



**HAL**  
open science

# La médiation des images de guerre par la bande dessinée de reportage

Hélène Raux

► **To cite this version:**

Hélène Raux. La médiation des images de guerre par la bande dessinée de reportage. Voir/montrez la guerre aujourd'hui, 2 : Visée(s), sous la direction de Blanvillain, C. et Boutevin, C., L'Harmattan, 2019, 2343185913. hal-03607802

**HAL Id: hal-03607802**

**<https://hal.science/hal-03607802>**

Submitted on 14 Mar 2022

**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.

# La médiation des images de guerre par la bande dessinée de reportage

Hélène Raux

La bande dessinée de reportage occupe une place croissante dans le paysage éditorial et médiatique depuis la fin des années 2000. Depuis *Palestine* (1995), l'ouvrage considéré comme précurseur du genre dans lequel le journaliste américain Joe Sacco rendait compte, sous forme de bande dessinée, d'une longue enquête en Palestine et en Israël, le genre a acquis une « forte visibilité<sup>1</sup> ». Deux canaux de diffusion concourent à cette visibilité en France : d'une part des *mooks* proposent des reportages en bande dessinée<sup>2</sup>, d'autre part un nombre croissant d'albums signés par des auteurs parfois célèbres de bande dessinée traitent à chaud de sujets d'actualité<sup>3</sup>. L'émergence de ce genre, dont la désignation n'est pas fixée puisqu'on parle aussi de BD reportage, reportage en bande dessinée ou encore reportage dessiné<sup>4</sup>, s'inscrit dans des mouvements de fond à l'œuvre dans le champ de la bande dessinée, dont actuellement « le plus décisif est certainement l'ouverture croissante de la BD à tous les secteurs relevant de la non-fiction<sup>5</sup> ».

Mais cette émergence et ce développement prennent également place au sein d'un paysage médiatique marqué par la recherche d'alternatives aux flux d'images toujours plus rapides véhiculés par certains médias qui semblent lancés dans une course après le temps réel. Séverine Bourdieu affirme que « le reportage en bande dessinée est un atout pour les rédactions<sup>6</sup> », par le temps long nécessaire à la fabrication de ces reportages en bande dessinée et par l'engagement du dessinateur dans une création graphique qui porte nécessairement sa marque. Selon elle, il répond aux attentes des lecteurs d'aujourd'hui, déçus par la fausse impartialité de certains médias, lassés d'une information dupliquée à l'infini, essouffés par la course à l'information en temps réel, sans perspective, où tout événement est frappé d'obsolescence avant d'avoir été interrogé et approfondi<sup>7</sup>.

Réfléchir à la façon dont des reportages en bande dessinée traitent de conflits par ailleurs largement couverts par d'autres médias permet d'analyser quelles images sont produites par ce genre encore émergent. La réflexion proposée ici s'appuie sur un corpus de trois albums ayant fait l'objet en France d'une assez forte médiatisation ou d'une reconnaissance par la critique, et présentant des démarches différentes. Joe Sacco livre dans *Gorazde* (2011<sup>8</sup>) le récit d'une enquête réalisée dans une enclave bosniaque en territoire serbe, au cours des derniers mois de guerre et l'immédiat après-guerre pendant l'hiver 1995-1996. Parmi les nombreux reportages de cette figure de proue du journalisme en bande dessinée, c'est sans doute celui qui relate la plus forte immersion de l'auteur au cœur d'un conflit. *La fantaisie des*

---

1. Thierry Groensteen, *La Bande dessinée au tournant*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2016, p. 31.

2. Au premier rang desquels la *Revue dessinée*, créée en 2013, qui propose chaque trimestre de s'informer sur une diversité de thèmes grâce à des sujets réalisés par des binômes de journalistes et de dessinateurs.

3. Thierry Groensteen cite comme exemples d'albums rencontrant une forte médiatisation « *Greffier*, de Joann Sfar, en 2007 (volume de ses carnets consacré au procès de *Charlie hebdo*) ou *Campagne présidentielle*, de Mathieu Sapin, en 2012 (qui a suivi François Hollande en campagne, à la manière d'un journaliste) », *op. cit.*, p. 31.

4. Suivant Thierry Groensteen, je retiens la désignation « bande dessinée de reportage » pour évoquer le genre ; je reprends à Philippe Marion (2017) l'expression de « BD reportage » (au masculin) pour parler de reportages particuliers.

