

LA SYMBIOSE HOMME-ANIMAL. LES EFFETS CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA PROXIMITÉ ENTRE PAYSAN.NES ET LEURS ANIMAUX DANS LE « CINÉMA AGRICOLE »

JULIA HORNING

Abstract.

L'article analyse la relation homme-animal à travers les films *Au nom de la terre* et *Petit paysan*. En faisant cela, il fait ressortir comment la relation homme-animal agit d'un côté comme indicateur de la problématisation de l'agriculture dans les conditions capitalistes et de l'autre côté comme véhicule de questions éthiques de la compassion envers les animaux et de leur traitement correct.

► [Sommaire du numéro](#)

2024 | Vol. 4

La symbiose homme-animal

Les effets cinématographiques de la proximité entre paysan.nes et leurs animaux dans le « cinéma agricole »

Seite 36-55

vistazo.

LA SYMBIOSE HOMME-ANIMAL. LES EFFETS CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA PROXIMITÉ ENTRE PAYSAN.NES ET LEURS ANIMAUX DANS LE « CINÉMA AGRICOLE »

JULIA HORNUNG

1. Qualité ou Rentabilité – l’agriculteur.trice tirillé.e entre les pôles

Dû à la modernisation de l’agriculture, le métier agricole a été victime de beaucoup de changements. Ainsi, les paysan.nes se sont peu à peu transformé.es de paysan.es en agriculteur.trices. Dans ce contexte, le cinéma rural au 21^{ème} siècle se focalise souvent sur le destin individuel des paysan.ne.s dans un monde rural de plus en plus industrialisé. Néanmoins, la totalité des films ruraux restent assez hétérogènes quant à leur représentation de la ruralité. Parmi ces films, ce travail se focalise sur deux œuvres cinématographiques qui esquissent une image ambivalente du métier agricole: *Au Nom de la Terre* (2019) d’Édouard Bergeon et *Petit Paysan* (2017), réalisé par Hubert Charuel. Les protagonistes des films représentent deux modèles d’agriculture opposés. Pendant que l’un vise à rentabiliser son exploitation avec l’introduction de moyens d’élevage orientés vers la quantité des animaux d’élevage, l’autre favorise le contact direct avec son petit troupeau de bovins. Pourtant, ils partagent non seulement leurs prénoms – Pierre – mais aussi la volonté de survivre dans une agriculture de plus en plus bureaucratisée et orientée vers la compétition sur le marché des capitaux. Ses deux approches ont des conséquences directes

pour la relation homme-animal, entre distance et proximité. Dans ce contexte, ce travail se concentre sur la proximité entre les paysans et leurs animaux et analysera les différentes fonctions qui se présentent dans les scènes où les deux réalisateurs mettent en scène une relation proche – qu’elle soit émotionnelle ou purement spatiale. Ainsi, la proximité évoquée est considérée comme outil pour exprimer quelque chose de précis au niveau cinématographique. La question guidant l’analyse sera alors de voir comment la proximité homme-animal représentée opère pour le message ou l’effet que le film vise à transmettre aux spectateur.trices. Autrement dit, l’analyse vise à déterminer les fonctions de la proximité homme-animal à l’écran.

Ainsi, ce mémoire vise à contextualiser le métier paysan dans le monde contemporain avant d’introduire des aspects théoriques sur la représentation du paysan dans l’art en général et au cinéma en particulier. La partie théorique servira de base de compréhension sur laquelle l’analyse de ce mémoire se fonde. Cette dernière nous aidera de déterminer les fonctions de la proximité entre l’homme et l’animal dans le cinéma rural contemporain.

2. La relation homme-animal dans l’agriculture contemporaine

Afin de contextualiser le phénomène de l’agriculture au cinéma, la première partie de ce travail en science des médias est dédiée à l’exploration du développement du métier agricole depuis cinquante ans, avant de présenter un aperçu de la représentation du monde rural dans le cinéma français.

2.1. L'agriculteur.trice moderne

Au cours des 150 dernières années, le secteur agricole a subi beaucoup de changements. Pendant que les personnes occupées dans l'agriculture constituaient la moitié de la population française, les actif.ves agricoles ne représentaient que 2% en 2010 (Hervieux & Purseigle 2013: 13). Cette tendance va de pair avec la réduction en nombre de petites et moyennes exploitations en France (Hervieux & Purseigle 2013: 16). En même temps, on peut observer que la population active agricole vieillit de plus en plus, plus de la moitié des exploitant.es laitier.es ayant plus que cinquante ans, pendant que les jeunes exploitant.es entrent de plus en plus tardivement dans la profession (Hervieux & Purseigle 2013: 22sq.). Les raisons pour ce changement sociologique du secteur agricole proviennent de la modernisation de l'agriculture dans la deuxième partie du 20^{ème} siècle (Hervieux & Purseigle 2013: 26). Avant la Seconde Guerre mondiale, l'agriculture était orientée vers le patrimoine familial et la production domestique (Hervieux & Purseigle 2013: 28). Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il se développait une véritable révolution sur le niveau économique et culturel. La politique était de plus en plus concentrée sur le progrès économique et suivait un idéal urbain et industriel (Hervieux & Purseigle 2013: 28). Pendant que le but d'une propriété agricole avait auparavant été la subsistance autarcique de la famille paysanne, les exploitations modernes faisaient partie d'une stratégie financière politique qui favorisait la modernisation et l'industrialisation des exploitations agricoles (Hervieux & Purseigle 2013: 28). Ce changement venait avec l'élargissement des exploitations et le mode de vie des agriculteur.trices les changeait de paysan.nes en entrepreneurs.euses d'où résultait la disparition des exploitations les plus petites (Hervieux & Purseigle 2013:16). De même, l'agriculture non seulement française, mais aussi européenne, se globalise de plus en plus (Hervieux & Purseigle 2013: 34). La globalisation vient avec la délocalisation de l'agriculture (Hervieux & Purseigle 2013: 34). Ainsi, la production de soja qui sert comme nourriture pour les animaux d'élevage est délocalisée au Brésil, de même que les usines à poulet et les porcheries industrielles

(Hervieux & Purseigle 2013: 34). En même temps que des produits sont promus en tant que produits locaux et que la reterritorialisation est favorisée à travers de nouvelles lois, la délocalisation avance en dépit de cela (Hervieux & Purseigle 2013: 35). Ce développement a pour raison que la production agricole n'est plus, ou peu, techniquement liée au sol (Hervieux & Purseigle 2013: 35). En conséquence, la présence physique de l'exploitant.e n'est plus nécessaire et mène à une dissociation de l'habitat et de l'appareil technique (Hervieux & Purseigle 2013: 37). Même si le secteur agricole se fait gloire avec sa façon abstraite, hors sol et mobile, le métier agricole est resté précaire (Hervieux & Purseigle 2013: 41). Le secteur agricole est aujourd'hui marqué par un grand écart des conditions de vie des agriculteur.trices (Bessières, Bruneau & Laferté 2014: 12). Ainsi, beaucoup des personnes occupées dans le secteur agricole travaillent temporairement, ou partiellement, ou effectuent des travaux saisonniers (Hervieux & Purseigle 2013: 61). Enfin, les conditions de vie des agriculteur.trices sont particulièrement épuisantes. D'après une étude menée par la direction de l'animation, les métiers du secteur agricole sont marqués par le même niveau de pénibilité que celle des métiers des bâtiments et des travaux publics (Hervieux & Purseigle 2013: 63). En même temps, les agriculteur.trices font souvent plus d'heures de travail (Hervieux & Purseigle 2013: 63). De plus, l'élevage d'animaux de manière industrielle conduit à une altération entre les agriculteurs et leurs animaux d'élevage (Hervieux & Purseigle 2013: 67) un phénomène qui est aussi signifiant pour les deux films sous analyse. A côté de l'agriculture industrielle et globalisé, des concepts et des mises en pratiques alternatives ne cessent d'à émerger, qui cherchent à retrouver de nouveau le lien entre production et consommation (Hervieux & Purseigle 2013: 75). De même, l'industrialisation de l'agriculture suscite aussi des rêves de la vie paysanne auparavant et des pensées à l'originalité et à l'authenticité du métier agricole nourrissant (Hervieux & Purseigle 2013: 120).

2.2. Raconter l'agriculture au cinéma français

La représentation du monde rural dans l'histoire du cinéma français était pendant longtemps assez marginale, malgré les trois quarts de la population française qui sont occupés dans le secteur agricole (Roux 2018: 67). Et pourtant, la ruralité constitue dès les débuts du cinéma un sujet qui revient toujours, comme on peut le remarquer dans le cinéma soviétique des premières heures où les paysans étaient de préférence héroïsés, ou bien dans le cinéma hollywoodien qui dédiait tout un genre au monde rural, le western (Asté 2011: 11). Toutefois, peu de réalisateurs français se sont focalisés sur le monde pastoral en générale ou sur l'agriculture en particulier (Roux 2018: 68). Parmi cette minorité des films agricoles, les années 1960 et 1970 sont marquantes pour avoir animé les représentations du monde rural en France (Asté 2011: 14). Leur approche de l'agriculture était surtout critique. Ainsi, les metteurs en scène étaient motivés par des mouvements socio-politiques et se donnaient pour but de représenter le « malaise » dans le monde rurale (Asté 2011: 14). Une tendance similaire se laisse identifier en jetant un regard sur les films parus dans les années 2010 (Roux 2018: 68). Roux constate que la perspective des films agricoles est – si on met à part des représentations prestigieuses de la viticulture – à la fois poétique, politique, et dépressive, en se focalisant de préférence sur la décrépitude du monde rural (Roux 2018: 68). Ainsi, des films comme par exemple *Sans Adieu* (2017), *Petit Paysan* (2017), ou *Normandie Nue* (2018) semblent être « le reflet négatif d'un système où les valeurs patrimoniales sont tout autant menacées par la mondialisation que l'écologisme dogmatique » (Roux 2018: 68). Dans son article, Roux (2018: 70) souligne l'importance de la relation homme-animal pour les films mentionnés. Ainsi, il décrit en forçant le trait que « [l']agriculteur se trouve ici assimilé à un être zoomorphe, arimé à la glèbe, demeuré à un stade primaire de civilisation » (Roux 2018: 69), dont l'antagoniste de l'agriculteur serait constitué par une autorité déshumanisée (Roux 2018: 70). Leur focalisation sur le monde agricole pourrait suggérer que ces films appartenaient à un certain genre – le ci-

néma rural. Cependant, le cinéma rural – un genre qui n'est pas établi officiellement – est marqué par une grande hétérogénéité, mais ne dispose pas d'une collection de films cohérents assez grande (Asté 2011: 16). Ce travail va se focaliser sur l'idée du cinéma agricole, qui représente une sous-catégorie du cinéma rural (voir Asté 2011: 16), afin de mieux caractériser les films analysés.

