée de la Méditerranée périlleuse, doivent affronter des relations parfois conflictuelles avec la population maltaise.²³⁸

Face aux représentations collectives liées au continent africain, par le biais des institutions humanitaires, des journalistes, et plus généralement des médias, le regard de BD reporters comme Joe Sacco, demeure anecdotique. Au contraire, l'humanitaire occupe une place importante pour des auteurs comme Chappatte ou Delisle. Le premier réalise des vidéos en partenariat avec la Croix rouge, tandis que le second, en couple avec une personne travaillant dans l'humanitaire, fréquente plusieurs personnes de ce milieu, discute et collabore parfois avec eux, leur donnant une large place dans ses œuvres.

238 SACCO Joe, *Reportages: Palestine, Irak, Kushinagar, femmes tchéchènes, crimes de guerre, immigrants africains*, Paris, Futuropolis, Albums, 2011, p. 116
MARIE Vincent, OLIVIER Gilles, (dir), *op cit.*, p. 89

b) Le témoignage comme récit mémoriel

La mémoire affleure de manière récurrente à travers le roman autobiographique. Que l'on évoque l'auteur américain Art Spiegelman et son œuvre *Maus*²³⁹ ou encore Antonio Altarriba.²⁴⁰ Concernant la BD reportage, Joe Sacco, Etienne Davodeau et Guy Delisle, tout en attribuant une dimension autobiographique à leurs récits, accordent une place prépondérante aux questions mémorielles.

Joe Sacco s'interroge notamment sur les enjeux soulevés par la mémoire dans deux de ces ouvrages : *Gorazde* et *Gaza 1956 : en marge de l'histoire*.

Concernant le premier, l'auteur arrive juste à la fin du conflit serbo-croate, entre 1998 et 1999, dans la ville de Gorazde, où la population croate est particulièrement touchée par les attaques serbes. Une fois sur place, Joe Sacco retrace les exactions et les massacres commis par les forces serbes. Afin d'y parvenir, l'auteur part, accompagné d'Edin, à la rencontre des habitants, recueille des témoignages et reconstitue les différentes étapes du conflit. L'enquête de Sacco oscille alors en un aller-retour permanent entre le passé et le présent.

239 Si la dimension de cet ouvrage est clairement autobiographique, Spiegelman se représente à plusieurs reprises tout au long du récit, se questionne sur la difficulté de son sujet et retranscrit certains de ses entretiens avec son psychanalyste, l'auteur s'intéresse également à la mémoire individuelle de son père, en retraçant la jeunesse de ce dernier ainsi que sa déportation à Auschwitz,

240 *L'art de voler*, Paris, Denoël, Graphic, 2011 d'Antonio Altarriba et de Kim. Dans cet ouvrage l'auteur y raconte la vie de son père, engagé aux côtés des républicains pendant la guerre d'Espagne. Ce projet fait suite au suicide de ce dernier. Altarriba décide alors de mettre en récit la vie de son père, mêlant à la fois ses propres souvenirs avec les récits que son père lui a fait de sa jeunesse.

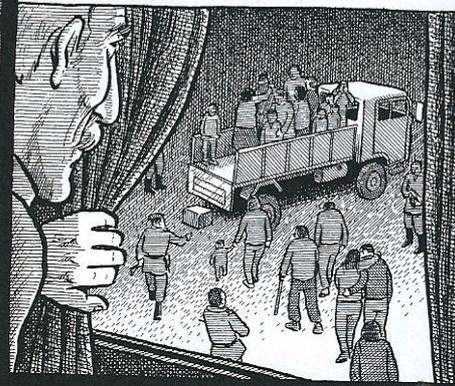
"Ils agissaient la nuit. Les Serbes ont expulsé mes voisins de leurs appartements, même pieds nus, et leur ont dit..."



PAS
BESOIN DE
CHAUS-
SURES.

VOUS
ALLEZ ÊTRE
TUÉS DANS
QUELQUES
MINUTES.

"Je suis resté à Visegrad jusqu'au 17 juin, et j'ai assisté à presque tout. Ma maison était entre deux ponts et j'ai vu ce qui se passait."



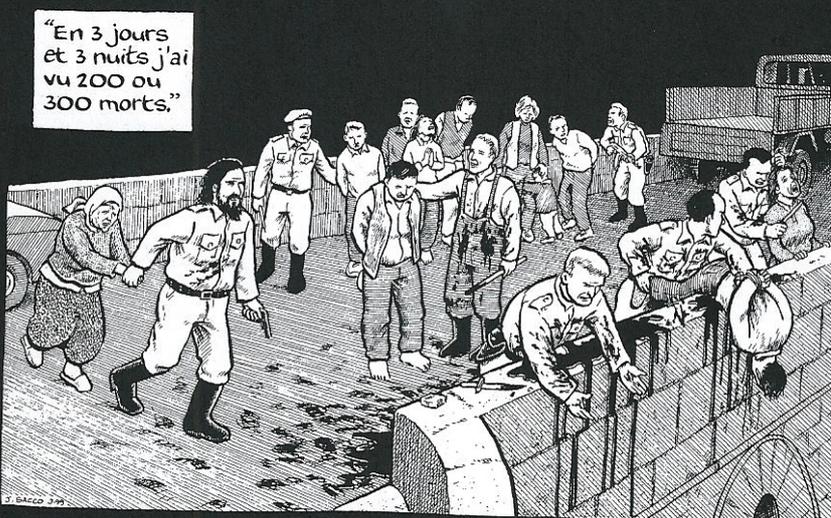
"Toute la nuit les Tchetniks ont emmené des gens, les femmes comme les enfants, et on entendait leurs corps tomber dans la rivière."



"Parfois ils les tuaient d'une balle, mais ils préféraient leur trancher la gorge."



"En 3 jours
et 3 nuits j'ai
vu 200 ou
300 morts."



J'AI ÉTÉ
TÉMOIN.

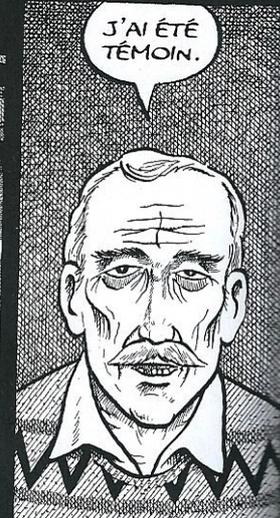


Figure 19, Témoignage d'un massacre, (*Gorazde*, p. 110). [© 2001 – Rackham– Sacco]

Sur la figure 19, un témoin oculaire évoque pour le compte de Sacco, le déroulement des massacres perpétrés par des Tchetsniks²⁴¹ sur les habitants croates de la ville de Visegrad et de ses alentours. Sacco s'éclipse complètement et laisse le point de vue du rescapé occuper l'intégralité de la planche. Plusieurs scènes de mises à mort sont présentées sur chacune des cases et intercalées avec des extraits de son témoignage. Ces exécutions concernent une population civile composée d'hommes, de femmes et d'enfants égorgés puis jetés du haut d'un pont de la ville. La planche se clôt sur le visage du rescapé, réitérant sa qualité de témoin dans une forme de face à face avec le lecteur. En donnant la parole aux victimes ou témoins de massacre, sans intervention, sans médiation, sans filtre, le face à face que Sacco impose au lecteur est très fort et le renvoie à son impuissance et indifférence passée et présente. Cette confrontation est difficilement soutenable à cause du silence qui l'accueille et qu'elle déchire. L'auteur opère alors par délégation et s'efface, imposant à son lecteur un spectacle intolérable qui génère empathie et révolte.

Dans cette optique, les pourtours de la planche représentant les événements passés, sont complètement teints de noir. Au contraire, les planches figurant le présent : le déroulement de l'enquête, les scènes de vie quotidiennes ou la reconstruction de la ville, sont laissées en blanc.

Ce dispositif narratif permet à l'auteur de signaler au lecteur le passage d'une temporalité à l'autre, entre le temps du conflit (reconstitué par les témoignages) et celui de l'après conflit (le temps de l'enquête), l'usage du noir relevant également d'une dimension symbolique propre au deuil et à un registre mortuaire.

La mémoire est ainsi mise en scène, tout au long du récit à l'aide d'une organisation spatiale et chromatique, divisant l'ouvrage en plusieurs temporalités distinctes où la représentation graphique des différents témoignages occupe à peu de choses près la même place que le déroulement de l'enquête, (le même procédé étant employé par l'auteur dans son autre album, *The Fixer*).²⁴²

Cette organisation de l'ouvrage selon deux temporalités jumelées : le temps présent de l'enquête et la retranscription des témoignages passés, occupe également l'intégralité de l'album *Gaza 1956 : en marge de l'histoire* du même auteur.

241 Les Tchetsniks sont le fruit d'une alliance entre des formations paramilitaires serbes nationalistes et royalistes et dont la revendication consiste en la création d'une grande Serbie nettoyée des non-serbes (représentés entre autre par les croates et musulmans de Bosnie).

242 Sur les 229 pages de *Gorazde*, 128 pages concernent l'actualité de l'auteur et de son enquête et 101 pages sont consacrées à la retranscription de témoignages.

The Fixer contient 105 pages dont 48 correspondent à des retours en arrière, pendant lesquels le guide de Sacco, Neven, évoque plusieurs de ses souvenirs de conflit.

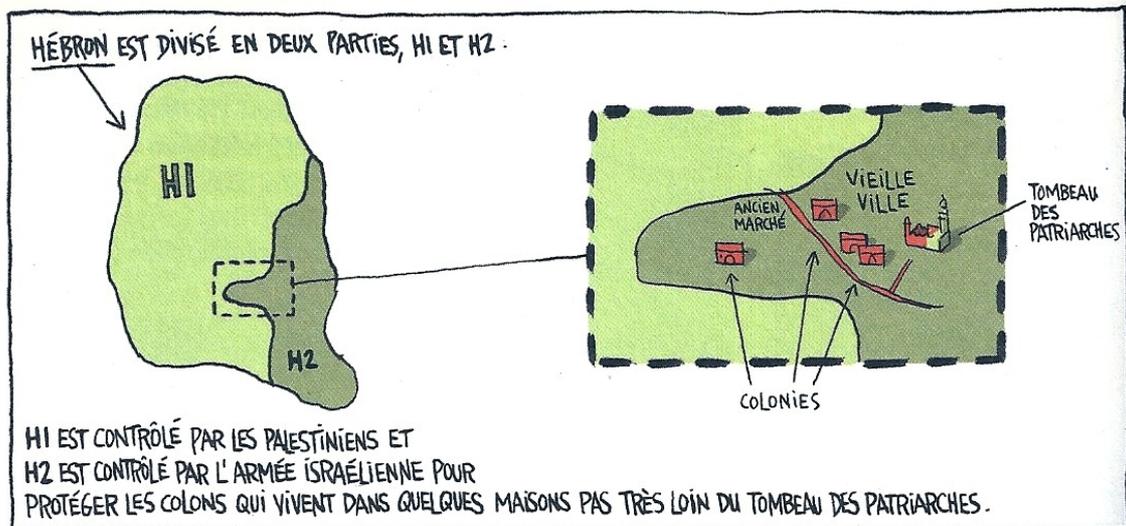
Par ailleurs, dans ce même ouvrage la transition entre chaque événement fait l'objet d'une date indiquée en haut de la planche par l'auteur.



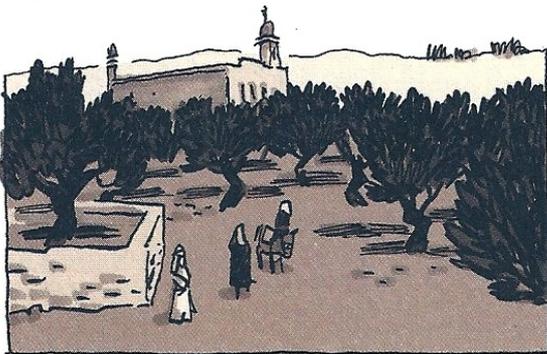
Figure 20, Faris, un témoin se rappelant des massacres de Khan Younis, (*Gaza 1956 : en marge de l'histoire*, p. 108). [© 2010 – Futuropolis Productions – Sacco]

Les deux cases ci dessus illustrent cette approche où la reproduction d'un témoignage s'apparente à la reconstitution d'une mémoire collective. La représentation sur la planche de gauche d'un des témoins, Faris, est directement télescopée par son souvenir des évènements sur la planche de droite. En faisant coexister ces deux temporalités, Sacco amène le lecteur à reconstituer progressivement au fil de sa lecture la mémoire des massacres de Khan Younis et de Rafah en 1956. Dans cette optique, Joe Sacco n'hésite pas à évoquer les obstacles auxquels il est confronté dans sa tentative de reconstruire une mémoire collective des évènements. C'est le cas, page 120, où faisant face à deux témoignages contradictoires sur l'exécution d'un individu survenue à Khan Younis en 1956, l'auteur prend le parti d'exposer et de figurer les deux versions des faits, laissant ainsi au lecteur une liberté d'interprétation.

Selon des modalités différentes mais à propos du même sujet, Guy Delisle retranscrit au cours de son voyage en Israël, certains questionnements relatifs aux questions mémorielles.



IL Y A TOUJOURS EU DES JUIFS À HÉBRON POUR VIVRE PRÈS DES LIEUX SAINTS. LONGTEMPS, LES DEUX COMMUNAUTÉS ONT VÉCU CÔTÉ À CÔTÉ SANS PROBLÈME PARTICULIER.



DANS LES ANNÉES 20, SUITE À UNE FORTE IMMIGRATION JUÏVE DANS LA VILLE, LES TENSIONS ONT COMMENCÉ À SE FAIRE SENTIR.



ENSUITE, L'HISTOIRE D'HÉBRON A L'AIR DE SE RÉSUMER À DEUX DATES.
 EN 1929, LES ARABES ONT MASSACRÉ LES JUIFS (67 MORTS).
 EN 1994, UN JUÏF ASSASSINE 29 PALESTINIENS QUI PRIAIENT AU TOMBEAU DES PATRIARCHES.



CHAQUE COMMUNAUTÉ A SON MASSACRE.

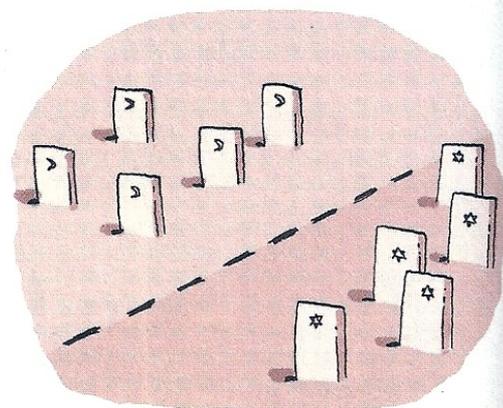


Figure 21, Visite d'Hébron (*Chroniques de Jérusalem* p. 116). [© 2011 – Guy Delcourt Productions

– Delisle]

Delisle s'intéresse au cours de certaines de ses œuvres, à des enjeux relatifs à la mémoire. Sur la figure 21, l'auteur fait la visite d'Hébron et dresse en une page, un rapide portrait de la ville, de ses problématiques, liées notamment à la ségrégation et aux conflits répétés entre palestiniens et israéliens. La planche, composée de six *strips* se présente selon trois dispositifs distincts : l'auteur reproduit sur la partie supérieure deux cartes d'Hébron représentant de manière très schématique la place de chaque communauté, israélienne et palestinienne. Les deux *strips* occupant la partie centrale sont des vues de quartiers d'Hébron, croqués par Delisle. Enfin, l'auteur évoque dans les deux *strips* occupant la partie inférieure de la planche, les massacres survenus entre palestiniens et israéliens à Hébron depuis 1929 en faisant appel à des allégories (couteau et pistolet symbolisant les massacres d'un côté, les tombes décorées de croissant et d'étoiles représentant les morts des deux camps de l'autre). Delisle illustre donc sur une planche la situation de conflit entre palestiniens et israéliens à Hébron, en faisant appel à trois niveaux de lecture différents (la carte, le croquis et l'allégorie). Le contraste entre la simplicité du dessin, l'apparence enfantine du pistolet et du couteau d'une part et la gravité du sujet évoqué (les massacres et conflits entre palestiniens et israéliens) d'autre part, confèrent au propos de l'auteur un caractère faussement innocent, simpliste mais puissamment pédagogique. Le didactisme et la sobriété que Delisle adopte dans cette planche, ainsi que dans d'autres passages de l'album, participe d'un registre clairement mémoriel. L'auteur retranscrit une part de l'histoire de la ville d'Hébron, en évoquant certaines des tensions et des massacres commis par les deux communautés israéliennes et palestiniennes, depuis la première moitié jusqu'à la fin du XXème siècle. Cette approche par plusieurs auteurs de problématiques liées à la mémoire, à travers la retranscription de témoignages, illustre bien l'importance et les enjeux recouverts par l'écriture mémorielle au sein de la BD reportage.

c) Micro-histoire

Les thématiques et l'approche de certains auteurs de BD reportage s'inscrivent dans une démarche et soulèvent des enjeux proches de la micro-histoire développée par des historiens comme le chercheur italien, Carlo Ginzburg.

Les passerelles entre la BD et des sujets historiques existent, qu'on pense par exemple au succès éditorial provoqué par la bande dessinée *Murena*, de Philippe Delaby et Jean Dufaux²⁴³.

243 Cette bande dessinée est en effet révélatrice des ponts existant entre bande dessinée et histoire, au point qu'une conférence est réalisée en 2009 au sein de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Au cours de cet événement, plusieurs chercheurs sont invités à discuter de l'oeuvre avec le scénariste Philippe Delaby, dont entre autre, l'historien du culturel

La BD est également réinvestie par les historiens eux mêmes, je pense ici à l'ouvrage consacré à Philippe le Bel, que le médiéviste Etienne Anheim, décide de retranscrire sous forme d'album (en 2014) avec l'aide des scénaristes Mathieu Gabella, Valérie Theis et du dessinateur Christophe Regnault.

Ces deux exemples témoignent de la porosité que ce domaine offre à d'autres disciplines telles que l'histoire, la BD reportage s'inscrit également dans cette dynamique. Dans l'album *Gaza 1956 : en marge de l'histoire*, Sacco focalise son enquête sur deux massacres commis dans les camps de Khan Younis et de Rafah en 1956. A travers ce reportage, l'approche de l'auteur pourrait également se rapprocher d'une forme de micro histoire. Le titre original de cet ouvrage, *Footness in Gaza* est d'ailleurs significatif. La traduction française en rend peu compte, mais le terme anglais évoque la note de bas de page (pris par l'auteur au sens d'un dispositif scientifique d'administration de la preuve).²⁴⁴ Par ailleurs Sacco consacre presque exclusivement ses recherches sur le déroulement et la reconstitution minutieuse de ces massacres. Cette démarche comprend la consultation de nombreuses archives militaires israéliennes avec l'aide de plusieurs historiens parmi lesquels le chercheur israélien, Mordechai Bar On, le recueil d'un grand nombre de témoignages, le recours à des notes de bas de page ainsi que la reproduction de cartes des différentes parties de la bande de Gaza. Enfin, l'auteur s'appuie sur plusieurs archives photographiques d'époque des camps, afin de reproduire fidèlement le théâtre des exactions de 1956. Par sa volonté de reconstituer l'histoire d'un groupe restreint et anonyme, (une population victime d'un massacre occulté) dans un cadre spatial restreint à deux camps, Khan Younis et Rafah, et sur une période extrêmement courte, l'année 1956, Sacco s'inscrit dans une démarche proche de la micro histoire.

Les deux cases ci-dessus illustrent bien le parti pris de Sacco. Le BD reporter combine deux temporalités différentes tout au long de son récit ; alternant les témoignages des massacres de Khan Younis et Rafah en 1956 et la situation actuelle de la bande de Gaza et de ses habitants.

Sacco, en dehors des sources écrites, appuie donc son enquête sur des témoignages oraux provenant d'individus anonymes principalement issus de la population civile.

Dans son annexe, l'auteur révèle au lecteur la méthodologie employée pour la reconstitution en bande dessinée, de ces différents témoignages :

« Pour les portraits, j'ai travaillé d'après photographies pour presque toutes les personnes que j'ai

et spécialiste de la bande dessinée Pascal Ory et le professeur d'histoire romaine, François Chausson.

PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE, "Néron en BD : histoire et fiction dans Murena" [en ligne], Editions Dargaud, 6 novembre 2009 [consulté le 16 février 2015]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=KC3eUMUOD3o>

244 JABLONKA Ivan, « Histoire et bande dessinée », La vie des idées [en ligne], 2014. Disponible sur : <http://www.laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html> [consulté le 6 janvier 2014]

interviewées. Lorsque des gens ne souhaitaient pas être identifiés, j'ai dessiné des croquis rapides pour évoquer l'apparence des individus sans les rendre identifiables. Lorsqu'un nom est indiqué mais qu'il n'est pas accompagné d'un portrait, c'est probablement que mon appareil photo a eu un raté.

Pour ce qui est du langage, j'ai essayé de respecter les termes que les gens employaient lorsqu'ils étaient interviewés, quitte à reproduire parfois des choix de mots hasardeux.

Quand la compréhension du lecteur risquait d'en pâtir, j'ai lissé légèrement le langage, en me limitant toutefois au strict nécessaire. »²⁴⁵

Sacco établit ainsi toute une chaîne méthodologique faite d'un ensemble de prescriptions et de règles visant à retranscrire fidèlement les paroles des différents rescapés. La démarche de l'auteur prend alors un tournant épistémologique, ce dernier s'interrogeant sur les enjeux propres à la transposition de témoignages sous forme de bande dessinée ; autrement dit, à la manière dont s'articule le passage d'une expérience visuelle et orale à une représentation iconique et scripturale.

Dans cet ordre d'idées, l'auteur évoque sa conception du métier de journaliste au cours d'une intervention auprès d'étudiants du Dartmouth College : « I just naturally gravitated to people on café and people on the street »[...]« we never, journalist don't really go to the street to find out what people are thinking ».²⁴⁶

Au cours d'un autre interview consacré à *Gaza 1956*, Sacco définit son approche de la manière suivante : « J'essaie de broser un tableau plus complet. Disons que je réalise un travail de journaliste en essayant de penser comme un historien »²⁴⁷.

Sacco concentre ainsi son récit sur une population démunie et plus précisément sur des groupes sociaux touchés de plein fouet par un conflit ou un massacre. Cette préférence et cette ambition participent d'une véritable dualité, situant les récits de l'auteur sur un plan à la fois journalistique et historique.

Etienne Davodeau aborde également cette question de la mémoire dans son ouvrage *Un*

245 Cet extrait est présenté dans la page précédant les remerciements de l'auteur.

SACCO Joe, *Gaza 1956 en marge de l'histoire*, Paris, Futuropolis, 2010.

