

# vistazo. 2024

Ströbitzer, Marie | Hornung, Julia | Lang, Marlene |  
Trummer, Stefanie | Teresa Hiergeist (Hg.)



## LA CRISE EST DANS LE PRÉ

Négociations culturelles et esthétiques de l'agriculture  
dans le film contemporain français

# vistazo.

---

2024 Vol. 4 | La crise est dans le pré

# TABLE DE MATIÈRES

TERESA HIERGEIST

LA CRISE EST DANS LE PRÉ: NÉGOCIATIONS CULTURELLES ET ESTHÉTIQUES DE L'AGRICULTURE DANS LE FILM FRANÇAIS CONTEMPORAIN

1-8

MARIE STRÖBITZER

CRITIQUE DE LA CAPITALISATION DE L'AGRICULTURE DANS *AU NOM DE LA TERRE* (2019) D'ÉDOUARD BERGEON

9-35

JULIA HORNUNG

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

36-55

# vistazo.

2024 Vol. 4 | La crise est dans le pré

MARLENE LANG

LA FUSION ENTRE L'HOMME ET L'ANIMAL: FOLIE OU POSSIBILITÉ? UNE ANALYSE DE LA RELATION HOMME-ANIMAL DANS LE FILM *PETIT PAYSAN* DE HUBERT CHARUEL

56-67

STEFANIE TRUMMER

*TOM À LA FERME*: IDENTITÄTSKONFLIKTE UND HETERONORMATIVITÄT IM RURALEN RAUM IM FRANKOPHONEN KANADISCHEN KINO

68-79

# LA CRISE EST DANS LE PRÉ. NÉGOCIATIONS CULTURELLES ET ESTHÉTIQUES DE L'AGRICULTURE DANS LE FILM FRANÇAIS CONTEMPORAIN

TERESA HIERGEIST

---

## Résumé.

L'agriculture a connu des changements fondamentaux au cours des 150 dernières années. Le progrès technique, la mondialisation, la productivité croissante ainsi que l'émergence d'exploitations et de structures agricoles de plus en plus grandes ont fortement influencé et continuent d'influencer l'agriculture. Depuis les années 2000, on constate un intérêt croissant en matière d'art, de littérature et de cinéma pour les thèmes agricoles, en particulier concernant l'actualisation de l'image de l'agriculture ainsi que les négociations d'une coexistence sociale et écologique fructueuse.

► [Sommaire du numéro](#)

2024 | Vol. 4

## La crise est dans le pré:

Négociations culturelles et esthétiques de l'agriculture dans le film français contemporain

Seite 1-8

vistazo.

# LA CRISE EST DANS LE PRÉ. NÉGOCIATIONS CULTURELLES ET ESTHÉTIQUES DE L'AGRICULTURE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS ACTUEL

TERESA HIERGEIST

## 1. Les bouleversements dans l'agriculture

Le secteur agricole a subi des transformations majeures au cours des 150 dernières années, et plus encore depuis les années 1960. On constate d'abord une nette augmentation de la production. Certes, le nombre d'ex-

ploitations agricoles a sensiblement diminué<sup>1</sup>, mais cette baisse est compensée par l'augmentation de leur taille et de leur rentabilité<sup>2</sup>. Non seulement le travail agricole a été mécanisé, technicisé, informatisé et chimisé<sup>3</sup>, non seulement les processus sont désormais spécialisés, individualisés et formalisés suivant les principes tayloriens<sup>4</sup>, mais la production se fait de moins en moins dans des exploitations individuelles et de plus en plus dans des sociétés agricoles qui externalisent une partie de la production et la délocalisent vers des sites bon marché<sup>5</sup>. Il y a longtemps que ce ne sont plus seulement les marchés locaux qui sont exploités, la France est justement un acteur mondial dans le domaine de la production alimentaire. Quelques grandes entreprises comme Danone, Unibel et Lu forment un puissant groupe de pression sur le plan politique, dominant le marché national et international<sup>6</sup> et génèrent ainsi non seulement une surproduction préoccupante<sup>7</sup>, mais marginalisent également les petites entreprises qui

---

<sup>1</sup> En 2005, 545 000 agriculteurices étaient recensé.es en France, contre plus d'un million 50 ans plus tôt. En 2005, 4 % de la population active travaillait dans l'agriculture, contre 31 % en 1955 (cf. Céline Bessière, Christophe Giraud, Nicolas Renahy: « Famille, travail et agriculture. Introduction », in: *Revue d'études en Agriculture et Environnement* 88.3 (2008), 5-19, ici: 5). Entre 2000 et 2016, la France a perdu un quart de ses exploitant.es agricoles (cf. Vanina Forget/ Bruno Héroult/ Jean-Noël Depeyrot/ Muriel Mahé/ Estelle Midler/ Mackael Hugonnet/ Raphaël Beaujeu: « Actif'Agri. Transformations des emplois et des activités en agriculture », in: *Analyse. Centre d'études et de prospective* 145 (November 2019), 1-8).

<sup>2</sup> Cf. Gunter Mahlerwein: *Grundzüge der Agrargeschichte* (vol. 3). Die Moderne (1880-2010), Köln: Böhlau, 2016, 150.

<sup>3</sup> Cf. Céline Bessière, Ivan Bruneau and Gilles Laferté: « Introduction: Les agriculteurs dans la France contemporaine », in: *Sociétés Contemporaines* 96.4 (2014) pp. 5-26, ici: 8.

<sup>4</sup> Cf. Christian Nicourt: *Être agriculteur aujourd'hui. L'individualisation du travail des agriculteurs*, Versailles: Éditions Quæ, 2013, 11.

<sup>5</sup> Cf. Céline Bessière, Christophe Giraud, Nicolas Renahy: « Famille, travail et agriculture. Introduction », in: *Revue d'études en Agriculture et Environnement* 88.3 (2008), 5-19, ici: 5.

<sup>6</sup> Cf. Venus Bivar: *Organic Resistance. The Struggle over Industrial Farming in Post-war France*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2018, 12.

<sup>7</sup> Cf. Georges Duby, Armand Wallon (ed.): *Histoire de la France rurale*, Paris: Seuil, 1976, 460.

ne parviennent souvent pas à se maintenir à flot, y compris avec l'aide de subventions publiques<sup>8</sup>.

Mais il n'y a pas que les processus de travail qui ont changé, on constate également une évolution d'un point de vue social. Les agricultrices moyennes sont de plus en plus âgées, elles s'affranchissent des traditions familiales, ont un niveau d'éducation de plus en plus élevé<sup>9</sup> et sont de plus en plus souvent des femmes<sup>10</sup>, bien que les discriminations liées au genre soient tenaces dans le secteur agricole.<sup>11</sup>

La transformation des conditions de travail dans le contexte des changements mentionnés ci-dessus est également une réalité. Le travail agricole revêt souvent un caractère mécanique et monotone<sup>12</sup>, offre peu de contacts humains par rapport à l'époque préindustrielle et technologique<sup>13</sup> et

s'exerce sous une forte pression des prix et de la concurrence<sup>14</sup>. La dépendance vis-à-vis des sociétés de production réduit sensiblement l'autonomie des agricultrices et instaure parfois une forme de « néo-servage »<sup>15</sup> qui peut susciter frustration et résignation chez les personnes concernées. Le taux de suicide plus élevé chez les agricultrices est en étroite corrélation avec cette situation<sup>16</sup>. Afin de sortir de cette capitalisation problématique de l'agriculture, certaines se tournent vers l'agriculture biologique comme alternative: elles misent sur la régionalité et le naturel en vue de créer un effet d'authenticité qui devrait motiver les clients à payer plus cher de leur propre chef. Dans la pratique, il n'est cependant pas rare que ces dernières doivent faire face à l'isolement, à l'indifférence des institutions ainsi qu'à l'hostilité des agriculteurs industriels.<sup>17</sup>

<sup>8</sup> Cf. Matthieu Calame: *La Révolution agro-écologique. Se nourrir demain*, Paris: Seuil, 2023, 17.

<sup>9</sup> Cf. Vanina Forget/ Bruno Héroult/ Jean-Noël Depeyrot/ Muriel Mahé/ Estelle Milder/ Mackael Hugonnet/ Raphaël Beaujeu: „Actif'Agri. Transformations des emplois et des activités en agriculture“, in: *Analyse. Centre d'études et de prospective* 145 (Novembre 2019), s.p.

<sup>10</sup> Dans le secteur agricole, la proportion de femmes est de 27% (cf. Alexis Annes/ Wynne Wright/ Michelle Larkins: « A Woman in Charge of a Farm. French Women Farmers Challenge Hegemonic Femininity », *Sociologia Ruralis* 0 (Juli 2020), 1-26, ici: 2).

<sup>11</sup> Cf. Michèle Saloma: « Des paysannes en France. Violences, ruses et résistances », in: *Cahiers du Genre* 35.2 (2003), 117-140, ici: 118; Lise Saugeres: « She's not really a woman, she's half a man ». *Gendered Discourses of Embodiment in a French Farming Community*, in: *Women's Studies International Forum* 25.6, 641-650, ici: 649.

<sup>12</sup> Cf. Christian Nicourt: *Être agriculteur aujourd'hui. L'individualisation du travail des agriculteurs*, Versailles: Éditions Quæ, 2013, 174.

<sup>13</sup> Dans l'élevage, l'agricultrice travaille isolée dans les étables et n'a que des contacts occasionnels avec le vétérinaire ou le technicien (cf. Christian Nicourt: *Être agriculteur aujourd'hui. L'individualisation du travail des agriculteurs*, Versailles: Éditions Quæ, 2013, 120-124).

<sup>14</sup> Cf. Alistair Fox/ Michel Marie/ Raphaëlle Moine/ Hilary Radner: *A Companion to Contemporary French Cinema*, Chichester: Wiley & Sons, 2015, 27.

<sup>15</sup> Bertrand Hervieu/ François Purseigle: *Sociologie des mondes agricoles*, Paris: Armand Colin, 2013.

<sup>16</sup> 15% des décès chez les agriculteurs sont dus à des suicides. C'est 20% de plus que pour les personnes exerçant d'autres professions. (cf. Claire Bossard, Gaëlle Santin, Irina Guseva Canu: *Surveillance de la mortalité par suicide des agriculteurs exploitants*, Online: Institut de Veille Sanitaire, 2013, 14).

<sup>17</sup> Cf. Christian Nicourt: *Être agriculteur aujourd'hui. L'individualisation du travail des agriculteurs*, Versailles: Éditions Quæ, 2013, 197-209.

## 2. L'agriculture dans l'imaginaire culturel

Il n'est pas inintéressant d'observer que les manifestations de l'agriculture dans l'imaginaire culturel s'écartent souvent de cette réalité de travail exigeante et parfois décevante. Cette vision est systématiquement associée à l'idée d'une vie idyllique en harmonie avec la nature.<sup>18</sup> Le paysan.ne est l'idéaliste simple, terre à terre, authentique, travailleuse, rustique, un individu qui travaille physiquement, qui ne fait encore qu'un avec sa terre, ses semblables et l'environnement, qui est capable d'assurer la survie de la population et qui ne perd pas de vue les traditions qui créent et nourrissent l'identité. Dans cette conception sceptique vis-à-vis du progrès, ces personnages recèlent un potentiel utopique indéniable: ils contrastent avec la vie urbaine, technologique et mondialisée, avec les crises identitaires et écologiques, et surmontent ainsi la dépossession moderne de soi. Il reste à décider au cas par cas s'il s'agit plutôt d'une utopie incitant à la réflexion concernant les problèmes de la société postindustrielle ou si elle ne fait que satisfaire les désirs d'évasion de celle-ci. Quoi qu'il en soit, la véhémence avec laquelle les agriculteur.ices sont critiqué.es dans les débats publics et les médias à propos de l'élevage industriel, de la production industrielle dans les coopératives ou de l'utilisation de la technique agro-

<sup>18</sup> Cf. Christophe Didier: Histoire de l'agriculture vue par les artistes, Paris: L'Harmattan, 2021, 9.

<sup>19</sup> Cf. François Allard-Huver: « Knowledge, Information and Mediations in Tension. A Decade of Food Scandals and Controversies », in: Simona De Julio/ Susan Kovacs (eds.): Food Information, Communication and Education, London: Bloomsbury, 2022, 87-102, ici: 88.

alimentaire, est tout à fait logique - un phénomène si prononcé en France qu'il a donné naissance à un terme spécifique, l'« agribashing ».<sup>19</sup>

Les racines de cette image idyllique remontent aux représentations romantico-costumbristes de la paysannerie du 19<sup>e</sup> siècle, telles qu'on les connaît par exemple dans le roman-feuilleton *La Mare au Diable* (1846) de George Sand:<sup>20</sup>

Le paysage était vaste et encadrait de grandes lignes de verdure, un peu rougie aux approches de l'automne, ce large terrain d'un brun vigoureux, où des pluies récentes avaient laissé, dans quelques sillons, des lignes d'eau que le soleil faisait briller comme de minces filets d'argent. La journée était claire et tiède, et la terre, fraîchement ouverte par le tranchant des charrues, exhalait une vapeur légère. Dans le haut du champ, un vieillard poussait gravement son araire de forme antique, traîné par deux bœufs tranquilles, à la robe d'un jaune pâle, véritables patriarches de la prairie, hauts de taille, un peu maigres, les cornes longues et rabattues, de ces vieux travailleurs qu'une longue habitude a rendus frères, comme on les appelle dans nos campagnes, et qui, privés l'un de l'autre, se refusent au travail avec un nouveau compagnon et se laissent mourir de chagrin.<sup>21</sup>

L'instance narrative autodiégétique dessine ici une peinture d'un *locus amoenus* polychrome, qui apparaît vivant et varié grâce aux nombreux adjectifs et verbes actifs employés pour le décrire. L'agriculteur, qui semble

<sup>20</sup> Cf. Renée Balibar: « Cultivateurs/ agriculteurs – La représentation des paysans dans des textes français du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle », in: Cahiers de Fontenay 24-25 (1981), 41-71, ici: 54.

<sup>21</sup> George Sand: *La Mare au diable*, Bruxelles: Meline, canis et compagnie, 1846, 13.

suivre le plan de la nature, en lien étroit avec ses animaux, y est parfaitement intégré.

Dans l'art également, les références nostalgiques à l'agriculture traditionnelle se multiplient avec l'industrialisation et l'exode rural qui l'accompagne, les valeurs telles que l'émotion et l'amour de la nature y jouant un rôle central.<sup>22</sup> L'huile sur toile de Jean-François Millet *Les glaneuses* (1857), la gravure de Paul Huet *La fenaison* (1869), l'huile sur toile de Julien Dupré *La récolte des foins* (1881) ou *Une bergère avec un troupeau de moutons* de Charles Emile Jacques (1861) sont exemplaires à cet égard dans leur représentation de personnages bien nourris et concentrés sur le travail de la terre à l'aide de leurs mains et d'outils en bois dans un contexte naturel luxuriant, fertile et généralement riche en couleurs.

Cette mise en scène idéalisante a une grande longévité, dépassant le 20<sup>e</sup> siècle et se prolongeant jusqu'au 21<sup>e</sup> siècle. Cela s'explique notamment par le fait qu'elle possède un formidable potentiel évocateur et qu'elle se prête à de multiples adaptations. Dans l'entre-deux-guerres, les films agricoles idylliques et subventionnés par le ministère de l'Agriculture sont de plus en plus diffusés dans les cinémas afin de prévenir l'exode rural. Ils devaient particulièrement motiver le jeune public à poursuivre l'exploitation de leurs parents. Ainsi, des films comme *La bonne méthode* (1927) de Jean Benoit-Lévy, dans lequel deux garçons sortent l'exploitation de leur père de la crise grâce à leur savoir-faire technique, ou *Le bon et le mauvais laitier*

<sup>22</sup> Cf. Christophe Didier: Histoire de l'agriculture vue par les artistes, Paris: L'Harmattan, 2021, 158-159.