3. Analyse de situations de proximité entre homme et animal au cinéma agricole

Après avoir présenté le phénomène d'agriculture au cinéma d'une perspective théorique, la deuxième partie qui suit se dédie à l'exploration de la proximité entre paysan/agriculteur et leurs animaux dans deux films choisis: *Au Nom de la Terre* (2019) d'Édouard Bergeon et *Petit Paysan* (2017), de Hubert Charuel. Ce travail se base sur l'hypothèse que la relation homme-animal constitue un élément indispensable dans l'agriculture de production animale. En conséquence, cette relation devrait être omniprésente dans les deux films. Vu qu'une représentation cinématographique vient forcément avec une vision du monde qui y est transmise, cette analyse de film vise à faire ressortir les fonctions d'une représentation de proximité entre l'homme et l'animal pour le cours de l'histoire ou bien pour le message des deux films. Cela dit, ce travail suppose que les fonctions de la proximité sur l'écran vont varier d'un film à l'autre, dû aux concepts d'agriculture différents auxquels les deux agriculteurs appartiennent. Ce qui les unit, c'est leur bataille pour réaliser leurs propres visions et survivre dans l'agriculture contemporaine.

3.1. Au nom de la terre

Le film *Au nom de la Terre* se focalise sur l'évolution du protagoniste Pierre qui, jeune paysan de retour des États-Unis dans les années 1970, reprend la ferme familiale et se lance dans un élargissement et une modernisation de la ferme afin d'augmenter sa rentabilité. Le personnage qui débute fort et plein d'enthousiasme dans ses efforts de réaliser ses idées tombe dans une dépression qui le détache de sa famille et de son exploitation et qui (le) conduit à son suicide à la fin. Le film montre comment le détachement de ses animaux, résultant de l'élargissement de la ferme et de l'élevage de masse, va de paire avec la santé mentale déclinante de Pierre. Parmi les scènes qui représentent la relation de Pierre à ses animaux, il y a une en particulier qui se démarque des autres dues à l'aspect symbolique pour le développement du personnage. Vers le début du film, 08:43-09:30, aussitôt après la signature du contrat qui rend Pierre propriétaire de la ferme familiale, ce dernier est montré au galop à cheval. Cette scène est mise en miroir avec une autre, à la fin du film, lorsque le protagoniste rentre à la maison après son séjour dans un sanatorium psychiatrique et fait des efforts pour reprendre sa vie avant de se suicider à la fin du film. Le cheval porte en soi une longue tradition symbolique qui date de l'Antiquité (Butzer & Jacob 2021: 472). Ses fonctions symboliques réfèrent en général à sa force et sa vitesse d'un part, et à sa relation proche avec l'homme d'autre part (Butzer & Jacob 2021: 472). Tous les deux traits symboliques du cheval sont aussi présents dans les scènes analysées en bas. L'analyse de ce mémoire vise à montrer les fonctions de représenter homme et animal de manière proche et symbiotique. Au cas des deux scènes à cheval, il s'agit de montrer au spectateur à la spectatrice l'état mental de Pierre d'une manière métaphorique.

3.1.1. Première scène au cheval

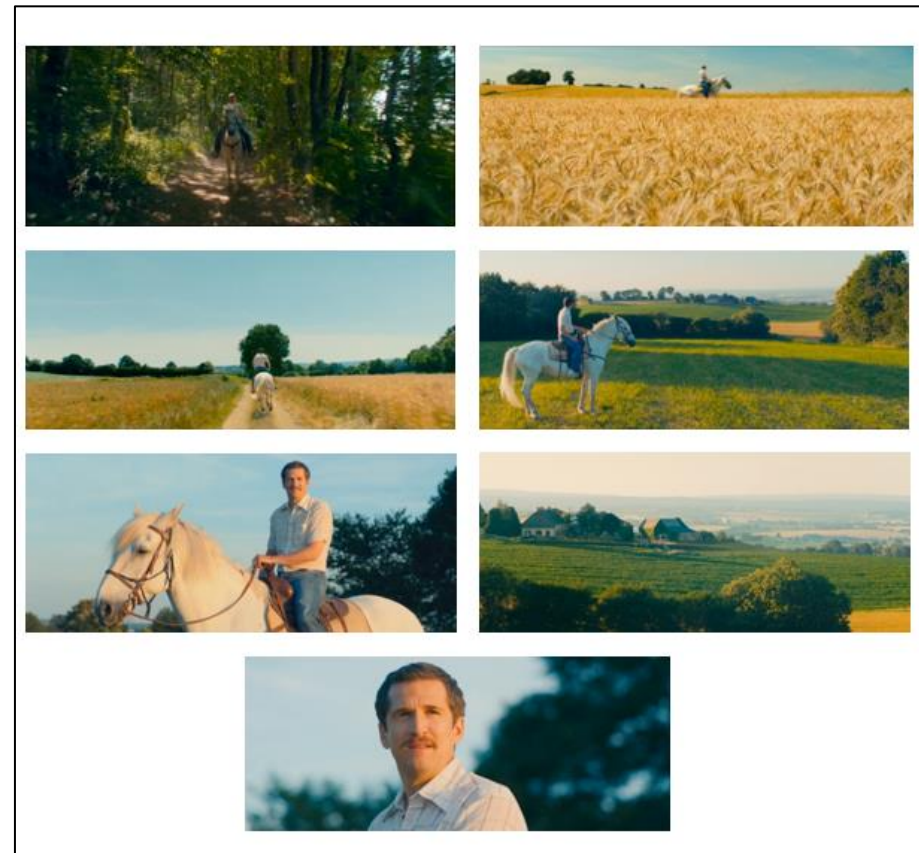


Figure 1: *Au Nom de la Terre*, 08:43-09:30

La scène débute avec un traveling avant fluide de la caméra qui montre d'une perspective élevée des arbres feuillus verts en défilant et en se fondant sous la vitesse du mouvement. En accord avec le bruit de sabots, cette perspective élevée laisse supposer qu'il s'agit d'une personne à cheval en plein galop, ce qui est confirmé par le plan suivant. Celui-ci montre Pierre en totale sur un cheval blanc qui s'approche de la caméra en galop pendant

que la caméra bouge en arrière avec lui. Le mouvement de la caméra est fluide et souligne le mouvement alternatif dynamique du cavalier sur son cheval. Dans ce mouvement alternatif, le cavalier fusionne avec sa monture. La bande originale mélancolique qui agrément le film dans son ensemble est accompagnée par le bruit des sabots qui est peu à peu remplacé par une mélodie rythmique imitant le dynamisme du galop et qui souligne une ambiance enthousiaste et triomphante. Au niveau des couleurs, l'image est dominée par le vert des arbres qui sont baignés dans une profusion de lumière. Dans cette coulisse verte on s'aperçoit de Pierre qui se démarque en bluejeans et en chemise blanche. Cette dernière est miroitée par le cheval blanc de telle sorte que le blanc unifie le cavalier avec son cheval. Ainsi, le plan s'empare d'une fusion entre homme et animal. Celle-ci est montrée d'une manière positive dû au jeu de lumière dans les arbres et la musique accompagnant le couple homme-animal. Le quatrième plan montre le protagoniste de plus loin en croisant un champ. La caméra statique prend une perspective observatrice regardant le protagoniste du côté et du bas, en contre-plongée. Le jaune du champ ensoleillé prend un tiers du cadre qui est de sa part coupé de parallèle par le cavalier et sa monture qui croisent l'image sur une ligne droite de gauche à droite. Le paysage reste immobile comme une coulisse. Ce manque de mouvement dans le paysage et de la caméra renforce encore l'impression de la motion du cavalier sur son cheval. Le mouvement de façon fusionnel de Pierre et son cheval donnent l'impression d'une unité bougeant. En même temps, le blanc de sa chemise et de son cheval se détachent du champ jaune et du ciel bleu, un contraste qui renforce l'impression de l'union entre l'homme et l'animal. Ensuite, le cinquième plan offre encore une autre perspective sur le cavalier. Cette fois-ci, il est montré du dos, toujours en galop sur son cheval, suivi par le mouvement fluide de la caméra, ce qui accentue une fois de plus le mouvement alternatif du duo homme-animal dans un paysage statique. Le bleu du ciel prend deux tiers du cadre pendant que Pierre bouge vers l'horizon qui consiste en une ligne verte des arbres qui séparent de leur part le ciel et le champ jaune. L'arrangement symétrique de l'image

avec la ligne presque droite de l'horizon soutient le contraste entre le cavalier en mouvement et le paysage immobile. À deux reprises, Pierre fait avancer sa monture en lui tapant sur le derrière. La scène termine avec un plan montrant l'arrêt du cavalier et son cheval sur un pré, l'exploitation de Pierre à l'horizon. En analogie avec le mouvement déclinant, la musique devient plus calme et paisible avant qu'elle ne décline, elle aussi, annonçant la fin de la séquence. Pierre, toujours en unité avec son cheval, porte son regard sur l'exploitation. Ses contours sont cadrés par le soleil et le paysage qui l'entoure évoque le topos du *locus amoenus*. Dans le panoramique dominé de vert, Pierre et son cheval sont placés en devant et en se distinguant encore une fois grâce au blanc qui unit le duo. Le plan suivant montre Pierre frontalement dans une Américaine, son visage aussi que celui de son cheval sont éclairés d'un soleil rougeâtre, ce qui rend leurs visages plus vivants. Le plan remporte l'optimisme de Pierre qui se reflète sur son visage. Dans son ensemble, cette séquence montre non seulement l'union entre le cavalier et sa monture. La position élevée sur un cheval symbolise aussi une perspective élevée de Pierre qui « règne » d'une manière sur les champs qu'il croise. La notion triomphante de la musique souligne sa position élevée. En même temps, un cheval en galop demande aussi un certain contrôle sur la monture de la partie du cavalier. Or, le protagoniste est représenté en contrôle de sa situation, le même contrôle qui va l'échapper au cours du film quand il se retrouve impuissant à l'égard des événements, ce qui le pousse vers la dépression.

