

La vérité en cases

Le reportage graphique entre art et journalisme

OLIVIER KOCH

Maître de conférences
SIC.Lab Méditerranée
Université Côte d'Azur, France
olivier.koch@univ-cotedazur.fr
<https://orcid.org/0000-0003-1947-9763>

FABRICE PREYAT

Professeur – Chercheur qualifié honoraire du FNRS
ACME – A Comics Research Group
Centre de recherche Philixte – Études philologiques,
littéraires et textuelles
Université libre de Bruxelles, Belgique
fabrice.preyat@ulb.be

PABLO TURNES

Docteur en Sciences Sociales – Professeur Instituto
de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires, Argentine
Gerda Henkel Stiftung-Freie Universität Berlin,
Allemagne
pturnes@sociales.uba.ar
<https://orcid.org/0000-0002-8163-1992>



Depuis les années 2000, le journalisme dessiné connaît un succès éditorial international croissant grâce à des auteur.trices qui ont œuvré au renouvellement d'un type de récit graphique ancré dans le réel et offrant une alternative aux médias dominants. Le « genre » marque ainsi généralement sa prédilection pour les problématiques rencontrées par les acteur.rice.s dominé.e.s (migrant.e.s, communautés LGBTQ+, communautés paysannes dépossédées, etc.) et n'est pas sans lien avec des écritures-sœurs dans d'autres champs où prévalent l'enquête et le témoignage. Il propose ainsi, en bande dessinée, un pendant à ce que les récits historiques, en déplaçant le point de vue, ont nommé, par réaction, l'« histoire des vaincus ». Le reportage dessiné, capitalisant sur l'engagement du reporter (Lévêque, Ruellan, 2010 ; Preyat, Tilleuil, 2024), n'est pas sans liens avec la repolitisation contemporaine de la littérature et, à lire les préfaces de l'auteur italien Igort (*Les cahiers ukrainiens. Mémoires du temps de l'URSS*, 2010 ; *Les cahiers russes. La guerre oubliée du Caucase*, Futuropolis, 2012), l'on comprend clairement que le reportage en bande dessinée, pour avoir ses caractéristiques propres, se pense néanmoins en constante interaction avec des manifestations génériques proches et au cœur d'une polysémie qui renferme tout autant les acquis des sciences humaines. Fruit d'interviews, de rencontres, de voyages, les récits d'Igort empruntent au reportage, au journalisme littéraire et au documentaire, notamment sous les auspices de Truman Capote

Pour citer cet article, to quote this article,
para citar este artigo :

Olivier Koch, Fabrice Preyat, Pablo Turnes, « La vérité en cases : Le reportage graphique entre art et journalisme », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 12, n°2 - 2023, 15 décembre - december 15 - 15 de dezembro.
URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v12.n2.2023.582>



(*De sang froid*, 1966), de Pasolini (*L'odeur de l'Inde*, 1962) ou de Wim Wenders pour les « non fictionnels » *Tokyo-Ga* (1985) ou *Buena Vista Social Club* (1999). « Récits-témoignages », « comptes-rendus de voyages », « cahiers », « fictions documentaires », « histoires vraies », « vision documentaire », « documentaires dessinés », « chroniques », « récits historiques » sont autant de qualificatifs qui viennent marquer au coin de l'hybridité une écriture personnelle du reportage qui emprunte encore aux registres de l'*ironie*, de la *tragédie* et de la *comédie*¹. Ces inflexions génériques affectent plus généralement, peu ou prou, le genre dans sa globalité.

