

Introduction

«La BD-journalisme. Un genre nouveau... aux racines profondes»

BENOÎT MITAINE et JUDITE RODRIGUES

«Lecteur, je te vois. Tu hésites. Qu'est-ce que c'est ?
Un documentaire ? Un reportage ?
Peut-être un peu les deux.
Une chose est sûre : c'est de la bande dessinée.
Le champ de la bande dessinée est vaste.
Je ne connais pas de raison pour le limiter à la fiction.»
Étienne Davodeau, *Rural!*, 2001

Le journalisme graphique, dit aussi «BD-journalisme», est passé en l'espace de quelques années du statut de curiosité générique explorée par quelques francs-tireurs à partir des années 1960 à celui de phénomène éditorial de masse. Décliné dans des formes et médias variés qui vont de la BD-reportage¹ éditée en album *one shot* au feuilleton commandé par des revues spécialisées en passant par des séries télévisées d'animation, des blogs de vulgarisation scientifiques, des collections spécialisées, le genre touche un spectre thématique infini et jouit d'une popularité croissante en parvenant à séduire un lectorat qui dépasse largement le cœur de cible traditionnel du monde de la bande dessinée.

Éditeurs, médiologues, bédéologues, journalistes, auteurs de bandes dessinées, lecteurs spécialisés ont tous pu voir la vitesse et l'ampleur prises par ce phénomène depuis les années 2000 sur le marché francobelge. Si la massification de la BD-journalisme est bien une nouveauté, le journalisme graphique, lui, n'est pas sans histoire, loin de là, et sans doute conviendrait-il d'en rappeler quelques aspects. Les mooks² de type la revue *XXI* ou *La Revue dessinée* et les albums d'auteurs à succès comme Joe Sacco ou autres ne sont que la partie saillante d'un rhizome solidement enraciné et fait d'autres genres, de jalons et de maîtres qui au long de l'histoire ont indirectement œuvré à son avènement présent. Dessins de presse, croquis d'audience, reportages illustrés, romans-photos (certains), biographies, autobiographies dessinées, *sketchbooks*, carnets de voyage, bandes dessinées de savoir, récits historiques... sont

autant de racines auxquelles la bande dessinée journalistique actuelle est rattachée à un degré ou à un autre. Ces genres, qui sont tous membres à divers degrés de la famille de la non-fiction, ont en commun d'avoir souscrit au même pacte de « référentialité³ » et relèvent tous d'un même contrat de lecture, celui de la vérité.

La verte et tendre vitalité du journalisme en bande dessinée ne doit pas faire oublier que le dessin et la bande dessinée *dans* le journalisme remontent à loin. Comme le rappelle *La Revue dessinée* dans l'éditorial de son premier numéro de l'automne 2013 : « Depuis toujours, le dessin entretient des liens étroits avec la presse. *Le Journal illustré*, *The Graphic* ou *Le Petit Journal*, revues populaires du XIX^e siècle, racontaient l'actualité en mêlant texte et illustration. » Mais la presse quotidienne non illustrée, dominante, n'est pas pour autant sans contact avec la bande dessinée ou le dessin. Dès la fin du XIX^e siècle, outre-Atlantique, il n'est plus guère de quotidien sans ses *funnies* dominicaux, prémices des *daily strips* qui s'empareront au début du XX^e siècle de la plupart des journaux occidentaux.

Bien que ces *funnies* n'étaient pas voués à aborder les questions d'actualité, il n'en demeure pas moins qu'ils joueront un rôle clé dans la structuration de la bande dessinée comme « médiaculture⁴ » et que d'une manière ou d'une autre, par effet de cohabitation, de friction et d'association, ils parviendront à nouer des liens avec leur hôte, la presse. Cette relation, pourrait-on penser, était à bénéfices réciproques puisque les comics tiraient les ventes de la presse vers le haut et que la presse permettait pendant ce temps-là à la bande dessinée de gagner en popularité, d'entrer dans l'économie de la culture de masse et ainsi de s'assurer une forme de pérennité qui était loin d'être acquise pour elle jusqu'alors. Mais le donnant-donnant n'est que de façade. La relation est dans les faits asymétrique : la bande dessinée, réduite à la portion congrue, n'est que le passager de seconde classe d'un véhicule médiatique à la fonction et au statut culturel diamétralement opposés : alors que la presse doit informer et avertir, la bande dessinée doit déformer et divertir. Elle n'est qu'une fenêtre ouvrant l'espace d'un court instant sur la fiction (le gag, l'humour, l'aventure, l'absurde), une sorte de sas de décompression au sein d'une structure éditoriale cimentée par le double pacte du réel et du factuel. Ainsi, la bande dessinée a bel et bien prospéré au sein de l'écosystème journalistique à partir du début du siècle passé mais toujours en devant se garder d'en adopter les codes. Son accès au statut de

mass media ne se sera fait, d'une certaine façon, qu'au prix cher payé d'une stigmatisation et d'un cantonnement dans un univers qui se devait d'être le miroir inversé du monde de la presse.

Cette assignation n'est pas sans lien avec la révolution technologique entraînée par l'appareil photo dans la captation du réel. En effet, si le dessin a longtemps eu le monopole exclusif de la représentation iconographique du monde dans la presse, que ce soit sous forme de croquis d'actualité, de portraits, de croquis d'audience, de croquis de théâtre, de dessins d'artistes dépêchés sur le terrain (les « envoyés spéciaux » ou *special artists*), pour illustrer un événement, sans parler des caricatures qui faisaient la fortune de la presse satirique et humoristique, la banalisation de la photographie dans la presse du XIX^e siècle finissant et celle du XX^e siècle naissant va provoquer une lourde « mutation de l'iconographie journalistique⁵ », comme nous le rappelle Lena Würzler dans le prologue de son chapitre sur la photographie dans la BD-reportage.