5. Thierry Groensteen, *ibid.*, p. 30.

6. Séverine Bourdieu, « 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 24 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5362> ; DOI : 10.4000/contextes.5362

7. *Ibid.*

8. Date de publication en France, aux éditions Rackam ; paru en 2000 aux États-Unis (aux éditions Fantagraphics), cet album a reçu le prix Eisner (remis par des professionnels de la bande dessinée américaine) comme « Best graphic album » en 2001 et a valu, à Joe Sacco, l'attribution d'une « Guggenheim fellowship » la même année.

*dieux* (2014) est le fruit de la collaboration du journaliste Patrick de Saint-Exupéry et du dessinateur Hippolyte, qui reviennent sur les lieux du génocide rwandais 20 ans après les événements de 1994. *Gorazde et la Fantaisie des dieux* portant sur des événements déjà anciens, dont le traitement médiatique est bien documenté, on peut d'autant mieux analyser les choix et spécificités de ces BD reportages. Troisième album retenu ici, *Kobane calling* (2017) de l'italien Zerocalcare raconte l'enquête menée par le dessinateur, à la frontière de la Syrie et de la Turquie, auprès de combattants kurdes en lutte contre l'État Islamique. Enquête par le dessinateur lui-même ou partenariat entre un journaliste et dessinateur, enquête à chaud ou retour sur des événements appartenant déjà à l'histoire... les approches diffèrent, tout comme les styles graphiques, qui vont du trait noir et blanc plutôt expressionniste de Joe Sacco aux aquarelles d'Hippolyte.

À travers cette diversité, on peut analyser quelles régularités apparaissent dans les images de guerre proposées par ces différents reportages. Il conviendra alors de se demander ce que ces régularités doivent au fait que ces reportages sont en bande dessinée. Autrement dit, dans le prolongement des travaux de Philippe Marion, il s'agit de s'interroger sur la « médiagénie<sup>9</sup> » de ces reportages : de même que certains sujets seraient plus ou moins photogéniques ou télégéniques, un récit s'incarnerait plus ou moins bien à travers tel ou tel partenaire médiatique ; il s'agira donc d'« appréhender la dynamique d'une interfécondation<sup>10</sup> » entre le récit et le médium en analysant en quoi le traitement de l'information proposé est lié aux potentialités de la bande dessinée, décryptées selon une grille de lecture sémiologique.

L'analyse des images produites par les BD reportages étudiées s'attachera d'abord à envisager en quoi ces reportages, inscrits dans un temps long, visent à raconter la guerre, en donnant la priorité au récit de l'expérience vécue par ses victimes, plutôt qu'à en montrer les images les plus spectaculaires. La réflexion sera ensuite élargie à un faisceau de potentialités médiatiques qui concourent à produire dans la bande dessinée de reportage des images contextualisées, souvent réflexives, des images doublement « réfléchies » donc.

## **Des reportages qui refusent la course à l'image choc**

Le temps long requis par la fabrication d'un reportage en bande dessinée place forcément ce médium hors de la course au temps réel et à l'immédiateté dans laquelle certains médias de large diffusion semblent lancés. Au-delà de la contrainte matérielle, cette inscription dans un temps long s'accorde avec la démarche journalistique des auteurs et engage pleinement le traitement de l'information proposé.

### *Le temps de l'enquête : du journalisme au long cours*

Joe Sacco et Zerocalcare se sont tous deux immergés plusieurs semaines, voire plusieurs mois, sur les lieux de leurs enquêtes : le rythme assez lent de la production des planches<sup>11</sup> accompagne, dans ces reportages, le temps long également accordé au travail d'enquête, au recueil des témoignages, à l'imprégnation dans les lieux. Le retour sur le génocide rwandais effectué vingt ans plus tard par Patrick de Saint-Exupéry et Hippolyte associe aussi, au temps long de la production, la distance du regard rétrospectif sur des événements appartenant déjà à l'histoire. Sans que la bande dessinée n'induisse ce choix d'inscrire l'information dans la

---

<sup>9</sup>. Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication* 7, 1997, pp. 61-88.

<sup>10</sup>. *Ibid*, p. 86.

<sup>11</sup>. Ce temps qui crée nécessairement un délai entre l'enquête et la publication varie beaucoup : si Joe Sacco a travaillé trois ans et demi sur *Gorazde*, les planches de Zerocalcare racontant son séjour de novembre 2014 ont été en partie publiées dès janvier 2015 dans le journal italien *Internazionale*.

longue durée, la temporalité de ce médium s'avère en phase avec les démarches de journalisme au long cours, revendiquées par les auteurs.

