



HAL
open science

La Revue Dessinée : singularités d'un objet historique du XXI^e siècle

Julien Baudry

► **To cite this version:**

Julien Baudry. La Revue Dessinée : singularités d'un objet historique du XXI^e siècle. Les Mooks. Espaces de renouveau du journalisme littéraire, L'Harmattan, pp.267-279, 2017. hal-01597817

HAL Id: hal-01597817

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01597817>

Submitted on 1 Dec 2018

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 Revue Dessinée : singularités d'un objet historique du XXIe siècle**ENG : *La Revue Dessinée : historical specifics of a XXIst century magazine***

Julien Baudry – université Paris Diderot-Paris 7 – mrpetch@orange.fr

Actes du colloque « Les revues livres ou mooks : espaces de renouveau du journalisme littéraire », Metz, 11 avril 2014. Version auteur au 13 juin 2015.

Résumé : FR : La naissance du magazine *La Revue Dessinée* en 2013 redéfinit les relations entre deux champs culturels : la bande dessinée et le journalisme. Nous explorerons d'abord dans cet article les mécanismes de leur hybridation culturelle en analysant les contextes historiques et les acteurs avant de nous intéresser à ses conséquences sur l'évolution du champ de production culturelle de la bande dessinée.

ENG : In 2013, *La Revue Dessinée's* first release shades a new light on relationships between two cultural fields : comics and journalism. In this article, an analysis of historical context and stakeholders will unfold this cultural crossing's specifics. Consequences drawn from this evolution will then be discussed.

Mots-clés : FR : *La Revue Dessinée*, XXI, bande dessinée, dessin de presse, journalisme, bande dessinée documentaire, bande dessinée numérique

ENG : *La Revue Dessinée*, XXI, comics, cartoons, journalism, comics journalism, digital comics

Pour citer ce document :

Julien Baudry. « *La Revue Dessinée : singularités d'un objet historique du XXIe siècle* » dans Audrey Alves et Marieke Stein (dir.), *Les Mooks. Espaces de renouveau du journalisme littéraire*, Paris : L'Harmattan, 2017, p.267-279

Lancée à l'automne 2013, le magazine *La Revue Dessinée* apparaît comme un objet culturel singulier, qu'on le regarde depuis le champ du journalisme comme depuis celui de la bande dessinée. En tant que magazine de bande dessinée, elle est la première revue uniquement composée de bandes dessinées de reportage ; en tant que revue d'informations et d'actualités, elle est la première à ne contenir que des articles sous forme de bandes dessinées. Ces singularités, qui nous ont interpellé et seront analysées dans le présent article, font de *La Revue Dessinée* un exemple du renouvellement des rapports entre bande dessinée et journalisme. Elles redéfinissent également les contours du champ de la bande dessinée.

1. Singularité historique : un rapport complexe aux évolutions médiatiques du début du XXI^e siècle

Au croisement de la bande dessinée et du journalisme, *La Revue Dessinée* doit s'analyser dans un double contexte historique. Les évolutions parallèles des deux champs vers une forme de convergence peuvent-elle expliquer à elles seules l'apparition d'un objet culturel hybride ?

1.1. Convergence des contextes historiques

L'analyse comparative des évolutions historiques de la bande dessinée et du journalisme au début du XXI^e siècle fait apparaître de nouveaux points de convergence d'un champ vers l'autre. Ainsi, du côté du journalisme, le développement des *mooks* entraîne avec lui un certain nombre d'évolutions susceptibles de faire de la bande dessinée un contenu central des formes nouvelles de la presse périodique. Ces évolutions touchent à plusieurs caractéristiques du journalisme, à commencer par l'écriture. Comme le rappelle Marie