Cette révolution technologique ne sonnera pas le glas de la profession de dessinateur de presse, mais mettra bel et bien un terme à l'existence d'une catégorie d'entre eux, les artistes dépêchés. La survie des dessinateurs de presse tiendra pour beaucoup au fait que, dès les années 1920, ils commenceront à se penser non plus comme des artistes, mais comme des journalistes, et leur marque de fabrique, tout comme leur fonds de commerce, faute de pouvoir rivaliser avec le réel photographique, redeviendra la caricature⁶. Cette conversion qui va faire passer ces dessinateurs du statut d'artiste à celui de journaliste n'est toutefois pas que le fait d'une rupture technologique, elle tient aussi au fait qu'à ce moment du siècle, en France, et toujours pour citer Christian Delporte, « il apparaît quasiment inconcevable à tout périodique, partisan surtout – de droite ou de gauche, ancien ou nouveau –, de garantir son succès dans les kiosques sans faire figurer, à la une, une caricature politique⁷ ». Ainsi, après avoir perdu le monopole de la représentation du réel, les dessinateurs parviennent à en reconquérir un morceau par la bande, à travers la caricature. Cette réorientation vers le pamphlet, l'excès et la déformation marquera, dans un premier temps, une forme de déclassement par cloisonnement dans un genre contraint mais donnera aussi, plus tard, à partir de 1935, la possibilité d'un reclassement aux dessinateurs, à travers le statut, socialement valorisant, de « reporters-dessinateurs » qui, dès 1936, permettra d'obtenir leur « carte de journaliste⁸ », même si rares seront ceux qui deviendront salariés de leur rédaction.

Ces pigistes du crayon sont dès lors soumis aux mêmes impératifs de précarité et d'urgence que leurs confrères de plume. Qu'ils soient illustrateurs, comme *Raúl*, cette grande signature de la presse espagnole à laquelle Viviane Alary a consacré un chapitre édifiant qui revient sur les conditions de travail de cette profession, ou qu'ils soient caricaturistes, tous sont soumis au flux tendu du quotidien, à la pression de la *deadline*, avec pour mission de synthétiser l'événement en quelques traits qui doivent faire mouche. Ils illustrent ou croquent l'actualité plusieurs fois par jour, pour différents journaux et magazines, souvent sur commande, parfois sous contrat, avec pour impératif d'être aussi incisifs et percutants que le leur permet le contexte politique dans lequel ils évoluent. Dans cette discipline où il faut savoir réagir au quart de tour, la qualité du dessin ne fait pas tout : le bon caricaturiste se doit aussi d'être un habile pugiliste du verbe qui saura attribuer à son dessin la formule coup-de-poing qui tiendra dans une bulle, car la caricature, c'est d'abord l'art du KO en trois mots et deux traits. La caricature, ce distillat de l'intelligence du tracé et de l'insolence du verbe, n'opère avec force que lorsqu'elle est mise au service d'une cause à défendre ou d'un fléau à combattre, comme les contributions de Pierre Fresnault-Deruelle, Philippe Videlier ou Julio Zárate nous le rappellent à travers l'analyse de divers exemples de dessins de presse. Sa radicalité marquée par la surenchère, la surcharge et la charge en fait « un bon indicateur » de l'état de « santé de la liberté d'expression⁹ » d'un pays. Mais, hélas, même dans les pays les plus démocratiques de la planète, le dessin de presse est une espèce menacée. Dans le tableau périodique des éléments ou, pour filer la métaphore plus justement, dans le tableau des éléments d'un périodique, le dessin de presse reste une matière hautement instable, propre à déclencher l'hilarité des uns autant qu'à déchaîner l'ire des autres, allant même jusqu'à provoquer l'appel à la vengeance et au châtement (à la *fatwa*) qui peuvent se terminer, comme nous le savons trop bien désormais depuis l'attentat contre la rédaction de *Charlie Hebdo* en 2015, par des meurtres ou des massacres. Ce massacre, s'il n'a pas tué *Charlie Hebdo*, aura réussi à signer le retour de l'autocensure sur la question de la caricature religieuse et aura aussi créé une polémique sur le bien-fondé de la caricature, ses limites et ses outrances, polémique sur laquelle Isabelle Touton revient avec beaucoup d'à-propos. L'onde de choc *Charlie*, même six ans plus tard, continue de hanter notre civilisation globalisée tel un spectre terrifiant et, associée à d'autres tensions géostratégiques,

parvient à rendre timorés même les journaux les plus puissants et les plus respectés. Ainsi en est-il allé du prestigieux *New York Times* qui, depuis le 1^{er} juillet 2019, suite à la violente polémique déclenchée en avril par un dessin du caricaturiste portugais Antunes représentant Benyamin Netanyahou en chien d'aveugle en train de guider un Donald Trump coiffé d'une kippa, a renoncé à tout dessin de presse dans ses pages. La kippa de Trump et l'étoile de David pendant au cou du chien Netanyahou ont servi de catalyseurs aux zéloteurs de la politique du chef du gouvernement israélien pour dénoncer un dessin antisémite. Le feu roulant déclenché sur les réseaux sociaux contre un journal de référence, insoupçonné du moindre antisémitisme, aura pourtant suffi à faire vaciller ce colosse qui au lieu de résister à la vindicte publique a accepté de tirer un trait sur ce petit lambeau de liberté d'expression qui était peut-être peu de chose à ses yeux et qui pourtant, à bien y réfléchir, n'est rien de moins que le dépositaire et le symbole de siècles de luttes pour la démocratie, la liberté, l'égalité, la justice, etc. Patrick Chappatte, qui faisait partie des dessinateurs du journal new-yorkais, s'indigne de cette décision malheureuse et s'inquiète du sens que prend l'Histoire :

Je crains que l'enjeu, au-delà des caricatures, soit plus généralement le journalisme et la presse d'opinion. Nous vivons dans un monde où la horde moralisatrice se rassemble sur les médias sociaux et s'abat comme un orage subit sur les rédactions. Cela oblige les éditeurs à prendre des contre-mesures immédiates, paralyse toute réflexion, bloque toute discussion. Twitter est un lieu de fureur, pas de débat. Le ton de la conversation est donné par les voix les plus déchaînées, et les foules en colère suivent. [...]