246 THE LESLIE CENTER FOR THE HUMANITIES, *Comics as Journalism* [vidéo en ligne]. Hanover : Dartmouth College, 6 mai 2011. 1 h 10 min 18 sec. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=r_pEBwL6VuA [consulté le 6 janvier 2014]. Ce clip vidéo est une retranscription d'une intervention de Joe Sacco auprès d'une classe d'étudiants américains. L'auteur y explique, entre la quarante-sixième et la quarante-septième minute, privilégier un journalisme direct, social, je prends ici la liberté de traduire moi-même ce passage : « Je circulais naturellement des personnes dans les cafés aux personnes dans la rue »[...]« Nous les journalistes, n'allons jamais vraiment dans la rue pour trouver ce que les gens pensent. »

247 MATHEY Cécile et SUCHÉY Gilles, « Joe Sacco », entretien réalisé en août 2011 et mis en ligne en mai 2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/joe-sacco-2/> [consulté le 1er juin 2014]

*homme est mort*²⁴⁸, écrit en collaboration avec Kris. Cet album, un peu particulier, est la retranscription en bande dessinée, d'un film réalisé par le cinéaste René Vautier. Ce dernier filme en 1950 à Brest, les réactions de soutien et de solidarité suscitées par la mort d'un ouvrier, Edouard Mazé.²⁴⁹ Le film, victime de la censure, disparaît rapidement après sa diffusion. L'ouvrage de Davodeau et de Kris repose donc principalement sur les témoignages de Vautier, de plusieurs acteurs de l'époque²⁵⁰ toujours en vie, des archives municipales de la ville de Brest, ainsi qu'un entretien avec l'historien, Pierre Le Goïc. Tout comme Joe Sacco, Etienne Davodeau et Kris procèdent également à une forme de micro histoire et d'histoire sociale. L'objet d'étude : la mort d'un ouvrier dans le cadre d'un mouvement de grève lié aux travaux de reconstruction de la ville de Brest en 1950, est très restreint. Par ailleurs, les acteurs concernés sont principalement des ouvriers et représentent donc un collectif, composé pour la majeure partie d'individus anonymes.

Plus largement les deux auteurs évoquent indirectement à travers cet ouvrage, un pan entier de l'histoire syndicale et militante de la France d'après guerre : la lutte sociale menée dans la ville de Brest en 1950 par les ouvriers du bâtiment et des chantiers navals soutenus par la CGT et la CFTC.

Le fait qu'un extrait d'*Une histoire populaire des Etats-Unis*²⁵¹ de l'historien américain Howard Zinn soit retranscrit au tout début du récit est significatif de la volonté des deux auteurs, Kris et Davodeau, d'inscrire leur ouvrage en filiation avec une certaine mémoire/histoire du monde ouvrier. En outre, un dispositif particulier au niveau de la typographie est employé par les deux auteurs dans les annexes en fin d'ouvrage. Certaines phrases, certains termes ainsi que les noms des acteurs, ouvriers, militants et syndicalistes sont inscrits en rouge. Cette utilisation du rouge afin de colorer des mots, des titres, des phrases ou bien des noms, renvoie évidemment à une imagerie révolutionnaire où la couleur symbolise autant le drapeau rouge que le sang des ouvriers ; et plus précisément la mort de l'un d'entre eux, Edouard Mazé. Enfin, Davodeau et Kris adjoignent à leur album, un dossier situé en fin d'ouvrage et dans lequel les auteurs retranscrivent une synthèse réalisée par l'historien, Pierre Le Goïc concernant le contexte des reconstructions à Brest durant l'après guerre et des mouvements sociaux qui s'y déroulent. Ce texte de quinze pages est accompagné d'un ensemble d'archives municipales²⁵², d'une biographie du cinéaste, René Vautier

248 DAVODEAU Étienne, *Un homme est mort*, Paris, Gallimard, Folio, 2012.

249 Son décès s'inscrit dans un contexte lié aux reconstructions d'après guerre. La concentration d'ouvriers du bâtiment, de l'arsenal et de dockers, mêlé le 12 mars à une journée contre la misère et pour la paix en Indochine (à l'appel du PCF), mène à un conflit entre les ouvriers, chargés de rebâtir la ville et le patronat local. Dès le lendemain, la grève est votée. Le 17 avril, un mois après le début du mouvement, la police en vient à tirer sur la foule durant une manifestation, tuant Edouard Mazé.

250 C'est notamment le cas de Pierre Cauzien, militant CGT et ouvrier à l'arsenal. Grièvement blessé par les balles de la police à l'occasion de la manifestation du 17 avril, Pierre Cauzien est amputé d'une jambe cinq jours plus tard.

251 ZINN Howard, *Une Histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours*, Agone, 2002. 811 p.

252 Ces archives comprennent des photographies de la ville de Brest prises avant et après les travaux de reconstruction,

ainsi que des entretiens réalisés avec ce dernier et Pierre Cauzien. Etienne Davodeau et Kris emploient essentiellement des sources issues du monde ouvrier, par conséquent cet album, par la rigueur de la démarche ainsi que la multiplicité des documents mobilisées, s'apparente à une forme d'histoire sociale et de micro-histoire.

d) La temporalité du récit : du terrain à la planche à dessin

La question de la temporalité dans l'élaboration d'un discours journalistique demeure centrale à propos de la BD reportage. Alors que les représentations collectives associent le journalisme d'actualité, à une production rapide et éphémère de l'information, le reportage et à fortiori la BD reportage, s'inscrivent sur le long terme. La création d'une BD reportage s'articule ainsi sur une double temporalité : celle du reportage sur le terrain d'un côté, et de l'autre, sa transposition sous forme de bande dessinée exécutée par l'auteur à domicile.

Dans cet ordre d'idée, la plupart des BD reportage sont réalisées sur une longue période. Pour la conception de *Rural !*, Davodeau s'installe un an chez des agriculteurs bio. C'est également le cas de l'album *Les ignorants*, au cours duquel, l'auteur loge une année entière chez son ami vigneron. Dans le cas de Sacco, la fréquentation du terrain et la prise d'information se font de manière épisodique à travers plusieurs voyages. Pour *Gorazde*, l'auteur réalise ainsi entre 1995 et début 1996 quatre déplacements à Gorazde, entremêlés d'un certain nombre d'aller-retour entre Sarajevo et les Etats-Unis.

La transposition par ces auteurs de leur récit sous forme de bande dessinée s'échelonne également sur le temps long. La BD est une activité étendue dans le temps et prise au sens d'un artisanat, l'exécution d'une bande dessinée au format de 48 CC s'étale au moins sur une année entière (la réalisation d'une à deux planches se faisant en moyenne en une semaine).²⁵³

Ainsi, la publication par Sacco de l'album *Gaza 1956 : en marge de l'histoire* est l'aboutissement de six années de travail sur une planche à dessin. Cet ouvrage, contenant plus de 400 pages, représente un cas extrême, les autres BD reportages de Sacco ainsi que ceux de Delisle ou bien de Davodeau font toutefois près de 200 pages. Interrogé à propos de Joe Sacco au cours d'une interview, l'auteur

des photographies du mouvement social, de certains de ces acteurs, quelques coupures de presse de l'époque, ainsi qu'un arrêté municipal concernant l'interdiction de la manifestation du 17 avril 1950.

253 Dans cet article du chercheur Aurélien Le Foulgoc, Davodeau explique que le temps d'exécution d'une à quatre planches représente pour lui près de 6 à 9h de travail sur la table à dessin par jour, durant une semaine.

LE FOULGOC Aurélien, La BD reportage : le cas Davodeau, Hermès [en ligne], 2009, n° 54. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2042/31561> [consulté le 6 janvier 2014]

québécois compare son approche avec celle de l'auteur américain en ces termes :

« J'aime beaucoup son travail. J'ai l'impression d'être à l'opposé de ce qu'il fait. Lui, ça lui prend du temps pour faire une page. Quand il parle de 1956, il peut prendre son temps parce que ça ne parle pas d'actualité. C'est drôle parce qu'il est journaliste sur le moment, mais après il prend quelques années pour le dessiner. Moi ça va, je fais une page par jour. »²⁵⁴

Bien que Delisle réalise ses albums à partir de voyages assez longs par rapport à Sacco (restant ainsi trois mois à Shenzhen et une année entière en Birmanie et en Israël), à l'opposé, il affirme concevoir une planche par jour. Si cette différenciation s'articule sur la temporalité de la narration, la logique du récit en est bouleversée. En suivant ce raisonnement, l'auteur se rapproche d'un journalisme d'actualité au jour le jour, en évoquant son quotidien, là où Sacco construit son reportage sur le temps long.

Il reste que la BD reportage engage deux temporalités, le travail sur le terrain et la reconstruction à posteriori de l'expérience vécue. Ces deux moments, loin de s'opposer participent au contraire à un questionnement et, dans une certaine mesure, à une remise en question du journalisme dit d'actualité. Questionné à propos de sa méthode de travail, Sacco donne quant à lui la réponse suivante :

« Quand j'étais étudiant en journalisme j'aimais la pression de la *deadline*, cette sensation qu'on éprouve quand il faut écrire très vite. Mais je n'ai jamais trouvé le moyen de dessiner un reportage suffisamment rapidement pour que sa publication ait la moindre incidence sur la situation décrite.

Dessiner me demande beaucoup de temps. Avant que mon travail ne soit publié sept années se seront peut-être écoulées et quoi que j'aie pu voir, la situation aura certainement évolué. Ce que je constate toutefois, c'est qu'il y a des constantes. Ce sont ces aspects sur lesquels j'essaie de me concentrer. Chaque reportage s'inscrit dans un contexte à un moment particulier, mais la manière dont les gens se comportent dans ces situations est intemporelle. »²⁵⁵

Si, comme on l'a vu, Sacco demeure sceptique à l'égard du journalisme anglo-saxon, ce dernier est toutefois nostalgique quant à son expérience du journalisme traditionnel. La principale contrainte associée à la BD reportage est, d'après Sacco, liée au dessin et plus spécifiquement au temps

254 LEMAIRE Thierry, « Interview de Guy Delisle à propos de *Chroniques de Jérusalem* », mis en ligne le 30 novembre 2011 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.actuabd.com/Guy-Delisle-Chroniques-de> [consulté le 10 mars 2015]

255 MATHEY Cécile et SUCHEY Gilles, « Joe Sacco », entretien réalisé en août 2011 et mis en ligne en mai 2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/joe-sacco-2/> [consulté le 1er juin 2014]

d'exécution de la bande dessinée.

Face à l'émergence de la BD reportage, le journalisme d'actualité est à la fois revendiqué, employé à titre de comparaison mais également utilisé comme une figure repoussoir. Cette conception émane, entre autre, des fondateurs de *XXI* (à travers leur Manifeste) pour qui la résurgence du reportage révèle les faiblesses et les limites du journalisme d'actualité : la dichotomie entre journalisme d'information et journalisme sur le temps long permettant de révéler en écho, la crise traversée en France par les grands titres de la presse quotidienne.

La BD reportage est régulièrement présentée par ses auteurs comme étant aux antipodes du journalisme d'information, cependant cette césure reste à relativiser. En effet, Sacco réalise plusieurs de ses reportages dans le cadre de grands quotidiens comme *Libération* et le BD reporter, Patrick Chappatte, salarié pour le compte du journal suisse *Le Temps*, effectue la plupart de ses reportages dessinés dans le cadre de ce quotidien. Le fait de collaborer avec un journal, outre le fait de passer à un format plus court ou fractionné dans le temps, selon une logique feuilletonesque, peut potentiellement élargir le panel des lecteurs, autant pour les auteurs que pour le titre de presse concerné. Au cours d'un entretien au sujet des qualités propres à la BD reportage, Patrick Chappatte livre la réponse suivante : « le lecteur peut s'arrêter sur une case, ça c'est très important en BD et il peut prendre l'émotion comme ça, il ramasse vraiment ce récit dans la figure. »²⁵⁶

Déjà évoquée par un certain nombre de chercheurs, la possibilité de faire défiler la narration au gré de la circulation du regard sur la planche demeure une des qualités propres au médium.

Dans le cas de Sacco, ce dernier recueille et confronte tout au long de son ouvrage, *Gaza 1956*, de très nombreux témoignages de palestiniens, victimes des massacres de Khan Younis et de Rafah en 1956. Parallèlement à ces recherches de témoins, l'auteur s'interroge à de multiples reprises sur son projet : reconstituer la réalité d'un massacre occulté et vieux de plus de 50 ans. Cette question est d'ailleurs soulevée page 260 et 261 de l'album, par le fils d'un témoin des massacres de Rafah en 1956 que Sacco souhaite interroger. Méfiant, il ne comprend pas pourquoi l'auteur s'intéresse à un évènement datant de 1956, là où la situation actuelle des palestiniens nécessite selon lui d'être évoquée en priorité. A travers ces deux cas, Sacco choisit de représenter, à l'aide de différents procédés graphiques ou bien en s'adressant directement au lecteur, cet enjeu soulevé par la mémoire des victimes et sa retranscription. La mémoire des massacres de 1956, entre alors d'une certaine manière, en concurrence avec l'actualité vécue par les palestiniens (les débuts de la deuxième Intifada) au moment même où l'auteur réalise son enquête.

Concernant Davodeau, l'auteur se met en scène à plusieurs reprises au cours de ses reportages,

²⁵⁶ DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

progressant dans l'enquête, s'interrogeant et prenant le lecteur à témoin. C'est le cas des *Mauvaises gens* dans lequel Davodeau se représente en train de discuter avec ses parents à propos du déroulement de l'enquête, puis sur la table à dessin en train d'avancer sur son récit. Ce dernier se représente également de nombreuses fois tout au long de ses enquêtes carnet de croquis à la main. L'auteur se met ainsi doublement en scène, progressant dans le déroulement de son enquête et dans son élaboration sous forme d'album. A ce titre, le rôle joué par le croquis dans ces BD reportages est similaire à celui occupé par le dessin au cours des retransmissions d'audiences aux tribunaux, où les photographies sont interdites. Dès lors, la pratique du croquis instaure un rapport d'instantanéité avec l'évènement et sa représentation. Delisle et Davodeau, en se représentant en train de dessiner, attribuent explicitement au dessin un rôle de tampon, de filtre vis à vis de l'évènement vécu.

8) Une dimension littéraire ?

Le reportage est rapidement associé, par le biais de la presse, à un objet littéraire. Si la légitimité de cette pratique culturelle fait du reportage, comme le dit Myriam Boucharenc, un sous genre de la littérature, les prétentions littéraires de ces auteurs et les échanges au sein des deux milieux n'en demeurent pas moins importants au cours des années 1930.

La bande dessinée participe également d'une dimension littéraire. D'ailleurs les études consacrées à ce domaine en France à partir des années 1960 insistent longuement sur ce lien en partie à cause de la position universitaire de leurs auteurs, sémioticiens et linguistes de formation, parmi lesquels, Algirdas Julien Greimas.

a) Reportage et littérature

Les rapports entre le reportage et la littérature demeurent étroits en Europe, en particulier durant les années 1930 où le reportage acquiert définitivement ses lettres de noblesse.²⁵⁷ Le statut socio-professionnel des reporters, on l'a vu, évolue durant l'entre deux guerres et les œuvres de ces derniers obtiennent une reconnaissance élargie de la part du public. Le reporter Jules Huret inaugure la tradition consistant à réunir ses articles sous la forme prestigieuse du livre.²⁵⁸ A sa suite, plusieurs autres reportages sont, après une publication dans les journaux, compilés et édités sous forme d'ouvrages. Les reportages d'Albert Londres au bagne de Cayenne puis au bagne militaire de Biribi sont initialement publiés dans le journal le *Petit Parisien*. Ces deux enquêtes bénéficient d'un tel retentissement auprès du public qu'elles sont ensuite éditées en livres, *L'enfer de Dante* et *Dante n'avait rien vu*.²⁵⁹ Ce phénomène éditorial révèle l'importance que prennent leurs auteurs, mais également le caractère ténu de la frontière entre le journal et le livre.

Dans cet ordre d'idées, les reporters accordent une dimension littéraire à leur récit et obéissent à un ensemble de codes narratifs tels que le souci du détail, une mise en scène du scoop, du suspense, une certaine moralité ainsi qu'un registre lié à l'émotif. Ces derniers se mettent également en avant dans leurs récits, emploient la première personne du singulier, s'adressent au lecteur et adoptent un

257 BOUCHARENC Myriam, *L'écrivain-reporter au cœur des années 1930*, Presse universitaire du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2004, p. 97

258 KALIFA Dominique, *La civilisation du journal*, p. 1023

259 LONDRES Albert, *Dante n'avait rien vu*, Paris, Albin Michel, Les grands reportages, 1924, 254 p.

LONDRES Albert, *Oeuvres complètes*, Paris, Arléa, Littérature générale 2007, 860 p.

registre clairement subjectif.

Au cours des années 1990-2000, les liens entre reportage et littérature s'affirment, notamment parmi les auteurs de revues comme *XXI*, *Long Cours* ou *Citrus-Fait-divers*. Les créateurs de *Citrus-Fait-divers*, à travers une partie de son titre, propose une référence au fait-divers inscrivant la revue dans une généalogie propre au reportage et de manière plus lointaine au développement de la presse au XIX^{ème} siècle. Du côté des auteurs, des écrivains à succès comme Emmanuel Carrère ou Jonathan Littell ont chacun édité un reportage dans le cadre du magazine *XXI*.²⁶⁰ Dans cet ordre d'idée, les reporters publiant pour le compte de *Long Cours* sont tous des écrivains dont l'approche se situe au carrefour du reportage littéraire et du carnet de voyage. Ces derniers s'appuient ainsi sur un ensemble de références propres au journalisme et à la littérature de voyage, publiant des écrits d'auteurs et de reporters à titre posthume comme Mark Twain ou Blaise Cendrars. Cette forme d'auto-citation participe d'une célébration d'un journalisme proche du Grand reportage de la Belle Epoque, à laquelle ces auteurs revendiquent une appartenance tout au long des numéros de la revue.

b) BD et littérature

Les liens entre la bande dessinée et la littérature sont précoces, dans la mesure où, dès les années 1830, le fondateur des illustrés, Rodolphe Töpffer désigne sa création sous le terme de « littérature en estampes » ou bien de « roman en estampes ».²⁶¹ Parmi les chercheurs, le théoricien de la bande dessinée, Harry Morgan en assimilant ce médium à une littérature dessinée tente de rapprocher la pratique de la BD à celle de la littérature et du roman. De l'autre côté, le professeur de philologie et de stylistique, Jacques Dürrenmatt réactualise par sa réflexion, les liens entre littérature et bande dessinée.²⁶² Si l'empreinte de la littérature sur la BD est pour une large part liée à des enjeux historiographiques, notamment aux rôles de la sémiotique et de la linguistique dans la définition du médium au lendemain de la guerre, le dialogue entre ces deux

260 A l'occasion de la sortie du premier numéro de *XXI* en janvier 2008, Emmanuel Carrère publie un reportage consacré à Edouard Limonov, qui fera l'objet d'un roman complet trois ans plus tard.

Jonathan Littell réalise quant à lui un reportage sur le Mexique et les cartels de la drogue publié dans le numéro 18 de *XXI*, en mars 2012.

261 CARACO Benjamin, « La grande sœur de la bande dessinée », *nonfiction* [en ligne], jeudi 27 février 2014.

Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6935-la_grande_sur_de_la_bande_dessinee.htm [consulté le 10 janvier 2015]

262 DÜRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, "Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles ", 2013, 232 p.

domaines reste fort malgré tout. L'appellation *Graphic Novel*, développée par Will Eisner, à travers la publication de son récit, *A Contract with God*, en 1978 relève d'un rapprochement de la bande dessinée avec la littérature. Les similitudes se situent d'une part au niveau du format de l'oeuvre, de la reliure, du nombre de pages, la présentation ou bien du découpage de l'oeuvre en chapitres. D'autre part, la sobriété du graphisme, la préférence pour le noir et blanc face à la couleur et la volonté de développer des thématiques touchant un public plus adulte, constituent autant de partis pris assimilant la consommation de bandes dessinées à une pratique culturelle exigeante.

En associant à la bande dessinée, la pratique de la littérature, domaine de la culture considéré en tant que vecteur de distinction sociale, certains de ces auteurs cherchent ainsi à légitimer l'usage et la consommation de ce médium, assimilé dès ses débuts à la culture de masse ainsi qu'à un simple loisir enfantin de délasserment.

En France, le terme de roman graphique a été proposé pour désigner ce type d'ouvrage, malgré quelques oppositions parmi certains chercheurs. Agnès Deyzieux cite ainsi dans son article l'exemple d'Hugo Pratt (le créateur de Corto Maltese) qui, par le biais de Casterman, publie en 1975 *La Ballade de la mer salée*. L'auteur y livre une bande dessinée en noir et blanc de plus de 170 pages, s'inscrivant dans une ligne éditoriale semblable à celle du roman graphique. Plus récemment, au cours des années 1990-2000, les membres de L'Association développent dans leur approche de la BD, un souci pour l'écriture, développent un amour du livre, de sa couverture et mobilisent dans leurs oeuvres un ensemble de références littéraires considérées traditionnellement comme érudites.²⁶³ Par ailleurs, d'autres auteurs comme David B ou Marjane Satrapi, également membres de cette maison d'édition, publient pour le premier *L'Ascension du Haut Mal*, et pour la seconde, *Persepolis* sous forme de plusieurs tomes, chaque ouvrage faisant près de 100 à 150 pages.

La création de l'Oubapo (l'Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle) en 1992 par des auteurs BD comme Lewis Trondheim, renvoie toujours à ce processus littéraire, à l'oeuvre dans la bande dessinée. Outre la référence littéraire à l'Oulipo (L'Ouvroir de littérature potentielle), dont des auteurs comme Raymond Queneau ou Georges Perec se réclament, ce groupe s'attache dans ses oeuvres à réemployer le cadre et les codes propres à la BD en jouant sur un ensemble de contraintes esthétiques et narratives.²⁶⁴ Ces auteurs redéfinissent donc les codes inhérents à la bande dessinée, par le biais de la littérature. Les auteurs en maniant ces références, opèrent à travers leur projet

263 Je pense ici à l'auteur Joann Sfar. Titulaire d'une maîtrise de philosophie, ce dernier confère aux personnages de ses oeuvres des questionnements d'ordre théologique et philosophiques. L'album *Le chat du rabbin* demeure un bon exemple.

SFAR Joann, *Le chat du rabbin*, t 1 : *La Bar-Mitsva*, Paris, Dargaud, 2003.

