

**ÉCOLE EUROPÉENNE SUPÉRIEURE DE L'IMAGE – ANGOULÊME
UNIVERSITÉ DE POITIERS – UFR LETTRES ET LANGUES**

MASTER I BANDE DESSINÉE

Année universitaire 2019-2020

« Bande dessinée et Ruralité »

Etude générale des relations entre imaginaire de la campagne et bande dessinée

MISCHIERI-PEILLET Pierre

Sous la direction de Denis MELLIER et Dominique HERODY



**ÉCOLE EUROPÉENNE SUPÉRIEURE DE L'IMAGE – ANGOULÊME
UNIVERSITÉ DE POITIERS – UFR LETTRES ET LANGUES**

MASTER I BANDE DESSINÉE

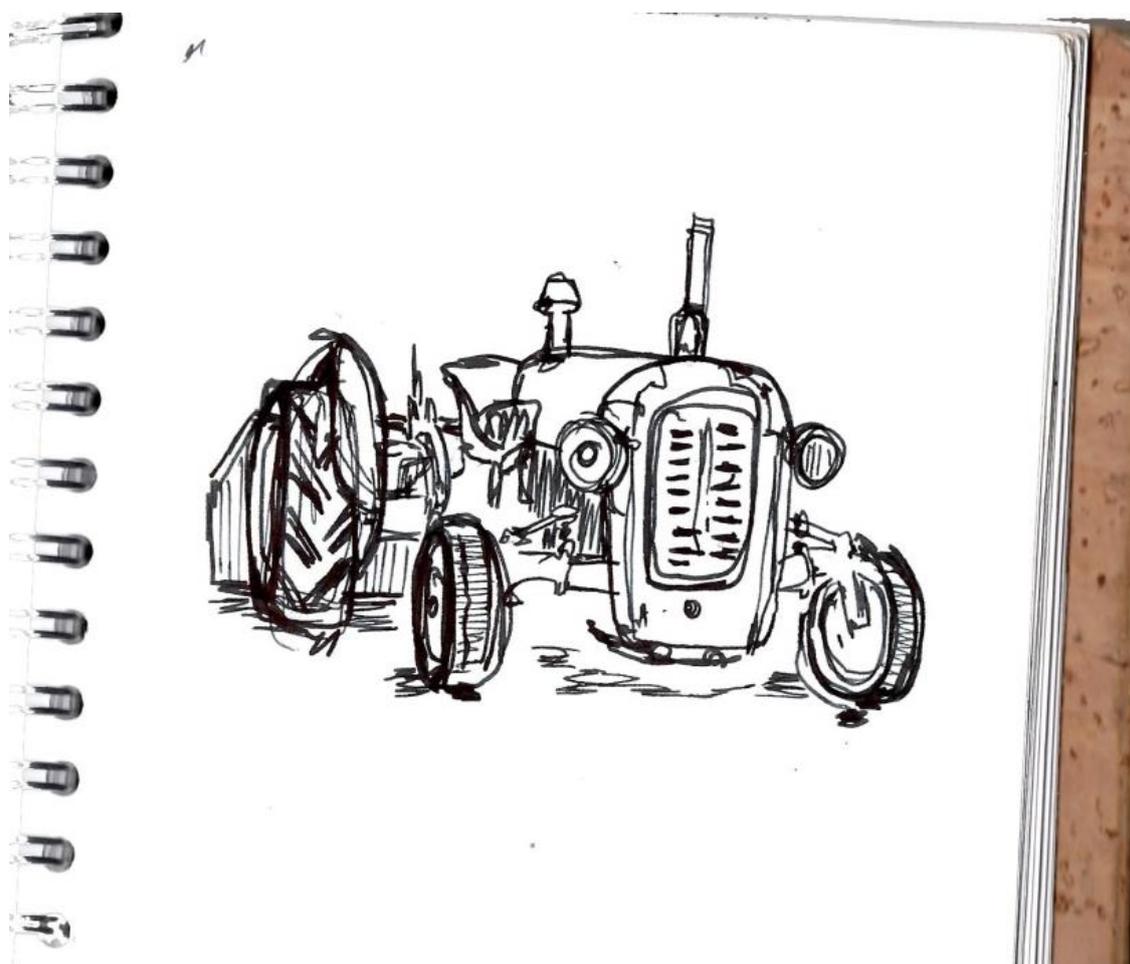
Année universitaire 2019-2020

« Bande dessinée et Ruralité »

Etude générale des relations entre imaginaire de la campagne et bande dessinée

Un Mémoire de MISCHIERI-PEILLET Pierre

Sous la direction de Denis MELLIER et Dominique HERODY



Merci à mes directeurs de mémoire, Dominique Hérody et Denis Mellier, pour
leurs conseils et leurs retours.

Merci à Désirée Laurenz et Lambert Barthélémy pour leur suivi
méthodologique tout au long de l'année.

Merci à mes parents de me soutenir dans la manière dont je mène ma petite
barque étudiante.

Je dédie ce mémoire à mes grands-parents, dont le cadre de vie et la gentillesse
en ont fortement influencé l'écriture.

SOMMAIRE

Introduction..... p. 11

I) La campagne, un monde à défendre : bande dessinée et imaginaire rural dans les années 70-80 p. 17

Les Légendes d'aujourd'hui, prototype d'une bande dessinée de genre en prise avec le monde réel.

Claude Auclair, une mystique du mode de vie rural entre futur annoncé et passé refoulé.

II) D'autres types de récits dessinés, comme autant de manière possibles de figurer la ruralité en bande dessinée p. 39

Caricaturer la campagne pour mieux la comprendre : la satire, un exercice sociologique.

La ruralité comme parcours de vie : la bande dessinée autobiographique en campagne

III) Ruralité et BD reportage : étude de deux auteurs-phares, Etienne Davodeau et Troubs..... p. 51

Deux auteurs issus d'une même génération...

... résolument tournés vers la ruralité.

La BD de non-fiction comme approche subjective et singulière de la ruralité.

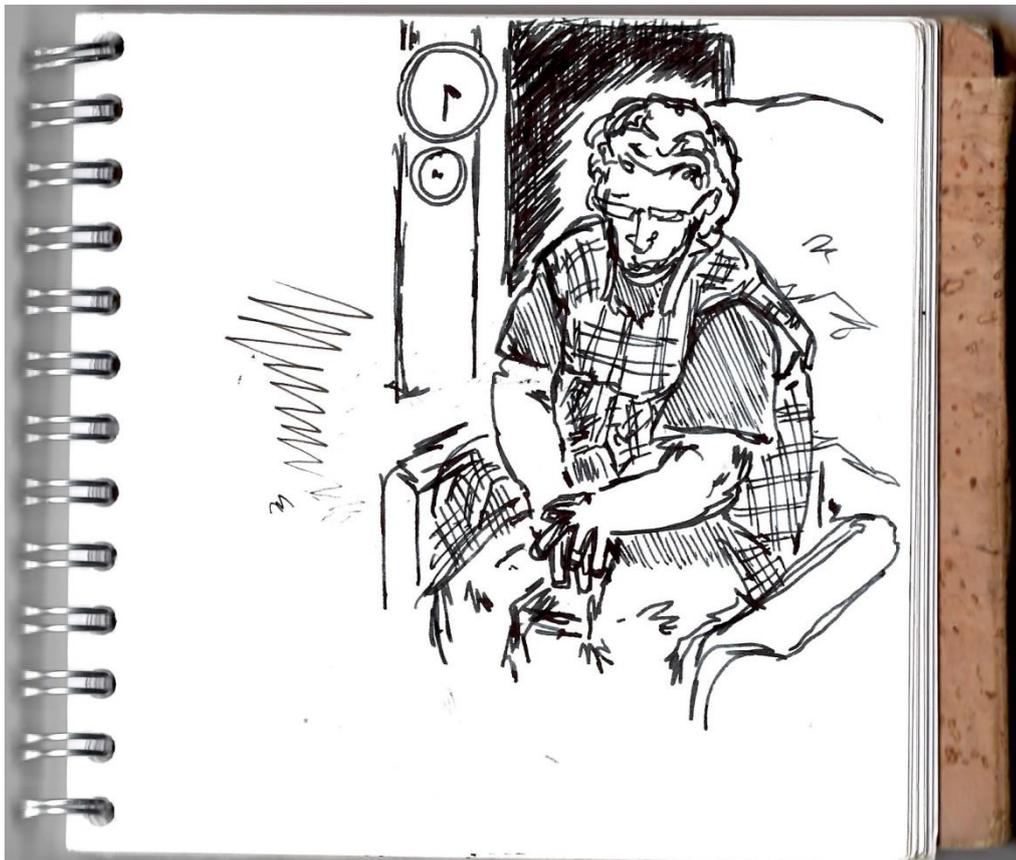
Monde rural et cinéma documentaire

Conclusion..... p. 85

ANNEXES..... p. 88

Interview de Troubs (août 2020)

Bibliographie



La bande dessinée a été pendant des décennies définie comme un média graphique lié à l'urbanité. D'abord, à cause du support qui l'a vu naître et l'a longtemps accueilli : la presse. Certes, si les premiers albums de « l'inventeur » genevois Rodolphe Töpffer étaient destinés aux luxueuses bibliothèques de ses amis bourgeois, ce sont bien les journaux, dont le développement spectaculaire irrigue tout le XIX^{ème} siècle, en particulier dans le domaine de la production graphique et visuelle (caricatures, strips comiques, scènes d'actualité, puis bien plus tard photographies...), qui vont permettre à ce nouveau médium de se développer. Ces journaux sont, à quelques exceptions près, imprimés et distribués dans les grandes villes, où leur multiplication est notable. *Charivari*, *La Caricature*, *L'Assiette au beurre*, etc. sont des journaux où les premiers auteurs de bande dessinée européens vont faire leurs premières armes, et expérimenter de nouvelles formes de narration séquentielle. Outre-Atlantique, ce phénomène est encore plus flagrant. En pleine période de prospérité économique à la fin du XIX^{ème} siècle, les différents journaux rivalisent d'ingéniosité pour attirer à eux des auteurs de *comics* de renom afin d'augmenter leur lectorat. Le surnom de ces journaux, dirigés par des hommes d'affaire avides de profits et d'influence, parmi lesquels W. R. Hearst ou J. Pulitzer provient d'ailleurs de ce jeu de concurrence : ils sont nommés les *yellow papers*, en raison de l'encre jaunâtre utilisée pour imprimer ces bandes dessinées.

Laurent Gerbier, dans son étude des « séries culturelles » liées la bande dessinée américaine du début du XX^{ème} siècle¹, pousse encore plus loin ce lien entre bande dessinée et urbanité via la presse. Pour lui, un certain nombre de récits et d'images est en réalité pensé pour permettre au lecteur de mieux appréhender son environnement, le transport aérien étant à cette époque encore balbutiant voire inexistant. De ce fait, certaines vues de héros comme *Superman*, créé par Joe Shuster et Jerry Siegel en 1938², permettent de pallier ces problèmes d'appréhension de l'espace qui touche bon nombre d'américains à cette époque : « Superman, à ce compte, n'est lui-même qu'un tapis volant perfectionné, un artifice narratif permettant de faire accepter au lecteur la promenade qu'on va désormais lui offrir dans l'espace des villes qu'il habite. On comprend ainsi dans quel sens on peut affirmer qu'« il y a indubitablement un lien entre le médium des comics et la grande ville comme espace de la vie moderne »³ »⁴ Il

¹ GERBIER, Laurent, « La conquête de l'espace (touristes, héros volants et globe-trotters) » (en ligne). Neuvieme Art 2.0, 2012. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article438#nb1> (consulté le 30/08/2020).

² Action comics # 1 (avril 1938)

faut ici rappeler que la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} sont une période où le développement urbain des Etats-Unis en est à un de ses plus importants pics. Victorieux de la guerre de Sécession, le Nord-Est du pays, poumon industriel et économique du pays, tend à exporter son mode de vie, fortement lié à l'urbanité, à l'ensemble du pays, au détriment du Sud encore très rural, et ruiné. De ce fait, la Ville devient une donnée consubstantielle à l'idéal américain. Dès lors, nombre d'américains, ou de migrants européens tout juste débarqués (l'immigration atteint à cette période également ses plus hauts chiffres), doivent s'adapter à ce nouvel environnement et ce nouveau mode de vie, où les verdoyantes collines sont remplacées par d'immenses *buildings* en briques. L'idéal du citoyen américain cultivateur défini par le président Jefferson ((1743 - 1826) est définitivement aboli, tandis que le *far-west*, lointaine frontière inexplorée et déserte, symbole d'espérance, semble ne plus exister : en 1893, l'historien F. J. Turner déclare la « fin de la frontière », c'est-à-dire la fin de cette grande phase de migration vers l'ouest qui a permis de coloniser et de « civiliser » tout le continent nord-américain. La bande dessinée produite à cette époque fait donc écho à cet état sociétal, où l'urbanité devient un véritable idéal civilisationnel, au détriment d'une ruralité « primitive » qui était celle des premiers colons jusque-là fantasmée.

Les choses sont bien entendu très différentes en Europe, où la campagne couvre encore une grande majorité des territoires. En France, par exemple, il a fallu attendre les lendemains de la Seconde Guerre Mondiale pour que la population soit à majorité urbaine. L'imaginaire de la ruralité continua d'ailleurs de posséder une place prépondérante bien après cette date, comme nous pourrions l'observer par la suite. De ce fait, les différentes formes de littératures graphiques évoquent tout de même la ruralité à l'époque. Certaines formes de celles-ci sont mêmes extrêmement liées à ces espaces souvent reculés. Les images d'Epinal en particulier, évoquent les images typiques de la campagne : les travaux des champs, le rythme des saisons et des récoltes, etc. Leur mode de circulation est également bien particulier : elles sont vendues par des colporteurs, qui passent de villages en villages pour présenter leur marchandise. Leur forme est également éloignée des bande dessinée contenue dans la presse : elles sont souvent constituées d'une ou deux feuilles séparées, entre l'illustration, à accrocher

³ AHRENS, Jöm, METELING, Arno, *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, New York, Continuum, 2010, « Introduction », p. 5.

⁴ GERBIER, Laurent, « La conquête de l'espace (touristes, héros volants et globe-trotters) » (en ligne). Neuvieme Art 2.0, 2012.

chez soi, et la carte postale. Leur rôle dans la France du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle est en réalité d'éduquer et de divertir les habitants de ces zones rurales, qui ont peu accès aux informations contenues dans la presse. Cet héritage esthétique et thématique de l'imagerie d'Epinal sera repris par des formes de bande dessinée plus « traditionnelles ». Ainsi, dans la plupart des illustrés, petit journal pour enfant qui va adapter la forme classique des journaux en augmentant la part de dessins et de bandes dessinées, les récits ont pour décor la campagne. Certains héros en sont mêmes issus : l'exemple le plus connu est bien sûr Bécassine, petite normande un peu maladroite, au service d'une famille bourgeoise. Cette dernière référence est par ailleurs une forme de témoignage socio-historique, car à cette époque, nombre de jeunes filles issues de la campagne et de la « province », était employée comme domestique au service d'une famille de classe sociale supérieure.

De nouveau, ces bandes dessinées ont un rôle éducatif et didactique : elles permettent ici de forger une vision d'une France rurale idéale, dont l'esprit et la civilisation, en lien avec la nature, sont synonymes de paix et de prospérité. Cet esprit éducatif, fortement nationaliste, est bien sûr lié à la III^{ème} République, à la construction du deuxième empire colonial français et à la rancœur de la défaite de 1870 et de l'annexion de l'Alsace et de la Moselle. C'est d'ailleurs tout naturellement que les images d'Epinal appuieront par la suite le conflit de 14-18 en représentant les malheureux poilus face aux vils allemands. Cette valeur propagandiste sera d'ailleurs parodiée par Jacques Tardi au début des années 1980.⁵ Un même idéal lié à la nature sera repris par le régime de Vichy, dont un des slogans fut « La Terre ne ment pas ! ». Beaucoup plus tard, alors que la ruralité a, au niveau démographique, perdu sa place prépondérante en France, François Mitterrand choisit pour l'affiche de sa campagne présidentielle de 1981, victorieuse, un petit village typique, et son clocher si familier, comme décor.

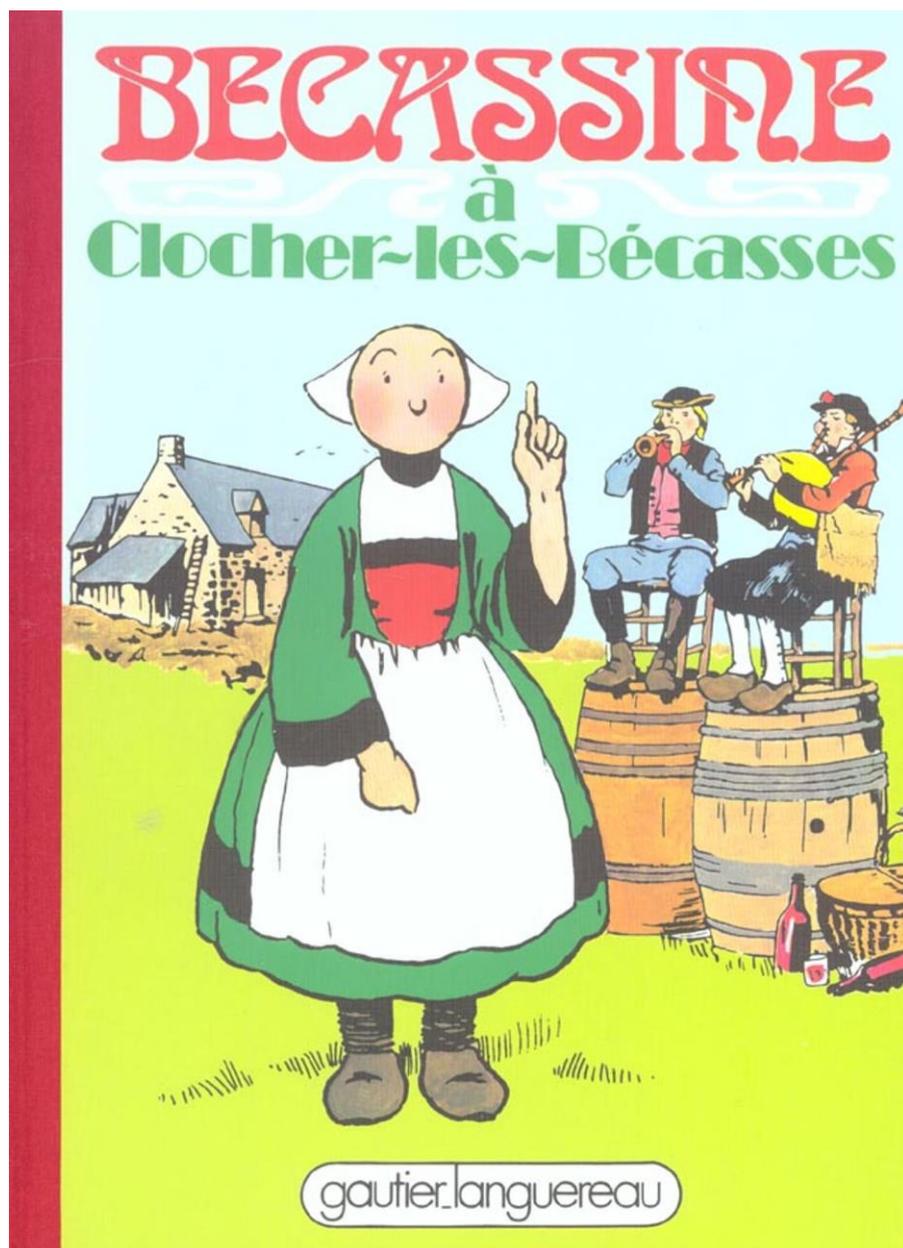
Pour revenir à la représentation de la ruralité en bande dessinée, il nous faut également nous interroger sur ce que recouvre ce terme. Utilisé pour la première fois dans des études géographiques et sociologiques dans les années 1980-90 en France, la ruralité est un mot à la définition large et potentiellement multiple. Ainsi, il désigne à la fois un territoire, aux caractéristiques qui pourront paraître évidentes : dominance de l'agriculture et de la production primaire de nourriture ou de fourrages, paysages dominés par la nature (modifiée

⁵ TARDI Jacques, *Le trou d'obus*, Epinal : éditions Imagerie d'Epinal, 1984.

par l'homme bien sûr) et concentration démographique peu importante, regroupée en villages et hameaux. Par ailleurs, le terme désigne également une expérience, un mode de vie. Il tend à évoquer la manière dont ces habitants vivent et exploitent au quotidien cet espace. Dès lors, la ruralité désigne aussi quelque chose de profondément subjectif, même si des types sociologiques peuvent évidemment se dessiner. De fil en aiguille, le terme peut donc également servir de revendication identitaire ou du moins politique, à travers quelque chose qu'il faudrait défendre et préserver. Ainsi, la ruralité est également, au-delà d'un phénomène scientifique et géographique, un sujet de débat et de prise de position, militante ou non. Il est d'ailleurs très intéressant de constater que le terme n'apparaît qu'au moment où ce qu'il désigne est en réalité en train de disparaître, en tout cas en France. Cette double acception du terme, à la fois objet descriptif et thème conflictuel, est quelque chose qui nous apparaît déterminant dans le développement de notre sujet, et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir à de multiples reprises. En effet, ces deux directions principales constituent une matière très inspirante pour les artistes sur lesquels nous nous pencherons et qui, chacun à leur manière, présente leur propre vision et leur propre définition de la ruralité à travers leurs œuvres.

Pour ce faire, nous avons choisi de nous concentrer sur la production artistique du début des années 70 à nos jours, et qui traite dans la bande dessinée de cette question de la ruralité. Comme nous l'avons vu, la bande dessinée évoque, quasiment depuis ses origines la campagne et ses habitants, en particulier dans l'espace francophone européen qui sera notre cadre d'étude. Néanmoins, il nous est apparu, pour des questions d'exhaustivité évidentes, mais aussi d'un point de vue théorique, que les années 70 constituaient un bon point de départ temporel pour notre étude. En effet, cette période est, comme nous le verrons plus en détail, un moment de prise de conscience et de fort militantisme autour du mode de vie rural en France. Le terme lui-même, encore inexistant, ne tardera d'ailleurs pas à être inventé. Par ailleurs, cette période est aussi synonyme de changements forts pour la bande dessinée elle-même. En effet, les auteurs développent à ce moment-là des récits dont les thématiques s'élargissent de plus en plus, soit dans un imaginaire toujours plus débridé, soit, et cela nous intéresse davantage, vers une prise en compte du réel et un engagement politique. Ces deux raisons nous poussent donc à proposer un développement autour des liens entre bande dessinée et ruralité qui se donnera pour cadre la production française des années 70 à nos jours. Notre ambition problématique est donc de nous interroger sur la manière dont la bande dessinée évoque et représente la ruralité, dans ce cadre historico-géographique.

Pour répondre à cette ambition théorique, nous procéderons tout d'abord à un tour d'horizon thématique et historique de la production en bande dessinée dans les années 70 et 80 qui aborde la ruralité. En examinant certains auteurs qui nous semblent emblématiques de cette période, nous tenterons de dégager leurs attitudes et leurs démarches spécifiques. Par la suite, nous continuerons cette étude historique par l'évocation d'autres récits postérieurs qui développent des thématiques similaires avec d'autres codes narratifs. Enfin, nous nous concentrerons sur l'étude approfondie de deux auteurs contemporains, Troubs et Etienne Davodeau, qui explorent le monde rural dans leurs œuvres, à travers le BD reportage et la bande dessinée de non-fiction de manière large.