Il en ressort que la relation de Pierre avec son cheval représente un symbole pour sa propre volonté de vivre. Tant qu'il se retrouve en union avec son cheval, il est aussi en paix avec soi-même. Subséquemment, la relation homme-animal en harmonie est représenté comme significative d'un état mental stable. La scène du début est citée encore une fois vers la fin du film, quand Pierre essaye à regagner le contrôle sur sa vie suite au retour à son exploitation.

3.1.2. Deuxième scène au cheval

La scène dans laquelle se répète le motif du cheval est précédée par le retour de Pierre à la maison. Au sein de sa famille, il regarde des photos qui le montrent en tant que jeune homme aux États-Unis, avant qu'il ait repris l'exploitation de son père.

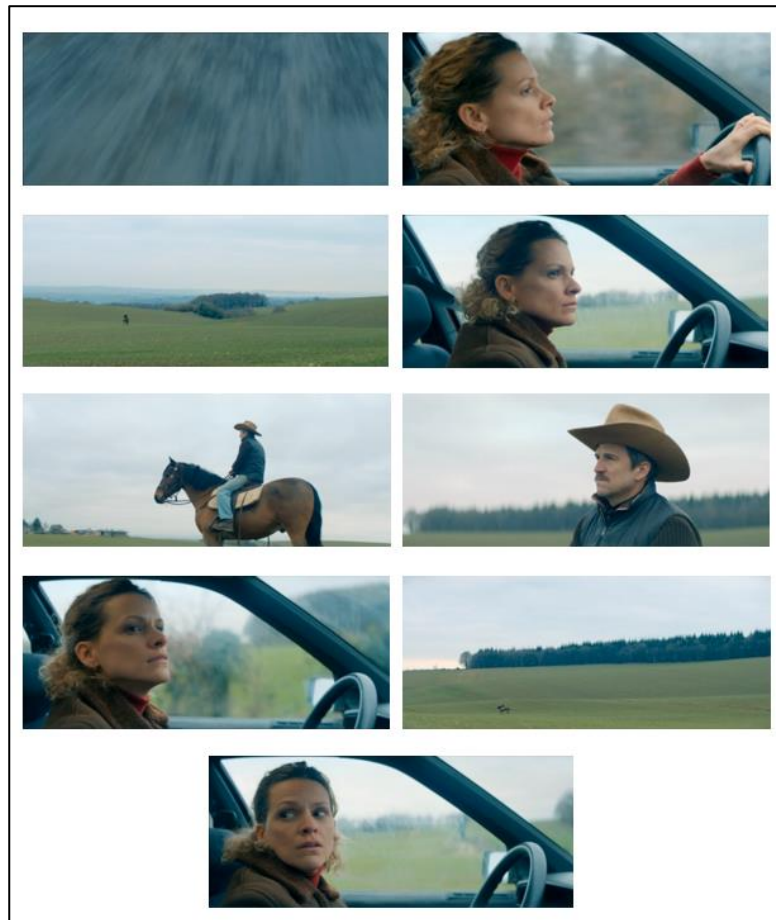


Figure 2: Au Nom de la Terre, 01:22:21-01:23:07

Parmi les plans, certains le montrent au cheval. La séquence se termine avec un gros plan sur le visage souriant de Pierre. Aussitôt après que se déroule la scène sous analyse ou Pierre se retrouve au dos d'un cheval, apparemment dans une tentative de redevenir le jeune homme dynamique qu'il fut au début du film. La séquence est montrée de la perspective de Claire, la femme de Pierre. Elle est en train d'écouter la chanson « Quand reviendras-tu? » de Barbara dans sa voiture quand elle aperçoit de loin de Pierre sur un cheval. Les plans de Pierre sont interrompus par des plans sur Claire qui l'observe. Il s'agit d'un champ-contre-champ sans dialogue et sans que Pierre ne s'aperçoive de sa femme qui le regarde. Pendant que Claire est montrée en gros plan, la taille de cadrage change à chaque fois que la caméra est concentrée sur Pierre. Le premier plan sur Pierre le montre à cheval dans une panoramique pendant que Barbara chante « Que tout le temps perdu ... ». Il est entouré d'un pré vert. Le paysage à l'horizon est foncé et le ciel est couvert. Dû au manque de rayons de soleil, la scène semble moins illuminée et, de ce fait, moins enthousiaste qu'au début du film. Au contraire, les couleurs donnent une impression plutôt sombre. Le mouvement de la caméra fluide imite le mouvement de la voiture de Claire, en passant devant Pierre. Comme au début du film, Pierre semble une union avec son cheval sur le niveau visuel. La couleur du cheval marron se fusionne avec la veste bleue de Pierre dans l'image dû au manque de lumière. Mais cette fois-ci, le duo ne bouge pas pendant que la caméra passe. Le plan suivant montre le visage de Claire, son regard visant en dehors du cadre, les sourcils froncés, avant que la caméra se concentre encore une fois sur Pierre. Le champ-contre-champ muet de cette séquence donne l'impression que le couple est en dialogue. Néanmoins, les paroles de Barbara semblent poser les questions que Claire se pose en observant son mari. Claire chante même parallèlement à Barbara et montre ainsi qu'elle regarde Pierre avec les mêmes questions que pose Barbara dans les paroles dans sa tête. Les sourcils froncés donnent à Claire l'air de se demander si Pierre, lui, reviendra, autrement dit, s'il saura reprendre sa vie. Pendant que le visage de Claire est toujours montré en gros-plan, le cadrage

change avec chaque plan sur Pierre, ce qui invite les spectateurs.trices de partager la perspective de Claire qui regarde son mari. Au lieu d'une réponse verbale, le contre-champ montre Pierre de plus près dans une Américaine pendant que Barbara chante « ne se rattrape plus ». Il reste toujours immobile sur son cheval, un chapeau ressemblant à celui d'un cowboy sur la tête, ce qui fait référence à son temps joyeux (comme les photos dans la scène avant laissent assumer) en Amérique. La caméra qui bouge toujours comme une voiture passant commence à montrer Pierre du côté sans qu'on s'aperçoive de son visage. Même si sa posture est assez droite, ses épaules sont un peu penchées en avant dans l'angle de la caméra, ce qui donne à Pierre l'air pensif ou mélancolique. Au bout gauche de l'image, on peut discerner vaguement l'exploitation de Pierre à l'horizon. Comme la caméra filme Pierre d'en bas, sa position élevée sur le cheval est accentuée pendant qu'il est en train de regarder sa propriété. Un plan similaire se trouvait dans la première scène analysée, lorsque Pierre arrête sa monture pour regarder sa propriété ensoleillée. Cette fois-ci, la propriété se trouve sous un ciel couvert qui prend la majorité de l'image. En miroitant la scène du début, le plan accentue le changement interne de Pierre qui a perdu son enthousiasme en tant qu'exploitant de la ferme. L'ensemble du cheval blanc et du paysage ensoleillé qui reflétait l'enthousiasme du jeune agricole est remplacé par la lumière plus sombre et la couleur marron du cheval. Avant que la perspective de la caméra ne retourne sur Claire, le visage de Pierre est montré en gros plan du côté, la caméra se déplaçant toujours de manière fluide. Les paroles agrémentent l'observation du visage de Pierre: « J'ai beau t'aimer encore, j'ai beau t'aimer toujours, j'ai beau n'aimer que toi, j'ai beau t'aimer d'amour » pendant que la caméra tourne autour du visage de Pierre qui pose son regard pensif sur sa propriété hors du cadre. L'immobilité de Pierre est soulignée par le mouvement doux de la caméra. Contrairement à la scène du début, le cadrage n'inclus pas son cheval mais se pose uniquement sur Pierre, ne le montrant ainsi pas en unité, mais seul. Ensuite, la caméra se concentre une fois de plus sur Claire qui observe Pierre. Au moment où la perspective se focalise encore une fois

sur Pierre, il a retrouvé le mouvement. La caméra le montre dans une panoramique en disparaissant peu à peu derrière une colline et, en même temps, s'envolant du regard de Claire. Le cavalier sur sa monture bouge en galop de droite à gauche. Même si l'atmosphère générale au niveau des couleurs reste toujours sombre, le plan fait référence à la scène du début en montrant Pierre en unité avec son cheval tant sur le niveau de couleurs que sur le niveau de mouvement. De ce fait, il semble que Pierre ait retrouvé la volonté de vivre qui était si présent au début du film.

Cette retrouvaille de motion (métaphoriquement ainsi que littéralement) est accentuée par les paroles de Barbara: « Je reprendrai la route, le monde m'émerveille. J'irai me réchauffer à un autre soleil. Je ne suis pas de celles qui meurent de chagrin; je n'ai pas la vertu des femmes de marins ». C'est ainsi, en miroitant les éléments de la scène du début avec Pierre et son cheval, que, en tant que spectateur.trice, qu'on a l'impression que l'état de santé mentale de Pierre va s'améliorer à la fin du film. Claire, elle aussi, semble ne plus se faire de soucis, car la caméra la montre en reprenant le regard sur la route après que Pierre a disparu derrière la colline. Ainsi, il semble qu'elle n'a plus besoin d'observer son mari en crise en se faisant des soucis, mais que lui est capable de reprendre sa vie indépendamment. En somme, l'unité entre Pierre et son cheval sert une fois de plus à donner l'image de l'indépendance et de volonté de vivre de Pierre. Néanmoins, cette impression s'avèrera comme illusoire quand Pierre se suicide à la fin du film.

3.1.3. La relation homme-poussin

La scène analysée se situe au milieu du film et marque ainsi le point décisif où la condition de santé de Pierre commence peu à peu à devenir préoccupante. Elle se situe dans le nouveau bâtiment de l'exploitation qui a été bâti exclusivement pour les poulets et qui est bardé de nouveaux mécanismes qui servent à rendre l'élevage de poulets le plus rentable possible. Malheureusement, les machines qui devraient alimenter les centaines de poulets dans l'étable ne marche pas. En conséquence, Pierre et son employé à la

ferme sont obligés de nourrir les poulets à la main, ce qui est assez dispendieux avec un tel grand nombre d'animaux. La scène montre Pierre dans une grande proximité spatiale avec ses poulets qui ne se reflète pas dans sa relation émotionnelle avec eux. Cette distance émotionnelle entre l'agriculteur et ses animaux se développe parallèlement aux innovations qui devraient servir à rendre l'exploitation plus rentable et moderne. Dans ce contexte, la scène est représentée comme contraire à la façon dont la mère de Pierre s'occupait de ses poules au début du film. Contrairement à Pierre, elle possédait une dizaine de poulets dont elle s'occupait soi-même sans aide machinale. En conséquence, sa relation aux poulets était plus personnelle. A cause de la masse de poulets que possède Pierre, une relation proche avec ses animaux n'est plus possible. La relation entre les poulets d'élevage de masses et leur agriculteur est analysée exemplairement dans cette scène.