264 L'album *Lapinot et les carottes de Patagonie* est révélateur de cette approche comprenant des contraintes techniques et narratives. Lewis Trondheim livre un récit de 500 pages, le tout improvisé au fur et à mesure. TRONDHEIM Lewis, *Lapinot et les carottes de Patagonie*, Paris, L'Association, Ciboulette, 2000, 500 p.

d'une forme d'intertextualité. L'objectif est alors de susciter une connivence avec le lecteur en renvoyant ce dernier à un ensemble de références relatives à une culture BD érigée en savoir, digne d'être appris et transmis. La reprise de ces formats éditoriaux par de grandes maisons d'éditions comme Delcourt ou Futuropolis donne à cette ambition un cadre ainsi qu'une assise commerciale participant au glissement (ou du moins au brouillage) des frontières entre le secteur de la bande dessinée et celui de l'édition littéraire.

c) La BD reportage : un objet littéraire

La BD reportage est directement en lien, par le biais de ses deux composants (reportage et bande dessinée) avec une pratique littéraire. Qu'en est-il maintenant de la BD reportage pris dans sa matérialité, en tant qu'objet.

La reprise de formats, propres à l'édition littéraire est un premier point remarquable. Joe Sacco et Etienne Davodeau ajoutent à la fin de leurs albums respectifs, *Gorazde* et *Les mauvaises gens* un épilogue. Par ailleurs, ces deux ouvrages mais également *Gaza 1956* et *Les ignorants*, sont organisés en plusieurs chapitres par leurs auteurs. L'album *Rural !* de Davodeau est constitué d'une préface mais aussi d'un avant propos. Par ailleurs, Sacco dans *The Fixer*, adjoint au début de l'album un prologue. Enfin, tous les ouvrages cités ci-dessus, contiennent des remerciements écrits par les auteurs à l'intention de toutes celles et ceux qui les ont aidés, de près ou de loin à la réalisation de leur album. Un auteur comme Guy Delisle dans son œuvre, *Chroniques birmanes*, découpe son récit sous forme de petites saynètes. On peut déceler la même organisation de la narration dans son deuxième album, *Chroniques de Jérusalem* et dans lequel l'auteur ajoute une autre division plus générale en mois qui rappelle une organisation en chapitres.²⁶⁵

Toujours en prenant l'exemple du reportage, *Gaza 1956*, l'ouvrage compte près de 400 pages, la reliure de l'album est rigide et semble très soignée, quant à l'impression de cet album, elle a été faite chez l'imprimeur Lego, en Italie sur du papier Munken Pure 130g.

Le descriptif fait autour de ce papier et retranscrit sur le site internet du papetier Arctic Paper Sa est d'ailleurs éclairant :

« Le Munken Pure est un papier de design sobre, non-couché d'une teinte crème. Reconnaisable par son

²⁶⁵ Comme nous l'avons vu plus haut, Delisle reste un an en Israël, l'album retrace l'intégralité de cette année passée dans le pays.

toucher doux et soyeux, le Munken Pure convient parfaitement aux imprimés haut de gamme, tels que les livres en quadrichromie, la bande dessinée, les catalogues, la communication d'entreprise ainsi que le marketing direct. Sa surface lisse lui procure une très bonne imprimabilité. Il est garanti pour l'impression laser et pour la pré-impression en offset. Il convient également au jet d'encre, à la flexographie et à l'offset. Il est également disponible en blanc vif ; Munken Polar et blanc naturel ; Munken Lynx. Certifications EU Ecolabel, FSCTM ou PEFC sur demande. »²⁶⁶

Au delà de la dimension proprement publicitaire et de la valeur idéale de ce type d'annonce, le grammage du papier employé pour l'impression de *Gaza 1956 : en marge de l'histoire*, surpasse celui du papier utilisé dans le domaine de l'édition littéraire. Au niveau de l'organisation et des normes éditoriales, l'auteur structure son récit en plusieurs chapitres et adjoint un avant propos, dans lequel il explique la genèse de son œuvre, justifiant les circonstances qui l'ont amené à écrire sur ce sujet. En fin d'ouvrage Sacco ajoute plusieurs appendices dans lesquelles sont retranscrites les archives qu'il a utilisé pour la réalisation de son enquête, plusieurs interviews ainsi qu'une courte bibliographie.

Le fait que des auteurs comme Sacco, Delisle et Davodeau aient recours dans leurs œuvres au noir et blanc est également évocateur. Le recours au noir et blanc, relève d'une certaine analogie entre l'écriture et le dessin. La sobriété du traitement graphique et le refus de tout chromatisme répondant au sérieux d'une démarche littéraire dans laquelle le contraste entre noir et blanc s'impose comme système de lecture. Ce parti pris participe à l'assimilation de la BD reportage comme une pratique littéraire. Toujours dans cette optique, Davodeau interrogé à propos de son style par un journaliste, donne la réponse suivante :

« Non, c'est la pratique qui commande le style graphique et narratif. C'est différent du travail que je mène quand je fais des fictions en couleurs. Le dessin gagne en fonction narrative et se rapproche du croquis. C'est un dessin jeté, une écriture instantanée. Les décors sont esquissés, et la couleur risquerait de parasiter le propos narratif. En plus le format est pratique, c'est un écriture très différente sans contrainte de pagination. »²⁶⁷

Plusieurs remarques s'imposent à la lecture de ce commentaire. A propos de son style graphique et narratif, l'auteur l'assimile, à deux reprises à une écriture. Par ailleurs, au delà de ce glissement

266 Arctic Paper Sa Munken Pure [en ligne]. Disponible sur : <http://www.arcticpaper.com/fr-FR/Arctic-Paper/Munken/Products/Munken-Design-Range/Munken-Pure/> [consulté le 1er avril 2015]

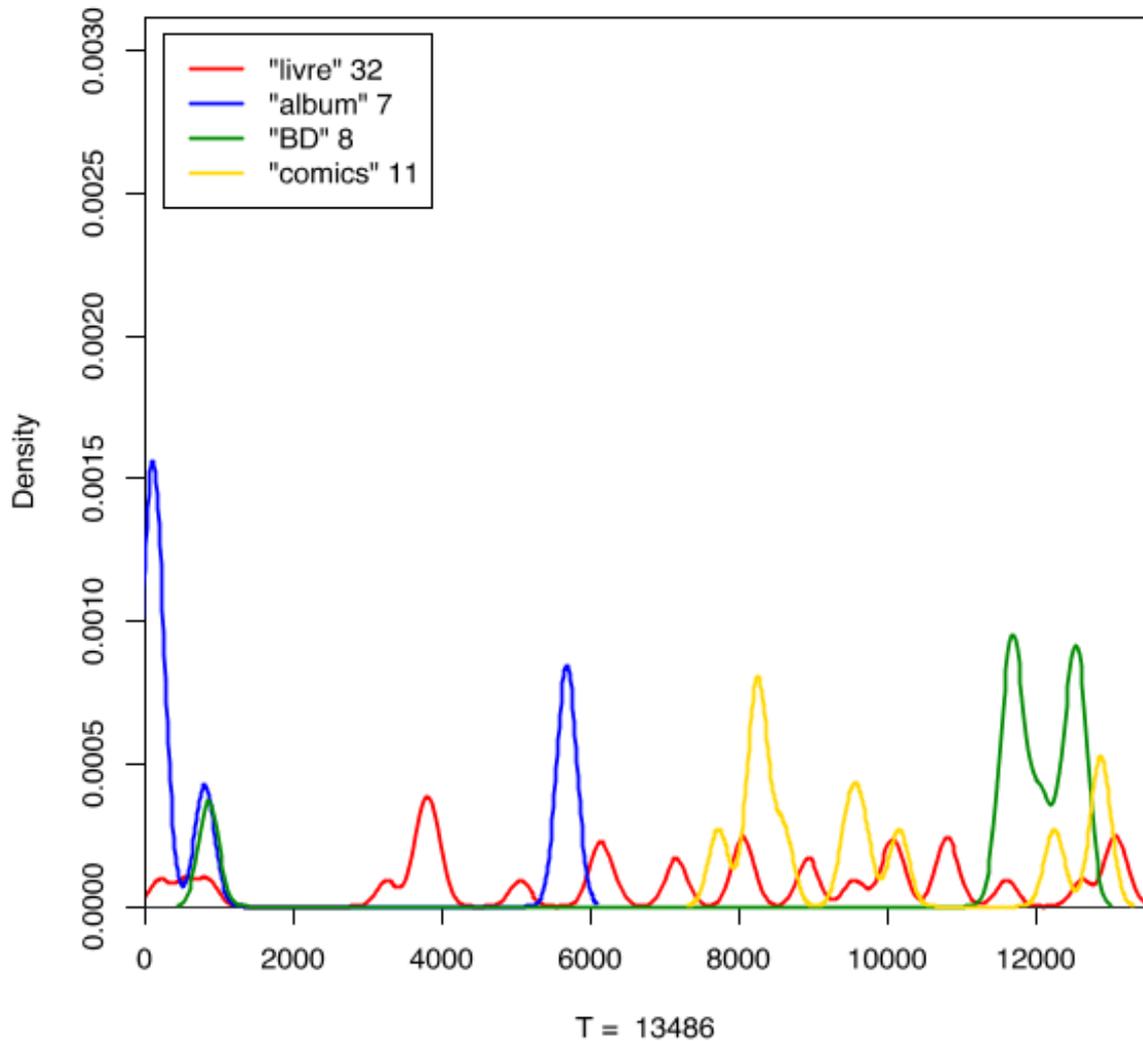
267 BALARESQUE Nicolas, « Au cul des vaches. Entretien avec Etienne Davodeau – Auteur de *Rural !* », mis en ligne le 28 janvier 2002 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.parutions.com/pages/1-16-76-2371.html> [consulté le 8 avril 2015]

sémantique, l'usage de la couleur est associé pour Davodeau à la fiction et au contraire, l'emploi du noir et blanc est privilégié pour les récits basés sur le réel. Le parti pris d'un dessin épuré de tout chromatisme trouve sa justification chez l'auteur dans des enjeux techniques et narratifs, relevant d'un format conséquent et donc plus commode. Derrière ce discours, les contraintes formelles citées par Davodeau apparaissent comme étant le fruit d'une intériorisation de pratiques sociales et professionnelles. Ainsi, bien qu'un auteur puisse publier dans le même temps un album de 48 pages et un roman graphique, les catégories éditoriales et les publics associés à cette production demeurent segmentés selon des logiques sociales, culturelles et économiques.

Dans cette optique et à partir du même corpus d'interviews consacrés à Joe Sacco et employé au cours de notre première partie, j'ai décidé de réaliser un graphique de progression densité autour des termes « livre », « album », « BD » et « comics ». Le mot « livre » apparaît à trente-deux reprises, dans l'intégralité du corpus, là où les termes « BD », « album » et « comics » sont employés à certains passages de manière extrêmement ciblée (respectivement huit fois, sept fois et onze fois). L'emploi de la formule « livre » pour désigner l'oeuvre de Sacco demeure hétérogène tout au long du corpus, tandis que l'utilisation des trois autres termes reste ponctuelle. Par ailleurs, même mis ensemble, les mots « BD », « album » et « comics » n'apparaissent qu'à vingt-six reprises. Il est intéressant de constater la préférence, à la fois des interviewers mais également de l'auteur pour le mot « livre » tout en sachant que Sacco est un bédéaste. Cette préférence témoigne des changements opérés au sein de la bande dessinée décrits plus haut. A travers ce jeu d'associations où le terme livre est préféré aux dénominations traditionnellement associées à la bande dessinée, la BD reportage est directement associée à une pratique, à une production littéraire et donc à une forme de culture socialement valorisée.²⁶⁸ Cette appellation renvoie au glissement culturel que la BD reportage participe à imposer au sein des sphères les plus légitimées de la culture, dont la littérature est une des représentantes.

268 LAHIRE Bernard, *La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Editions La Découverte, La Découverte/Poche, 2006, 778 p.

1.8 Graphique de progression densité : BD, album, comics, livre



Note : l'abscisse renvoie dans ce graphique au déroulement linéaire du corpus d'interviews.

En ordonnée, est figuré le rythme d'apparition de chaque terme

Les auteurs de BD reportage et parmi eux Sacco, Delisle et Davodeau, réinvestissent donc des codes propres à l'édition littéraire. Le fait que les albums de ces BD reporters soient dans la continuité des romans graphiques, vendus dans des librairies générales dédiées à la littérature est significatif de cette tendance. Enfin depuis une dizaine d'années, l'évolution, notamment dans les bibliothèques municipales, du rayonnage des bandes dessinées est significatif. Reléguées dans un premier temps aux coins des rayons consacrés à la littérature, les bandes dessinées sont désormais

dans une zone à part entière et bénéficient d'un système de classement plus élaboré.²⁶⁹

d) Références et emprunts

Les BD reporters, en reprenant un certain nombre de normes éditoriales spécifiques à une forme de production littéraire, donnent une dimension inédite à leur pratique. Qu'en est-il maintenant des références invoquées par ces derniers, autrement dit, quels discours sous-tendent ces pratiques.

Joe Sacco se réfère à plusieurs écrivains au cours de ses interviews²⁷⁰, c'est notamment le cas de Hunter S. Thompson cité à deux reprises, Georges Orwell et Louis Ferdinand Céline chacun cités une fois tout au long du corpus. Toutes ces références sont utilisées à titre d'exemple par l'auteur afin d'expliquer sa démarche, sa pratique en tant que journaliste. Par ailleurs, le fait de citer ces auteurs participe d'une intertextualité ; Sacco crée une connivence avec le lecteur à partir d'une mosaïque d'auteurs traditionnellement considérés comme prestigieux. Dans cette optique, le BD reporter revendique au cours d'une interview, l'influence de l'écrivain Louis-Ferdinand Céline dans son oeuvre.

« Quand je souhaitais montrer beaucoup d'action, je dessinais avec de très petits tableaux, avec le texte en phrases courtes. J'ai trouvé cela chez un auteur français : Louis-Ferdinand Céline. Quand je raconte l'histoire sur la torture, les tableaux sont beaucoup plus égaux. Ainsi lorsque la pression augmente, je fais des tableaux de plus en plus petits et l'histoire devient claustrophobique. »²⁷¹

Dans ce passage en effet, Sacco explique s'être inspiré du mode de narration vif et saccadé propre à Céline afin de constituer certaines pages de ses albums. L'auteur module ainsi l'intensité de son récit suivant une méthode directement empruntée à la littérature.

269 Je prends ici l'exemple de la bibliothèque municipale Louis Aragon à Choisy le Roi, ma ville natale.

270 Il s'agit toujours du même corpus, mobilisé dans le cadre d'une étude textométrique.

271 CANARD Bruno et TIZACK Suzanna « Joe Sacco », *L'Indispensable*, n° 1, juin 1998 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/joe-sacco/> [consulté le 29 mai 2014]

La retranscription graphique de ce procédé littéraire apparaît à plusieurs reprises dans l'oeuvre de Joe Sacco. La figure 22, extraite de l'album *Gaza 1956* est une bonne illustration de ce dispositif narratif. L'auteur se rend à Rafah, dans la bande de Gaza²⁷², après une discussion mouvementée avec de jeunes gazaouis, Sacco et ces derniers sont interrompus par l'arrivée d'un VBC (véhicule blindé de combat) de l'armée israélienne. Contraints de fuir pour se mettre à couvert, un photographe reste cependant sur place pour photographier le véhicule, tandis qu'un enfant isolé peine à fuir la menace.

Au premier regard, la scène semble complètement éclatée, Sacco amalgame sur sa planche pas moins de dix huit cases et treize bulles dont la disposition ne semble obéir à aucune logique. Comme si au registre chaotique et saccadé de la scène (la fuite désordonnée d'un groupe de jeunes gazaouis devant un tank) répondait une narration déstructurée. Les phrases dans chaque bulles sont courtes et entrecoupées de points de suspension, « jaillit du néant... », « qui veut... », « son cliché... », « et un gosse... », « qui se fait coincer... ». Cette construction du récit, hachée par la ponctuation, tout en rappelant le style littéraire de Céline, donne au récit un rythme haletant et angoissant. De surcroît, la planche est organisée selon une double logique. En utilisant une approche sémiotique, la scène peut être découpée selon deux axes de lecture : le VBC d'un côté et la foule de l'autre. La progression du véhicule blindé est représentée sur trois cases disposées selon un axe diagonal et accompagnées de cinq bulles, parfaitement parallèles entre elles. Face à cette avancée implacable, Sacco place tout autour de cette diagonale (et entre chacune de ces trois cases) un ensemble de cases et de bulles selon une trajectoire serpentine et où sont figurées la foule de jeunes gazaouis en déroute. Au-delà du réemploi de techniques narratives inspirées de Céline, cette scène demeure un bon exemple où des emprunts faits à la littérature permettent à l'auteur d'imbriquer le rythme du dessin et celui du texte.

Etienne Davodeau accorde également au cours de ses reportages une place notable à l'évocation de références littéraires.

272 Outre la reconstitution des massacres de Khan Younis et de Rafah en 1956, une large part de l'ouvrage est consacré à la retranscription du quotidien des palestiniens de la bande de Gaza. Plus particulièrement, Sacco s'intéresse aux destructions systématiques de maisons opérées par les forces israéliennes à l'encontre des habitants de Rafah.

« Gabriel Péri »²⁷³

Un homme est mort qui n'avait pour défense
Que ses bras ouverts à la vie
Un homme est mort qui n'avait d'autre route
Que celle où l'on hait les fusils
Un homme est mort qui continue la lutte
Contre la mort contre l'oubli.

Car tout ce qu'il voulait
Nous le voulions aussi
Nous le voulons aujourd'hui
Que le bonheur soit la lumière
Au fond des yeux au fond du cœur
Et la justice sur la terre.

Il y a des mots qui font vivre
Et ce sont des mots innocents
Le mot chaleur le mot confiance
Amour justice et le mot liberté
Le mot enfant et le mot gentillesse
Et certains noms de fleurs et certains noms de fruits
Le mot courage et le mot découvrir
Et le mot frère et le mot camarade
Et certains noms de pays de villages
Et certains noms de femmes et d'amies
Ajoutons-y Péri
Péri est mort pour ce qui nous fait vivre
Tutoyons-le sa poitrine est trouée
Mais grâce à lui nous nous connaissons mieux
Tutoyons-nous son espoir est vivant.

Etienne Davodeau et Kris dans leur ouvrage *Un homme est mort*, jouent également selon une double perspective, des codes de la bande dessinée et de la littérature. C'est le cas du poème éponyme de Paul Eluard lu par le cinéaste René Vautier à l'occasion de la projection de son film consacré à la mort d'Edouard Mazé.²⁷⁴ Plus tard dans l'album, Vautier après avoir diffusé son film

273 ELUARD Paul, *Au rendez-vous allemand*, Paris, Éditions de Minuit, 1946, 90 p.

274 Au moment de diffuser la bande du film pour la première fois, après l'avoir développé avec l'aide de deux acolytes, René Vautier voyant que le film ne comporte aucun son, choisit d'y insérer la lecture d'un poème de Paul Eluard, *Un homme est mort*. Ce poème étant initialement un hommage au résistant Gabriel Péri, Vautier remplace le nom de ce dernier pour le remplacer par celui de la victime des balles policières : Edouard Mazé.

auprès de plusieurs ouvriers des chantiers de Brest en grève, se retrouve au cours d'une nouvelle diffusion, confronté à un problème technique l'obligeant à réciter lui même le poème d'Eluard. Ce passage est illustré pages 56 et 57, sous la forme d'une double page. Sur ces deux planches Davodeau alterne, à la manière d'un damier, plusieurs scènes illustrant René Vautier faisant la lecture du poème pendant les projections du film (accompagné de certains temps forts de leur périple, de l'organisation du mouvement de soutien) et de passages du poème de Paul Eluard. Littéralement imbriqués entre chaque case, ces dernières ne comportant aucun phylactère, les différentes parties du poème se substituent alors au texte, occupant la place de la narration. La scène se déroule selon une logique elliptique, les vers et les images se succédant dans un rythme syncopé, mêlant ainsi le cinéma à la poésie et à la bande dessinée.

Le bédéaste Guy Delisle, mobilise également au cours de plusieurs de ses œuvres des références littéraires.



Figure 24, Guy Delisle et Poil de Carotte (*PyongYang*) [© 2002 – L'Association Productions – Delisle]

L'évocation du roman *Poil de Carotte* illustre ici la démarche que Delisle choisit d'adopter tout au long de son ouvrage. Relativement isolé, entre autre à cause de la barrière de la langue, l'auteur prend le parti d'observer le milieu dans lequel il se trouve, commente les coutumes et les événements du quotidien. La retranscription au sein de l'album de cette citation prend, dans le cas de cet extrait d'une planche une valeur prescriptive. Delisle se représente ainsi, dès les deux dernières cases au restaurant, captant des détails aussi anodins qu'une tête de poulet baignant dans le plat ou le spectacle de sa voisine tentant de cacher sa bouche tout en se curant les dents.

Dans le cadre de l'album *PyongYang*, au cours duquel l'auteur se rend en Corée du Nord dans le cadre de son travail de directeur d'animation²⁷⁵, ce dernier amène avec lui *1984*, écrit par le journaliste et écrivain Georges Orwell. Dès les débuts de l'album, page 2, Delisle se représente sur trois cases durant son arrivée à l'aéroport, devant la douane de l'aéroport de PyongYang, en train d'expliquer aux autorités que le livre qu'il a ramené n'est que de la fiction. Le choix pour l'auteur de ramener, à l'occasion de son déplacement professionnel pour la Corée du Nord ce livre, relève d'une analogie claire entretenue ensuite par Delisle tout au long de son album entre le pays visité et le sujet de l'ouvrage de Georges Orwell. Delisle cite ainsi à deux reprises au cours de l'album des passages de *1984*, la première fois page 22.

« Combien de fois, et suivant quel plan, la police de la pensée se branchait-elle sur une ligne individuelle quelconque, personne ne pouvait le savoir. On pouvait même imaginer qu'elle surveillait tout le monde, constamment. Mais de toute façon, elle pouvait mettre une prise sur votre ligne chaque fois qu'elle le désirait. On devait vivre, on vivait, car l'habitude devient instinct,... »

Une seconde fois, page 40, « Le crime par la pensée n'était pas de ceux que l'on peut éternellement dissimuler. On pouvait ruser avec succès pendant un certain temps, même pendant des années, mais tôt ou tard, c'était forcé, ils vous avaient. » Delisle inscrit à la suite de ce passage, une courte biographie de son auteur, Georges Orwell et justifie en effet le choix de rapporter ce livre en Corée du Nord par la phrase suivante : « c'est forcément le livre auquel on songe pour un séjour en Corée du Nord ». D'ailleurs, plus loin dans l'album, page 64, Delisle choisit, suite à une discussion avec son guide, de lui prêter *1984* en insistant encore une fois, sans doute par ironie et/ou prudence, sur

275 L'auteur supervise des équipes d'animation, chargées de réaliser les animations de dessins animés conçus en Europe.

La société qui l'emploie, TF1, afin de réaliser plusieurs économies décide de sous-traiter la réalisation de ses séries animées en Asie. Ainsi, dans son album précédent *Shenzen*, Delisle se rend cette fois-ci en Chine afin de gérer une équipe d'animateurs chinois sur certains épisodes du dessin animé *Papyrus*

le fait qu'il s'agit avant tout de science fiction. Enfin, page 112, après un certain temps et n'y tenant plus, l'auteur demande à son guide, Mr Kyu ce qu'il pense du livre qu'il lui a prêté, ce à quoi ce dernier, visiblement embarrassé, répond ne pas apprécier la science fiction.