CAUMERY et PINCHON, Josph, *BécaSSine à Clocher-les-Bécasses*, 1935, page de couverture.

I- La campagne, un monde à défendre : bande dessinée et imaginaire rural dans les années 70-80

Les Légendes d'aujourd'hui, prototype d'une bande dessinée de genre en prise avec le monde réel.

Les années 70 voient les débuts de l'exploration par la bande dessinée de thématiques plus réalistes et sérieuses, alors qu'elle cherche à s'émanciper de la littérature enfantine. Les récits se réfèrent alors souvent à l'actualité du pays. Nous pourrions citer par exemple l'apparition des « pages d'actualités » de *Pilote*, exercice devenu rituel auquel quasiment tous les auteurs collaborateurs du journal doivent participer. Au sein de *Pilote* émergent aussi de nouveaux auteurs qui poussent encore plus loin cette appropriation du réel par la BD en réutilisant les codes de la fiction. C'est notamment le cas de Pierre Christin, alors professeur de littérature à l'université et futur fondateur de l'IUT de journalisme de Bordeaux. Il collabore avec Jacques Tardi puis Enki Bilal pour sa série des *Légendes d'aujourd'hui*. Le premier de ces récits, *Rumeur sur le Rouergue*, dessiné par Tardi en 1972, sera suivi par *La Croisières des oubliés* (1975), *Le Vaisseau de pierre* (1976) et *La Ville qui n'existait pas* (1977), dessiné par Bilal. Dans ces récits, à l'exception de *La Ville qui n'existait pas*, la question du conflit entre ruralité et urbanité, entre province et pouvoir politique central, est sans cesse mise en scène, au travers notamment de grands projets d'aménagements menaçant le mode de vie des « autochtones »

Rumeur sur le Rouergue, premier album des « Légendes d'aujourd'hui », est liée à l'expérience autobiographique de son scénariste, Pierre Christin. Originaire de région parisienne, il débarque à la fin des années 60 dans le Sud de la France, en pleine campagne. Il décide donc d'en faire le décor d'une histoire, liée à l'actualité de ces territoires ruraux bouleversés par d'ambitieux projets. Son expérience de journaliste, liée à son affection pour ces territoires, se développe ainsi au service d'une bande dessinée aux aspirations plus « sérieuses » et liée aux problèmes de cette partie de la France. Dans la préface rédigée en 2000 pour la réédition de l'album (édition Futuropolis), Pierre Christin raconte :

« Lorsque je suis arrivé en 1968 dans ce qui allait devenir l'un de mes pays d'adoption, on faisait toujours les foins avec des chars à bœufs, la faux et la serpette régnaient sur les ronces (...) C'était un monde de paysans qui ne s'étaient pas encore transformés en agriculteurs (...) histoires de jadis continuaient à faire vivre le cantou (...) où la télévision n'avait pas encore pénétré. (...) Ce monde-là et ce siècle-là ont aujourd'hui disparu. C'est d'ailleurs le sentiment

d'un univers finissant, d'un fond légendaire sur le point d'être balayé à jamais qui m'avait poussé dès 1972 à y situer avec Jacques Tardi une histoire que je voulais le témoin des bouleversements amorçant une évolution aujourd'hui en voie d'achèvement : celle de l'entrée d'un vieux pays dans la modernité ; de gré ou de force. »⁶

Le récit suit M. Dubois-Chauffier, nouveau directeur de l'entreprise minière Parindus pour la mine de Saint-Geniès, dans le Rouergue. La mine doit être rouverte, après 30 ans d'inactivité, mais le premier directeur a disparu dans les forêts environnantes... A peine arrivé sur place, Dubois-Chauffier se perd lui aussi dans la danse forêt, et se retrouve nez à nez avec le « petit peuple », assemblée de lutins, fées, et autres animaux parlants. Cette drôle d'assemblée, représentant les contes et légendes du pays, va menacer les dirigeants de la mine jusqu'à leur faire abandonner le projet. Entre temps, une grève des travailleurs éclate, obligeant le sénateur et les directeurs généraux de Parindus à se rendre dans le Rouergue. Les représentants du pouvoir économique et politique central sont finalement défaits en fin d'album. Mais l'affaire est rapidement étouffée : invité sur le plateau des « actualités régionales Midi-Pyrénées » l'instituteur témoin des événements est interrompu par le présentateur, visiblement mal à l'aise « Ahem... très intéressant... mais un peu farfelu, non ? D'ailleurs... on me signale qu'il faut rendre l'antenne à PARIS. Alors merci d'être venu M. LARGENT. Merci à tous de votre attention, et à demain. »⁷ Cette histoire est donc directement inspirée par les différents projets de « réindustrialisation » qui se construisent dans la France des Trente Glorieuses. L'influence des événements de Mai 68 est également perceptible, à travers la grève et l'envoi, en vain, de CRS pour la mater. Une des couvertures du récit rend d'ailleurs explicite cette idée, puisqu'elle figure un crs face à trois êtres du « petit peuple », dont un est en train de peindre sur son bouclier le fameux slogan « CRS = SS ». Un autre membre du « petit peuple », bossu, ne cesse de parler « dialectique » et « matérialisme », comme pour symboliser l'influence de la théorie marxiste sur les visions du monde rural. La confrontation de ces deux imaginaires, celui des contes traditionnels, lié au monde rural, et celui de la lutte politique, davantage lié à la ville, apparaît ainsi comme la grande originalité du récit.

⁶ CHRISTIN, Pierre, préface de la réédition de *Rumeur sur le Rouergue* (Paris : éditions Futuropolis, 2012), 2001.

⁷ Ibid, p.48

Publié en 1975, *La Croisière des oubliés* reprend un certain nombre des idées développées dans l'album précédent. On se place de nouveau du point de vue d'une communauté rurale. L'enjeu devient les expériences d'une base militaire voisine d'un petit village des Landes. Un lien évident peut être établi avec la lutte alors en cours autour du camp militaire du Larzac, dont le projet d'extension a provoqué une vague de contestation, qui dura de 1971 à 1981. L'affaire eût un très fort retentissement au niveau national, qui dépassa le seul cadre des habitants luttant pour protéger leurs pâturages. Des figures politiques de premier plan, comme José Bové émergent alors, tandis que d'autres, déjà mises en lumière, durent intervenir, en particulier François Mitterrand qui choisit d'abandonner le projet après son élection en 1981. Les habitants du monde rural sont dans *La Croisière des oubliés*, beaucoup plus représentés que dans *Rumeurs sur le Rouergue*, où un unique personnage, l'instituteur, représentait l'archétype du « rural ». Le récit suit le parcours d'un petit village situé dans une clairière, où deux mystérieux étrangers arrivent pour apporter leur aide contre les militaires. Les dissensions idéologiques qui se font jour dans les communautés rurales sont ainsi mises en scène, au travers du personnage du maire, qui s'oppose constamment aux tentatives de lutte contre le pouvoir central et militaire. La première partie du récit est également marquante, car elle se déroule en région parisienne, dans un bunker secret où militaires et représentants politiques discutent de leurs projets, et d'un mystérieux individu aperçu à plusieurs reprises et risquant de contrecarrer leur plan. A ce moment, le précédent album des *Légendes d'aujourd'hui* est intégré à la diégèse. Une case, dessinée par Tardi, est intégrée à une des planches, tandis qu'un homme politique raconte : «... à la suite de quoi il est dans le Rouergue, où il usurpe l'identité d'un paysan du coin et fait courir les rumeurs les plus saugrenues issues d'un folklore ridicule... Une espèce de bande dessinée fait allusion à ces exploits qui mettent en difficulté l'une de nos plus grandes firmes privées... »⁸ Ce personnage est un élément très intéressant de cet album, puisqu'il symbolise d'une certaine manière le regard extérieur de Christin et Bilal sur le monde rural. En effet, ils sont eux-mêmes présents au début du récit, interrogés au sujet de ce personnage par les autorités. Bilal, mystique, déclare qu'il s'agit d'un « solitaire marqué du sceau de l'étrange, mal à l'aise dans un monde qui se désagrège. » Christin, plus terre à terre dit : « Ce type ? Une absence ? Un non-héros, un produit parmi d'autres de la société à laquelle il appartient... un simple avatar

⁸ CHRISTIN, Pierre, BILAL, Enki, *La Croisières des oubliés*, Tournai : éditions Casterman, 2006 (éd. originale 1975) p.8.

du devenir historique, un figurant qui n'est que l'expression des forces sociales en lutte, lutte de classes bien sûr, où l'idéologie dominante se voit bafouée par... », avant d'être interrompu par un militaire. Ce personnage, visible connu des auteurs mis en scène de manière réflexive dans l'album est donc bien un avatar de la puissance fantasmagorique du récit, des auteurs eux-mêmes : c'est d'ailleurs lui qui permettra aux villageois d'exploiter les expériences des militaires sur la gravité afin de faire léviter leurs habitations. Son apparence et son attitude rappellent d'ailleurs fortement les héros classiques de la bande dessinée de Science-Fiction, sorte de dérivé futuriste et fantastique du *lonesome cow-boy*, à l'image du Lone Sloane de Druillet. Partant en solitaire à la fin de l'album, il revient dans le suivant, où son rôle est un peu moins proéminent.



Le Vaisseau de pierre (1976), troisième album de Christin qui aborde les revendications ruralistes, pourrait faire le pont vers les idéologies indépendantiste, liée notamment à la culture bretonne. En effet, les personnages, habitants d'un petit village breton, invoque régulièrement leur territoire comme source de fierté et d'identité. Pour contrer les projets d'aménagement touristique d'avidés promoteurs immobiliers, un vieil ermite qui habite dans le château destiné à être démonté ressuscite les anciens habitants du village, des générations les plus récentes aux hommes préhistoriques et à leurs ancêtres reptiliens, en passant par les Celtes et les Gaulois (on appréciera d'ailleurs la confusion entre ces deux termes, pourtant synonymes). Il fait décoller le château, larguant les amarres du « vaisseau de pierre » qui aurait jadis amené les premiers habitants du village breton. La fin du récit semble paradoxale, puisque les habitants et le village lui-même se déporte en Amérique du Sud pour échapper aux promoteurs: la tradition est donc portée par les hommes et leurs coutumes, plutôt que par une terre, les Bretons étant à l'origine des migrants. Durant le récit, un personnage de vieil alcoolique au discours indépendantiste fascisant sert par ailleurs de repoussoir à ses contemporains, qu'il délaisse d'ailleurs. Il représente un versant négatif des revendications indépendantistes, violent et intolérant. Dans *Le Vaisseau de pierre*, Pierre Christin semble donc avoir adapté ces anciens scénarios pour les mettre en relation avec les luttes indépendantistes en plein essor à ce moment-là, en particulier en Bretagne.

Ces trois albums possèdent donc tous une trame semblable : celle de la revanche d'une communauté rurale menacée dans ses traditions par des agents étrangers (symbolisant la mainmise politique de la capitale française), grâce au recours à des pouvoirs surnaturels souvent issus du territoire lui-même. Les types de projets contrecarrés, nous l'avons vu, correspondent à des installations réellement envisagées à l'époque. De plus, certains personnages « remarquables » de ces différents récits permettent d'apercevoir certains types d'habitants dont le comportement est assez réaliste. Ainsi, le maire dans *La Croisière des oubliés*, partisan de la capitale et des militaires, représentant « en mission » du pouvoir central, l'ancien terroriste d'extrême droite dans *Le Vaisseau de pierre*, face à la préfecture et aux gendarmes, dépassés par les événements. Cet album offre d'ailleurs une vision de la lutte des classes assez juste : pour aider aux travaux de maçonnerie du projet touristique, les bourgeois caricaturaux et débauchés dont le lac occupe la baie emploient des immigrés maghrébins, dont le sort importe visiblement peu (l'un d'eux est blessé par balle mais n'est pas immédiatement emmené aux urgences). C'était aussi dans une moindre mesure le cas dans *Rumeurs sur le Rouergue*, où il est indiqué que les constructeurs en grève sont

« importés de nos usines de l'Est. », tandis que « les cadres locaux se plaignent que les responsables importants viennent de Paris. »⁹ En ce sens, il paraît clair que Christin a basé son scénario et sa description de la ruralité sur des « types » d'habitants bien réels, que l'observation directe a dû influencer. Plus que de simples personnages comiques ou fonctionnels ces habitants sont donc destinés à nous présenter un paysage réaliste de la société française de l'époque, dans une démarche presque ethnographique. A propos de ses albums Pierre Christin explique d'ailleurs :

« on y rencontre quelque chose de relativement nouveau en bande dessinée : un désir de raconter le monde contemporain, chose qui peut paraître banale aujourd'hui mais qui à l'époque à tout de même fait école en montrant qu'il était possible de s'attaquer à tous les thèmes, à tous les sujets, avec les moyens du bord. » (...) « Ces moyens, ce sont ceux de la véracité ou si l'on préfère du fondement réaliste de l'intrigue (...) Mais ce sont également les moyens de l'humour avec le désir de retourner contre elles l'esthétique et l'idéologie à la Walt Disney. Ce sont enfin, à la différence de la BD « de genre » passablement aseptisée politiquement et moralement qui dominait jusqu'alors, à quelques exceptions près, ceux de l'engagement personnel des auteurs dans leurs récits. »¹⁰

Les récits des *Légendes d'aujourd'hui* réussissent donc à réemployer les codes du récit fantastique en bande dessinée, en interrogeant les événements politiques et sociaux des années 70, qui lui sont contemporains. Outre la réutilisation d'une même intrigue simple, la lutte de ruraux face à des projets venus de l'extérieur, Christin parvient à décliner ce thème en leur faisant parcourir un large spectre idéologique, lié à la lutte pour la conservation du monde rural. Les projets mis en déroute sont à la fois semblables (ils émanent de la « capitale), mais liés à des domaines différents : l'économie primaire, la mine de Rumeur sur le Rouergue, la force régaliennne, la base militaire de La croisière des oubliés, et le tourisme, à travers la station balnéaire du Vaisseau de pierre. De plus, Christin lie la lutte menée par ses personnages de « ruraux » à celle de véritables militants, dont les discours et méthodes sont alors en pleine évolution : la grève, la manifestation et la prise d'otage « classique » du

⁹ CHRISTIN, Pierre, TARDI Jacques, *Rumeur sur le Rouergue*, Paris : éditions Futuropolis, 2012 (éd. originale 1976).p.21

¹⁰ CHRISTIN, Pierre, préface de la réédition de *Rumeur sur le Rouergue* (Paris : éditions Futuropolis, 2012), 2001.

premier tome, liée au marxisme laisse la place à la mise en valeur de la communauté rurale dans le deuxième tome, jusqu'à la revendication indépendantiste du troisième récit. Pour autant, des éléments lient de manière forte cette « trilogie ». Outre le décor et la trame générale, que nous avons déjà mis en lumière, la redécouverte d'un patrimoine culturel local est au cœur de *Rumeur sur le Rouergue* et du *Vaisseau de pierre*, même si l'on passe de contes « à la Disney » à un fond historico-culturel celtique un peu plus palpable. Ainsi, Christin permet d'avoir une vision large des problématiques d'indépendance politique qui secoue en son temps le monde rural français, face au pouvoir central parisien. Il utilise pour se faire des moyens typiquement fictionnels et propres à la bande dessinée de genre, tout en permettant au lecteur de bien discerner ce qui se rapporte à des situations, elles, bien réelles.



Claude Auclair, une mystique du mode de vie rural entre futur annoncé et passé refoulé.

Une même volonté de dépasser la bande dessinée de genre aseptisée pour reprendre l'expression de Pierre Christin transparaît dans l'œuvre de Claude Auclair, toujours autour de la représentation et de la problématisation du monde rural des années 70-80. Ces deux auteurs sont en réalité proches, tant le milieu de la bande dessinée de ces années-là est un terreau fertile pour les expressions artistiques communes. Un des premiers scénarios dessiné par Auclair, Jason Muller a en effet été réalisé par Jean Giraud, également un des auteurs phares du journal *Pilote*. Ce premier récit de quelques planches, *Après*, publié dans *Underground Comics* en 1970, sera poursuivi par un deuxième chapitre des aventures de Jason Muller, scénarisé cette fois par Christin (sous le pseudo de Linus) lui-même. Il s'agit en quelque sorte du prototype de *Simon du Fleuve*, avec lequel il partage les grandes thématiques, ainsi que le cadre post-apocalyptique.

En effet, dans sa série *Simon du Fleuve*, Auclair choisit d'explorer « les temps à venir » et le parcours d'un héros idéaliste après la chute de la société telle que nous la connaissons. Fasciné par le mode de vie tribal et très lié à la campagne vendéenne où il a grandi, Auclair fait de sa série post-apocalyptique un manifeste de tolérance et de fraternité entre les hommes, que ce retour à cet « état de nature » pourrait permettre. A l'inverse, les restes de la civilisation technologique, retranchés dans les dernières cités encore habitées, sont désignés comme l'ennemi absolu des peuples, et comme un pourvoyeur éternel de violence.

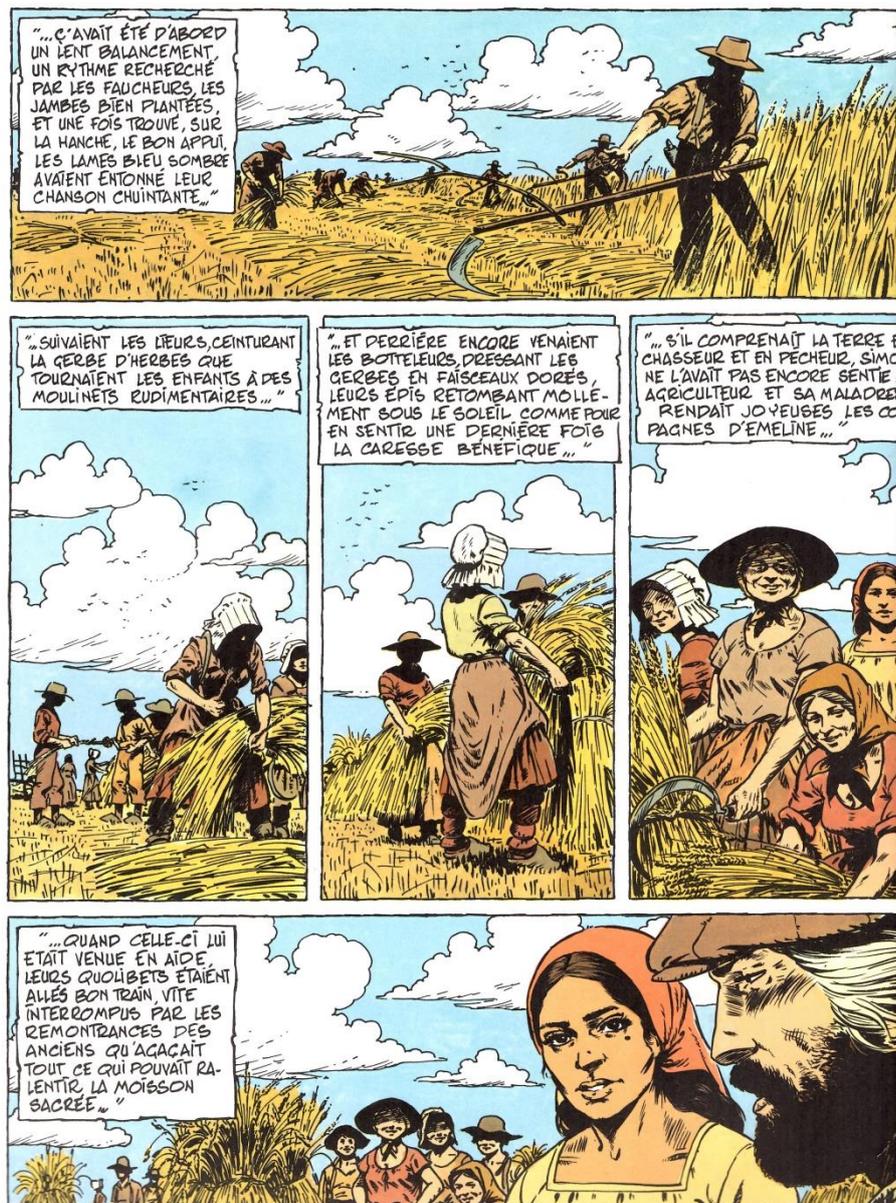
Un album en particulier, *Les Pèlerins*, cinquième de la série, incarne la vision du mode de vie rural de Claude Auclair. On y découvre Simon errant sur un cheval après ses déboires tragiques de l'album précédent, *Mailis*. Il est recueilli par les « capuchons », sorte de communauté mystique de maîtres bâtisseurs qui effectuent un pèlerinage vers la cathédrale de Chartres, restée un lieu de culte religieux, spirituel et philosophique aux contours très flous. En chemin, ils s'arrêtent dans une ferme où ils vont aider les habitants à réaliser la moisson. Simon tombe à ce moment-là amoureux d'une des habitantes de la communauté, Emeline, avec qui il se marie selon les coutumes de ces paysans du futur. Après l'attaque d'une bande de pillards agissant au nom des « maîtres des cités » où une grange est brûlée, les capuchons restent encore quelques temps pour reconstruire le bâtiment. Au moment de leur départ vers Chartres, Simon choisit de rester vivre avec sa bien-aimée, dans ce cadre rural idyllique. Dans la suite de l'album, Simon, qui désire malgré tout percer le mystère des « maîtres des cités »

afin de prévenir l'arrivée de futurs pillards, décide de se rendre à Chartres en compagnie d'Emeline. A son arrivée, une apparition a lieu dans la cathédrale : une femme noire apparaît et intime aux hommes présents de se soumettre aux ordres de son dieu. Flairant une supercherie, Simon et ses compagnons démasquent cette vierge noire, qui n'est en réalité qu'une actrice projetée par un système de vidéo projection amené par les agents des « maîtres des cités », désireux de mater par la superstition religieuse les découvertes philosophico-mystiques des pèlerins de Chartres. A la fin du récit, Simon, désireux de poursuivre sa quête, se dirige avec Emeline vers la « Cité N.W. n°3 », qui fournira le cadre du sixième album éponyme.