La scène débute avec un gros plan sur quelques poulets que focalise la caméra d'une perspective qui est au même niveau que les animaux. Le fond flou suggère la masse de poulets derrière eux. Au niveau du son, cette impression est renforcée par le pépiement polyphonique des poulets qui semblent piauler tous à la fois. Dans son ensemble, le plan a alors l'air très animé, les poulets bougeant et piaulant dans leur quantité. Puis, le cadre devient plus grand et révèle ainsi encore plus de poulets en plan moyen. Ils sont encadrés de deux lignes de distributeurs de nourriture derrière lesquelles se situent encore plus de poulets montrés en flou sur les côtés.

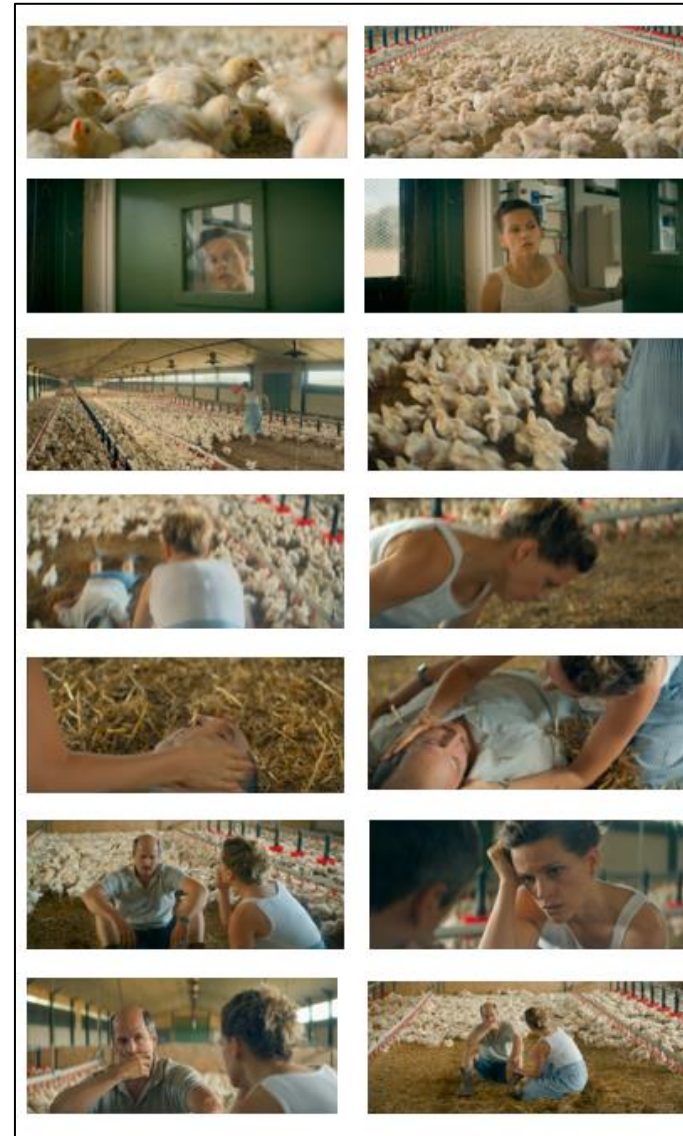


Figure 3: Au Nom de la Terre, 46:25-47:55

Le fond sonore reste le même, aussi que les mouvements agités des centaines de poulets. Même si la scène manque de soleil direct, elle a quand même l'air assez illuminée. Les poulets blancs sur le jaune sol pailleux donnent une impression claire. Ensuite, le visage de Claire, la femme de Pierre, est montré d'un gros plan sur les vitres d'un vasistas dans la porte verte pendant que le pépiement continue. En surplus du pépiement, une mélodie très discrète apparaît qui ne transmet pas encore une certaine atmosphère à l'image. Au cours du plan, Claire ouvre la porte pendant que la caméra bouge avec elle sur son niveau des yeux. Quand Claire bouge vers la caméra en regardant autour de soi, la caméra bouge en arrière aussi. « Pierre? », Claire appelle son mari et s'approche encore plus. Ensuite, elle se pétrifie. « Pierre! », elle halète et court en dehors du cadre. Le prochain plan montre l'étable dans sa totalité et donne vue sur encore plus de poulets qui s'éparpillent sur le sol entier. Quatre lignes de dispensateurs de nourriture divisent l'étable d'une manière géométrique. Au début du plan total, les poulets garnissent l'étable de leurs mouvements agités. Tout d'un coup, la masse de poulets tourbillonne et fait passage à Claire qui les charrie en courant. Un bruit à la fois râpant, rythmique et dérangent démarre qui accentue l'état d'urgence dans lequel se trouve manifestement Claire. Ce bruit continue tout au long des prochains plans et devient de plus en plus rapide. De plus, la scène est accompagnée par une musique discrète de seulement quelques accords. En conséquence, les différents bruits et sons se superposent l'un sur l'autre et créent une sensation de stress chez les spectateurs qui sont ainsi capable de ressentir ce que ressent Claire. La lumière est toujours très claire et le blanc des poulets se reflète dans le débardeur de Claire. Elle porte une jupe bleu clair qui a un effet calmant. Même si Claire se trouve à cet instant dans un état d'alarme, le bleu de sa jupe pourrait aussi représenter le rôle que Claire prend dans sa relation avec Pierre en tant que femme apaisante et confortante. Le prochain plan montre la jupe et les mains de Claire en gros-plan, toujours en courant, d'une plongée. Ses mains continuent à charrier les pépins qui se garent en flottant. La caméra elle-même vacille avec Claire et accentue ainsi l'aspect

dynamique de la scène. Toujours dans le même plan, la caméra monte et montre Claire depuis l'arrière de sa tête. Ainsi, les spectateur.trices ont l'impression de courir avec elle et prennent donc la perspective de Claire sur son mari. La caméra en mouvement laisse apercevoir une tâche bleue parmi les pépins. « Pierre! », Claire s'exclame encore une fois quand la caméra change encore de perspective en focalisant en plongée à travers l'épaule de Claire sur Pierre, qui est allongé par terre sur le ventre entre ses pépins. Le bruit du fond atteint le sommet de vitesse avant que la prochaine coupe arrive. Le prochain plan montre Claire de l'autre côté, toujours d'une perspective rapprochée. Elle se jette aussitôt à genoux et se penche sur Pierre et fait un mouvement pour le tourner au dos. La caméra qui l'accompagne bouge toujours avec elle, en focalisant en alternance ses genoux, son torse et sa tête. Le mouvement de caméra reflète alors le tumulte intérieur stressant de Claire en faisant des mouvements aussi confus et vite comme on le ressent dans une situation de stress élevé. Le bruit rythmique s'arrête au moment où elle tourne Pierre sur le dos. Le prochain plan montre le visage de Pierre en gros-plan, les yeux fermés, dans les mains de sa femme qui tapent sur son visage afin de le réveiller. « Mon amour! », dit-elle d'une voix inquiète, accompagnée par un autre accord de la part de la musique, et le piaulement continu des poulets. Ensuite, la perspective bouge du visage de Pierre au visage de Claire qui dit « Allez! » en haletant, puis, un nouveau plan focalise encore une fois sur Pierre, son visage toujours entre les mains de sa femme. De la perspective en mouvement de la caméra, on s'aperçoit que Pierre cligne des yeux. Une fois réveillé, il tousse et repousse la main de sa femme afin de s'enrouler en toussant. Ensuite, le visage de Claire est montré en gros plan encore une fois avant qu'il se mette assis dans encore un autre plan, toujours toussant d'un air épuisé. « Ça va, ça va! », dit-il en repoussant la main de sa femme encore une fois. On le regarde toujours en gros plan à travers l'épaule de Claire, les poussins flous derrière Pierre. Ensuite, il bave sur le sol avant d'essayer à se lever.

De prime abord, la scène sous analyse se concentre plutôt sur la relation de Pierre à sa femme qu'à ses animaux en annonçant les rôles que Pierre

et -Claire vont prendre par rapport à l'autre. Presque toute la deuxième partie du film est montrée de la perspective de la famille de Pierre sur le mari et père en dépression. Cette perspective est déjà visible dans cette scène. La scène visualise aussi parfaitement la relation que Pierre a avec ses animaux d'élevage. Afin de rendre son exploitation notable, il transfère l'alimentation des animaux aux machines et perd ainsi le contact direct que sa mère cultivait avec ses poules au début. En conséquence, il lui est impossible d'être attaché individuellement aux. En tant que spectateur, on peut comprendre le manque d'attachement émotionnel en regardant et en écoutant à la masse de poussins. Néanmoins, il semble que le lieu de l'effondrement de Pierre est consciemment choisi. Dans la scène, on s'aperçoit de lui aussitôt avant le paroxysme de son exténuation. Il est toujours en train de travailler et de se surmener quand il perd conscience entre les poussins. Dans la première partie du film, les animaux d'élevage représentaient un moyen pour parvenir à ses propres fins d'une agriculture rentable qui devait le distinguer de la manière dont ses parents – surtout son père – s'occupaient de l'exploitation. Au moment de son effondrement, c'est Pierre lui-même qui prend les caractéristiques d'un objet en étant allongé sur le fond de l'étable de poules. Son apparence immobile est le contraire de la manière agitée et bruyante des poussins qui l'entourent. Pendant qu'il était jusqu'à ce point lui-même l'entité agitée qui ne cessait à travailler vers un futur profitable, ils semblent presque à avoir changé les rôles. Les poussins constituent à cet instant la partie plus puissante pendant que Pierre a perdu ses forces et sa puissance sur la tournure des événements. Pendant qu'on a vu Pierre au début du film s'occupant activement de ses animaux d'élevage, cette activité va décroître rapidement. La situation qui est montrée dans la scène où Pierre se retrouve tout d'un coup au même niveau que ses poussins, sur le sol, et se met, ou bien, tombe ainsi dans une position vulnérable. En somme, le film dans toute son étendue ne focalise pas d'abord sur la relation homme-animal, même si cette relation est bien sûr présente dans ce film agricole. En fait, la relation agriculteur-famille constitue un sujet très important dans le film pendant que la relation

homme-animal est toujours montrée afin d'énoncer un aspect des relations humaines ou de Pierre à soi-même. Néanmoins, les animaux d'élevage servent dans leur fonction de propriété de Pierre. Les scènes où la proximité homme-animal est montrée servent principalement à illustrer l'état mental du protagoniste. Dans la scène des poussins qu'on vient d'analyser, la proximité spatiale inattendue entre Pierre et les poussins démontre la chute du protagoniste d'un agriculteur dynamique et plein d'enthousiasme pour ses projets à l'exigence mentale et physique qui l'emporte vers la dépression et, en fin de compte, dans le suicide.