**UNE GÉNÉALOGIE CONTRASTÉE,
UNE DIFFUSION TRANSATIONALE
D'UN GENRE POLYMORPHE**

Outre-Atlantique, l'historiographie a coutume d'enregistrer la naissance du reportage graphique aux États-Unis, à partir du milieu des années 1950, mais salue surtout son efflorescence au cours des décennies 1960 et 1970, au confluent de récits alternatifs émergents, à la fois dans le secteur de la bande dessinée et dans celui du journalisme. Elle en rattache les balbutiements à quelques grands noms – Shel Silverstein, Will Eisner, Robert Crumb... –, quand la critique francophone épingle parallèlement le rôle de « reporter-dessinateur » d'un Cabu, notamment, pour ses travaux réalisés à l'aube des années 1970 (Cabu, 2007). Les œuvres apparues à San Francisco ou à New York partagent avec leurs homologues européennes d'être le fruit d'une contre-culture, alors que la bande dessinée commence à se déployer dans des univers *underground* de fictions destinées aux adultes (Hatfield, 2005 ; Chaney, 2011 ; El Refaie, 2012). Certes, le reportage graphique a quelques ancêtres notables, dès le XIX^e siècle où l'art du dessin sert une forme de documentation (reportage illustré, caricature, etc.) (Chute, 2016) –, mais il accompagne en réalité, précisément au tournant des années 1970, la légitimité sociale croissante des auteurs de bande dessinée. Il suit le renouveau générationnel et social qui s'accompagne de la mise en place d'institutions (instances de consécration, de reproduction, instances patrimoniales, ...) d'un champ qui gagne peu à peu en autonomie. Le « journalisme en cases » bénéficie ainsi des transformations de l'industrie éditoriale de la bande dessinée et de la consolidation de nouveaux lectorats, plus émancipés sur le plan culturel, qui gagnent en maturité aussi et en pouvoir économique (Boltanski, 1975 ; Maigret, 1994). Au cours de son histoire récente en France, il s'inscrit résolument dans la tendance affirmée d'une hausse constante de popularité de la bande dessinée caractérisée par l'acquisition d'une nouvelle légitimité cultu-

relle et le renouvellement du lectorat sur des niches éditoriales dites de « non-fiction » (Berthou, 2016).

S'il fallait distinguer ce que la bande dessinée *fait* au journalisme et ce que le journalisme *fait* à la bande dessinée, il conviendrait de reconnaître que le reportage graphique est d'abord le lieu d'un gain réciproque de capital symbolique. La reconnaissance et l'évolution des conditions d'exercice du métier de dessinateur ont ouvert à l'auteur de nouveaux espaces de recherche et de discours (Mauger, 2009). La bande dessinée offre au journalisme d'autres voies de figuration de l'information, correspondant aux attentes des publics. Elle met en place à travers une série de stratégies, mais aussi de spécificités propres au média et indissociables de la subjectivité de l'auteur et de sa matérialisation dans la trace – le dessin –, une autre voie d'accès à l'information et à la déconstruction continue du procès qui la constitue, là où, ailleurs, elle est effacée. En retour, l'*ethos* du reporter offre au dessinateur, à la dessinatrice, au, à la scénariste, à l'« auteur.trice complet.ète », de conquérir une légitimité plus importante, alimentant à son tour le travail de reconnaissance issu du repositionnement de la bande dessinée « dans le champ du factuel, du crédible et du vérifiable » (Bourdieu, 2012 : § 5).

La rue des rosiers de David B, le *Shenzhen* de Guy Delisle ou le *New York* de Jochen Gerner acquièrent la même valeur d'exotisme et la même proximité. [...] Peu à peu, c'est toute une Géographie, voire toute 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. (Menu, 2002)

En quelques années, le reportage graphique a donc connu une diffusion à la fois exponentielle, transnationale et transgenre, à l'image d'une bande dessinée, passée « de l'*underground* à partout », de la dépeinture des actions des superhéros à l'interrogation de phénomènes politiques, socio-culturels et naturels, allant de la description des désastres à l'analyse des crimes de masse, s'emparant des guerres comme du sujet des handicaps, analysant l'éclosion du punk, vulgarisant les *queer studies* ou interrogeant la crise des banlieues (Chute, 2016).

La situation du reportage graphique, à l'intersection du champ du journalisme et de celui de la bande dessinée, entretient, sur le plan des identités professionnelles, des sentiments d'appartenance pour le moins diffus, voire paradoxaux. Si Joe Sacco est diplômé en journalisme d'une université américaine et peut faire valoir sa carte de presse, d'autres, à l'instar

de Jean-Philippe Stassen, apparentent leur travail à celui du, de la journaliste, sans en rechercher toutefois la reconnaissance institutionnelle (Mauger, 2009), tandis que Frédéric Boilet bénéficie pour ses incursions au Japon d'une carte de presse octroyée par une administration française dans l'incapacité de reconnaître le statut d'un auteur de bande dessinée (Boilet, 2006 : 34). Dans *L'Émission dessinée*, Étienne Davodeau, auteur avec Benoît Collombat, du récit intitulé « Dans les eaux troubles de la V^e République. Mort d'un juge »², confie ne pas revendiquer de « démarche journalistique » mais reconnaît que ses récits sont « très documentés ». En revanche, son co-auteur doit confesser que le support « force » en quelque sorte le journaliste d'investigation à « adopter la posture du dessinateur de BD »...