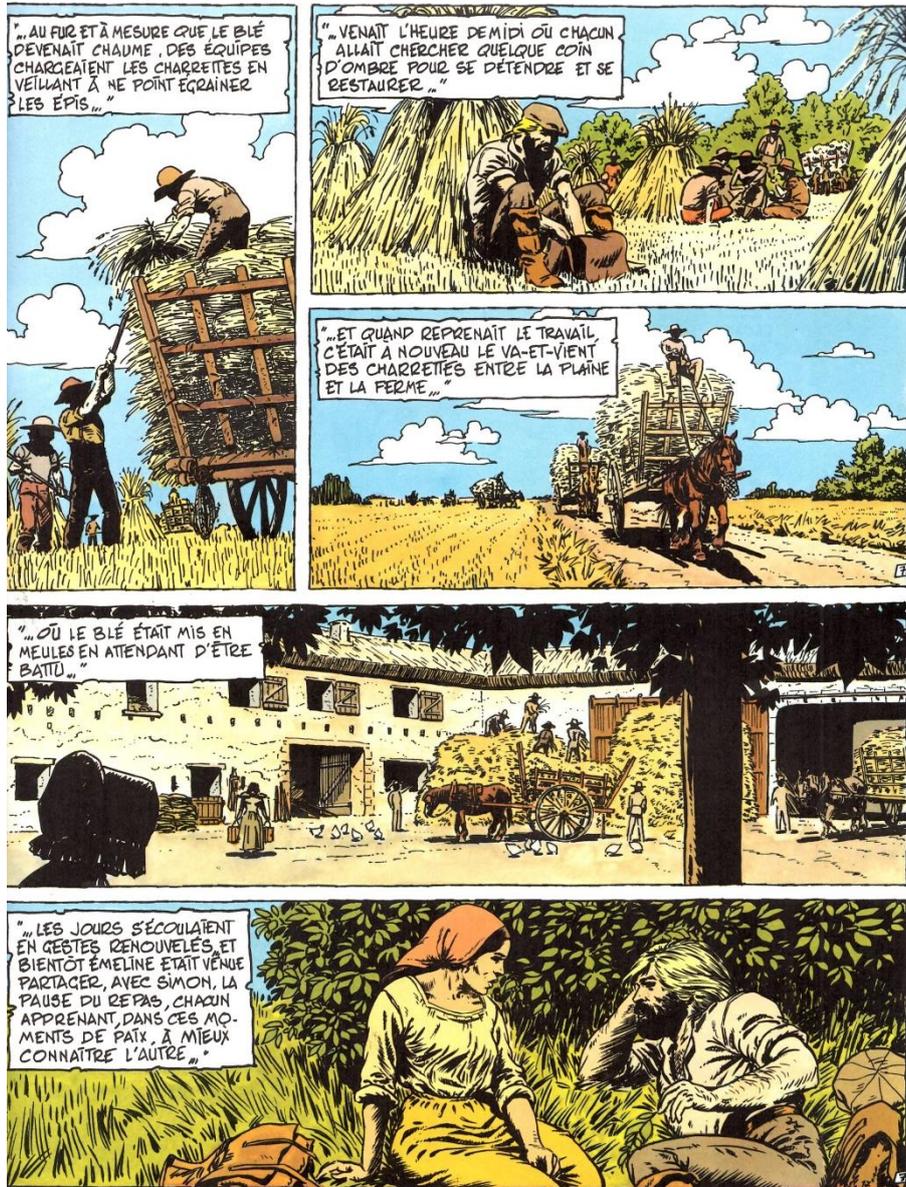
Cette histoire est assez à part dans l'ensemble que constitue la série Simon du Fleuve. Elle condense d'une certaine manière les obsessions de Claude Auclair, vis-à-vis du mode de vie rural et de la mystique christiano-païenne qu'il explore dans ses créations. En effet, le segment consacré aux moissons et aux travaux de reconstruction, dans la communauté agricole est clairement une idylle que ne connaîtra plus le héros. Les dessins d'Auclair ressemblent en réalité à une communauté rurale du XIXème siècle, à la limite du mormonisme : nulle trace de technologie mécanique, des habits et des techniques traditionnelles et une mise en scène du geste artisanal comme une sorte d'accomplissement de l'individu libre et heureux. Il s'agit du moment où les personnages, en particulier Simon, semblent les plus accomplis ; le personnage principal y trouve même l'amour, un amour heureux qui contraste avec les deux précédents qu'il a eu dans les précédents albums. Cette dimension ultra-positive de la communauté rurale et des images archétypales qui la mettent en scène ont pu être raillé par la critique de l'époque : « ... c'est bien à la description d'une vie communautaire, villageoise ou tribale qu'Auclair s'attache avec le plus de passion (...) l'existence villageoise très « XIXème siècle » (fantasmé ?) qui occupe presque tout *Les Pèlerins*, trahit cette pulsion (non exempte de naïveté) vers une fraternité et une convivialité qui ne peuvent, selon l'auteur, exister que dans et par la pauvreté, la ruralité. A cet égard, les planches 6 à 9 des *Pèlerins*, où la fenaison est décrite avec un lyrisme sans pareil, passé les emprunts à Giono (...) plongent droit, hélas, dans le documentarisme triomphant du cinéma soviétique des années 30 (ou cubain des années 60 !) »¹¹ Cette analyse, peut-être un peu

¹¹ ANDREVON, Jean-Pierre, « Le post-catastrophisme prétexte », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée* n°58 « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp. 20-21.

excessive, tant Auclair affiche une identité politique à mille lieux du stalinisme ou même du socialisme « réel », signale néanmoins à quel point cet album transpire l'influence d'une représentation et d'un imaginaire rural très connoté. Les cases de travaux des champs, très didactiques (appuyés par un texte poétique et descriptif) nous ramènent à une représentation du monde qui pourrait nous rappeler celles des Mormons, des Amish ou des Quakers. On pourrait d'ailleurs multiplier les comparaisons visuelles, comme pour mieux appréhender en quoi ces images nous semblent si familières et datées :



Les Pèlerins, page 114.



Les Pèlerins, page 115.



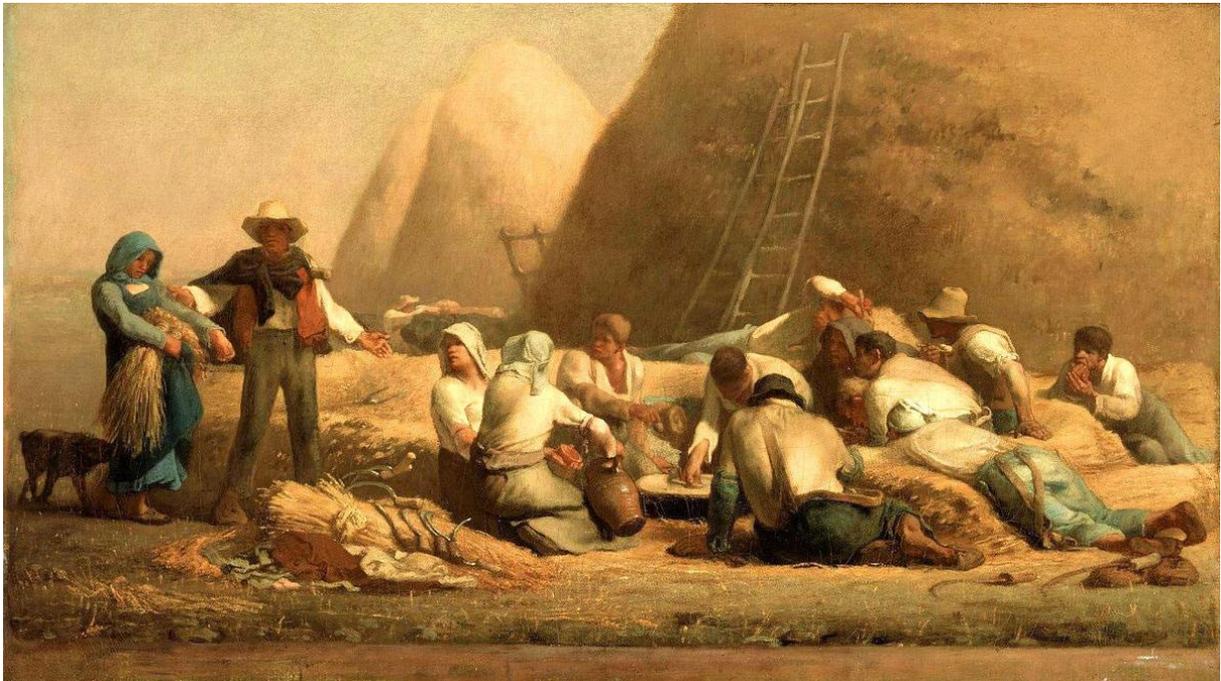
VERTOV, Dziga, 3 songs for Lenin, 1934



SHISHKIN, Arkady, Photographie de paysans russes des années 20



VAN GOGH, Vincent, *La Méridienne ou la sieste*, 1890



MILLET, Jean-François, *Le Repos des moissonneurs*, 1853



Reportage télévisuelle sur les Amish.

De manière plus large, hors de ces quelques pages de l'album : « La civilisation utopique telle que l'imagine Auclair passe par le retour à la nature. Le cataclysme s'est moins soldé par une résurgence des temps barbares (malgré des bandes de pillards incontrôlés et des

tribus isolées ayant fortement régressé) que par une défection massive de la ville en faveur de la campagne »¹²

En effet, la mise en valeur de la nature et de la force positive de la communauté et de l'entraide est en réalité une thématique depuis toujours au cœur de la série. Dans le premier album, Simon est présenté comme un homme en harmonie avec son environnement, le fleuve (d'où son surnom). Mais c'est d'abord dans la solitude que cette harmonie s'opère : sa sortie de cet état initial, vers le contact avec d'autres individus, signe le début de ses aventures, et donc de ses problèmes. On rencontre un premier type de communauté positive dans *Le Clan des centaures*, autour de la vie tribale. Mais l'arrivée de Simon dans cette communauté est aussi signe de conflits : il doit affronter un des jeunes de la tribu, jaloux. Dans *Les Pèlerins*, l'hospitalité reçue par Simon de la part des pèlerins, puis des fermiers, n'occasionne que fraternité et entraide. Ce changement semble avoir lieu grâce à la plus grande part de spiritualité qui anime les personnages. C'est là sans doute la grande différence de cet album avec ceux déjà réalisés par Auclair. L'auteur lui-même revendique cette mise en avant de sa mystique personnelle de ses récits. Interrogé par Thierry Groensteen, il déclare : « Je suis, aussi, un mystique, et je ne veux pas renier cette part de moi-même. J'ai été élevé dans un esprit mystique. On était plus chrétien que catholique dans mon pays, et d'un christianisme que je qualifierai presque de païen. »¹³ Dès lors, il faut considérer que l'exploration par Auclair de l'imaginaire du monde rural est fortement lié à son propre parcours biographique et spirituel : son but n'a jamais été de proposer une vision réaliste d'un monde post-apocalyptique, comme nous pourrions aujourd'hui nous y attendre. Au contraire, les codes du genre lui servent à obtenir un champ d'action suffisamment large pour expérimenter des récits aux thématiques plus personnelles. Toujours interviewé par T. Groensteen, il explique : « Je ne sais pas vraiment ce qui m'a amené à creuser ce type d'univers (le genre post-atomique). La revue Fiction publiait souvent des nouvelles américaines traitant de ce thème. J'y retrouvais mon goût pour les grands espaces... Et j'ai compris que le genre post-atomique

¹² ECKEN, Claude, "L'Utopie post-atomique", in *Les Cahiers de la Bande Dessinée n°58* « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp. 17-19.

¹³ GROENSTEEN, Thierry, "Entretien avec Claude Auclair", in *Les Cahiers de la Bande Dessinée n°58* « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp. 7-13.

offrait beaucoup de liberté au créateur. » Plus loin, il assume d'ailleurs ne pas faire grand cas des poncifs du genre, ou des modes et influences qui ont pu irriguer la science-fiction de son temps : « J'ai remplacé les romans de SF par des ouvrages sur les grands mythes universels, les grands thèmes qui se perpétuent de génération en génération. Tout ce qui participe de l'inconscient collectif m'intéresse. Je suis très attiré par Jung (...) et je pense qu'il y a aussi une explication psychanalytique à mon intérêt pour les peuples qui régressent vers un certain archaïsme. »¹⁴

Dès lors, au-delà du contexte fictionnel de la description du monde futur, la vision très personnelle du monde rural véhiculée par Auclair irrigue d'autres de ses œuvres, en particulier *Bran Ruz*, consacré à la légende celtique de Ker-Is, la ville engloutie. Ce glissement de la science-fiction vers la mythologie paraît naturel pour cet auteur : « Dans la progression de Simon, on sent venir l'auteur de *Bran Ruz*, récit où le mysticisme chrétien, où la recherche des valeurs confraternelles et rurales n'ont plus besoin des prétextes d'un futur fantasmé pour pouvoir s'exprimer. »¹⁵ Comme nous l'avions déjà expliqué concernant *Le Vaisseau de Pierre*, la question des revendications indépendantistes, en particulier en Bretagne, se confondent souvent dans les années 70 et 80 avec la mise en valeur du mode de vie rural « provincial ». Paru en 1981 dans la célèbre collection des « Romans (A Suivre) » et donc prépublié dans la revue éponyme du numéro 1 à 40 (de février 1978 à mai 1981), *Bran Ruz* est réalisé en collaboration avec le scénariste Alain Deschamps. Pour autant, tous les thèmes chers à Auclair sont présents dans ce récit, dont la création est le résultat d'un processus de réflexion intime long : « J'avais découvert que mes conflits intérieurs étaient dus en partie au fait que j'avais été obligé d'occulter mes origines et mon identité profonde. En commençant à me documenter sur le monde celtique, j'ai découvert un univers fabuleux. J'ai pu vérifier que je n'étais pas un latin ; que ma manière d'agir et de penser témoignait d'un autre patrimoine. Je voulais exprimer cela, dire la colonisation subie et remettre au jour un

¹⁴ Ibid.

¹⁵ ANDREVON, Jean-Pierre, « Le post-catastrophisme prétexte », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée* n°58 « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp. 20-21.

passé qui ne concerne pas que la France, mais toute l'Europe. »¹⁶ Le texte mis en exergue au début de l'album traduit de manière claire cet état d'esprit : « Ce que l'on appelle généralement « l'histoire de France » n'est qu'un tissu de mensonges qui commence par l'antiquité gréco-latine et se poursuit par la généalogie de la famille Capet. De cette histoire-là, les « français » (nous voulons dire par là : les flamands, les picards, les normands ; les lorrains, les bretons, les angevins (...) les occitans, les savoyards, les basques, les catalans, (...), etc... qui entrent tant bien que mal, dans la composition de « l'état français ») sont absents, car les césars centralistes qui, depuis deux mille ans, s'acharnent à former l'hexagone, supportent mal la libre expression populaire et le droit à la différence. A tous les « français » privés d'histoire (...) nous voudrions rendre cette histoire »¹⁷

Le récit exploite donc la légende de la cité de Ker-Is, située au large de l'Armorique à la fin de l'antiquité. Au moment où le roi de Bretagne (actuelle Angleterre), Conan Mériadec, a conquis la région. Introduite par deux conteurs bretons qui pratiquent le « chant déchant » (chœur traditionnel où les chanteurs se relaient), cette histoire allie donc histoire et légende, nous fait suivre le destin de Bran Ruz, jeune breton qui s'oppose au nouveau roi de Bretagne, Gradlon, qui règne depuis Ker-Is. Le récit a donc pour décor les lendemains de la conquête de l'Armorique par les envahisseurs bretons, mais aussi le moment de la disparition du paganisme au profit d'un christianisme triomphant et intolérant, symbolisé dans la bande dessinée par un prêtre qui conseille constamment le roi Gradlon, quitte à se mettre à dos le reste de la famille royale. Vainqueur, Bran Ruz ne profite pas longtemps de ses succès, puisqu'un terrible raz de marée engloutit la cité de Ker-Is, laissant le peuple breton orphelin de son sauveur, obligé de suivre les préceptes des envoyés chrétiens, au moment où leurs traditions païennes allaient réémerger. Le lecteur revient alors à l'époque contemporaine, dans un chapitre intitulé « Défense de cracher par terre et de parler breton » (avec en exergue la reproduction dessinée d'un véritable panneau stigmatisant la langue bretonne), où un curé et un instituteur discutent après le concert de chants traditionnels de l'état actuel de la Bretagne

¹⁶ GROENSTEEN, Thierry, «Entretien avec Claude Auclair», in *Les Cahiers de la Bande Dessinée* n°58 « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp. 7-13.

¹⁷ AUCLAIR, Claude, DESCHAMPS, Claude, *Bran Ruz*, Tournai : éditions Casterman, coll. « Romans (A Suivre) », 1981, p. 9.

et de son désir d'indépendance. « Vous serez bien avancé lorsqu'il n'y aura plus de Bretagne, seigneur ! »¹⁸ pense le curé en observant un calvaire, comme une conclusion du récit. En postface, Jean Markale réaffirme la dimension prophétique de la légende : « soyons sûr que le jour où la ville d'Is resurgira, il se passera quelque chose dans le vieux continent qui est le nôtre. Car la puissance terrible que le mythe a accumulé dans notre inconscient déferlera alors, de telle sorte qu'aucune digue ne pourra protéger notre civilisation pourrissante des vagues ensorcelante de Ker-Is, la nouvelle Cité qui détient le secret des rêves les plus profonds de l'Humanité. »¹⁹

Bran Ruz réinvestit donc bien tous les thèmes chers à Auclair. En premier lieu, celui qui nous intéresse, la mise en valeur de la nature et d'un mode de vie en accord avec elle. Ainsi existe-t-il dans *Simon du Fleuve* comme dans *Bran Ruz* un manichéisme évident entre ville et campagne. Les personnages liés à la nature et à la ruralité sont toujours du côté du bien, qu'il s'agisse de Simon du Fleuve, des capuchons, d'Emeline ou de Bran Ruz, les druides et leurs compagnons celtes, face aux pillards des « maîtres des Cités », des militaires ou du roi Gradlon et son armée. Deux philosophies antagonistes sous-tendent ces deux espaces : une plus juste vis-à-vis de la nature et de l'homme, une manière de mettre en adéquation l'un dans l'autre, et l'autre, sorte d'ersatz fascisant, mue par l'intolérance et la violence. Cette confrontation philosophie glisse aussi vers le spirituel et le religieux. Dans *Les Pèlerins*, la spiritualité des Capuchons et de leurs compagnons est mise en péril par une fausse religion inventée par « les maîtres des Cités ». Dans *Bran Bruz*, la mythologie païenne qui rapproche l'homme de la nature est détruite par l'arrivée de la religion chrétienne, avant qu'elle prenne une revanche sans lendemain. Alain Chante résume cette thématique forte de l'œuvre d'Auclair : « Auclair manifeste une opposition constante à toute forme d'Eglise qu'il accuse de détournement, de manipulation et de mensonge. (...) Le but est constant : tromper le peuple pour l'asservir. (...) On retrouve de nouveau Rousseau (...) : « Voyez le spectacle de la nature, écoutez la voix intérieure. Dieu n'a-t-il pas tout dit ? » Cette phrase aurait sa

¹⁸ AUCLAIR, Claude, DESCHAMPS, Claude, *Bran Ruz*, Tournai : éditions Casterman, coll. « Romans (A Suivre) », 1981, p.190

¹⁹ AUCLAIR, Claude, DESCHAMPS, Claude, *Bran Ruz*, Tournai : éditions Casterman, coll. « Romans (A Suivre) », 1981, p.192

place dans *Les Pèlerins* où la cathédrale de Chartres devient un symbole de religiosité profonde, au-delà de la variété des cultes. »²⁰

Ensuite, la destruction finale de la ville, « Babylone » terrible et oppressive est une vision sans cesse renouvelée chez Claude Auclair : La « Cité NW 3 » dans l'album éponyme de Simon du Fleuve périt par les flammes, tandis que Ker-Is, cité légendaire symbole de l'oppression du peuple celte armoricain finalement libérée, est engloutie par les eaux et promise à la renaissance. Cependant, il existe aussi des intermédiaires, des formes cités qui peuvent être positives, grâce à l'action d'hommes de bon sens : Ker-Is d'abord, libérée par Bran Ruz « cheveu rouge » au terme d'un récit initiatique qui passe par les forêts de Bretagne, et Chartres, dans *Les Pèlerins*, lieu de culte urbain, sorte de hameau revenu au Moyen-Age, donc plus proche du grand village que de l'aride cité du tome 6. « En ville, j'ai le sentiment de ne pas exister. Pour moi, le milieu urbain est un symbole de la colonisation de l'Etat, un lieu de dépersonnalisation des individus. » explique Claude Auclair. Cette dernière phrase exprime une mise en relation qui apparaît à la lecture des récits que nous avons évoqués : le lien entre mode de vie rural et revendication culturelle indépendantiste semble inextricable, en particulier à l'époque où ces deux militantismes se développent en France. Cet aspect indépendantiste est d'ailleurs exprimé de manière claire dans l'album, au-delà du thème général du récit. Dans les premières et dernières pages de l'album, qui se déroule dans les années 80 dans les milieux indépendantistes breton, chaque planche se déploie de manière double : à droite, la planche « normale », en noir et blanc et en français, à gauche, une version en breton, légèrement violacée.

La question générale de l'œuvre d'Auclair est donc celle de l'apprentissage d'une philosophie de vie plus juste et respectueuse de l'homme et de la nature. Le lien idéologique entre Bran Ruz et Simon du Fleuve est donc celui de la promotion d'un mode de vie rural provincial, païen, communautaire, qui s'oppose à l'oppression fascisante, hiérarchique, liée à une Eglise ou une idéologie de pouvoir, venue de la ville. Etre en harmonie avec les éléments, en rythme avec les saisons, respecter l'autre au sein d'une vie communautaire, est donc la leçon fondamentale que souhaite donner Claude Auclair : « cette nouvelle philosophie, cette communion constante avec les éléments, le soleil, l'eau, la pierre » résume un des capuchons

²⁰ CHANTE, Alain, "L'eau, le feu, la terre et le ciel dans l'œuvre d'Auclair" in *Les Cahiers de la Bande Dessinée* n°58 « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp. 25-28.

des *Pèlerins*.²¹ Pour se faire, l'auteur n'a pas hésité à développer une matière fictionnelle issue d'imaginaires différents, comme il a pu également le faire avec *Le Sang du flamboyant*, qui se déroule aux Antilles : « Ma démarche est à la fois personnelle et collective. A travers, des contextes différents, je ne fais que répéter inlassablement le mal que font les cultures dominantes. Mais je ne veux pas passer pour le porte-parole de groupes auxquels je n'appartiens pas ? Et puis, je suis contre les étiquettes et les catégories toutes faites. Le monde n'est pas blanc et noir. Le fait d'être de gauche ne m'empêche pas d'être religieux, etc. »²² L'engagement de Claude Auclair dans la réappropriation de l'imaginaire rural en bande dessinée est donc évident, et correspond à la fois à ses propres origines vendéenne mais aussi à une période revendication très féconde que furent les années 70-80 pour ces questions. Interrogé par T. Groensteen sur ce qui pourrait n'apparaître que comme un détail, à savoir la barbe et les cheveux longs de Simon du Fleuve et de ses compagnons, Claude Auclair répond : « « dans les années 70, cela correspondait, non seulement à une mode, mais aussi à un fonctionnement idéologique bien précis. Porter les cheveux longs, c'était une manière d'affirmer sa différence, et d'ailleurs ça remuait chez les autres quelque chose de très fort. (...) Enfant, je ne supportais pas les coupes en brosse que l'on m'imposait. Il faut dire que les Vendéens comme les Bretons ont toujours porté les cheveux très longs sur les épaules et dans le dos. Dans certaines sociétés, la chevelure est sacrée, et le fait de la couper correspond à une castration symbolique »²³ Exploration des origines, revendications politiques et culturelles et engagement spirituel sont donc les matrices essentielles pour comprendre le lien fort que uni Claude Auclair au monde rural, comme en témoigne nombre de ces œuvres.

Ce tour d'horizon des liens entretenus par la bande dessinée et le monde rural dans les années 70 et 80 nous a donc permis de mettre en valeur le travail de certains auteurs autour de ces questions, qui ont pour point commun de réemployer les codes de la bande dessinée de genre (fantastique et science fictionnelle) pour évoquer de manière forte et sérieuse des

²¹ AUCLAIR, Claude, *Simon du Fleuve* (intégrale T4 à 6), Bruxelles : éditions Le Lombard, 2015, p.106.