Si les dessins de presse sont une cible de choix, c'est en raison de leur nature et de leur visibilité : ils condensent une opinion, ce sont des raccourcis visuels qui ont une capacité sans pareille à frapper les esprits. C'est leur force, et leur faiblesse. Mais je crois que les dessins sont surtout un révélateur. Souvent, la véritable cible, derrière la caricature, c'est le média qui l'a publiée¹⁰.

En voyant la menace qui pèse sur le dessin de presse et la peur que celle-ci fait peser dans les rédactions, plus que jamais dessinateurs de presse et caricaturistes sont des « fantassins de la démocratie » (2014), pour reprendre le titre du documentaire de Stéphanie Valloatto, dans lequel s'exprime, entre autres artistes, un certain Boligán, dessinateur mexicain que l'on retrouvera dans ces pages sous la plume de Julio Zárate.

Comme dit précédemment, et pour reprendre le fil des liens qui relie le dessinateur de presse au réel, ceux-ci ont certes perdu le monopole de la représentation du monde au tournant du xx^e siècle au profit de la photographie et de la vidéo, mais le petit morceau de réel qu'ils sont parvenus à se préserver grâce à la caricature leur assure encore et toujours, quelles que soient les époques et les technologies qui émergent, une incomparable force de frappe qui nous rappelle, non sans soulagement, qu'un modeste crayon peut encore faire trembler des régimes politiques et qu'il reste un contre-pouvoir non négligeable.

Il n'en demeure pas moins qu'en se repliant sur la caricature et sur l'info brûlante à traiter sur le mode de la *punchline*, les dessinateurs de presse, d'une certaine façon, se sont fermés les portes du journalisme de terrain, comme le faisaient les artistes dépêchés d'antan, et comme le font les reporters graphiques d'aujourd'hui. Cette fracture entre dessinateur de presse et journaliste d'investigation s'est maintenue pratiquement tout au long du xx^e siècle, même si à partir des années 1960, avec 1968 comme année pivot (en France bien sûr, mais aussi dans de nombreux autres pays), le monde du dessin et de la bande dessinée entre dans une période d'intense émancipation qui se manifeste par l'exploration méthodique de l'arc des possibles thématiques et génériques. Le dessin sort de sa simple fonction illustrative, les auteurs de bandes dessinées s'extirpent des magazines pour enfants pour fonder leurs propres magazines et fanzines et commencent à se lancer timidement dans le reportage de terrain. Cette extension du domaine du réel qui passe par l'introduction de nouvelles formes de journalisme visuel va contribuer petit à petit à refermer la fracture historique entre journaliste de terrain (grand reporter) et dessinateur de presse et va jouer en faveur d'un reclassement du journalisme dessiné dans la hiérarchie journalistique.

Jean-Paul Gabilliet nous rappelle par exemple, dans sa présente contribution, qu'on trouvera des ersatz de BD-journalisme dès les années 1960, notamment aux États-Unis dans *Help!*, où un certain Robert Crumb (22 ans à l'époque), à la demande de Harvey Kurtzman, va s'essayer au genre en livrant quelques *sketchbook reports*, dont un reportage de six pages sur Harlem en 1964 puis un autre, en 1965, sur la Bulgarie. Toutefois, la personnalité de Crumb étant davantage celle d'un « misanthrope réticent envers tout ce qui perturbe ses habitudes¹¹ », sa carrière dans le genre journalistique restera anecdotique au regard de l'importance de son œuvre.

De Cabu à Joe Sacco

Aux antipodes de Crumb, et à quelques années d'écart, il convient de nommer l'infatigable Cabu, auquel Camille Roelens consacre un chapitre ici même, qui fera office de fer de lance de la BD-reportage, notamment lorsqu'à partir de 1972 il lance sa série « Invitez-moi chez vous, je vous ferai des petits mickeys », grâce à laquelle il « sillonnera la France entière de long en large¹² » pour le compte de *Hara-Kiri Hebdo* puis de *Charlie Hebdo*. Ces reportages dessinés feront dire à Godard de Cabu qu'il est « le meilleur journaliste de France. Il se déplace, il regarde, il dessine¹³ ». En effet, de tous les journalistes de la rédaction de *Hara-Kiri* ou de *Charlie Hebdo*, Cabu est le seul à se déplacer, à aller sur le terrain à la rencontre des gens. Pas moins de vingt reportages en province rien que pour l'année 1973¹⁴, sans compter les reportages à Paris et en région parisienne ! En ce sens, Alain David n'exagère guère en disant de Cabu qu'il a créé « le métier de BD-reporter¹⁵ ». À ceci près que Cabu reste surtout un dessinateur de proximité, de l'Hexagone, une sorte de « petit reporter¹⁶ » qui préfère le micro-trottoir, la forme brève, le *sketchbook* au style léger et spontané à l'investigation. Mais quels que soient les sujets qu'il couvre, qu'ils relèvent de l'actualité nationale (le Larzac, l'Amoco Cadiz, les Lip, etc.) ou régionale (blocage de la construction d'une bretelle d'autoroute, une manifestation, etc.), Cabu fait toujours des reportages à son image, c'est-à-dire en harmonie avec l'idée qu'il se fait de la vie et de la société. Qu'ils soient potaches, mordants ou tendres, ses reportages relèvent toujours du journalisme d'opinion et ne connaissent pas la neutralité. À sa façon et à son échelle, Cabu « le petit reporter » n'a eu de cesse, tel Albert Londres, la figure tutélaire des grands reporters, de faire ce qui lui plaît et de porter la plume dans la plaie.