3.2. *Petit paysan*

Dans le film *Petit Paysan*, la proximité de la relation homme-animal, paysan-bétail est poussé à l'extrême dès le début. Le film raconte l'histoire d'un paysan qui, refusant l'élevage de masse, s'occupe de sa douzaine de vaches dont il appelle chacune par son nom. Face à un virus qui contamine son bétail, il essaye à cacher la maladie afin de contourner le dictat des institutions agricoles qui décrètent la pique pour un troupeau contaminé. La raison pour la bataille du protagoniste contre les directives est moins la peur de perdre son exploitation que sa relation proche et familiale avec les vaches, qui est analysée dans des séquences exemplaires. Pour le spectateur, moins que les pertes financières du paysan, c'est la relation homme-animal qui est représentée comme le moyen central pour sympathiser avec le protagoniste qui, de sa part, fait une véritable numéro de haute voltige entre morale et crime pour garder son troupeau de vaches.

3.2.1. *Rêver des vaches*

Le film débute par une scène de rêve. Devant le fond entièrement noir, sous une perspective normale, le visage de Pierre se détache sur un oreiller blanc, sa couleur de peau a l'air gris dans la faible atmosphère. Le visage est montré en gros plan et se tourne, une fois les yeux ouverts, pendant que la caméra reste stable. Ensuite, Pierre se met assis pendant que la caméra bouge avec lui. La caméra maintient la perspective quand Pierre quitte le

cadre en se mettant debout. De cette perspective, on aperçoit le ventre d'une vache en gros plan qui avait apparemment formé le fond noir au début du plan. Excepté d'un soupir de Pierre avant qu'il se lève, le plan reste silencieux. Comme le niveau du son et de la musique est assez discret, les spectateur.trices dépendent uniquement de l'observation des éléments de la faible image pour classer la scène dans un contexte. Sa position tout au début du film implique que le contexte n'est pas encore donné. Ainsi, il n'est pas évident si le lit (représenté par l'oreiller) se situe dans une étable ou si les vaches se trouvent dans une chambre. Au lieu de donner une vue d'ensemble dès le début, la caméra reste si proche du protagoniste que la situation reste encore confuse. De plus, le visage immobile de Pierre ne donne, lui non plus, aucun indice sur la situation dans laquelle il se trouve. En montrant le protagoniste d'une américaine, le plan suivant offre déjà un aperçu un peu plus grand. On aperçoit de Pierre qui se lève de son lit, le dos tourné vers la caméra, avant qu'il ne se tourne et commence à marcher vers la caméra, en passant devant une autre vache. A cause de ses couleurs de noir et du blanc, la race Prim'Holstein à laquelle les vaches appartiennent s'intègrent parfaitement la faible lumière de la scène. Pierre bouge d'une manière calme vers la caméra stable, comme s'il était habitué aux vaches dans sa chambre. Le plan suivant montre Pierre de dos, sa tête est en gros plan et il est entouré des vaches. Toujours de la même manière calme, il commence à se frayer un chemin entre les vaches qui, elles aussi, restent apaisées et plutôt immobiles.

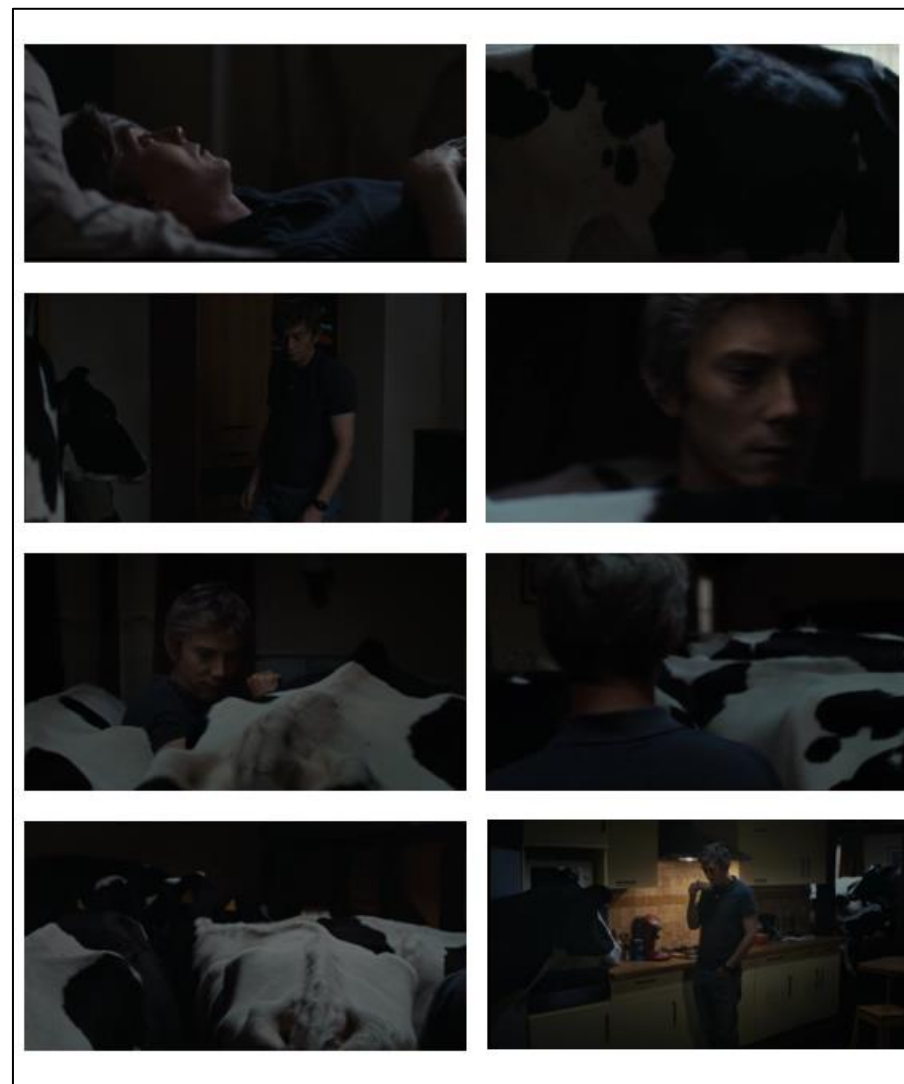


Figure 4: *Petit Paysan*, 00:55-02:04

La tête de Pierre qui bouge calmement de droite à gauche en marchant entre les vaches constitue le seul mouvement dans le cadre. Sur le niveau du son, on s'aperçoit du souffle frémissant des vaches et des pas de Pierre, ce qui renforce l'impression du calme et du phlegme de la scène. Puis, le visage de Pierre est montré encore une fois en gros plan pendant que la caméra commence à bouger. Le mouvement de la caméra semble imiter le mouvement discret des vaches qui, dans ce plan, ne sont pas visibles dans le cadre. En parallélisant ainsi le mouvement des vaches et celui de la caméra, le protagoniste semble être observé de la perspective des vaches. Les deux plans d'après continuent de se concentrer sur Pierre qui est en train de frayer son chemin entre les vaches. On aperçoit de lui son front et son dos, toujours de calme et détendu. Il semble habitué et à l'aise avec les vaches et se trouve en grande proximité avec elles quand il se faufile entre elles. De même, ses épaules se trouvent à la même hauteur que le dos des vaches, ce qui crée un effet parallélisant et unifiant entre le protagoniste et les vaches. Après avoir percé la foule des vaches dans sa chambre pendant plusieurs plans, le protagoniste est montré dans une Américaine d'une perspective normale, au niveau des yeux du protagoniste et des vaches. Il est debout dans sa cuisine, buvant une tasse de café. Il se trouve au milieu du cadre, pendant que les vaches encadrent l'image. Contraire aux plans d'avant, une seule lampe brille derrière le protagoniste et éclaire la faible lumière de la séquence. A présent, le protagoniste n'est plus coincé entre les vaches mais prend plus d'espace pour lui. Une vache au premier plan de l'image pose son regard sur lui, et la caméra statique prend la perspective à travers l'épaule de la vache. En conséquent, Pierre semble être observé de la perspective d'une vache et miroite le regard de la vache devant lui en buvant son café. Pendant que les plans d'avant ne montrent pas, ou bien très peu, les éléments coutumiers d'un appartement ou d'une maison parce qu'ils étaient cachés par les corps des vaches, ce dernier plan de la scène met en évidence la localisation de la scène dans la cuisine d'un immeuble. Sur le niveau du son, le souffle de vaches agit comme l'unique

bruit du fond. Pendant que Pierre continue de regarder la vache, un meuglement fort s'élève qui contraste avec le souffle doux et le froissement des vaches avant. En même temps que le meuglement, un bip s'élève. Ensemble, les deux bruits agissent comme un réveil et marquent le passage à la séquence suivante. L'effet réveilleur et révélateur est aussi présent pour les spectateur.trices pour lesquelles il devient clair qu'il s'agit d'une séquence de rêve.