²² GROENSTEEN, Thierry, "Entretien avec Claude Auclair", in *Les Cahiers de la Bande Dessinée* n°58 « dossier Auclair », Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984, pp. 7-13.

²³ Ibid.

problématiques, elles, bien réelles. Il s'agit pour les auteurs que nous avons analysés de s'attaquer à des sujets jusque-là quasi ignorés par la bande dessinée, reléguée à une pure place de divertissement infantile. Concernant la représentation de la ruralité comme pour tant d'autres, cette période est bien sûr celle d'un élargissement considérable des centres d'intérêt porté par ce médium et ses auteurs. « C'était une époque très mouvante, très dynamique. La bande dessinée était en pleine évolution, surtout à Pilote où des auteurs comme Tardi, Druillet ou Mandryka exploraient de nouvelles voies. Les réunions du lundi à Pilote étaient des moments fabuleux. » explique Claude Auclair dans les années 80.²⁴ La part militante (globalement située à gauche) des auteurs que nous avons évoqué invite à questionner la part de fantasme ou de caricature de leurs récits par rapport à la réalité du monde de la campagne. Ce-dernier est globalement figuré comme un lieu de résistance, d'une forme de conservatisme positive, liée notamment à la découverte des problématiques écologiques. Si cette manière de voir les choses émane d'une réalité tangible, propre aux formes de militantisme de ces années-là, d'autres points de vue, également portés par les habitants de ces régions rurales, sont absentes, à l'image de la volonté de mécaniser les travaux des champs, portés par une grande majorité de jeunes agriculteurs à l'époque (globalement à partir de l'après-guerre). L'imaginaire porté par la bande dessinée vis-à-vis du monde rural est donc bien partial, et exploite les codes de la fiction pour délivrer la vision personnelle d'un auteur sur cette partie de la société française, vision qui peut être soit plutôt matérialiste et ethnographique chez Christin ou spirituelle et revendicative chez Auclair.

²⁴ Ibid.



II) D'autres types de récits dessinés, comme autant de manières possibles de figurer la ruralité en bande dessinée

Pour continuer notre étude de la représentation de la ruralité en bande dessinée, nous allons à présent aborder des récits qui s'écartent du cadre « matriciel » de la bande dessinée de genre telle que nous l'avons jusqu'ici définie et analysée. Les bandes dessinées que nous allons à présent étudier appartiennent à des catégories de récits bien spécifiques et codifiées, qui se sont attaquées à leur manière à la description de la campagne et de ses habitants. Chacune d'elles nous propose donc de nouvelles manières d'aborder notre sujet, que nous allons essayer de décortiquer. Surtout, les deux genres auxquels nous allons nous attaquer (la BD satirique, puis l'autobiographie) symbolisent des étapes historiques de la bande dessinée, l'un s'était développé bien avant l'autre. Pourtant, les deux albums à l'étude sont relativement contemporains, et datent du début des années 2000. Ils nous permettent d'élargir notre vision de notre sujet, avant de nous reconcentrer sur le lien entre bande dessinée documentaire et ruralité.

Caricaturer la campagne pour mieux la comprendre : la satire, un exercice sociologique

Depuis les années 70, sont apparus dans les principaux journaux de bande dessinée satiriques, des auteurs ayant pour objectif de dépeindre via l'humour les pans les plus représentatifs de la société française. C'était, nous l'avons déjà évoqué, l'attitude déployée dans les « pages d'actualité » du journal *Pilote*. Un peu plus tard, Cabu, dans *Pilote* puis *Charlie*, via la figure auto caricaturale du « grand Duduche », partait dessiner sur le terrain, à la manière d'un journaliste, avec une bonne dose d'humour. Il avait d'ailleurs à cœur de figurer la province et la ruralité, dont il était issu : « Le sujet le plus traité en treize années de reportages ? Châlons-sur-Marne ! » rappelle Bernard Joubert²⁵. Cette démarche de critique sociale via la caricature s'est aussi cristallisée dans des magazines de bandes dessinées comme *Fluide Glacial*. C'est dans la droite lignée de cette tradition comique que s'inscrit Jean-Yves Ferri, dont les récits sont souvent prépubliés dans *Fluide*, avant d'être publiés en album sous l'égide du magazine. C'est une des « stars » actuelles de cette institution, une des

²⁵ JOUBERT, Bernard, « les reportages de Cabu » (en ligne). Neuieme Art 2.0, 2002, Disponible sur : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article113> (consulté le 30/08/2020)

Les quatre albums de la série développent les aventures rocambolesques d'un paysan qui est en réalité agent de la BIT, Brigade d'Investigation Tarnaise. Enquêteur chevronné, arpentant la campagne sur son fidèle tracteur, il est confronté à tout un ensemble de conspirations et de problèmes aigus propres au monde rural. Il est un véritable personnage fonction, qui permet de varier de manière commode les thématiques abordées autour de ce décor campagnard. Parmi elles, nous pourrions citer : le célibat des agriculteurs (la plupart des personnages, dont le héros, sont de notables obsédés sexuels), le centralisme et le personnel politique envoyé par la capitale (évidemment parfaitement incapables sur le terrain), les conflits autour de la chasse, les touristes citadins découvrant la ruralité, etc. *Lire Aimée Lacapelle* propose donc une sorte d'instantané comique de la société agricole contemporaine, sous ses aspects les plus archétypaux. D'autres détails sont plus subtils : un des personnages, un jeune barman, est par exemple un « néorural », un étranger venu d'Allemagne. Cette origine particulière est montrée via le lettrage de ses dialogues, qui, s'ils contiennent des mots et expressions normales (proverbe sur la météo répétés en boucle par les habitants), sont constituées de lettres à l'alphabet nordique.



Aimé Lacapelle, tome1, extrait de la page 3.

Les quatre albums de la série transitent ainsi autour des différents thèmes que nous avons énumérés plus haut, en créant un ensemble cohérent qui fonctionne en échos. Ainsi, une bonne majorité de courtes histoires tournent autour de la gente féminine, très convoitée par les agriculteurs célibataires, Aimé le premier. Les personnages féminins débarquent soit dans le pays par leurs propres moyens : en touriste, dès la deuxième histoire, où il s'agit d'une truande amatrice de rosé, soit lors de « soirées salope » ou « mousse », comme dans la septième histoire de ce premier tome, et dans d'autres par la suite. De plus, l'auteur n'hésite pas à faire s'entrechoquer les imaginaires, en glissant de petites allusions parodiques dans ses récits. La première planche que nous avons déjà reproduite plus haut, reprend, dans son ton général et jusque dans la graphie des lettres de « police agricole » (reprise dans plusieurs autres planches) l'esthétique de films et séries policières, comme *L'Inspecteur Harry* (avec Clint Eastwood dans le rôle phare) qui dresse des ponts intermédiaires très clairs pour le lecteur, alors que les univers fictionnels de référence sont plutôt liés à l'urbanité. De même, des références claires sont établies avec la Science-Fiction (Aimé doit combattre des Sauriens dans un récit du tome 1), du western (les agriculteurs chevauchent leurs tracteurs comme autant de cow-boys sur leur cheval) ou du moyen-âge (Aimé affronte un agent du GRA, Groupement des Rangers Aveyronnais, son antagoniste, lors d'une joute agricole à dos de tracteur), etc. L'intérêt et la sève de cette série est donc de mélanger de manière subtile et efficace des éléments issus du monde rural réel, observés de manière directe par Ferri lui-même, qui vit en Arriège et d'autres issus de la fiction.

Jean-Yves Ferri a donc réussi le pari d'évoquer les différentes strates d'un environnement rural pourtant complexe et fort mal connu. Ce dernier est également fortement présent dans la série *Le retour à la terre*, réalisée à partir de 2002 avec Manu Larcenet, et qui propose pour point de vue semi-autobiographique un jeune « néo rural », Manu Larcinet (représentation décalé du dessinateur) qui débarque à la campagne avec sa famille. Basée sur la véritable vie de Larcenet, arrivé à la campagne alors qu'il est originaire d'Issy-les-Moulineux, la série exploite également les souvenirs et le quotidien de son scénariste, campagnard depuis toujours. Plus tard, Ferri continuera son étude de la France contemporaine avec l'exploration d'une autre figure très politique et présente autour de nous : De Gaulle, avec *De Gaulle à la plage* (2007). Le personnage est d'ailleurs présent dans le tome 4 d'*Aimé Lacapelle*, puisqu'on découvre que le général a eu une relation secrète avec la « mémé » du héros, et que leur fils caché n'est autre que le maire du village (figure gaullienne éternelle s'il

en est). Ainsi, c'est toujours avec les armes de l'humour que l'auteur nous présente les pans les plus inattendus de notre société.

La ruralité comme parcours de vie : la bande dessinée autobiographique en campagne

L'autobiographie en bande dessinée, en particulier celle située dans l'enfance, s'est particulièrement développée dans les années 90 puis au début des années 2000. Un certain nombre de « best-seller » bien connus ont participé à l'explosion du genre. *Maus*, d'Art Spiegelman dans les années 80, l'album *Passe le temps* (1982) d'Edmond Baudoin ou plus encore *Persepolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi, en sont bien sûr les figures de proue. Ce dernier récit d'une enfance iranienne en pleine révolution islamique puis en pleine guerre contre l'Irak, a su toucher le public européen lors de sa publication par les éditions L'Association. L'intérêt de ce récit autobiographique, graphiquement inspiré et au noir et blanc quasi minimaliste, qui fut adapté par l'autrice avec l'aide de Vincent Paronnaud en film d'animation, est bien sûr de suivre (dans une partie du récit) une enfant, plongée dans un contexte complexe, dur, et particulier. Dès lors, cette figure universelle de l'enfant permet de nous mettre en empathie avec cette société iranienne assez éloignée de la nôtre. De manière générale, nombre d'autobiographies dessinées (ou littéraires) se déploient dans un contexte difficile, qu'il s'agisse de guerres ou de traumatismes intimes ou familiales, de problématiques intérieures ou sociétales. Thierry Groensteen considère même que l'autobiographie constitue un outil de dépaysement pour le lecteur, de rencontre avec l'inconnu, avec des problématiques plus complexes :

« Il n'est pas douteux que l'annexion du champ autobiographique a enrichi la bande dessinée. Elle lui a bénéficié de plusieurs manières. En permettant à un médium jusque-là dominé par l'action et une approche extérieure (behavioriste) de ses « acteurs » de s'ouvrir à l'intériorité, à la subjectivité ; en offrant aux femmes, longtemps peu nombreuses dans la profession, un domaine, celui de l'intime, qu'elles ont eu à cœur d'investir et où nombre d'entre elles ont su s'exprimer avec brio ; en inventant une nouvelle rhétorique visuelle, fondée sur la métaphorisation des émotions. »²⁶

Les Grands Espaces, album de Catherine Meurisse publié en 2018, dont les couleurs ont été réalisées par Isabelle Merlet, correspond totalement à cette ouverture thématique, puisqu'il évoque l'enfance d'une jeune fille et son rapport intime à la ruralité. L'autrice, est dessinatrice caricaturiste, traumatisée par l'attentat de Charlie Hebdo auquel elle a échappé de peu (traumatisme évoqué dans *la Légèreté*, son album précédent). Dans *Les Grands Espaces*, elle revient sur son enfance à la campagne dans le marais poitevin, espace rural où ses parents emménagent durant son enfance, en déclarant « les filles, la campagne sera votre chance »²⁷. La réalisation de cet album est donc un exercice méditatif évident et assumé, nimbé de douceur et de nostalgie : « Longtemps j'ai rêvé d'avoir, dans mon appartement parisien... une porte spéciale... qui s'ouvrirait directement sur les prés. Je l'emprunterais à chaque saison, en un rien de temps, en un coup de crayon. »²⁸. Le coup de crayon ici évoqué devient bien sûr la réalisation même de cet album, qui, d'une certaine manière, prend le relai du précédent dans la recherche d'une forme d'apaisement après les événements bouleversants vécus par l'autrice.

Le retour en enfance passe donc par le retour physique et graphique vers ces lieux proches de la nature, mais aussi d'un fort bagage littéraire et artistique hérité de ces parents. Les premières planches illustrent donc de manière claire cet aspect narratif : l'autrice se représente, adulte, en train de tracer un cadre à la craie dans son appartement parisien, avant de se retrouver une case plus loin dans un champ de tournesols, où elle se perd avant de ressortir, enfant, avec un tournesol à la main, comme par magie. L'enfant dit alors, à la fin de la deuxième planche « Récitation. », avant de lâcher un poème vantant les charmes de la vie champêtre, sous le regard ébahi d'un agriculteur qui lui dit : « kektokolèk'cheu ? », dans un patois incompréhensible qui contraste avec la préciosité littéraire de la jeune fille.²⁹ Un

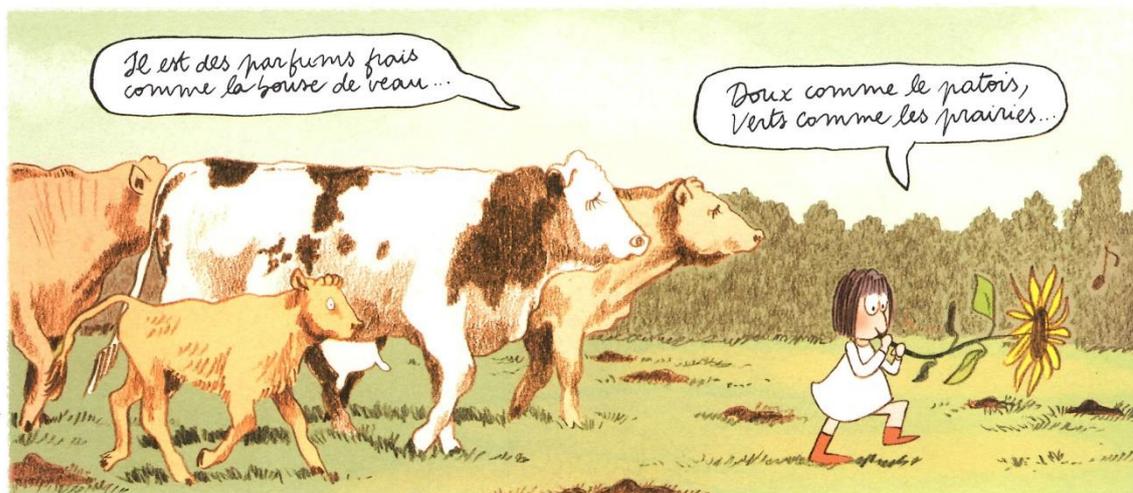
²⁶ GROENSTEEN, Thierry, « Autobiographie » (en ligne). Neuvieme Art 2.0, 2014. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article813> (consulté le 29/08/2020).

²⁷ MEURISSE, Catherine, *Les Grands Espaces*, Paris : éditions Dargaud, 2018, p.7.

²⁸ Ibid., page 1-2

²⁹ Ibid., page 3

élément central du récit est ainsi introduit : la différence de regard, de manière de vivre la ruralité, entre les paysans « autochtones » et la famille Meurisse, très lettrée et désireuse d'une forme de fantasme de retour à la nature, qui tranche avec l'agriculture productiviste largement pratiquée autour d'eux.



Ainsi, la jeune Catherine Meurisse grandit dans un univers floral et littéraire construit petit à petit par ses parents, passionnés de boutures issues de jardins d'écrivains célèbres, et de littérature, les deux se confondant constamment. Elle développe ainsi, avec sa sœur une passion pour les romans et la poésie qui va petit à petit se muter en amour pour la peinture après la visite au musée du Louvre, qui intervient aux 2/3 de l'album. La sortie de ce « Paradou » familial, terme issu de *La faute de l'abbé Mouret* de Zola, lu plusieurs fois par l'enfant, est souvent perçu comme un moment de désillusion pour elle et surtout ses parents, désolés par l'aménagement contemporain de la campagne qui les entoure, entre lotissements et mono cultures, à mille lieux de leur vision idyllique et fantasmée. Cet aspect est traité avec beaucoup d'humour, où l'on voit ressortir les talents de caricaturiste de l'auteurice, et non avec de la rancœur ou un militantisme plus premier degré. Les planches 53 et 54 mettent dos à dos ces deux espaces si différents aux yeux de la jeune fille, qui participent pourtant à la même « ruralité poitevine ».



Les hommes et femmes politiques vantant de grands projets d'aménagements, que ce soit le lac artificiel créé par un architecte parisien (et dysfonctionnel avant même sa mise en marche) inauguré par Ségolène Royal, ou le projet de « Futuroland » (nom camouflé du Futuroscope), présenté sous forme de maquette par le président de la région, René Monory (« dans la région où j'ai grandi, l'avenir a ce visage », dit l'autrice sans une pointe d'ironie face à ce visage ridé) participent eux aussi à cette veine humoristique très présente dans l'album. De même, le passage autour du Puy du Fou, qui est un moment de désillusion pour l'enfant face au discours réactionnaire de Philippe de Villiers, son créateur, est peut-être un peu plus militant (et situe les positions politiques de la famille dans la sphère de la gauche) mais la réaction de la jeune Catherine, qui rejette ses souvenirs heureux des spectacles du parc « On ne donne pas aux témoins de Jéhovah ici »³⁰, est fortement humoristique.

Cela dit, d'autres passages portent une dimension beaucoup plus méditatives, notamment lorsque la jeune fille découvre son amour pour l'art et le dessin. Cela passe chez elle par une attitude qu'elle décrit elle-même comme « romantique », après sa visite du musée du Louvres et d'un ensemble de grandes peintures bucoliques, citées dans les planches concernées et reproduites minutieusement par l'autrice dans certaines cases. Parmi elles, on retrouve un certain nombre de grandes références du genre, Corrot, Watteau, Poussin, Hubert Robert, etc. En admiration devant ces peintures, l'enfant déclare « Je découvrais ces lieux, ces œuvres, ces vestiges, ces peintures, et étrangement, il me semblait les connaître depuis toujours. (...) C'était mon jardin, mes paysages... mes grands espaces ». La case contenant ces derniers mots, qui font écho au titre de l'album, représente les feuillages d'un des tableaux de Corot, où semble s'échapper la jeune autrice. La double page suivante la représente d'ailleurs totalement immergé dans cet espace de forêt, brossé comme un croquis pris sur le vif.³¹ A partir de ce moment, son regard sur la nature se retrouve totalement influencé par ces références picturales, qu'elle s'approprie en voulant en faire son métier (elle se met à dessiner son nain de jardin, sorte d'ami imaginaire qu'elle revêt d'une toge grecque au milieu de son jardin). Ses débuts sont néanmoins décevants, puisque son affiche de chèvre réalisée pour la « fête du Cabicou », où elle reprend la posture d'une muse romantique, est refusée car l'animal pourrait ressembler à Ségolène Royal, marraine de l'évènement. Par la suite, elle

³⁰ Ibid., p.61

³¹ Ibid., p.68-69

réalise des caricatures rageuses pour étancher sa déception : en montrant ses dessins réalisés sur le coup de la colère à ses petits camarades, elle découvre sa vocation de caricaturiste, plutôt que de peintre romantique : « M...Mais... Moi ce que je veux dessiner, c'est du lierre et des éboulis !... »³². C'est cet évènement qui amène vers la fin du récit, où l'autrice adulte ressort d'un champ de tournesols (où elle avait rajeuni au tout début de l'album), après que son fidèle nain de jardin lui ait donné ses derniers conseils : « Tu souffres quand tu dessines ?... Nan. Bon alors... Ne me racontes pas d'histoires ! Ou plutôt si, racontes ! »³³. Une dernière double page la représente, se promenant dans un décor rural. Elle retourne ainsi dans la ferme de ses parents, où son père lui annonce qu'il a trouvé un orne, alors qu'il a toujours affirmé qu'il n'y en avait plus dans la région depuis longtemps : « Et pourtant, il est là. Pourquoi ? Mystère. Vu la taille de son tronc, il a largement plus de trente ans. » Dans la dernière planche, végétale, où la forêt se dessine, lointaine, le père conclut « Il a ton âge. Il nous observe. »³⁴

Pour poursuivre cette évocation de l'autobiographie « rurale », nous pourrions également citer celle de Topéfi, *Le gars d'Hebdo*, paru en juillet 2020 chez l'Association, qui ne narre pas son enfance, mais son retour chez ses parents à la campagne après ses études artistiques ratées. Employé miraculeusement au journal local l'Hebdo, il raconte son quotidien empreint de nostalgie et de désillusions vis-à-vis de ce territoire qu'il redécouvre après ses années étudiantes passées dans la ville de Strasbourg. Quelque part, Catherine Meurisse réalise un peu le même parcours, puisque l'amorce du récit, son prétexte, est bien un retour rétrospectif de l'autrice adulte vers son enfance, même si le récit embraye rapidement vers le point de vue de l'enfant à la première personne. Le titre lui-même insiste ainsi sur une forme d'ouverture du décor, du cadre de vie, du quotidien en général, permis par ce retour dessiné vers le monde rural. *Les Grands Espaces* nous invite ainsi à bien insister sur la valeur subjective de l'expérience individuelle qui constitue la ruralité. Certes, elle peut bien évidemment se penser collectivement, au travers d'un groupe de personnes collaborant entre

³² Ibid., p. 81

³³ Ibid., p. 82

³⁴ Ibid., p. 90

elles au quotidien, mais au fur et à mesure que des « étrangers » à ces territoires enclavés sont venus y habiter dans l'espoir de les repeupler et d'y développer une manière de vie plus positive que celle qui était la leur en ville, les choses sont devenues beaucoup plus conflictuelles, et on peut plus aujourd'hui raisonnablement parler d'UNE ruralité, comme notre sujet pouvait y faire allusion. Cette idée est bien sûr d'autant plus affirmée lorsque l'auteur de bande dessinée se représente lui-même dans son œuvre, comme véhicule de la narration mais aussi comme point d'ancrage particulier pour le lecteur. Les choses peuvent aussi être un peu moins claires, comme dans le cas du *Retour à la terre*, où la personnalité « rurale » de Jean Yves Ferri rejaillit sur Larcent/Larsinet, le « néorural » : « j'étais un rural quand il n'en était pas encore un. Alors cette vie de dessinateur à la campagne, un petit peu en décalage permanent, je l'ai ressenti avant lui. C'est ça que je lui ai plaqué sur le dos. »³⁵ Dans tous les cas, le personnage fictionalisé de l'auteur est un moyen très commode pour explorer son regard sur le territoire où il se place.

La bande dessinée de non-fiction de type « documentaire » ou « reportage » partage cette technique avec le genre de l'autobiographie en bande dessinée. Un certain nombre des remarques que nous avons pu formuler concernant l'album de Meurisse pourront donc être réinvesties dans notre lecture analytique des albums de Troubs et Etienne Davodeau, les deux auteurs qui vont désormais retenir notre attention. Eux aussi ont en effet pour habitude de se représenter eux-mêmes dans leurs récits, afin de mieux inciter sur leur rapport avec le monde autour d'eux.

³⁵ DESCHAMPS, Sonia, « Les aventures de Ferri à la campagne », *Les cahiers de la Bande Dessinée* n°7, Paris : éditions Vagator, avril-juin 2019, p.36.



III- Ruralité et BD reportage : étude de deux auteurs-phares, Etienne Davodeau et Troubs.

Deux auteurs issus d'une même génération...