La bande dessinée de reportage s'offre ainsi comme un médium alternatif pour des démarches journalistiques en rupture avec des pratiques en vigueur, dans les médias dominants, ouvertement critiqués dans les trois albums. En caricaturant des journalistes en troupe de touristes se laissant conduire à travers les ruines de la ville pour y trouver des images d'impacts, lors du quart d'heure de gloire de la Gorazde « CNNisée, NPRisée, BBCisée<sup>12</sup> », ou en loups aux dents aiguisées qui salivent à l'idée de cadavres encore chauds<sup>13</sup>, Joe Sacco et Zerocalcare manifestent leur rejet des logiques à l'œuvre sur le devant de la scène médiatique. Dans *La fantaisie des dieux*, le récit du génocide est accompagné d'une dénonciation du traitement télévisuel des événements. Une vignette évoquant l'épidémie de choléra dans les camps de réfugiés et représentant un alignement de cadavres est accompagnée de deux récitatifs dans lesquels s'exprime Patrick de Saint-Exupéry : en haut, « dans le chaudron de Goma, ils succombaient en direct au choléra », et, masquant en partie les corps « les caméras tournaient dans les camps<sup>14</sup> ». Au centre de la vignette suivante, sur un écran de télévision, un présentateur et un titre en rouge, « horreur à Goma » ; deux récitatifs commentent : « des images spectaculaires d'une crise enfin devenue humanitaire », « de l'émotion pure ». La vignette qui suit représente les deux auteurs, et deux commentaires de Patrick de Saint-Exupéry concluent la séquence : « le génocide était enterré », « c'était à vomir ». Dans cet album, la reconstitution des événements intègre ainsi une critique de leur couverture dans les journaux télévisés français, avides d'images-choc ne soulevant guère de questions géo-politiques.

L'inscription des reportages en bande dessinée dans une temporalité longue dépasse donc largement ce qui relèverait simplement d'une contrainte matérielle. Dans les albums étudiés, cette contrainte s'accorde avec le positionnement de reporters soucieux de produire une information au long cours, à rebours de dérives observées dans le paysage médiatique<sup>15</sup>.



Figure 1 : Hippolyte et Patrick de Saint-Exupéry, *La Fantaisie des dieux*, p. 78.

<sup>12</sup> *Gorazde*, Montreuil, Rackam, 2011, planche 6. NPR est un réseau de diffusion radiophonique aux États-Unis.

<sup>13</sup> *Kobane Calling*, Paris, Cambourakis, 2016, p. 16.

<sup>14</sup> *La Fantaisie des dieux*, Paris, Les Arènes, 2014, p. 78.

<sup>15</sup> Notons que cette réflexion sur les médias et la recherche d'images alternatives aux images-choc du Rwanda et de la guerre en Serbie diffusées dans les JT et les unes de la presse s'exprime à travers d'autres médias, en particulier autour de la photographie : Éric Pedon et Jacques Walter, « Les livres photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie, lieux critiques du traitement médiatique », *Questions de communication*, [En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le 01 mars 2002, consulté le 09 mars 2018 ; sur la recherche d'une expression artistique du génocide par les photographes au Rwanda : Nathan Réra, « Paysages du désastre, territoires de la mémoire », *Études photographiques*, 31 | Printemps 2014, [En ligne], mis en ligne le 08 avril 2014, consulté le 09 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3376>

### *Un récit du quotidien par temps de guerre*

L'engagement des reporters dans des enquêtes au long cours se traduit par la production d'images bien différentes des images spectaculaires qui ont le plus souvent fait la une des médias. Les trois albums étudiés s'attachent en effet à restituer des expériences vécues, à recueillir des témoignages faisant une large place au quotidien, aux scènes de la vie ordinaire en temps de guerre. Voici par exemple comment et pourquoi Patrick de Saint-Exupéry et Hippolyte se sont refusés à verser dans l'image-choc, jugée comme une facilité :

C'est tout le problème d'une extermination, d'un génocide : c'est que nous sommes attirés naturellement vers la violence. Or, la violence n'est absolument pas symptomatique de la réalité d'un génocide. La réalité symptomatique d'un génocide, c'est le silence. Ils ont tous été tués, ils ont été tus. Il n'y a plus de mots, il n'y a plus rien, il n'y a que le silence, le bruit du vent et le feuillage des arbres. C'est ça, un génocide. Et c'était ça qu'il fallait essayer de faire ressentir, de faire comprendre. La marque du génocide, c'est juste celle-ci. Le silence<sup>16</sup>.