<sup>23</sup> Cf. Alison J. Murray Levine: « Cinema, propagande et populations rurales en France (1919-1939) », in: Vingtième Siècle. Revue d'histoire 83 (Juillet-septembre 2004), 21-38, ici: 21-27, 29, 37.

(1925), qui enseigne la prévention des épidémies chez les vaches laitières, ont été projetés principalement à des classes d'école.<sup>23</sup> Sous le régime de Vichy également, les représentations harmonieuses d'une France traditionnelle et rurale ont servi de propagande dans des pamphlets, sur des affiches, à la radio, dans la littérature et au cinéma, avec par exemple *Plein pouvoirs* de Jean Giraudoux (1939), *Gaspard des montagnes* (1924) d'Henri Pourrat, *La fille du puisatier* (1940) de Marcel Pagnol, *Monsieur de Lourdines* (1943) de Pierre de Hérain, *Goupi Mains Rouges* (1943) de Jacques Becker qui sont très bien accueillis.<sup>24</sup>

Après la Seconde Guerre mondiale, l'idylle rurale semble toutefois de plus en plus compromise. L'exode rural est thématiqué – par exemple dans *La nuit merveilleuse* de Jean-Paul Paulin (1940), *L'an quarante* de Fernand Rivers (1940) ou *Sous le ciel de Paris* de Julien Duvivier (1950) –, l'hostilité envers la population rurale devient visible – par exemple dans *Farrebique* (1947) de Georges Rouquier – et l'incompatibilité entre espace rural et espace urbain apparaît de plus en plus – peut-être pour la première fois dans *Jour de fête* (1940) de Jacques Tati, où un facteur rural échoue face à la technologie moderne.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Cf. Margaret Butler: « Paysan, paysage, patrie. French Films and Rural Life, 1940-1950 », in: Rural History 14.2 (2003), 219-237, ici: 221-222.

<sup>25</sup> Cf. Margaret Butler: « Paysan, paysage, patrie. French Films and Rural Life, 1940-1950 », in: Rural History 14.2 (2003), 219-237, ici: 230-232.

La culture contemporaine regorge également de représentations artistiques, littéraires et cinématographiques de l'agriculture.<sup>26</sup> Depuis les années 2000 tout particulièrement, un intérêt spécifique semble s'être manifesté pour ce sujet et les groupes sociaux les plus divers parviennent à se rattacher à cette thématique. L'accent est mis sur la révision et la critique de l'imaginaire culturel de l'agriculture, visant à actualiser l'image de l'agriculture, mais la réflexion sur le rapport nature-culture face au changement climatique et la critique de la mondialisation jouent également un rôle important.<sup>27</sup> Lorsque Pascal Rivet construit en 2009 un tracteur New Holland en bois grandeur nature pour le brûler lors d'un happening de plusieurs heures, il attire inmanquablement l'attention sur la fin d'une agriculture se contentant de matériaux naturels. Lorsque Mr. Strange montre dans son œuvre numérique *Le champ de blé* (2021) un astronaute debout dans un champ de blé, enveloppé dans une combinaison impénétrable, c'est la fin d'un contact direct entre l'homme et la nature qui est signifiée. Des récits comme *Les derniers Indiens* (2008), *L'Annonce* (2009) ou *Joseph* (2014) de Marie-Hélène Lafon, *L'Komme des haies* (2012) de Jean-Loup Trassard ou *L'homme incertain* (2015) de Stéphanie Chaillou mettent en scène des protagonistes qui semblent coincés entre ville et campagne, entre nostalgie et réalité, et qui sont par conséquent fragmentés sur le plan de leur identité.<sup>28</sup> Dans l'ensemble, on peut donc parler d'une certaine ambivalence dans la

<sup>26</sup> Cf. Magdalena Marszalek/ Werner Nell/ Marc Weiland: « Über Land – lesen, erzählen, verhandeln », in: les mêmes (dir.): *Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dort und Ländlichkeit*, Bielefeld: transcript, 2017, 9-26, ici: 9.

<sup>27</sup> Cf. Anne Kersten: *Kunst und Landwirtschaft. Realitätsbezüge in der Gegenwartskunst*, Bielefeld: transcript, 2021, 231-236.

mise en scène de l'agriculture. Une industrie agricole mondialisée entre en collision avec la nostalgie romantique – et laisse ainsi derrière elle confusion et désorientation.<sup>29</sup>

### 3. Le traitement de l'agriculture dans le cinéma contemporaine

Ce vif intérêt, mais aussi l'ambivalence insoluble et pleine de tension qu'il implique, se retrouvent également dans les représentations cinématographiques actuelles de l'agriculture. D'une manière générale, le thème a été fréquemment abordé dans le cinéma français de ces dernières années: non seulement de nombreux documentaires écologiques ont vu le jour – *Les brebis font de la résistance* (2009) et *Tous au Larzac* (2011) reviennent sur les dix années de lutte des paysans français contre l'installation d'un terrain militaire sur le haut plateau du Massif central dans les années 1980; *Yvette, bon Dieu!* (2007) et *Retour en Normandie* (2008) dressent le portrait de la vie rurale et *Herbe* (2009), *Nos enfants nous accuseront* (2008) et *République de la malbouffe* (2012) dénoncent l'enchevêtrement et les dérives de la production alimentaire française.<sup>30</sup> En outre, les fictions sur des thèmes agricoles sont si nombreuses que les critiques de cinéma ont déjà adopté

<sup>28</sup> Cf. Anne-Rachel Hermetet: « in-cent, Josph, Paul et les autres. Voix et figures de paysans dans la fiction française contemporaine », in: *L'Esprit Créateur* 57.1 (2017), 58-70, ici: 58-60, 69.

<sup>29</sup> Cf. Venus Bivar: *Organic Resistance. The Struggle over Industrial Farming in Post-war France*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2018, 173.

<sup>30</sup> Cf. Alistair Fox/ Michel Marie/ Raphaëlle Moine/ Hilary Radner: *A Companion to Contemporary French Cinema*, Chichester: Wiley & Sons, 2015, s.p.

le terme générique de cinéma agricole.<sup>31</sup> Dans *Roxane* (2019), Mélanie Aufret aborde de manière comique les excentricités et les difficultés d'un partenariat avec un agriculteur, dont les limites peuvent bien entendu être surmontées grâce à beaucoup d'amour et de bienveillance, permettant au couple de se former. *Ce qui nous lie* (2017) de Cédric Klapisch, qui traite des blessures psychiques, des réseaux mondiaux et des différences sociales dans une célébration emphatique de la famille, de la tradition, du conservatisme et du nationalisme, relève également du *feel good movie*. Enfin, *Petit paysan* (2017) du réalisateur Hubert Charuel, récompensé par trois Césars, inaugure la problématisation du genre en évoquant, en référence à une intrigue de thriller, les abîmes auxquels sont confrontés les agricultrices face à la coercition des autorités et des agricultrices concurrentes, face à la menace des épidémies, et en renégociant la relation homme-animal dans le contexte agricole.<sup>32</sup> *Au nom de la terre* (2020) d'Édouard Bergeon se consacre à la destruction de l'autonomie due aux exigences de la pression du succès capitaliste, en faisant vivre aux spectatrices le suicide comme une issue tragique au dilemme de l'agriculture. Enfin, *La terre des hommes* (2022) de Naël Marandin met en lumière le caractère patriarcal du secteur agricole en montrant une jeune agricultrice

---

<sup>31</sup> « Il était une fois le cinéma agricole » <https://welovecinema.bnpparibas/a-la-une/il-etait-une-fois-le-cinema-agricole> (consulté le 29.12.2023). Le cinéma agricole semble précéder le cinéma rural, avec des films tels que *L'arbre, le maire et la médiathèque* (1993) d'Éric Rohmer, *Le bonheur est dans le pré* (1995) d'Étienne Chatiliez, *Y'aura-t-il de la neige à Noël?* (1996) de Sandrine Veysset, *C'est quoi la vie?* de François Dupeyron, *Le Souffle* (2001) de Damien Odoul, *Amour d'enfance* (2001) d'Yves Caumon, *Peindre ou faire l'amour* (2005) d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, *Je vous trouve très beau* (2006) d'Isabelle Mergault, *Dialogue avec mon jardinier* (2007)

qui tente de s'extirper de sa double marginalisation de femme agricultrice sur un mode revanchard.

Les films se caractérisent donc par des agricultrices idéalistes qui défendent de manière héroïque leur vision d'une relation harmonieuse et holistique avec les animaux, le sol et la nature contre les résistances politiques, la pression de la concurrence néolibérale, la réalité de la vie mondialisée, le sexisme ou les circonstances extérieures déterminantes. Il s'agit de combats entre l'utopie et la réalité, qui revêtent dans tous les cas un caractère hautement émotionnel. Ces tensions se reflètent également au niveau du langage cinématographique: la nature idéalisée, montrée de préférence dans un *establishing shot* au début du film comme *locus amoenus* et donc comme un lieu lumineux aux couleurs vives, contraste souvent avec le bruit des machines, les cris des poulets élevés en masse et le désespoir croissant des protagonistes. Les modes comique, tragique, mélodramatique ou du thriller sont tous destinés à réunir des points de vue contradictoires avec une grande intensité affective.

L'agriculture s'avère donc être un thème clé auquel on peut se référer de plusieurs manières dans la France contemporaine. Les fonctions culturelles du cinéma agricole sont multiples: certains utilisent le chronotope

de Jean Becker, *Le fils de l'épicier* (2007) d'Éric Guirado, *Le roi de l'évasion* (2009) d'Alain Guiraudie et *Hors satan* (2011) de Bruno Dumont. Maylis Asté étudie ces productions dans sa thèse (*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).

<sup>32</sup> Edouard Lynch: « Hubert Charuel, *Petit Paysan* », in: *Études rurales* 201 (2018), 240.

rural comme lieu d'évasion, qui soulage des efforts de la vie urbaine; d'autres se positionnent de manière plus politique, en tentant d'augmenter la visibilité de l'agriculture, d'améliorer l'image de la paysannerie et d'attirer l'attention sur la problématique de l'obligation de productivité du capitalisme. Souvent, les réalisatrices ont un lien personnel avec le monde agricole, de sorte que la composante autobiographique et le traitement d'une histoire familiale potentiellement traumatisante jouent un rôle central. Enfin, les intrigues agricoles sont propices à soulever des questions écologiques et à jeter un nouveau regard sur les relations entre les êtres humains et la nature, entre les êtres humains et les animaux, entre les êtres humains et l'économie. C'est sur la découverte de ces différentes nuances que s'est concentré le séminaire en sciences des médias « La crise est dans le pré. Négociations culturelles et esthétiques de l'agriculture dans le film français contemporain », que j'ai donné à l'Université de Vienne au semestre d'été 2023 et dont ce numéro présente une partie des résultats.

Marie Ströbitzer caractérise dans « Critique de la capitalisation de l'agriculture dans le film *Au nom de la terre* (2019) d'Édouard Bergeon » la façon dont l'œuvre suit une logique argumentative de gauche aux différents niveaux de la communication cinématographique, en soulignant la nocivité des impératifs de productivité et de rentabilité dans l'agriculture et en dénonçant une perte d'humanité.

Julia Hornung étudie dans son mini-mémoire de licence « La symbiose homme-animal. Les effets cinématographiques la proximité entre paysan.nes et leurs animaux dans le 'cinéma agricole' » la relation humain-animal en se basant sur *Au nom de la terre* et *Petit paysan*, et en mettant en évidence comment celle-ci fonctionne tantôt comme indicateur de la problématisation de l'agriculture dans des circonstances capitalistes, tantôt comme vecteur de questions d'éthique de la compassion sur le traitement correct des animaux.

Dans son travail de séminaire « La fusion entre l'homme et l'animal. Folie ou possibilité? Une analyse de la relation homme-animal dans *Petit Paysan* de Hubert Charuel », Marlene Lang étudie une piste similaire, en définissant la relation du protagoniste avec ses vaches sur la base des spécificités scénaristiques et en l'interprétant comme une utopie d'un traitement alternatif des animaux.

Dans la dernière contribution à ce numéro, « *Tom à la ferme : conflits identitaires et hétéronormativité en milieu rural dans le cinéma canadien franco-phone* », Stefanie Trummer nous offre une perspective québécoise nous permettant d'élargir la réflexion au-delà des frontières françaises. Elle y décrit la représentation déterministe de l'espace rural et de l'agriculture dans le film à succès de Xavier Dolan (2013) ainsi que les stratégies de pouvoir et les hiérarchies centre-périphérie qui y sont liées.

## BIBLIOGRAPHIE

Allard-Huver, François (2022): « Knowledge, Information and Mediations in Tension. A Decade of Food Scandals and Controversies », in: Simona De Julio; Susan Kovacs (eds.): *Food Information, Communication and Education*. London: Bloomsbury, 87-102.

Anne, Alexis et al. (2020): « A Woman in Charge of a Farm. French Women Farmers Challenge Hegemonic Femininity », in: *Sociologia Ruralis* 0, 1-26.

Asté, Maylis (2018): *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: Dissertation.

Balibar, Renée (1981): « Cultivateurs/ agriculteurs – La représentation des paysans dans des textes français du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle », in: *Cahiers de Fontenay* 24-25, 47-71.

- Bessière, Céline et al. (2008): « Famille, travail et agriculture. Introduction », in: *Revue d'études en Agriculture et Environnement* 88.3, 5-19.
- Bessière, Céline et al. (2014): « Introduction: Les agriculteurs dans la France contemporaine », in: *Sociétés contemporaines* 96.4, 5-26.
- Bivar, Venus (2018): *Organic Resistance. The Struggle over Industrial Farming in Postwar France*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Bossard, Claire et al. (2013): *Surveillance de la mortalité par suicide des agriculteurs exploitants*. Online: Institut de Veille Sanitaire.
- Butler, Margaret (2003): « Paysan, paysage, patrie. French Films and Rural Life, 1940-1950 », in: *Rural History* 14.2, 219-237.
- Calame, Matthieu (2023): *La Révolution agro-écologique. Se nourrir demain*. Paris: Seuil.
- Didier, Christophe (2021): *Histoire de l'agriculture vue par les artistes*. Paris: L'Harmattan.
- Duby, Georges; Wallon, Armand (ed.) (1976): *Histoire de la France rurale*. Paris: Seuil.
- Forget, Vanina et al. (2019): « Actif'Agri. Transformations des emplois et des activités en agriculture », in: *Analyse. Centre d'études et de prospective* 145, 1-8.
- Fox, Alistair et al. (2015): *A Companion to Contemporary French Cinema*. Chichester: Wiley & Sons.
- Hermetet, Anne-Rachel (2017): « Vincent, Joseph, Paul et les autres. Voix et figures de paysans dans la fiction française contemporaine », in: *L'Esprit Créateur* 57.1, 58-70.
- Hervieu, Bertrand; Purseigle, François (2013): *Sociologie des mondes agricoles*. Paris: Armand Colin.
- Kersten, Anne (2021): *Kunst und Landwirtschaft. Realitätsbezüge in der Gegenwartskunst*. Bielefeld: transcript.
- Levine, Allison J. Murray (2004): « Cinema, propagande et populations rurales en France (1919-1939) », in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 83, 21-38.
- Lynch, Edouard (2018): « Hubert Charuel, Petit Paysan » in: *Etudes rurales* 201, 240.
- Mahlerwein, Gunter (2016): *Grundzüge der Agrargeschichte (vol. 3). Die Moderne (1880-2010)*. Köln: Böhlau.
- Marszalek, Magdalena et al. (2017): « Über Land – lesen, erzählen, verhandeln », in: Dies. (Hg.): *Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dort und Ländlichkeit*. Bielefeld: transcript, 9-26.
- Nicourt, Christian (2013): *Être agriculteur aujourd'hui. L'individualisation du travail des agriculteurs*. Versailles: Éditions Quæ.
- Saloma, Michèle (2003): « Des paysannes en France. Violences, ruses et résistances » in: *Cahiers du Genre* 35.2, 117-140.
- Sand, George (1846): *La mare au diable*. Brüssel: Meline, cans et compagnie.
- Saugeres, Lise (2002): « 'She's not really a woman, she's half a man'. Gendered Discourses of Embodiment in a French Farming Community », in: *Women's Studies International Forum* 25.6, 641-650.
- Unbekannt: « Il était une fois le cinéma Agricole »: <https://welove-cinema.bnpparibas/a-la-une/il-etait-une-fois-le-cinema-agricole> (Aufruf am 29.12.2023).