Vanoost, l'émergence de la forme éditoriale des *mooks* en France¹ s'est accompagnée d'un renouveau du journalisme narratif, sur le modèle anglo-saxon : les techniques d'écriture dominantes sont celles qui empruntent à la littérature de fiction (Vanoost, 2013 : 143). Le reportage devient alors le genre dominant dans cette nouvelle presse où les auteurs sont invités à utiliser des techniques narratives telles que la subjectivité du narrateur, la mise en scène de l'action, le travail sur le suspense et l'immersion du lecteur, souvent pour des articles longs. Par ailleurs, en tant que forme éditoriale cette fois, les *mooks* marquent leur différence avec le reste de la presse magazine en se rapprochant du modèle du livre : format plus réduit, couverture rigide, pagination dense et qualité du papier. Le *mook* se veut un bel objet qui met également en avant une certaine qualité graphique, que ce soit dès la couverture ou dans les contenus, abondamment et richement illustrés. Le dessin retrouve dans ce nouveau modèle éditorial une place de choix à côté de la photographie. L'attraction pour des méthodes narratives littéraires et pour un format plus proche du livre, ainsi que le soin donné à l'apparence graphique de la revue sont les trois caractéristiques propres à faciliter, dans le contexte de l'émergence des *mooks*, un rapprochement du journalisme avec la bande dessinée, genre littéraire et graphique dont le modèle éditorial dominant actuel est celui du livre.

Du côté de la bande dessinée, justement, une autre évolution cruciale est à l'oeuvre durant les années 2000 : le développement de la bande dessinée dite "de reportage" ou "documentaire"². S'inspirant de dessinateurs-journalistes américains dont le plus connu

1 Nous considérons ici comme point de départ de cette forme nouvelle la revue *XXI*, qui commence à paraître en 2008.

2 Nous utiliserons ici le terme de "bande dessinée documentaire" qui, bien que moins usité que "bande dessinée de

est certainement Joe Sacco³, certains auteurs français se lancent dans une forme de reportage dessinée (Bernière, 2002, p.52-53) qui n'avait connu jusqu'ici que quelques essais ponctuels. Étienne Davodeau avec *Rural !* (2000 chez Delcourt) et Jean-Philippe Stassen avec *Pawa* (2002 chez Delcourt), deux auteurs ayant jusqu'ici essentiellement travaillé sur des fictions, empruntent aux méthodes journalistiques pour proposer une enquête sur le terrain et un récit ancré dans le réel (Bourdieu, 2012). Tout au long des années 2000, le genre connaît un développement important et fédère d'autres auteurs, comme Kris (*Un homme est mort*, avec Étienne Davodeau, Futuropolis, 2006) qui contribuent par leurs oeuvres à redéfinir le genre de la bande dessinée documentaire. La convergence entre les deux mouvements aboutit logiquement à la rencontre entre le phénomène des *mooks* et celui de la bande dessinée documentaire par la création d'une rubrique régulière de reportage dessiné dans la revue *XXI*, avec Stassen pour son premier numéro.

Deux observations sur ces évolutions historiques sont toutefois nécessaires pour comprendre la portée exacte de la convergence entre *mook* et bande dessinée documentaire. D'une part les rapports entre bande dessinée et supports de presse sont anciens (Groensteen, 2009, p.28) : entre 1900 et 1970, la bande dessinée, en France, est d'abord un contenu de presse qui a pu être employé pour retranscrire l'actualité⁴. La

reportage”, permet de considérer les rapports de la bande dessinée à d'autres formes d'écriture journalistique que le seul reportage.

3 Le premier album de Joe Sacco à paraître en France est *Palestine* en 1996 chez Vertige Graphic. La publication américaine commence en 1988 chez Fantagraphics.

4 On peut penser par exemple aux *Lundis du Figaro* de Caran d'Ache, commentaires dessinés et humoristiques sur l'actualité que le dessinateur propose entre 1895 et 1906, ou encore aux reportages dessinés de Cabu dans *Charlie-Hebdo* entre 1970 et 1982.

nouveauté dans les rapports entre les deux champs tient au fait que le genre de bande dessinée invoqué par les *mooks* n'est pas issu de la tradition du dessin de presse et propose un discours journalistique qui se veut sur le même plan, dans ses méthodes et son rapport au réel, que les articles textuels. D'autre part, il convient de noter que les bandes dessinées documentaires, avant les *mooks*, ont été accueilli dans la presse traditionnelle⁵.