Au cours de *Chroniques birmanes*, l'auteur exprime, à l'occasion d'un voyage en dehors de la capitale birmane, son désir de visiter le lieu où Orwell était en poste comme militaire dans la colonie aux débuts de sa carrière. Les multiples références littéraires à Georges Orwell, peuvent certes s'apparenter pour Delisle, tout comme pour Sacco, à la revendication d'un point de vue idéologique ancré à gauche, mais il s'agit également d'une grille de lecture anti-totalitaire face à l'ensemble des dispositifs de propagande mis en place par la dictature de Corée du Nord. L'évocation de cet auteur participe d'une forme d'intertextualité qui, tout en permettant à Delisle d'insister sur le fait qu'il n'est pas dupe, crée une connivence avec le lecteur. L'auteur mobilise ses lectures tout au long de son œuvre, ces dernières occupent une place médiane, de filtre entre Delisle et sa perception des événements.

La BD et le reportage s'inscrivent dans une généalogie étroitement liée à la sphère littéraire, que ce soit à travers l'ambition de certains de ses auteurs ; des Grands reporters de la Belle époque, aux auteurs BD eux mêmes, ou bien par le tournant pris par la bande dessinée depuis l'après guerre et la légitimation dont elle fait l'objet, les chercheurs, les autorités politiques, les institutions et les acteurs de l'édition participant à cette consécration. Concernant la BD reportage maintenant, la reprise de codes propres à la littérature comme l'organisation en chapitres dans le cadre d'un support mêlant texte et dessin, légitime et authentifie le discours porté par ces auteurs. Ces derniers remobilisent également au sein même de leurs récits la définition de la bande dessinée. Sacco en utilisant le style littéraire de l'écrivain Céline, réinvente les positions traditionnelles du texte, de l'image et de leur calibrage sur la planche. Davodeau, en évoquant directement le poème de Paul Eluard et en l'intégrant directement au sein de son récit, face aux images joue d'une forme d'intertextualité, crédibilisant et appuyant ainsi une mémoire ouvrière. Delisle, tout comme Sacco et Davodeau, réemploie des codes et des références littéraires, en citant des passages d'auteurs comme Orwell. Alors que certains BD reporters irriguent leurs enquêtes de références littéraires, allant jusqu'à tisser des liens sur le plan de la narratif entre BD et littérature, d'autres domaines sont également occupés par ces derniers. L'association de la BD reportage à d'autres secteurs comme le cinéma, la photographie ou encore le numérique constituent autant d'initiatives participant au

décloisonnement et/ou à l'inclusion de la BD vers d'autres sphères de la culture.

9) BD reportage et intermédialité : la photographie, le cinéma et le numérique

« In a world where Photoshop has outed the photograph
to be a liar, one can now allow artists
to return to their original function as reporters. »

Art Spiegelman, Prix Pulitzer, *Maus*²⁷⁶

L'emploi au sein de la BD reportage de techniques sérielles de diffusion comme la photographie, le cinéma, la vidéo ou le numérique, sans être nouveau, témoigne d'un tournant pris par la bande dessinée. Ces incursions concernent des procédés et des outils largement utilisés dans un cadre journalistique, qui tout en participant à l'élaboration par les BD reporters d'une pratique et d'une éthique professionnelle inédite, renouvellent les possibilités offertes par le médium. Ce faisant, le dialogue opéré par ces auteurs avec d'autres supports élargit les pratiques et les discours associés à la bande dessinée tout en brouillant les frontières de ce domaine.

a) La photographie, un gage de vérité ?

La photographie est une technique intrinsèquement liée à la pratique du reportage ; que l'on pense au Grand reportage de la Belle Epoque²⁷⁷ ou bien aux photo-reportages mythiques de l'agence Magnum, ce médium reste très présent à travers l'imaginaire et la pratique du journalisme.

A propos de Joe Sacco, l'usage de la photographie occupe une place centrale dans la conception de ses reportages. A la question d'un journaliste sur sa méthode de travail au cours de sa première

276 « Dans un monde où Photoshop a montré que la photographie était mensongère, les artistes peuvent enfin revenir à leur fonction première de reporters »

DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

277 Je pense ici aux reportages d'Albert Londres réalisés au bagne de Guyane puis aux bagnes militaires de Biribi en Afrique du Nord. Chacune de ces enquêtes étaient accompagnées de photographies prises sur place et illustrant le propos de l'auteur.

enquête en Palestine, l'auteur lui explique sa façon de travailler :

« Est-ce que les planches ont été faites à ce moment-là ?

Si j'avais essayé de dessiner, il y aurait toujours eu des gens pour voir ce que je dessinais. C'était plus important pour moi d'interviewer des palestiniens pendant que j'étais là-bas. J'ai passé mon temps à faire ces entretiens et à prendre beaucoup de photos. J'ai donc réalisé toutes les planches après. »²⁷⁸

A l'inverse de Guy Delisle ou bien d'Etienne Davodeau, Joe Sacco ne réalise aucun croquis sur place et emploie la photographie comme un outil à part entière dans le processus de création de ses albums. La retranscription graphique de ses clichés confère d'ailleurs un aspect un peu figé à ses représentations. En effet, l'auteur prend tout au long de son enquête de nombreuses photographies qui, une fois rentré, constituent avec les notes prises sur place, le matériau principal pour la création de l'album. Ces épreuves sont reproduites au dessin par Sacco qui les agence dans le scénario afin de constituer la trame du récit. Tandis que la BD, en tant que médium interprétatif, participe d'une distorsion du réel, l'utilisation de la photographie relève d'un souci de crédibilité pour Sacco. Dans cette optique, le trait de l'auteur est fin, graphique, alliant la technique du hachuré à des représentations très fouillées et minutieuses. Ce style très précis diverge de la spontanéité d'un dessin réalisé d'après croquis et dans la mesure où Sacco traite, dans ses reportages, de sujets clivants tels que le conflit israélo-palestinien ou la guerre en Bosnie orientale, la photographie et sa retranscription minutieuse sous forme dessinée, lui permettent d'atteindre un niveau de réalisme supplémentaire dans la représentation de son sujet. Dès lors, la démarche suivie par Sacco, à savoir le passage de la photographie et des prises de notes à la table à dessin se confondent avec un souci de précision et de didactisme propre à une véritable éthique journalistique. L'utilisation de la bande dessinée à des fins journalistiques assigne ainsi l'auteur à une rigueur et une exigence supplémentaire dans la représentation graphique des événements.

Dans cette optique, Sacco organise ses planches et son récit à partir d'une large documentation, composée d'archives administratives, institutionnelles, de photographies et il complète ses sources à partir de témoignages, de points de vue d'experts, d'historiens et plus généralement de chercheurs. A la lumière de la pratique de Sacco, la photographie occupe une double fonction, alimentant le récit dessiné et appuyant un discours journalistique. Ce médium faisant office de démonstration, apparaît ainsi comme une trace, un moyen d'authentifier sur le terrain de la bande dessinée une démarche journalistique. Cette dimension est particulièrement

278 CANARD Bruno et TIZACK Suzanna « Joe Sacco », *L'Indispensable*, n° 1, juin 1998 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/joe-sacco/> [consulté le 29 mai 2014]

présente dans l'album *Gorazde*. Les éditions Rackham rééditent en 2014 l'ouvrage²⁷⁹ auquel est ajoutée une longue introduction, dans laquelle Sacco évoque de la même façon que dans l'album *Gaza 1956*, les circonstances qui l'ont amené à réaliser ce reportage. Par ailleurs, toujours dans l'introduction et donc avant le récit à proprement parler, un ensemble de cartes et de photographies sont présentées sur plusieurs pages et commentées par l'auteur. Ces clichés de la ville, de ses habitants, de plusieurs témoins, connaissances et ami(e)s que Sacco a rencontrés sur place, agissent comme un dispositif critique, authentifiant la BD reportage située juste après. Les photographies employées directement pour constituer le fil de son récit sont réutilisées par l'auteur afin de montrer au lecteur l'envers de l'enquête journalistique. Si ce choix participe d'un réel souci de transparence de la part de l'auteur, le reportage y apparaît également décortiqué, étalé dans une mise en scène participant d'un véritable pacte où le lecteur est amené à suivre le cheminement de l'enquête, des circonstances de sa création jusqu'à son déroulement et sa transposition finale, sous forme dessinée. Un point de jurisprudence comme la mention des crédits photographiques à la fin de l'ouvrage *Gorazde*, indique le souci de l'auteur d'intégrer la photographie comme élément à part entière dans l'élaboration d'une pratique et d'un discours journalistique.

Cette volonté d'offrir une représentation graphique crédible sur le plan journalistique, d'un événement ou d'un conflit peut être retrouvée chez le BD reporter, Patrick Chappatte. Interrogé par un journaliste à propos de son approche, ce dernier tient la réponse suivante : « Dans mes reportages j'utilise régulièrement des photos que je vais déconstruire à travers des filtres pour simplifier l'information parce qu'une photo est beaucoup trop riche par rapport au trait noir et blanc de la BD, donc je vais la transformer en noir et blanc et je vais la simplifier. »²⁸⁰

L'auteur emploie une méthode relativement semblable à celle pratiquée par Joe Sacco au cours de ses reportages. Chappatte prend en effet un certain nombre de notes et de photographies sur place, et une fois rentré, réagence le tout sous forme de bande dessinée. La photographie est directement intégrée à la généalogie du récit et à son élaboration technique, fonctionnant ainsi comme un véritable échafaudage dans la constitution du reportage. A la question du même journaliste, cette fois ci sur les raisons et les circonstances qui l'on amené à utiliser la photographie, le dessinateur suisse donne la réponse suivante :

« Pourquoi j'utilise ces photos, parce que je me souviens que dans les deux premiers reportages que j'ai faits on m'a dit : mais est-ce que c'est vrai, est-ce que tu étais là, est-ce que cette histoire est vraie?

279 SACCO Joe, *Gorazde*, Montreuil, Rackham, 2014.

280 DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

Donc je me suis rendu compte que le lecteur avait quand même besoin d'un témoin de la réalité, la photo.»

Tout comme la télévision, la photographie procède, par le choix du sujet, son cadrage, ou encore par le rendu de la lumière, d'une transposition partielle de la réalité. Néanmoins, cette déformation perçue comme moins forte que celle du dessin dans l'imaginaire collectif, pousse Chappatte à préférer la photographie au croquis pris sur le vif. Conditionné par le point de vue du lecteur, l'auteur suisse perçoit la prise de clichés comme un dispositif critique participant à l'authenticité de son enquête. L'utilisation de cette technique apparaît donc pour Sacco et Chappatte comme une part indissociable de leur pratique et de leur déontologie de BD reporter.

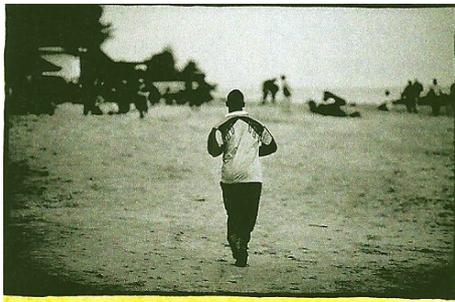
La photographie, on l'a vu à travers ces deux auteurs, est utilisée, redimensionnée et simplifiée à travers sa transposition sous une forme dessinée. D'autres BD reporters intègrent directement leurs clichés sous un format brut, à leurs récits. L'utilisation conjointe sur une même planche, de la photographie et du dessin répond alors à une logique différente. En effet, dans la continuité de Jean Teulé, certains auteurs de la revue *XXI* comme Hippolyte ou Agnès Montanari et Ugo Bertotti implantent leurs photos, parfois retouchées à la peinture ou au feutre, au sein même de leur narration.

Au cours de son reportage *L'Afrique de papa*²⁸¹, Hippolyte suit le déroulement de la fête religieuse l'Aïd durant laquelle un bœuf est sacrifié par la population.²⁸² L'auteur insère des clichés en noir et blanc tout en colorant de rouge vif certaines zones figurant le sang de l'animal. D'autres éléments extérieurs, comme le *tee-shirt* d'un enfant sont teintés de la même couleur, faisant écho au sang et à la viande de la bête donnée en offrande. Cette symbolique de la couleur tout en esthétisant la violence de la scène capte l'attention du lecteur sur la mise à mort du bœuf.

281 Dans ce reportage, Hippolyte se rend en Côte d'Ivoire où son père vit comme retraité. Profitant de son niveau de vie privilégié, au regard de la population ivoirienne, le père de l'auteur et la situation post-coloniale font l'objet d'un portrait à charge de la part d'Hippolyte.

BALEZ Olivier, CHRISTIN, DEPRESZ Denis, FERRANDEZ Jacques, collectif, *Grands reporters : 20 histoires vraies*, Arènes Editions, Co Editions XXI, 2012, p. 185

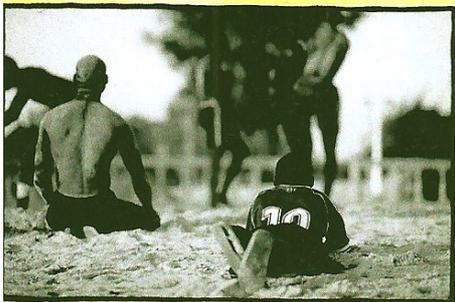
282 Ce rituel est une référence au sacrifice par Abraham de son fils Ismaël à la demande de dieu.



QUAND LA JOURNÉE
TIRE À SA FIN,
LES LUTTEURS SE
RETROUVENT ET
COMMENCENT LEUR
ÉCHAUFFEMENT FINAL.



ILS LAISSENT DER-
RIÈRE EUX LES
MAISONS "AFRICAINES"
DES TOUBABS ET
LEURS DIFFÉRENTS
JOUJOUS HIGH-TECH.



ILS VIVENT
LEUR VIE.



ICI, C'EST UNE
PARENTHÈSE
DANS SALLY...

C'EST UN MOMENT
À EUX, PAS UN SHOW



LES CORPS DES LUTTEURS S'ENTRECHOQUENT.
LEUR SUEUR SE MÊLE AU SABLE QUI
RECOUVRE LEUR MUSCULATURE IMPOSANTE,
LES FAISANT RESSEMBLER À DES STATUES.



LA LUTTE EST LE SPORT NUMÉRO UN AU
SÉNÉGAL, DEVANT LE FOOT, ET PEUT
BRASSER BEAUCOUP D'ARGENT. CHAQUE
VILLAGE A SON CHAMPION ET BEAUCOUP
DE JEUNES RÊVENT DE LE DEVENIR.
ICI, LES CHAMPIONS SONT DES STARS
ADULÉES. ET, EN AFRIQUE COMME AILLEURS,
TOUT LE MONDE VEUT ÊTRE UNE STAR.

Figure 25, Scènes de lutte en fin de journée, (*L'Afrique de papa*, p. 178). [© 2010 – Les Arènes Productions – Hippolyte]

Les clichés sont parfois incorporés sans aucune retouche comme par exemple sur la figure 25. Hippolyte se représente sur la plage en train d'interroger un musicien sur la place essentielle occupée par la lutte dans les ambitions et les opportunités de plusieurs jeunes sénégalais. Dans un premier temps, l'auteur affiche plusieurs photographies de jeunes lutteurs en train de s'entraîner. Au bout de la cinquième épreuve, son interlocuteur lui fait remarquer que ces derniers n'apprécient pas d'être pris en photo, ce qui pousse Hippolyte à passer, d'une case à l'autre, au croquis afin de représenter la même scène.²⁸³ Outre le fait que l'auteur se représente directement dans son récit, le médium employé change au gré du déroulement de l'enquête et des circonstances. A travers cette approche, Hippolyte s'efforce de respecter la volonté de son sujet. Au delà de donner une présence supplémentaire aux personnes représentées (les lutteurs dans le cas présent), le fait de changer de médium, suite au conseil du musicien, participe d'une prise en compte de son sujet et ce faisant d'une éthique dans l'usage de la photographie. Par ailleurs, tout en jouant de la disposition des cases et des propriétés de la bande dessinée, l'utilisation de la photographie par Hippolyte lui permet de crédibiliser le cadre de son récit. Si la photographie reconfigure le récit, le dessin vient à son secours dans cette planche lorsque l'auteur se retrouve face au refus de ses sujets d'être pris en photo. Le passage d'un médium à l'autre, implicitement imposé par les lutteurs, devient alors une preuve supplémentaire apportée au lecteur de l'authenticité de la scène représentée.

Dans le cas d'Emmanuel Guibert, la photographie occupe une place privilégiée. Tout comme les auteurs précédemment cités, ce dernier intègre ses clichés de manière brute au récit final. Guibert ne retouche pas les photos qui sont directement insérées dans le récit avec d'autres cases dessinées. Cette superposition presque égale des deux médiums, sans aucune prévalence de l'un sur l'autre, s'explique par la démarche de l'auteur. En effet, l'utilisation de la photographie revêt un sens particulier pour ce dernier. Au cours d'une interview²⁸⁴, le bédéaste qualifie sa démarche de la manière suivante : « Moi j'ai une manie qui consiste à raconter les souvenirs des autres à la première personne. »

Guibert ne se rend ainsi jamais sur place et se retrouve à chaque fois chargé de représenter un récit qu'il n'a pas vécu personnellement, sous forme de bande dessinée. A titre d'exemple, le récit graphique, *Le photographe*²⁸⁵, fonctionne sur des clichés pris sur place par le photographe, Didier

283 Les clichés, au nombre de cinq, sont disposées sur la planche de façon régulière, quand le guitariste conseille à Hippolyte d'arrêter de prendre des photographies, ce dernier remplace directement la photo par le dessin en respectant toujours le même cadrage. Néanmoins, le dessin s'émancipe progressivement de son cadre, la planche s'apparentant progressivement à un carnet de croquis.

284 DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

285 *Le Photographe* est une retranscription d'une mission effectuée sous l'égide de l'organisme humanitaire MSF en Afghanistan en 1986, au cours de l'occupation soviétique du pays. Le chef de mission, Juliette Fournot décide de s'assurer la collaboration d'un photographe professionnel afin d'informer l'opinion publique internationale de ce qui

Lefèvre. Guibert recueille ensuite les propos et les clichés pris par Lefèvre, se charge de l'écriture, des dessins et de la composition des photos (la mise en page et les couleurs étant assurées par Frédéric Lemerrier). Cette forme de récit donne une place prépondérante à la photographie, mise à part le témoignage oral et les notes prises par Lefèvre, la reconstitution des événements en bande dessinée dont s'occupe Guibert, n'étant assurée que par le biais de la photographie. Ce médium acquiert dès lors une place centrale, on le voit d'ailleurs sur certaines planches du récit où la photographie succède à la ligne claire de l'auteur, quitte à prendre parfois plus de la moitié de la page voire une page complète.²⁸⁶ Cette forme de BD reportage, en intégrant complètement la photographie en tant que dispositif narratif à part entière, contribue à redéfinir la bande dessinée par le biais d'un autre médium.

b) Le cinéma

Les liens entretenus entre le cinéma et la BD demeurent précoces au regard de l'histoire de la BD. Sur le plan technique, l'élaboration du récit en bande dessinée emprunte de nombreux codes propres au langage du cinéma et en particulier au niveau de la construction des plans et des angles de vue. La référence et l'utilisation par les auteurs BD du plan d'ensemble, du plan américain, du gros plan, de la plongée, de la contre plongée ou encore du contre champ révèlent la proximité entre les deux médiums. De surcroît, un grand nombre de bandes dessinées ont été adaptées à l'écran. Aux Etats-Unis, de nombreux *comics* comme Superman, Batman, Spider-Man, Hulk, Thor ou encore Les X-Men sont adaptés au cinéma.

En France, dès les années 1970-1980, des bandes dessinées telles que *Astérix* ou *Lucky Luke* sont adaptées en dessin animés et diffusées sous un grand format. Plus tardivement durant les années 2000, les aventures d'*Astérix* sont cette fois-ci transposées en film. Ces transpositions cinématographiques participent d'une logique économique de la part des éditeurs qui en vendant leurs droits touchent une partie des bénéfices²⁸⁷ tout en apportant aux auteurs des sources de revenus complémentaires.

Concernant le roman autobiographique, deux autres exemples contraires, et d'une certaine

arrive aux populations locales durant le conflit.

286 GUIBERT Emmanuel, LEFEVRE Didier et LEMERCIER Frédéric, *Le Photographe*, Tomes 1 à 3, Marcinelle, Paris, Dupuis, Aire libre, 2003-2006, p. 37.

287 BARON-CARVAIS Annie, *La bande dessinée*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1985, 2e éd., 1985, 3e éd., 1991, 4e éd., 1994, 5e éd., 2007, p. 85

manière complémentaires, sont intéressants en ce sens qu'ils illustrent une forme d'interpénétration entre le champ de la BD et celui du cinéma. Premièrement, les albums *Persepolis* de Marjane Satrapi ont été retranscrits sous la forme d'un film d'animation sorti en 2007 avec le concours du réalisateur et auteur BD, Winshluss. Deuxièmement, le film d'animation *Valse avec Bachir* réalisé par Ari Folman a été publié sous forme de bande dessinée en 2009 avec l'aide de David Polonski.

Ces deux cas signalent les liens et les échanges réciproques entre différents médiums artistiques (cinéma et BD dans le cas présent) et peuvent être mis en perspective avec la BD reportage.

Si ce genre, en tant qu'objet hybride participe d'une mise en relation de deux pratiques différentes, la BD et le reportage, l'ouverture au cinéma est également remarquable. Récemment, en 2014, Guy Delisle s'est ainsi vu proposé par les studios hollywoodiens une adaptation cinématographique de son deuxième album *Pyongyang*. Néanmoins, la sortie puis la censure du film *The Interview*²⁸⁸ la même année poussent les producteurs à refuser d'adapter l'oeuvre de Delisle. En réaction à l'annulation du projet, ce dernier publie ainsi, suite à l'interdiction de la diffusion du film, une tribune sur internet intitulée *Adieu Hollywood*.²⁸⁹

Dans le cas de l'ouvrage *Un homme est mort*, Davodeau et Kris prennent le parti d'adapter un film sous la forme d'une bande dessinée. Le documentaire ayant disparu, les auteurs se sont donc attachés à en retranscrire le cheminement via les témoignages des acteurs de l'époque, au premier rang duquel le réalisateur du film, René Vautier. L'album de Davodeau et de Kris prend la valeur d'un témoignage (associé comme on l'a vu à une forme de mémoire aux accents de micro-histoire), mais s'apparente aussi dans une certaine mesure, du fait de la disparition du film, à une archive en bande dessinée, d'un documentaire. Cette idée de reconstituer a *posteriori* et à l'aide d'entretiens avec le réalisateur certains passages du film est sensible au cours du récit.