# CRITIQUE DE LA CAPITALISATION DE L'AGRICULTURE DANS *AU NOM DE LA TERRE* (2019) D'ÉDOUARD BERGEON

MARIE STRÖBITZER

---

## Abstract.

Marie Ströbitzer discute dans son article comment *Au nom de la terre* (2019) d'Édouard Bergeon suit une logique argumentative de gauche aux différents niveaux de la communication cinématographique, en soulignant le caractère nocif des impératifs de productivité et de rentabilité dans l'agriculture et en dénonçant une perte d'humanité. En faisant cela, elle met en évidence la critique de la capitalisation de l'agriculture qui apparaît clairement dans le film et qui nuit à la santé mentale des paysan.nes.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2024 | Vol. 4

**Critique de la capitalisation  
de l'agriculture**

dans *Au nom de la terre* (2019) d'Édouard  
Bergeon

Seite 9-35

vistazo.

# CRITIQUE DE LA CAPITALISATION DE L'AGRICULTURE DANS *AU NOM DE LA TERRE* (2019) D'ÉDOUARD BERGEON

MARIE STRÖBITZER

## 1. AU NOM DE LA TERRE – TÉMOIGNAGE DU MALAISE PAYSAN

Baisse de revenus, accroissement du célibat, horaires de travail dépassant souvent les cinquante heures par semaine, forte dépendance aux aides européennes et sentiment d'exclusion par rapport au reste de la société – au cours des dernières décennies, le « malaise paysan » est devenu un sujet récurrent dans les médias.<sup>1</sup> Merlet parle de « véritables bouleversements, profonds et rapides »<sup>2</sup> qui ont marqué le monde agricole depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Après avoir longtemps réduit le monde rural et agricole à un simple décor de fond, depuis les années 2010, le cinéma s'est progressivement imposé comme un nouveau porte-parole des difficultés des paysan·nes. La naissance d'un nouveau « genre rural » dans les comédies dramatiques et les

dramas, qui représentent 77% des entrées au cinéma en France, donne de l'espoir quant à la sensibilisation du public aux problématiques agricoles. Parmi les réalisatrices de ces films, on trouve de plus en plus de cinéastes elleux-mêmes issues du monde rural et prêtes à partager leurs témoignages autobiographiques.<sup>3</sup> Le drame *Au nom de la terre* (2019) d'Édouard Bergeon en est un exemple. Lui-même fils d'un agriculteur qui s'est suicidé dans les années 1990, Bergeon retrace le calvaire de Pierre, jeune agriculteur et père de famille qui reprend la ferme familiale et finit par succomber à la pression d'aggrandir toujours plus l'exploitation afin de rembourser ses dettes.

Plus Pierre élargit et modernise son exploitation, plus sa santé mentale et ses relations interpersonnelles en souffrent, le conduisant finalement au suicide. Ainsi, le film peut être interprété comme une critique de la capitalisation de l'agriculture, où les valeurs de profit et d'efficacité priment sur la qualité et le bien-être humain et animal. L'objectif de ce travail est d'analyser la façon dont cette critique est transportée dans le film: quelles jugements le film émet-il à l'encontre de la capitalisation de l'agriculture, et quels moyens cinématographiques sont employés pour véhiculer ces jugements?

Afin de mieux situer le contexte socio-historique de la critique exprimée dans le film, la première partie de ce travail donnera un bref aperçu de l'évolution du secteur agricole en France au cours des dernières décennies. Pour ce faire, une attention particulière sera accordée à la « politique des structures », aux « lois d'orientation », au principe du remembrement ainsi qu'à la PAC (Politique Agricole Commune). Ensuite, nous établirons un lien entre le monde agricole et le cinéma en parcourant brièvement l'histoire du rôle de l'agriculture et de la ruralité dans les films français. Finalement,

<sup>1</sup> Cf. Vieillard-Baron 2003, p.25.

<sup>2</sup> Merlet 2016, p.9.

<sup>3</sup> Cf. Mathieu 2021, p.293-294.

la troisième partie de ce travail sera consacrée à l'analyse d'une sélection de scènes du film qui, en s'appuyant sur les connaissances acquises dans les deux premiers chapitres, permettra de répondre progressivement à la question posée.

## 2. La France et l'agriculture – contexte socio-historique

Historiquement parlant, l'agriculture joue un rôle fondamental dans le tissu économique, social et culturel français. Depuis plusieurs siècles, elle constitue une source d'emplois et de croissance économique indispensable, et a ainsi contribué à la prospérité du pays et a façonné l'identité nationale.<sup>4</sup> Aujourd'hui encore, plus de la moitié du territoire français est dédiée à l'usage agricole, et avec 81,6 milliards d'euros en 2021 (correspondant à environ 17% du total de l'UE), la France enregistre la plus forte production agricole totale parmi les pays membres de l'UE.<sup>5</sup> Néanmoins, en France, la sphère de l'agriculture a subi d'importants changements au cours des dernières décennies, ce qui la place face à de nouveaux défis. Le chapitre suivant est consacré à esquisser ces évolutions.

### 2.1. Évolutions de l'agriculture française depuis 1945

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, environ 43,5% de la population française réside encore en milieu rural, avec plus d'un tiers de la population

---

<sup>4</sup> Cf. Site officiel de la Représentation permanente de la France auprès de l'Union européenne 2021.

<sup>5</sup> Cf. Rédaction de vie-publique.fr 2022.

<sup>6</sup> Cf. Deléage 2013, p.4-5.

active engagée dans le secteur agricole. Néanmoins, l'après-guerre est marqué par des dommages sévères: plus de 200 000 exploitations agricoles en France ont été détruites ou endommagées, et l'appareil de production ainsi que le système de transport ont également été fortement perturbés. Contrairement à la Première Guerre mondiale, ces dégâts s'étendaient sur tout le territoire national. De plus, les trois années suivant la fin de la guerre sont marquées par des conditions météorologiques particulièrement défavorables. Ainsi, l'approvisionnement alimentaire s'est révélé largement insuffisant pour répondre aux besoins de la population, et certains produits essentiels tels que le pain, la viande, les graisses et le sucre sont restés soumis à un système de rationnement jusqu'en 1949. La France faisait donc face à une situation économique très précaire et se trouvait loin de l'auto-suffisance alimentaire.<sup>6</sup>

#### 2.1.1. Modernisation: de la pénurie alimentaire à la surproduction

Avec une industrialisation croissante, la main-d'œuvre auparavant active dans le secteur agricole a migré de plus en plus vers les zones urbaines. Cet exode rural a exigé un nouveau système d'approvisionnement alimentaire, où moins de producteurices devaient nourrir une population de plus en plus nombreuse. En résumé, l'objectif central était d'augmenter la productivité de la production alimentaire, et ce à l'aide d'une modernisation fondamentale du secteur agricole.<sup>7</sup> Cette idée de moderniser l'agriculture se caractérisait avant tout par une rationalisation des méthodes de travail.<sup>8</sup> On se dirigeait vers « un modèle d'accumulation dans lequel le produit agricole devient une marchandise comme une autre »<sup>9</sup>. Il s'agissait donc du

<sup>7</sup> Cf. Bivar 2018, p.15.

<sup>8</sup> Cf. Desriers 2007, p.18.

<sup>9</sup> Ibid., p.11.

premier pas vers une capitalisation de l'agriculture, ou, comme l'exprime Bivar: « industrial farms would be treated as businesses rather than as family homesteads »<sup>10</sup>.

Dans le cadre de cette modernisation, les agriculteurices ont été soutenues par différentes organisations: les coopératives pour la collecte et la transformation des produits, le Crédit agricole pour le financement, la Mutualité Sociale Agricole pour l'assurance, et les syndicats agricoles. En outre, on visait à professionnaliser le métier afin de former de plus en plus les jeunes agriculteurices aux techniques modernes.<sup>11</sup> C'est dans cette optique que l'INRA, le premier institut de recherche en agronomie en Europe, a été créé en 1946, avec pour mission principale « d'associer science et technologie afin d'améliorer les techniques de l'agriculture et de l'élevage en France »<sup>12</sup>.

Deléage identifie deux grandes périodes de la modernisation de l'agriculture en France: la période de planification (de 1945 à la fin des années 1950) et celle des lois d'orientation (de 1960 à 1962). La période de la planification a visé à moderniser les exploitations sans altérer directement leurs structures de production. Pour ce faire, l'accent a été mis sur le développement de la machinerie et sur l'utilisation des engrais. L'État envisageait, par exemple, une multiplication par dix du nombre de tracteurs en service, même si la plupart des exploitations existantes étaient trop petites et mal structurées pour obtenir des tracteurs ou d'autres équipements agricoles.<sup>13</sup> Le but de cette modernisation était d'augmenter la production

<sup>10</sup> Bivar 2018, p.17.

<sup>11</sup> Merlet 2016, p.11.

<sup>12</sup> Xieng/Langlois 2017.

<sup>13</sup> Bivar 2018, p.25.

<sup>14</sup> Cf. Deléage 2013, p.11.

agricole malgré la diminution du nombre d'agriculteurices. Ainsi, la France a pu rapidement rétablir son autonomie alimentaire, ce qui a même entraîné les premières crises de surproduction.<sup>14</sup>

### 2.1.2. La « politique des structures » et les lois d'orientation

La deuxième phase de la modernisation était caractérisée par l'adoption des « lois d'orientation agricole » en 1960 et 1962, visant à « [intégrer] l'agriculture dans le développement du capitalisme »<sup>15</sup>. Promulguées sous le gouvernement de Michel Debré, les lois d'orientation constituaient un cadre global pour guider et influencer systématiquement le développement des exploitations agricoles en France.<sup>16</sup> Ces lois sont étroitement liées à ce que l'on appelle la « politique des structures », qui désigne l'ensemble de mesures de l'État français visant à « obtenir la répartition des moyens de productions la plus apte à permettre à l'agriculture d'atteindre les objectifs que lui assigne la politique agricole »<sup>17</sup>. Les deux décennies qui ont suivi l'adoption des lois d'orientations – les années 60 et 70 – sont souvent considérées comme « l'âge d'or » de cette politique des structures.<sup>18</sup>

Cette politique se concentrait avant tout sur la régulation de la taille des exploitations agricoles. On différenciait entre trois types d'exploitations: les « grandes » exploitations de monoproduction végétale, les exploitations « moyennes » de dimension familiale et les « petites » exploitations. Ces dernières étant considérées comme trop peu rentables et insuffisamment compétitives, la réduction significative de leur nombre est devenue un objectif central de la politique agricole.<sup>19</sup> En revanche, les exploitations

<sup>15</sup> Cf. Ibid., p.11.

<sup>16</sup> Cf. Astruc 1986, p.27.

<sup>17</sup> Ibid., p.27.

<sup>18</sup> Cf. Merlet 2016, p.12.

<sup>19</sup> Cf. Deléage 2013, p.12.

de taille moyenne ont été placées au cœur des lois d'orientation: une taille idéale a été fixée pour chaque ferme dans chaque région, et on favorisait les exploitations gérées par deux personnes, le producteur et son conjoint-e.<sup>20</sup> « Le processus de modernisation de l'agriculture d'après-guerre [...] a posé un cadre législatif au travail en famille [...]. L'objectif était de passer de la ferme à l'exploitation, du patrimoine à l'outil de travail et enfin, de la famille au couple »<sup>21</sup>, résume Lignères.

### 2.1.3. Le remembrement et l'agrandissement des exploitations

Une pratique qui est étroitement liée à la politique des structures est le « remembrement ». Selon le dictionnaire Larousse, ce terme désigne « la réunion de différentes parcelles en un seul tenant afin d'effectuer une redistribution rationnelle pour l'agriculture »<sup>22</sup>. L'objectif de ce regroupement de plusieurs parcelles était une exploitation plus efficace des surfaces agricoles – ou, comme le résume Bivar: « with remembrement, farmland was assimilated into a rationalizing system that prized efficiency and productivity above all else »<sup>23</sup>. On pouvait, par exemple, économiser environ 20% des coûts en labourant une surface d'un hectare au lieu de 25 ares. De plus, l'utilisation d'outils modernes, comme les tracteurs, ne s'avérait souvent rentable qu'à partir d'une certaine taille des surfaces.<sup>24</sup>

Entre 1945 et 1980, environ 10,9 millions d'hectares (c'est-à-dire plus de la moitié des terres cultivables en France) ont été remembrés.<sup>25</sup> Ainsi, le nombre d'exploitations agricoles a considérablement diminué au cours des dernières décennies, tandis que leur taille a nettement augmenté. En 1995, la France comptait 2,3 millions d'exploitations agricoles, alors qu'en

<sup>20</sup> Cf. Merlet 2016, p.20.

<sup>21</sup> Lignères 2015, p.263.

<sup>22</sup> Larousse en ligne 2023.

<sup>23</sup> Bivar 2018, p.34.

2003, ce nombre a chuté à 590 000. La main d'œuvre agricole (famille et salarié-es) est passée de 6,2 millions de personnes en 1955 à 1,3 million en 2000, réduisant la part d'emploi agricole de 31% à 4,8%. Sur le plan spatial, en 1955, 80% des exploitations agricoles sont encore fortement parcellisées et occupent moins de 20 hectares, et moins d'1% d'entre elles dépasse 100 hectares. En 2000, la part des exploitations de plus de 100 hectares est passée à 12% et représentait 46% de la surface agricole totale utilisée.<sup>26</sup>

### 2.1.4. La politique agricole commune (PAC)

Parallèlement à la politique des structures et au remembrement, l'importance croissante de l'Europe a également exercé une influence majeure sur l'agriculture française. Imaginée en 1957 lors des traités de Rome et mise en œuvre en 1962, la PAC (Politique Agricole Commune) est la plus ancienne politique commune en Europe. Elle a été conçue à l'origine comme un projet de solidarité, son objectif étant de lutter contre la crise d'approvisionnement de l'Europe d'après-guerre en rendant les pratiques agricoles plus efficaces. De plus, il s'agissait de garantir un revenu minimum aux agricultrices et des prix fixes aux consommateurices.<sup>27</sup>

Au départ, cette politique était donc de nature très protectionniste. Cependant, à partir des années 1970, la PAC s'est de plus en plus concentrée sur la modernisation des exploitations agricoles. Il a fallu aider les agricultrices à s'adapter aux demandes du marché, et ce à l'aide de subventions: les exploitations « moyennes » ont reçu des aides à l'investissement, tandis que les « petites » exploitations considérées comme trop « archaïques » ont bénéficié d'aides à la cessation d'activité. Le PAC a donc

<sup>24</sup> Cf. Atias/Linotte 1980, p.6.

<sup>25</sup> Cf. Ibid., p.27.