1.2. Modèles et contre-modèles de *La Revue Dessinée*

Dès lors, quelle est la spécificité de *La Revue dessinée* au sein de ces deux évolutions historiques ? À première vue, le projet éditorial apparaît comme la forme la plus aboutie de cette convergence entre *mook* et bande dessinée documentaire. Il se rapproche des *mooks* par le choix d'un format rappelant le livre, à l'opposé du modèle dominant des revues de bande dessinée actuelles préférant le format magazine⁶. Son contenu met particulièrement à l'honneur le reportage journalistique, même s'il ne s'y limite pas. De fait, *La Revue dessinée* est la première revue de bande dessinée proposant uniquement des bandes dessinées documentaires. Il se propose comme un espace d'exploration des rapports entre bande dessinée et journalisme.

Toutefois, les modèles apparents de *La Revue dessinée* que sont, côté journalisme celui de *XXI* et côté bande dessinée celui de Joe Sacco, Jean-Philippe Stassen et Étienne Davodeau, ne suffisent pas à la caractériser comme objet historique. Cette ambiguïté est

5 un reportage dans *Libération* en 2005 sur l'occupation américaine en Irak.

Joe Sacco publie

6 Le format traditionnel actuel des magazines de bande dessinée se rapproche d'un format A4 (21,5cmx28,5cm pour *Fluide Glacial*, le plus ancien des magazines de bandes dessinées pour adultes) tandis que *La Revue Dessinée* opte pour un format plus réduit (18,5cmx24cm).

particulièrement visible dans les propos des fondateurs⁷ qui cherchent justement à s'en détacher et proposer d'autres influences. Franck Bourgeron, dessinateur et membre fondateur de *La Revue Dessinée*, qui n'a lui-même jamais réalisé de bande dessinée documentaire, inscrit ainsi la création de la revue dans le sillage de créations des années 1980 comme la revue *Corto*⁸, l'oeuvre semi-autobiographique de l'Espagnol Carlos Gimenez *Paracuellos* ou les fictions historiques de Pierre Christin et Enki Bilal *Les phalanges de l'ordre noir* et *Partie de chasse*. Outre leur ancrage dans une décennie particulière, ces oeuvres ont en commun d'interroger, chacune à leur manière, les rapports entre la fiction graphique et la représentation du réel, une interrogation qui parcourt également *La Revue Dessinée*.

Quant au modèle de *XXI*, il est explicitement présenté comme un contre-modèle par David Servenay, celui des fondateurs de la *Revue Dessinée* venant du journalisme. L'opposition à *XXI* porte pour lui sur le type de journalisme proposé par *La Revue Dessinée* qui ne relève pas d'un modèle "exotico-romanesque" cherchant ses racines dans le journalisme littéraire venant d'Albert Londres ou Joseph Kessel, mais plutôt dans un journalisme "à l'anglo-saxonne", didactique et attentif aux faits⁹. Si l'impulsion donnée par *XXI* est reconnue comme cruciale dans la fondation de *La Revue Dessinée*, le projet éditorial cherche volontairement à s'en écarter et ne s'identifie pas complètement aux

7
avec Franck Bourgeron et David Servenay le 18 février 2014 à Paris.

8
revue publiée de 1985 à 1989 par Casterman et proposant à la fois des bandes dessinées de fiction exotique et des reportages sur les pays visités par les héros.

9
entre guillemets sont celles de David Servenay.

Entretien mené

Corto est une

Les expressions

évolutions du journalisme vers le *narrative writing*, l'objectif de David Servenay étant d'éviter le récit de fiction.

1.3. Une place nouvelle pour la bande dessinée

La comparaison entre le contexte historique et les modèles de *La Revue Dessinée* la font apparaître comme un objet culturel à la recherche d'une troisième voie et revendiquant son originalité tant dans le paysage éditorial de la bande dessinée documentaire que dans celui des *mooks*. Si une part de cette revendication tient certainement à une posture éditoriale visant à se démarquer d'éventuels concurrents, force est de constater que, par son contenu, *La Revue Dessinée* propose bien un modèle complètement inédit de conjonction entre journalisme et bande dessinée. La comparaison de la place de la bande dessinée dans *XXI* et dans *La Revue Dessinée* démontre que nous sommes bien face à deux objets proposant deux modèles de relations entre bande dessinée et journalisme. La première différence tient à la place matérielle de la bande dessinée. Dans *XXI*, elle est un contenu parmi d'autres alors qu'elle constitue le contenu unique de *La Revue Dessinée*. De cette caractéristique découle deux visions de l'esthétique de la bande dessinée : dans *XXI* est mis en avant un modèle de bande dessinée où la dimension graphique et la qualité visuelle sont essentielles et la bande dessinée de reportage constitue le principal modèle narratif ; dans *La Revue Dessinée*, la variété des choix esthétiques et stylistiques est beaucoup plus grande ainsi que la variété des approches journalistiques qui cherchent à exploiter tout le potentiel de la bande dessinée documentaire, du reportage d'investigation traditionnel à la chronique lexicologique (*La sémantique, c'est élastique* de James) ou