Derrière la diversification des formats, depuis les supports de presse classiques jusqu'aux *mooks*, des albums aux romans graphiques, l'édition a aussi considérablement influé sur le rapport sensible, voire sensoriel, au reportage, cédant à la « tentation » du livre et à l'artialisation de l'information, symptôme d'une période que Gilles Lipovetsky a épinglée comme l'âge du « capitalisme artiste » (Lipovetsky, Serroy, 2013 ; Dubuisson, Nahon, 2015). Dans le contexte de fragilité économique que connaît la presse écrite, et au regard de la popularité grandissante de la bande dessinée, plusieurs médias ou organes de presse écrite (*Libération*, *Le Monde diplomatique*, *Le Temps*, *Le Courrier international*,...) ont également, dans ce sens, utilisé le reportage graphique (et continuent d'y recourir) comme un moyen de valorisation éditoriale, un produit d'appel destiné à capter ces nouvelles catégories de lecteur.trice.s dont la consommation culturelle s'est diversifiée, au point de relativiser aujourd'hui l'économie de la distinction naguère codifiée par Luc Boltanski pour le champ de la bande dessinée, au premier numéro des *Actes de la recherche en sciences sociales* (1975), dans le sillage immédiat de Pierre Bourdieu (Coulangeon, 2011 ; Lahire, 2006). Enfin, le développement du BD-reportage est également le fruit de la convergence entre les stratégies industrielles des éditeur.trices et l'engagement d'auteur.trices à pratiquer le journalisme « autrement ».

Le reportage graphique puise certes dans le programme et les productions déjà anciennes du journalisme littéraire ou narratif (Meuret, 2013), mais il s'approprie surtout les motivations du *new journalism* (Worden, 2015) ou du journalisme *gonzo*, qui privilégient l'enquête en profondeur, l'immersion longue, le quotidien contre l'exceptionnel, l'ordinaire contre les élites, et les écritures littéraires à contre-courant de celles, façonnées par les injonctions professionnelles à l'« objectivité » et par le *churnalism* ou le *binge journalism*, ayant cours dans les rédactions. En proposant « des reportages à dévorer comme des romans », la

posture manifestaire de la revue *XXI*, adoptée dès 2013, s'est voulue à ce titre sans équivoque³. Elle fut affinée et menée à son paroxysme dans l'exploitation du média de la bande dessinée, dans l'espace francophone, par *La Revue dessinée* et, un temps, par les discours d'explicitation, nourris autour des numéros, par la chaîne web de *L'Émission dessinée* (2014).

Aussi la généalogie du reportage graphique convoque-t-elle familièrement des auteur.trice.s comme Justin Green, Art Spiegelman, Joe Sacco et Sarah Glidden, parmi tant d'autres. Bien que Joe Sacco ait œuvré à sa diffusion à un niveau global, l'internationalisation du genre a inévitablement croisé les traditions de graphisme et d'édition nationales. En France, elle a notamment épousé les premiers développements de l'édition alternative et a suivi la vogue, à partir des années 1990, des récits autobiographiques et de leurs corollaires – l'exploration des territoires de l'intime, le témoignage, les récits de voyages, les reportages de proximité,... –, en accentuant la porosité des frontières génériques autour de laquelle L'Association⁴, par exemple, a structuré une part de son catalogue avant les contributions d'autres maisons : Futuropolis, Les Humanoïdes Associés, La Boîte à Bulles, Vertige Graphic, Cornélius, Delcourt, etc. Celles-ci précédèrent ou accompagnèrent les expérimentations numériques sur le web et ce que d'aucun.e.s ont vu comme une *récupération* par les éditeur.trice.s de bande dessinée *mainstream*, pris progressivement dans un phénomène de concentration éditoriale bien connu (Menu, 2005 ; Habrand, 2010).