Le choix cinématographique de placer un rêve au début du film est signifiant pour le reste de l'histoire. Ainsi, le rêve du début se transforme en réalité quand Pierre commence à accueillir un veau chez soi afin de le sauver d'un virus. De cette façon, le rêve pourrait aussi représenter un pressentiment ou même une prophétie. Autrement dit, la fin du film est, d'une certaine manière, déjà annoncée au début, comme un destin scellé à l'avance. La scène sereine du début va se transformer en cauchemar et conduit effectivement à la mort du troupeau de Pierre. En observant le rêve sous un autre angle, *Petit Paysan* nous montre dès le début une vue sur l'inconscient ou un aperçu du quotidien de Pierre comme il l'assimile en dormant (Eberwein 1984: 12 ff.) – ou bien les deux en même temps. L'atmosphère de la scène donne l'impression qu'il s'agit d'un rêve de tous les jours, et donc pas exceptionnel. Cette impression est surtout créée par le comportement calme du protagoniste. Il ne s'agit ici clairement pas d'un cauchemar ou de l'expression des souhaits refoulés, mais d'une extension du quotidien de Pierre. Ses vêtements bleus renforcent encore l'impression qu'il s'agit d'un caractère calme et paisible, qui ne se laisse pas déranger par la présence des vaches dans sa maison. À travers le rêve, les spectateur.trices se retrouvent dès le début en intimité avec la perspective de Pierre, le rêveur, en assistant à son rêve. D'après Eberwein (1984: 53) le rêve sur l'écran conduit à ce que l'inconscient des spectateur.trices fusionne avec celui du rêveur. Or, une intimité entre rêveur et public est établie dans la scène analysée. Cette intimité va servir au cours du film à maintenir une sympathie envers Pierre qui va commettre des actes criminels afin de sauver son troupeau. De

même, la première scène établit la grande proximité entre Pierre et son bétail. Le fait que Pierre partage sa maison avec les vaches peut sembler inhabituel et même anormal. Il y est montré non pas dans une relation coutumière entre un agriculteur et ses animaux d'élevage: au contraire, les frontières entre maison et étable sont dépassées. De cette façon, les frontières entre vie privée et vie professionnelle deviennent floues, elles aussi, et l'on pourrait même dire que les vaches constituent la famille de Pierre pendant que sa relation aux êtres humains reste difficile et marquée par la distance (excepté la relation avec sa sœur). D'une certaine manière, les vaches remplacent l'intimité et l'amitié des êtres humains. Cette proximité est montrée surtout d'une manière physique dans la première scène en suivant le protagoniste bouger entre les vaches d'une manière naturelle et calmer les vaches en les poussant doucement. Le seul bruit dans la première partie de la scène est le souffle et les mouvements des vaches. La présence du souffle suggère une intimité entre le protagoniste et les vaches, puisqu'il est souvent associé à des situations intimes. En même temps, le bruit du souffle a un effet calmant et rend la situation paisible. Comme les vaches sont montrées dans la chambre de Pierre au lieu d'une étable, un effet humanisant est créé. En même temps, on dirait que Pierre, par son manque de langage et la manière dont il est montré sur le même niveau que les vaches, est zoomorphisé. Ainsi, les deux espèces différentes se rapprochent. L'humain adopte l'absence de langue, pendant que les bovins habitent dans une chambre. On ne s'aperçoit pas encore du dialogue muet entre Pierre et les vaches qui est montré au cours du film en se focalisant sur l'échange des regards entre les « interlocuteurs ». Dans l'ensemble, le film semble soulever la question de savoir si une telle proximité entre paysan et bétail pourrait être vraiment possible dans l'agriculture contemporaine, ou bien si cette relation est, après tout ce qui se passe sur l'exploitation de Pierre, saine. Est-ce souhaitable que l'homme et l'animal soient si proches qu'ils adoptent les habitudes de l'autre? Est-ce possible dans une agriculture de plus en plus industrialisée? La proximité extrême

entre Pierre et ses vaches sert donc à inciter les pensées du public questionner la possibilité de rester paysan dans le monde contemporain. La fin du film reste ouverte, ce qui suggère que le film lui-même ne dispose pas d'une réponse, mais pose seulement la question.

3.2.2. Un veau au salon

La scène analysée miroite la scène du début qui a représenté un scénario fictif du rêve de Pierre. Bien que Pierre soigne une relation proche avec ses vaches, elles habitent dans leur étable, comme chaque autre vache, et non pas dans sa maison, jusqu'à la scène où Pierre essaye de sauver un veau d'un virus. La scène se situe dans le dernier tiers du film, aussitôt après que Pierre a attrapé le veau et le sort dans ses bras de l'étable. Le premier plan montre Pierre d'une caméra statique dans un plan rapproché assis sur le bord d'une baignoire dans la salle de bain. Le veau se trouve dans la baignoire et Pierre est en train de le savonner de haut en bas. Le niveau de son est assez discret, on perçoit le son des sabots du veau dans la baignoire et la voix de Pierre qui dit « Doucement! », quand les mouvements du veau deviennent plus vite et nerveux. De plus, une mélodie très calme et minimaliste de seulement quelques accords accompagne la scène. Sur le niveau des couleurs, le blanc du T-shirt de Pierre se retrouve dans la couleur du pelage du veau, ainsi créant un effet unifiant. La scène manque du soleil direct, mais reste néanmoins assez claire. Comme dans le rêve au début du film, l'atmosphère semble très calme et paisible, ce qui représente un contraste avec l'omniprésence du virus qui met en danger les bovins de Pierre.

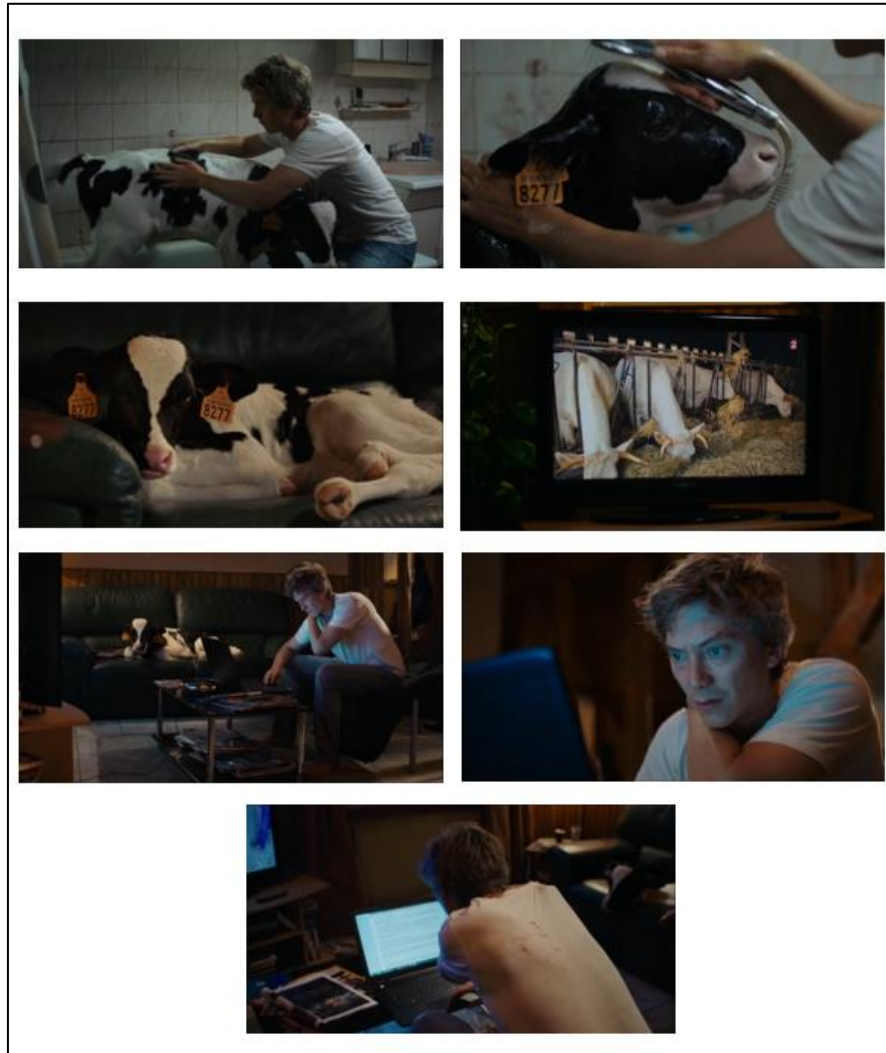


Figure 5: *Petit Paysan*, 59:07 - 01:00:34

Ensuite, il prend le pommeau de douche et commence à laver le veau. Le plan suivant montre la tête du veau en gros plan qui est encadré par les

mains de Pierre qui font des mouvements caressants pendant qu'il lave le veau avec le pommeau de douche. Une coupe dure suit la séquence du lavage, puis, la caméra se focalise une fois de plus sur le veau. Cette fois-ci, l'arrière-plan est différent. D'un plan rapproché, la caméra montre le veau couché sur un canapé. Le canapé noir encadre le veau qui se détache du fond par sa couleur noir et blanc et ses étiquettes oranges sur les oreilles. Ces dernières rappellent qu'il s'agit toujours d'un bovin et non d'un être humain, puisque ce sont des animaux d'élevage qui sont étiquetés avec un nombre. Dès lors, ce nombre distingue le veau d'un être humain même s'il a l'air d'un enfant en étant couché sur un canapé. Ce contraste entre le statut du veau comme animal utile et sa présence dans le salon qui est humain met en évidence l'effet humanisant de placer le veau dans un salon. L'image est accompagnée du bruit du souffle régulier du veau et des voix lointaines qui pourraient venir d'une radio ou de la télévision. Le bruit du souffle donne une atmosphère calme à la scène et soutient l'image confortable que le veau sur le canapé représente. Ensuite, un champ contre-champ montre une télévision qui, pour sa part, montre des vaches. Le plan rapproché offre assez les éléments qui entourent la télé pour qu'on peut classifier l'image des vaches comme image télévisée – une télécommande, une plante, un bout d'une table et la télévision elle-même. L'image qui résulte est celui d'un veau qui regarde une émission sur ses congénères à la télé. La voix accompagnant les images parle de la propagation de l'épidémie des vaches. À la suite de l'émission des vaches à la télé, le plan suivant complète l'image d'une soirée passée en famille devant la télévision. On a une vue d'ensemble du salon: la télévision est placée sur le bout de l'image à gauche, à côté se trouve le veau sur le canapé et à droite, Pierre se trouve sur une chaise de salon. Au milieu de l'image se trouve une table de salon avec l'ordinateur de Pierre sur lequel le regard de Pierre est fixé pendant qu'il se gratte le dos – un geste qui est déjà apparu dans une scène quelques minutes auparavant. Ce geste nerveux contraste avec l'imagerie de deux personnages devant la télé – on dirait une famille – qui est souvent associée avec le confort et la relaxation. Le même geste se répète dans le