musicale (*Face B* d'Arnaud Le Gouefflec et Marion Mousse), en passant par l'article historique (“Autopsie de la guillotine” par Marie Gloris et Rica)¹⁰.

Là où *XXI* proposait une forme de juxtaposition d'un modèle de bande dessinée (la bande dessinée de reportage) et de contenus journalistiques plus traditionnels, *La Revue Dessinée* propose plutôt une hybridation entre la bande dessinée comme langage aux nombreuses variantes et une multiplicité de genres journalistiques.

2. *Chronologie d'une ouverture hors de la bande dessinée*

La chronologie de la fondation et des premiers développements de *La Revue Dessinée* peut nous permettre de caractériser le processus d'hybridation dans ce qui fait toute sa singularité.

2.1. **La bande dessinée comme champ originel**

C'est bien dans le champ de la bande dessinée que naît le projet. D'après les entretiens menés avec les fondateurs (Guilbert, 2014), l'idée apparaît à l'automne 2011 au sein d'un groupe alors constitué de cinq auteurs, dont un dessinateur, Franck Bourgeron, et quatre scénaristes, Sylvain Ricard, Kris, Olivier Jouvray et Virginie Ollagnier. Leurs profils au regard du projet qui les réunit est assez varié : Kris est le seul à avoir déjà scénarisé une bande dessinée documentaire¹¹, même si Sylvain Ricard s'en est approché¹², et que tous

10 Au-delà des journalistes, *La Revue Dessinée* fait aussi appel à des chercheurs pour certains articles.

11 *Un homme est mort*, avec Etienne Davodeau en 2006 chez Futuropolis.

12 En particulier avec *Clichés-Beyrouth 1990* en 2004 aux Humanoïdes Associés, témoignage d'un voyage au Liban avec son frère.

ont réalisé des fictions ancrées dans le réel historique ou contemporain¹³. L'expérience est néanmoins nouvelle pour la plupart des participants.

Il est intéressant de constater que, dans un premier temps, la fondation de *La Revue Dessinée* cherche à s'inscrire dans la dynamique de création de nouvelles revues numériques de bande dessinée. Lorsque son lancement est annoncé en janvier 2012, les premières plaquettes la présentent comme un “magazine numérique de bande dessinée de reportage”, avec, pour l'imprimé “un recueil des reportages en librairie une fois par an”. Elle trouve ainsi sa place aux côtés d'autres initiatives d'auteurs qui verront le jour en 2012 : *BDNag*, *Mauvais Esprit* et *Professeur Cyclope* (Naeco, 2012). Pour Franck Bourgeron, cet intérêt initial pour le numérique vient d'une volonté d'explorer des niches où ne se trouvent pas les éditeurs traditionnels. Parmi les fondateurs se trouvent Olivier Jouvray qui s'est déjà intéressé à la bande dessinée numérique par le passé et qui connaît le marché de l'édition numérique par ses activités syndicales.

Dans un premier temps, le projet s'inscrit donc pleinement dans le champ éditorial de la bande dessinée et dans ses évolutions en cours. Les premiers jalons de la fondation confirment cette identité : la première présentation officielle a lieu au Festival de la bande dessinée d'Angoulême en janvier 2012, et la première levée de fonds qui suit cette annonce rassemble surtout des investisseurs amateurs de bande dessinée. Par ailleurs, ce

13

Franck Bourgeron ont déjà collaboré sur *Stalingrand Khronika* en 2011 (Dupuis), récit du tournage d'un film de propagande soviétique pendant la bataille de Stalingrad en 1942.

sont des éditeurs de bande dessinée qui sont démarchés dans un premier temps pour obtenir des financements¹⁴.