<sup>26</sup> Cf. Desriers 2007, p.17.

<sup>27</sup> Cf. Warnet/Laurent/Cougard 2019.

contribué, tout comme le remembrement, à une réduction significative du nombre d'exploitations agricoles.

Les objectifs à l'origine de la PAC ont été largement remplis entre 1960 et 1990: la PAC avait fourni aux agriculteurices les moyens financiers nécessaires à la modernisation tout en protégeant les marchés régionaux. Ainsi, la France est passée d'une économie agraire à une économie industrielle, les méthodes agricoles en Europe sont devenues plus modernes et efficaces – ce qui a entraîné une hausse de productivité – et l'approvisionnement de la population a été assuré.<sup>28</sup>

Cependant, malgré ce succès initial, la PAC a engendré de nouveaux défis à partir des années 1970: la production des principaux produits – comme le beurre, le lait ou la viande – est devenue excédentaire.<sup>29</sup> De plus, de nombreuses agriculteurices se sont endetté-es, la désertification des zones rurales s'est accrue et l'utilisation excessive de produits chimiques a créé des problèmes de pollution.<sup>30</sup>

En conséquence, en 1992, une réforme de la PAC a apporté des changements majeurs. Afin de lutter contre la surproduction, les aides versées aux agriculteurices ne dépendaient plus de la quantité de leur production mais de la superficie de leurs terres, peu importe ce qu'ils y cultivaient. Les prix des produits agricoles européens ont été rapprochés de ceux du marché mondial, ce qui a drastiquement réduit les prix fixes – celui des céréales, par exemple, a diminué de 34%, et celui des oléagineux a même été totalement supprimé. Les agriculteurices ont reçu des soutiens pour compenser

leurs pertes, mais cela n'a pas pu empêcher la baisse de leurs revenus à long terme.<sup>31</sup>

Aujourd'hui encore, l'intervention de l'UE génère de nombreuses tensions parmi les agriculteurices français-es. Même si les directives européennes offrent une certaine sécurité financière à ceux qui travaillent dans le secteur agricole – les aides directes de la PAC représentant aujourd'hui 47% des revenus des agriculteurices<sup>32</sup> –, les actives agricoles souffrent d'une forte dépendance des instances européennes. De plus, ces aides sont souvent distribuées de manière très inégale, avec de grandes disparités entre les petites et les grandes exploitations, ce qui entraîne « des inégalités de revenus, de niveaux de vie, de statuts, de fiscalité ou bien encore de conditions de travail »<sup>33</sup>. Les propriétaires de petites exploitations doivent donc souvent faire face à des angoisses existentielles: selon la Mutualité sociale agricole, la peur de ne plus pouvoir maintenir l'exploitation et devenir insolvable est la principale source d'anxiété chez les agriculteurices en France. Finalement, les tâches bureaucratiques liées à la PAC représentent une charge importante pour de nombreuses agriculteurices, qui se sentent harcelé-es et mis-es sous pression par l'administration. Cela concerne, par exemple, les obligations de déclaration, les dossiers PAC à remplir, les inspections à préparer, mais aussi la mise en place de la traçabilité et le respect des normes liées à la production.<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Cf. Deléage 2013, p.28.

<sup>29</sup> Cf. Warnet/Laurent/Cougard 2019.

<sup>30</sup> Cf. Deléage 2013, p.28.

<sup>31</sup> Cf. Desriers 2007, p.24.

<sup>32</sup> Cf. Martin-Genier 2019.

<sup>33</sup> Chaudat/Gaillon/Bah 2021.

<sup>34</sup> Cf. Ibid.

## 2.2. Enjeux actuels

« Malmenée et mal-aimée »<sup>35</sup> – c'est avec ces mots que Berriet-Sollicec et Lamy résumant, dans un article sur *The Conversation* publié en 2020, la situation des agricultrices en France d'aujourd'hui. « Jamais une profession n'a connu une évolution aussi brutale »<sup>36</sup>, écrivent-ils en se référant à la réduction radicale du nombre de paysan·nes au cours des dernières décennies. Mais les exigences élevées en matière de productivité ne sont pas le seul défi auquel les agricultrices sont confronté·es aujourd'hui. En mars 2023, 350 agricultrices français·es ont participé à un défilé de tracteurs en direction de La Rochelle pour manifester contre l'interdiction de pesticides sans véritables alternatives.<sup>37</sup> Au cours des derniers mois, les actives agricoles se sont également mobilisé·es à travers le pays pour protester contre la hausse des coûts de production liée à la crise des prix de l'énergie, ou encore pour revendiquer leur droit de stocker de l'eau pour l'irrigation de leurs cultures.<sup>38</sup> À cela s'ajoutent la spéculation foncière et l'explosion des prix des terrains qui rendent l'installation des jeunes exploitant·es de plus en plus difficile, bien que l'on estime que plus de la moitié des agricultrices en France partiront à la retraite dans les années à venir.<sup>39</sup>

Depuis 1945, les actives agricoles figurent parmi les groupes professionnels les plus affectés par le suicide en France<sup>40</sup>, avec un taux de suicide de 20 à 30% plus élevé que pour les autres catégories professionnelles. Dans

la production laitière et l'élevage bovin, la surmortalité par suicide par rapport à la moyenne nationale s'élève même à plus de 50%. En 2016, le nombre d'appels sur le numéro de prévention suicide de la Mutualité sociale agricole a doublé par rapport à l'année précédente, et le nombre de passages à l'acte a été multiplié par trois. D'après un article de *France Bleu* datant de 2018, un·e agricultrice s'est suicidé·e tous les deux jours en 2016.<sup>41</sup> Selon des données plus récentes, ces chiffres devraient même être encore plus élevés: un article dans *Le Monde* publié en 2021 fait état de 529 suicides dénombrés parmi les actives agricoles en 2016.<sup>42</sup>

Mais d'où vient cette surreprésentation du suicide dans le secteur agricole? Selon Célérier, en 2016, cette question constituait encore une lacune de recherche importante:

« Pourquoi [...] ce groupe professionnel qui semble payer un si lourd tribut à la désespérance n'occupe-t-il pas une plus large place dans les réflexions en cours sur l'impact psychologique du travail? Comment les fragilités mentales des agriculteurs depuis longtemps reconnues n'apparaissent-elles pas comme des risques du travail? »<sup>43</sup>

Cependant, au cours des dernières années, la problématique semble avoir de plus en plus suscité l'intérêt de la recherche. En 2020 par exemple, Chaudat et al. ont tenté, sur la base d'un entretien avec une animatrice de groupe de paroles dans une mutualité santé agricole, d'identifier les principaux facteurs de stress qui pèsent actuellement sur les agricultrices en France. Ils évoquent la nature particulièrement instable et imprévisible du

<sup>35</sup> Berriet-Sollicec/Lamy 2020.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Cf. Dalle 2023.

<sup>38</sup> Cf. Berger 2023.

<sup>39</sup> Cf. Martin-Genier 2019.

<sup>40</sup> Cf. Midler et al 2019, p.95.

<sup>41</sup> Cf. Jocteur Monrozier 2018.

<sup>42</sup> Cf. Le Monde avec AFP 2021.

<sup>43</sup> Célérier 2016, p.25.

métier: les exploitant-es agricoles travaillent dans un environnement en perpétuel changement, ce qui les oblige à rester toujours en veille. Une situation météorologique défavorable peut entraîner des pertes de récolte dévastatrice, et parfois, la moindre modification d'une loi peut leur coûter leur existence.<sup>44</sup> Selon Midler, la fluctuation des prix sur les marchés internationaux – qui est particulièrement forte en production végétale et en élevage porcin – peut également contribuer à cette instabilité du revenu des agricultrices.<sup>45</sup>

Smith déconseille néanmoins de réduire la suicidalité élevée parmi les agricultrices uniquement à des problèmes économiques. Selon une étude réalisée en 2017, les tensions intergénérationnelles (par exemple entre les parents et leurs enfants-repreneurs), la vie de couple, le travail à l'extérieur de l'exploitation ou bien l'acquisition de machines qui bouleversent la routine de travail habituelle peuvent également devenir un fardeau pour les agricultrices.<sup>46</sup> L'aspect des tensions intergénérationnelles est également abordé par Chaudat et al., qui ont constaté, dans leur recueil de témoignages, une énorme culpabilité de la part des enfants-repreneurs envers les générations qui les ont précédés:

Le poids de l'héritage peut amener à un véritable mutisme de la part de l'individu exploitant et le conduire même parfois à cacher l'état réel de l'affaire. Rendre pérenne l'exploitation est en effet souvent perçu comme un devoir par l'exploitant dont les ascendants se sont sacrifiés pour conserver et transmettre l'exploitation.

---

<sup>44</sup> Cf. Chaudat/Gaillon/Bah 2021.

<sup>45</sup> Cf. Midler et al. 2019, p.91.

<sup>46</sup> Cf. Berriet-Sollicet /Lamy 2020.

<sup>47</sup> Cf. Chaudat/Gaillon/Bah 2021.

<sup>48</sup> Cf. Célérier 2016, p.31.

De plus, on peut constater un sentiment d'épuisement particulièrement élevé chez les actives agricoles, qui présentent un temps de travail hebdomadaire (55 heures) nettement plus élevé que les autres groupes professionnels (37 heures).<sup>47</sup> Lorsque l'on leur demande quelles sont les principales nuisances pour leur santé, 48% des agricultrices sondées mentionnent la fatigue et 36% le stress.<sup>48</sup> À cela s'ajoute un sentiment d'isolement social, souvent dû au fait de ne pas avoir le temps de sortir et, en conséquence, d'avoir le sentiment de ne pouvoir se confier à personne.<sup>49</sup> Selon Midler, cet isolement découle aussi du fait que les personnes vivant en milieu rural ont généralement moins accès aux soins médicaux et aux services psychologiques.<sup>50</sup>

Chaudat et al. soulignent également un sentiment de stigmatisation particulièrement élevé chez les agricultrices. Ces dernier-es se sentent mal compris-es par la population non-agricole et témoignent d'un sentiment « d'agribashing », notamment en ce qui concerne la crise climatique dont iels sont souvent tenu-es pour seul-es responsables. Pour beaucoup d'agricultrices, cette hostilité envers leur métier devient particulièrement perceptible sur les réseaux sociaux, où « la profession se pense incomprise, jugée, dénigrée, [et] déconsidérée »<sup>51</sup>. Ce phénomène est également repris par Midler et al., qui font remarquer que seulement la moitié des actives agricoles estiment que leur profession a une « bonne image » auprès du public. De plus, 80% des agricultrices ont l'impression d'être perçu-es comme des « assisté-es » dont le revenu dépend en grande partie des aides de la PAC.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Cf. Chaudat/Gaillon/Bah 2021.

<sup>50</sup> Cf. Midler et al. 2019, p.95.

<sup>51</sup> Chaudat/Gaillon/Bah 2021.

<sup>52</sup> Cf. Midler et al. 2019, p.91.

Les enjeux auxquels font face les actives dans le secteur agricole aujourd'hui sont donc multiples, et se situent aussi bien sur le plan financier et sanitaire que sur le plan psychologique et social. Dans le chapitre suivant, nous nous pencherons sur la représentation de ce « mal-être structurel »<sup>53</sup> dans le monde des films.

### 3. Le monde agricole dans le cinéma

« Le septième art », écrit Mathieu, « a la particularité d'être à la fois un art fédérateur et une source de profondes controverses et divergences »<sup>54</sup>. Dans cette ambiguïté, poursuit-il, le monde du cinéma et celui de l'agriculture se ressemblent, le métier agricole se faisant aussi bien idéaliser et célébrer qu'il est dénigré et mal compris. Le film en tant que média peut rendre ces contradictions visibles, mais pas sans les transfigurer. Comme le résume Hubscher, l'analyse des films sur l'agriculture offre, certes, un certain aperçu réel de la vie quotidienne, des pratiques culturelles et des méthodes de travail de la société paysanne, mais doit aussi prendre en compte « l'image souvent stéréotypée du monde rural, expressions des sensibilités et des représentations collectives de la société englobante [et] le message idéologique dont ils sont porteurs »<sup>55</sup>. La réalité dont s'inspire un film se présente donc toujours sous deux formes différentes, souvent indissociablement confondues: telle qu'elle est, et telle qu'elle est perçue.

De même, Hubscher rappelle qu'il faut rester conscient-e de la nature construite de tout produit cinématographique. Même si le film a comme point de départ un évènement enregistré en temps réel et dans un lieu précis, cet

enregistrement est déjà une interprétation: l'équipe de tournage sélectionne des cadrages et choisit ce qu'elle filme et ce qu'elle laisse hors champ. De plus, les techniques de prise de vue et le montage créent une continuité et un rapport logique entre des images qui, initialement, ont été enregistrées séparément.<sup>56</sup> Ce pré-filtrage de la perception des spectatrices n'est pas sans conséquences, comme le note également Asté: « modifier un regard sur le monde, c'est également renouveler la réalité sociale perçue »<sup>57</sup>.

Mais comment saisir cette nouvelle « réalité sociale » créée par le biais du cinéma? Hubscher souligne la difficulté de tracer la ligne entre ce qui est considéré comme un « film sur l'agriculture » et ce qui ne l'est pas. Est-il légitime de regrouper dans un même genre des films très spécialisés et techniques sur des sujets agricoles et des films de fiction dont le seul rapport avec le monde paysan est qu'ils se déroulent à la campagne? Pour contourner ce problème, Hubscher propose de procéder plutôt à une répartition par différents sous-thèmes ou motifs qui reviennent et d'analyser leur évolution au fil du temps. Une autre démarche consisterait à examiner la représentation du monde rural dans le film à travers des mythes et des stéréotypes. Finalement, Hubscher propose de se consacrer à des sujets d'actualité agricole et leur apparition dans les films contemporains.<sup>58</sup> Afin d'esquisser lentement les contours du paysage cinématographique lié à l'agriculture, dans les chapitres suivants, certaines de ces perspectives seront expliquées plus en détail.

<sup>53</sup> Chaudat/Gaillon/Bah 2021.

<sup>54</sup> Mathieu 2021, p.285.

<sup>55</sup> Hubscher 1988, p.215.

<sup>56</sup> Cf. Ibid., p.215.

<sup>57</sup> Asté 2018, p.21.

<sup>58</sup> Cf. Hubscher 1988, p.216-217.

### 3.1. Le « cinéma agricole »

Dans l'histoire de la représentation de l'agriculture dans le monde du cinéma, le soi-disant « cinéma agricole » constitue un cas particulier. Il s'agit d'un genre de films de type documentaire mettant en scène de différents aspects du travail agricole tels que l'emploi d'engrais, les récoltes, les machines agricoles, les systèmes de drainage<sup>59</sup>, mais aussi les moyens de combattre les maladies des plantes et des animaux<sup>60</sup>. Mis en place par le ministère de l'Agriculture après la Première Guerre mondiale, ce genre filmique visait à mobiliser les agriculteurices français-es contre l'exode rural et pour une reconstruction, voire un renouvellement des structures agricoles.<sup>61</sup> Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, la modernisation des petites exploitations familiales, considérées comme archaïques et trop peu rentables, était l'axe majeur de la reconstruction de la France après la guerre. Le cinéma agricole était donc avant tout un instrument de propagande, chargé de

promouvoir une nouvelle image du monde paysan non plus fondée sur des valeurs morales, voire esthétiques, mais sur celles, matérialistes, de la société capitaliste moderne. Aisance, confort, travail allégé seront les fruits de l'emploi rationnel des nouvelles techniques par des professionnels efficaces, [créant] cette identité sociale du paysan sur un modèle entrepreneurial et techniciste.<sup>62</sup>

Murray Levine explique le choix du film comme vecteur pédagogique par le fait que la population rurale était un public particulièrement captif: comme il existait peu d'autres formes de divertissement à la campagne, on pouvait

---

<sup>59</sup> Cf. Murray Levine 2004, p.28.