Dans le cas de l'Amérique latine, le développement du journalisme graphique peut être compris de la même manière qu'en France ou aux États-Unis. Il s'agit d'une nouvelle « modalité expressive », stimulée par les velléités de diversifier la presse traditionnelle et par les nouvelles façons de pratiquer le métier (Pérez Pereiro 2007 : 22). Au début du XXI^e siècle, de nouvelles manières d'expérimenter la bande dessinée ont commencé à émerger, liées à l'utilisation des blogs et, plus tard, des réseaux sociaux. Des exemples comme la revue péruvienne *Carboncito* (2001-2017), éditée par les frères Amadeo et Renso Gonzáles, le blog *Historietas Reales* lancé en Argentine fin 2004, des festivals comme *Viñetas Sueltas* (Buenos Aires), *Viñetas con Altura* (Bolivie) ou *Entreviñetas* (Colombie) renforcent et construisent une communauté d'auteur.trices de bande dessinée et octroient au genre autobiographique et testimonial une place inédite dans l'histoire de la bande dessinée latino-américaine. Tant sur le plan créatif qu'académique, en Amérique latine, les modèles narratifs du Nord global ont une influence indéniable.

Le sens qu'il faut donner au « journalisme graphique » n'est cependant pas solidement et définiti-

vement fixé. Comme le montre la pratique d'Igort, la diversité des nomenclatures qui servent à désigner le reportage en bande dessinée, mais aussi les efforts de définition dans le domaine académique, sont signes à la fois de sa richesse autant que de son hybridité, le symptôme également d'un genre toujours en construction qui renvoie à des formes narratives et des pratiques d'enquête différentes.

Sous l'impulsion des travaux de Sacco, ce journalisme a souvent été décrit en référence aux œuvres de bande dessinée documentaire autobiographique. Dans celles-ci, les auteur.trice.s se représentent en interaction avec les protagonistes de l'histoire narrée, mettent en scène les aléas de la collecte de l'information. Ils et elles illustrent leurs doutes devant ce qui est affirmé par les protagonistes de l'histoire, marquent l'influence de leur présence sur ces témoignages et prises de parole et soulignent les possibilités de l'oubli ou autres biais de la mémoire. La technique de la bande dessinée documentaire, son recours à l'autobiographie, contribuent ainsi à la création de frontières fluides et fragiles entre les définitions, sans qu'il soit possible de distinguer exactement où commence un genre et où finit l'autre. Ainsi, Romero-Jódar inscrit dans le même *continuum* générique le « journalisme graphique », le « journalisme de bande dessinée », dont les définitions ont été proposées respectivement par Charles Hatfield, Ted Rall et Jeff Adams, auxquelles il ajoute le « roman graphique documentaire » (Romero-Jódar, 2017 : 71). Pour sa part, Johannes Schmid préfère parler de « bande dessinée documentaire » lorsqu'il s'agit, comme dans les œuvres de Sacco et de Glidden, de reportages conçus pour durer, édités en grand format, par opposition à un exercice journalistique strictement limité à l'« actualité chaude », spectaculaire ou institutionnelle (Schmid, 2020 : 318-319). Ce temps long du reportage est pensé en référence à un travail de mémoire orienté vers la révélation et la dicibilité du trauma : la « bande dessinée documentaire » aurait, en effet, le pouvoir de reconstruire et de décrire des événements traumatiques (Davies, 2020), au point d'être, *in fine*, instituée en « lieu de mémoire traumatique » (Romero-Jódar, 2017 : 82).

Le problème de ces définitions est qu'elles ne prennent pas suffisamment en compte une production très importante du journalisme graphique qui n'a pas recours à l'autobiographie. Contrairement à ce qu'affirme Espiña Barros (2014), si l'autoréférentialité est l'une des caractéristiques de ce qu'il qualifie de « nouveau journalisme », cette dimension n'est pas toujours présente dans les bandes dessinées dites « non fictionnelles », tant s'en faut. Et l'on peut légitimement douter que cette expérience à la première personne permette seule de distinguer la part du reportage graphique de celle des biographies ou des récits historiques qui s'élaboreraient sur la base de sources secon-

naires (Mickwitz, 2016 : 9). Il serait tout aussi légitime de s'interroger sur la portée du concept de *mémoire* graphique, avancé par Thomas Couser, lorsqu'il s'agit de définir tout récit basé sur des expériences réelles (Couser, 2012 : 16). Force est de reconnaître que ces définitions n'objectivent pas le travail classificatoire lui-même, le travail de distinction opéré par les auteur.trice.s vis-à-vis d'une production associée à une dégradation du métier de journaliste, à une information qui informe mal, ou n'informe plus. En ce sens, les termes de « journalisme », de « reportage » et de « autobiographie » gagneraient assurément à être subsumés sous le concept de « non-fiction » (Mickwitz, 2016 : 2).