À l'image, cette volonté de faire ressentir, de faire comprendre l'expérience vécue sur place se traduit par une abondance d'images assez statiques, dans *la Fantaisie des dieux* comme dans *Gorazde* et *Kobane Calling* : les gros plans sur les visages de témoins sont fréquents, les scènes d'attente ou d'ennui transcrivent un quotidien souvent marqué par l'inactivité. Les habitants de Gorazde continuent de souffrir à l'automne 1995 même s'ils peuvent « maintenant aller sur le second pont, auparavant l'un des endroits les plus meurtriers de Bosnie » : Joe Sacco donne la parole à ces jeunes qui s'ennuient dans une Gorazde qui « mijot[e] dans son jus », des jeunes désireux de parler « d'autre chose que de la guerre » et privés de toute possibilité de voir un film, de lire un livre ou un magazine ou d'écouter de la musique<sup>17</sup>. Un reporter américain ayant couvert la guerre en Bosnie considère au final que Joe Sacco a restitué une Bosnie plus vraie que celle dont lui et ses collègues parlaient :

La Bosnie de Sacco est celle dont ceux d'entre nous qui ont couvert le conflit ont fait l'expérience au jour le jour, plus que celle dont on parlait. La politique, le va-et-vient des négociateurs internationaux, les promesses vaines de l'ONU, les lignes de front, tout cela est un bruit de fond dans le livre de Sacco, exactement comme ça l'était pour les Bosniaques ordinaires pendant 4 ans. Le but de Sacco est d'évoquer une réalité très différente et beaucoup plus viscérale<sup>18</sup>.

Ces chroniques de la vie ordinaire en temps de guerre se doublent de la représentation de l'ordinaire de l'enquête, avec sa lenteur, les heures d'attente pour passer quelque part ou rencontrer quelqu'un. Des planches de Zerocalcare racontent par exemple un trajet en minibus de quatre heures entre Erbil à Semalka (à la frontière entre l'Irak et la Syrie) qui se solde par un échec : le garde-frontière n'est pas à son poste, le groupe auquel l'auteur s'est joint n'a d'autre choix que de refaire la route en sens inverse et de retenter sa chance le lendemain<sup>19</sup>. Le même refus de ne montrer que les situations les plus spectaculaires s'applique donc à l'expérience de la guerre vécue par les habitants du pays et au compte-rendu de l'enquête par le dessinateur.

---

<sup>16</sup> . Émission *Un autre jour est possible*, France Culture, 4 avril 2014, citée par Bénédicte Tratnjek, <https://labojrsd.hypotheses.org/1946>.

<sup>17</sup>. *Gorazde*, *op. cit.*, planches 72-73 par exemple.

<sup>18</sup> . David Rieff, « Bosnia beyond words », *New-York Times*, 24 décembre 2000. [traduction libre], <https://www.nytimes.com/2000/12/24/books/bosnia-beyond-words.html>

<sup>19</sup>. *Kobane Calling*, *op. cit.*, pp. 98-101.

Une précision importante s'impose ici pour éviter un malentendu : cette focalisation sur l'ordinaire, ce refus ou en tout cas cette méfiance à l'égard du spectaculaire ne signifient pas que la violence des guerres évoquées soit oubliée ou occultée. Les choix narratifs observés procèdent du positionnement journalistique des auteurs, et non d'une vertu d'euphémisation qui serait inhérente au médium bande dessinée. Si le dessin a la réputation d'offrir une représentation moins crue, moins frontale des images les plus difficiles à affronter<sup>20</sup>, il faut remarquer qu'il permet également de représenter des scènes ayant échappé à toute captation par appareil photo ou caméra. Des crayonnés d'Hippolyte en surimpression de décors repris de photos prises en 2014 pour reconstituer des scènes de 1994 montrent bien cette liberté offerte par le dessin.



Figure 2 : Hippolyte et Patrick de Saint-Exupéry, *La Fantaisie des dieux*, p. 30

Le dessinateur, libre de recréer des scènes dans toute leur brutalité, peut parfaitement exposer le lecteur à des images difficilement soutenables : si Joe Sacco estime que le dessin est « plus agréable », qu'il « permet de regarder les choses<sup>21</sup> », il lui semble également qu'« il est important de pouvoir mettre le lecteur dans une position inconfortable<sup>22</sup> ». Certaines vignettes de *Gorazde*, comme celles qui représentent l'opération d'un enfant éventré par une explosion ou la découverte d'un corps carbonisé<sup>23</sup>, illustrent cette possibilité d'un dessin qu'un critique juge parfois « très difficile à regarder<sup>24</sup> ».