Avec son diptyque atypique *Gens de France* (1988) et *Gens d'ailleurs* (1990), Jean Teulé reprend en partie la veine de la BD-reportage intimiste à la manière de *Strip-tease*, le « magazine qui vous déshabille », diffusé sur la RTBF à partir de 1985. À cette exception près, la BD-reportage des années 1990 sera placée sous le signe de l'engagement : c'en devient même sa marque de fabrique. L'heure n'est plus à la forme brève et au micro-trottoir à la Cabu mais au reportage au long cours, volumineux, documenté, détaillé et sourcé. La subjectivité, décriée par les écoles de journalisme, devient une des modalités

énonciatrices phare du journalisme narratif en bande dessinée (voir Léna Würbler) tant habité par les codes du *new journalism* à la Tom Wolfe et à la Kapúsciński des années 1960 que par l'école française des grands reporters des années d'entre-deux-guerres. L'ambassadeur par excellence de ce *new (comic) journalism* engagé, subjectif et empathique envers les vaincus de l'histoire, c'est l'Américain Joe Sacco. Diplômé de l'école de journalisme de l'université d'Oregon, Sacco va d'abord se faire connaître par sa série de *comics* intitulée *Palestine*, publiée entre 1993 et 1995 par Fantagraphics Books, œuvre dans laquelle l'auteur prétend « montrer un peu de la réalité de la Palestine sous occupation "israélienne" ». Comme il l'écrit à la fin de son prologue pour l'édition française de Rackham, « Mon idée n'était pas de faire un livre objectif mais un livre honnête ». En vingt ans (1993-2012), avec des reportages comme *Palestine*, *Gorazde* (2001), *The Fixer : une histoire de Sarajevo* (2005), *Gaza 1956* (2010), *Reportages* (2011) et *Jours de destruction. Jours de révolte* (2012), Joe Sacco est parvenu à donner une réalité tangible au reportage de guerre et au journalisme d'investigation dessiné, tant d'un point de vue professionnel qu'éditorial ou commercial. En prolongeant tout ce qu'un ouvrage précurseur comme *Maus* laissait déjà présager en matière de témoignage, de biographie, d'autobiographie, d'enquête, de reportage ou de documentaire historique, et en fixant des règles génériques là où le flou artistique dominait, Sacco a donné une identité à un paradigme déjà riche mais qui jamais jusqu'alors n'avait montré tout son potentiel.

De la vague des années 2000 au phénomène *mook*

En sa qualité de journaliste professionnel, de grand reporter (l'élite des journalistes) et d'auteur complet, Sacco est une figure tutélaire dans sa catégorie, mais aussi une figure marginale qui ne saurait être représentative de l'ensemble des contributeurs du monde du journalisme en bande dessinée. Entre 1995 et 2010, en parallèle des travaux de Sacco, de nombreux auteurs complets apportent leur pierre à l'ouvrage et viennent ainsi confirmer « l'extension du domaine de la non-fiction¹⁷ », même si bien peu sont, comme Sacco, des journalistes encartés. Certains

alternent entre la production d'une œuvre plus personnelle et des collaborations comme BD-journaliste dans la presse, comme c'est le cas de l'Autrichienne Ulli Lust. Les citer tous est impossible, mais certains titres ont marqué leur époque, soit parce qu'ils ont gagné le prix France Info de la Bande dessinée d'actualité et de reportage (créé en 1994), soit parce qu'ils ont trouvé leur public. Il en est ainsi du *Fax de Sarajevo* (1996) de Joe Kubert, *Shenzhen* (2000) de Guy Delisle, *Passage en douce. Carnet d'errance* (2000), de Helena Klakočar, *Persepolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi, *Déogratias* (2000) de Jean-Philippe Stassen, *Garduno, en temps de paix* (2002) et *Zapata, en temps de guerre* de Philippe Squarzoni, *Rural* (2002) d'Étienne Davodeau, *Le Photographe* (2003-2006) de E. Guibert, F. Lemerrier et D. Lefèvre, puis à nouveau Davodeau avec *Les Mauvaises Gens* (2005) et *Un homme est mort* (2006), sans oublier des œuvres comme *Le Procès Colonna* (2008) de Tignous et Dominique Paganelli, *L'Affaire des affaires* (2009-2011) du journaliste Denis Robert (et Denis Astier au dessin) ou encore l'étonnant *Monde diplomatique en BD* (octobre 2010).

Au tournant du millénaire, la transmédialité¹⁸ est sur toutes les lèvres, la non-fiction au sens large (histoire, science, enquête, procès, biographie, autobiographie) commence à avoir le vent en poupe et, incontestablement, la bande dessinée devient sociale et entend entrer, pour parler comme Frédéric Lordon, dans le « jeu axiomatique¹⁹ » et le champ des luttes de valeurs. Sacco, Squarzoni, Davodeau, Robert, ou plus tard, Pénélope Bagieu et Catel Muller, pour citer aussi des femmes, sont des auteurs-acteurs de leur monde : ils questionnent, se positionnent, reviennent sur l'Histoire, l'interrogent, s'étonnent, s'indignent, expriment leur admiration, etc. Cette nouvelle bande dessinée du réel, grâce à ces précurseurs, s'invite dorénavant quotidiennement dans le débat politique et l'on voit que le neuvième art fait de plus en plus sa part. De même que la BD-reportage peut produire des images là où les différents appareils et caméras sont interdits ou n'ont pu parvenir, la bande dessinée historique est en mesure d'engendrer des images pour combler les silences et les lacunes de la documentation. Elle s'est d'ailleurs imposée dans le paysage éditorial actuel. Le Fauve d'Or 2020 du meilleur album a été décerné à *Révolution, Tome 1, Liberté* (Florent Grouazel et Younn Locard, Actes Sud, L'An 2, 2019), une fresque monumentale, une fiction historique qui s'immisce dans les plis de l'histoire, à ras du peuple, les pieds dans la boue.