GRAPHIATION, MÉDIAGÉNIE, MÉDIACULTURE

Le pouvoir documentaire n'est certes pas exclusif à un média particulier, mais comme Mickwitz l'a suggéré, certains médias seraient malgré tout plus enclins au développement documentaire que d'autres dans la mesure où ils peuvent présenter un statut de « vérité » plus fort (2016 : 7). Dans le cas de la bande dessinée, l'on peut émettre l'idée selon laquelle la polyphonie qui permet aux lecteur.rice.s de déconstruire l'information qui leur est présentée s'avère consubstantielle du média lui-même. Comprendre le reportage graphique impliquerait ainsi de convoquer simultanément les concepts pensés à l'intersection de la médiatique narrative ou de la narratologie médiatique et de l'analyse des médias : *graphiation*, *médiagénie*, *médiaculture*.

Le premier terme, forgé par Philippe Marion, désigne le niveau de l'énonciation visuelle qui se surajoute à l'énonciation verbale dans la bande dessinée : « le lecteur-spectateur de BD est appelé », en effet, « à mettre son regard en coïncidence avec le geste du graphiateur ; c'est en épousant l'empreinte graphique de celui-ci qu'il peut participer au message ». La graphiation est « automonstration, dans la trace, d'une identité graphique perceptible dans la spécificité subjective d'une empreinte » (Marion : 1993) ou, comme l'a reformulé Jan Baetens, elle correspond « au mode d'inscription physique de l'image ou du texte, qui révèle en même temps l'instance d'énonciation responsable de ce traçage » (Baetens, 2001). Cette « duplicité » entre narration et graphiation a permis à Romero-Jódar de démontrer l'avantage comparatif de la bande dessinée sur les autres médias lorsqu'il s'agit de documenter (Romero-Jódar, 2017 : 85). À cela s'ajoute le fait que, « contrairement à ce qui se passe pour les trois instances (auteur, narrateur, personnage) du pacte autobiographique, il n'est [...] pas possible de fixer en termes d'identité ou de non-identité les rapports entre narration et graphiation » (Baetens, 2009 : 19). Certes, « on peut toujours essayer de dessiner comme on écrit, ou penser qu'on le fait, mais au niveau de la

lecture, il existe souvent un sentiment de décalage qui n'a rien à voir avec des questions d'état civil : même dans le cas où celui qui dessine et celui qui écrit sont la même personne, en l'occurrence celle de l'auteur, il n'est pas sûr que le lecteur perçoive de la même façon les informations fournies par la narration et celles fournies par la graphiation, si bien que l'instance narrative d'un roman graphique sera (presque) toujours lue de manière plus 'polyphonique' que l'instance narrative d'un texte littéraire non visuel » (Baetens, 2009 : 19). La thèse de Hillary Chute défend un positionnement semblable à celui de Romero-Jódar et qui rappelle ces notions, en démontrant que la bande dessinée, dans sa grammaire et son développement historique, était naturellement prédisposée à devenir un média documentaire et en insistant sur le fait que c'est dans le documentaire que la bande dessinée peut déployer toute la puissance de son récit graphique (Chute, 2016 : 16). Entre les récits de reportage et la bande dessinée se mettent ainsi en place les conditions d'une rencontre privilégiée et d'une « interfécondation », soit, selon le néologisme de *médiagénie*, calqué par Marion sur les termes de *photogénie* et de *télégénie*, l'évaluation d'une « amplitude » : celle de la réaction manifestant la « fusion plus ou moins réussie de narration[s] avec [leurs] médiatisation[s], et ce dans le contexte – interagissant lui aussi – des horizons d'attente d'un genre donné » (Marion, 1997 : 86). Toute forme de représentation implique en effet « une négociation avec la force d'inertie propre au système d'expression choisi » et « l'opacité du matériau expressif constitue une contrainte pour que s'épanouisse la transparence relative de la représentation ». Il en va de même pour les narrations médiatiques : « le récit s'épanouit au diapason de l'interaction de la médiativité et de la narrativité ». Mais, il est des rencontres plus intenses que d'autres :