gros plan qui suit. Pierre a l'air fatigué, un effet qui est créé par la lumière bleue et froide qui crée des ombres sous ses yeux et laissent son visage apparaître plus maigre et il fronce les sourcils. De plus, le même geste nerveux se répète encore une fois. À l'opposé du veau, Pierre fait mauvaise mine et semble stressé pendant qu'il continue à fixer son ordinateur. Il semble que ses soucis se reflètent dans son corps à travers le grattement du dos. En effet, un des symptômes marquants du virus sont des hémorragies sur le dos. Le fait que Pierre se gratte le dos montre un symptôme très similaire. En conséquence, lui qui ne peut pas attraper les virus des bovins est si attaché à ses vaches qu'il souffre des mêmes symptômes avec elles. Ainsi, le film montre une véritable zoomorphisation du protagoniste qui vit la vie des vaches d'une manière psychosomatique. De cette manière, la proximité entre le paysan et ses vaches est poussée à l'extrême. La mise en abyme en forme du veau joue un grand rôle dans la séquence. Après tout, le veau qui est lui-même en danger d'attraper le virus, regarde, pour sa part, des bovins à la télévision dans une émission sur le même virus. D'un côté, le veau est ici humanisé d'une façon humoristique. Pendant que les vaches dans la maison de Pierre n'appartenaient qu'à un rêve au début et qu'il gardait ainsi toujours une séparation entre sa vie privée et sa vie professionnelle en tant qu'éleveur de bovins, cette dernière frontière entre Pierre et sa vache est ici abolie. Le fait de voir un veau sur le canapé n'a, en effet, pas l'air particulièrement différent à, pour donner un exemple, un chat sur le canapé. Pourtant, cette vue n'est pas du tout aussi fréquente qu'un chat au canapé et la manière naturelle de cette scène qui est suggéré par l'image crée, par conséquence, un spectacle absurde et humoristique. Le veau est ici présenté non seulement comme animal domestique, mais même comme un enfant, si on considère la séquence entière. Comme Pierre lave le veau dans sa propre douche, il est suggéré qu'il s'agit ici d'un véritable enfant de lui, et non pas un animal d'élevage. Le gros-plan sur la tête du veau offre une vue sur toutes les mouvements de son visage – les clins d'[œil](#) et les réactions subtiles à l'eau et aux mains de Pierre – ce que motive les spectateur.trices, les neurones du miroir activés, à ressentir de

l'empathie pour le veau et à le considérer comme un enfant dû à son jeune âge. Puisqu'on voit le visage du veau de la perspective rapprochée de Pierre, le plan invite le public à sympathiser avec le protagoniste aussi. Toute la scène accentue ainsi la proximité entre paysan et veau. La musique discrète et paisible rend la scène très harmonique et les mains caressants de Pierre quand il lave le veau remportent, eux aussi, l'impression de l'affection de Pierre pour le veau, comme si c'était son propre enfant. On pourrait même dire qu'il s'agit effectivement de son enfant, comme la naissance du veau a été filmée d'une manière nous montrant que c'était presque Pierre tout seul qui accouchait le veau. Sa propre mère, de sa part, jouait seulement un rôle marginal dans son propre accouchement. En conséquence, c'est aussi par rapport à la naissance du veau que s'explique l'amour de Pierre pour le veau et la responsabilité pour le bien être du veau que Pierre ressent. Dès lors, la présence du veau dans le salon n'est pas surprenante. En somme, la proximité entre le veau et le paysan fonctionne comme un outil humoristique afin de démasquer l'intimité exagéré entre Pierre et ses vaches qui est plus grande que celle avec les êtres humains. En même temps, la proximité représentée offre aux spectateur.trices la possibilité de ressentir l'importance de son troupeau pour Pierre et, en conséquence, de juger es mécanismes bureaucratés qui règnent l'agriculture capitaliste. Dans ses conditions, une relation proche entre un paysan et ses animaux d'élevage, qui serait souhaitable sous d'autres circonstances, est présentée comme fatale pour le paysan, qui commence à souffrir lui-même du virus d'une manière physique et qui commence à se diriger vers des actions criminelles. En conséquence, la relation proche entre le paysan et ses vaches pourrait aussi représenter une révolte consciente contre un système qui favorise la rentabilité et tourne ainsi au désavantage des relations humaines ou, dans ce cas, des relations entre les espèces.

3.2.3. En dialogue avec le bétail

Contrairement à la scène analysée dans le dernier sous-chapitre, cette scène représente encore l'état harmonique du début du film et se situe aussitôt après la scène du rêve. Dans la scène, le paysan Pierre est introduit

avec un extrait de son quotidien. Le premier plan de la scène miroite celui de la scène du rêve en se focalisant sur Pierre à la hauteur de ses yeux dans le même cadre qu'à la toute première image. Cette fois-ci, la lumière est plus claire et on peut discerner le dessin sur l'oreiller. De plus, il porte uniquement une montre, et non pas un T-shirt comme dans le rêve. Sur le niveau de son, le bip de la dernière scène continue. Ainsi, ce premier plan de la scène sert comme passage du rêve à la réalité où il est revenu. Dans le cours du plan, Pierre éteint le réveil en fronçant son front et enfonce son visage dans l'oreiller. En tant que spectateur.trice, on identifie aussitôt le ressenti du réveil matinal. Ainsi, les spectateur.trices prennent toujours la perspective de Pierre. Dans le plan suivant, le protagoniste est montré dans un plan rapproché, en mettant un T-shirt bleu clair en même temps qu'il bouge vers la fenêtre pendant que la caméra bouge parallèlement avec lui. Puis, la tête de Pierre est montrée de l'arrière dans le plan suivant, la caméra observant la scène à travers son épaule. La perspective est centrée sur des vaches devant la maison qui sont encadrées par la fenêtre. L'une des vaches réplique le regard de la caméra, ce que suggère un dialogue muet entre les spectateur.trices qui partagent la perspective de Pierre et la vache. Il en résulte que la première chose que fait Pierre d'habitude après s'être réveillé, c'est de vérifier que ses vaches vont bien. Il est évident que les vaches ne vivent pas (encore) dans sa maison mais dans leur propre espace sur l'exploitation. Au cours du plan, une mélodie calme et rythmique monte.

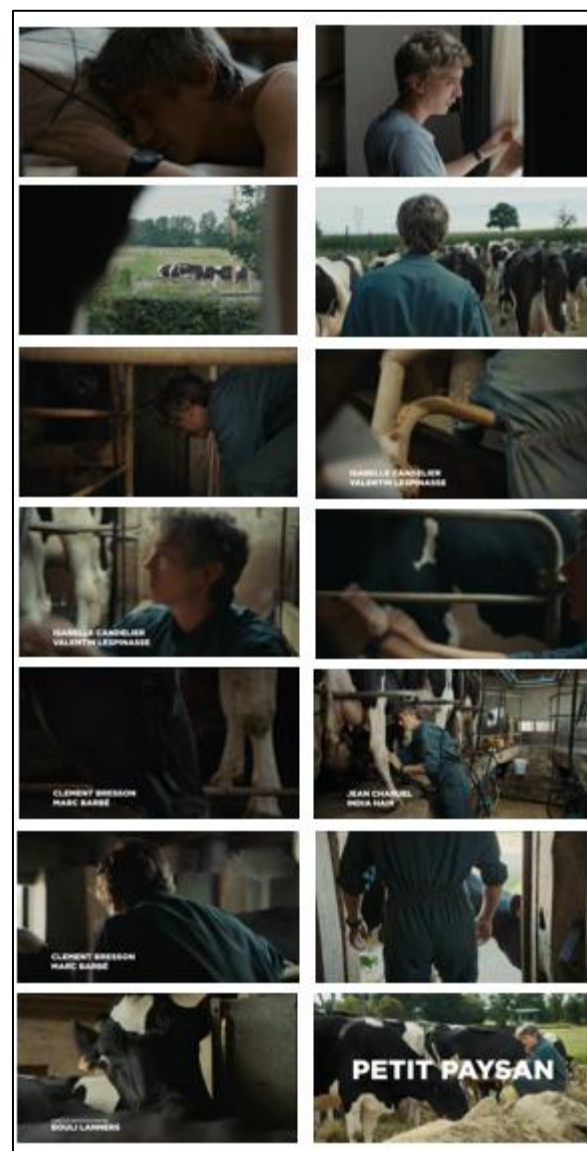


Figure 6: *Petit Paysan*, 02:04-03:30

Ce rythme annonce déjà le prochain plan, où les pas des vaches et du protagoniste se reflètent dans le rythme de la musique. Le plan suivant réduit déjà la distance spatiale entre Pierre et ses bovins. La caméra se trouve au niveau des épaules du protagoniste pendant qu'elle le montre de l'arrière dans un plan rapproché. Il est entouré de ses vaches et marche avec elles vers l'avant pendant que les mouvements de la caméra imitent la marche des vaches et du paysan. Dû à ce mouvement de caméra les spectateur.trices ont l'impression de marcher avec lui. Donc, il se pourrait bien que la caméra montre également la perspective d'une vache. En tout cas, le paysan et son troupeau forment une unité sur le niveau de mouvement ce qui donne l'impression qu'ils se connaissent bien et qu'ils sont si habitués l'un à l'autre qu'ils partagent le même rythme de marche et de vie. Le caractère calme et relaxé de Pierre se reflète dans le bleu de son tailleur-pantalon. La musique calme accentue le bon rapport entre Pierre et ses vaches. Comme dans la scène du rêve, il ne parle presque pas, se contentant d'appeler doucement une des vaches par son nom afin qu'elle passe devant lui. Cette compréhension muette se trouvait aussi dans la scène du rêve, ce qui suggère que le rêve représentait une sorte de prolongement du quotidien de Pierre, sauf que les vaches habitent en réalité dans leur propre étable. Le prochain plan montre Pierre dans une étable. Il est filmé par une caméra de main dont la perspective change d'une plongée à une contre-plongée plusieurs fois, parallélisant ainsi les mouvements de haut en bas de Pierre. Quant à la taille du cadre, il s'agit d'un plan rapproché qui montre alternativement les mains de Pierre et ses jambes en se penchant vers un seau jaune, son torse en mouvement et, à chaque fois qu'il est debout, le dos d'une vache. Ces mouvements de caméra donnent l'impression d'un dynamisme qui anime toute la scène. La caméra qui l'observe à côté d'une tige qui suggère qu'elle représente la perspective d'une autre vache qui le regarde. Ainsi, les spectateur.trices sont engagés eux-mêmes dans la scène, en tant que vaches. Le protagoniste qui lave la vache a l'air joyeux, son activité le faisant sourire. Au niveau du son, la vivacité sereine de la scène est accentuée. La musique est devenue un peu plus forte, mais