Etienne Davodeau et Troubs sont deux auteurs de bande dessinée contemporains dont l'activité démarre à peu près au même moment et dont le parcours artistique est relativement comparable. Cette proximité rejaillit évidemment sur leurs œuvres. Avant de procéder à une analyse approfondie de leurs récits liés à la ruralité, il nous faut donc d'abord définir cette accointance biographique, cette proximité référentielle claire.

Etienne Davodeau publie sa première bande dessinée, le tome 1 des Amis de Sltiel, *L'Homme qui n'aimait pas les arbres*, en 1992, chez Dargaud, tandis que Troubs publie, en 1994, *Pour autant que je m'en souviens*, en autoédition, et en 1996 pour *La vie d'iguane*, chez Z'éditions. D'un point de vue purement chronologique, leur proximité est donc grande. Par ailleurs, leurs débuts de carrière a lieu dans les années 90, moment important pour la bande dessinée. Les années 80 ont vu de véritables chefs d'œuvre prouver aux lecteurs que ce média pouvait s'élever au rang d'art, tandis que la sérieux prônée par ses auteurs a triomphé de ceux qui voulaient reléguer l'art séquentiel au rang de littérature enfantine. Ces deux auteurs émergent donc à un moment où leur statut d'artiste ne peut plus être contesté. Les deux auteurs, sorti pour Davodeau de la fac d'Arts Plastiques et pour Troubs des Beaux-Arts de Toulouse puis d'Angoulême, ont d'emblée en commun un certain nombre de références, qu'ils ne vont cesser de développer. Parmi elles, Edmond Baudoin, dont les récits poétiques et l'art du dessin au pinceau marque l'époque, ou encore Joe Saco, dont la formation initiale de journaliste l'amène à développer un type de bande dessinée entre reportage et documentaire, avec en premier lieu *Palestine*, publié en 1996 chez Vertige Graphic.

Par ailleurs, les albums de ces deux artistes participent à un mouvement général de remise en cause et de redéfinition des canons narratifs alors dominants dans la bande dessinée. Laurent Gerbier explique ainsi à propos de cette époque fertile :

« La « bande dessinée du réel » peut ainsi être considérée comme le quatrième grand mouvement de renouvellement et de redéfinition formelle de la bande dessinée depuis les années 1960. Aucun des épisodes précédents n'a véritablement échoué – il existe toujours des bandes dessinées satiriques, politiques et contestataires ; il existe toujours des romans

graphiques ; il existe toujours des introspections autobiographiques. Mais aucun n'a pu échapper à l'immense appétit de livres que manifeste le marché de la bande dessinée : tous ont fini, en raison même de leur succès, par définir quoi qu'ils en aient un nouveau code, un nouveau standard, une nouvelle stéréotypie, face à laquelle peut et doit émerger un nouveau « front de renouvellement ». On peut ainsi considérer la bande dessinée du réel comme la « ligne de front » propre aux années 2000-2010. »³⁶

Sur cette « ligne de front », apparaissent un certain nombre de nouveaux acteurs et auteurs, dont Troubs et Davodeau font assurément parti. D'autres auteurs, comme Guy Delisle, Emmanuel Guibert, Patrick Chappatte, (etc.) pourraient également être cités, mais leurs œuvres concernent moins le mode rural qui est notre objet problématique premier. Cette génération montante de « BD reporters » contemporaine a par ailleurs récemment été mise en valeur par le centre George Pompidou, qui lui a consacré une grande rétrospective, intitulée justement « BD reporters », du 20 décembre 2006 au 23 avril 2007 où figuraient d'ailleurs des planches de nos deux auteurs.³⁷

Par ailleurs, si Joe Sacco est souvent présenté comme le « père » du BD reportage contemporain, du fait que ses récits aient acquis une grande renommée à la fin des années 90 et qu'il possède lui-même une formation de journaliste, il faut néanmoins rappeler que des auteurs comme Cabu ont dès les années 1960 exploré des modes de narration proches du journalisme, comme nous l'avons déjà évoqué. Nous pourrions aussi citer les reportages semi photographique de Jean Teulé, un peu oubliés de la mémoire bédéphilique et récemment regroupés dans *Gens de France et d'ailleurs*³⁸. De même des artistes avant-gardistes comme Art Spiegelman ont aussi préfigurés cette mouvance, notamment avec *Maus* ou *A l'ombre des deux tours*, ensemble de récits mi journalistiques mi autobiographiques, qui expient d'une

³⁶ GERBIER, Laurent, « la bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction » (en ligne). Neuviemeart Art 2.0, 2020. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1288#nb5> (consulté le 30/08/2020).

³⁷ Page du site internet de l'institution qui rend compte de l'exposition : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f99d95b88919f3dde6276f28b16ace¶m.idSource=FR_E-705adce7f69cfd2978c1dbddf91cd17

³⁸ TEULE, Jean, *Gens de France et d'ailleurs*, Angoulême : ego comme x, 2005.

certaine manière le traumatisme exercé par le Wall Trade Center sur l'auteur. Les choses ne sont pas simples pour ces « pionniers », qui inventent de nouvelles formes narratives pour répondre à leurs ambitions. Au moment où il réalise le deuxième tome de Maus, Art Spiegelman confesse au lecteur son incapacité à produire quelque chose qui le satisfasse : pour autant, les lecteurs témoignent d'une forme de curiosité, voire de demande nette envers ce type de récits, qui redéfinissent à la fois la bande dessinée et la pratique journalistique. Art Spiegelman, sensible au contexte historique qui nous entoure, déclara d'ailleurs :

« Dans un monde où Photoshop a montré que la photo était mensongère, les artistes peuvent enfin revenir à leur fonction première de reporter ». ³⁹

Par ailleurs, pour revenir dans un contexte plus européen, Pierre Sterckx, dans sa préface du hors-série GEO consacré au carnet de voyage d'auteurs de bande dessinée, commente d'une autre manière cet engouement récent pour la BD dite « du réel » :

« Malgré la prolifération des machines d'enregistrement qui permettent aux voyageurs de satisfaire leur boulimie d'images souvenirs, on assiste donc à un fascinant retour de la peinture figurative et du dessin. Ce dernier est une trace beaucoup moins fugitive qu'une simple carte postale. Tracer, c'est mêler le corps du regardeur à la partie du monde qu'il vise et dans lequel il s'immerge » ⁴⁰

De plus, il faut rappeler ici que l'émergence du BD reportage, loin d'être une étape remettant en question tous les acquis précédents des auteurs de BD plus anciens, s'appuie au contraire sur ces innovations : au niveau thématique d'abord, la BD reportage poursuit évidemment l'extension thématique de la bande dessinée de la seconde moitié du XXème siècle (que nous avons déjà évoqué plus tôt), en particulier en direction du réel. Ensuite, au niveau éditorial, matériel, le BD reportage profite de l'augmentation de la pagination des

³⁹ Phrase citée dans Daniels, Mark, *La BD s'en va-t-en guerre*, 2010, documentaire où la plupart des BD reporters cités ici ont droit à un portrait.

⁴⁰ STERCKX, Pierre, « La Bande Dessinée aime les voyages », in MARTY, Jean-Luc (dir.), *L'album GEO, la Bande Dessinée part en voyage, Dix carnets d-e voyages réalisés par les plus grands auteurs de BD*, Tournai : éditions Casterman, 2003, p. 8-11.

albums, liée à la mode du « roman graphique » des années 1990-2000. Dans l'entretien qu'il a accordé à Thierry Groensteen, Etienne Davodeau déclare ainsi :

« Je suis directement issu de cette période où on a cassé le moule du fameux 48 pages. J'ai vu que l'on m'ouvrait la barrière et je suis allé explorer ces nouveaux espaces qui devenaient accessibles. (...) Dans un 48 pages, on ne peut pas prendre deux planches pour montrer un personnage qui fait un geste anodin d'apparence mais qui nous semble important. On est condamné à gérer les péripéties de l'action. Ce que certains appellent « le roman graphique » – à titre personnel, je n'utilise pas cette expression – en offre la possibilité, et pour moi c'est déterminant. Ce changement de paramètres concerne le fond de ce que l'on peut faire avec la bande dessinée en tant que langage. Ce n'est pas seulement l'amplitude narrative qui change, c'est l'écriture même. »⁴¹

Pour autant, si les albums de Davodeau comportent effectivement une pagination importante, ce n'est pas le cas de tous les BD reportages qui fleurissent aujourd'hui dans le paysage éditorial de la Bande Dessinée. Ainsi, les reportages de Joe Sacco, avant d'être publiés sous forme d'intégrales par les éditions Futuropolis, ont d'abord été publiés dans des journaux et magazines, à l'image de Libération en France, qui accueille régulièrement la production de l'auteur américain dans ses pages. Hors de la presse généraliste, un certain nombre de revues est né dernièrement et s'est donné pour mission première d'accueillir les formes de BD reportages courtes, qui n'ont pas forcément leur place dans la forme aujourd'hui majoritaire de l'album de bande dessinée vendu en librairie. Les plus connues d'entre elles sont la revue *XXI*, qui n'est pas exclusivement composée de bande dessinée, et surtout *La Revue Dessinée*, qui elle, en fait sa matière exclusive. Le développement de la BD de « non-fiction », comme on peut la désigner de manière large, a donc entraîné la création de nouveaux supports de publication qui lui permet de poursuivre ses expérimentations, tout en élargissant nécessairement son lectorat, vers les lecteurs de presse.⁴² Il faut ici rappeler que ce

⁴¹ GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Etienne Davodeau » (en ligne). Neuvième Art 2.0, 2016. Disponible sur : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1090> (consulté le 30/08/2020).

⁴² Voir à ce sujet **BOURDIEU Séverine**, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde » (en ligne). *COntEXTES*, 2012. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/5362> (consulté le 30/08/2020).

secteur de la presse s'était vu, au début des années 2000 quasi déserté par la bande dessinée. Rares étaient les grandes revues, comme *Fluide Glaciale*, qui continuaient à paraître. Parmi les plus prestigieuses, qui avaient à une époque été le réceptacle des auteurs de bande dessinée les plus à la pointe dans leur domaine, nous pourrions citer *Metal Hurlant* (qui s'arrête en 1987), ou *A Suivre* (arrêté en 1997). Ainsi, le BD reportage ramène la bande dessinée vers la presse, après avoir d'abord profité des conditions éditoriales de la BD en albums. Ce rapide examen prouve bien la grande fécondité et la souplesse du genre dans le paysage de la bande dessinée actuelle, véritable « nouveau front de renouvellement » pour reprendre l'expression de Laurent Gerbier déjà citée.

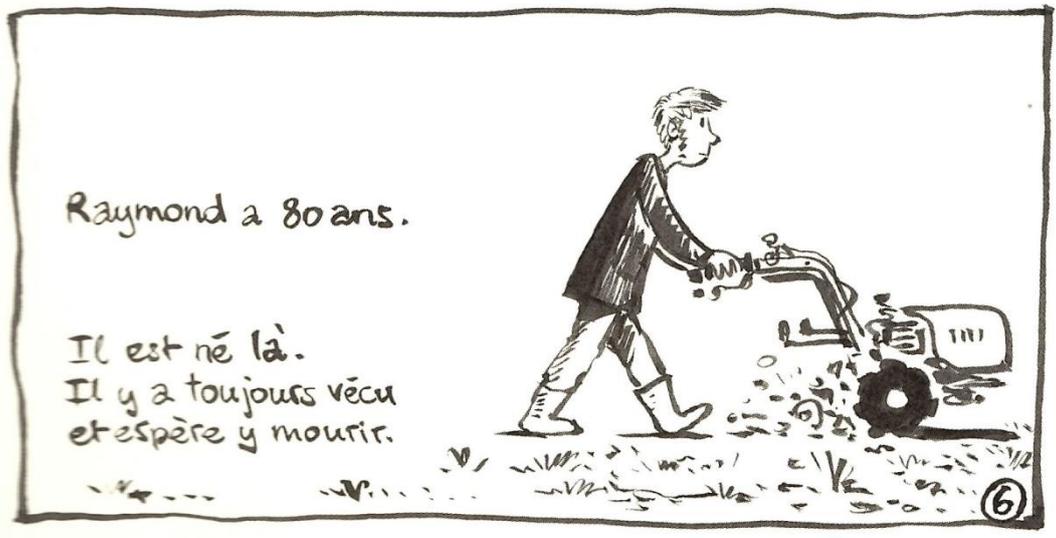
... résolument tournés vers la ruralité.

Hors de ce contexte global qui bien sûr influence directement nos deux auteurs, et sur lequel nous reviendront par la suite, on peut constater d'emblée que la ruralité, constituée, à la différence de leurs collègues une thématique globale qui ne cesse de les pousser vers la création. Les albums qui nous occupent constituent, bien sûr, le cœur de cette exploration thématique. Pour autant, il serait erroné d'en faire des à-côtés dans leur Œuvre globale. Au contraire, celle ne cesse, par différents aspects, d'être travaillée par le rapport à la ruralité.

Chez Troubs, la ruralité est un décor essentiel de ses récits. Elle est abordée dans deux directions géographiques, qui, dans l'esprit de l'auteur, ne forme qu'une seule et unique entité. En effet, sa bibliographie se partage globalement entre ses récits de vie campagnard, parmi lesquels *Meuh !, Au pré des vaches* (2000), *La Bouille* (2002), ou *Mon voisin Raymond* (2018), (les trois albums qui constituent notre corpus d'étude) et ses carnets de voyage à l'étranger, où il se sert des notes et de croquis qu'il réalise sur le terrain pour créer un récit qui s'éloigne parfois des codes classiques de la planche de bande dessinée. Dans cette veine, nous pourrions citer *Walkatchu, carnet de route dans le désert australien* (2003), *Penser parallèle* (2005), *Troub's en Chine* (2006) ou encore *La longue marche des éléphants* (2017, co-réalisé avec Nicolas Dumontheuil). En lisant ces albums, on se rend compte que Troubs évite soigneusement de passer par les villes des pays qu'il visite : il préfère rencontrer les paysans de ces pays lointains, plutôt que les citadins. A travers le monde, l'auteur recherche donc sans cesse à retrouver la ruralité qui lui est quotidienne, habitant lui-même

dans un champ isolé près de Siorac de Ribérac (Dordogne). Cette relation entre le lointain et le proche, dont la ruralité constitue le liant évident, est sans cesse interrogé dans ses œuvres. Elle est d'ailleurs explorée de manière encore plus claire dans *Le Goût de la terre*, album de voyage en Colombie réalisé avec Edmond Baudoïn. Réalisé en 2013, l'album voit apparaître pour la première fois Raymond, le voisin de l'auteur, dont les commentaires sur la Colombie permettent de faire un pont fictionnel entre la ruralité vécue en Amérique du Sud et en Périgord. Dans la page 4 de l'album, prenant le relais de Baudoïn qui avait déclaré « je suis né sur un bord de la Méditerranée, Jean Marc Troubs sur une rive de l'Atlantique. Qu'est-ce qui donne le goût à une terre, une herbe (...) un homme, un peuple », Troubs se présente à son tour « je suis venu m'installer à l'intérieur des terres, à la campagne. Dans une campagne encore comme avant, encore en dehors des routes. »

Il enchaîne avec quelques pages qui représentent un épisode banal de sa vie et sa relation avec Raymond, où il se donne notamment un coup de main pour passer le motoculteur. Peu après, Troubs lui annonce : « Bientôt je pars en Colombie. » « Ah bon ! Et quoi faire ? » répond-il. « Pour rencontrer des paysans de là-bas. Des petits paysans. » « Et qu'est-ce qu'ils cultivent ? Je sais pas trop. Du maïs... des haricots... Des plantes de là-bas. » « Ah ça... je connais pas... » Il s'étonne ensuite lorsque Troubs lui raconte que les militaires chassent les paysans de leurs terres : « et ils vont où alors ? » « Dans les villes !... les pauvres ! Comment peuvent-ils vivre ? » finit-il pour déclarer alors que les dessins de Troubs s'éloignent petit à petit dans l'humble mesure du paysan, surplombant le champ et la forêt environnante, comme pour préfigurer le départ de l'auteur vers l'Amérique du Sud. Bien plus tard, Troubs discute avec un paysan colombien dans la rue : « Oui... c'est un peu comme chez moi. Il n'y a que de la forêt et des vaches. » Croyant pouvoir évoquer sans peine le travail des éleveurs laitiers, l'auteur continue « Ah ça, le lait... c'est du boulot. Même avec les machines c'est du boulot. » Etonné, le colombien répond « Ici, on n'a pas l'électricité dans les fermes. Ça fait une sacrée différence avec chez toi. » « Et pour l'eau ? » « La rivière » « Ça fait une très grande différence » conclut Troubs, terminant ce dialogue improvisé qui a sans doute dû beaucoup marquer l'auteur en voyage. La ruralité est donc bien chez Troubs un motif de rencontre et d'échange, de communion autour d'un même mode de vie et de valeurs, même si elle n'exclue pas certaines surprises et différences notables.



Toute sa vie, il a
été ouvrier agricole.

Mais jamais il n'a eu
d'exploitation à lui.

Mais des jardins
il en a fait pour
les autres, des
grands et beaux.



Son seul bien
c'est une petite
maison de deux
pièces, un bout
de grange et
un coin de terre
où il fait son
jardin.

Pas bien grand,

Mais bien assez maintenant.



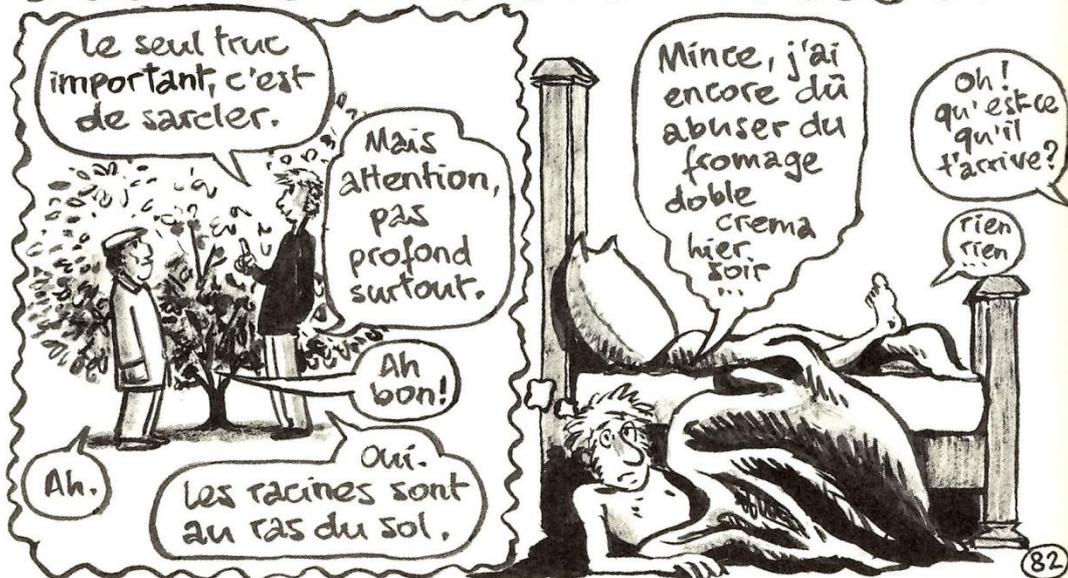
Mais vivre
sans cultiver
ce bout de
terre, il
n'a jamais
fait cela
Raymond.



Et je ne crois
pas qu'il saurait faire.



7



Un autre balancement est perceptible chez Davodeau, mais cette fois entre fiction et non-fiction. En effet, avant *Rural !*, son premier BD reportage, l'auteur réalisa la série *Les Amis de Sauriel*, de 1992 à 1994, *Le Constat* (1996) ou encore *Juliette Galipette* (1999), des récits qui sont tous des fictions dans le sens classique du terme. Après *Rural !* il réalisera *L'Atelier* (2002) et *Chute de vélo* (2004), avant de revenir à la non-fiction avec *Les Mauvaises Gens* (2005), sorte de continuation de *Rural !* qui évoque le passé militant rural de ses parents, *Un Homme est mort* (2006) et *Cher pays de notre enfance* (2015), réalisé en collaboration avec un véritable journaliste, Benoît Collombat. Son dernier album *Les couloirs aériens* (2019), est une fiction, située dans le Jura. En parallèle, il a initié le premier tome de la série historique lancée par la Revue Dessinée avec *La Ballade nationale, tome 1 : Les Origines*, où il s'amuse en collaboration avec Sylvain Venayre, à interroger l'Histoire de France.

Davodeau semble par ailleurs réticent à situer ses fictions loin de chez lui, alors que Troubs a, comme on l'a vu, fait du voyage une part importante de sa démarche artistique. Davodeau aime ainsi situer ses récits, fictions ou non, dans un décor qu'il peut dessiner sur le vif, donc peu éloigné de son environnement immédiat. De plus, au moment où Davodeau sort *Rural ! Chronique d'une collision politique*, l'entreprise qui est la sienne lui paraît si incongrue dans le paysage de la bande dessinée du début des années 2000, qu'il prend soin de rédiger une introduction, qui explique au lecteur la manière dont il a conçu son œuvre :

« Lecteur, je te vois. Tu hésites. Qu'est-ce que c'est ? Un documentaire ? Un reportage ? Peut-être un peu les deux. Une chose est sûre : c'est de la bande dessinée. Le champ de la bande dessinée est vaste. Je ne connais pas de raison de le limiter à la fiction. L'idée de ce livre tient en quelques mots : Regarder, écouter. Raconter, dessiner. »

La suite de l'introduction fonctionne comme un véritable manifeste, qui pourrait figurer au début de ses autres livres de non-fiction. Il rejoint en grande partie les opinions d'Art Spiegelman ou Joe Sacco et d'autres auteurs critiques des médias de sa génération :

« L'objectivité est une belle idée. Et bien sûr on peut sincèrement y prétendre. Mais on peut aussi considérer comme très difficile de s'affranchir de soi-même. Quel auteur peut affirmer avec certitude en livrant ni que ses goûts, ni ses opinions personnelles ne sont intervenues dans son travail ? Pas moi. On raconte d'un point de vue. Raconter, c'est cadrer. Cadrer, c'est éluder. Eluder, c'est mentir. Alors non, l'objectivité n'est pas de ce livre. »⁴³

Cette prudente mise en garde ne sera évidemment pas renouvelée pour *Cher pays de notre enfance*, ou encore pour *Les Ignorants*, qui sortent à un moment où la démarche du BD reportage est bien sûr mieux connue des lecteurs. Elle témoigne évidemment de la part d'inconnu et d'envie d'exploration de nouveaux horizons qui est celle de l'auteur à ce moment-là de sa carrière, tout en fournissant un socle théorique solide à l'album qu'il vient de publier. De même, la préface rédigée par José Bové rattache l'album à la mouvance altermondialiste de cette époque, et en particulier aux luttes portées par la Confédération paysanne, qui prennent le relai de celles des années 70-80 qui nous avons évoqué précédemment.

Ainsi, cette présentation bibliographique générale nous permet d'insister sur le fait que Troubs et Davodeau développent en réalité leur rapport à la ruralité dans la grande majorité de leurs albums, et pas seulement dans ceux que nous allons aborder dans la suite de notre étude. Cette thématique se décline ainsi sous divers formes et selon divers méthodes et motifs au fil de leurs œuvres.

La BD de non-fiction comme approche subjective et singulière de la ruralité.