Autre exemple en date, le projet d'histoire dessinée de la France mené conjointement par *La Revue dessinée* et les Éditions La Découverte. Le premier numéro de cette histoire dessinée, *La Balade nationale : les origines* (Étienne Davodeau et Sylvain Venayre, La Découverte, *La Revue dessinée*, 2017), est d'ailleurs particulièrement intéressant par son éloignement des canons dominants. En réfléchissant à la façon dont l'histoire s'écrit, cet ouvrage réussit – grâce à un pacte de lecture parfaitement délimité – l'impossible pari d'être à la fois loufoque, irrévérencieux même, mais pleinement rigoureux sur le plan scientifique. La bande dessinée fait ainsi de la Mémoire un objet à interroger inlassablement. Dans ces exemples, un travail salutaire est mené pour questionner le passé rapporté, pour déconstruire les images écran de ce que l'on a appelé le « Roman National » et pour rendre visibles ceux qui ont fait l'Histoire depuis les marges. Un vent de liberté se lève, celui qui permet d'arracher le savoir historique aux totems où s'élèvent les héros et les grands hommes.

Dans un tout autre genre, mais qui nous ramène encore et toujours à l'hybridation, à la remédiatisation et au recyclage médiatique, on a pu également assister à la réhabilitation du genre « roman-photo » avec des récits photographiques qui sont de véritables objets de sociologie. Ainsi par exemple : *L'Illusion nationale* (Vincent Jarousseau et Valérie Igounet, Les Arènes, 2017) et *Les Racines de la colère* (Vincent Jarousseau et Eddy Vaccaro, Les Arènes, 2019 ; Lauréat du prix France Info 2020 de la bande dessinée d'actualité et de reportage) où l'image photographique est tissée de la parole – fidèlement rapportée – des témoins. Ces deux ouvrages font ainsi voler en éclats tout à la fois les stéréotypes d'un genre et ceux portés sur ces invisibles « qui ne sont pas en marche » pour produire une incontestable parole politique : non pas capter le réel mais agir sur la réalité comme dirait Georges Didi-Huberman. On parlerait sans doute ici de roman-photo « social » ou de roman-photo « documentaire ». Mais, dans ces étiquettes, le substantif « roman » devient bien vite impropre tant le réel déborde de toutes parts.

Ces matrices hybridées répondent ici avec beaucoup de justesse à la mal-représentation de certaines classes sociales. Le phénomène d'écart est déroutant mais il permet de mettre au premier plan les stigmates des inégalités présents sur les corps, les visages et les mots. Deux ans d'enquête pour ces deux livres, un coup de frein, le temps nécessaire pour tenter de comprendre ces lisières de la pauvreté qui sévissent dans

les bassins miniers du nord de la France, au moment où d'autres zones d'ombre de nos sociétés néolibérales sont éclairées par la BD-reportage : la prostitution (Muriel Douru, *Putain de vies : itinéraires de travailleuses du sexe*, La Boîte à Bulles, Médecins du Monde, 2019), la pornographie (Lisa Mandel, *La Fabrique pornographique*, Casterman, coll. «Sociorama», 2016), le mal-être adolescent et la pédopsychiatrie (Pauline Aubry, *Les Mutants, un peuple d'incompris*, coll. «Les Arènes, XXI», 2016), la précarité chez les jeunes (Mathilde Ramadier, *Vous n'espérez quand même pas un CDD ?*, Le Seuil, Paris, 2018), les luttes féministes en banlieue (Chloé Wary, *Saison des roses*, FLBLB, 2019), la condition des migrants parqués en France (Lisa Mandel, Yasmine Bouagga, *Les Nouvelles de la Jungle de Calais*, Casterman, coll. «Sociorama», 2017), etc. Observons au passage que toutes ces œuvres sont signées par des autrices et que ce n'est là qu'un maigre échantillon de titres. Ces quelques noms visent surtout à pointer le lien très fort qui existe entre non-fiction et féminisation du monde de la bande dessinée. Là où avant 2010 les dessinatrices et scénaristes de bandes dessinées restaient très minoritaires, avec la factualisation du récit, la profession tend même à la parité dans certaines publications, comme c'est le cas dans la revue *Topo* ou sur les trente et un auteurs du n° 22 de mars-avril 2020, quatorze étaient des femmes. À noter encore, pour fermer cette parenthèse trop courte sur le rapport entre féminisation et monde de la non-fiction, que cet essor est aussi à relier au phénomène lui-même en augmentation des tandems d'auteurs, l'un au scénario, l'autre au dessin. Quand le champ d'étude sera mieux constitué, il restera à établir des statistiques qui nous aideront à y voir clair sur la répartition des rôles et sur la progression du nombre de signatures féminines dans la profession.

En parlant de binôme, *La Fissure* (Carlos Spottorno et Guillermo Abril, Gallimard, 2017) est un autre de ces objets croisés qui explorent les espaces liminaires et de nouvelles formes de récit. La photographie réinvestit ici les codes de la bande dessinée, comme l'analyse avec finesse Thomas Faye dans son chapitre. L'ouvrage, qui présente en dernière page son certificat d'authenticité («Tous les événements qui apparaissent dans ce récit se sont réellement passés et correspondent à ce qu'ont vécu les auteurs pendant les voyages effectués»), est une œuvre croisée où le réel est une contrainte pour forger la séquence bédéique. La crise des migrants, ou crise de l'Occident, est la toile de fond de cette enquête sur les vies qui comptent et celles que l'on compte quand elles se perdent.