Chaque projet narratif peut donc être considéré dans sa *médiagénie*. Les récits les plus médiagéniques semblent en effet avoir la possibilité de se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux et en négociant intensément leur 'mise en intrigue' avec tous les dispositifs internes à ce média. (Marion, 1997 : 86)

Si un genre, comme le reportage, tend, en vertu de sa généralité, à s'étendre dans plusieurs médias, la médiagénie constitue « un principe d'évaluation globale » qui peut s'appliquer aux « différents récits médiatiques singuliers ». Selon l'intensité de l'interaction d'un média et d'un récit, la médiagénie peut varier entre amplitudes extrêmes – être forte ou faible – : « une médiagénie forte repose sur une sorte de coup de foudre entre un récit et son média » (Marion, 1997 : 87). Récits de reportage et bande dessinée trouvent ainsi régulièrement à établir une relation de connivence forte et, pour certains récits qui se déclinent sous

différents régimes médiatiques – à l'instar des *Algues vertes*. *L'histoire interdite*, dont la synthèse de l'enquête de terrain, échelonnée sur plusieurs années, a d'abord été publiée par Inès Léraud et Pierre Van Hove dans la *Revue dessinée* (2017), puis sous forme de roman graphique (La Revue Dessinée-Delcourt, 2019) avant d'être portée au cinéma par Pierre Jolivet (2023) sous le titre *Algues vertes. L'enquête interdite* –, l'on peut, pour qualifier leur « étoilement plurimédiatique », parler d'une *transmédiagénie*, particulièrement répandue parmi les récits médiatiques contemporains et les grands récits de presse. Elle invite à prendre en considération « les médiagénies de leurs différents traitements médiatiques » (Marion, 1997 : 87). Le choix du média bande dessinée, outre son degré de connivence avec le récit, permet en sus, selon les qualités que Benoît Collombat distingue à travers l'entreprise de la *Revue dessinée*, de laisser s'épanouir une forme de « journalisme augmenté » et, selon Inès Léraud, pourtant journaliste radiophonique, de se distancer du reportage en radio afin de toucher un autre public mais aussi de se départir d'une « image de connivence avec le pouvoir » qui accompagne fréquemment la figure du journaliste (Rocher, 2019). Composée à partir de multiples témoignages et de documents scientifiques, journalistiques ou judiciaires, dont une sélection est présente en annexe du livre, l'enquête de Léraud, dans cette version remaniée, confesse enfin le recours à l'ironie « inhérente au genre de la caricature comme instrument de critique sociale et politique » (Léraud, Van Hove, 2019). À travers un récit singulier, le genre renoue ainsi inmanquablement avec une part des origines de la bande dessinée et de la tradition du traitement de l'actualité dans les bandes. Aussi, alors même que, dans certains récits, le prisme autobiographique paraît privilégié, celui-ci permet-il le plus souvent de tendre vers l'universel. C'est ce que prouvent la démarche de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert et Frédéric Lemercier à l'œuvre dans *Le Photographe* (Dupuis, 2003-2006), puis celle apparentée, privilégiée par Alain Keller, Emmanuel Guibert et Frédéric Lemercier, dans *Les Nouvelles d'Alain (XXI)*, 2009-2010). Les trois graphiateurs y optent chaque fois pour une « vision à hauteur d'homme » mais qui permet de glisser insensiblement de l'individuel au collectif pour « épopéiser » le monde, selon un rapport subjectif à la véracité (Guibert, 2003 : 58-61). Dans les deux cas, le tressage du dessin et de la photographie, souvent elle-même objet de *regraphiation* ou de *remédiation*, permet « une homogénéisation de la trace propice à la narration médiagénique » (Marion, 2011 : 299). Paradoxalement, l'usage même de la photographie, et à rebours d'une simple fonction indicielle, prend part à la « mémoration » de l'histoire individuelle, mais aussi collective. Comme le pointe Isabelle Delorme, « lorsque cette technique est employée dans un album, elle participe au renforcement de la fonction mémorielle et augmente le rapport à l'intime et au passé

du récit ». Donner à voir au lecteur la « représentation photographique » de l'auteur revient « à partager avec autrui la réalité de cette existence et augmenter sa surface mémorielle » :