Ces dernières remarques laissent entrevoir la grande liberté offerte par le dessin au BD reporter : après avoir observé comment le temps long de la bande dessinée de reportage

<sup>20</sup>. L'idée que le dessin serait moins « frontal » est par exemple mise en avant par la rédaction de *Groom*, magazine d'actualité en BD pour les jeunes lecteurs, dans la présentation destinée aux enseignants : *Groom* est « moins frontal que les médias traditionnels. Parce que les enfants et les adolescents risquent moins d'être choqués par un dessin que par une photographie », <http://www.groomlemag.com/telecharger/Dossier-pedagogique-classes-8-11ans.pdf>

<sup>21</sup>. Dans le corpus, les aquarelles d'Hippolyte en sont un exemple, quand par exemple les blessures d'un homme tué à la machette ne sont représentées que par de légères taches rouges qui parsèment son corps (*Fantaisie des dieux*, p. 54, deuxième vignette) ; une telle représentation atténue assurément la violence de la scène pour le regard.

<sup>22</sup> Interview dans le documentaire *La BD s'en va-t-en guerre*, Mark Daniels, 2009, Arte Éditions, 1'00'30-1'00-55.

<sup>23</sup>. *Gorazde*, *op. cit.*, planches 90 et 122.

<sup>24</sup>. « Sacco does not shy away from the Serbian massacres of Muslims at the beginning of the war, or of the accounts he heard from survivors of the systematic rapes, let alone from the terrifying reality of life under siege. To the contrary, he portrays them at great and painful length in an eloquent series of images that at times is very hard to look at ». David Rieff, « Bosnia beyond words », *New-York Times*, 24 décembre 2000. <https://www.nytimes.com/2000/12/24/books/bosnia-beyond-words.html>

résulte de la rencontre réussie d'un positionnement narratif autant qu'éthique et d'un partenaire médiatique, l'analyse des images produites dans le genre de la bande dessinée de reportage doit être élargie à d'autres caractéristiques pour appréhender les ressources offertes par la bande dessinée dans le traitement de l'information.

### **Les images réfléchies de la bande dessinée de reportage**

Un faisceau de potentialités médiatiques concourt à produire dans la bande dessinée de reportage des images contextualisées et souvent réflexives.

#### *Représentation du reporter et de sa subjectivité*

Les reporters sont très présents au sein des planches des trois albums : on les suit dans leurs différentes visites et rencontres. Ce trait réflexif, déjà souligné dans les analyses de Séverine Bourdieu et Philippe Marion, est théorisé ainsi par Joe Sacco : « ma figure est une sorte de pronom personnel “je” qui se promène dans ces lieux, le lecteur voit tout cela avec mes filtres<sup>25</sup> ». Des vignettes qui font écho à des images ayant beaucoup circulé dans les médias présentent souvent cette particularité que la figure du dessinateur y est incorporée, par exemple quand Zerocalcare est placé, de dos, au premier plan d'une large planche représentant Kobane sous un panache de fumée<sup>26</sup>, ou lorsque Joe Sacco se montre au bord de la Vrina découvrant le fonctionnement des petites centrales hydrauliques placées par les habitants sur la rivière pour s'assurer un approvisionnement en électricité<sup>27</sup>.

Cette représentation est permise et peut-être appelée par le dessin. Le dessinateur a en effet la capacité de se montrer en position d'observateur, là où appareils photos et caméras restent (sauf dispositif exceptionnel) hors champ, et cette représentation traduit sans doute également un besoin de clarifier le statut des dessins pour répondre à un soupçon ou du moins une interrogation du lecteur : le dessinateur ne doit-il pas indiquer la part des choses vues dans ses dessins, parmi les choses entendues et reconstituées, là où une image photographiée ou filmée porterait en elle-même la preuve de la présence du reporter ? Fortement inscrite dans la spécificité médiatique du dessin, cette incorporation de l'auteur dans le récit ne relève pas uniquement du besoin d'assurer l'authenticité du récit, mais elle participe également d'un positionnement du journaliste assumant sa part de subjectivité comme le remarque Séverine Bourdieu :

Cette présence du reporter dans le cadre a bien sûr une fonction testimoniale (sur le mode du « J'y étais, j'ai vu, j'ai entendu ») mais elle sert aussi à rappeler constamment au lecteur le caractère subjectif du reportage qu'il lit, en réaction au concept de journalisme objectif<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Interview dans le documentaire *La BD s'en va-t-en guerre*, Mark Daniels, Arte Éditions, 2009, 3'45.