288 Ce film se présente sous la forme d'une satire autour du dirigeant de la Corée du Nord, Kim Jong-un. Censuré suite au piratage des données des studios Sony chargés de la production du film.

289 Adieu Hollywood, mis en ligne le 18 décembre 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.guydelisle.com/divers/adieu-hollywood/> [consulté le 26 mars]



42

Figure 26, Du film à la bande dessinée (*Un homme est mort*, p. 42). [© 2012 – Gallimard Productions – Davodeau]

Sur cette planche, Davodeau prend le soin de reproduire une séance au cours de laquelle le film est diffusé. Dans cette optique l'auteur représente la salle, certains spectateurs ainsi que des extraits du film en noir et blanc. Davodeau et Kris reconstituent ainsi de manière croisée le déroulement du film et des événements à partir d'entretiens menés auprès du cinéaste, et dont certains extraits sont reproduits en fin d'ouvrage.

Par ailleurs, si l'album suit l'élaboration du film par le biais de son auteur, René Vautier, la focale est

également axée sur le quotidien des grévistes et des manifestants ; leur point de vue étant clairement privilégié par les deux auteurs. Dans cette optique, le film et le dispositif de la caméra structurent totalement le cheminement de l'ouvrage et déterminent les réactions des différents acteurs, participant ainsi d'une véritable profilmie (en accord avec la définition apportée par le philosophe Etienne Souriau en 1953). Les différents acteurs de la lutte au premier rang duquel les ouvriers en grève, se mettent en scène, jouant de la présence de la caméra. Cette position est révélatrice page 29 et 30, quand Vautier filme plusieurs visites de piquets de grève sur les chantiers de Brest. Les ouvriers, conscients d'être filmés, prennent des poses théâtrales, se tenant par les bras, dans des postures évoquant une forme de solidarité et de camaraderie, symbolisant la détermination de leur combat contre les autorités locales. Les événements et leur mise en récit en BD se construisent alors autour du documentaire, si bien que Davodeau et Kris créent la réalité décrite par Vautier. La caméra apparaît ainsi tout au long de l'album comme un outil de validation et de crédibilisation des événements, à laquelle participe l'adaptation en bande dessinée ; la contingence de ces deux techniques s'opérant au service d'un discours et de pratiques militantes.

c) L'émergence du numérique : La Revue dessinée

L'émergence du numérique entre les années 1980 et 2000, reconfigure selon de nouvelles logiques de diffusion et de consommation certains domaines de la culture tels que la musique.²⁹⁰ A un autre niveau, les liens entre ce secteur et la bande dessinée demeurent ténus en France et la part représentée par le numérique reste encore marginale au regard de la production générale de bandes dessinées. Comme l'affirme le PDG de Dargaud, Claude de Saint Vincent, « le poids du numérique aujourd'hui dans l'édition et en particulier dans l'édition de bandes dessinées, il est inférieur à 1 % ». ²⁹¹ A partir des années 2000, le numérique fait toutefois chez certains auteurs l'objet d'autres utilisations, renouvelant ainsi le questionnement sur la manière dont la BD peut être créée, diffusée et consommée. Des revues comme *Mauvais Esprit* ou *Professeur Cyclope* sont réalisées sur un support numérique et disponibles en ligne sur internet. Au sein de cette création très hétérogène,

290 Dans cet article, l'auteur évoque à propos de l'industrie musicale mondiale, le phénomène de rééquilibrage opéré par le streaming sur l'écoute de disques. Les revenus engrangés par la musique enregistrée provenant désormais à part égale, des ventes numériques (46 %) et des ventes de disques (46 %).

BEUVE-MERY Alain, « Le streaming redessine l'industrie musicale », *Le Monde*, le 14 avril 2015, [en ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/economie/article/2015/04/14/le-streaming-redessine-l-industrie-musicale_4615721_3234.html [consulté le 21 mai 2015]

291 BIDEgain Maïana, *SOUS LES BULLES - L'autre visage du monde de la BD* [vidéoclip en ligne], 13 mai 2014. 1 h et 40 sec. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=IilOp2Te_zg [consulté le 2 avril 2015].

plusieurs initiatives se dessinent, allant de la vulgarisation scientifique dans le cas la bédéaste Marion Montaigne, créatrice d'un blog, *Tu mourras moins bête (mais tu mourras quand même)*²⁹², à des blogs plus introspectifs, dont Boulet et dans une moindre mesure Delisle, sont des représentants.

Au sein de cette production, des auteurs réunis autour d'un projet, *La Revue dessinée*, dont le contenu est intégralement dédié à la publication de BD reportages (ou de bandes dessinées dont la tonalité est plus proche du documentaire), adaptent également leur démarche au numérique. La revue est ainsi fondée en 2013 par un collectif de bédéastes et de journalistes.²⁹³ Au cours d'une interview publié par le journal Rue89, Kris, un des directeurs de ce nouveau numéro (et co-auteur d'*Un homme est mort*), interrogé au sujet des circonstances qui ont participé à l'émergence de *La Revue dessinée* apporte la réponse suivante :

« D'autre part, d'une frustration économique qui vient du fait que les auteurs depuis des années n'étaient pas satisfaits de la manière dont ils étaient traités. On avait le sentiment que les éditeurs verrouillaient un peu le marché. »

Le projet de *La Revue dessinée* semble être le fruit de rapports de force à l'oeuvre entre éditeurs et auteurs BD incitant un certain nombre d'auteurs à se réunir en collectif.²⁹⁴ Cette déclaration, au delà de faire écho à la situation économique du secteur BD, est confirmée par le directeur et rédacteur en chef de la revue, Franck Bourgeron qui évoque quant à lui un besoin de se regrouper entre auteurs de bandes dessinées :

« L'idée est née il y a deux ans, du constat que les artistes se lassaient du traditionnel format de l'album. »[...] « Nous voulions nous renouveler, donner une dimension plus collective à notre travail. Avec l'émergence du Web, un nouveau monde éditorial est apparu. Nous nous y sommes engouffrés comme des pirates, la fleur au fusil. »²⁹⁵

Le constat d'une dégradation du statut professionnel des auteurs émerge clairement à travers ces deux témoignages. Dans cet ordre d'idée, la création de ces revues numériques, témoigne d'une

292 Le blog de Marion Montaigne [en ligne]. Disponible sur : <http://tumourrasmoinsbete.blogspot.fr/> [consulté le 3 mai 2015]

293 Franck Bourgeron, Sylvain Ricard et David Servenay sont rédacteurs en chef de *La Revue dessinée*. Les deux premiers ont auteur BD et le troisième est journaliste de formation.

294 On observe d'ailleurs des motivations semblables à propos des auteurs de L'Association. Ces derniers jugeant leur pratique et leur conception du métier de bédéaste en contradiction avec les logiques de profit à l'oeuvre des grandes maisons d'édition.

295 LE SAUX Laurent, « “La Revue dessinée”, un enthousiasmant “mook” de BD-reportage », *Télérama*, le 13 septembre 2013 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.telerama.fr/livre/la-revue-dessinee-un-enthousiasmant-mook-de-bd-reportage,102174.php> [consulté le 20 mars 2015]

initiative de certains bédéastes souhaitant reprendre en main leur production au sein d'un marché perçu comme verrouillé par les éditeurs et vecteur de précarité pour les auteurs. Plusieurs acteurs s'associent progressivement à cette entreprise. Etienne Davodeau participe ainsi à l'élaboration du cinquième et du septième numéro de *La Revue dessinée*. Enfin, un certain nombre d'auteurs BD issus de *XXI* collaborent avec la revue, c'est par exemple le cas de Jean Philippe Stassen ou d'Olivier Balez.

Le modèle de création et de diffusion de ce support s'appuie ainsi sur des pratiques innovantes.

Disponible à travers les réseaux de libraires pour un prix de 15 euros, la revue est consultable en version numérique pour 6 euros. La fondation de ce support s'appuie par ailleurs sur un projet initial de *crowdfunding*²⁹⁶ mis en place par les directeurs de la revue à partir d'un site internet de financement participatif nommé Ulule. La collecte a ainsi permis de réunir près de 35 000 euros employés par les acteurs de la revue pour payer les frais de création. Le succès de l'entreprise a également été l'occasion de rémunérer les auteurs d'un numéro entier, Franck Bourgeron, le rédacteur en chef de la revue insistant sur le fait que l'opération constituait initialement un moyen de réunir plusieurs abonnés avant la publication du premier numéro.²⁹⁷ Les membres fondateurs possèdent 82 % de la revue, le reste des parts étant détenu par une dizaine d'actionnaires, aux premiers rangs desquels figure Gallimard qui en possède 5 % via Futuropolis.²⁹⁸ Si *La Revue dessinée* est une initiative alternative introduite par les auteurs eux mêmes, le soutien des maisons d'éditions reste présent, comme dans le cas de *XXI*, sans pour autant être majoritaire.

Au niveau communicationnel, un auteur comme Delisle, au cours de son année passée en Israël, tient par exemple à jour un blog dans lequel il informe et met en récit son quotidien, dans l'attente d'une publication d'un futur album. Dans cette optique, le recours à un site internet tient lieu d'une fonction de communication, d'un outil au service de l'auteur et de la promotion de son œuvre.²⁹⁹ Dans cet esprit et au regard des études menées sur les Comicalités, *La Revue dessinée* présente un véritable intérêt par ses pratiques éditoriales, son mode de communication et son modèle économique. La mise au premier plan d'internet comme outil communicationnel par le biais

296 Le terme anglais désigne un financement participatif. Ce système repose entre autre chose, sur des plateformes de financement, situées à l'écart des circuits et des acteurs traditionnels et faisant appel, soit au don (parfois accompagné d'une récompense), ou bien au prêt.

297 GARCIA Victoria, « La Revue Dessinée: de l'actualité en bandes dessinées à partir de septembre », *L'Express*, le 16 juillet 2013 [en ligne]. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-revue-dessinee-de-l-actualite-en-bandes-dessinees-a-partir-de-septembre_1266770.html [consulté le 20 mars 2015]

298 CHAMPAGNE Aurélie, « La Revue dessinée : BD et infos « ont beaucoup de choses à se dire » », *Rue89/Le Nouvel Observateur*, mis en ligne le 16 septembre 2013 [en ligne]. Disponible sur : <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/09/16/revue-dessinee-bd-infos-ont-beaucoup-choses-a-dire-245735> [consulté le 20 mars 2015]

299 Un autre auteur de BD, Boulet, met à jour son blog, l'alimentant régulièrement de plusieurs planches accessibles en toute gratuité. Ses dessins font ensuite l'objet de publications postérieures dans le cadre d'albums.

Le blog de Boulet [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bouletcorp.com/> [consulté le 6 avril 2015]

de vidéos ou bien de Tweet informant les futurs et potentiels lecteurs de la progression du premier numéro, traduit bien une logique marketing de la part des auteurs.



Figure 27, Un Tweet de l'équipe de La Revue dessinée annonçant la progression du premier numéro
[© 2013 – La Revue dessinée Productions – diffusé par L'Express]

Ces derniers, tout comme les auteurs de L'Association via les publications *Le Rab de Lapin* puis *Les Nouvelles de l'Hydre*³⁰⁰, contrôlent eux mêmes les discours et la communication sur leurs œuvres. En plus d'assurer la direction et la rédaction de la revue, ces auteurs conçoivent donc en même temps la promotion de leur œuvre en plaçant internet et le numérique au cœur de leur stratégie. Le compte Tweeter de la revue devient ainsi un véritable outil permettant aux membres de la revue une mise en scène de l'actualité de chaque numéro ou plus généralement de commentaire autour de l'actualité. Sur la figure 27, apparaît la couverture du premier numéro sur laquelle est illustrée le visage d'un auteur, un crayon dans la bouche. L'ironie et la référence aux affiches de

300 CARACO Benjamin, « [La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de L'Association](http://comicalites.revues.org/1707) », Comicalités. Etudes de culture graphique [en ligne], septembre 2013, . Disponible sur : <http://comicalites.revues.org/1707> [consulté le 20 avril 2014]

propagandes consacrées aux dangers du régime Bolchévique durant l'entre deux guerres sont évidentes, et soulignent à la fois le caractère militant et la distance humoristique de la démarche suivie par ces auteurs.

Un clip promotionnel hébergé par le lecteur Dailymotion est disponible sur le site de la revue, a aussi été publié par les membres de l'équipe éditoriale afin d'expliquer leur démarche. La présentation est faite sous forme de plusieurs animations présentant la mixité du support, relevant à la fois de la BD et du reportage et présentée sur un format papier et numérique. Toujours dans cette optique, les acteurs de *La Revue dessinée* créent régulièrement des vidéos, mises en ligne sur une chaîne et diffusées à l'aide d'internet.³⁰¹ L'émission, tournée au sein même des locaux de la rédaction au 36 boulevard de la Bastille à Paris est diffusée en direct, gratuitement puis publiée en replay et accessible sur Dailymotion et Youtube. Tout en s'inspirant de la ligne éditoriale de *La Revue dessinée*, le contenu même de l'émission oscille entre débats et défis graphiques. Parmi les différentes vidéos publiées, « La Tête à Tuto » est une chronique présentée par deux bédéastes, Loïc Sécheresse et Thibaut Soulcier. La séquence sous une forme hybride de tutorial et de *battle* (concours) entre deux dessinateurs est accompagnée d'un fond instrumental assuré par un ou plusieurs musiciens. Le ton se veut humoristique et les auteurs BD, Soulcier et Sécheresse exécutent chacun à leur tour une caricature d'un homme ou d'une femme politique.³⁰² La performance est réalisée en direct et si les liens entre ces vidéos et la BD reportage demeurent à première vue assez ténus, ils révèlent néanmoins la façon dont peuvent se percevoir ces auteurs BD. Qu'il s'agisse de la caricature politique ou du choix d'évoquer, sur un mode satirique, le monde politique, les auteurs émaillent ainsi leur performance de remarques à l'encontre des personnalités politiques dessinées, ces auteurs inscrivent leur pratique de la BD sur un nouveau support.

Les auteurs publiant leurs planches dans le cadre de *La Revue dessinée* touchent 150 euros par feuillet, tout en sachant que les enquêtes publiées s'échelonnent selon des formats très variés, allant de six à trente huit planches. Le prix demeure donc semblable, à 10 euros près, à celui pratiqué par les fondateurs de *XXI*. Parallèlement, le cofondateur de la revue, Olivier Jouvray insiste

301 Cette web-émission, également présentée sous un format trimestrielle est produite par le concours des studio Small Bang, du producteur Pierre Cattan. La réalisation est assurée par Philippe Sommet et l'animation par Ziad Maalouf (L'Atelier des médias, RFI).

L'émission dessinée[en ligne]. Disponible sur : https://www.youtube.com/channel/UC2_ClnQFIJzawulby4Gx_GA/feed [consulté le 20 mars 2015].

302 Au cours de cette séance, les deux bédéastes représentent par exemple le visage de Jean François Copé, tout en discutant des traits physiques, mêlant à ces considérations certaines appréciations sur le caractère de l'homme politique. Dans la continuité de cette vidéo, une autre séquence, cette fois ci consacrée à la caricature d'Emanuel Valls, est représenté

L'EMISSION DESSINEE, La Revue dessinée [vidéoclip en ligne]. *La tête à Tuto de Jean François Copé*, 7 novembre 2014, 8 min 40 sec. Disponible sur : <http://www.dailymotion.com/emission-dessinee> [consulté le 6 janvier 2014]

sur le souci parmi la direction de *La Revue dessinée* de protéger les droits des jeunes auteurs.³⁰³

Cette revue fonctionne ainsi comme un support privilégié, un tremplin pour de jeunes auteurs souhaitant prépublier leurs œuvres avant de passer par le circuit des éditeurs. En consultant le site internet de la revue, on remarque d'ailleurs que les auteurs participant à la réalisation de BD reportages sont plus jeunes, la plupart du temps nés pendant les années 1970-1980, que des BD reporters comme Joe Sacco Guy Delisle ou Etienne Davodeau.³⁰⁴

Même si la prise de recul face à un phénomène éditorial aussi récent demeure difficile, cet effet générationnel peut éventuellement être mis en relation avec une certaine fermeture des maisons d'édition à d'autres projets d'auteurs, observée entre l'année 2012 et 2013. L'utilisation d'internet par certains de ces jeunes auteurs, s'apparente, dès lors, à la prise en main d'un support de communication (donc de visibilité) et de diffusion que les maisons d'édition leur refusent au vu de la saturation du marché. A ce titre, les fondateurs de *XXI* et de *La Revue dessinée* ont tous deux mis à disposition sur la page d'accueil de leur site, un onglet « proposer » ou « soumettre un sujet ».³⁰⁵

Ces dispositifs témoignent d'une prise de conscience reposant sur une solidarité et une forme d'entraide entre de jeunes auteurs. Dans cet ordre d'idée, ces revues, à travers la production de nouveaux discours et de nouvelles normes éditoriales, participent au renforcement et à la réunion de certains auteurs autour d'une identité sociale propre. Cette alternative économique originale et encore marginale, pose dès lors un certain nombre de questions, en mettant en place une offre de bande dessinées directement via internet. La création de tarifs préférentiels pour l'achat de la version numérique face au format papier (6 euros contre 15 euros) s'apparente à un argument de vente visant à convaincre le lecteur de l'intérêt financier représenté par ce modèle.

Néanmoins, et sans pour autant que les auteurs de *La Revue dessinée* ne renoncent au circuit des libraires, le choix d'utiliser internet comme un support de vente traduit une évolution des pratiques et des conceptions liées à l'édition, au premier rang duquel la protection du droit d'auteur.

Dans la mesure où la vente en ligne de cette revue se situe sur une plateforme protégée, la création de ce modèle économique par les auteurs et la gestion par ces derniers de la diffusion et de l'accessibilité à leur œuvre participent à redéfinir le statut de la création.

303 JEANNIARD Lucile et BURLET Laurent, « La Revue Dessinée : le mariage du journalisme et de la BD », *Rue89Lyon*, 12 septembre 2013, [consulté le 23 mars 2015]. Disponible sur : <http://www.rue89lyon.fr/2013/09/12/la-revue-dessinee-mariage-journalisme-bd/>

304 Joe Sacco est né en 1960, Guy Delisle en 1966 et Etienne Davodeau en 1965.

305 *XXI* l'information grand format [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue21.fr/> [consulté le 6 janvier 2014].
La revue dessinée [en ligne]. Disponible sur : <http://www.larevuedessinee.fr/> [consulté le 5 janvier 2014].

4. Conclusion

La BD reportage en tant que genre à part entière effectue la synthèse de deux domaines de la culture, initialement distincts : la presse et les illustrés, dont les contours se dessinent véritablement au cours du XIX^{ème} siècle. D'une part les illustrés, apparaissent à partir les années 1830 à travers les estampes de Rodolphe Töpffer. Initialement destiné à un public enfantin, cette production culturelle est perçue par les élites intellectuelles comme un objet de loisir issu de ce que l'on désigne à l'époque comme la culture de masse. En France, le terme bande dessinée n'est employé qu'à partir des années 1930, au sein de l'agence Opera Mundi de Paul Winkler. Si ce dernier prend part à l'adaptation de nombreux *comics* dans l'Hexagone, la Seconde guerre mondiale, tout en accélérant l'américanisation d'une grande part de la société, participe à l'émergence d'une bande dessinée franco-belge. Les auteurs de cette nouvelle production, inspirés par le graphisme et la narration des *comics* américains, opposent un nouveau modèle de bande dessinée. Mai 68 constitue un tournant au cours duquel, une bande dessinée subversive, érotique associée à la contre culture apparaît. Le développement de revues comme *Hara-Kiri*, *Pilote*, *L'Echo des Savanes*, *Métal Hurlant* puis *A suivre*, creuse le sillon d'une bande dessinée désormais élargie à un public adulte.

Le Grand reportage se développe progressivement en France au cours du XIX^{ème} siècle, dans un contexte lié à l'essor de la grande presse. Cet objet journalistique se développe sur le terreau de plusieurs genres, alliant les codes des chroniques judiciaires, des faits-divers, de la correspondance de guerre jusqu'au carnet de voyage. Sa diffusion est favorisée par un ensemble de lois sur l'éducation, visant l'alphabétisation d'une part de plus en plus importante de la population. L'âge d'or du Grand reportage intervient ainsi véritablement à partir de la Belle Epoque. De surcroît, face à la docilité observée par la presse au cours de la première guerre mondiale, les reporters adoptent un point de vue radicalement différent, focalisant leurs enquêtes sur les laissés pour compte, les marginaux, qu'il s'agisse des bagnards de Guyane pour Albert Londres, de la population indochinoise pour Andrée Viollis, ou bien de la pègre berlinoise pour Joseph Kessel. Ce tournant journalistique s'accompagne d'une reconnaissance sociale et juridique de la profession, réunie autour d'un syndicat, le SNJ à partir de 1918. Le Grand reportage de cette période façonne ainsi un ensemble de représentations autour du journalisme. Les reporters sont alors perçus comme l'aristocratie de la profession et cristallisent un certain nombre de mythes collectifs autour du journaliste associé désormais à un enquêteur et un redresseur de torts.

Le journalisme en bande dessinée se constitue peu à peu au cours des années 1980, notamment à travers les entreprises individuelles d'auteurs comme Cabu ou Jean Teulé ou de bédéastes issus du magazine *Pilote*. En 1992, la publication par Joe Sacco de l'album *Palestine*, marque un tournant. Les médias, à travers plusieurs interviews et articles sur l'auteur façonnent

progressivement l'appellation BD reportage, comme genre distinct au sein de l'univers BD. Suite à cela, plusieurs bédéastes parmi lesquels le français Etienne Davodeau et l'auteur québécois Guy Delisle s'inscrivent dans la continuité de Sacco, que ce soit en revendiquant une déontologie, une approche commune de celle développée par l'auteur ou bien en se dissociant de sa démarche.

Leurs BD reportage s'insèrent dans la continuité du *Graphic Novel*. Ce format éditorial, développé par l'auteur BD américain Will Eisner à travers son album *A Contract with God* en 1978, se traduit par une pagination conséquente, le recours au noir et blanc et le développement d'un récit aux accents introspectifs. Par plusieurs analogies avec la littérature, le *Graphic Novel* témoigne d'un glissement des publics associés à la lecture de bande dessinée et ce faisant, d'une nouvelle étape dans la légitimation du médium. Bien que ce genre représente une part réduite dans la production globale de bandes dessinées, plusieurs maisons d'édition alternatives s'emparent des codes du *Graphic Novel*, tout en forgeant son équivalent français, le roman graphique. Futuropolis puis L'Association publient ainsi des récits autobiographiques tels que *L'Ascension du Haut-Mal* de David B. ou bien *Persepolis* de Marjane Satrapi. Ce dernier album est un véritable succès éditorial et participe à la reprise de ce format par des grandes maisons d'édition telles que Delcourt.