reste toujours détendant et joyeuse à la fois. Elle est soulignée par un bruit rythmique qui semble à appartenir à une machine. On perçoit également un meuglement de la vache lavée, suivi par un « Doucement! Te n'inquiètes pas. » calmant de la part de Pierre. De plus, on entend le son de l'eau sur le dos de la vache et le cliquetis métallique du bol d'eau. La lumière est sombre mais ne manque pas du jeu discret entre l'ombre et la lumière. De ce fait, l'atmosphère reste toujours joyeuse et paisible, nous montrant un rituel matinal agréable. Le plan suivant focalise sur Pierre de la même taille de plan, mais devant d'autres vaches dans l'étable. « Dis donc, toi! », il dit. Le protagoniste semble tout en contact avec ses vaches en les regardant une par une et en parlant avec chacune. La caméra à main suit toujours les mouvements de Pierre comme s'il s'agissait d'une observatrice vivant dans l'étable. Elle suit Pierre alors qu'il s'approche d'une vache qu'on ne voit pas en tant que spectateur.trice. « Qu'est-ce que tu fais? » demande-t-il d'une manière à la fois gentille et ferme, suivi par « Sors! » et un claquement de mains. Après la coupe suivante, le visage de la vache est montré en bougeant vers l'avant d'une manière curieuse et la caméra bouge avec la vache pendant que Pierre l'appelle « Cactus! T'as mangé toi déjà! Allez! Eh, dis-donc. Ah! Allez, Cactus! ». Il s'ensuit que Pierre appelle les vaches par son nom au lieu de les concevoir comme des nombres. Après tout, toutes les vaches sont officiellement enregistrées après leur naissance avec un nombre, ce qu'on découvre plus tard. En leur donnant un nom et ainsi les considérant non pas (seulement) comme produit ou commodité, Pierre personnalise sa relation avec des vaches et réduit la distance entre lui et elles. Sa tonalité en parlant aux vaches est marquée par une nuance gutturale tout en gardant de la fermeté, ce qui donne l'impression que le protagoniste parle à ses enfants. Ensuite, le plan change et, de nouveau, on aperçoit Pierre de dos en gros plan, les dos des vaches étant à la même hauteur que ses épaules. La taille du plan ne change pas pendant que Pierre bouge en avant en poussant la vache en dehors de l'étable. La caméra le filme désormais des genoux au dos. Il est placé au milieu de la porte de l'étable en la barrant jusqu'à que la vache s'en aille. Dans le plan suivant, le cadre

s'élargit et montre Pierre dans une Américaine d'une position de caméra stable pendant qu'il se met à installer un appareil de traite sur le pis d'une vache que l'on voit à peu près jusqu'aux hanches. L'appareil fait un bruit suçant. Ensuite, Pierre caresse la jambe de la vache. Ce plan est directement suivi par un gros plan d'une caméra mobile sur le visage de la vache dont les yeux ont l'air particulièrement grands et qui tourne sa tête (probablement vers Pierre). Il semble qu'elle réagit ainsi à Pierre qui la traite et la caresse. Le plan suivant s'accompagne d'un changement de lieu. Cette fois-ci, Pierre et ses vaches sont montrés d'un plan moyen d'une perspective stable à l'extérieur de l'étable. Le protagoniste est assis sur une pierre dans le nombre d'or vers la droite de l'image pendant qu'il regarde ses vaches qui sont en train de brouter. Même si le ciel est couvert, la lumière semble néanmoins très claire et crée une atmosphère positive. Le vert du pré en arrière des vaches aussi que le tailleur-pantalon bleu de Pierre suscitent une ambiance calme. En surplus de la musique qui est toujours la même que dans les plans précédents, le gazouillement des oiseaux embaume l'air de la scène. C'est dans ce plan que les lettres « PETIT PAYSAN » apparaissent. Il en résulte que toute la scène a servi à caractériser le protagoniste et que c'est son comportement avec les vaches qui constitue son statut de petit paysan. Au cours de la scène, il a aussi été découvert que l'exploitation de Pierre est assez petite et peu industrialisée, ce qui permet un contact proche entre Pierre et ses vaches. L'état de petit paysan est représenté d'une manière positive et harmonique. Il est saillant que Pierre parle très peu. Toute sa relation avec les vaches est transmise par rapport à ses gestes, sa tonalité de voix, et sa façon d'agir pendant que ces mots sont représentés de façon secondaire. Même quand il parle aux vaches, c'est sa voix gutturale qui communique ce qu'il a à dire, et non pas sa parole. La manière dont les plans sont structurés, un champ-contre-champ entre lui et ses vaches, suggère un dialogue qui est basé sur le langage du corps. De cette façon, le dialogue muet à base du corps est représenté comme marque distinctive d'un (petit) paysan. Par référence à la partie théorique de ce mémoire, on pourrait poursuivre ce constat en constatant

que le dialogue muet distingue le statut du paysan au statut d'agriculteur. En tout cas, dû aux perspectives de caméra qui laissent le spectateur prendre la perspective des vaches et du protagoniste, ils sont dès le début intégrés dans la relation proche entre le paysan et ses bovins. On pourrait même parler d'une analogie filmique entre paysan et bovin qui transforme le paysan en vache. Cette « vachification » peut être classifiée comme une forme de zoomorphisme. Le zoomorphisme constitue l'équivalent de l'anthropomorphisme (Joyeux 2013:74). Il apparaît quand on attribue un caractère animal à l'homme (Joyeux 2013:74). Cette analogie sert à la fois à humaniser l'animal (Joyeux 2013:74). Joyeux (2013: 74) élabore les effets du zoomorphisme dans l'art ainsi:

...On peut voir dans le zoomorphisme une forme de culte de la nature. Observateur, l'homme voit dans cette dernière une source de vie, de fécondité et de force. Les premières religions sont probablement nées d'une interrogation sur ces forces leur apparaissant comme supérieures. Ainsi, le zoomorphisme cultiverait-il l'idée qu'une âme animale siège en l'homme. (Joyeux 2013: 74)

Si on suit cette définition du zoomorphisme, celui-ci peut servir à évoquer le souvenir d'une vie paysanne qui est plus proche de la nature et ainsi, supérieure aux moyens agricoles industrialisés. Pierre en tant qu'agriculteur essaye à conserver le mode de vie paysan qui est souvent représenté (et dans beaucoup de contextes – aussi idéalisé) comme un retour aux sources humaines et animales. La relation homme-animal dans le film est ainsi présentée comme source clé d'un modèle opposé à l'agriculteur-entrepreneur. Pierre se constitue comme « petit paysan » (au moins partiellement) à cause de l'âme animale qu'il montre dans son comportement aisé et empathique avec les vaches. L'empathie qui en résulte constitue la base de la compréhension des décisions criminelles du protagoniste. En somme, la relation homme-animal proche légitime les actions du protagoniste et questionne les institutions agricoles qui, si on continue à suivre cette ligne d'argumentation, constituent un élément destructif pour la relation homme-animal.

4. Résultats et perspectives

En dépit de leur condition partagée en tant qu'agriculteur, les deux protagonistes démontrent deux réalités tout à fait différentes par rapport à leur destin individuel. Ainsi, ils représentent l'hétérogénéité qui constitue le métier agricole aujourd'hui. En démontrant, d'une part, les conséquences parfois désastreuses de l'élargissement et de l'industrialisation des exploitations et, d'autre part, des méthodes bureaucratiques inhumaines qui mènent à la piqûre d'un troupeau de vaches et une existence paysanne, les deux films ouvrent un chemin à des discussions sur différents modèles agricoles. Étant donné que l'agriculture constitue la base de notre survie sur terre et en prenant en compte le changement climatique et la balance écologique, les représentations de l'agriculture au cinéma pourraient aider le grand public à comprendre les problèmes des paysan.nes contemporains, ce qui pourrait favoriser un cheminement politique. Quant à la question posée au début de ce travail, on peut noter les différentes fonctions de la proximité entre les deux agriculteurs et leurs animaux. Dans *Au Nom de la Terre*, la proximité homme-animal était subordonnée dans l'histoire à la relation entre Pierre et sa famille. Néanmoins, on conçoit des scènes représentant la proximité homme-animal. Les analyses de scènes ont montré que la proximité entre ses animaux et lui représente le développement du caractère de Pierre. Pendant que la relation fusionnelle entre lui et son cheval réfère au dynamisme plein d'espoir de Pierre qu'il montre au début et qu'il essaye de retrouver à la fin, la relation homme-poussin démontre l'effondrement de Pierre sur une base visuelle. Tandis que ses centaines de poussins étaient considérés comme moyen pour atteindre la rentabilité de son exploitation, il tombe au même niveau que ses poussins en perdant conscience, ce qui représente le premier signe de l'aggravation de son état mental et physique. À l'inverse, la proximité homme-animal dans *Petit Paysan* sert à « vachifier » le protagoniste par des moyens filmiques. Comme il est toujours présenté comme homme en même temps,

il semble que les spectateur.trices aussi deviennent des vaches. Il en résulte une grande empathie de la part des spectateur.trices pour le protagoniste qui sert à légitimer ses actes criminels et à remettre en question le système dans lequel Pierre est forcé de tout essayer pour sauver son troupeau de bovins. Dans l'ensemble, les deux films prennent une perspective critique par rapport à l'agriculture contemporaine à travers les destins individuels de deux agriculteurs en crise.

BIBLIOGRAPHIE

Asté, Maylis: *Les Représentations de la ruralité dans les films de fiction français du début des années 1990 au début des années 2010 – Permanences et changements*. Toulouse: Thèse de doctorat, 2018.

Bessière, C., Bruneau, I., & Laferté, G.: Introduction. *Sociétés contemporaines* (2014), 96(4), 5–26.

Butzer, Günther & Jacob, Joachim (Hg): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J.b. Metzler, 2021. In: <https://link-springer-com.uaccess.univie.ac.at/book/10.1007/978-3-476-04945-2>.

Eberwein, Robert T.: *Film and the Dream Screen – A Sleep and a Forgetting*. New Jersey: Princeton University Press, 1984.

Hervieu, Bertrand & Purseigle, François: *Sociologie des mondes agricoles*. Paris: Armand Colin, 2013.

Joyeux, Laure: *Les Animalités de l'art – Modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*. Bordeaux, 2013.

Nicourt, Christian: *Être Agriculteur aujourd'hui. L'individualisation du travail des agriculteurs*. Versailles: Éditions Quæ, 2013.

Roux, Baptiste: « Une Saison Paysanne », in: Paris: *Positif*, 685 (2018), 67-71.