Par ailleurs, comme ces histoires individuelles racontent une part de notre histoire contemporaine, l'insertion de clichés photographiques témoignant de faits en rapport avec les événements du XX^e siècle augmente notre capacité à les mémorer. (Delorme, 2015)

L'usage du dessin ne propose donc pas seulement une alternative à la « saturation » de l'usage de la photographie dans la France des années 1940, épinglée par André Bazin comme un procédé qui s'est ensuite progressivement déployé à l'échelle mondiale dans un monde de plus en plus saturé d'images audiovisuelles (Chute, 2016 : 20). Un média ne remplace pas l'autre mais le dessin en déplace la réception au sein d'œuvres documentaires où la fonction des différents régimes visuels (texte, dessin, photographie) remplissent d'autres fonctions et œuvrent « en tension », au-delà

d'une simple volonté d'authentification de l'information, ou de validation testimoniale, et dans un langage hybride, où la bande dessinée et le documentaire se rencontrent dans une relation foncièrement *intermédiaire* (Flinn, 2018 : 140). Le reportage se trouve dès lors nanti d'une identité nouvelle par le bouleversement de ses dispositifs médiatiques à partir de ceux propres à la bande dessinée.

NOTES

¹. <http://backstage.futuropolis.fr/debat/blog/a-propos-des-chaiers-ukrainiens-quelques-mots-d-igort>. On lira une appréciation similaire dans le compte rendu que le site ActuaBD a fait de l'ouvrage, le désignant comme un « *fac-simile* de carnet », saluant « la foule de témoignages » ramenés par l'auteur, la cohabitation de « bandes dessinées », de « dessins libres » et de « longs récitatifs » qui « retranscrivent fidèlement » conversations et rencontres et qui placent l'auteur au plus « proche du réel » (<http://www.actuabd.com/Les-Cahiers-ukrainiens-Par-Igort>).

². L'Émission dessinée (05/11/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zgTsApPULSs&t=908s>), l'enquête a été republiée sous forme d'album : *Cher pays de notre enfance. Enquête sur les années de plomb de la V^e République* (Paris, Futuropolis, 2015).

³. https://www.revue21.fr/wpcontent/uploads/2014/07/XXI21_Manifeste.pdf

⁴. Maison d'édition française, officiellement créée en 1990, dont les prémices (fanzinat) remontent aux années 1982-1984, au nom calqué sur la loi du 1^{er} juillet 1901 et la liberté d'association. Sur l'historique et la ligne du catalogue éditorial, voir <https://www.lassociation.fr/infos/L'Émission> dessinée (05/11/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zgTsApPULSs&t=908s>), l'enquête a été republiée sous forme d'album : *Cher pays de notre enfance. Enquête sur les années de plomb de la V^e République* (Paris, Futuropolis, 2015).

ÉLÉMENTS INDICATIFS DE BIBLIOGRAPHIE :