Ce genre, dont la BD reportage reprend l'essentiel des normes formelles et narratives, apparaît donc en France au cours des années 1980. Certains de ces auteurs, (dont David B. et Marjane Satrapi font partie) également marqués par la publication de *Maus*, d'Art Spiegelman en 1980, s'emparent de cette nouvelle bande dessinée. C'est au cours de cette période qu'un certain nombre de revues consacrées à la bande dessinée, comme *Hara-Kiri*, *Métal Hurlant*, *L'Echo des savanes* puis *Pilote* disparaissent. Si les auteurs, en abandonnant leur support de diffusion traditionnel, la presse, se libèrent alors d'une certaine commande sociale, ces derniers perdent dans le même temps un espace de prépublication ou de publication alternative aux maisons d'édition.

En France, l'émergence du roman graphique et à sa suite de la BD reportage, s'inscrit ainsi dans un contexte de crise latente de la BD. Bien que la production globale de bandes dessinées atteigne un peu plus de 5000 titres entre 2013 et 2014, le secteur reste toutefois traversé par une baisse sensible des ventes. Dès lors, les maisons d'édition tendent à augmenter leurs publications afin de freiner la récession du secteur, cette politique éditoriale se répercutant entre autre sur les auteurs, menant à la précarisation de la profession. Cette fragilité sociale des auteurs coexiste paradoxalement avec une reconnaissance juridique de la profession, notamment à travers l'incorporation de certains de ses membres au sein du SNAC en 2007.

A l'inverse, des BD reporters tels que Sacco, Davodeau ou Delisle bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle de leurs oeuvres, notamment via des instances de consécration comme le Festival

d'Angoulême. Le chiffre de vente de certains de leurs albums allant jusqu'à 130 000 exemplaires, dans le cas de Davodeau et de son œuvre, *Les ignorants*. Leur succès éditorial, qui doit être mesuré à l'aune de la production BD prise dans sa totalité, témoigne d'un regain d'intérêt pour le reportage et le récit journalistique sur le long terme.

Dans cette optique, plusieurs revues spécialisées dans le reportage voient le jour au cours des années 2000. Désigné sous le terme de *Mook*, (contraction des appellations magazine et *book*), le trimestriel *XXI* apparaît en 2008. Consacré au reportage et à la BD reportage, cette revue pousse plusieurs auteurs à créer leurs propres revues, telles que *Long Cours* en 2012, *La Revue dessinée* en 2013 puis *Citrus Fait-divers* en 2014. Les acteurs de ces revues, issus à la fois du milieu journalistique, de l'édition et de la bande dessinée, demeurent critiques à l'égard des grands quotidiens d'actualité tout en proposant une nouvelle approche du journalisme. Ces principes, comprenant entre autre chose, un récit basé sur le temps long, la prise en compte de l'évènement et de sa narration dans le temps, le fait-divers ou le carnet de voyage. Ces revues, dont le tirage restent limité, sont gérées selon des modèles économiques diversifiés parfois assez fragiles et visent un marché de niche. Malgré une difficile prise de recul face un phénomène encore très récent, ces revues, tout en s'adressant à un lectorat majoritairement issu de la classe moyenne et féminisé, participent aux développements les plus récents de la BD reportage.

Les narrations proposées par les auteurs de ces revues et des BD reporters comme Delisle, Sacco et Davodeau se distinguent par une double référentialité. En tant qu'objet journalistique et dessinée, la BD reportage tend également vers une forme de récit d'introspection. Cette dimension hybride mène les auteurs à se mettre en scène selon différentes modalités. Parce que l'émergence de la BD reportage s'insère dans une généalogie du médium liée à l'apparition de la bande dessinée autobiographique, ce genre fonctionne comme un élément moteur dans la constitution d'un discours et d'une pratique journalistique. Les auteurs s'auto-représentent au cours de leurs enquêtes, partagent leur quotidien avec leurs sujets d'étude, dans le cas de Sacco ou Davodeau, n'hésitant pas à revêtir une posture de anti-héros, suscitant dès lors l'intérêt, sinon la curiosité du lecteur.

Delisle, en se représentant au cours de ses voyages dans son quotidien de père au foyer, se met en scène dans une forme de récit introspectif. En exposant sa vie personnelle de façon ironique, l'auteur québécois suscite l'empathie du lecteur, tuant le doute qui pourrait naître chez ce dernier quand à la véracité de son propos. Delisle représente ainsi son quotidien dans ses aspects les plus anecdotiques (emmener ses enfants à l'école, les embouteillages, faire ses courses) tout en l'imbriquant à l'actualité médiatique et politique du pays visité. A travers ces déplacements, motivés par son travail de superviseur dans l'animation ou bien celui de sa femme administratrice pour MSF,

l'auteur livre également un récit proche du carnet de voyage. Delisle déambule et parcourt la ville et le pays à la manière du *Candide* de Voltaire, croque et prend des notes. Cette approche particulière se teinte d'une réflexion sur la culture et les coutumes observées parmi la population, qu'il s'agisse de la cuisine chinoise ou bien des traditions religieuses en Birmanie et en Israël. En portant son regard sur l'autre, Delisle livre au lecteur un regard sur son propre ethos. Cette façon d'authentifier son discours est partagée par Sacco et Davodeau, qui privilégient également un regard situé socialement.

Sacco se rend dans des zones de conflit telles que la Bosnie au cours du conflit serbo-croate, ou bien dans la bande de Gaza au cours de la seconde Intifada. Une fois sur place, le BD reporter prend rapidement contact avec un guide, ou *fixer*, qui se révèle être un soutien inestimable tout au long de son enquête. Sacco livre ainsi un récit d'immersion proche du journalisme Gonzo, loge chez son *fixer*, prend part à son quotidien, recueille avec l'aide de ce dernier un grand nombre de témoignages sur le conflit et ses répercussions sur la population locale. Parallèlement à cette démarche, l'auteur se met en scène tout au long de son reportage dans une posture de anti-héros, rappelant ainsi au lecteur son décalage vis à vis du sujet représenté. Tout en revendiquant un regard subjectif, Sacco rappelle en effet à plusieurs reprises au cours de ses œuvres son statut de journaliste occidental et le glissement qu'implique ce statut dans les rapports qu'il entretient avec ses interlocuteurs, bien souvent victimes directes ou indirectes du conflit représenté..

Davodeau s'inscrit quant à lui dans une démarche différente. L'auteur donne à ses récits une forte coloration familiale et militante tout en choisissant de réaliser ses reportages dans un cadre rural et local. Hormis une de ses enquêtes effectuée à Brest, l'auteur prend pour toile de fond à ses récits le Pays de la Loire. Les sujets concernés vont de ses propres amis, dans le cas de *Rural !*, ses voisins, pour *Les ignorants* ou bien ses parents, en considérant *Les mauvaises gens*. Cette proximité entretenue par Davodeau avec son sujet induit une certaine mise en scène du quotidien. L'enquête se déroule sur le long terme et prend la forme d'un récit documentaire, dans lequel Davodeau dessine, prend des notes et questionne son interlocuteur sur sa profession (que ce soit le métier d'éleveur bovin ou celui de vigneron), le déroulement de son travail, quitte à participer lui même au travaux des champs ou bien à l'entretien de la vigne. L'auteur évoque ainsi le monde rural au prisme de représentations associées au respect de la terre et à une forme d'écologie politique, notamment à travers la pratique de l'agriculture biologique. Ancrés à gauche, ses récits sont aussi focalisés sur les luttes sociales qu'il s'agisse du passé syndical de ses parents ou bien de la reconstitution en BD d'une grève des ouvriers et des dockers brestois au lendemain de la Seconde guerre mondiale dans *Un homme est mort*.

En revendiquant une inscription personnelle dans leurs récits, ces derniers portent un discours critique à l'égard du journalisme d'actualité perçu comme faussement objectif. Ils privilégient dans le même temps un regard subjectif sur le monde au final plus authentique. Paradoxalement, ces auteurs adoptent dans le même temps une posture de reporter. Ce positionnement critique et ambigu tend ainsi à réactualiser le statut de l'auteur BD selon de nouvelles possibilités puisées à la racine même du journalisme. Dans le même temps, Delisle, Sacco et Davodeau incarnent une posture volontairement maladroite, parfois ironique n'hésitant pas à s'effacer derrière leur sujet, réactualisant les représentations liées à la figure du reporter de la Belle Époque.

Ces BD reporters interviewent, multiplient les sources, les archives et les témoignages sur leur sujet, invitant le lecteur à adopter une posture critique. Ce positionnement stratégique où l'auteur se met, tour à tour, en avant puis en retrait vis à vis de son sujet mène à l'élaboration d'un discours mixte, revendiquant une aptitude à commenter l'actualité. Sacco, Davodeau, parfois Delisle mais également certains membres de *XXI* ou de *La Revue dessinée* fondent ainsi leur pratique sur une méthodologie et un appareil critique parfois digne d'un chercheur en sciences sociales, mobilisant sur une planche une zone de texte très importante au regard de l'image, des notes de bas de page, reproduisant des cartes, des documents officiels, consultant des archives et recueillant un grand nombre de témoignages. Ces auteurs adjoignent également à leurs reportages des introductions et avant-propos dans lesquels sont exposés, en plus de leur démarche, les circonstances et les raisons qui les ont poussés à réaliser leur enquête. L'usage de cet appareil critique, tout en témoignant de la volonté de transparence de ces auteurs, s'apparente incontestablement à une approche scientifique. À travers cet ensemble de dispositifs, les auteurs construisent et légitiment une pratique encore récente, à la croisée de deux domaines, témoignant ainsi de la légitimation constante dont la BD ne cesse de faire l'objet.

Dans cette optique, la reprise par ces auteurs, de normes propres à l'édition littéraire, tournant déjà observé à travers l'émergence du roman graphique, témoigne de ce processus de légitimation. Les BD reporters ont recours dans leurs œuvres à une pagination conséquente, un grammage et une reliure de qualité tout en privilégiant l'emploi du noir et blanc. Cette ambition littéraire passe aussi par l'intégration au sein de leurs récits, d'écrivains célèbres comme Louis-Ferdinand Céline ou Georges Orwell et s'apparente à un glissement de la BD reportage (et plus généralement de la bande dessinée) vers les sphères les plus légitimées du champ de la culture. Si ce déplacement n'empêche pas le développement parallèle d'une bande dessinée toujours destinée à des publics enfantins ou adolescents, les auteurs de BD reportage s'adressent à un autre public. Dans la continuité des publics associés à la lecture de romans graphiques, le lectorat de BD reportage apparaît comme plus

âgé, lettré et plus féminisé que celui traditionnellement associé aux albums de 48 CC.

La multiplication des domaines de la culture et des instances de consécration, et de légitimation participe d'une porosité ainsi qu'une dilution des rapports de force au sein de l'édition. Ce phénomène d'artification auquel la BD reportage s'associe, implique des secteurs techniques aussi divers que le cinéma, la photographie ou le numérique. Réinvestis par les auteurs, ces technologies sont transposées selon différentes modalités. Qu'il s'agisse du passage d'un support à l'autre, le transfert s'établit alors de manière réciproque, du film vers la BD (dans *Un homme est mort* de Kris et Etienne Davodeau) ou bien de la BD vers le film (dans *La mort est dans le champ* de Patrick Chappatte).

Cette porosité de la BD à d'autres supports audio-visuels s'observe également à partir de la photographie, parfois intégrée à la généalogie du récit. Des auteurs comme Sacco et Chappatte l'emploient comme partie prenante dans la genèse de leur enquête, en tant que dispositif de preuve, visant à construire tout autant qu'à valider leur discours. D'autres auteurs de *XXI* comme Hippolyte la situent à même leur récit, lui accordant une visée esthétique. La narration s'en trouve scandée entre le dessin et la photographie, brouillant tout aussi bien les frontières de la BD que celles de la photographie. Dans tous les cas la photographie, en attestant la présence de l'auteur sur place, occupe une fonction journalistique, authentifie son discours et ce faisant réactualise la BD selon des configurations inédites.

L'irruption du numérique dans des domaines tels que la musique ou le cinéma transforme les manières de produire, de diffuser et de consommer. Bien que le numérique représente encore une part confidentielle dans l'univers BD, la création de blogs et de revues sur internet par les auteurs traduit une tentative de (re)prise en main du médium de la part de ces derniers. Dans cet ordre d'idée *La Revue dessinée*, créée par un collectif d'auteurs en 2013 publie exclusivement des BD reportages. Ce projet, élaboré conjointement par des journalistes et des bédéastes intervient notamment comme une réponse à la situation des auteurs précarisés au sein d'un secteur dont la production en constante augmentation cache un état de crise latent. *La Revue dessinée* intervient dès lors comme un tremplin et un espace de publication alternatif pour de jeunes auteurs ne bénéficiant pas forcément d'un contrat avec une maison d'édition. De nombreux auteurs de cette revue et plusieurs BD reporters de *XXI* sont en effet nés au cours des années 1970-1980, c'est-à-dire entre dix et vingt ans plus tard que des auteurs comme Sacco, Delisle ou Davodeau. Bien qu'une lecture générationnelle des développements les plus récents de la BD reportage s'avère complexe, la constitution de cette revue est fondée sur un mode de financement novateur. Le modèle économique de *La Revue dessinée*, assez modeste au regard de son capital, s'appuie en effet sur un mode de

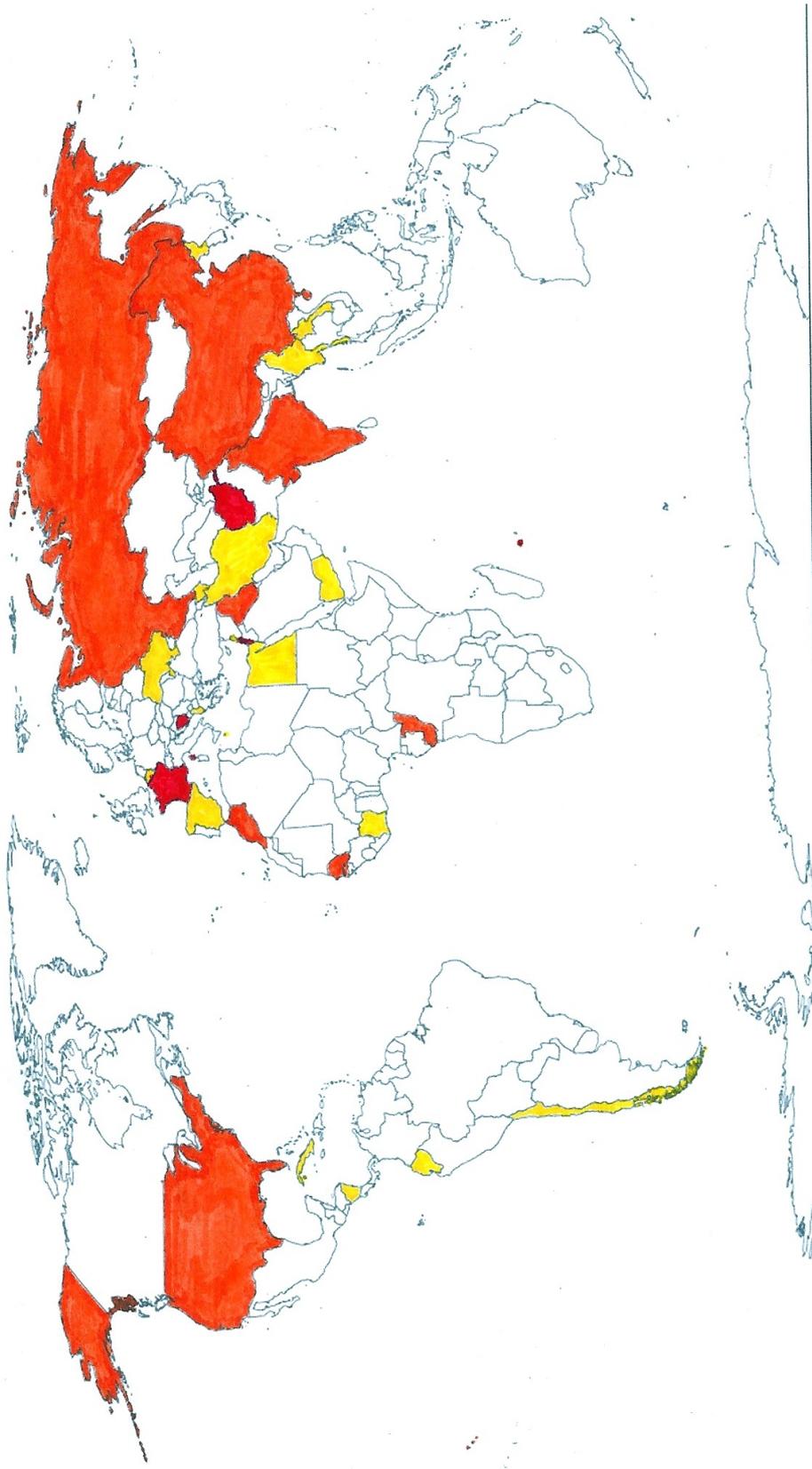
création participatif via un site internet. Si la part de cette production reste limitée, plusieurs maisons d'éditions se sont néanmoins intéressées au phénomène. Ainsi, Gallimard via son groupe Futuropolis, est devenu actionnaire à 5 % sur les parts détenues par *La Revue dessinée*.

En renouvelant les liens entretenus par la BD avec la littérature, la photographie, le cinéma et plus récemment le numérique, la BD reportage témoigne ainsi d'une nouvelle étape dans la légitimation du médium. En effet, si à première vue, ces multiples associations participent d'un syncrétisme culturel autant qu'un certain brouillage, cette porosité traduit également l'aptitude de la bande dessinée, à travers la BD reportage et ses auteurs à s'emparer de domaines de plus en plus élargis de la culture. En mêlant un discours et des pratiques journalistiques à l'élaboration d'un récit graphique, ces auteurs réemploient des techniques de reproduction du son et de l'image telles que la photographie ou le cinéma apparentées au reportage et au documentaire. L'utilisation de ces moyens techniques s'accompagne ainsi d'un souci de crédibilité, poussant ces auteurs vers l'élaboration d'une déontologie et d'une approche renouvelée de la bande dessinée.

5. Annexes

1.1 La localisation des BD reportage dans le monde

Carte des BD reportage dans le monde



(Légende :

1 déplacement

Entre 2 et 3 déplacements

Entre 4 déplacements et plus

1.4 La réception institutionnelle de la BD reportage

Auteurs	Ouvrages	Date	Maisons d'édition	Prix, distinctions
Joe Sacco	Palestine	1996	Vertige Graphic	American Book Award 1996, Prix Tournesol 1999, Prix France Info 1999
Joe Sacco	Gorazde	2001	Rackham	Prix Eisner 2001
Joe Sacco	The Fixer	2005	Rackham	
Joe Sacco	Gaza 1956 : en marge de l'histoire	2010	Futuropolis	Prix Regards sur le Monde (Angoulême) 2011, Prix France Info, Prix Eisner (auteur)2010, Prix France Info 2011
Guy Delisle	Shenzen	2000	L'Association	
Guy Delisle	Pyongyang	2002	L'Association	
Guy Delisle	Chroniques birmanes	2007	Delcourt	
Guy Delisle	Chroniques de Jérusalem	2011	Delcourt	Fauve d'or (Angoulême) 2012
Etienne Davodeau	Rural !	2001	Delcourt	Prix Bédélys Tremolo 2001, Prix Tournesol 2002
Etienne Davodeau	Les mauvaises gens	2005	Delcourt	Prix de la critique, Prix public du meilleur album et Prix du scénario (Angoulême) 2006, Prix France Info 2006
Etienne Davodeau	Un homme est mort	2006	Futuropolis	Prix France Info 2007, Prix du jury œcuménique de la bande dessinée 2007
Etienne Davodeau	Les ignorants	2011	Futuropolis	Sélection officielle pour le Festival d'Angoulême 2012

1.5 Le phénomène des *Mooks*

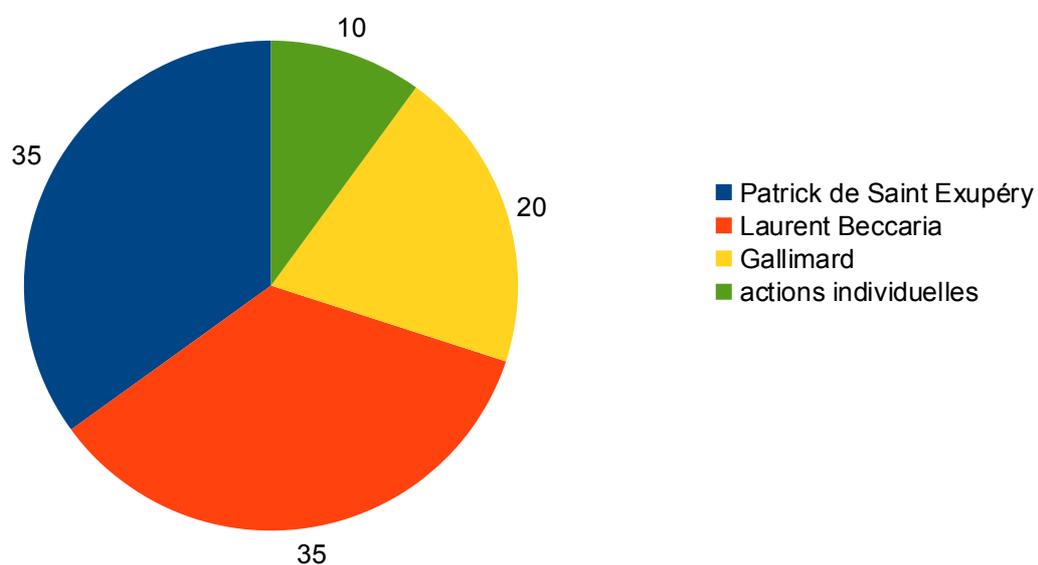
Titre	Date de création	Parution	Thème
XXI	2008	Trimestrielle	Reportage, littérature BD
Long Cours	2012	Trimestrielle	Reportage, littérature, carnet de voyage
La Revue dessinée	2013	Trimestrielle	BD reportage
Feuilleton	2011	Trimestrielle	Traduction, nouvelle, reportage, littérature
Alibi	2011	Trimestrielle	Polar, fait-divers
Crimes et Châtiments	2012	Trimestrielle	Polar, fait-divers
Schnock	2011	Trimestrielle	Journalisme, culture populaire, rétro
Muze (nouvelle version)	2011	Trimestrielle	Journalisme, presse féminine, culture
Usbeck et Rica	2010	Trimestrielle	Nouvelles technologies, SF, anticipation
Charles	2012	Trimestrielle	Journalisme politique, portraits
Citrus-Faits-divers	2014	Bi-annuelle	Reportage, faits-divers, BD
6 mois	2011	Bi-annuelle	Photo-reportage
We demain	2011	Trimestrielle	Journalisme, culture populaire, rétro