Notons enfin, comme *La Fissure* de Spottorno et Abril peut le laisser présager, que le phénomène d'extension du domaine du réel dépasse largement les frontières du marché franco-belge. À titre d'exemple, la bande dessinée journalistique en langue espagnole a également apporté, ces dernières années, sa contribution. On citera, entre autres œuvres marquantes, *11-M: la novela gráfica* (Pepe Gálvez, Antoni Gual [et al.], Gérone, Panini Comics, 2008) qui est une reconstruction fidèle du déroulé des attentats terroristes du 11 mars 2004 à Madrid ; *Vivos se los llevaron: Buscando a los 43 de Ayotzinapa* (Andalusia K. Soloff, Marco Parra, Anahi Galaviz, México D. F, Plan B, 2015), une bande dessinée dont les objectifs sont le refus de l'oubli et la quête de vérité sur la disparition et l'assassinat des quarante-trois étudiants d'Ayotzinapa au Mexique en 2014 ; *Historietas por la identidad* (Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015), un exercice militant qui participe du travail de recherche des enfants disparus pendant la dictature en Argentine et dans lequel trente-cinq histoires familiales sont dessinées ; *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra* (Jorge Carrión, Sagar, Norma Editorial, 2015), reportage sur le monde des laissés pour compte qui arpentent les rues de Barcelone à la recherche de bouts de ferraille afin de gagner de quoi manger ; et enfin, *El día 3* (Miguel Á. Giner Bou, Cristina Durán, Laura Ballester, Astiberri, 2018 ; Prix National de la Bande dessinée 2019), œuvre qui revient sur l'accident du métro de Valence qui fit quarante-trois morts le 3 juillet 2006 et qui déconstruit le discours officiel pour mieux en révéler l'incurie, le mépris et la manipulation des faits.

Toutefois, entre le changement de millénaire et le boom de la BD-journalisme qui marque le marché de l'édition depuis quelques années, sans doute convient-il de revenir sur une série de bouleversements qui ont profondément contribué à l'avènement d'un nouveau journalisme. Dans cette perspective, impossible de faire l'impasse sur la crise économique qui commence à marquer la presse quotidienne à partir de la fin des années 1990, crise en partie provoquée autant par la concurrence sauvage des «gratuits» et d'Internet que par une crise de confiance sans précédent. *Les Nouveaux Chiens de garde* (1997) de Serge Halimi, suivis un an plus tard du documentaire *Pas vu pas pris* de Pierre Carles mettront le monde du journalisme à mal en dénonçant ses relations peu vertueuses avec les sphères politique et économique. Outre la dénonciation d'une presse inféodée à des intérêts supérieurs, l'heure est aussi à la remise en question d'une presse trop pressée, focalisée sur

le traitement des dépêches issues des agences de presse et qui serait de moins en moins maîtresse de la production de son information, comme le rappelle Benoît Mitaine dans sa contribution.

Ces crises ne seront pas sans laisser de traces, et quand Laurent Beccaria (éditeur) et Patrick de Saint-Exupéry (journaliste-reporter) lancent en 2008 le trimestriel *XXI*, suivi en 2013 par *La Revue dessinée*, pilotée par un collectif d'auteurs dont l'éditeur-journaliste Franck Bourgeron est la figure la plus médiatique, tous ont en tête l'idée de revenir vers les formes les plus nobles du journalisme. Ces deux *mooks* vont certes donner de la visibilité, de la popularité et surtout une périodicité à la BD-journalisme qui n'existait jusqu'alors pratiquement que sous la forme du *one shot*, mais l'enjeu pour eux n'est pas juste de venir grossir les rangs d'un marché de l'édition «BD» déjà bien saturé. Leur ambition est davantage journalistique que bédéique. Dans leur manifeste de 2014 intitulé «Un autre journalisme est possible», Beccaria et Saint-Exupéry plaident pour un retour aux quatre fondamentaux du journalisme qui sont, selon eux, le temps, le terrain, l'image et la cohérence. En affirmant, dans un chapitre bien plus théorique que monographique, que la BD-journalisme est «un média pluriel en lui-même» issu d'un processus de remédiatisation, Jan Baetens prend clairement parti dans le débat «nouveau genre ou nouveau média?». Par ailleurs, en ajoutant que la BD-reportage est davantage «une nouvelle forme de journalisme» qu'une forme nouvelle de bande dessinée, il vient confirmer en quelque sorte, avec des arguments différents de ceux de Beccaria et Saint-Exupéry, qu'un autre journalisme est possible.

Dans son éditorial du printemps 2018, *La Revue dessinée* reviendra à son tour sur les dérives des médias et l'urgence de penser le journalisme autrement :

Ces trente dernières années, nous aurions produit plus d'informations qu'en 5 000 ans d'histoire, selon les recherches menées sur l'«infobésité», ce mal moderne qui sature l'individu de données, [...]. Pour nourrir le champ des idées, renforcer l'esprit critique et le libre arbitre, l'information reste d'une criante nécessité. Mais comment ne pas ajouter du bruit au bruit ? En s'arrêtant [...]. En s'immergeant [...]. En rembobinant [...]. En croisant les regards, les sensibilités et les talents. La bande dessinée, entreprise longue, besogneuse, minutieuse, nous impose de ralentir. Nous donne du temps. Celui de réfléchir à ce que l'on a à dire²⁰.

En somme, pour reprendre les propos d'Audrey Alvès et Marieke Stein dans leur ouvrage intitulé *Les Mooks. Espaces de renouveau du journalisme littéraire* :

Contre la dématérialisation de l'information, le *mook* choisit la matérialité et l'esthétique du support ; contre la gratuité, le prix élevé ; contre le financement par la publicité, l'indépendance ; contre l'actualité brûlante, la réflexion et le recul ; contre les sujets fédérateurs, un choix de sujets décalés, marginaux, parfois légers et parfois graves, voire difficiles ; contre l'obsession du numérique, une préférence pour le papier [...] ²¹.