2.2. Une rencontre décisive avec le monde du journalisme : organisation et modèle économique

Durant l'année 2012, la nature du projet de *La Revue Dessinée* va évoluer par un rapprochement progressif du champ du journalisme. Il a lieu tout d'abord au gré d'une rencontre : l'équipe des fondateurs fait la connaissance de David Servenay au printemps 2012 : il est le seul journaliste professionnel de l'équipe¹⁵. Il participe à la levée de fonds qui a lieu durant l'année 2012¹⁶, puis aux discussions sur la ligne éditoriale et l'organisation. David Servenay encourage l'emploi de pratiques journalistiques sur le plan organisationnel. Il incite par exemple au développement d'une culture de rédaction avec l'attribution de fonctions précises : Franck Bourgeron est directeur de la publication et rédacteur en chef, David Servenay conseiller éditorial, Sylvain Ricard rédacteur en chef adjoint, Kris responsable de la communication, Olivier Jouvray responsable du multimédia et Virginie Ollagnier en charge des relations avec les librairies. Par ailleurs, il apporte également son point de vue de journaliste dans la définition du projet en incitant les auteurs à réfléchir aux notions de "ligne éditoriale" et "d'angle".

14 Futuropolis sont le premier partenaire éditorial de la revue.

Les éditions

15 commence comme journaliste radiophonique à RFI avant de rejoindre l'équipe du *pure player* Rue89 (2007) puis d'OWNI (2010). Si sa pratique du journaliste s'est déjà ouverte à la publication numérique, il n'a encore jamais collaboré avec des dessinateurs de bande dessinée.

David Servenay

16 est complétée par une campagne de *crowdfunding*.

La levée de fonds

Le second infléchissement qui se produit durant l'année 2012 est l'inversion des ambitions entre la version numérique et la version papier. La version papier, désormais trimestrielle, devient première, tandis qu'une version numérique accompagne toujours le projet. Si elle propose des contenus enrichis, c'est bien la version papier qui constitue le principal moteur financier. La réalité financière et technologique du marché de l'édition numérique de bande dessinée est jugée trop instable pour asseoir un projet dans la durée¹⁷. Progressivement, *La Revue Dessinée* se rapproche du modèle éditorial du *mook* sans sacrifier complètement son extension numérique¹⁸.

Dans le processus d'hybridation entre bande dessinée et journalisme, le journalisme se propose d'une part comme une forme d'ouverture pour un projet avant tout ancré dans la bande dessinée, d'autre part comme le moteur d'une structuration plus précise et plus durable de la revue, sans qu'elle perde complètement ses attaches initiales au milieu de la bande dessinée¹⁹. Au gré de son évolution, *La Revue Dessinée* poursuit cette hybridation en s'ouvrant à d'autres partenariats. L'équipe s'associe par exemple à France Info pour proposer des créations dessinées sonores et interactives, diffusées sur Internet, (les "Traits d'info") à partir d'un reportage radiophonique. De telles collaborations, possibles

17 Comme l'explique Olivier Jouvray : "Plus on avançait dans les discussions, plus on se disait : on va faire un magazine papier, et le numérique sera en parallèle. [...] Je savais que le marché du numérique, c'était un truc de l'ordre de la recherche et développement, mais pas du projet industriel. Donc c'était dangereux." (Guilbert, 2014)

18 Le rapport de la revue au numérique, qui lui vient des dynamiques propres au champ de la bande dessinée, constitue une autre différence avec *XXI*, plus réticent face aux évolutions numériques de la presse.

19 Le diffuseur, DelSol, reste un distributeur spécialisé. Par ailleurs, *La Revue Dessinée* est distribuée en librairie et non en kiosque.

notamment grâce aux contacts de David Servenay, approfondissent encore l'ouverture des participants à la revue hors du champ de la bande dessinée, ainsi que l'exploration de la création numérique²⁰.