<sup>60</sup> Cf. Ibid., p.26.

<sup>61</sup> Cf. Ibid., p.21.

<sup>62</sup> Buzzini 1995, p.129.

l'enthousiasmer pour un cinéma documentaire qui n'aurait probablement pas trouvé son public en ville.<sup>63</sup> Afin de mettre en œuvre ce projet de propagande, trois fonctions ont été attribuées au cinéma agricole: instruire son public, vulgariser – c'est-à-dire mettre à la portée de tous – le savoir autour de l'agriculture, et renforcer chez les agriculteurices le plaisir d'exercer leur métier.<sup>64</sup> Ueberschlag émet même l'hypothèse que ces projections, quel que soit leur contenu, étaient aussi une manière d'aiguiser l'esprit critique des populations rurales, notamment « en tenant en éveil la curiosité, en vivifiant et en alimentant l'imagination et surtout en développant le pouvoir d'observation »<sup>65</sup>.

Le projet conduit à une production cinématographique particulièrement prolifique pendant l'entre-deux-guerres. Alors qu'aucun film sur l'agriculture française n'était disponible en 1920, le nombre de films traitant de ce sujet s'élevait à 558 en 1924 et à plus de 5 000 en 1939. Pour permettre la diffusion de ces films dans les zones rurales, entre 1924 et 1930, le ministère de l'Agriculture a financé l'achat d'appareils de projection pour 1 842 petites communes françaises.<sup>66</sup>

Bien que, rétrospectivement, on puisse se demander si le cinéma agricole constitue réellement une forme d'art et non un simple média publicitaire, ce genre filmique montre tout de même, à titre d'exemple, le lien étroit tissé entre le cinéma et les changements sociétaux. Car, dans le cas du ci-

<sup>63</sup> Murray Levine 2004, p.27.

<sup>64</sup> Cf. Buzzini 1995, p.130.

<sup>65</sup> Ueberschlag 2018, p.67.

<sup>66</sup> Cf. Murray Levine 2004, p.27.

néma agricole, « le septième art reste indissociable d'une époque transi-  
tionnelle mettant fin à une période dramatique et amorçant enfin celle de  
la reconstruction »<sup>67</sup>.

### 3.2. Agriculture et cinéma au fil des années

Même si l'on ne tient pas compte du « cinéma agricole » qui est plutôt de  
nature documentaire, la ruralité comme décor de cinéma s'est déjà impo-  
sée en France avant la Seconde Guerre mondiale, notamment grâce aux  
adaptations cinématographiques des romans et pièces de théâtre de Mar-  
cel Pagnol. Dans ces films, la France rurale était présentée comme le noyau  
de la vie nationale, et le personnage du paysan jouait un rôle crucial dans  
le renforcement de l'identité nationale.<sup>68</sup> Néanmoins, ce « cinéma rural » ne  
représentait qu'un très faible pourcentage, à savoir 7%, des films produits  
entre 1940 et 1950.<sup>69</sup>

Cela a toutefois changé dans l'après-guerre, qui a accordé une place beau-  
coup plus importante au thème de l'agriculture. Les films produits durant  
cette période avaient, selon Butler, une fonction « unificatrice »: d'un côté,  
les cinéastes se sont efforcés de découvrir la richesse culturelle des pro-  
vinces afin de réaffirmer les identités régionales qui caractérisent la France  
rurale.<sup>70</sup> Un film qui a connu un succès particulier à cette époque est *Farre-  
bique* (1946) de Georges Rouquier, un film documentaire qui montre la vie  
d'une famille paysanne à travers les quatre saisons, valorisant la simplicité  
et trivialité de la vie à la campagne sans pour autant l'idéaliser.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Ueberschlag 2018, p.63.

<sup>68</sup> Cf. Butler 2003, p.233.

<sup>69</sup> Cf. Ibid., p.220.

<sup>70</sup> Cf. Ibid., p.220.

De l'autre côté, certains films de l'après-guerre semblent avoir durci encore  
plus les fronts déjà existants entre la ville et la campagne. En présentant le  
monde rural et le monde urbain comme entièrement incompatibles, ces  
films – suppose Butler – visaient à redonner un sens d'orientation à la so-  
ciété d'après-guerre encore fortement perturbée par la période de l'Occu-  
pation.<sup>72</sup> De ce contexte naît également la notion du « dépaysement »,  
c'est-à-dire le sentiment d'être privé de sa terre natale. Dans les films  
d'après-guerre, ce dépaysement a été mis en scène avec beaucoup d'hu-  
mour, notamment à travers des personnages paysans qui partaient pour la  
ville, pour finalement réaliser qu'ils n'y trouveraient jamais leur place et  
rentrer chez eux.<sup>73</sup>

Selon Asté, ce sont les années 1960 et 1970, marquées par plusieurs crises  
économiques, qui donnent un nouvel élan au thème de l'agriculture dans  
le cinéma. Pour la première fois, les films produits à cette époque ne se  
contentent pas d'utiliser la ruralité comme toile de fond, mais abordent  
des sujets d'actualité et reflètent la condition paysanne.<sup>74</sup> Mathieu offre un  
bilan encore plus détaillé de cette période, différenciant notamment trois  
tendances narratives différentes. D'une part, on trouvait des scènes rurales  
pittoresques, avec des personnages aux modes de vie traditionnels, pres-  
que folkloriques. Deuxièmement, un accent a été mis sur les personnages  
qui ont fui les villes et sont retournés à leurs racines rurales. Enfin, il existait  
également un certain nombre de films offrant un regard critique sur la tour-  
nure productiviste et capitaliste de l'agriculture. Combinés, ces trois cou-  
rants ont fait naître chez les citoyen-es une certaine image du monde agri-  
cole: celle d'un univers à la fois charmant et séduisant, mais aussi rude et

<sup>71</sup> Cf. Asté 2018, p.295.

<sup>72</sup> Cf. Butler 2003, p.220.

<sup>73</sup> Cf. Ibid., p.230.

<sup>74</sup> Cf. Asté 2018, p.14.

impitoyable, « où les drames et la mort frappent les animaux, les femmes et les hommes »<sup>75</sup>.

Pour la décennie 1980-1990, seuls 0,5% des productions filmiques étaient axées sur le thème de l'agriculture<sup>76</sup>, et il en va de même pour les années 1990 et le début des années 2000.<sup>77</sup> Mathieu parle cependant d'un « élan créatif [...] qui s'ouvre après 2010 »<sup>78</sup>, qui sera discuté plus en détail dans le chapitre 3.4.

Au-delà de cette approche chronologique, il peut également être intéressant, comme l'a fait Asté, de se mettre à la recherche de motifs et de structures narratives qui réapparaissent à travers les décennies. Asté évoque, par exemple, la dimension mythique souvent associée à la ruralité: les vastes espaces naturels « sauvages » peuvent faire rêver les spectateurices et créer une image de la population rurale « caractérisée par l'innocence, la justice, le bonheur et l'abondance »<sup>79</sup>. L'espace rural peut également être présenté comme un refuge, un sanctuaire où les personnages sont à l'abri des agitations du monde.<sup>80</sup> Finalement, Asté constate la récurrence d'un film d'auteur dans lequel lea réalisatrice porte à l'écran ses propres souvenirs d'un « passé rural ».<sup>81</sup>

<sup>75</sup> Mathieu 2021, p.288.

<sup>76</sup> Cf. Asté 2018., p.11.

<sup>77</sup> Cf. Mathieu 2021, p.289.

<sup>78</sup> Ibid., p.289.

<sup>79</sup> Asté 2018, p.35.

<sup>80</sup> Cf. Ibid., p.179.

<sup>81</sup> Cf. Ibid., p.60.

### 3.3. Le microcosme 'ferme'

Lorsque l'on s'intéresse aux représentations du monde rural et agricole au cinéma, un lieu revêt une importance particulière: la ferme. Elle symbolise l'enracinement dans un endroit, qui se maintient souvent depuis de nombreuses générations. Pour ceux qu'elle abrite, la ferme est à la fois le lieu de naissance, le lieu de vie et le lieu de travail, ce qui lui confère une forte charge émotionnelle.<sup>82</sup> Sur le plan spatial, mais aussi métaphoriquement parlant, la ferme forme souvent un monde refermé sur lui-même, un microcosme<sup>83</sup>, constituant « un espace nucléaire propice à l'immersion des personnages et à la mise en exergue de rapports de force en huis-clos »<sup>84</sup>. Dans une analyse du roman *Shoeless Joe* de W. P. Kinsella, qui décrit la vie d'une famille de paysan-nes dans l'Iowa, Morse constate également que dans l'art, les fermes véhiculent souvent une nostalgie de « l'ancien monde », étroitement liée au vieil idéal nord-américain de l'agriculteur robuste et autosuffisant qui vit retiré dans une ferme avec sa famille.<sup>85</sup>

Plus récemment, dans le contexte de l'industrialisation et de la capitalisation de l'agriculture, la ferme devient souvent le lieu où se déroule « the simplistic conflict between the holy family farm and agribusiness »<sup>86</sup>. Villette souligne qu'il ne s'agit pas seulement d'un phénomène nord-américain: en France, dans le monde agricole, le caractère familial d'une exploitation « demeure un référent constant ». Dans l'imaginaire collectif français, on peut constater une hostilité et une méfiance persistantes à l'égard

<sup>82</sup> Cf. Ibid., p.252.

<sup>83</sup> Cf. Ibid., p.256.

<sup>84</sup> Ibid., p.271.

<sup>85</sup> Cf. Morse 1998, p.359.

<sup>86</sup> Ibid., p.359.

de l'agriculture industrialisée, « les exploitations agricoles françaises étant supposées – et voulues – petites et familiales »<sup>87</sup>.

Quant à la représentation de ce lieu sur l'écran, Asté distingue deux fonctions fondamentalement différentes de la ferme en tant que décor filmique. Bien que la ferme serve de cadre dans de nombreux films, dans beaucoup de cas, elle n'est qu'une toile de fond, utilisée pour enrichir l'intrigue du film avec certaines ambiances ou images esthétiques. Cependant, il existe une deuxième catégorie de films où la ferme n'est pas seulement représentée, mais devient elle-même objet du récit. Les films de cette catégorie reflètent la signification de la ferme à un niveau méta et abordent de différentes problématiques qui peuvent être associées à ce lieu, comme l'héritage, les dilemmes financiers ou le départ en ville et la rupture avec la vie rurale.<sup>88</sup>

### 3.4. Évolutions récentes: luttes existentielles, heritage et retour à la terre

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, aucun autre secteur professionnel en France n'a connu des changements aussi radicaux et tumultueux au cours des dernières décennies que celui de l'agriculture. Ces dernières années, les conflits nés de ces changements ont lentement fait leur entrée dans le monde du cinéma, comme le constate Mathieu:

Or, le cinéma apparaît depuis quelques années comme un catalyseur de plus en plus présent pour exprimer une incompréhension entre les acteurs de la ruralité et le reste de la société, tentant de reconnecter des liens dis-

tendus entre ces deux univers et de replacer l'humain au cœur de ce paysage pour éveiller les spectateurs à la détresse des femmes et des hommes qui se cachent derrière leurs assiettes.<sup>89</sup>

Le cinéma contemporain – que Mathieu situe à partir des années 2010 – va donc de pair avec une sensibilisation de la population (surtout urbaine) à la réalité de vie des paysan·nes. Si au début de la décennie 2010-2019, les films sur le monde agricole étaient principalement des comédies populaires où la vie à la campagne est fortement idéalisée et enjolivée, les films sortis ces dernières années ont tendance à offrir un regard plus critique et complexe sur la vie des agricultrices.<sup>90</sup>

Parmi les thèmes récurrents de ce cinéma agricole contemporain, Mathieu cite notamment la lutte pour l'existence des exploitant·es endetté·es, le fossé qui se creuse entre les petit·es paysan·nes et les grandes exploitations intensives, ou bien l'attachement profond et transgénérationnel d'une famille paysanne à sa terre.<sup>91</sup> On retrouve la même observation chez Asté, qui souligne que, même si ce thème est loin d'être une nouveauté dans le cinéma agricole, le lien émotionnel entre les agricultrices et leur terre est représenté dans de nombreuses productions récentes.<sup>92</sup>

Un autre schéma narratif qui revient souvent est celui du retour à la terre, où des personnes originaires de la campagne mais qui l'ont quittée à l'âge adulte reviennent sur les lieux de leur enfance, volontairement ou non, et doivent y confronter leur passé. Mathieu compte parmi ce genre des films comme *Revenir* (2019) de Jessica Palu ou *Ce qui nous lie* (2017) de Cédric Klapisch. Dans ces films, la ruralité sert plutôt de toile de fond, faisant

<sup>87</sup> Villette 2018, p.64.

<sup>88</sup> Cf. Asté 2018, p.271.

<sup>89</sup> Mathieu 2021, p.285.

<sup>90</sup> Cf. Ibid., p.289.

<sup>91</sup> Cf. Ibid., p.291-292.

<sup>92</sup> Cf. Asté 2018, p.119.

d'abord remonter des sentiments refoulés avant de permettre aux personnages de se réconcilier avec leurs souvenirs et de faire leur catharsis. Finalement, les films actuels tissent souvent un lien entre l'agriculture et les thèmes de l'héritage et des tensions intergénérationnelles, comme on peut le voir dans *Petit Paysan* (2017) de Hubert Charuel ou *Au nom de la terre* (2019) d'Édouard Bergeon.<sup>93</sup>

Mathieu conclut que les productions cinématographiques contemporaines offrent une grande variété d'images du monde agricole, mais note néanmoins « qu'un traitement positif de l'agriculture, de ses réussites et des agriculteurs qui ont prospéré, semble être relativement exclu ».<sup>94</sup> La même observation est faite par Hubscher: « d'une façon générale, on donne à voir l'agriculture à problèmes et non celle de la réussite [...]. Serait-ce parce que les agriculteurs heureux n'ont pas d'histoire? »<sup>95</sup> On peut néanmoins se demander si cette surreprésentation d'une agriculture en crise ne témoigne pas simplement du caractère de plus en plus engagé du cinéma agricole. Ainsi – pour citer à nouveau Mathieu – « l'affirmation d'un 'genre rural' au cinéma pourrait [...] contribuer à une plus grande prise de conscience des difficultés du monde agricole, dont les acteurs pourraient à l'avenir s'observer davantage sur les écrans que dans les champs. »<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Cf. Mathieu 2021, p.285-286.

<sup>94</sup> Cf. Ibid., p.288.

<sup>95</sup> Hubscher 1988, p.280.

<sup>96</sup> Mathieu 2021, p.294.

## 4. Au nom de la terre – critique d'une agriculture capitalisée

Un exemple de ce nouveau cinéma agricole « engagé » dont parle Mathieu est le film *Au nom de la terre* (2019) d'Édouard Bergeon. Ce dernier, plutôt connu pour ses films documentaires, y « porte un regard réaliste sur la situation de la paysannerie française du dernier quart du XXe siècle, [qui est] dans une quête désespérée de rentabilité et de performance. »<sup>97</sup> Avec 1,85 million d'entrées en France métropolitaine, *Au nom de la terre* marque un changement profond dans la manière dont l'agriculture et ses actrices sont abordées au cinéma. Bergeon, qui est lui-même issu d'une famille d'agriculteurices et dont le père s'est suicidé dans les années 1990<sup>98</sup>, fait partie d'un nouveau mouvement de réalisatrices originaires du monde rural et prêtes à partager leurs propres histoires. Leurs productions offrent une représentation de la vie paysanne qui fait souvent défaut dans les films réalisés par des cinéastes urbain-es<sup>99</sup>, comme résume Mathieu:

Ce n'est plus la ville qui porte la caméra dans les campagnes, mais la ruralité qui vient projeter sa réalité sur les écrans des villes. Si ces œuvres s'inscrivent indéniablement dans un courant critique à l'égard de l'agriculture actuelle, elles peuvent toutefois être qualifiées de références, dans la mesure où elles portent un message crédible, destiné à un large public, contribuant à réduire la fracture entre les citadins et les ruraux, dans un contexte d'exacerbation des tensions entre ces deux univers.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Lemieux Lefebvre 2020, p.45.