Tout indique que ce n'est qu'au prix de certains renoncements (la publicité, l'infobésité, le journalisme de sous-traitance) que le contrat de confiance avec le public pourra être restauré et la bande dessinée pourrait être le bon médium pour atteindre cet objectif.

pas italique dixit la correctrice jw

«Le médium, c'est le message»

Le fait qu'un nombre croissant de journalistes, d'éditeurs, d'auteurs et de lecteurs voient dans la bande dessinée une alternative ou un complément intéressant à l'information diffusée par les **mass media** n'est pas anodin. Certes, la lenteur de la bande dessinée l'immunise par nature contre l'infobésité et en fait un bon apôtre du *slow journalism*, un journalisme qualitatif et non quantitatif. Mais la bande dessinée et le dessin sont porteurs d'au moins trois autres valeurs intrinsèques qui s'opposent aux codes du journalisme dominant :

- a) Roland Barthes opposait la photo, « message sans code, au dessin, qui, même dénoté, est un message codé²² ». Ce qui vaut pour la photo, vaut pour la vidéo et vaut aussi, jusqu'à un certain point, pour le style mécanique de l'écriture journalistique : l'industrie médiatique formate et aseptise tout au nom de l'objectivité. Le dessin, à l'inverse, parce qu'il porte malgré lui (par défaut) la griffe du dessinateur, instille à sa production un « effet constant de signature », comme le rappelle ici même Philippe Marion dans son chapitre. Là où le journalisme académique vise à neutraliser les traces de subjectivité,

le journalisme dessiné met en avant la singularité de chacun de ses reportages. Le dessin exhibe toujours une sensibilité, un style, une personnalité, un parti pris : non celui de la vérité, mais d'une vérité subjective, qu'il faut prendre comme un gage d'honnêteté.

- b) Le dessin, par son art de la synthèse, de la métaphore, du raccourci ou par sa puissance diagrammatique, terme clé de la BD-reportage sur lequel Laurent Gerbier revient très savamment dans son chapitre, est capable de rendre intelligible en une image ce que ni la photo ni la vidéo (prisonnières du réel, quand elles ne font pas l'objet de montages ou d'effets spéciaux) ne sauraient restituer avec une telle économie de moyen et de temps. On retrouvera dans le chapitre de Pascal Robert des analyses du fonctionnement précis de ces « montages bédéiques » ou « technologies intellectuelles » qui opèrent aussi, en termes de flux informatif, comme des barrages narratifs qui forcent à ralentir le rythme de la lecture.

Le succès de la bande dessinée de vulgarisation, que ce soit en livre, sur blog, à la télévision (*Tu mourras moins bête* [depuis 2011] ou *Dans la combi de Thomas Pesquet* [2017] de Marion Montaigne) ou sous forme de collections (« La Petite Bédéthèque du Savoir » ; « Sociorama »), tient en partie aux vertus pédagogiques de l'image qui, grâce au talent et à l'imagination de l'auteur, est capable de rendre concret l'abstrait (*Les Rêveurs lunaires. Quatre génies qui ont changé l'histoire* [2015] de Cédric Villani et Edmond Baudoin ; *Le Mystère du monde quantique* [2016] de Thibault Damour et Mathieu Burniat ; *L'Univers* [2016] de Hubert Reeves et Daniel Casanave). Comment mieux comprendre, par exemple, le concept de « charge mentale » qu'en lisant « Fallait demander²³ » d'Emma ?

Outre ces aspects propres au dessin en général, dans le cas de la bande dessinée de vulgarisation, un autre élément semble être à prendre en considération : l'humour ! Et même si Marion Montaigne en a fait une marque de fabrique, elle est loin d'être la seule à exploiter les vertus du rire, comme l'étude de Henri Garric le démontre avec statistiques à l'appui. En dépit de ce que l'on aurait pu croire, la BD-reportage destinée aux moins de 20 ans, comme la pratique par exemple le bimestriel *Topo. L'actualité dessinée pour les moins de 20 ans* ne cherche nullement à se démarquer du reste du genre par un recours accru à l'humour, tordant ainsi le cou à l'équation

simpliste BD-jeunesse = humour. *Topo*, en suivant le principe, « Un adulte qui fait n'importe quoi, c'est un ado qui a oublié d'apprendre les bons trucs aux bons moments », s'est fixé comme objectif audacieux d'aider les adolescents à décrypter le monde. Lancée en 2016 (premier numéro : septembre-octobre 2016), *Topo* est la petite sœur de *La Revue dessinée*. Certains thèmes sont d'ailleurs traités dans les deux revues, ainsi par exemple : « Black bloc : colère noire », de Thierry Vincent et Ivan brun, *La Revue dessinée*, n° 23, printemps 2019 ; et « Qui sont les black blocs ? », du même Thierry Vincent avec M. LeRouge, *Topo*, n° 22, mars-avril 2020. *Topo* est un format long, 144 pages (226 pages pour *La Revue dessinée*), où le journalisme se décline en dessins de presse, illustrations et bande dessinée. Charlotte Miquel, rédactrice en chef adjointe de la revue de 2015 à 2018, explique que c'est suite au drame de *Charlie* et pour répondre au trouble face aux réactions des adolescents que l'idée a émergé. On retrouve dans *Topo* des signatures graphiques variées d'auteurs qui sortent de leurs ateliers pour raconter le monde. Quelques-uns des ingrédients de la recette : dosage équilibré de formats longs et courts, didactisme, humour (mais pas plus que dans *La Revue dessinée*), le tout avec un avantage certain du dessin sur le flot de mots.