3. *Des conséquences d'une hybridation entre bande dessinée et journalisme*

Singularité historique et hybridation des pratiques de la bande dessinée vers le journalisme sont les deux caractéristiques centrales de l'expérience de *La Revue Dessinée*. Que nous disent-elles des évolutions du champ professionnel de la bande dessinée ? Pour répondre à cette question qui appelle des réflexions sociologiques plus abouties, nous emploierons, davantage que dans les parties antérieures, le terme de "champ" dans son interprétation bourdieusienne. Nous nous appuyerons particulièrement sur les analyses que Bourdieu dresse du "champ littéraire" comme exemple des caractéristiques d'un "champ de production culturelle", dont relève la bande dessinée (Bourdieu, 1991). Le champ de la bande dessinée est alors défini comme "un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (...) en même temps, qu'un champ de luttes de concurrence qui tend à conserver ou à transformer ce champ de forces" (Bourdieu, p.5-6). Ce constat s'applique d'autant mieux à l'heure où les dessinateurs de bande dessinée s'engagent dans des luttes politiques pour défendre une profession où la précarité est de plus en plus présente et dénoncée²¹. Dans

20

Les reportages sont disponibles à l'adresse suivante : <http://www.franceinfo.fr/emission/trait-d-info>.

21

Deux jalons importants de cette lutte encadrent la fondation de *La Revue Dessinée* : la création de la section "BD" au sein du Syndicat national des Auteurs et des Compositeurs (ou "SNAC-BD") en 2007 et le lancement des "États Généraux de la Bande Dessinée" comme plateforme de réflexions sur l'état critique de la profession en 2015.

ce contexte, en quoi le rapprochement avec le champ du journalisme peut constituer une stratégie de reconstitution d'un capital symbolique ?

3.1. Vers un nouveau métier ?

Une hypothèse serait d'interpréter la *Revue Dessinée* comme une tentative de changement de champ : des auteurs de bande dessinée iraient chercher dans un autre champ la reconnaissance qu'ils ne peuvent plus trouver dans le leur.

Il nous faut distinguer ici la variété des situations dans la collaboration entre journalistes et auteurs de bande dessinée au sein de *La Revue Dessinée*. Une fois de plus, soulignons la diversité des possibilités ouvertes par la revue. Schématiquement, on peut distinguer quatre cas de figures chez les participants. Certains auteurs complets, à la fois dessinateurs et scénaristes, ont déjà une pratique avancée de la bande dessinée documentaire et empruntent déjà largement aux méthodes documentaires et journalistiques ; c'est le cas de Christian Cailleaux, Marion Montaigne et Jean-Philippe Stassen, par exemple. Dans d'autres cas on retrouve le couple dessinateur/scénariste, une répartition des rôles traditionnelle dans le milieu de la bande dessinée depuis le milieu du XXe siècle. Enfin, le dernier cas est celui de véritables collaborations journalistes/dessinateurs, où, parfois, le dessinateur n'est pas directement impliqué dans le travail de reportage²², parfois il est invité par le journaliste à l'accompagner de plus près.

L'hétérogénéité des situations nous fait dire que l'apparition de dessinateurs-journalistes, à l'image de Jean-Philippe Stassen et Marion Montaigne, est surtout le résultat de

22

“Un VRP de guerre” (*Revue Dessinée* n°2, Hiver 2013-2014) où le dessinateur Kokor a réalisé son oeuvre après le travail de reportage de David Servenay, en échangeant à distance avec lui.

C'est le cas dans

trajectoires individuelles déjà en oeuvre avant que n'existe *La Revue Dessinée*. La revue capitalise certainement sur ces trajectoires mais, comme peuvent le montrer les hésitations de Franck Bourgeron à se rattacher aux auteurs "historiques" de la bande dessinée documentaire, elle ne cherche pas nécessairement à les encourager. Sa logique éditoriale est davantage dans la constitution de binômes journalistes/dessinateurs, où l'oeuvre finale se veut une véritable co-construction. La complémentarité des champs est plus recherchée que la substitution d'un champ pour l'autre. Sans doute est-ce là ce qui différencie le rapport entre les deux champs tel qu'il est développé dans *La Revue Dessinée* de la modalité traditionnelle de leur mise en rapport dans le dessin de presse. La profession de dessinateur de presse se situe à la limite des deux champs et il est fréquent pour des dessinateurs de presse de revendiquer un statut de journaliste, que certains ont par ailleurs (intégration à une rédaction, carte de presse, etc.). Cette revendication n'apparaît pas réellement chez les dessinateurs de *La Revue Dessinée*. Le champ de production culturelle qu'ils entendent modifier est bien celui de la bande dessinée.