<sup>98</sup> Cf. Mathieu 2021, p.292.

<sup>99</sup> Cf. Ibid., p.293.

<sup>100</sup> Ibid., p.293.

#### 4.1. Autrefois et aujourd'hui, dichotomie et opposition

Le film *Au nom de la terre* aborde de manière critique l'impact de la capitalisation de l'agriculture sur la vie des agriculteurices – telle est la thèse de base de ce travail. Plus précisément, cette critique semble être exprimée à travers la dichotomie passé-présent, que Bergeon met en opposition. Il montre ce qu'était la vie du protagoniste autrefois, il montre comment elle est maintenant, et en faisant cette comparaison, il rend visible comment le capitalisme et la quête de produire toujours plus et toujours plus vite ont bouleversé la vie du protagoniste au cours des dernières décennies.

Le film commence par une série de scènes (00:02:19 – 00:10:18) qui semblent séparées du reste du film, clairement marquées comme des flashbacks par l'inscription « 1979 » qui apparaît dans le tout premier plan. Ces scènes montrent un jeune Pierre qui, comme on le découvre plus tard, revient dans son village natal après un séjour aux États-Unis. Ces scènes servent à « présenter » Pierre aux spectateurices: elles montrent à quoi ressemble sa vie, quelles sont ses relations interpersonnelles et comment il se perçoit lui-même ainsi que le monde qui l'entoure. Bien que ces scènes puissent être divisées en différentes unités de sens – telles que sa vie amoureuse, sa relation avec ses parents et ses ambitions d'agriculteur – elles ont néanmoins un point commun: elles transmettent toutes un sentiment de paix et d'espoir. Pierre apparaît comme une personne heureuse et confiante, qui entretient des relations enrichissantes avec ses proches et regarde vers son avenir d'agriculteur avec gratitude et optimisme.

La critique que le film formule à l'égard de la capitalisation de l'agriculture devient visible lorsque l'on compare ces huit premières minutes de flashbacks avec le reste du film. Cette comparaison révèle une opposition radicale qui touche presque tous les aspects de la vie de Pierre: sa santé mentale et physique, sa vie de mari et de père de famille, la relation avec ses parents et son rôle en tant qu'agriculteur.

Les chapitres suivants examineront ces différentes oppositions. Pour ce faire, les scènes des huit premières minutes serviront de point de départ

pour définir un « avant », qui sera dans un deuxième temps comparé au « maintenant ». Plus précisément, cette comparaison vise à attirer l'attention sur deux domaines de la vie de Pierre qui sont lentement détruits par le capitalisme: d'une part, sa vie de paysan et son rapport à ses animaux et son exploitation – qui feront l'objet du premier chapitre – et d'autre part, sa santé mentale et les relations qu'il entretient avec sa femme et ses enfants – illustrées dans le deuxième chapitre.

#### 4.2. Le rapport homme-animal – anonymisation et déconnexion émotionnelle

L'une des conséquences de la capitalisation de l'agriculture présentée dans le film concerne les modes d'élevage et le rapport entre l'agriculteurice et ses animaux. Lorsque Pierre revient des États-Unis en 1979 et que l'exploitation est encore dirigée par ses parents, ces derniers ne possèdent qu'un poulailler et une petite écurie remplie de moutons. En 1996, lorsque l'exploitation est déjà entre les mains de Pierre, les moutons de son père ont été remplacés par des chevreaux, mais leur écurie reste de taille modeste. Dans l'espoir de se libérer de ses dettes, Pierre finit par s'associer avec une entreprise avicole qui lui conseille de construire un grand poulailler qui abrite plus de 20 000 poussins. Ainsi, au fil du film, l'élevage sur l'exploitation prend lentement des proportions de plus en plus importantes, tant en termes de taille que de nombre d'animaux.

Selon Lesage et al., au cours des dernières décennies, l'agriculture française a lentement évolué d'un élevage mixte vers un élevage spécialisé, où de moins en moins de personnes sont responsables de de plus en plus d'animaux. Cela a nécessité d'automatiser le processus d'alimentation pour économiser du temps et de la main-d'œuvre. D'un part, cette automatisation permet à l'agriculteurice de mieux contrôler son troupeau, mais elle entraîne aussi « un éloignement croissant de l'éleveur vis-à-vis de ses

bêtes »<sup>101</sup>. L'expansion au cours du film crée donc une opposition profonde entre ces deux modes d'élevage: l'agriculture traditionnelle – personnifiée par le père – où l'animal est perçu comme un être vivant et individuel, et l'agriculture capitalisée et automatisée – personnifiée par Pierre – qui réduit l'animal à un produit inanimé et anonymisé qui n'évoque plus aucune implication émotionnelle chez l'agriculteurice.

Une scène qui se prête particulièrement bien à l'analyse de cette opposition est celle qui montre le retour de Pierre à la ferme de ses parents (00:04:23 – 00:07:10). Elle commence par un plan fixe d'un paysage « typiquement paysan »: à l'horizon, on voit un ciel bleu et un mélange de forêt, de prairies et de champs, et au premier plan, un vaste champ de blé. L'image est presque statique, seule le balancement des herbes dans le vent crée un léger mouvement. Sur le plan sonore, on n'entend que le doux son du vent, ce qui engendre une atmosphère très paisible.

Peu à peu, ce silence est percé par le bruit d'une moto – celle de Pierre – qui s'approche. Le bruit machinal du véhicule a presque quelque chose de menaçant, comme un intrus qui perturbe le calme de la nature. Ainsi, cette séquence pourrait déjà être interprétée comme un prélude aux changements que le retour de Pierre entraînera. Dans ce cas, le volume sonore et la grande vitesse de la moto pourraient être interprétés comme un symbole de la modernisation et de l'automatisation de l'agriculture, qui sont, elles aussi, perçues comme une menace pour la nature.

La séquence suivante débute par une vue panoramique de la propriété des parents de Pierre. Lorsque Pierre arrive dans l'allée et fait le tour de la propriété à moto, son mouvement est suivi par la caméra, permettant aux spectateurices d'explorer le terrain sous différents angles. Ces prises de

<sup>101</sup> Lesage et al. 2016, p.3.

<sup>102</sup> Asté 2018, p.96.

vue semblent importantes car, même avant le début du premier dialogue, elles remplissent déjà une fonction narrative: elles donnent un aperçu de l'exploitation agricole que gèrent les parents de Pierre. Leur propriété est spacieuse tout en restant de taille modeste, et les seuls équipements visibles sont deux petits tracteurs dans l'allée. Le lierre qui a envahi les murs de la maison renvoie au « fantasme d'une nature sauvage [...], d'un espace vierge à explorer »<sup>102</sup> qui, selon Asté, va souvent de pair avec l'idéalisation des espaces ruraux dans les films. Le bleu du ciel et la lumière chaude qui baigne tout créent une atmosphère très douce, presque idyllique, renforcée au niveau sonore par le chant des grillons et des oiseaux.



Figure 1

Ces premières impressions de la ferme familiale correspondent donc à l'image stéréotypée et idéalisée d'une petite exploitation traditionnelle telle que définie par Villette<sup>103</sup>. Dans le plan juste avant l'arrivée de Pierre

<sup>103</sup> Villette 2018, p.64.

sur la propriété (00:04:30 – 00:04:38), un autre détail renforce cette image: on y voit Pierre longeant un chemin creux sur sa moto, tandis que la caméra se focalise sur une planche en bois au premier plan. Sur cette planche est écrit « Les grands bois », ce qui, comme on l'apprend plus tard, est le nom officieux de la ferme familiale. Selon Asté, cette tradition de donner un nom propre à une ferme contribue à la mythification des exploitations familiales et symbolise le lien émotionnel entre les paysan·nes et leur terre.<sup>104</sup>

Cette « présentation » de la propriété familiale est suivie d'un dialogue entre Pierre et sa mère. Les deux se font face, de sorte qu'en tant que spectatrice, on ne voit que leur profil, leurs regards n'appartenant qu'à l'autre. Au lieu d'utiliser la technique champ-contrechamp, Bergeon a opté pour un plan fixe, ne quittant ni Pierre ni sa mère des yeux de toute la conversation. Cela permet aux spectateurices de suivre l'émotion sur les deux visages et crée une ambiance très intime. Pierre demande à sa mère si « ça avance avec les travaux » (00:05:02) et cette dernière lui parle d'un « pavillon » auquel le père de Pierre veut l'amener. Il est donc suggéré que le père de Pierre est en train d'agrandir la ferme. Quand Pierre demande à sa mère si le pavillon lui plaît, elle hausse les épaules et hésite un instant avant de lui répondre, d'un ton déçu: « c'est moderne » (00:05:17). Pour la consoler, Pierre lui caresse les joues et lui dit: « t'inquiète pas, t'amèneras tes poules » (00:05:20).

Pendant ce dialogue, les deux se tiennent devant un poulailler sur un petit coin clôturé du jardin et sont plongé·es dans la lumière chaude du soleil. Sur le plan sonore, on entend le chant des grillons, le bruit du vent dans les feuilles et le gloussement des poules qui se promènent à leurs pieds. Les niveaux de l'image, du son et du dialogue travaillent donc ensemble pour créer une ambiance familiale et paisible.

<sup>104</sup> Cf. Asté 2018, p.252.

En lui lançant un « tu viens m'aider? » (00:05:25), la mère de Pierre lui signale de la suivre dans le poulailler. Ainsi, le plan final de cette scène montre les deux côte à côte à l'intérieur du petit poulailler, ramasser des œufs sur les étagères – un travail qu'ils effectuent lentement et avec grande prudence.



Figure 2

La mère de Pierre peut donc être interprétée comme l'incarnation de la « paysanne traditionnelle ». Elle ramasse méticuleusement les œufs de ses poules à la main, entrant en contact direct avec ses animaux. Bien qu'elle puisse accomplir cette tâche toute seule, elle demande à son fils de l'aider. Cela montre que, pour elle, le travail avec les animaux n'est pas une tâche à accomplir aussi rapidement et efficacement que possible, mais qu'elle

accorde également de l'importance à sa dimension sociale. Ainsi, elle privilégie la convivialité familiale et le plaisir de travailler plutôt que la rentabilité de son travail.

De plus, elle est critique à l'égard de l'expansion de la ferme qu'envisage son mari, comme en témoignent les mots « c'est moderne » qu'elle prononce avec hésitation. Elle peut donc non seulement être interprétée comme l'agricultrice traditionnelle qui est en contact direct avec ses animaux, mais elle représente aussi une réserve critique à l'égard de la capitalisation de l'agriculture toujours en quête d'expansion. Ainsi, le fait que la mère de Pierre ne soit plus en vie dans la deuxième partie du film pourrait également avoir une signification symbolique – comme si l'agriculture traditionnelle appartenait au passé et était incompatible avec la modernité.

Cette séquence est suivie d'une scène où Pierre va voir son père dans son nouveau pavillon aux moutons. Les deux se retrouvent au centre du bâtiment et discutent tout en travaillant ensemble pour administrer une injection aux moutons. Ce grand pavillon plein de moutons constitue déjà une certaine opposition à l'image de la mère dans son petit poulailler, mais le nombre d'animaux reste encore gérable. Le père prend donc le rôle d'une figure intermédiaire, symbolisant une transformation en cours, mais pas encore achevée: d'une part, il vient d'agrandir sa ferme, représentant ainsi la quête capitaliste d'une expansion constante. De plus, on peut supposer que la seringue qu'il administre à ses animaux contient des médicaments, ce qui rompt également avec l'image du fermier traditionnel qui travaille en parfaite harmonie avec la nature. En même temps, le père est, lui aussi, encore en contact direct avec ses moutons: il les touche, leur administre des injections et les conduit dans le pâturage où ils peuvent brouter en plein air. Ainsi, lui aussi incarne en partie encore l'agriculteur traditionnel qui vit en harmonie avec ses animaux et leur offre une existence digne.

La transition entre agriculture traditionnelle et agriculture capitalisée devient visible dans la scène où Pierre et son collègue Mehdi se trouvent dans

le nouveau pavillon aux chevreaux (00:17:40 – 00:19:32). Cette scène se situe 17 ans plus tard, Pierre ayant repris la ferme de son père et remplacé les moutons par des chevreaux. Le nombre d'animaux dans le pavillon est déjà nettement plus élevé que dans celle de son père, mais avec l'aide de son collègue, Pierre parvient encore à nourrir les animaux à la main. Dans cette scène, la relation de Pierre avec ses chevreaux semble ambiguë. D'une part, il est encore en contact direct avec eux: il en soulève quelques-uns, les examine attentivement et les laisse mordiller ses doigts pour leur faire plaisir. Avant de quitter le pavillon, il en prend même un dans ses bras. D'autre part, le troupeau de chevreaux s'est transformé en une masse anonyme, tous les animaux se ressemblent. Les interactions de Pierre avec les chevreaux semblent plus brusques et automatisées qu'avec les moutons dans l'étable de son père. Il est nerveux car il a perdu plus de bétail que prévu, et se fraye un chemin à travers la foule sans vraiment prêter attention aux animaux. La connotation négative qu'éveille cette scène est renforcée par les conditions d'éclairage: le poulailler et le pavillon aux moutons de ses parents laissaient encore passer la lumière du jour à l'intérieur des bâtiments, ce qui conférait aux scènes une atmosphère douce et chaleureuse. Dans ce pavillon, toute lumière naturelle fait défaut, seules quelques lampes diffusent une lumière froide et artificielle. C'est cette ambiance glacée et peu accueillante qui marque donc le début du détachement émotionnel de Pierre vis-à-vis de ses animaux.

Ce détachement atteint finalement son point culminant dans la séquence où la machine d'alimentation dans le nouveau bâtiment avicole tombe en panne (00:35:46 – 00:41:15). La scène commence par un plan de l'intérieur du bâtiment avicole. Grâce à la perspective centrale en plongée, on voit toute la masse des poussins en même temps. Dans cette masse, on ne peut presque plus distinguer des animaux individuels – ils se ressemblent tous et se fondent dans la foule. Cette différenciation d'un poussin individuel dans la masse devient également impossible au niveau sonore: le bruit du battement des ailes et du gazouillement est fort, mais homogène.



Figure 3

Le plan suivant montre, en gros plan, la machine d'alimentation qui distribue rapidement de grandes quantités de nourriture. Si l'on compare ce plan avec les scènes précédentes, elle prend presque une tournure dystopique. La mère de Pierre ramasse encore les œufs de ses poules à la main, son père marche au milieu de son troupeau de moutons pour les conduire au pâturage, mais dans cette scène, toute interaction entre l'agriculteur et les animaux fait défaut. Le processus d'alimentation est entièrement automatisé et contrôlé, comme on peut le voir dans le plan qui suit, par un boîtier de commande. C'est donc peut-être dans cette scène que la nature automatisée et capitalisée de l'exploitation de Pierre atteint son apogée.