- c) Enfin, on ne saurait sous-estimer l'attractivité qu'exerce la dimension esthétique et artistique d'un reportage graphique, comme le souligne Benoît Mitaine dans son chapitre. Que la tension esthétique atteigne des sommets (voir les *Meilleurs ennemis* [2011-2016] de David B. et Jean-Pierre Filiu) ou qu'elle reste de basse intensité avec un style ligne clair plus passe-partout comme c'est souvent le cas dans *La Revue dessinée* ou le bimestriel *Topo*, la forme « artialisée²⁴ » nécessairement le fonde. Le journalisme sert les intérêts d'une bande dessinée qui trouve avantage à s'extraire du monde de la fiction qui la caractérise encore trop mais en retour la bande dessinée sert un journalisme en quête de renouvellement à une époque où le modèle des médias de masse se voit remplacé par la puissance de « la masse des médias²⁵ », selon l'heureuse formule d'Ignacio Ramonet. Le mariage de la bande dessinée et du journalisme qui se scelle depuis les années 2000 et qui ne cesse de gagner en force (pour l'année 2019, on retiendra par exemple *Sarkozy-Kadhafi. Des billets et des bombes* signée par un collectif de cinq grands reporters et dessinée par Thierry Chavant)

s'inscrit dans le sillon de l'essor du roman graphique qui a marqué les années 1990 : l'un et l'autre sont des symptômes des multiples mutations culturelles d'une société qui plonge toujours plus profondément dans la civilisation de l'image et de l'hybride et qui accorde à l'esthétique une fonction de plus en plus structurante. En ceci, Marshall McLuhan avait raison : «le médium est le message», ou, à tout le moins, une partie importante de celui-ci.

¹ Vous trouverez au long de ce volume, selon les auteurs des chapitres, le mot «BD-reportage» écrit tantôt au masculin tantôt au féminin et même parfois sans trait d'union, comme cela se trouve fréquemment dans la longue liste des mots composés. L'heure de la fixation générique n'étant pas encore arrivée, nous avons fait le choix de ne pas chercher à normaliser. Le masculin donne la primauté au genre qui est développé (le journalisme, le reportage, le documentaire) tandis que le féminin privilégie le médium bande dessinée. Il est certain que la réduction par abréviation du mot bande dessinée à BD contribue à indétourner le genre et rend de ce fait plus volatile sa normalisation. Par ailleurs, à l'heure de l'écriture inclusive et de la contestation du tout-masculin, nous éviterons de masculiniser trop vite un terme peut-être promis à une longue vie au féminin.

² Contraction de magazine et de *book* visant à décrire l'irruption au cours du début du XXI^e siècle de périodiques d'un format nouveau à la pagination importante, au design soigné, souvent richement illustrés, fréquemment construits autour de dossiers thématiques, à la périodicité espacée (mensuel, bimensuel, trimestriel), au coût élevé et conçus dans l'idée d'être collectionnables, non comme un vulgaire magazine dont on se sépare aussitôt la lecture terminée.

³ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1996, p. 36.

⁴ Le terme «médiaculture», en fusionnant les termes «média» (valorisé comme populaire) et «culture» (valorisé comme élitiste), vise à rompre l'écran de verre qui sépare l'une de l'autre mais permet également de «décloisonne[r] l'étude sur les médias (réservés aux spécialistes de la communication) de celle sur les cultures (apanage des spécialistes de l'art, du cinéma, de la culture) et de celle sur les politiques de représentations (réservées aux penseurs du politique)», in Éric MAIGRET et Éric MACÉ (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/INA, 2005, p. 10.

⁵ Anne-Claude AMBROISE-RENDU, «Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 39, n° 1, janvier-mars 1992, p. 8 [en ligne : www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1992_num_39_1_1618, dernière consultation le 7 avril 2020].

⁶ Christian DELPORTE, «Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste», *Vingtième siècle*, n° 35, juillet-septembre 1992, pp. 29-41.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹ Isabelle DESAILLY, *Le Dessin de presse : une forme de discours dialogique*, Thèse de doctorat de sciences du langage soutenue le 27 novembre 2017, p. 13. Disponible en ligne sur hal.archives-ouvertes.fr

¹⁰ Patrick CHAPPATTE, « Quand on attaque le dessin de presse, c'est la liberté qu'on attaque », 11 juin 2019, *Le Temps* : www.letemps.ch/culture/on-attaque-dessin-presse-cest-liberte-quon-attaque (dernière consultation le 7 avril 2020).

¹¹ Se reporter à la page 187 du présent volume.

¹² Jean-Luc PORQUET, *Cabu, une vie de dessinateur*, Paris, Gallimard, 2018, p. 191.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Alain DAVID, *Cabu, reporter dessinateur. Les années 70*, Issy-les-Moulineaux, Vents d'Ouest, 2007, p. 4.

¹⁶ Bernard JOUBERT, « Les reportages de Cabu », 9e art. *Cahiers du Musée de la Bande dessinée*, n° 7, janvier 2002, p. 65.

¹⁷ Thierry GROENSTEEN, « Extension du domaine de la non-fiction », *Neuvieme Art 2.0*, septembre 2016 : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1091>.

¹⁸ Henry JENKINS sortira son fameux ouvrage sur « la culture de la convergence » en 2006 : *Convergence Culture*, New York, New York UP, 2006.

¹⁹ Frédéric LORDON, *La Condition anarchique. Affects et institutions de la valeur*, Paris, Seuil, 2018.

²⁰ *La Revue dessinée*, n° 19. Éditorial disponible en ligne : www.larevuedessinee.fr/produit/18-2017-2018-hiver-copie/.

²¹ Audrey ALVÈS et Marieke STEIN (dirs.), *Les Mooks. Espaces de renouveau du journalisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 16.

²² Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 46.

²³ Emma, *Un autre regard. Tome 2*, Paris, Massot Éditions, 2017. « Fallait demander » est en ligne sur le blog de l'auteure : <https://emmaclit.com/2017/05/09/repartition-des-taches-hommes-femmes/>

²⁴ Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

²⁵ Ignacio RAMONET, *L'Explosion du journalisme. Des médias de masse à la masse de médias*, Paris, Galilée, 2011.