Dans les albums qui constituent notre corpus, et que nous allons présenter et analyser dans les lignes qui suivent, le motif de la rencontre, de l'échange avec autrui, comme moteur et cadre du récit est une donnée essentielle et quasi systématique. Ainsi, le début de *La Bouille* de Troubs et de *Les Ignorants* de Davodeau est quasi similaire : l'auteur et son ami, bouilleur de cru pour l'un, vigneron pour l'autre, discutent de leurs activités agricoles respectives. Interrogé sur son métier, l'ami de l'auteur l'invite à lui-même venir travailler avec lui, pour mieux se rendre compte de la réalité de son quotidien. Un accord se met alors en place entre l'auteur de BD et l'artisan/paysan : ce-dernier accepte qu'un « ignorant », pour reprendre le titre de l'album de Davodeau, et témoigne de cette rencontre dans son récit. Dans le cas de Davodeau, l'accord est même réciproque, puisque Richard Leroy, le vigneron, accepte d'être initié dans le même temps au monde de la bande dessinée, via la lecture d'ouvrages conseillés par l'auteur et la rencontre avec les principaux acteurs du métier. Dans

⁴³ DAVODEAU, Etienne, *Rural ! Chronique d'une collision politique*, Paris : édition Delcourt / Encrages, 2001

Mon voisin Raymond, Troubs dépeint une rencontre qui se fait sur le temps long, à savoir la relation avec son voisin et leurs discussions sur le monde autour d'eux. Dans *Meuh ! Au pré des vaches*, Troubs décrit une rencontre qui est beaucoup plus singulière : celle avec les vaches, qui sont en réalité ses voisines les plus proches, et qu'il se plaît jours après jours à dessiner. Ces discussions méditatives (lui dessinant, elles ruminant) donnent lieu à un récit aux accents philosophiques et spirituels, qui représente de manière générale la rencontre de Troubs avec son nouvel environnement rural, où il vient d'emménager. Dans *Rural !* en revanche, Davodeau explore une rencontre en réalité multiple : Olivier, Etienne, Jean-Claude, de la G.A.E.C. du Kozon, Serge Le Maho, archéologue, Catherine et Philippe, habitants d'une ferme qu'ils ont eux-mêmes reconstruite, et qui sera démolie, etc. sont autant de protagonistes que Davodeau écoute et décrit dans son album. En réalité, toutes ces rencontres ont pour cadre la construction de l'autoroute A 87, dont le tracé défigure la campagne qui sert de décor au récit, et passe sur les propriétés des habitants que l'auteur interroge. Ainsi, les intrigues des albums qui nous intéressent ici peuvent être résumées par ce principe de la rencontre avec l'auteur, qui est le moteur essentiel de la création d'une bande dessinée.



Une fin d'après-midi
de septembre 1999,
quelque part
dans la Double,
forêt du
Périgord...



Pour mettre en scène cet ensemble de rencontres, nos deux auteurs ont pris le parti de se représenter eux-mêmes dans leur récit. Ils se mettent ainsi à la place du lecteur, devient un regard à travers duquel il peut découvrir le monde rural. L'autoreprésentation est donc une nécessité pratique pour Troubs et Davodeau. Sur ce point, ils héritent évidemment de l'expérience de nombreux auteurs qui, avant eux, se sont mis en scène dans leurs albums. Davodeau évoque d'ailleurs la manière dont Joe Sacco, un de ses inspirateurs, se met en scène :

« En choisissant de se représenter graphiquement au sein de ses propres pages, Sacco revendique sa présence d'auteur aux commandes de son projet artistique. Il signale au lecteur que ce qu'il lui donne à lire n'est que le résultat de son expérience personnelle sur place. [...] Plutôt qu'à une hypothétique objectivité toujours difficile à établir, Joe Sacco confie le destin de son livre à une subjectivité clairement énoncée, qui confère à sa démarche artistique une honnêteté indéniable. »⁴⁴

Au travers de cette représentation de l'auteur, c'est bien sûr l'acte créatif en général qui est signifié au lecteur. Il s'agit bien sûr d'un motif aussi habituel dans la bande dessinée de non-fiction, utilisé depuis longtemps par Joe Sacco, Edmond Baudoin, Art Spiegelman, etc. Comme chez ces derniers, Troubs et Davodeau n'hésitent pas à inclure dans leurs planches définitives des documents de travail divers, comme des croquis. Ils constituent des matériaux impurs par rapport au dessin lèché et encre de la fiction traditionnelle : dans leurs récits, cette impureté occasionne une confusion, une perméabilité permanente entre réel et récit dessiné. Ainsi, Troubs structure beaucoup de ses récits par l'inclusion, le montage de ses dessins réalisés sur le terrain, sur le motif. *Meuh ! Au pré des vaches* est sans doute le récit le plus motivé par cette attitude. Il est même né directement de cette pratique du croquis d'observation. A peine arrivé dans sa nouvelle maison, à Siorac de Ribérac, Troubs décide d'aller dessiner les vaches qui lui font face. Au fur et à mesure qu'il réalisa ses croquis, il décida d'en faire un récit en bande dessinée. Le carnet de Troubs est ainsi inclus dans ses

⁴⁴ BOURDIEU Séverine, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde » (en ligne). *COntEXTES*, 2012. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/contextes/5362> (consulté le 30/08/2020).

planches de manière plus ou moins dissimulé. A propos de la fabrication de cet album, l'auteur raconte :

« Ces livres se sont faits plus ou moins au gré de ce que ce que je découvrais chaque jour, je ramenaient des croquis et je les collais directement sur des pages plus grandes et je dessinais ou écrivais autour. Et quand j'ai eu assez de planches faites, j'ai essayé de prendre du recul, de brasser tout cela pour rythmer le récit et de lier les séquences avec des rajouts pour que la lecture soit fluide. »⁴⁵

Ces propos concernent aussi la construction de *La Bouille*, où Troubs a commencé par réaliser une série d'illustrations (une trentaine) qui représentent une journée complète de bouilleur de cru. Il a ensuite repris les notes écrites qu'il avait prises sur le vif, et a réalisé une série de petites caricatures des clients et des situations qu'il a rencontrés. Dans *Meuh !, Au pré des vaches*, une partie du récit est réalisée dans un style « cartoon » qui représente les rêveries de l'auteur, où il imagine le dialogue des vaches entre elles. A la fin du récit, ces différents styles graphiques se mélangent, avant que Troubs finisse par s'envoler avec ses amis bovinés. En réalité, cette veine mystique dans ce récit provient de sa rencontre, absente dans l'album, avec un éleveur de bovins qui lui aurait raconté les qualités mystiques de ses bêtes. Davodeau, lui, inclut beaucoup moins ses croquis dans ses planches. En réalité, il dessine beaucoup moins sur le vif que Troubs. Il pratique davantage la photographie lorsqu'il est sur le terrain, et retravaille après cette matière en atelier. Quelques exceptions parsèment ses albums : dans *Rural !*, à la page 92, on découvre un croquis d'un des jeunes paysans dans son tracteur.

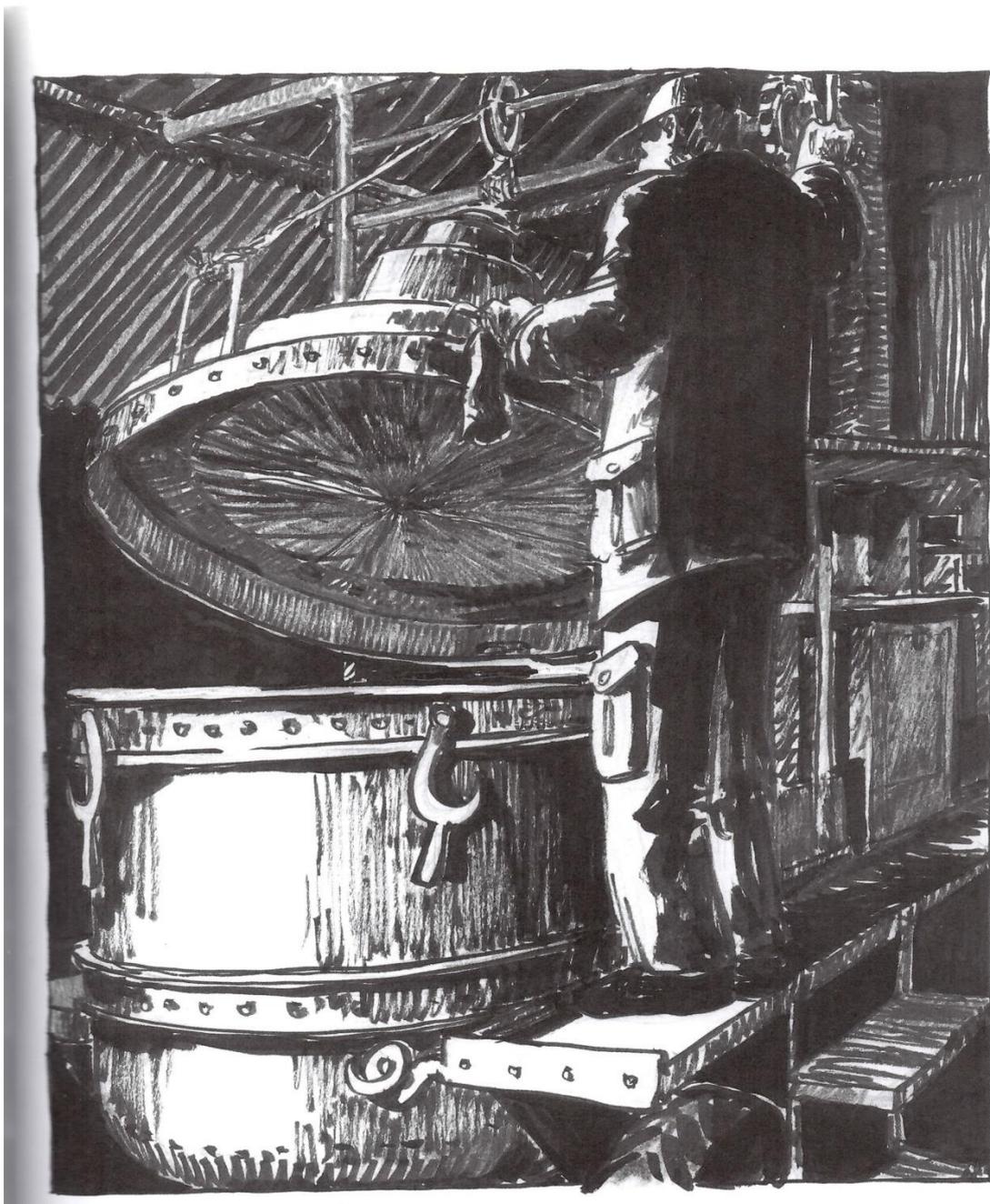
⁴⁵ Propos recueillis par mail auprès de l'auteur (cf. interview complète à la fin de ce mémoire)



Rural !, page 92.

Ainsi, comme on le voit à travers ces différents exemples, le dessin est chez Troubs et Davodeau un prétexte à la rencontre, à l'échange avec autrui. Plus qu'un simple échange, ces deux auteurs mettent même en valeur le principe de la transmission de savoirs, qui permet notamment une intégration plus forte avec le monde rural qu'ils mettent en valeur. Troubs discutant avec Raymond ou en s'engageant comme bouilleur de cru, cherche à acquérir un savoir-faire et combler sa curiosité. Davodeau, lui, cherche à mieux cerner le travail viticole de son ami Richard Leroy. Un parallèle est ainsi établi par Davodeau entre le geste artisanal du vigneron et son propre travail d'auteur. L'album, sous-titré « récit d'une initiation croisée » met donc en parallèle le quotidien de ces deux personnages, qui apprennent chacun de l'autre. Davodeau exerce ainsi son palais grâce aux bouteilles conseillées par son ami vigneron. Ce dernier étend sa culture bédéphile en lisant les grands classiques prêtés par Davodeau. Une des dernières pages de l'album met ainsi en parallèle ces deux types d'apprentissage, mis sur le même niveau.

Troubs quant à lui, dessine avec force détails tous les mouvements du bouilleur de cru dans les grandes illustrations que contient *La Bouille* !, qui, dans un clair-obscur très soigné, représente une journée entière de labeur. De même, tous les détails contenus dans ses notes, reproduites quasi telles qu'elles dans l'album, permettent au lecteur d'avoir toutes les anecdotes du travail du bouilleur, des plus techniques au plus absurdes. Certains gros plans dessinés par les deux auteurs mettent aussi en avant le geste précis des agriculteurs. Certaines cases du *Goût de la Terre* et de *Les Ignorants* montrent ainsi d'une manière analogue la main du « sachant » prête à couper une plante.



La Bouille, extrait de la page 26.



8

Les Ignorants, extrait de la page 8.

De même, dans un passage du *Goût de la Terre*, Troubs rêve qu'il enseigne à Raymond des secrets agricoles qu'il aurait appris en Colombie. Il s'agit bien sûr d'un fantôme, qui disparaît au réveil (avec une référence nette à *Little Nemo*), mais l'essentiel de ce qui lie Raymond et Troubs, la transmission de connaissances sur le monde rural, est bien mise en valeur.

Cette mise en scène du travail artisanal et paysan ne se fait pas sans une pointe de nostalgie ou de militantisme. La plupart des métiers dépeinte par nos deux auteurs semble menacée ou sur le point de disparaître : le bouilleur de cru de *La Bouille !* voit son activité menacée par les nouvelles lois sur l'alcoolisme, comme le développe la fin du récit et un épilogue dessiné en 2012, les paysans de *Rural !* sont eux aussi menacés par la construction d'une autoroute qui coupe leur exploitation. A la fin de ce dernier album, Davodeau rend ainsi hommage à ces ruraux résistants finalement vaincus, lorsqu'il rappelle au lecteur que quand roule sur l'autoroute A 87 et qu'il aperçoit des piliers dans le décor, il est fort probable « que tu traverses à 130 km/h la salle de bain de Catherine et Philippe »⁴⁶. Un peu plus tôt, alors qu'un personnage demande à Davodeau s'il va aller rencontrer les responsables de la construction de l'autoroute, l'auteur conclut « je crois que, Monsieur le responsable de la communication, que vous n'avez pas besoin de moi. »⁴⁷ De même, dans le double récit des

⁴⁶ DAVODEAU, Etienne, *Rural ! Chronique d'une collision politique*, Paris : édition Delcourt / Encrages, 2001, p. 138.

⁴⁷

Ignorants, Davodeau évoque les évolutions positives que l'auteur perçoit dans l'une et l'autre des professions qu'il dépeint : « en racontant l'histoire de ce vigneron-là, je raconte l'histoire d'un mouvement autour du vin (...) qui est un mouvement de renouveau de la manière de concevoir le vin (...) ce renouveau, qui a une petite vingtaine d'années, il s'est aussi produit par hasard dans le monde de la bande dessinée. Et c'est ces deux mouvements là que j'essaie de mettre en écho l'un vis-à-vis de l'autre dans ce livre, et c'est comme ça que j'ai essayé de construire ce livre »⁴⁸.

On comprend ainsi que la sélection des personnes interviewées figurant dans l'album est une démarche à la fois didactique et militante. Affirmant leur subjectivité, nos deux auteurs ne cessent de défendre dans leurs albums une vision plus douce de la ruralité, plus proche de la nature et de pratiques respectueuses de celle-ci. Ils sont ainsi conscients de la responsabilité, du pouvoir que leur statut d'auteurs de bande dessinée leur confère, en particulier lorsqu'ils s'attaquent au réel et aux problèmes sociétaux qui les entourent.

Un dernier aspect essentiel des œuvres de notre corpus est bien sûr le rapport à la nature, et à travers elle la mise en scène du passage du temps et la succession des saisons. Troubs et Davodeau mettent en effet en avant dans leurs récits une approche plus apaisée de la nature dans la ruralité, à une appréhension de ces territoires qui prenne en compte le facteur humain et écologique. Ce rapport plus serein à la nature profite du dispositif même du BD reportage, que Christophe Dabitch résume ainsi :

« la contrainte du temps, extrême dans l'univers médiatique (temps d'exécution du reportage, longueur du reportage, ancrage dans l'actualité), peut être beaucoup moins forte dans un travail d'auteur et sa prise en compte peut au contraire être un élément fort du récit. Il faut simplement du temps pour faire un dessin, un temps immobile d'imprégnation, une durée particulière de présence / absence. Cette façon d'être « en retrait », encore une fois, n'est pas spécifique au reporter dessinateur. Des écrivains, des journalistes, des cameramen... cherchent exactement la même chose et y parviennent mais, pour toutes les raisons énoncées, il s'agirait chez les dessinateurs d'une « tendance lourde » alors que, dans l'univers journalistique

⁴⁸ CHASTANET, Christoche, « Artotech n°7 : Etienne Davodeau, auteur-dessinateur de bande dessinée » (en ligne). France 3 Pays de la Loire, 19 mars 2019. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=6wxtb0igB4I> (consulté le 30/08/2020).

aujourd'hui, la voie dans laquelle pousse la production de l'information serait à l'envers de cette démarche. »⁴⁹

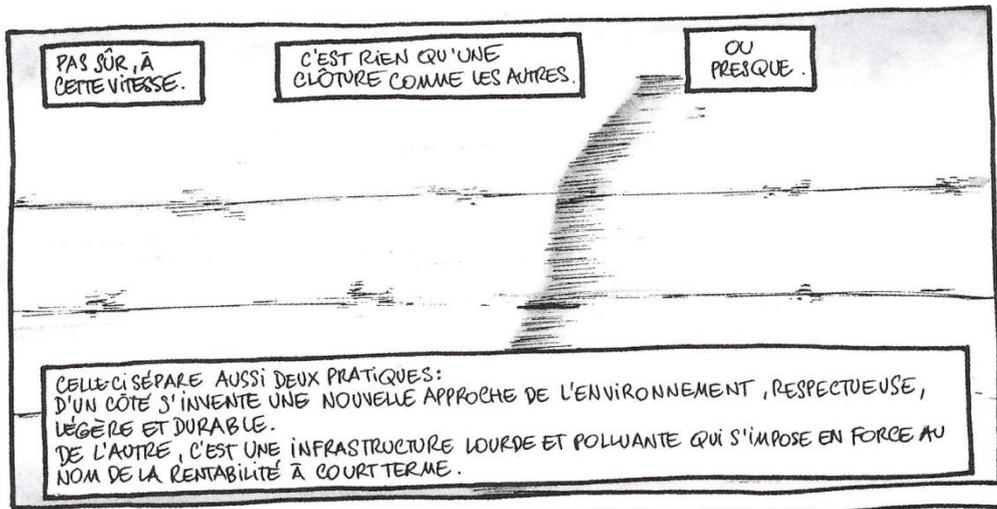
Dans *Mon voisin Raymond*, ce passage de saisons est bien sûr signifié par le recours à la couleur de la végétation, qui passe des couleurs ocres de l'automne au vert du printemps, et ainsi de suite. L'ensemble de l'album se déroule ainsi sur un an de la vie de Troubs et de son voisin, cadre temporel que rappelle donc la couleur. Les discussions de Raymond et des autres paysans tournent bien sûr autour de la question des récoltes, de la lune, etc. ces données, liées aux travaux des champs, structurent leur quotidien de manière forte. Dans *Les Ignorants*, l'initiation de Davodeau au métier de la vigne pendant une année est elle aussi marquée par le passage des saisons. Si l'auteur préfère recourir à la technique du lavis pour des questions de longueur du récit et d'homogénéité de l'ensemble des pages, il rend lui aussi visible ce passage du temps via le dessin de la végétation, notamment des vignes. Un évènement marquant pour le lecteur sert aussi de rappel : Richard Leroy se rase complètement la barbe au moment du début du printemps, changeant totalement la physionomie du personnage, ce dont le dessinateur se plaint d'ailleurs. Dans *Rural !*, le passage du temps est bien sûr également présent : l'ouverture de l'album est à ce titre très symbolique, puisqu'on y découvre Davodeau roulant à toute vitesse dans les champs pour arriver à temps pour assister à la naissance d'une vache. Cette naissance, qui ouvre l'album, est donc un moment de fascination presque métaphysique pour la nature de la part de l'auteur. Son ami paysan, lui, observe cette admiration avec une pointe d'humour : l'évènement est pour lui totalement banal. Pour autant, dans ce récit, un autre élément que le passage naturel des saisons structure la temporalité des évènements. Le projet de construction de l'autoroute, qui devient au fil des pages de plus en plus concret et palpable pour le lecteur, est un horizon qui se rapproche de plus en plus. La fin de l'album en est la preuve, puisque Davodeau s'adresse directement au lecteur alors qu'il roule sur cette fameuse autoroute, finie de construire. Dans *Rural !*, le temps imposé par les aménagements humains prend donc le pas sur celui induit par la nature et les travaux agricoles. Dès lors, on ressent une confrontation, un antagonisme, entre la contrainte imposée par l'homme sur son environnement, et le temps long que ce-dernier induit. C'est de cet écart,

⁴⁹ DABITCH, Christophe, « Reportage et Bande Dessinée » (en ligne). Hermès n° 54, 2009. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-91.htm> (consulté le 30/08/2020)

de ce fossé grandissant, dont Troubs et Davodeau, non sans prendre quelques fois parti pour ce qui leur semble la bonne manière d'entrer en relation avec le monde rural. La force de leurs BD reportages est ainsi de permettre au lecteur de bien ressentir ce rapport intime à un territoire, à un mode de vie fragile et menacé.



La Bouille, page 70.

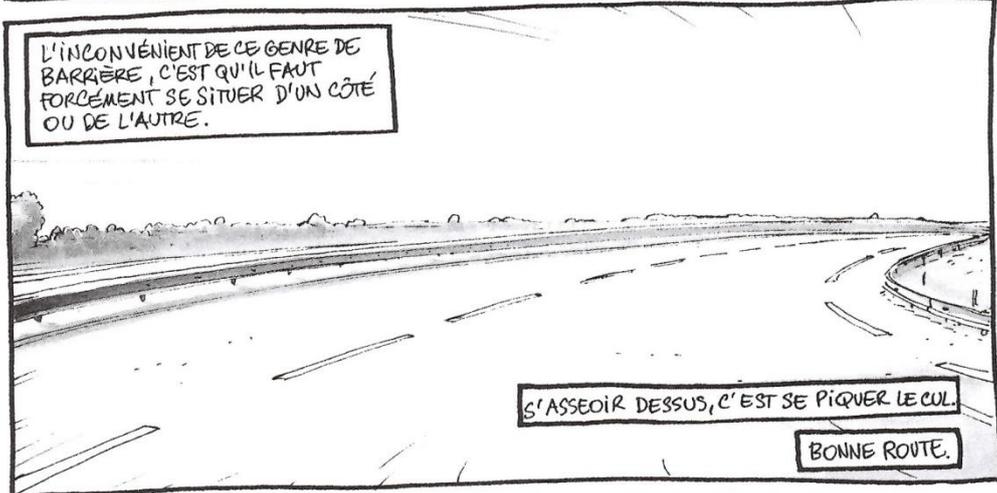


PAS SÛR, À
CETTE VITESSE.

C'EST RIEN QU'UNE
CLÔTURE COMME LES AUTRES.

OU
PRESQUE.

CELLE-CI SÉPARE AUSSI DEUX PRATIQUES:
D'UN CÔTÉ S'INNENTE UNE NOUVELLE APPROCHE DE L'ENVIRONNEMENT, RESPECTUEUSE,
LÉGÈRE ET DURABLE.
DE L'AUTRE, C'EST UNE INFRASTRUCTURE LOURDE ET POLLUANTE QUI S'IMPOSE EN FORCE AU
NOM DE LA RENTABILITÉ À COURT TERME.