1.6 Revues ayant trait à la BD reportage

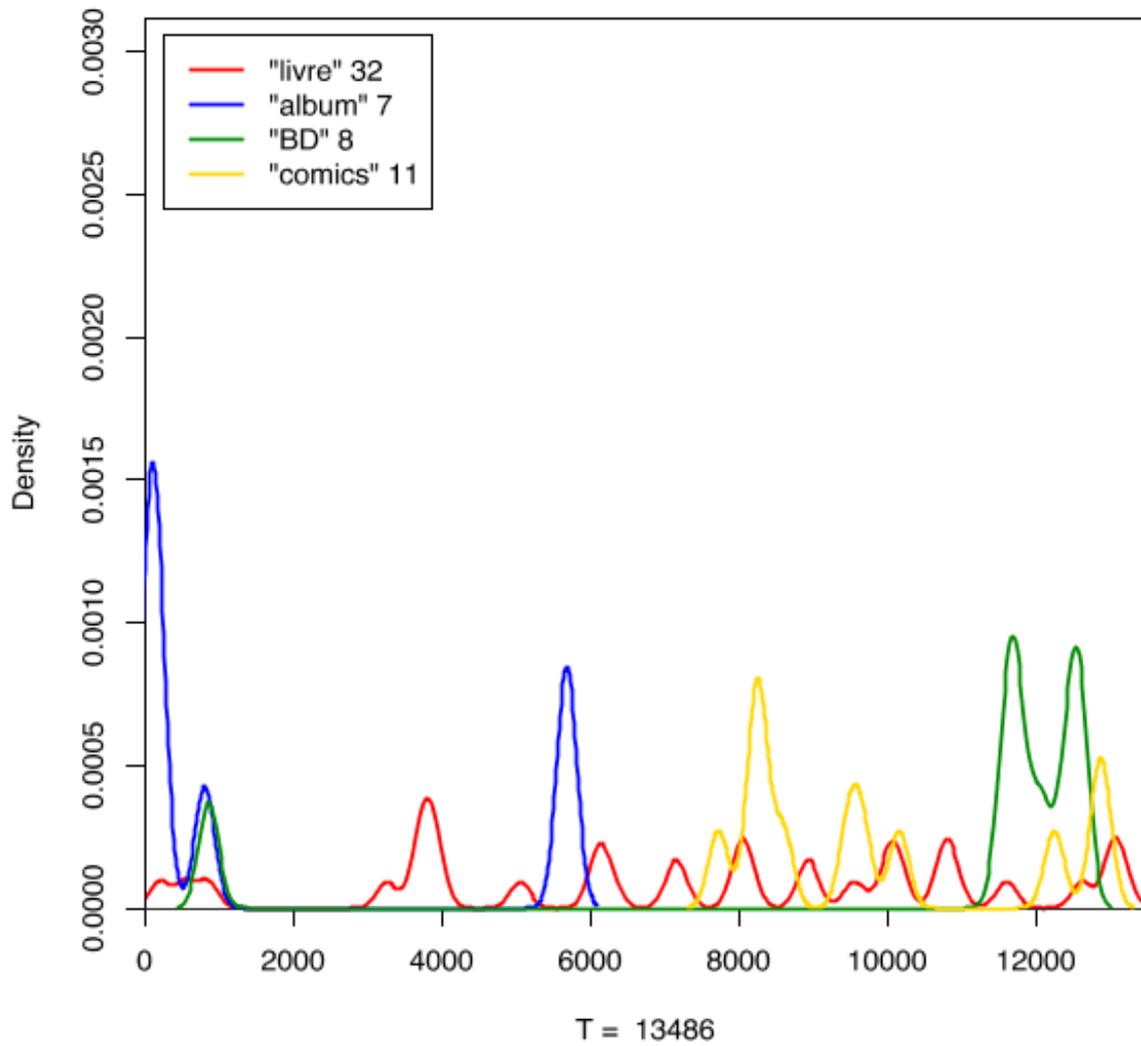
	Statut de la revue	Rythme de parution	Date de création	Nombre de pages	Prix d'un numéro
XXI	SAS	Trimestriel	2008	209	15,5
Long Cours	Groupe presse l'Express Roularta	Trimestriel	2012	170	15
La Revue dessinée	SAS	Trimestriel	2013	228	15
Citrus-Fait-divers	Maison d'édition L'Agrume	Bi-annuel	2014	208	17,5

1.7 Graphique camembert de répartition des parts de XXI

Répartition des actions en pourcentage



1.8 Graphique de progression densité : BD, album, comics, livre



6. Sources

Bandes dessinées de reportage

Sur l'émergence de la BD de reportage

BALEZ Olivier, CHRISTIN, DEPREZ Denis, FERRANDEZ Jacques, collectif, *Grands reporters : 20 histoires vraies*, Arènes Editions, Co Editions XXI, 2012.

BERNALIN et ARMAND, « Zéro, héros, guérilléro », *Pilote*, janvier 1985, n 128.

CABU, *Cabu reporter-dessinateur*, tomes 1 et 2, Issy-les-Moulineaux, Vents d'ouest, 2007 et 2008.

CHAPATTE Patrick, « Chez les rebelles de Côte d'Ivoire », *Le Temps*, 12 juin 2006.

CHAPATTE Patrick, « Dans l'enclos de Gaza », *Le Temps*, 5 février 2009.

CHAPATTE Patrick, « La mort est dans le champ », *Le Temps*, 11 min 17 sec, 2011, disponible sur : <http://www.bdreportage.com/le-film/>

DAVODEAU Étienne, *Rural! Chronique d'une collision politique*, Paris, Delcourt, 2001.

DAVODEAU Étienne, *Les mauvaises gens, une histoire de militants*, Paris, Delcourt, 2005.

DAVODEAU Étienne, *Les ignorants : récit d'une initiation croisée*, Paris, Futuropolis, 2011.

DAVODEAU Étienne et KRIS, *Un homme est mort*, Paris, Gallimard, Folio, 2012.

DELISLE Guy, *Shenzhen*, Paris, L'Association, Ciboulette, 2000.

DELISLE Guy, *PyongYang*, Paris, L'Association, Ciboulette, 2002.

DELISLE Guy, *Chroniques Birmanes*, Paris, Delcourt, Shampooing 2007.

DELISLE Guy, *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Delcourt, Shampooing, 2011.

D. Elizabeth et GUILLOU Bertrand, « Expédition punitive », *Pilote*, janvier 1985, n 128.

DUVEAUX Michel, *Chroniques provinciales, Beyrouth*, Paris, Glénat, 1984.

GUIBERT Emmanuel, LEFEVRE Didier et LEMERCIER Frédéric, *Le Photographe*, Tomes 1 à 3, Marcinelle, Paris, Dupuis, Aire libre, 2003-2006.

GUIBERT Emmanuel, LEFEVRE Didier & LEMERCIER Frédéric, *Des nouvelles d'Alain*, Paris, Arènes Éditions, Editions XXI, 2011.

KUBERT Joe, *Fax de Sarajevo*, Paris, Vertige Graphic, 1997

LE ROY Maximilien, *Faire le mur*, Paris, Casterman, 2010.

LE ROY Maximilien, *Hosni*, Antony, la Boîte à bulles, Contre cœur, 2009.

MUMFORD Steve, *Baghdad Journal: An Artist In Occupied Iraq*, Montréal, Drawn and Quarterly, 2006.

NEUFELD Josh, *La Nouvelle Orléans après le déluge*, Antony, la Boîte à bulles, Contre-cœur, 2011.

RALL Ted, *Passage afghan*, Paris, La Boîte à Bulles, 2004

SACCO Joe, *Reportages : Palestine, Irak, Kushinagar, femmes tchétones, crimes de guerre, immigrants africains*, Paris, Futuropolis, albums, 2011.

SACCO Joe et HEDGES Chris, *Jours de destruction, jours de révolte*, Paris, Futuropolis, 2012

SACCO Joe, PEKAR Harvey, collectif, *American Splendor*, Ça et là, Anthologie volume 3, 1998.

SACCO Joe, *Palestine : une nation occupée*, Paris, Vertige Graphic, 1996.

SACCO Joe, *Palestine : dans la bande de Gaza*, Paris, Vertige Graphic, 1996.

SACCO Joe, *Derniers jours de guerre*, Montreuil, Rackham, 2006.

SACCO Joe, *The fixer, une histoire de Sarajevo*, Montreuil, Rackham, 2005.

SACCO Joe, *Gorazde*, Montreuil, Rackham, 2001.

SACCO Joe, collectif, *12 septembre, l'Amérique d'après*, Casterman et radio france, 2011.

SACCO Joe, « Trop de confiance tue », *Libération*, 29, 30, 31 mars et 1er avril 2005.

SACCO Joe, *Gaza 1956 en marge de l'histoire*, Paris, Futuropolis, 2010.

SACCO Joe, *Reportages: Palestine, Irak, Kushinagar, femmes tchétones, crimes de guerre, immigrants africains*, Paris, Futuropolis, Albums, 2011.

SACCO Joe, « Les indésirables », *Courrier International*, n° 1027 à 1034, 8 juillet au 26 août 2010.

SACCO Joe, collectif, *Le jour où... 1987-2012: France Info, 25 ans d'actualité*, Paris, Futuropolis, France info, 2012.

TEULE Jean, *Gens de France*, Paris, Casterman, 1988.

TEULE Jean, *Gens d'ailleurs*, Paris, Casterman, 1990.

Bandes dessinées à caractère autobiographique, sur la mémoire

ABIRACHED Zeina, *Mourir partir revenir. Le Jeu des hirondelles*, Paris, Cambourakis, 2008.

ALTARRIBA Antonio et KIM, *L'art de voler*, Paris, Denoël, Graphic, 2011.

DAVID B, *L'ascension du Haut Mal*, Paris, l'Association, Eperluette, 2011.

FOLMAN Ari, POLONSKI David, *Valse avec Bachir*, Bruxelles, Paris, Casterman, 2009.

NAKAZAWA Keiji, *Gen d'Hiroshima*, t. I, Paris, Les Humanoïdes associés, Autodafé, 1983.

NAKAZAWA Keiji, *Gen d'Hiroshima*, t. II-X, Paris, Vertige Graphic, 2003-2007.

SATRAPI Marjane, *Persepolis*, t. I-IV, Paris, l'Association, Ciboulette, 2000-2003.

SPIEGELMAN Art, *Maus*, Paris, Flammarion, Littérature étrangère, 2011.

SPIEGELMAN Art, *Métamaus*, Paris, Flammarion, Littérature étrangère, 2012.

TARDI Jacques, *Moi René Tardi prisonnier de guerre au Stalag IIB*, Paris, Casterman, Tardi, 2012.

Articles à propos du cadre éditorial

Article sur L'Association [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/L'Association> [consulté le 3 mai 2014].

BRY Dominique, « Les salariés de L'Association en grève », *Médiapart* [en ligne], 22 janvier 2011. Disponible sur : <http://blogs.mediapart.fr/edition/comic-strip/article/220111/les-salaries-de-lassociation-en-greve> [consulté le 2 mai 2014]

GARCIA Laure, « [Enquête] L'Association : sortie de crise ? », *le Nouvel Obs*, Livres [en ligne], 14 février 2011. Disponible sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20110211.OBS7857/enquete-l-association-sortie-de-crise.html> [consulté le 3 mai 2014]

LE SAUX Laurence, « BD: L'Association s'enfonce dans la crise », *Télérama* [en ligne] 26 mai 2011, [consulté le 3 mai 2014]. Disponible sur : <http://www.telerama.fr/livre/bd-l-association-s-enfonce-dans-la-crise,69323.php>

MENU Jean Christophe, Quel avenir pour L'Association ? Commentaire sur la grève des salariés, *Bandelettes* [en ligne], 13 février 2011, [consulté le 3 mai 2014]. Disponible sur : https://docs.google.com/document/d/1t3LDYjaJuAAAL8uIhYmOy88C2l64_LfkLknM1O2IzcU/edit?hl=fr&pli=1&pli=1#

Témoignages d'auteurs et d'acteurs de la BD

BIDEGAIN Maiana, *SOUS LES BULLES - L'autre visage du monde de la BD* [vidéoclip en ligne], 13 mai 2014. 1 h et 40 sec. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=IilOp2Te_zg [consulté le 2 avril 2015].

DANIELS Mark, *La BD s'en va-t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme*, Arte Editions, Gioia Avvantaggiato, 2009, DVD vidéo, 65 min.

THE LESLIE CENTER FOR THE HUMANITIES, *Comics as Journalism* [vidéoclip en ligne]. Hanover : Dartmouth College, 6 mai 2011. 1 h 10 min 18 sec. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=r_pEBwL6VuA [consulté le 6 janvier 2014].

WALKER ART CENTER, *Joe Sacco* [vidéoclip en ligne]. Minneapolis : Walker Art Center, 30 mars 2009, 1 h 20 min 40 sec. Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=g4fug0PjBsI> [consulté le 6 janvier 2014].

Sites internet de périodiques sur le reportage et la BD reportage

Citrus-Fait-divers [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lagrume.org/collections/revue/faitsdivers/> [consulté le 9 janvier 2015]

La revue dessinée [en ligne]. Disponible sur : <http://www.larevuedessinee.fr/> [consulté le 5 janvier 2014]

Le blog de Marion Montaigne [en ligne]. Disponible sur : <http://tumorrasmoinsbete.blogspot.fr/> [consulté le 3 mai 2015]

L'émission dessinée[en ligne]. Disponible sur : https://www.youtube.com/channel/UC2_ClnQFIJzawulby4Gx_GA/feed [consulté le 20 mars 2015]

Les oeuvres de Patrick Chappatte [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bdreportage.com/en-remontant-la-revolution/> [consulté le 28 avril 2014]

Long Cours [en ligne]. Disponible sur : <http://revue-longcours.fr/blog/> [consulté le 19 février 2014].

XXI l'information grand format [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue21.fr/> [consulté le 6 janvier 2014]

7. Bibliographie

Epistémologie de l'histoire culturelle

- BANTIGNY Ludivine, « La jeunesse, la guerre et l'histoire (1945-1962) », dans *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIXe-XXIe siècles*, Paris, PUF, 2009, p. 153-166,
- DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves et SIRINELLI Jean-François, Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine, Paris, PUF, Quadrige. Dicos poche, 2010, 900 p.
- KALIFA Dominique, *La culture de masse en France*, Paris, La Découverte, « Repères », 2001, 122 p.
- KALIFA Dominique, *Crime et culture au XIXème siècle*, Paris, Perrin, Pour l'histoire, 2005, 331 p.
- LASCH Christopher, *Culture de masse ou culture populaire*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2011, 75 p.
- MOLLIER Jean-Yves, *La lecture et ses publics. Essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, « le nœud gordien », 2001, 186 p.
- MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, VALLOTTON François (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris, PUF, « Le nœud gordien », 2006, 323 p.
- ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2004 ; 2e éd., Paris, PUF, 2007 ; 3e éd., Paris, PUF, 2011, 127 p.

Généralités sur le XXème et le XXIème siècles

- LE NAOUR Jean Yves, *Histoire du 20ème siècle*, Paris, Hachette littératures, 2009, 568 p.
- NOUSCHI Marc, *Le 20ème siècle*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2011, 534 p.
- SARCIAUX Dominique, *Histoire du 20ème siècle : de la Première guerre mondiale à nos jours*, Paris, Eyrolles, Eyrolles pratique, 2006, 199 p.

Dictionnaires d'histoire culturelle

DELPORTE Christian, BLANDIN Claire, MOLLIER Jean-Yves et SIRINELLI Jean François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, Quadrige dicos poche, 2010, 900 p.

PINTO Evelyne (dir.), *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002. Textes issus d'un séminaire de recherche organisé par le Centre de recherche sur la philosophie des activités artistiques contemporaines.

POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, L'histoire en débats ?, 2004, 435 p.

Etudes sociologiques

BOLTANSKI Luc. « La constitution du champ de la bande dessinée ». *Actes de la recherche en sciences sociales* [en ligne], volume 1, n° 1, 1975. Disponible sur le portail Persée. URL http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1975_num_1_1_2448> DOI <10.3406/arss.1975.2448 [consulté le 22 avril 2012]

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, Le sens commun, 1979 ; 2e éd, Paris, Editions de Minuit, Le sens commun, 1992, 670 p.

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Cas de Figure, 2012, 335 p.

LAHIRE Bernard, *La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Editions La Découverte, La Découverte/Poche, 2006, 778 p.

MAIGRET Eric, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux* [en ligne], 1994, volume 12 n°67, pp. 113-140. Disponible sur le portail Persée. URL http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1994_num_12_67_2742 [consulté le 22 avril 2012]

Etudes sur l'histoire de la presse et des médias

Etude sur les médias

ALBERT Pierre, TERROU Fernand, *Histoire de la presse*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993 ; 10e éd., Paris, PUF, 2003, 280 p.

BERTHO-LAVENIR Catherine, *La Démocratie et les médias au 20ème siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, 288 p.

D'ALMEIDA Fabrice et DELPORTE Christian, *Histoire des médias en France, de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs de l'histoire, 2003 ; 2e éd., Paris, Flammarion, 2010, 510 p.

DELPORTE Christian et DUPRAT Annie (dir.), *L'Événement. Images, représentation, mémoire*, Grâne, Créaphis, 2003, 265 p.

DELPORTE Christian, MARECHAL Denis, MOINE Caroline, VEYRAT-MASSON Isabelle (dir.), *La guerre après la guerre. Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du 20ème*, Paris, Nouveau Monde Editions, Histoire culturelle, 2010, 448 p.

FROISSART Pascal, *La Rumeur : histoire et fantasmes*, Paris, Belin, 2002 ; 2e éd., Paris, Belin, 2010, 368 p.

JEANNENEY Jean Noël, *Une histoire des médias, des origines à nos jours*, Paris, Seuil, 1996 ; 4e éd., Paris, Seuil, Points Histoire, 2001, 394 p.

MAIGRET Eric, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, U. Sociologie, 2003 ; 2e éd., Paris, Armand Colin, 2007, 287 p.

KALIFA Dominique, REGNIER Philippe, THERENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau Monde Editions, Opus Magnum, 2011, 1762 p.

RIEFFEL Rémy, *Que sont les médias ?*, Paris, Gallimard, Folio. Actuel, 2005, 539 p.

STERN Jean, *Les patrons de la presse nationale. Tous mauvais*, Paris, éd. La Fabrique, 2012, 210 p.

Le journalisme et les journalistes

DELPORTE Christian, *Histoire du journalisme et des journalistes en France*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1995, 127 p.

DELPORTE Christian, « Journalistes et correspondants de guerre », in AUDOUIN-ROUZEAU

DELPORTE Christian, « Journalisme et journalistes engagés au 20ème siècle », dossier « journalistes et historiens engagés », *Cahiers d'histoire immédiate*, n°19, printemps 2001.

RIEFFEL Rémy, *L'Elite des journalistes. Les hérauts de l'information*, Paris, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 1984, 220 p.

Le dessin de presse et la caricature

BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006 ; 2e éd., Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, 303 p.

DELPORTE Christian , « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », Vingtième siècle, juillet septembre 1992, pp 29 à 41.

DOIZY Guillaume, (2008). « Petite histoire du dessin de presse », conférence prononcée à la BPI (Beaubourg), *Quel avenir pour le dessin de presse*, EIRIS [en ligne], 26 septembre. Disponible sur : http://www.eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=518:petite-histoire-du-dessin-de-presse&catid=70&Itemid=124 [consulté le 5 janvier 2014].

TILLIER Bertrand, *A la Charge ! La Caricature dans tous ses états - 1789-2000*, Paris, L'Amateur, 2005, 255 p.

Les reporters, le reportage et la littérature

BAUDORRE Philippe, « Presse et littérature au XXe siècle : essai de bibliographie », *COnTEXTES*, [en ligne] 11 | 2012, mis en ligne le 18 mai 2012, [consulté le 3 mai 2014]. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/5382> ; DOI : 10.4000/contextes.5382

BOUCHARENC Myriam et DELUCHE Joëlle (dir.), *Littérature et reportage*, Actes du colloque d'avril 2000, Limoges, PULIM, 2001, 367 p.

BOUCHARENC Myriam, *L'écrivain-reporter au cœur des années 1930*, Villeneuve d'Ascq, Presse universitaire du Septentrion, 2004, 243 p.

MARTIN Marc, *Les Grands Reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, L. Audibert, 2005, 399 p.

NAUD François, *Profession : reporter*, Biarritz, Privilèges Atlantica, 2005, 194 p.

Histoire de l'édition

CHARTIER Roger, MARTIN Henri-Jean (dir), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, t. IV, *Le livre concurrencé. 1900-1950*, 1991, 609 p.

MOLLIER Jean Yves, *Edition, presse et pouvoir en France au 20ème siècle*, Paris, Fayard 2008, 493 p.

PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. 19ème-20ème siècles*, Paris, Seuil, Points Histoire, 2004, 489 p.

Études sur la bande dessinée

Sémiologie et épistémologie sur la bande dessinée

DÜRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, "Études de littérature des XXe et XXIe siècles ", 2013, 232 p.

EISNER Will, *Le récit graphique : narration et bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, 1998, 167 p.

GROENSTEEN Thierry, *La Bande dessinée depuis 1975*, Paris, Le Monde de, M.A, 1985, 201 p.

GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, Réflexions faites, 2007, 223 p.

GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Editions Milan, les Essentiels Milan, 2005, 63 p.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 1999 ; 2e éd., Paris, PUF, 2011, 206 p.

GROENSTEEN Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, éditions de l'An 2, Essais, 2006, 206 p.

MAC CLOUD Scott, *L'Art invisible : comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, 1999,

92 p.

MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, éditions de l'An 2, Essais, 2003, 399 p.

PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, Champs, 2002, 194 p.

TISSERON Serge, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, PUF, Voix nouvelles en psychanalyse, 1987 ; 2e éd., Flammarion, Champs, 2000, 155 p.

Dictionnaires et encyclopédies

GAUMER Patrick (dir), *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris, Larousse, 2010, 953-96 p.

GAUMER Patrick, *La BD*, Paris, Larousse, Guide Totem, 2002, 358 p.

MELLOT Philippe et MOLITERNI Claude, *Chronologie de la bande dessinée. Guide culturel*, Paris, Flammarion, Tout l'Art Encyclopédie, 1996, 265 p.

MOLITERNI Claude, ARAPU Mircea, BERTIERI Claudio, BRITTON Basil et M. BUNK Thomas, (dir), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Pierre Horay, 1980 ; 2e éd., Paris, Pierre Horay, 1990, 315 p.

Etudes historiques et catalogues d'exposition

BARON-CARVAIS Annie, *La bande dessinée*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1985, 2e éd., 1985, 3e éd., 1991, 4e éd., 1994, 5e éd., 2007, 127 p.