<sup>26</sup> *Kobane Calling*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>27</sup> *Gorazde*, *op. cit.*, planche 49.

<sup>28</sup> Séverine Bourdieu, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *op. cit.*



TROIS ARRÊTS DE MÉTRO.  
DE REBIBBIA À SANTA MARIA DEL SOCCORSO, GENÈVE.

Figure 3 : Zerocalcare, *Kobane calling*, p. 23

Notre corpus confirme cette analyse et montre que le format de l'album permet, par rapport aux reportages examinés dans l'étude citée, parus dans la presse, un déploiement encore plus marqué de la réflexivité.

La fabrique de l'enquête fait ainsi l'objet d'une représentation réflexive tout au long des albums. La représentation des temps d'attente ou des difficultés à accéder à tel lieu ou à rencontrer telle personne a déjà été évoquée ; les dessinateurs n'hésitent pas à intégrer également à leur récit des passages concernant la genèse du dessin lui-même. Zerocalcare se dessine, par exemple, prenant des photos et s'en justifie auprès du lecteur. Après trois vignettes dans lesquelles le dialogue porte sur la prise d'une photo (« Prends une photo, on la mettra avec l'article. – Il va trop vite. – C'est bon ? – Elle est floue ! »), l'auteur s'excuse : « désolé pour l'ambiance safari. Mais faut bien prendre des photos, si on veut faire une BD après<sup>29</sup> ». Joe Sacco, quant à lui, accompagne la réédition du livre en 2011 (édition publiée en France) d'un livret présentant des photographies prises lors de son séjour en Bosnie et son travail de dessinateur à partir de ses clichés. L'insertion dans la *Fantaisie des dieux* de quelques photos prises par les auteurs en 2014 et reprises sous le crayon du dessinateur (phénomène relevé plus haut. Voir l'illustration 2) participe aussi de cette explicitation de la genèse et du statut des dessins.

Il n'est pas rare que la dimension réflexive des reportages dessinés s'ouvre à une expression très personnelle du reporter, inscrite dans divers registres. Le dessinateur Hippolyte, qui était enfant en 1994, consacre par exemple plusieurs planches à la réaction que provoque en lui la découverte des horreurs commises au Rwanda et de la responsabilité de l'armée française : il s'y dessine comme flottant dans une piscine où, à la manière d'un

<sup>29</sup> *Kobane Calling*, op. cit., p. 169.

cauchemar, des images et des bribes de récit entendues l'assaillent<sup>30</sup>. Quand le récit laisse place à la



Figure 4 : Hippolyte et Patrick de Saint-Exupéry, *La Fantaisie des dieux*, p. 33

subjectivité du dessinateur, le dessin peut ainsi parfois se faire moins réaliste. Il arrive que le traitement de l'information devienne métaphorique, comme quand un cœur est figuré à la place d'un immeuble de Kobane d'où la résistance à Daech s'est organisée pour reprendre la ville. L'usage métaphorique du dessin est cependant très rare dans les reportages en bande dessinée, les planches de Joe Sacco n'y recourent jamais notamment. Dans un autre registre, Zerocalcare ponctue son récit de fréquentes références à la culture populaire, particulièrement aux dessins animés de son enfance ou à des jeux vidéos – par exemple quand il assimile, dans le texte et à l'image, un garde-frontière aux méchants de Ken le survivant puis à une créature de Dragonball<sup>31</sup>. Cette légèreté a parfois été épinglée comme étant déplacée<sup>32</sup>, mais ces allusions n'aident-elles pas à ne jamais perdre de vue d'où parle l'auteur, avec quelles références et quel imaginaire il perçoit, et donc donne à voir, l'objet de son enquête ? La place de l'enquêteur est ainsi exposée, non sans une part d'auto-dérision parfois, comme quand Joe Sacco reconnaît qu'à la différence des habitants de Gorazde dont il se voudrait proche, il ne risque rien, lui, protégé qu'il est par la possibilité de prendre un camion de l'ONU pour Sarajevo à tout moment :

Nous étions isolés. Ils étaient isolés, pour être plus précis. Emira et tous ceux que nous allions rencontrer. Quant à moi, pas d'inquiétude. J'avais le privilège des sorties exclusives, clairement balisées. Si le collet se resserrait, je brandissais mon laissez-passer de l'ONU et je retournais à Sarajevo. Et chez ma mômman si les choses glissaient à nouveau vers l'impensable<sup>33</sup>.