- Baetens, J., 2009. « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », Cahiers de narratologie, vol. 16 (*Images et récits*), <https://journals.openedition.org/narratologie/974>
- Baetens, J., 2001. « Un dessinateur qui pense. À propos de Martin Tom Dieck », *Image and narrative*, n° 3, <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/janbaetens3.htm>
- Berthou, B. éd., 2016. *Editer la bande dessinée*, Paris : Edition du Cercle de la librairie (Pratiques éditoriales »).
- Boilet, F., 2006. *L'apprenti japonais*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- Boltanski, L., 1975, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, p. 37-59.
- Bourdieu, S., 2012. « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *Contextes*, vol. 11 (*Le littéraire en régime journalistique*) <https://journals.openedition.org/contextes/5362>
- Cabu, 2007. *Cabu reporter-dessinateur. Les années 70*, Issy-Les-Moulineaux, Vent d'Ouest.
- Chaney, M. A., 2011. *Graphic Subjects Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison : The University of Wisconsin Press.
- Chute, H., 2016. *Disaster Drawn : visual witness, comics, and documentary form*, Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press.
- Coulangeon, Ph., 2011. *Les métamorphoses de la distinction. Inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris : Grasset (« Mondes vécus »).
- Couser, T. G., 2012. *Memoir : An Introduction*, Oxford : Oxford University Press.
- Davies, D., 2020. « Introduction : Documenting Trauma in Comics », Davies, D. & Rifkin, C. (eds.), *Documenting Trauma in Comics Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage*, Londres : Pallgrave MacMillan, p. 1-26.
- Delorme, I., 2015. « Pratiques et incursions de la photographie dans les récits mémoriels historiques en bande dessinée », *Lettre du séminaire Arts et Société*, Centre d'Histoire de Sciences Po, n° 70.
- Dubuisson E., Nahon V., 2015. « Quel est le secret du succès des mooks », *Daily Science*, <https://dailyscience.be/24/02/2015/quel-est-le-secret-du-succes-des-mooks/>
- El Refaie, E., 2012. *Autobiographical Comics : Life Writing in Pictures*, Jackson : The University Press of Mississippi.
- Espiña Barros, D., 2014. « Apuntes a Notas al pie de Gaza. El cómic periodístico de Joe Sacco », *CuCo, Cuadernos de cómic*, n° 2, p. 92-108, <https://doi.org/10.37536/cuco.2014.2.1325>
- Flinn, M. C., 2018. « Photography as Narrative, Aesthetic, and Document in Documentary bande dessinée : Emmanuel and François Lepage's *La Lune est blanche* (2014) », *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*, vol. 2, n° 2, p. 137-159, <https://doi.org/10.1353/ink.2018.0010>
- Guibert, E., 2003. « Entretien avec Emmanuel Guibert », *La Lunette*, n° 2, p. 58-63.
- Habrand T., 2010. « La récupération dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés », *Textyles*, vol. 36-37 (*La bande dessinée contemporaine*, B.-O. Dozo, F. Preyat éd.).
- Hatfield, C., 2005. *Alternative Comics : an emerging literature*, Jackson : The University Press of Mississippi.
- Lahire, B., 2006. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte.
- Levêque S., Ruellan, D. éd., 2010. *Journalistes engagés*, Rennes, PUR (« Res publica »).
- Lipovetsky, G., Serroy, J., 2013. *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris : Gallimard.
- Maigret, E., 1994. « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux. Communication-Technologie-Société*, n° 67, p. 113-140.
- Marion, Ph., 1993. *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-La-Neuve : Academia.
- Marion, Ph., 1997. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, vol. 7 (*Le récit médiatique*, M. Lits éd.), n° 86, p. 61-87.
- Marion, Ph., 2011. « La guerre prise de vue. De *Shooting War* au *Photographe* », *Lignes de front*, M. Porret éd., Genève : Georg (« L'Équinoxe »), p. 287-312.
- Mauger, L., 2009. « Le journalisme est-il dans la bulle ? », <http://revue21.fr/le-journalisme-est-il-dans-la>.
- Menu, J.-Ch., 2005. *Plates-bandes*, Paris : L'Association (« L'Éprouvette »).
- Menu, J.-Ch., 2002. « L'Association et le reportage », *Neuvième Art*, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/lassociation-et-le-reportage>
- Meuret I., 2013. « Petite histoire du format long », *La revue des médias*, <https://larevuedesmedias.ina.fr/petite-histoire-du-format-long>
- Mickwitz, N., 2016. *Documentary Comics : Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*, Londres : Pallgrave MacMillan.
- Pérez Pereiro, M., 2007. « El cómic periodismo como nuevo género interpretativo del periodismo impreso. La legitimidad de Gorazde de Joe Sacco como crónica periodística », *Jornadas Journalism e Democracia*, Universidad Santiago de Compostela, p. 20-29.
- Preyat, F., Tilleuil, J.-L. éd., 2024. *Bande dessinée et engagement*, Bruxelles, Peter Lang.
- Rocher, B., 2019. « Bulles d'info », *Grazia*, <https://www.grazia.fr/news-et-societe/societe/bulles-dinfo-117848.html#item=1>
- Romero-Jódar, A., 2017. *The Trauma Graphic Novel*, Londres : Routledge.
- Schmid, J., 2020. « Comics as Memoir and Documentary : a Case Study of Sarah Glidden », *Documenting Trauma in Comics Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage* (Davies, D., Rifkin, C. eds.), Londres : Pallgrave MacMillan, p. 317-333.
- Worden, D., 2015. « Introduction : Drawing Conflicts », *The Comics of Joe Sacco : Journalism in a Visual World*, Worden, D. (ed.), Jackson : The University Press of Mississippi, p. 3-18.