L'INCONVÉNIENT DE CE GENRE DE
BARRIÈRE, C'EST QU'IL FAUT
FORCÉMENT SE SITUER D'UN CÔTÉ
OU DE L'AUTRE.

S'ASSEOIR DESSUS, C'EST SE PIQUER LE CUL.

BONNE ROUTE.

Etienne
DAVIDEAU



Monde rural et cinéma documentaire

Si la démarche documentaire de nos auteurs apparaît comme innovante par rapport aux codes « classiques » de la bande dessinée, elle peut néanmoins être rapprochée de celle de réalisateurs de documentaires, au sens commun du terme, c'est-à-dire de « films documentaires ». En effet, la question du réalisme au cinéma a pu se développer au cinéma de manière antérieure et sans aucun doute plus large que dans la bande dessinée, notamment après-guerre, autour de grands mouvements comme le néoréalisme italien, ou plus tard dans les années 60, comme nous le verrons. Certaines problématiques, comme la mise en récit du quotidien, l'explication et la problématisation du monde paysan, ou encore la part d'implication du créateur dans son œuvre, voire dans l'image, ont été également pensées par les réalisateurs que nous allons évoquer, avec les moyens spécifiques du cinéma. Si ces derniers doivent évidemment être pensés en dehors de ceux propres à la bande dessinée, il nous apparaît que ces deux formes de narration visuelle ont suffisamment en commun, et en particulier pour les œuvres qui nous préoccupent, pour justifier les courtes analyses qui vont suivre et les ponts intermédiaires que nous tenterons d'y mettre en évidence.

Des films de fiction prenant pour décor le monde rural étaient déjà nourris par une volonté de témoignage et de description du monde rural, souvent largement fantasmé (c'était également le cas, comme nous l'avons évoqué au tout début de notre mémoire, dans la bande dessinée de fiction du début du XX^{ème} siècle). Des films comme *La Terre* (adapté du roman éponyme d'Emile Zola) ou encore les deux films *La Terre qui meurt* (adaptations du roman de René Bazin, d'abord sous forme muette en 1926, puis en 1936) peuvent ainsi être cités, parmi beaucoup d'autres. Mais un des premiers hommages du cinéma documentaire à la ruralité française est sans doute *Farrebique, ou les quatre saisons*, réalisé en 1946 par George Rouquier. Le réalisateur, alors âgé de 36 ans, tourne dans le hameau éponyme où il est né, situé en Aveyron, où il suit le quotidien de sa propre famille d'un automne à l'autre. De grands changements sont en discussion : l'agrandissement de la ferme et le partage des terres entre les héritiers demandé par le grand-père, et surtout l'installation de l'électricité, qui aura finalement lieu au printemps. A l'automne, le partage aura lieu, avant la mort du grand-père après les vendanges en fin de film. Entre temps, sont montrés les travaux de la ferme, les événements du village, les problèmes quotidiens, etc.

Biquefarre réalisé en 1983, est la poursuite directe du premier film. Il permet à George Rouquier de revenir sur les lieux de tournage de *Farrebique*, afin de constater les évolutions

du monde paysan en 50 ans. Il fonctionne globalement comme un retour sur les événements du précédent film, avec même la citation de certaines images de ce-dernier, avec le contraste entre le noir et blanc du film de 1946 et la couleur de celui de 1983. Le principal changement, observé par les personnages eux-mêmes est la mécanisation quasi complète du travail paysan, mais aussi l'individualisme des habitants les uns vis-à-vis des autres : la vie communautaire rurale semble avoir disparue. Une scène en particulier illustre ce changement : la fin de la messe. Filmée de nouveau, avec des angles de vue quasi similaires à ceux du premier film, la place du village près de l'église paraît désespérément vide quelques minutes après la fin de l'office. Les personnages ironisent : « on dirait qu'ils ont tous le feu au derrière. Et dire qu'avant... ». Les images en noir et blanc d'une place pleine d'habitants apparaissent alors, pour faire contraste avec les images du présent.

Ce diptyque documentaire, récompensé à de nombreuses reprises malgré un succès médiocre en France (dû peut-être au peu d'intérêt pour le sujet dans la France d'après-guerre en pleine reconstruction, puis dans les années 80). Son statut documentaire pose néanmoins question. En effet, sa réalisation est finalement contraire à celle d'un documentaire et correspond davantage à celle d'un film de fiction : en effet, si le réalisateur est très familier du milieu rural qu'il dépeint, il a choisi de travailler avec un scénario écrit avant le tournage, et les répliques jouées par les acteurs, de véritables paysans. De nombreuses scènes ont ainsi été rejouées par les acteurs amateurs afin d'être correctement exécutées. Le jeu de ces acteurs a ainsi ceci de paradoxal qu'il est inspiré, que ce soit pour l'écriture des scènes que pour les gestuelles et intonations, par leur véritable vie quotidienne de paysan, mais ils doivent mémoriser des répliques écrites par un scénariste. L'ambition de George Rouquier a donc été de recréer une vision la plus réaliste possible du monde rural, inspirée de ses souvenirs de jeunesse et de la réalité de l'Aveyron de l'après-guerre, avec les moyens techniques de la fiction cinématographique. Le questionnement autour de la présence et de l'engagement du réalisateur/auteur dans son œuvre (même si elle est en réalité forte étant donné l'attachement familial du réalisateur avec ce territoire et ses habitants) est donc en apparence totalement évacué, les différentes scènes ayant les atours de la fiction. Cette ambiguïté n'est en réalité pas vraiment inédite. Après-guerre, d'autres films dits documentaires ou « réalistes » prenaient le parti d'un tel passage par la recréation fictionnelle : « *Farrebique*, le premier court-métrage de Rouquier, ne permettait aucune équivoque. C'était le type même du film romanesque. Film clé de l'après-guerre au même titre que *La Bataille du rail*, en France ou

Rome ville ouverte en Italie, annonceur de *La Terra Trema*. »⁵⁰ Guy Gauthier rattache même le film à une tradition filmique plus ancienne : « En fait le malentendu remonte loin, très exactement à *Nanouk* et à ce qu'on a longtemps appelé le « documentaire romancé », appellation tombée en désuétude. » « Cette ambivalence (...) a valu à Rouquier d'être classé parmi les compagnons des néoréalistes italiens, ses contemporains, parmi les successeurs de Flaherty et parmi les précurseurs du cinéma-vérité. »⁵¹ « Au-delà de ce rattachement à cette large mouvance artistique, George Rouquier défend ses choix avant tout par les soucis de proposer un récit structuré et complet, avec les limites techniques de son temps : « Vous comprenez, la vérité, vous la surprenez par petits morceaux mais pas constamment pour faire un film d'une heure et demie qui se tienne debout. Quand on ne peut pas avoir la vérité, on la recrée. La question, c'est la recréer avec le maximum de vérité possible »⁵².

L'entreprise de George Rouquier, toute entière tournée vers la mise en valeur du geste artisanal et d'un mode de vie artisanal a priori éloigné de la modernité, a engendré la réalisation d'autres films sur le même thème. Ainsi, en 1956, Jacques Demy, alors jeune réalisateur, réalise sur conseil de George Rouquier *Le Sabotier du Val de Loire*. On y découvre, d'un point de vue presque ethnographique, le travail et le mode de vie d'un sabotier et de sa femme. Le film, narré en voix-off par George Rouquier lui-même, se présente comme une forme de méditation sur un métier en voie de disparition, et de manière globale un mode de vie menacé. Quelques années plus tôt, comme un contrepoint, Jean-Luc Godard avait réalisé un film de commande sur les nouvelles techniques de construction en béton, *Opération béton* (1953). Eli Lotard et Jacques Prévert réalisèrent, eux, un film sur une banlieue emblématique de ces nouveaux espaces urbains dans la France des années 50, *Aubervilliers* (1945).

Les Inconnus de la Terre, moyen métrage de 40 minutes réalisé en 1961 propose également une vision marquante du monde rural de cette époque. Il évoque avec beaucoup d'affection les causses de la Lozère, au travers d'une voix off poétique et d'une caméra

⁵⁰ GAUTHIER, Guy, *Un siècle de documentaires français: Des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia*, Paris : éditions Armand Colin, septembre 2004.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

mobile évoluant dans les paysages secs et rudes de cette région. La forme est bien plus proche d'un documentaire classique : des assistants, recrutés sur place, interrogent les habitants sur leur mode de vie et leurs problèmes. Les images et les réponses sont donc captées en direct, non jouées. Bien présents à l'image, les intervieweurs, dont l'accent semble le même que celui des paysans du pays, interviennent donc directement dans le récit. Le réalisateur n'hésite néanmoins pas à faire intervenir des images de paysages ou de travaux agricoles par-dessus l'interview, qui se poursuit en voix-off. La réalisation et le texte du narrateur témoignent d'une affection particulière pour les lieux et donc d'une présence malgré tout subjective. Le principal intérêt du film est également la manière dont il problématise certaines questions du monde rural de cette époque, qui opposent les aspirations de la jeune génération d'agriculteurs (qui a finalement le plus la parole dans le film) face aux plus âgés. Le litige concerne la manière de gérer les exploitations, et plus largement de travailler la terre : les jeunes souhaitent d'abord mécaniser, moderniser la production agricole. Pour se faire, ils souhaitent collectiviser les exploitations, afin d'en amortir les coûts. Les plus vieux regardent presque naturellement tout cela avec méfiance et scepticisme : « les jeunes, ils voient que la mécanique. » dit l'un d'entre eux ». Ainsi, *Les Inconnus de la Terre*, a, dans notre corpus filmique, la particularité d'être peut-être le moins fidèle à l'idée d'objectivité documentaire : non seulement il fantasme un paysage rural empreint de mysticisme (outre la voix-off que nous avons déjà évoquée, l'une des premières séquences du film montre deux curés en pleine discussion sur le « fonds religieux » de la région où la résistance du paganisme, à travers le culte des saints, semble encore perceptible), mais il insiste aussi sur l'opposition et les fractures « idéologiques » entre les générations. Les solutions proposées par les jeunes agriculteurs sont même présentées, en fin de film, comme « nécessaires », indispensable à la survie économique (et démographique) du pays. Cette démarche finalement assez politique s'incarne dans les premières images du film, où l'un découvre une manifestation de paysans, qui bloquent avec leurs tracteurs une route. Un jeune porte une pancarte : « Les paysans n'ont-ils pas le droit de vivre ? » Peut-être cette démarche correspond t'elle au vent de modernité politique ressentie dans les années 60 et que nous avons déjà pu observer dans la bande dessinée. La comparaison doit néanmoins être pensée avec beaucoup de précaution : si mai 68 et ses divers manifestations contestataires est un processus avant tout urbain, voir parisien (où beaucoup de réalisateurs et d'auteurs de BD vivent ou travaillent) tandis que les changements ici esquissés semblent provenir du territoire rural lui-même. Ainsi, *Les Inconnus de la Terre* est un document historique et ethnologique très intéressant, qui inspira directement le dernier réalisateur que nous allons évoquer, Raymond Depardon.

Raymond Depardon, consacra de nombreux travaux au monde rural et paysan, d'abord au travers de photographies puis de films. Fils d'agriculteur, formé à la photographie via la publication dans des magazines d'actualité (*Paris Match*, titre majeur du photojournalisme dans les années 60), Raymond Depardon a progressivement fait évoluer sa pratique vers le cinéma, après avoir été reporter de guerre (notamment en collaboration avec Gilles Caron avec qui il fonda la célèbre agence Gamma). Il a réalisé des films aussi différents qu'un sur la campagne de Valéry Giscard d'Estaing, le Tchad, etc. Fortement influencé par des philosophes ethnographes comme Lévi-Strauss ou Jacques Derrida, sa pensée autour de sa pratique lui a permis de développer un style cinématographique de plus en plus posé, en plan fixe, qui privilégie l'écoute et le son ambiant plutôt que la multiplication d'images souvent prônée par les cameramen « traditionnels ».

Dans sa trilogie de *Portraits paysans* (*L'approche* (2001) *Le Quotidien* (2005) puis *La Vie moderne* (2008)), Depardon se rend de hameaux en hameaux et de fermes en fermes à la rencontre de familles d'agriculteurs et de leur quotidien. La présence du réalisateur dans son documentaire évolue au fur et à mesure de la trilogie, suivant la confiance qu'il gagne petit à petit de la part des habitants qu'il rencontre. Dans le premier film, justement nommé *L'Approche*, Depardon n'intervient directement qu'à la toute fin. S'il intervient en voix-off pour présenter lieux et personnages, il se contente de filmer le quotidien des habitants des territoires qu'il parcourt, entre la Lozère et la Haute Loire, en compagnie de sa compagne, Claudine Nougaret, qui s'occupe du son et qui constitue l'unique équipe du film sur le terrain. La pudeur et la réticence des débuts est nettement perceptible : lors d'un des premiers dialogues entre les habitants, Louis Bresse et Raymond Privat, deux personnages suivis par Depardon au fil de ses films, discutent en occitan, pour éviter que le spectateur ne comprenne. Depardon fait donc le choix de ne pas chercher à sous-titrer l'occitan, qui revient plusieurs fois dans le film, parfois même entre des phrases en français. Le décor quasi omniprésent des séquences du documentaire est la cuisine des fermes. « Il faut trouver sa place » déclare volontiers le réalisateur pour qui y pénétrer est une étape essentielle de ses rencontres. Un autre motif essentiel répété par Depardon est la route et ses paysages, minces bandes bitumeuses qu'il parcourt pour aller à la rencontre de ses personnages. « Au commencement, il y a ces routes », dit-il en voix off au début de *La Vie moderne*. Filmées en plan séquence, comme si la caméra était située au niveau du capot, les routes symbolisent le territoire avec lequel le spectateur entre en relation via le documentaire. Elles scandent aussi les différentes séquences du film, les trajets du réalisateur et sa petite équipe en divers lieux. Le caractère

enclavé des habitations, dont la vie est fortement liée aux paysages traversés est ainsi évoqué, via la longueur de ces travellings, souvent silencieux ou accompagnés d'une musique instrumentale mélancolique. La voix-off du réalisateur apparaît à certains moments précis pour nous introduire au contexte de l'action. Souvent, celle-ci est minimale : le nom du lieu, de la famille, de la ferme, la date, une anecdote biographique rapide, etc. On remarque ainsi une attention accordée au temps, que ce soit le passage des saisons (évoquées également via le paysage) mais également à la durée de la relation entre le réalisateur et ses personnages. En effet, Depardon revient régulièrement sur les lieux où il filme, afin de créer une confiance réciproque avec les habitants, et d'évoquer les transformations dans leur quotidien. Ce dernier est bien sûr scandé par les travaux agricoles, mis en scène au travers de plans fixes, avec de très légers panoramiques pour suivre les personnages, en silence. Le parallèle qui peut être ainsi fait avec une case de bande dessinée qui représenterait un geste précis. La majeure partie du documentaire est enfin constituée d'entretiens réalisés avec les différents habitants. Ces entretiens, d'abord entre les habitants, sans intervention du réalisateur, finissent par ressembler à des portraits. Les personnages sont alors filmés de face, en plans rapprochés poitrine. Hors caméra, la voix du réalisateur pose les questions : même s'il n'est pas visible (sauf à de très rares exceptions) Depardon évoque bien sa présence, l'échange personnel qui a lieu avec les habitants. De plus, la temporalité des discussions, où les silences, en particulier face à de vieux paysans souvent taiseux ou fatigués, en dit parfois plus long que la parole, est appuyée. On reste concentré sur l'expression de l'habitant durant tout l'entretien, jusqu'à ce que la discussion soit close.

Les discussions tournent au général autour du quotidien, du passage des saisons, des relations, parfois difficiles entre les différents membres d'une même « communauté » familiale... Le thème de la transmission, du passage du temps, du vieillissement des êtres est bien sûr omniprésent, en particulier quand l'interlocuteur est âgé. Le ton, souvent mélancolique, ne se fait jamais totalement pessimiste : de jeunes individus sont montrés essayant de monter des exploitations, de manière souvent difficile. La plupart du temps, c'est plutôt un membre plus jeune de la famille (un frère cadet ou la génération suivante) qui reprend l'exploitation. Les habitants les plus âgés, qui sentent, impuissants, leurs forces petit à petit s'amoinrir sont évoqués avec beaucoup de tendresse, sans que la pitié du spectateur ne soit jamais suscitée par le réalisateur. Depardon, réalisateur qui déclare avoir appris à se consacrer sur l'écoute plutôt que sur l'image en mouvement, insiste sur la nécessité de respecter son interlocuteur, notamment en refusant de leur faire refaire une scène. Il procède à

ce titre de la même manière que lors de ces tournages en Afrique, où annoncer qu'une scène est mauvaise peut être vécu comme une humiliation pour la personne filmée. Il possède en outre un rapport intime avec le sujet du monde rural. Ce lien, comme chez beaucoup d'autres créateurs que nous avons déjà évoqués, est d'ordre familial, lié à son père, lui-même paysan. « Je n'avais pas filmé mon père, je n'osais pas » explique-t-il⁵³. Son reportage photographique en Lozère pour *Le Pèlerin* lui a ainsi fait prendre conscience que la ruralité de son enfance n'avait pas encore disparue. Avant le tournage de *Profils paysans*, il a dû réaliser un long repérage, à la rencontre des habitants.

Depardon est aujourd'hui devenu une figure de référence dans la représentation du monde paysan dans le cinéma documentaire. S'il réemploie un certain nombre de lieux communs du genre et de ce sujet (montrer les travaux agricoles quotidiens et le geste artisanal, évoquer les problèmes de ces territoires, etc.), il a adopté un ton et une mise en scène qui permettent de rentrer dans l'intimité des habitants, grâce à une confiance et un respect mutuel qui transparaissent à l'image, mais aussi grâce à la longueur de l'entreprise (3 fois 1h20). Sa manière de poser la caméra et de privilégier le son, peut évidemment nous rappeler la fixité inhérente à la case de bande dessinée, où la bulle, le dialogue, peut davantage déterminer le lecteur que le dessin. Nous avons ainsi pu examiner ce phénomène chez Etienne Davodeau (pour qui le dessin doit « glisser » pour mieux permettre la lecture des textes) ou chez Troubs (qui travaille la rythmique de ses bulles, qui prennent beaucoup de place dans la case.) En guise de conclusion à notre courte étude du cinéma documentaire « rural », nous pourrions analyser la première séquence du troisième volet de *Profils Paysans*, *La Vie moderne*, où un certain nombre des caractéristiques de l'art documentaire de Depardon semble condensés. Claudine Nougaret, compagne de Depardon sur le terrain et responsable de la prise son, voit d'ailleurs dans cette première séquence une sorte de petit miracle cinématographique :

« Le début de *La Vie moderne* m'étonne toujours. La caméra 35 mm était fixée sur le capot avant du camion qui descend la route jusqu'à la ferme. J'avais installé un micro près de la caméra pour pouvoir capter l'inattendue un autre micro sur perche pointé sur l'extérieur de la

⁵³ MERIGEAU, Pascal, DEPARDON, Raymond, « Masterclass au Forum des Images » (en ligne). Site internet du Forum des Images, 2013. Disponible sur : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-master-class-de-raymond-depardon> (consulté le 30/08/2020).

fenêtre. Je reste stupéfait par l'enchaînement merveilleux de cette séquence au son : le camion avance, on coupe le moteur et surgit le troupeau de moutons. Marcel le berger crie « Mirette, Mirette ». La caméra suit le troupeau que l'on entend distinctement « diling diling ». Le dispositif fonctionne parfaitement. Cette anticipation technique a porté ses fruits. C'est un moment de grâce, d'harmonie. »⁵⁴

Le prégénérique du documentaire est composé d'un fond noir, sur lequel apparaissent les noms de l'équipe, en blanc. Le ton est sobre, tout en retenue.

L'ouverture du film frappe d'abord les yeux du spectateur de la trilogie des Portraits paysans non pas par ce qu'elle montre, une route, image initiale des deux autres films, mais la qualité de ces images. En effet, contrairement à ses deux autres chapitres précédents, Depardon a réussi pour ce troisième film à pouvoir filmer en 16mm plutôt qu'en 8 mm.. Sa volonté était de ne pas « rajouter de la misère à la misère »⁵⁵. Il a pour se faire non seulement eu les moyens financiers suffisants mais aussi les moyens techniques adéquats, via la découverte d'une caméra lui permettant de filmer plus longtemps avec cette pellicule bien spéciale.

Le silence enrobe alors les images d'une grande retenue, laissant le spectateur se concentrer sur la beauté des paysages rendus par ce travelling sur une route isolée au beau milieu de la campagne.

La caméra, disposée sur la voiture de l'équipe du film, nous montre donc une route sinueuse qui, parce qu'elle s'étire pendant de longues secondes, renvoie tout naturellement à l'isolement des habitants de ce territoire rural, mais aussi à leur rapport constant à la nature qui les entoure. Pour aller à leur rencontre, les cinéastes doivent faire l'effort de parcourir ces étendues, premier interlocuteur de cette ruralité difficile d'accès. Le motif du trajet en voiture est un biais évident pour introduire la narration. Dans *Rural !* Davodeau utilisait le même motif, même si le contexte y est bien différent...

⁵⁴ NOUGARET, Claudine, DEPARDON Raymond, *Dégager l'écoute*, Paris : édition Points, 2020

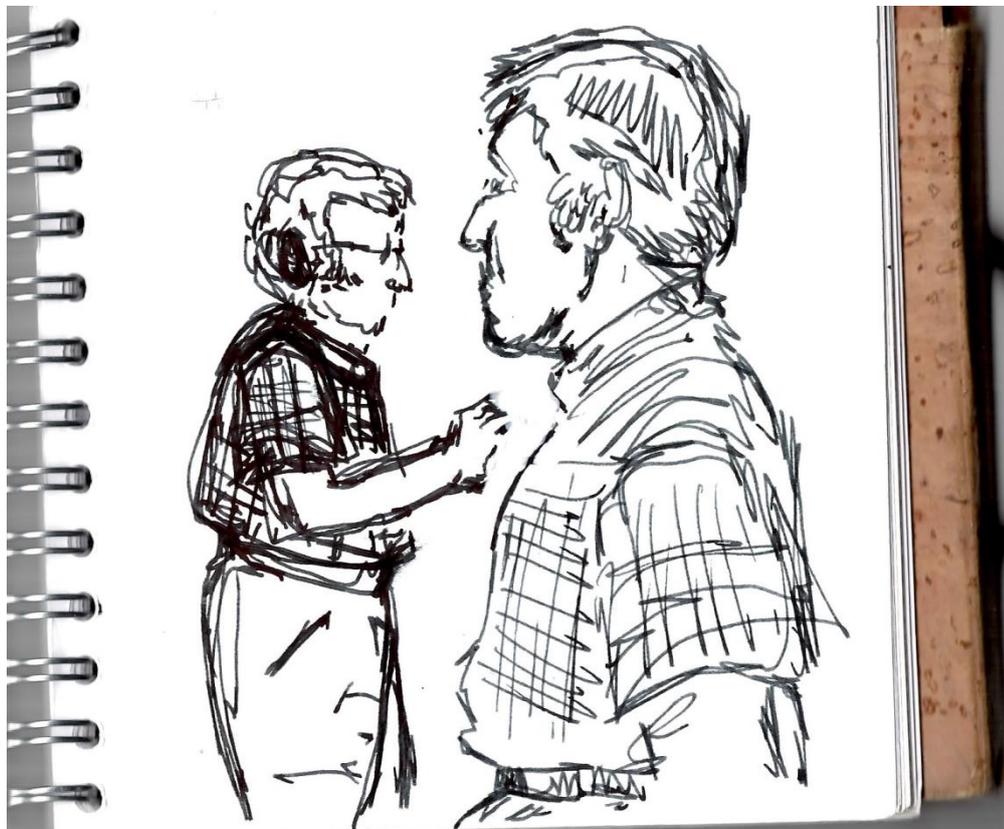
⁵⁵ MERIGEAU, Pascal, DEPARDON, Raymond, « Masterclass au Forum des Images » (en ligne). Site internet du Forum des Images, 2013. Disponible sur : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-master-class-de-raymond-depardon> (consulté le 30/08/2020).