Tout cela contribue à produire dans les reportages analysés des images qui, loin de se présenter comme une fenêtre transparente sur la réalité, réfléchissent le travail dont elles sont le résultat et le point de vue d'où elles ont été créées.

<sup>30</sup>. *La fantaisie des dieux*, *op. cit.*, p. 32-33 ou 45-48.

<sup>31</sup>. *Kobane Calling*, *op. cit.*, p. 99 et p. 113.

<sup>32</sup>. La fibre « potache » de Zerocalcare est par exemple peu appréciée par ce critique du *Point* : « La recherche à tout prix du bon mot, ainsi que la tendance à rapporter les expériences vécues à sa propre échelle conduisent l'auteur à parasiter le propos, au demeurant inattaquable et salubre, de *Kobane Calling*. Ainsi, alors qu'il est proprement passionnant d'entendre les femmes kurdes raconter comment elles ont remis en question « le rapport séculaire entre filles et garçons », en décrivant les différentes étapes de cette révolution, qui part de la posture du corps jusqu'à la manière de tenir une arme, pourquoi l'auteur ressent-il la nécessité d'introduire une parenthèse plus que dispensable sur son souvenir lointain d'un personnage de jeu vidéo ? », Romain Berthes, « Tintin au pays des Kurdes », *lepoint. fr*, 26/09/16.

<sup>33</sup>. *Gorazde*, *op. cit.*, planche 7.

### *Des images contextualisées par la narration*

Dans les premières pages de *La fantaisie des Dieux*, l'image de corps charriés par une rivière apparaît par un zoom progressif sur un paysage de collines verdoyantes à première vue idyllique, les légers traits zébrant la rivière suggérant plutôt des troncs d'arbres<sup>34</sup>. La troisième vignette fait apparaître une image-choc : les formes se révèlent être des corps, les récitatifs des trois vignettes contribuant à cet effet de chute – respectivement dans les trois vignettes, sans ponctuation, « du silence », « il n'y avait que du silence », « et des tués ». L'image du génocide est amenée progressivement au fil de la planche, avec ici un saisissant effet de surprise. Ce type d'encadrement d'images fortes par la séquence qui les précède invite à voir comment la bande dessinée de reportage contextualise ses images.

Des photos ou des films peuvent livrer au regard des images sans expliciter ce qu'elles représentent : la faible référentialité des photos a ainsi été à l'origine d'importantes polémiques et confusions autour d'images du Rwanda et de Bosnie ayant circulé dans les médias, dont certaines se sont avérées ne pas correspondre aux événements qu'elles étaient censées illustrer<sup>35</sup>. Au contraire, la bande dessinée de reportage situe les images dans un récit qui les contextualise. Dans *Kobane Calling*, plusieurs planches présentent une grande vignette occupant les deux tiers de la page, rappelant des images abondamment vues dans la presse ou les médias audiovisuels, comme l'image de Kobane sous un panache de fumée (Illustration 3) ou celle de combattantes kurdes pointant un fusil depuis des tranchées<sup>36</sup>. Dans ces deux cas, le surgissement d'une image proche de celles que le lecteur a toutes les chances d'avoir déjà vues est longuement préparé par un récit qui en donne les clés : la vision de Kobane sous la fumée suit un échange avec des combattants au repos à Meshher (en Turquie) qui expliquent l'origine des différents tirs ; et on ne voit les combattantes de l'YPG armées dans les tranchées, comme sur les images de leur mouvement les plus médiatisées, qu'après vingt pages de conversation avec une représentante de ce groupe expliquant qui elles sont, comment et pourquoi elles se sont engagées dans la lutte armée. Un tel ancrage d'images fortes dans la narration s'observe largement dans le corpus étudié : de terribles scènes de crime ne sont jamais présentées sans qu'on suive celui ou ceux qui les ont découvertes : par exemple dans *Gorazde* lorsqu'Edin, le principal guide de Joe Sacco, raconte comment il était présent lors de la découverte de sept corps parmi lesquels il a reconnu plusieurs anciens camarades de classe<sup>37</sup>, ou dans *La fantaisie des dieux* quand Éric, un rescapé tutsi des collines de Bisesero, raconte qu'à l'arrivée de soldats français sur les lieux du génocide, les survivants ont dû leur montrer les blessés et les tués pour les convaincre des massacres commis, l'incrédulité des troupes obligeant les rescapés à exhiber les charniers. Une alternance entre le temps du témoignage et la mise en images des scènes racontées (Illustration 6) remplace ainsi constamment les images des scènes les plus éprouvantes dans le fil d'un récit explicatif : le lecteur sait toujours quels sont les acteurs de la scène et comment le narrateur s'y est trouvé mêlé.