3.2. Activer des potentialités esthétiques

À écouter les participants, il nous a semblé que la principale conséquence de *La Revue Dessinée* sur le plan de la production culturelle est d'introduire chez les dessinateurs de bande dessinée à la fois de nouvelles pratiques professionnelles et de nouvelles pratiques

esthétiques. Nous illustrerons notre propos à partir de l'expérience de Sébastien Vassant²³ que nous avons pu interroger²⁴.

Pour dessiner le reportage sur La Poste, Sébastien Vassant a ainsi été amené à participer aux entretiens menés par la journaliste Elsa Fayner afin d'apporter son regard de dessinateur et de capter les comportements et les gestes des personnes interrogés. De son côté, la journaliste est là pour assurer l'exactitude des faits et des paroles lors de l'étape suivante de co-construction du reportage graphique. Le dessinateur découvre ainsi de nouvelles pratiques professionnelles, peut-être davantage que la journaliste à qui ce travail de participation à la mise en images d'un reportage rappelle en partie le travail télévisuel qu'elle a pu pratiquer par ailleurs.

Sur le plan esthétique, les avancées sont tout aussi réelles. Le travail sur une bande dessinée de reportage a par exemple amené Sébastien Vassant à activer certaines possibilités de sa narration graphique comme la représentation allégorique (dans "Le prix de la terre", le propriétaire de terres agricoles devient un fumeur de cigare, selon une modalité archétypale de la représentation du capitaliste) ou schématique, et donc à progresser en tant que dessinateur de bandes dessinées. Sans forcément réinventer complètement de nouvelles techniques, *La Revue Dessinée*, en amenant des dessinateurs à se confronter au genre documentaire, les pousse à modifier leurs pratiques de création.

3.3. Extension du champ de la bande dessinée

23

de la terre" avec Manon Rescan et Damien Brunon (*Revue Dessinée* n°1, automne 2013) et "Bougez avec La Poste !" avec Elsa Fayner (*Revue Dessinée* n°5, été 2014).

Auteur du "Prix

24

par Skype avec Elsa Fayner et Sébastien Vassant le 11 mars 2014.

Entretien mené

À bien des égards, la stratégie des acteurs de *La Revue dessinée*, fondateurs et participants, est de contribuer à l'extension du champ de la bande dessinée par la normalisation en son sein de nouvelles valeurs sur lesquelles un auteur peut capitaliser. Pour Franck Bourgeron et David Servenay, qui participent à la sélection des différents travaux qui leur sont transmis, le dessinateur doit ainsi se soumettre à un certain nombre de contraintes, éditoriales (un nombre de pages limité, des délais de renvoi très stricts) ou esthétiques (ne pas utiliser d'éléments fictionnels, toujours s'appuyer sur des témoignages réels). Ces contraintes permettent de classer les propositions publiables ou non publiables et proposent dans le même temps une redéfinition des valeurs associées à la pratique de l'auteur de bande dessinée. Il va de soi que ces valeurs ne sont pas vues comme absolues, mais elles offrent un nouvel étalon de mesure de la qualité des oeuvres à partir de critères relativement inédits pour ce champ. De fait, nous assistons bien à un repositionnement des valeurs au sein-même du champ de la bande dessinée, où la fiction et le recours à des éléments fictionnels, d'ordinaire critères positifs, servent ici de repoussoir. Étant entendu que les luttes au sein d'un champ de production culturelle sont surtout des luttes de définition (Bourdieu, p.14), la stratégie de *La Revue Dessinée* est moins de chercher à redéfinir la bande dessinée (ou la valeur de l'auteur de bande dessinée) que d'étendre cette définition. En l'occurrence, les auteurs doivent se plier au "respect des faits", valeur journalistique que défend David Servenay et, comme le soulignent Elsa Fayner et Sébastien Vassant, cela suppose que tout ce qui est dessiné dans l'oeuvre doit avoir eu lieu.