Soudain, la voix du réalisateur se fait entendre : « Au commencement il y a ces routes. Au bout de ces routes, il y a les fermes. » On suit donc dès les premiers instants le parcours du réalisateur, à travers son regard subjectif. Le « je » est présent de manière claire : « je suis heureux de revoir ces hommes... » annonce t'il peut après. La musique classique mélancolique apparaît ensuite, comme un liant avec les précédents films, où elle est également audible.

La caméra tourne, oscille, en suivant les mouvements scabreux de la petite route de campagne. Un personnage surgit à l'arrière-plan, Marcel le paysan est son troupeau de moutons. Il descend une petite colline, arrive sur la route, guide ses bêtes avec son chien Mirette. La voiture ralentit, comme pour mieux fixer ce tableau idéal, ce concentré de mode de vie rural, dont la monstration, la conservation, l'interrogation sont bien sûr le sujet essentiel du documentaire. La caméra continue à suivre le paysan, qui, sans un mot s'en retourne vers sa ferme. La magie du cinéma semble avoir opéré à plein en volant ce moment improvisé, dans sa plus pure naturalité.

Un cut soudain nous emmène face au couple de mariés, Alain et sa femme, qui viennent d'arriver à la ferme du Privat. Leur situation, nouvelle, inédite, et peut être problématique est le sujet d'une partie du documentaire, puisqu'elle remet en cause le fonctionnement de la ferme et le quotidien de ses deux autres frères, Marcel et Raymond.

Une dernière image, la dernière du documentaire, se déploie en relation avec cette introduction. Il s'agit d'une vision de Raymond, au milieu des collines, avec son troupeau, qui observe la voiture de Raymond Depardon, qui recule, alors que l'équipe part. Une dimension cyclique est ainsi introduite, comme une conclusion nostalgique de ce travail documentaire au long court, mais aussi la certitude, signifiée par la voix off du réalisateur, que ce dernier retourne voir ces paysans pour lesquels il a développé une réelle affection.



Notre étude des représentations de la ruralité dans la bande dessinée nous a invité à interroger la présence de cet imaginaire dans une production appartenant à des genres narratifs larges, que nous avons tout à tour définis. De ce tour d'horizon général, est tout d'abord ressorti un certain nombre de tendances et thématiques générales, au premier rang desquelles la question de l'engagement, de la problématisation fictionnelle ou narrative de questions sociétales complexes, la description d'un mode de vie peu ou mal représenté, le regard d'un artiste sur le réel qui l'entoure, etc. Les auteurs dont nous avons discutés répondent à ces éléments de différentes manières, avec leurs démarches respectives qui parfois se recoupent ou au contraire s'opposent. Pour prolonger notre étude sur l'art séquentiel, nous avons proposé une description générale des rapports historiques entre cinéma documentaire et ruralité, corolaire qui nous a semblé naturel au regard de la bande dessinée de reportage qui traite de ce sujet. Par la suite, nous avons souhaité nous concentrer de manière plus approfondie sur deux auteurs qui nous semblent avoir une relation artistique avec la ruralité forte dans le paysage actuel de la bande dessinée. Pour compléter cette étude comparative, nous avons eu la chance de pouvoir échanger avec l'un des deux artistes, afin de pallier le manque d'interviews générales effectuées autour de son œuvre.

De plus, nos analyses pourraient bien sûr se poursuivre en reculant nos bornes chronologiques et géographiques, vers d'autres horizons liés à la ruralité et à la nature. La situation des paysans, parfois menacée est quelque chose d'universel, et concerne les œuvres d'auteurs de nationalités forts différentes. Des auteurs comme Troubs ont, comme nous l'avons vu, dressé des passerelles claires entre la ruralité qui lui est quotidienne et celle qu'il découvre à travers ses voyages autour du globe. Aux Etats-Unis, dont nous parlions dès notre introduction, des auteurs comme Robert Crumb ont mis en avant leur nostalgie pour une Amérique rurale dans leurs œuvres, notamment dans son illustration intitulée *A short history of America*, publié en noir et blanc dans un magazine écologiste, *Co-Evolutionary Quarterly* en 1979. De même, l'imagerie issue du western, à la fois au cinéma et dans la bande dessinée, et qui, forgée aux Etats-Unis, est revenue avec force en Europe, pourrait être examinée, tant elle renvoie une vision d'une ruralité indomptée. Un certain nombre d'études théoriques intermédiaires pourraient ainsi nous servir de références pour aborder cet imaginaire.⁵⁶ Claude

⁵⁶ En particulier : BLETON, Paul, *Western, France : La Place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens : éditions Encrage, 2002.

Auclair, réinvestit déjà un certain nombre de poncifs de cet imaginaire pourtant typiquement américain. En Angleterre, Posy Simmons, auteure reconnue comme appartenant au courant du « roman graphique » contemporain, situe beaucoup de ses récits, en particulier *Gemma Boverly* (relecture du fameux roman de Flaubert) et *Tamara Drewe*, dans un décor rural, qu'il s'agisse de la Normandie ou de la britannique campagne de Stonefield. Nous pourrions également revenir aux imageries d'Epinal, tout droit sorties du XIXème siècle européen, qui nous amènent à repousser l'idée d'une littérature graphique issue exclusivement de l'urbanité. Les limites de l'exercice qui s'achève au travers de ces lignes nous ont évidemment contraintes à restreindre notre propos dans l'une et l'autre de ces directions. Mais rien n'empêchera une reprise de cette étude, dans des prolongements ici absents.



Robert CRUMB, *A short history of America*, (couleurs: Peter Poplaski), 1981



Interview de Troubs

Le texte qui suit est une interview réalisée par échange de courriels avec l'auteur de bande dessinée Troubs, alias Jean-Marc Troubet, qui est le sujet d'une partie importante du présent mémoire. Il y est question des œuvres qui composent le corpus de notre étude analytique, mais aussi sur sa démarche créative globale, et son regard sur la bande dessinée actuelle. Un grand merci à Troubs pour sa disponibilité, et sa gentillesse. Cette interview, réalisée au cours du mois d'août 2020, est le prolongement d'une conversation débutée lors de la résidence « Vagabondage 932 » qui a eu lieu à Couloumiers-Chamiers en janvier 2020.

Pierre MISCHIERI-PEILLET : Dans tes bandes dessinées et carnets de voyages, la campagne et la ruralité sont des décors et thématiques essentielles. En France ou à l'étranger, ton univers semble toujours très loin de l'urbanité. Comment définirais-tu ce décor « rural » et pourquoi y es-tu aussi attaché ?

TROUBS : J'y suis attaché parce que j'ai grandi dans la ruralité et que j'y vis toujours. C'est tout simplement chez moi et c'est un monde que je comprends bien plus que le monde urbain. Je suis toujours émerveillé par ce qu'on appelle la nature, les plantes, les animaux, l'océan, les nuages, c'est tellement plus puissant qu'une architecture humaine, qu'une prouesse technique. Je ne crois pas que les hommes sont fait pour vivre en ville...Et les gens qui savent vivre avec la nature sont des gens éminemment respectables pour moi.

P.M.P : A la fin de La Bouille et dans l'épilogue que tu as dessiné en 2012, les dialogues entre les personnages portent une vision un peu mélancolique sur le monde rural, à travers le métier de bouilleur de cru destiné à disparaître du fait des lois contre l'alcoolisme : quel regard portes-tu sur cet éventuel effacement de la ruralité et de ses traditions ?

T. : Je trouve très triste que ces traditions, ces modes de vies, qui se sont mis en place pendant des siècles, disparaissent quasiment en silence pour laisser la place à une sorte de modernité qui au final n'arrive pas à leur hauteur. C'est de là pourtant que nous venons tous, pour la grande majorité d'entre nous. C'est encore plus évident dans beaucoup de pays où tellement de gens se perdent dans cette transition trop brutale.

P.M.P. : Les albums La Bouille et Meuh ! Au près des vaches, deux de tes premiers récits, ont connus une maturation particulière. L'un comme l'autre ont été créés selon une méthode proche de l'assemblage ou du collage de croquis et de dessins. Peux-tu brièvement rappeler ces conditions particulières de création et comment elles ont germé ?

T. : Ces deux livres sont les fruits d'immersions longues dans des milieux particuliers, dans des modes de vies. Je prenais beaucoup de notes écrites et de croquis sur des carnets. Des premières impressions brutes et directes que j'ai voulu garder dans le livre. J'ai donc d'abord fait un assemblage de ces notes en essayant de construire un récit. Mais j'ai fait tout cela pendant que je vivais ces expériences, que je travaillais à l'alambic ou que je m'occupais d'un troupeau de vache au quotidien. Ces livres se sont fait plus ou moins au gré de ce que ce que je découvrais chaque jour, je ramenaient des croquis et je les collais directement sur des pages plus grandes et je dessinais ou écrivais autour. Et quand j'ai eu assez de planches faites, j'ai essayé de prendre du recul, de brasser tout cela pour rythmer le récit et de lier les séquences avec des rajouts pour que la lecture soit fluide.

P.M.P. : Dans les planches finales, le processus que tu viens d'expliquer me semble encore assez lisible. Est-ce là une démarche consciente de ta part ?

T. : Oui je tenais à garder cet esprit de prise de note directe pour montrer l'authenticité de ces expériences que je vivais et leur longueur dans le temps. Et en même temps raconter tout cela comme une histoire, comme on peut raconter une fiction. J'ai essayé de me tenir entre ces deux modes d'écriture.

P.M.P. : Cette attitude réflexive et autofictionnelle est-elle influencée par d'autres auteurs de bande dessinée, par exemple ceux des années 2000, période où tu te lances toi-même dans la BD (notamment dans l'Atelier bande dessinée des Beaux-Arts d'Angoulême) ?

T. : Oui il y avait beaucoup d'autobiographie dans l'air à cette époque et ça renouvelait très positivement la bd; il y avait les gens de l'Association qui en faisaient un cheval de bataille, quelques-uns étaient très forts, mais il y avait aussi Baudoin avec ses introspections et puis les livres de Joe Sacco et sa démarche qui m'a beaucoup impressionnée.

P.M.P. : Tu officies souvent dans le genre du carnet de voyage, où tu es devenu aujourd'hui une référence. En quoi cette manière d'utiliser l'art séquentiel se distingue par exemple de celle du roman graphique ou du BD reportage ? Thierry Groensteen utilise le terme de « bande dessinée de non-fiction » pour regrouper un certain nombre de ces démarches. Ce terme te semble-t-il adéquat pour décrire tes récits ?

T. : Oui je trouve que c'est un bon terme. Effectivement il est sûrement plus judicieux de distinguer les récits par leur fictionnalité que par leur aspect visuel, matériel. J'ai du mal à distinguer un genre « carnet de voyage » de celui de la bd. Pour peu qu'il y ait un récit avec des images, je trouve qu'on peut appeler ça BD. Je crois qu'il est dommage de mettre des étiquettes trop restrictives sur des ouvrages et qu'il faut garder une grande liberté de création d'objets nouveaux. Un carnet de voyage est pour moi tout simplement un carnet de notes qui n'est pas destiné à être publié, mais qui sert à construire un récit qui le sera.

P.M.P. : Pour compléter ma question précédente, de quelle manière perçois-tu la mise en valeur médiatique et éditoriale de ces nouvelles pratiques de la bande dessinée dite « du réel » ? Je pense par exemple à la création de La Revue dessinée, à certaines collections chez Casterman (Sociorama) ou Le Lombard (La petite bédéthèque des savoirs), et encore les résidences artistiques dans des quartiers a priori distantes de la BD ? Comment t'insères-tu dans cet ensemble hétérogène ?

T. : Je me répète mais il faut je crois garder une grande liberté de création, de nouveauté et ces nouvelles pratiques sont toujours très intéressantes, parfois elles ne sont pas assez abouties, mais elles ont toujours le mérite d'exister et d'amener les gens à ouvrir les yeux sur les possibilités du dessin. De la possibilité pour chacun de pouvoir raconter des choses avec le dessin et de lire des choses qu'on ne peut raconter que comme cela. Je ne sais pas comment je m'insère dans tout cela, mais j'aime faire des expériences et faire découvrir à des publics distants qu'on peut transmettre des idées sensibles avec le dessin, est une chose que j'aime particulièrement. La bd est un moyen de transmission extraordinaire parce qu'elle est compréhensible par tout le monde.

P.M.P. : Pour parler de ton attitude de dessinateur sur le terrain, tu parles souvent d'humilité et de mise sur un pied d'égalité avec ton interlocuteur : comment cet état d'esprit se manifeste-t-il concrètement au moment où tu crées et dans la manière dont tu réalises tes histoires ?

T. : Je réalise mes histoires après m'être confronté au réel, dans un deuxième temps, même si parfois le délai est très court entre les deux moments. Quand je suis dans une situation j'essaie de la vivre pleinement, complètement, sans la perturber même si quelque chose d'une *construction narrative est à l'œuvre dans mon for intérieur.*

P.M.P. : Dans tes bandes dessinées, tu alternes souvent entre différents types de dessins et de narrations. Je pense par exemple à La Bouille, où se distinguent nettement différents « registres », entre « tableaux réalistes », descriptions détaillées des tâches effectuées, et anecdotes humoristiques avec les clients. Dans Mon voisin Raymond, en revanche, tu utilises tout le long de l'album ton dessin plus « cartoon » et fictionnel. Pourquoi ces choix ? Cela a-t-il à voir avec la manière dont tu as écrit tes albums ?

T. : Oui c'est lié au matériel de notes et croquis que j'avais glané pour faire ces livres. Et puis dans Raymond j'avais vraiment envie qu'on l'entende parler, qu'on perçoive sa façon de parler, son rythme de parole, et ça m'a paru plus intéressant d'utiliser des bulles, de jouer avec ça, des petits mots, des silences, pour que le lecteur l'écoute vraiment.

P.M.P. : Raymond apparaît d'ailleurs dès Le Goût de la Terre, comme à côté, un contre point qui te ramènes à ta condition « européenne » rurale mise en parallèle avec celle des paysans colombiens : à quel moment et pourquoi Raymond est-il intervenu comme personnage dans tes récits, et de quelle manière est-il finalement devenu le personnage principal d'un album ?

T. : Ça faisait longtemps que je voulais faire quelque chose sur Raymond, et quand *Le goût de la terre* est arrivé, c'était déjà le cas. J'avais déjà beaucoup de notes sur lui. C'était donc tout naturel, pour parler de la condition paysanne en France, avant de découvrir celle de Colombie, de parler de la condition de Raymond puisqu'il incarne pour moi un mode de vie rural qui est je crois assez universel. Et c'était aussi une manière de tester le personnage.

P.M.P. : Dans certains passages du Goût de la Terre, tu recours à la photographie pour montrer des éléments précis, notamment un bas-relief qui a disparu. Le recours à la photographie est-il quelque chose que tu aimerais explorer ? En quoi ce distingue t'elle selon toi du croquis d'observation ?

T. : Il s'agissait de montrer des choses disparues qui n'existaient plus que sur de photographies. Ça m'a paru naturel d'utiliser ces documents. C'est une façon de faire que nous avons répétée avec Baudoin dans nos livres communs et c'est aussi certainement sous son influence puisqu'il y a recours assez souvent maintenant. Mais ce n'est pas quelque chose que j'ai envie d'explorer plus que cela dans mes livres en solo. Je suis très attaché au dessin et à ce qu'il raconte par lui-même. La construction d'un dessin me paraît tellement plus riche que celle d'une photographie. Evidemment c'est toujours une piste à explorer, mais pas une priorité pour l'instant.

P.M.P. : Le passage du temps, le passage des saisons ou encore le moment d'un voyage constitue souvent le cadre de ta narration. La création est-elle pour toi nécessairement liée à une notion de temporalité, comme une performance ?

T. : Oui c'est très lié. Le temps est un grand mystère, ou plutôt sa perception, qui est différente sûrement pour chacun de nous. Et la création d'un livre nécessite un temps long, de la maturation des idées jusqu'à la réalisation, c'est tout une aventure temporelle, décousue, entrecoupée de temps où l'on fait d'autres choses et qui sont toutes autant nécessaires à l'élaboration du livre. La gestion de ces temps pour arriver à un objet livre est tout simplement la gestion de sa propre vie, de sa propre liberté d'action, de ses propres choix. Créer c'est certainement être libre de ses choix, de son temps.



BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE BANDES DESSINEES :

- CHRISTIN, Pierre, TARDI Jacques, *Rumeur sur le Rouergue*, Paris : éditions Futuropolis, 2012 (éd. originale 1976).
- CHRISTIN, Pierre, BILAL, Enki, *La Croisières des oubliés*, Tournai : éditions Casterman, 2006 (éd. originale 1975).
- CHRISTIN, Pierre, BILAL, Enki, *Le Vaisseau de pierre*, Tournai : éditions Casterman, 2006 (éd. originale 1976).
- AUCLAIR, Claude, *Simon du fleuve* (intégrale T1 à 3), Bruxelles : éditions Le Lombard, 2015.
- AUCLAIR, Claude, *Simon du Fleuve* (intégrale T4 à 6), Bruxelles : éditions Le Lombard, 2015.
- AUCLAIR, Claude, DESCHAMPS, Claude, *Bran Ruz*, Tournai : éditions Casterman, coll. « Romans (A Suivre) », 1981.
- FERRI, Jean-Yves, *Aimé Lacapelle* (intégrale T1 à 4), Paris : éditions Fluide Glaciale, 2010.
- MEURISSE, Catherine, *Les Grands Espaces*, Paris : éditions Dargaud, 2018.
- DAVODEAU, Etienne, *Rural ! Chronique d'une collision politique*, Paris : édition Delcourt / Encrages, 2001.
- DAVODEAU, Etienne, *Les Ignorants*, Paris : éditions Futuropolis, 2011.
- TROUBS, *La Bouille*, Tarnac : éditions Rackham, 2002.
- TROUBS, *Meuh ! Au près des Vaches !*, Tarnac : éditions Rackham, 1997.
- TROUBS, *Mon voisin Raymond*, Paris : éditions Futuropolis, 2018.
- BAUDOIN, Edmond, TROUBS, *Le Goût de la terre*, Paris : édition l'Association, 2013.

CORPUS DE FILMS DOCUMENTAIRES :

- ROUQUIER, George, *Farrebique*, 1946.
- ROUQUIER, George, *Biquefarre*, 1984.
- RUSPOLI, Mario, *Les inconnus de la terre*, 1964.
- DEPARDON, Raymond, *Profils paysans chapitre 1 : l'Approche*, 2001.
- DEPARDON, Raymond, *Profils paysans chapitre 2 : le Quotidien*, 2005.
- DEPARDON, Raymond, *Profils paysans chapitre 3 : la Vie moderne*, 2008.
- NOUGARET, Claudine, *Paul Lacombe*, 1986.

DOCUMENTATION SECONDAIRE :

- *Les Cahiers de la Bande Dessinée n°58* « dossier Auclair », pp. 5-42, Paris : éditions Glénat, juin-juillet 1984.
- GROENSTEEN, Thierry, *La Bande Dessinée au tournant*, Bruxelles : éditions Les Impressions nouvelles, 2017.
- GROENSTEEN, Thierry, « Autobiographie » (en ligne). Neuvième Art 2.0, 2014. Disponible sur : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article813> (consulté le 29/08/2020).
- GROENSTEEN, Thierry, « Autoreprésentation » (en ligne). Neuvième Art 2.0, 2013. Disponible sur : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article567> (consulté le 29/08/2020).
- GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Etienne Davodeau » (en ligne). Neuvième Art 2.0, 2016. Disponible sur : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1090> (consulté le 30/08/2020).
- DABITCH, Christophe, « Reportage et Bande Dessinée » (en ligne). Hermès n° 54, 2009. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-91.htm> (consulté le 30/08/2020)

- DELANNOY, Pierre Alban (coord.), *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Les Cahiers Interdisciplinaires de la Communication AudioVisuelle n°19, 2007
- BERTHOU, Bernard « Rural ! face au réel » (en ligne). Du9, 2011. Disponible sur : <https://www.du9.org/dossier/rural-face-au-reel/> (consulté le 18/08/2020).
- GERBIER, Laurent, « la bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction » (en ligne). Neuvieme Art 2.0, 2020. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1288#nb5> (consulté le 30/08/2020).
- GERBIER, Laurent, « la conquête de l'espace (touristes, héros volants et globe-trotters) » (en ligne). Neuvieme Art 2.0, 2012. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article438#nb1> (consulté le 30/08/2020).
- BERNIERE, Vincent, « la bande dessinée sur le terrain » (en ligne). Neuvieme Art 2.0, 2002. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article116#nb11> (consulté le 30/08/2020).
- SERVIN, Lucie, « Le pinceau voyageur » (en ligne). Neuvieme Art 2.0, 2014. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article709> (consulté le 30/08/2020).
- MICKWITZ, Nina, *Documentary Comics, Graphic truth-telling in a skeptical age*, Palgrave studies in comics and graphic novels, Basingstoke : Palgrave Macmillan US, 2016.
- NOUGARET, Claudine, DEPARDON Raymond, *Dégager l'écoute*, Paris : édition Points, 2020
- MERIGEAU, Pascal, DEPARDON, Raymond, « Masterclass au Forum des Images » (en ligne). Site internet du Forum des Images, 2013. Disponible sur : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-master-class-de-raymond-depardon> (consulté le 30/08/2020).
- GAUTHIER, Guy, *Un siècle de documentaires français: Des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia*, Paris : éditions Armand Colin, septembre 2004.

- **ARGOD, Pascale**, « Du reportage graphique et du carnet de reportage : images géopolitiques, regards de reporters et témoignages du réel » (en ligne). *Belgeo*, 2014. *Disponible sur* : <http://journals.openedition.org/belgeo/12843> (consulté le 30/08/2020).

- **BOURDIEU Séverine**, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde » (en ligne). *COntEXTES*, 2012. *Disponible sur* : <http://journals.openedition.org/contextes/5362> (consulté le 30/08/2020).

- CHASTANET, Christoche, « Artotech n°7 : Etienne Davodeau, auteur-dessinateur de bande dessinée » (en ligne). France 3 Pays de la Loire, 19 mars 2019. *Disponible sur* : <https://www.youtube.com/watch?v=6wxtb0igB4I> (consulté le 30/08/2020).

- DESCHAMPS, Sonia, « Les aventures de Ferri à la campagne », *Les cahiers de la Bande Dessinée n°7*, Paris : éditions Vagator, avril-juin 2019.

- MARTY, Jean-Luc (dir.), *L'album GEO, la Bande Dessinée part en voyage, Dix carnets de voyages réalisés par les plus grands auteurs de BD*, Tournai : éditions Casterman, 2003.

- LE GOFF, Jean-Pierre, *La fin du village*, Paris : éditions Gallimard, 2012.