Dans la bande dessinée de reportage, l'insertion des images de guerre dans des séquences qui les encadrent et les éclairent favorise donc leur contextualisation.

---

<sup>34</sup>. *La fantaisie des dieux*, *op. cit.*, pp. 9-11.

<sup>35</sup>. Johanna Siméant dans « Qu'a-t-on vu quand « on ne voyait rien » : Sur quelques aspects de la couverture télévisuelle du génocide au Rwanda par TF1 et France 2, avril-juin 1994 », *Crises extrêmes*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 36-56. Même confusion autour d'une photo prise comme symbole de l'horreur des camps de prisonniers bosniaques, qui représentait en fait un prisonnier serbe de droit commun : Pedon Eric, Walter Jacques, « Les variations du regard sur les « camps de concentration » en Bosnie. Analyse des usages de la photographie dans un échantillon de journaux français », *Mots*, n°47, juin 1996, pp. 23-45.

<sup>36</sup>. *Kobane Calling*, *op. cit.*, p. 23 et p. 160.

<sup>37</sup>. *Gorazde*, *op. cit.*, pp. 91 à 93.



Figure 5 : Hippolyte et Patrick de Saint-Exupéry, *La Fantaisie des dieux*, p. 53

Si les régularités observées dans le corpus de BD reportages consacré à des guerres ne sont pas à mettre au compte de ce que serait par essence tout traitement de l'information en bande dessinée, elles résultent cependant bien de la rencontre entre le positionnement éthique des reporters et les caractéristiques du médium, qui offre des potentialités diverses de médiation des images. Non seulement le rythme de la fabrication de la bande dessinée de reportage s'accorde bien avec le refus de la course aux images et avec l'inscription du travail journalistique dans le temps long de l'enquête et de l'analyse, mais au-delà de cette dimension matérielle du médium, d'autres points de rencontre relèvent d'une « interfécondation », caractéristique de la médiagenie d'un récit pour Philippe Marion, entre le positionnement critique de reporter et le partenaire médiatique choisi pour mettre le récit en images. De par la liberté que le dessin offre au créateur de tout représenter, la bande dessinée de reportage invite en effet à des clarifications sur le statut des images produites ; la forte réflexivité affirmée par les auteurs apporte ces clarifications, en intégrant aux reportages le récit de leur élaboration et la représentation du reporter dont la subjectivité est souvent soulignée. Le caractère séquentiel des images prémunit également contre la production d'images brutes, décontextualisées : l'ancrage des images les plus fortes dans une séquence accompagne le lecteur dans leur découverte et en éclaire le contexte. Par ces diverses formes de médiation des images, la bande dessinée de reportage se constitue dans le corpus étudié comme une source d'information critique qui, outre l'éclairage qu'elle apporte sur les conflits traités, interroge la fabrique des images médiatiques et met explicitement en cause la prétendue objectivité des médias dominants.

## Bibliographie

David Rieff, "Bosnia Beyond Words", *The New-York Times*, 24 décembre 2000, [En ligne]

URL :

<https://www.nytimes.com/2000/12/24/books/bosnia-beyond-words.html>

Séverine Bourdieu, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, (11), 2012, [En ligne]

URL :

<https://doi.org/10.4000/contextes.5362>

Mark Daniels, *La BD s'en va-t-en guerre*, Arte éditions, 2009.

Thierry Groensteen, *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles: les Impressions nouvelles, 2017.

- Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication*, 7(7), Louvain, 1997, pp. 61–87.
- Philippe Marion, « Journalistes à dessins : le BD reportage en 2017 », Communication au colloque « Les petits aventuriers du quotidien », Reims, juin 2017.
- Éric Pedon et Jacques Walter, « Les variations du regard sur les « camps de concentration » en Bosnie. Analyse des usages de la photographie dans un échantillon de journaux français », *Mots. Les langages du politique*, 47(1), Paris, 1996, pp. 23–45.
- Éric Pedon et Jacques Walter, (2002) « Les livres photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie, lieux critiques du traitement médiatique », *Questions de communication*, vol 1, 2002, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6493> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6493
- Réra, N. (2014). Paysages du désastre, territoires de la mémoire. Photographier la nature au Rwanda. *Études photographiques*, vol 31, 2014, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3376>.
- Johanna Siméant, « Qu'a-t-on vu quand « on ne voyait rien » ? », dans Marc Lepape, Johanna Siméant, Claudine Vidal, *Crises extrêmes*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 36-56.