Lorsque Pierre essaie de réparer la machine d'alimentation depuis le boîtier de commande, son collègue surveille les distributeurs à l'intérieur du bâtiment. Pierre lui demande de retirer ses doigts du distributeur avant qu'il ne redémarre la machine. Lorsque Pierre relance la machine, en tant que spectateurice, on retient son souffle pour un instant. La possibilité que le collègue de Pierre se blesse en touchant le distributeur est clairement suggérée et crée une atmosphère sinistre et tendue, même si, finalement, il ne se passe rien. Ainsi, la machinerie est mise en scène comme quelque chose de dangereux, de menaçant, capable de causer du tort à l'homme.

Dans cette scène, l'automatisation de l'agriculture est donc clairement connotée négativement.

La déconnexion émotionnelle de Pierre envers ses animaux est à nouveau abordée lorsqu'il appelle l'entreprise avicole pour signaler le problème technique. Ne recevant aucune aide de leur part, il se met en colère : « vous croyez quoi, que je vais nourrir 20 000 poules à la main ? » (00:37:43). Cette déclaration montre comment l'auto-perception de Pierre en tant qu'agriculteur a changé : pour lui, nourrir ses animaux à la main est devenu un concept irréalisable, voire absurde. Lorsqu'il n'a pas d'autre choix que de nourrir ses poussins lui-même, il le fait avec agression et impatience, allant jusqu'à se disputer avec son collègue. Ainsi, cette scène contraste à nouveau avec celle dans le poulailler : la mère de Pierre traite ses poules avec douceur et patience, ce qui se reflète dans l'ambiance harmonieuse entre Pierre et sa mère. Dans le grand bâtiment avicole, Pierre interagit avec ses animaux de manière brutale et insensible, et l'atmosphère entre les humains est également tendue.

Finalement, la dispute entre Pierre et son père, venu l'aider, constitue le point culminant de cette scène et exprime également le mieux la critique envers l'agriculture capitalisée. Lorsque Pierre reproche à son père de ne pas mettre assez de nourriture dans les mangeoires, une querelle fondamentale éclate entre les deux. Le père de Pierre accuse son fils de ne plus accorder aucune importance à la qualité des animaux qu'il élève : « Regarde-moi la tête à celui-là. T'en est fier ? T'en est fier ? Moi, de mes moutons, j'en étais fier » (00:40:01). Ces mots montrent que la déconnexion par rapport aux animaux a non seulement une dimension physique, mais aussi mentale : le père de Pierre était encore fier des animaux qu'il élevait, tandis que Pierre se sent entièrement aliéné d'eux. Pour lui, ses animaux ne constituent plus une source de fierté ou d'estime de soi, mais seulement un moyen de maximiser ses revenus. Ainsi, la capitalisation de la relation humain-animal semble achevée.



Figure 4

### 4.3. Relations personnelles, santé mentale et image de soi

Sur une dimension sociale et psychologique, on peut observer que l'expansion de la ferme et l'endettement croissant pèsent de plus en plus sur la santé mentale de Pierre. Le Pierre « jeune » qui nous est présenté dans les scènes du flashback apparaît confiant, optimiste et sûr de lui. Sa vie sociale semble également épanouie: il a une relation harmonieuse avec ses parents – comme on vient de le voir dans le chapitre précédent – et il est amoureux de Claire, sa future femme, avec qui il planifie déjà son avenir d'agriculteur. Le Pierre du présent, lui, devient de plus en plus angoissé et irritable et finit par sombrer dans l'alcoolisme. Cela affecte également ses relations personnelles. Il passe d'un mari et père qui prend soin de sa famille à une personne dont les autres doivent s'inquiéter et s'occuper, au point de prendre des traits enfantins.

La première scène du flashback (00:02:20 - 00:03:00) dresse le portrait de l'état d'esprit du Pierre d'« autrefois ». On le voit dans un plan américain, assis sur sa moto et roulant sur la route de campagne déjà décrite dans le chapitre 4.2. Grace au mouvement travelling de la caméra, en tant que spectatrice, on suit tous ses mouvements et a presque l'impression de rouler à côté de lui. Les plans de Pierre sur la moto alternent avec des plans

du paysage, offrant de nombreuses impressions de la nature qui l'entoure: le ciel est bleu, le soleil brille et baigne tout dans une lumière chaleureuse et les plans panoramiques du paysage semblent idylliques et paisibles. Pierre a une posture droite, sourit et regarde autour de lui pour admirer le paysage. La vitesse de la moto et le flottement de sa chemise au vent évoquent une certaine insouciance, qui est renforcée sur le plan sonore: une musique extradiégétique, à savoir la chanson folk *Worried Man Blues*, joue en arrière-plan. Les paroles de cette chanson peuvent être interprétées comme un commentaire sur l'humeur de Pierre à un méta-niveau: « it takes a worried man to sing a worried song, I'm worried now, but I won't be worried long » (00:02:38). Ces mots expriment une certaine nervosité, que Pierre éprouve sans doute face à son avenir incertain, mais aussi un optimisme inébranlable. Dans cette scène, tous les éléments du film travaillent donc ensemble pour présenter Pierre comme un personnage confiant, insouciant et joyeux.



Figure 5

La scène juste après que Pierre a signé le contrat pour reprendre l'exploitation de son père (00:09:28 – 00:10:18) renforce cette image. Encore une fois, la caméra en mouvement travelling montre Pierre à cheval, chevauchant le long d'un chemin forestier. Cette scène rappelle fortement celle où Pierre est sur son moto, mais elle transporte encore plus de pathos: Pierre porte une chemise blanche, réservées aux occasions spéciales. Sa posture est droite et confiante et il a le contrôle total de son cheval, ce qui lui confère presque quelque chose d'héroïque. En arrière-plan, on voit beaucoup de verdure et la lumière du soleil qui scintille à travers les arbres. Comme dans la scène précédente, la nature idyllique qui entoure Pierre est donc à nouveau instrumentalisée pour créer une ambiance paisible et optimiste, et sur le plan sonore, une mélodie épique y ajoute une touche dramatique. La scène se termine lorsque Pierre arrête le cheval sur une prairie et regarde vers sa ferme visible au loin. Dans son regard, on peut lire de la fierté et de l'attendrissement. Comme dans la première scène, Pierre est donc présenté comme optimiste et plein d'espoir, mais cette fois-ci, une dimension supplémentaire s'ajoute: il paraît également dynamique, puissant et maître de la situation. Dans une interview, Bergeon confirme que c'est précisément cet effet qu'il a cherché à obtenir à travers cette scène: « je voulais que le film ait le souffle d'un western moderne, que l'on ressente la noblesse de la terre et du métier d'agriculteur »<sup>105</sup>.



Figure 6

Une scène qui contraste radicalement avec cet image d'un Pierre heureux et plein d'espoir est celle de sa première tentative de suicide (01:08:20 - 01:10:43). La scène commence par un gros plan de ses jambes qui s'enfoncent lentement et laborieusement dans la terre. L'effort que Pierre doit déployer pour avancer contraste fortement avec les deux premières scènes où ses mouvements sont dynamiques et où il semble presque voler au-dessus du sol. Son apparence physique est également en contraste: contrairement à la scène précédente, où il est rasé, coiffé et bien habillé, dans cette scène, il est mal rasé et vêtu d'une veste brune et d'un jean taché de boue. Le ciel nuageux imprègne la scène de couleurs froides et sombres, ce qui s'oppose à la lumière chaude du soleil dans les deux premières scènes. Alors que dans les séquences précédentes, la caméra semble presque flotter au rythme des mouvements de Pierre, dans cette scène, la caméra est instable et tremble, créant une atmosphère encore plus sinistre. Sur le plan

<sup>105</sup> Bergeon 2019.

sonore, le souffle laborieux de Pierre se mélange à une musique de cordes lente et mélodramatique.

La scène suivante montre Emma, la fille de Pierre, qui court vers son frère avec une expression d'inquiétude et lui annonce qu'elle ne trouve pas leur père. Cette situation constitue une inversion complète des rôles parents-enfants: Emma et Thomas s'inquiètent pour leur père, ce qui infantilise et pathologise Pierre. Cette inversion est encore amplifiée lorsque Thomas doit aider son père, inconscient et adossé à un arbre, à se relever. Même lorsque Pierre commence lentement à reprendre conscience, il reste inerte et désorienté. Soulevé par son fils, Pierre semble à la fois comme un enfant vulnérable et un homme très âgé. Ainsi, cette scène illustre de manière encore plus intense la fragilité et l'impuissance de Pierre: il est perdu, désorienté et même pas capable de se tenir debout ou de marcher tout seul.



Figure 7

<sup>106</sup> Chaudat et al. 2021.

Une autre scène qui rompt également avec l'image de « l'ancien » Pierre est celle de sa crise de nerfs lorsque sa famille veut aller à un mariage sans lui (01:15:56 - 01:18:34). Il accuse sa famille d'avoir honte de lui et s'énerve tant qu'il finit par les menacer avec un couteau avant de s'effondrer en sanglots sur le comptoir de la cuisine. Il ne retrouve son calme que lorsque son collègue Mehdi le prend dans ses bras et le réconforte. Cette scène représente la rupture ultime avec les deux scènes dans la rétrospective: le héros qui vole sur son cheval blanc et contemple sa terre avec fierté se transforme en un enfant colérique qui éclate en sanglots. L'image de Pierre en tant qu'époux et père qui prend soin de sa famille est ici inversée: non seulement il ne peut plus protéger sa famille, mais il devient même une menace, et à la fin de la scène, c'est de lui qu'il faut s'occuper.

De plus, cette image rompt avec l'idéal sociétal d'un agriculteur fort et résilient qui n'est jamais en difficulté et n'a jamais besoin d'aide, comme le soulignent Chaudat et al.:

Les représentations du monde agricole font valoir une certaine dureté, en prise avec des normes masculines ou de virilité. Il existe une honte, une culpabilité à dire que l'on est en difficulté. Les hommes n'arrivent pas toujours à demander de l'aide ou exprimer leur fragilité perçue comme un signe de faiblesse.<sup>106</sup>



Figure 8

La séquence où le pouvoir destructeur du capitalisme semble atteindre son apogée est celle du suicide de Pierre (01:30:50 – 00:34:03). Elle débute par l'image de Thomas qui dort paisiblement dans son lit. Soudain, des gémissements bruyants résonnent hors champ et créent une atmosphère sinistre et inquiétante, avant même que l'on ne comprenne l'origine de ces gémissements. Lorsque Pierre entre dans le champ de vision des spectateurs, il gémit bruyamment et s'effondre sur son fils. Ainsi, il revêt presque des traits animaux: il ne peut plus articuler de mots, émet des sons animaliers et ses mouvements sont brusques et sans précision. Lorsque Thomas porte son père dans le couloir, les rôles parent-enfant s'inversent à nouveau: Pierre devient un enfant vulnérable dont son fils doit s'occuper. S'ensuivent plusieurs gros plans du visage de Pierre où il paraît de plus en plus défiguré: son expression est déformée par la peur, son visage est enflé, et après que son fils lui met un doigt dans la bouche, Pierre vomit. Ces images poussent l'image malade de Pierre à l'extrême: sur le plan mental que physique, Pierre est à bout de forces et se trouve au seuil de la mort,

<sup>107</sup> Cf. Sencébé 2021, p.6.

ne laissant plus rien transparaître du bonheur et de la vitalité du jeune homme dans les scènes du flashback.

Quelques plans plus tard, on voit Claire dans le garage, au téléphone avec les services de secours tout en essayant de déterminer quels liquides chimiques Pierre a avalés. La lumière vive et froide et le mouvement tremblant de la caméra renforcent l'atmosphère sinistre. Sur le plan sonore, on n'entend pas de musique, seulement les sanglots de Claire et les noms qu'elle essaie de déchiffrer sur les trémies d'engrais. Lentement, Claire semble résigner en répétant, d'une voix faible: « je ne sais pas, je ne sais pas » (01:33:12). En tant que spectatrice, on partage la résignation de Claire, comprenant que Pierre ne survivra pas.

Il semble évident que la mort de Pierre a pour objectif de sensibiliser les spectateurs pour le risque accru de suicide chez les agriculteurs mentionné au début de ce travail. Cependant, ce n'est pas uniquement le fait qu'il se suicide, mais aussi la manière dont il procède qui semble véhiculer une certaine critique.

D'une part, son suicide représente le point culminant de la critique d'un système agricole capitalisé: le glyphosate qui coûte la vie à Pierre est un sujet de controverse publique depuis des années et est souvent instrumentalisé comme exemple emblématique de la « non-naturalité » et du caractère nuisible de l'agriculture moderne.<sup>107</sup> Le fait que Pierre avale précisément du glyphosate, une substance absolument non destinée à la consommation humaine, montre que l'agriculture capitalisée a un pouvoir destructeur énorme et n'est pas principalement conçue pour le bien-être humain.



Figure 9

D'autre part, il est intéressant de noter dans quel cadre Pierre décède. Son suicide ne se déroule pas en solitude, mais toute sa famille est présente pour vivre de près le processus de sa mort. Les émotions des trois membres de la famille – la colère de son fils, les sanglots de sa fille et le désespoir de sa femme – ajoutent encore un élément dramatique supplémentaire à cette scène. Ainsi, Pierre n'est pas seulement présenté comme un agriculteur qui met fin à sa vie, mais aussi comme un père et un mari qui est arraché à sa famille. À cet égard également, Bergeon semble vouloir conclure le film par une critique: les conditions de travail invivables dans le secteur agricole ne détruisent non seulement la vie des individus qui se suicident, mais aussi la vie des systèmes familiaux qui les entourent.

## 5. Conclusion

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, le secteur agricole en France a été radicalement transformé depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale: le nombre d'agriculteur·ices a fortement diminué, tandis que la taille moyenne des exploitations agricoles s'est multipliée. De plus, au cours des dernières décennies, les instances politiques françaises

et européennes ont orienté les exploitant·es agricoles de plus en plus vers des méthodes de travail modernisées, automatisées et productivistes. Alors que ces transformations semblent aujourd'hui largement achevées, les agriculteur·ices se voient maintenant confronté·es à de nouveaux enjeux, tels que les vagues de départs à la retraite, l'inflation, l'endettement, des heures de travail hebdomadaires bien supérieures à la moyenne et un sentiment croissant d'exclusion vis-à-vis du reste de la société. Cette multitude de défis se traduit par un taux de suicide qui, depuis des décennies, est nettement plus élevé chez les agriculteur·ices que dans le reste de la population.

Comme illustré dans la deuxième partie de ce travail, le cinéma français a mis longtemps à porter attention à ce « malaise paysan ». Même si en France, le monde rural et agricole est entré dans la sphère du cinéma très tôt – dans l'entre-deux-guerres –, il a principalement servi de « toile de fond » et non de déclencheur à une réflexion critique sur la condition agricole. Ce n'est que dans les années 1960 que le cinéma engagé a commencé à réellement s'intéresser à ces questions, pour finalement connaître un nouvel essor dans les années 2010 et 2020.

Dans ce travail, le film *Au nom de la terre* (2019) d'Édouard Bergeon a servi d'exemple pour montrer comment un nouveau mouvement de réalisateur·ices, souvent elleux-mêmes issu·es de familles paysannes, attirent l'attention sur les défis actuels des agriculteur·ices. Comme l'a montré la dernière partie de ce travail, le film critique une approche agricole qui privilégie l'expansion, la productivité et la rentabilité au détriment du bien-être humain et animal. A travers la vie du protagoniste Pierre, Bergeon a démontré comment la capitalisation de l'agriculture peut détruire progressivement tous les aspects de la vie d'un·e exploitant·e: que ce soit sa santé mentale et physique, le rapport avec ses animaux, sa perception de soi-même en tant qu'agriculteur·ice ou les relations avec les personnes qui lui sont proches.