Par ailleurs, les auteurs de *La Revue Dessinée* participent aussi à un repositionnement du champ de la bande dessinée vis à vis de hiérarchisations externes. Ils recherchent par exemple la reconnaissance sociale attachée au journalisme (capacité à informer et alerter l'opinion), non seulement à titre individuel²⁵, mais aussi pour la bande dessinée dans son ensemble (David Servenay défend régulièrement, en interviews, l'idée que la bande dessinée permet d'enrichir l'écriture journalistique). Ce rôle social est aussi une valeur inédite pour le champ de la bande dessinée.

On peut rappeler ici que l'historique de la fondation de la revue a vu les auteurs hésiter entre deux modalités d'extension du champ : une extension par le support (investir le support numérique) et une extension par le contenu (tenir un propos journalistique). L'accent a été mis sur la seconde modalité, et ce choix nous semble significatif du type de capital symbolique recherché prioritairement par les fondateurs. C'est là que se différencie fondamentalement leur démarche de celle d'autres expériences de revues numériques comme *Professeur Cyclope* ou *Les Autres gens* : le but de *La Revue Dessinée* n'est pas d'être dans la "recherche et développement" esthétique, comme le dit Olivier Jouvray (voir note 17), mais dans une "recherche-action" dont la viabilité économique puisse être assurée. L'objectif n'est plus seulement le gain d'un capital artistique, qui passerait par la confrontation aux nouvelles technologies, mais le gain d'un capital social venu du journalisme.

Conclusion

25 Et avec succès : un évènement récent important est la remise du prix du meilleur article financier à l'article "Dommages et intérêts" de Benjamin Adam et Catherine Le Gall (*Revue Dessinée* n°5).

Nous avons distingué chez les acteurs à l'origine de *La Revue Dessinée* deux stratégies à l'égard des champs de production culturelle de la bande dessinée et du journalisme : d'une part l'affirmation d'une posture inédite (singularité historique) et d'autre part l'enrichissement du champ de la bande dessinée par la rencontre avec le journalisme (hybridation). L'analyse sociologique nous permet de comprendre qu'il s'agit de stratégies de luttes au sein du champ de la bande dessinée dont l'objectif est d'en étendre les limites en important des valeurs professionnelles et esthétiques exogènes (ou pouvant apparaître comme telles par d'autres acteurs). Ainsi le dessinateur de bande dessinée est en mesure d'acquérir un capital symbolique nouveau, à la fois au sein de son propre champ et au sein de la société, en gagnant un rôle social inédit.

L'exemple de *La Revue Dessinée* peut, nous semble-t-il, servir d'appui à une réflexion plus large sur les rapports entre les champs et la façon dont les processus d'hybridation participent à reconstruction des hiérarchies internes et externes des champs de production culturelle. Par ailleurs, en ce début de XXI^e siècle où la culture numérique est souvent vue comme le principal moteur de convergence entre les champs de production culturelle, *La Revue Dessinée* offre un contre-exemple pertinent pour montrer que d'autres dynamiques internes sont aussi à l'oeuvre et qui n'impliquent pas systématiquement la conversion numérique.

Références :

Bernière V., 2002, "La BD sur le terrain", *Neuvième art*, 7, pp.46-55

Bourdieu, P., 1991, "Le champ littéraire". *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, pp. 3-46

Bourdieu, S., 2012, "Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde", *Contextes*, 11, [en ligne], consulté le 27 juin 2014. URL : <http://contextes.revues.org/536>

Groensteen, T., 2009, *La bande dessinée : son histoire et ses maîtres*, Paris/Angoulême, Skira Flammarion/Cité internationale de la bande dessinée et de l'image

Guilbert, X., 2014, "La Revue Dessinée", *du9*, [en ligne], consulté le 27 juin 2014. URL : <http://www.du9.org/entretien/la-revue-dessinee/>

Naeco, S., 2012, "La revue dessinée dévoile ses intentions", *Le comptoir de la BD*, [en ligne], consulté le 27 juin 2014. URL : <http://lecomptoirdelabd.blog.lemonde.fr/2012/01/20/la-revue-dessinee-devoile-ses-intentions/>

Vanoost M., 2013, "Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique ", *Les cahiers du journalisme*, 25, pp. 140-161