BLANCHARD Gérard, *Histoire de la bande dessinée. Une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Gérard & Co, « Marabout Université », n°179, 1969 ; 2e éd., Verviers, Gérard & Co, 1974, 303 p.

GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira Flammarion, le musée de la bande dessinée, 2009, 422 p.

MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo, *La Bande Dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, INA, Médiacultures, 2012, 271 p.

MARIE Vincent, OLIVIER Gilles, (dir), *Albums des histoires dessinées entre ici et ailleurs : bande dessinée et immigration 1913-2013*, Paris, Futuropolis, Musée de l'histoire de l'immigration, 2013, 193 p.

MOUCHART Benoît, *De la bande dessinée au 21ème siècle*, Paris, les Belles Lettres-Archimbaud,

2013, 95 p.

MOUCHART Benoît, *La Bande dessinée*, Paris, Le Cavalier Bleu, Idées reçues : arts et culture, 2003 ; 2e éd., Paris, Le Cavalier Bleu, 2009, 190 p.

ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean Pierre, VENAYRE Sylvain, GROENSTEEN Thierry, LAPRAY Xavier, PEETERS Benoît, (dir), *L'Art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles et Mazenod, L'Art et les grandes civilisations, 2012, 586 p.

PETERSEN Robert S, *Comics, Manga and Graphic Novels. A History of Graphic Narratives*, Santa Barbara Californie, Praeger, 2011, 274 p.

RATIER Gilles, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du 20ème siècle racontée par les scénaristes*, Saint-Etienne, Dumas, Mémoire vive, 2002 ; 2e éd., Poitiers, Sangam, 2005, 431 p.

SABIN Roger, *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, Londres, Phaidon Press, 1996, 240 p.

Aspects politiques, économiques, juridiques et mémoriels

CONROY Mike, *La guerre dans la BD, personnages de fiction ou véritables héros ?*, Paris, Eyrolles, 2011, 191 p.

CREPIN Thierry, *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, Paris, CNRS Editions, 2001, 493 p.

GABILLIET Jean Paul, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux Etats Unis*, Nantes, Editions du Temps, 2004, 478 p.

LOUWAGIE Fransiska et WEYSSOW Daniel, « La Bande dessinée dans l'orbe des guerres et des génocides du 20ème siècle », *Témoigner*, Kimé, n°109, mars 2011, 296 p. ;

SAPIN Mathieu, (dir), *L'Etat de la bande dessinée : Vive la crise ?*, Paris, Les Impressions nouvelles, REFLEXIONS FAIT, 2009, 222 p.

Etudes esthétiques sur la bande dessinée

Beaux Arts Magazine (Hors Série), « Qu'est ce que la BD aujourd'hui ? », Paris, Beaux-Arts SA, 2003, 146 p.

FRANCOIS Virginie, *La bande dessinée*, Paris, Editions SCALA, Tableaux choisis, 2005, 125 p. ;
GHOSN Joseph, *Romans graphiques 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*,
Marseille, Le mot et le reste, 2009, 269 p.
Groupe Acme, DEJASSE Erwin, HABRAND Tanguy et MEEESTERS Gert (dir), *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, Paris, Les impressions nouvelles, Réflexions faites, 2011, 221 p.

L'écriture autobiographique

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autographique*, Paris, Seuil, 1975 ; 3e éd., Paris, Seuil, Points essais, 1996, 381 p.
LORIGA Sabina, *Ecriture biographique et Ecriture de l'histoire au 19ème siècle et au 20ème siècle*, Cahiers du Centre de Recherches Historiques, 2010, 45, p. 47-71
LORIGA Sabina, *Le « petit x » : de la biographie à l'histoire*, Paris, Seuil, La librairie du XXIème siècle, 2010, 284 p.

Etudes géopolitiques

GRESH Alain et VIDAL Dominique, *Palestine 1947. Un partage avorté*, Bruxelles, Complexe, la Mémoire du siècle, 1987 ; 3e éd., Bruxelles, André Versailles, Histoire, 2008, 197 p.
HENRY Laurens, *Le grand jeu. Orient arabe et rivalités internationales*, Paris, Armand Colin, Histoires Colin, 1991, 447 p.
MUDRY Thierry, *Histoire de la Bosnie Herzégovine. Faits et controverses*, Paris, Ellipses, L'Orient Politique, 1999, 431 p.

Ressources électroniques sur la BD et la BD reportage

Articles de revues et de périodiques consacrés à la BD et à la BD reportage

BOURDIEU Séverine, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *CONTEXTES* [en ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2012. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/5362?lang=en> [consulté le 5 janvier 2014]

CARACO Benjamin, « [La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de L'Association](#) », *Comicalités. Etudes de culture graphique* [en ligne], septembre 2013, . Disponible sur : <http://comicalites.revues.org/1707> [consulté le 20 avril 2014]

CARACO Benjamin, « Reportage(s) : Intimité du journalisme et de la bande dessinée », *nonfiction* [en ligne], vendredi 27 septembre 2013. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6712-reportage_s_intimite_du_journalisme_et_de_la_bande_dessinee.htm [consulté le 9 janvier 2015]

CARACO Benjamin, « La grande sœur de la bande dessinée », *nonfiction* [en ligne], jeudi 27 février 2014. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6935-la_grande_sur_de_la_bande_dessinee.htm [consulté le 10 janvier 2015]

DACHEUX Eric, « La bande dessinée. Art reconnu et média méconnu », *Hermès* [en ligne], 2009, n° 54. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2.htm> [consulté le 5 janvier 2014]

DEYZIEUX Agnès, « Les grands courants de la bande dessinée », *Le français aujourd'hui* [en ligne], 2008, n° 164. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-59.htm> [consulté le 5 janvier 2014]

GINDESPENRGER Sophie, « A Angoulême, BD et reportage font bon ménage », *Libération*, 2 février 2013 [en ligne]. Disponible sur : http://www.liberation.fr/culture/2013/02/02/a-angouleme-bd-et-reportage-font-bon-menage_878825 [consulté le 5 janvier 2014]

JABLONKA Ivan, « Histoire et bande dessinée », *La vie des idées* [en ligne], 2014. Disponible sur : <http://www.laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html> [consulté le 6 janvier 2014]

LE FOULGOC Aurélien, *La BD reportage : le cas Davodeau*, *Hermès* [en ligne], 2009, n° 54. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2042/31561> [consulté le 6 janvier 2014]

OLAV DOZO-Björn, « Note sur la bande dessinée de reportage », *TEXTYLES* [en ligne], 36-37 | 2010, le 1er juin 2013. Disponible sur : <http://textyles.revues.org/1428#ftn14> [consulté le 11 avril 2015]

ORSELLI Julien et SOHET Philippe, « Reportage d'images/images du reportage », *Image [& Narrative* [en ligne], mai 2005. Disponible sur : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/orselli.htm [consulté le 2 avril 2015]

« POUR RACONTER DES HISTOIRES, LA BD EST LA LIBERTE ULTIME. » Davodeau,

Delisle, Sapin, Sowa : profession « BD reporters », Arrêt sur images [en ligne], le 2 août 2012. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/contenu.php?id=4624> [consulté le 3 juin 2015] (consultable par abonnement)

Articles sur des magazines dédiées à la BD reportage

ALCHIMIA Communication, « Le mook c'est quoi », *Alchimia Blog* [en ligne], le 12 septembre 2012. Disponible sur : <http://www.alchimia-communication.fr/blog/2012/09/12/le-mook-cest-quoi> [consulté le 21 mars 2015]

CARACO Benjamin, « Le modèle de XXI est-il transposable », *nonfiction* [en ligne], lundi 25 février 2013, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.nonfiction.fr/article-6385-le-modele-de-xxi-est-il-transposable.htm> [consulté le 9 janvier 2015]

DABITCH Christophe, « Reportage et bande dessinée », *Hermès* [en ligne], 2009, n° 54. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-91.htm> [consulté le 24 décembre 2014]

DESPLANQUES Erwan, « Le vrai-faux filon des « mooks », revues en vogue », *Télérama* [en ligne], 27 septembre 2012, mis à jour le février 2013. Disponible sur : <http://www.telerama.fr/medias/le-vrai-faux-filon-des-mooks-revues-en-vogue,87360.php> [consulté le 9 janvier 2015]

GARCIA Victoria, « La Revue Dessinée: de l'actualité en bandes dessinées à partir de septembre », *L'Express*, le 16 juillet 2013 [en ligne]. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-revue-dessinee-de-l-actualite-en-bandes-dessinees-a-partir-de-septembre_1266770.html [consulté le 20 mars 2015]

LE SAUX Laurent, « “La Revue dessinée”, un enthousiasmant “mook” de BD-reportage », *Télérama*, le 13 septembre 2013 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.telerama.fr/livre/la-revue-dessinee-un-enthousiasmant-mook-de-bd-reportage,102174.php> [consulté le 20 mars 2015]

ROCHAT Sebastien, « ENQUÊTE AU LONG COURS AU PAYS DES « MOOKS » XXI, Crimes & Châtiments, Alibi : leur succès, leurs recettes », Arrêt sur images [en ligne], le 3 août 2012. Disponible sur : <http://www.arretsurimages.net/articles/2012-08-03/Enquete-au-long-cours-au-pays-des-mooks-id5008> [consulté le 18 mars 2015] (consultable sur abonnement).

« XXI, C'EST LA REVUE DONT ON RÊVAIT TOUS » Les créateurs de « mooks » en débat sur notre plateau, Arrêt sur images [en ligne], le 3 août 2012. Disponible sur:

<http://www.arretsimages.net/emissions/2012-08-03/XXI-c-est-la-revue-dont-on-revait-tous-id5067> [consulté le 19 mars 2015] (consultable par abonnement)

Thèses et mémoires sur la BD

PALTANI-SARGOLOGOS Fred, « Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle », Mémoire de master Cultures de l'image et de l'écrit (mention histoire), sous la direction de Christian Sorrel, Lyon, Enssib, 2011, p. 78. Disponible sur :

<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56772-le-roman-graphique-une-bande-dessinee-prescriptrice-de-legitimation-culturelle.pdf> – lien valide le 25 mars 2015.

ROLLAND Alexandra, « Journal et bande dessinée ou l'histoire d'une fusion entre support et média (1970-1990) », Thèse de doctorat Histoire de l'art contemporain (mention Histoire de l'art), sous la direction de Philippe Dagen, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010. Disponible au Centre Pierre Mendès France.

Sites internet consacrés à la BD

BD Reporters [en ligne]. Disponible sur : http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f99d95b88919f3dde6276f28b16ace¶m.idSource=FR_E-705adce7f69cfd2978c1dbddf91cd17 [consulté le 25 février 2014]

La bande dessinée reportage [en ligne]. Disponible sur : <http://www.biblio13.fr/biblio13/CG13/cache/bypass/pid/2?popup&containerId=3168&pageTitle=Exposition+%3A+La+bande+dessin%26eacute+%3Be+reportage> [consulté le 19 mai 2015]

Les Etats généraux de la bande dessinée [en ligne]. Disponible sur : <http://www.etatsgenerauxbd.org/> [consulté le 2 avril 2015]

Palais de la Porte Dorée musée de l'histoire de l'immigration [en ligne]. Disponible sur : <http://www.histoire-immigration.fr/2012/12/albums-bande-dessinee-et-immigration-1913-2013> [consulté le 25 février 2014].

SNAC BD [en ligne]. Disponible sur : <http://www.syndicatbd.org/> [consulté le 11 avril 2015]

Articles de presse sur la BD et la BD reportage

BELLEFROID Thierry, « Interview de David B. », *BD Paradisio*, 2000 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bdparadisio.com/intervw/davidb/intdavid.htm> [consulté le 3 mai 2014]

Ville de Genève site officiel [en ligne]. Disponible sur : <http://www.ville-geneve.ch/?id=3767> [consulté le 3 mai 2014]

BERNIERE Vincent, Festival d'Angoulême. « Les nouveaux Tintin reporters », *Beaux Arts*, 1er janvier 2008, p 76 à 83, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

DUSSEAU Thomas, « Dessine moi un reportage », *Libération*, 28 juillet 2010, Ecrans & Médias, p 28, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

LITOUT Michel, « Les auteurs de BD vivent de façon très précaire », *L'Indépendant*, le 1er février 2015 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lindependant.fr/2015/02/01/les-auteurs-de-bd-vivent-de-facon-tres-precaire.1986625.php> [consulté le 20 mars 2015]

PIAULT Fabrice, « Gaza, double peine », *Livres Hebdo*, 11 janvier 2009, n° 801, Avant-critiques, p 54, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

ONO-DIT-BIOT Christophe, « Le triomphe de la BD-réalité », *Le Point*, 28 juillet 2005, n° 1715, BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

POTET Frédéric, « La BD sort de sa bulle », *Le Monde*, 17 décembre 2011, Culture & idées, p 3 à 5, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

Articles de presse et interviews consacrés à des BD reporters

Joe Sacco

BERNIERE Vincent, « De notre envoyé spécial en 1916, Joe Sacco », *Le Monde*, 10 avril 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://bandedessinee.blog.lemonde.fr/2014/04/10/de-notre-envoye-special-en-1916-joe-sacco/> [consulté le 10 avril 2014]

BOUILLET Clarisse, « Dans la bande dessinée de Gaza », *Les Inrockuptibles*, 17 mars 2010, n° 742, p 30 à 33, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

BOUILLET Clarisse, « Interview de Joe Sacco », mis en ligne le 22 février 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lesinrocks.com/2010/02/22/actualite/entretien-avec-joe-sacco-dans-la-bande-dessinee-de-gaza-1133696/> [consulté le 1er juin 2014]

BRETHES Romain, « Profession BD-reporter », *Le Point*, 28 janvier 2010, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

CAMPBELL Duncan, « Le dessinateur BD qui met en scène l'actualité », *Courrier International*, *The Guardian* (Londres), 20 novembre 2003, n°681, p 9, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

CANARD Bruno et TIZACK Suzanna « Joe Sacco », *L'Indispensable*, n° 1, juin 1998 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/joe-sacco/> [consulté le 29 mai 2014]

DE CASTEL POUILLE Pierre-Henri et GARCON Jean-Philippe, « Joe Sacco », octobre 2001 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?http://www.pastis.org/jade/octobre01/joesacco.htm> [consulté le 29 mai 2014]

DEMETS Mickaëls, « Joe Sacco : GAZA 1956 », le 23 mai 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.info-palestine.eu/spip.php?article8755> [consulté le 1er juin 2014]

GROTH Gary, « Gorazde – Joe Sacco » [en ligne]. Disponible sur : <http://embuscades-alcapone.blogspot.fr/2013/12/gorazde-joe-sacco.html> [consulté le 1er juin 2014]

JOSSET Jean-Sebastien, « Joe Sacco : profession BD-reporter », mis en ligne le 2 février 2010 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.mondomix.com/news/joe-sacco-profession-bd-reporter> [consulté le 1er juin 2014]

LOISEAU Jean Claude, « Gaza 1956, en marge de l'histoire », *Télérama*, 27 janvier 2010, n° 3133,

source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

MATHEY Cécile et SUCHEY Gilles, « Joe Sacco », entretien réalisé en août 2011 et mis en ligne en mai 2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/joe-sacco-2/> [consulté le 1er juin 2014]

RIEFF David, « La guerre en images, Figurer l'infigurable », *Courrier International, The New York Times* (New York), 15 mars 2001, p 66, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

Guy Delisle

Assemblée parlementaire de la Francophonie, « Entretien avec Guy Delisle, bédéiste », n° 29, Forum mondial de la langue française, mis en ligne en juillet 2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://apf.francophonie.org/spip.php?article1691> [consulté le 8 avril 2015]

BRETHES Romain, « Un candide en Terre sainte », *Le Point*, 22 décembre 2011, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

DE VIVIES Sandra, « La vie pour de vrai à Jérusalem », *Le Figaro Madame*, mis en ligne le 30 novembre 2011 [en ligne]. Disponible sur : <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/jaimerais-proposer-experience-301111-186772> [consulté le 15 mars 2015]

EPSTEIN Marc, « Dessine moi un cauchemar », *L'Express*, 24 juillet 2003, p 23, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

LEMAIRE Thierry, « Interview de Guy Delisle à propos de *Chroniques de Jérusalem* », mis en ligne le 30 novembre 2011 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.actuabd.com/Guy-Delisle-Chroniques-de> [consulté le 10 mars 2015]

NOROT Anne-Claire, « Carnets d'actu », *Les Inrockuptibles*, 7 décembre 2011, Tendances, p 9, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

VAULERIN Arnaud, « La Birmanie croquée et chroniquée », *Libération*, 29 octobre 2007, Culture, p 32, source BPI-Doc. [consulté le 14 décembre 2013]

Etienne Davodeau

BALARESQUE Nicolas, « Au cul des vaches. Entretien avec Etienne Davodeau – Auteur de *Rural !* », mis en ligne le 28 janvier 2002 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.parutions.com/pages/1-16-76-2371.html> [consulté le 8 avril 2015]

BD ZOOM, « Interview d'Etienne Davodeau – Première partie », propos recueillis le 1er juin 2001 [en ligne]. Disponible sur : <http://bdzoom.com/1281/interviews/interview-detienne-davodeau-premiere-partie-rural-la-bd-autrement/> [consulté le 15 mars 2015]

MIMRAN Olivier, « La BD-reportage s'apparente-t-elle à du journalisme ? », *20 Minutes*, rubrique culture, 27 janvier 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.20minutes.fr/culture/1281998-20140127-vidEo-bd-reportage-est-elle-journalisme> [consulté le 18 avril 2014]

TRICOT Antoine, « Histoire vécue du documentaire dessiné – Entretien avec Etienne Davodeau 1/4 », *nonfiction*, mis en ligne le 27 septembre 2013 [en ligne]. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6708-p1-histoire_vecue_du_documentaire_dessine__entretien_avec_etienne_davodeau_14.htm [consulté le 15 mars 2015]

TRICOT Antoine, « Authenticité et subjectivité en bande dessinée - Entretien avec Étienne Davodeau 4/4 », *nonfiction*, mis en ligne le 27 septembre 2013 [en ligne]. Disponible sur : http://www.nonfiction.fr/article-6710-authenticite_et_subjectivite_en_bande_dessinee__entretien_avec_etienne_davodeau_44.htm [consulté le 8 avril 2015]

Table des matières

1.Sommaire	1
2.Sigles et abréviations.....	2
3.Introduction	3
I Aux origines : la BD et le reportage.....	17
1) La fusion de deux genres.	19
a) Les origines du reportage.....	19
b) La figure du Grand reporter.....	22
c) Les prémisses de la BD : des illustrés à la bande dessinée.....	24
d) Une légitimation achevée ?.....	27
2) La BD reportage : des premières expérimentations vers un genre défini.....	29
a) Des projets individuels.....	29
b) Joe Sacco et le journalisme : entre adhésion et rejet.....	35
c) La reconnaissance d'un genre à part entière ?.....	37
3) Les années 1990-2000 et l'émergence de nouvelles pratiques éditoriales.....	40
a) La BD : un secteur en sursis ?.....	40
b) Les revues spécialisées : un nouveau modèle éditorial.....	51
c) Le cas de XXI.....	56
d) Les liens entre les BD reporters et la presse.....	61
II Un récit journalistique et autobiographique ?	65
4) Les chroniques de Guy Delisle ou la mise en scène du quotidien.....	68
a) Le quotidien, le fait divers et l'actualité.....	68
b) Une vision stéréotypée de la famille ? Femme, enfants et père au foyer.....	77
c) Le carnet de voyage : extériorité et récit de soi.....	82
5) Le récit graphique d'immersion : le cas de Joe Sacco.....	91
a) Le guide : une fenêtre sur l'actualité.....	91
b) Ultra-subjectivité et journalisme Gonzo.....	96
c) La subjectivité : décalage et investissement.....	101
6) Etienne Davodeau : un récit familial, local et rural.....	107
a) Entre histoire familiale et militantisme.....	107
b) Une approche locale et rurale.....	111
III La BD reportage : entre syncrétisme culturel et brouillage du genre.....	122

7) Des enjeux idéologiques.....	124
a) La BD reportage et l'humanitaire.....	124
b) Le témoignage comme récit mémoriel.....	127
c) Micro-histoire.....	132
d) La temporalité du récit : du terrain à la planche à dessin.....	136
8) Une dimension littéraire ?.....	140
a) Reportage et littérature.....	140
b) BD et littérature.....	141
c) La BD reportage : un objet littéraire.....	143
d) Références et emprunts	147
9) BD reportage et intermédialité : la photographie, le cinéma et le numérique.....	156
a) La photographie, un gage de vérité ?	156
b) Le cinéma.....	162
c) L'émergence du numérique : La Revue dessinée.....	165
4. Conclusion.....	171
5. Annexes.....	179
1.1 La localisation des BD reportage dans le monde.....	180
1.2 Graphique de concordances : « journalisme ».....	181
1.3 Evolution de la production de BD en France entre 2000 et 2014.....	181
1.4 La réception institutionnelle de la BD reportage.....	182
1.5 Le phénomène des Mooks.....	183
1.6 Revues ayant trait à la BD reportage.....	184
1.7 Graphique camembert de répartition des parts de XXI.....	184
1.8 Graphique de progression densité : BD, album, comics, livre.....	185
6. Sources.....	187
Bandes dessinées de reportage.....	187
Sur l'émergence de la BD de reportage.....	187
Bandes dessinées à caractère autobiographique, sur la mémoire.....	189
Articles à propos du cadre éditorial.....	189
Témoignages d'auteurs et d'acteurs de la BD.....	190
Sites internet de périodiques sur le reportage et la BD reportage.....	190
7. Bibliographie.....	192
Epistémologie de l'histoire culturelle.....	192

Généralités sur le XXème et le XXIème siècles.....	192
Dictionnaires d'histoire culturelle.....	193
Etudes sociologiques.....	193
Etudes sur l'histoire de la presse et des médias.....	194
Etude sur les médias.....	194
Le journalisme et les journalistes.....	194
Le dessin de presse et la caricature.....	195
Les reporters, le reportage et la littérature.....	195
Histoire de l'édition.....	196
Etudes sur la bande dessinée.....	196
Sémiologie et épistémologie sur la bande dessinée.....	196
Dictionnaires et encyclopédies.....	197
Etudes historiques et catalogues d'exposition.....	197
Aspects politiques, économiques, juridiques et mémoriels.....	198
Etudes esthétiques sur la bande dessinée.....	198
L'écriture autobiographique.....	199
Etudes géopolitiques.....	199
Ressources électroniques sur la BD et la BD reportage.....	199
Articles de revues et de périodiques consacrés à la BD et à la BD reportage.....	199
Articles sur des magazines dédiées à la BD reportage.....	201
Thèses et mémoires sur la BD.....	202
Sites internet consacrés à la BD.....	202
Articles de presse sur la BD et la BD reportage.....	203
Articles de presse et interviews consacrés à des BD reporters.....	204
Joe Sacco.....	204
Guy Delisle.....	205
Etienne Davodeau.....	206