**BIBLIOGRAPHIE**

- Atias, Christian/Linotte, Didier. *Le remembrement rural*. Paris: Litec, 1980.
- 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*. Thèse de doctorat soumise à l'université de Toulouse, 2018.
- Astruc, J. « La politique des structures a-t-elle évolué depuis 1960? ». *Économie rurale* 171/1 (1986): pp.27-31.
- Berger, Annick. *Des tracteurs dans Paris: pourquoi les agriculteurs sont-ils en colère?* », article publié sur TF1 Info. 2023. <https://www.tf1info.fr/societe/environnement-pesticide-tracteurs-dans-paris-les-agriculteurs-sont-en-colere-contre-interdiction-neonicotinoides-2247460.htm> (consulté le 4 septembre 2023).
- Bergeon, Édouard. *Au nom de la terre* [film]. Nord-Ouest Films. 2019.
- Bergeon, Edouard (propos recueillis lors d'un interview avec Diaphana Distribution). Dossier de presse de *Au nom de la terre*. 2019. [https://diaphana.fr/wp-content/uploads/2019/05/au-nom-de-la-terre\\_dp\\_a4-3.pdf](https://diaphana.fr/wp-content/uploads/2019/05/au-nom-de-la-terre_dp_a4-3.pdf) (consulté le 7 septembre).
- Berriet-Sollic, Marielle/Lamy, Laure. *Comprendre le malaise des agriculteurs*. 2020. <https://theconversation.com/comprendre-le-malaise-des-agriculteurs-127862> (consulté le 4 septembre 2023).
- Bivar, Venus. *Organic resistance: the struggle over industrial farming in post-war France*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2018.
- Butler, Margaret. « Paysan, paysage, patrie: French Films and Rural life, 1940-1950 ». *Rural history* 14/2 (2003): pp.219-237.
- Buzzini, Christine. « La propagande par le cinéma au ministère de l'Agriculture ». *Bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma* 18/1 (1995): pp.128-143.
- Chaudat, Pierre/Gaillon, Dany/Bah, Thierno. *Pourquoi tant de suicides chez les agriculteurs?* 2021. <https://theconversation.com/pourquoi-tant-de-suicides-chez-les-agriculteurs-162965> (consulté le 4 septembre 2023).
- Célérier, Sylvie. « La belle vie désespérée des agriculteurs ». *Études rurales* 193 (2016): pp.25-44.
- Dalle, Marie-Laurence. *Agriculteurs en colère: du fumier et 140 tracteurs à La Rochelle*. 2023. <https://www.francebleu.fr/infos/agriculture-peche/agriculteurs-en-colere-du-fumier-et-164-tracteurs-a-la-rochelle-ce-mercredi-matin-1430629> (consulté le 4 septembre 2023).
- Deléage, Estelle. *Agricultures à l'épreuve de la modernisation*. Versailles: Éditions Quæ, 2013.
- Desriers, Maurice. « L'agriculture française depuis cinquante ans: des petites exploitations familiales aux droits à paiement unique ». *L'agriculture, nouveaux défis* (2007): pp.17-30.
- Hubscher, Roland. « Regards sur le monde agricole: les archives filmiques ». *Économie rurale* 184/1 (1988): pp.215-219.
- Jocteur Monrozier, Anne. *Le suicide des agriculteurs en chiffres*. 2018. <https://www.francebleu.fr/infos/societe/le-suicide-des-agriculteurs-en-chiffres-1517491824> (consulté le 4 septembre 2023).
- Larousse en ligne. *Remembrement*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/remembrement/67985>, (consulté le 2 septembre 2023).

Lefebvre Lemieux, Catherine. « Lorsque la terre se fait douce-amère ». *Ciné-Bulles* 38/2 (2020): p.45.

Le Monde avec AFP. *Suicides chez les agriculteurs: le gouvernement lance une 'mobilisation collective*. 2021. [https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/11/23/suicides-chez-les-agriculteurs-le-gouvernement-lance-une-mobilisation-collective\\_6103324\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/11/23/suicides-chez-les-agriculteurs-le-gouvernement-lance-une-mobilisation-collective_6103324_3224.html) (consulté le 4 septembre 2023).

Lesage, Madeleine/ Bidaud, Florent/Claquin, Pierre. « Le rapport Homme-Animal: évolutions passées et enjeux d'avenir ». Centre d'Études et de Prospective (2016): Analyse n°94.

Lignerès, Ingrid. *Les valeurs de la culture paysanne dans le monde agricole contemporain: une enquête sociologique en Carcassonnais et en Roussillon*. Thèse de doctorat soumise au Collège Doctoral de Languedoc-Roussillon, 2015.

Martin-Genier, Patrick. *La PAC: refondation ou dilution?* 2019. <https://www.lesechos.fr/idees-debats/cercle/opinion-la-pac-refondation-ou-dilution-993693> (consulté le 4 septembre 2023).

Mathieu, Quentin. « L'agriculture, graine de star du cinéma français ». *Le Déméter* (2021): pp.285-297.

Merlet, Michel. « La politique des structures en France: une capitalisation d'expérience ». Étude réalisée avec l'appui financier de l'UE. 2016.

Midler, Estelle et al. « Les conditions de travail et de santé des actifs agricoles ». In: Vanina Forget et al. (sous la dir. de). *Actif'Agri. Transformations des emplois et des activités en agriculture*. Paris: La Documentation française (2019): pp. 84-97.

Morse, Donald E. « Of the tortoise, baseball and the family farm fantasy and nostalgia in W.P. Kinsella's 'Shoeless Joe' ». *Hungarian Journal of English and American Studies* 4/1 (1998): pp.351-365.

Murray Levine, Alison J. « Cinéma, propagande agricole et populations rurales en France (1919-1939) ». *Vingtième siècle* 83 (2004): pp.21-38.

Rédaction de vie-publique.fr. *Agriculture française: une puissance mondiale qui décline*. 2022. <https://www.vie-publique.fr/en-bref/286593-agriculture-francaise-une-puissance-mondiale-qui-decline> (consulté le 18 août 2023).

Sencébé, Yannick. « Agribashing. La (dis) qualification de la critique au temps de la transition agroécologique ». *Vocabulaire critique & spéculatif des transitions* (2021): pp.1-31.

Site officiel de la Représentation permanente de la France auprès de l'Union européenne. *L'agriculture française en quelques chiffres*. 2021. <https://ue.delegfrance.org/l-agriculture-francaise-en-3038> (consulté le 18 août 2023).

Ueberschlag, Josette. « Cinémas en campagnes. Les instituteurs de l'entre-deux-guerres aux prises à des enjeux politiques, économiques et sociaux ». *Le télémaque* 53/1 (2018): pp.63-80.

Villette, Michel. « La ferme devient-elle une entreprise comme les autres? ». *Annales des mines – gérer et comprendre* 4/134 (2018): pp.64-66.

Warnet, Michèle/Laurent, Raphaëlle/Cougard, Marie-Josée. *Comment la PAC est devenue une usine à gaz*. 2019. <https://videos.lesechos.fr/le-sechos/dessous-eco/comment-la-pac-est-devenue-une-usine-a-gaz/z0xu0x> (consulté le 4 septembre 2023).

Xieng, Rinsy/Langlois, Christophe. *Tranches d'histoires: l'INRA, institut de recherches agronomiques*. 2017. <https://rci.fm/guadeloupe/infos/Societe/TRANCHES-DHISTOIRES-IINRA-institut-de-recherches-agronomiques> (consulté le 19 août 2023).

Vielliard-Baron, Hervé. « Les campagnes françaises. État des lieux ». *VEI enjeux* 134 (2003): pp. 12-30.

### LISTE DES FIGURES

L'intégralité des images incluses dans ce travail sont des captures d'écran extraites du film *Au nom de la terre* (2019) d'Édouard Bergeon:

**Figure 1:** 00:03:54

**Figure 2:** 00:04:37

**Figure 3:** 00:34:47

**Figure 4:** 00:39:00

**Figure 5:** 00:01:44

**Figure 6:** 00:09:12

**Figure 7:** 01:08:39

**Figure 8:** 01:16:39

**Figure 9:** 01:33:49

# 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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. À côté de l'agriculture industrielle et globalisée, 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'écologie 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

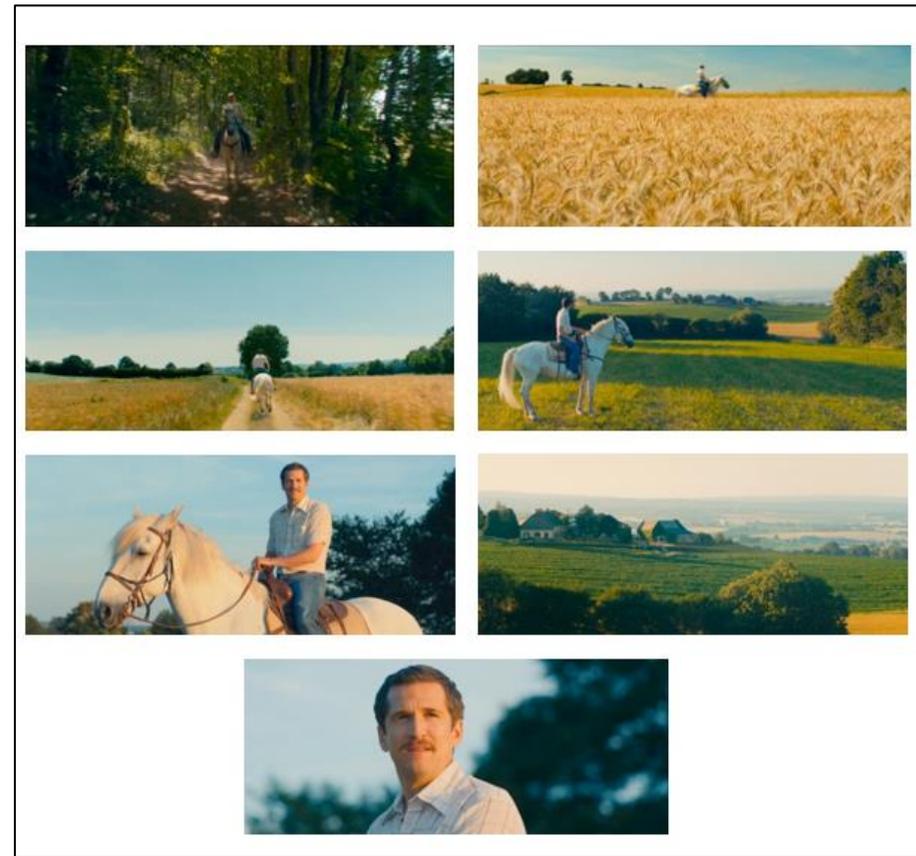


Figure 1: *Au Nom de la Terre*, 08:43-09:30

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.

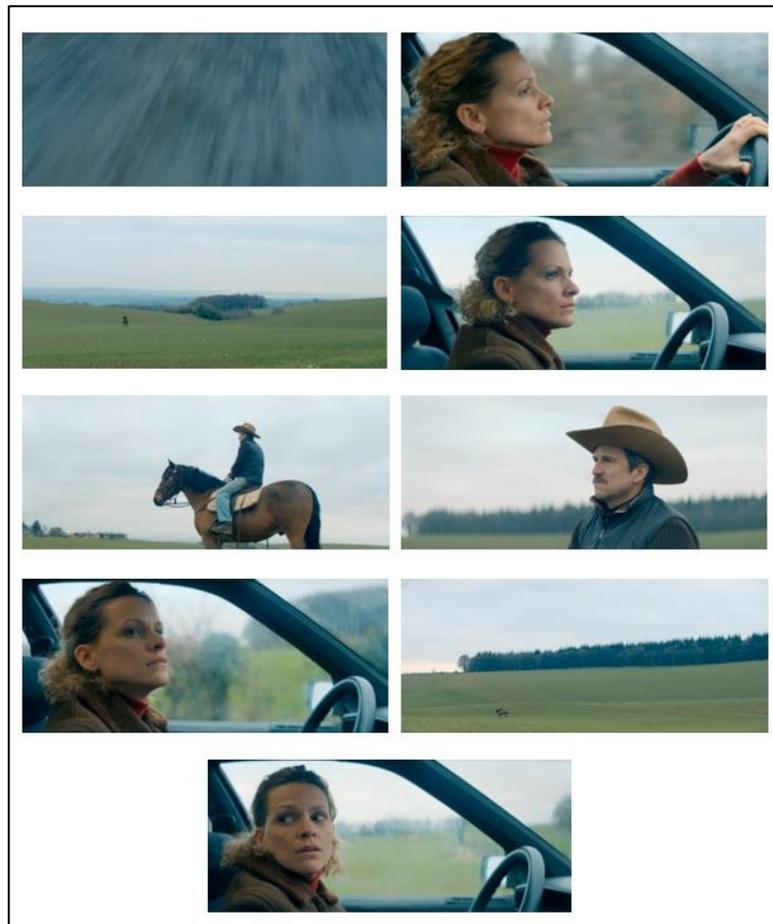


Figure 2: Au Nom de la Terre, 01:22:21-01:23:07

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.

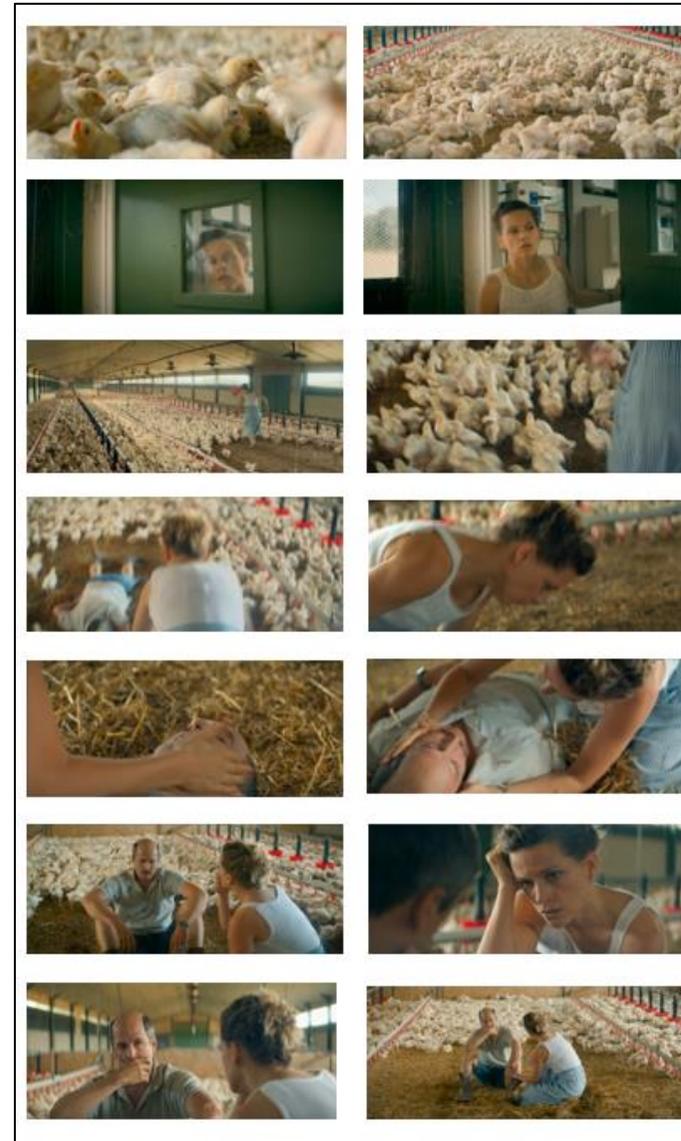


Figure 3: Au Nom de la Terre, 46:25-47:55

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 spectateurs 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.

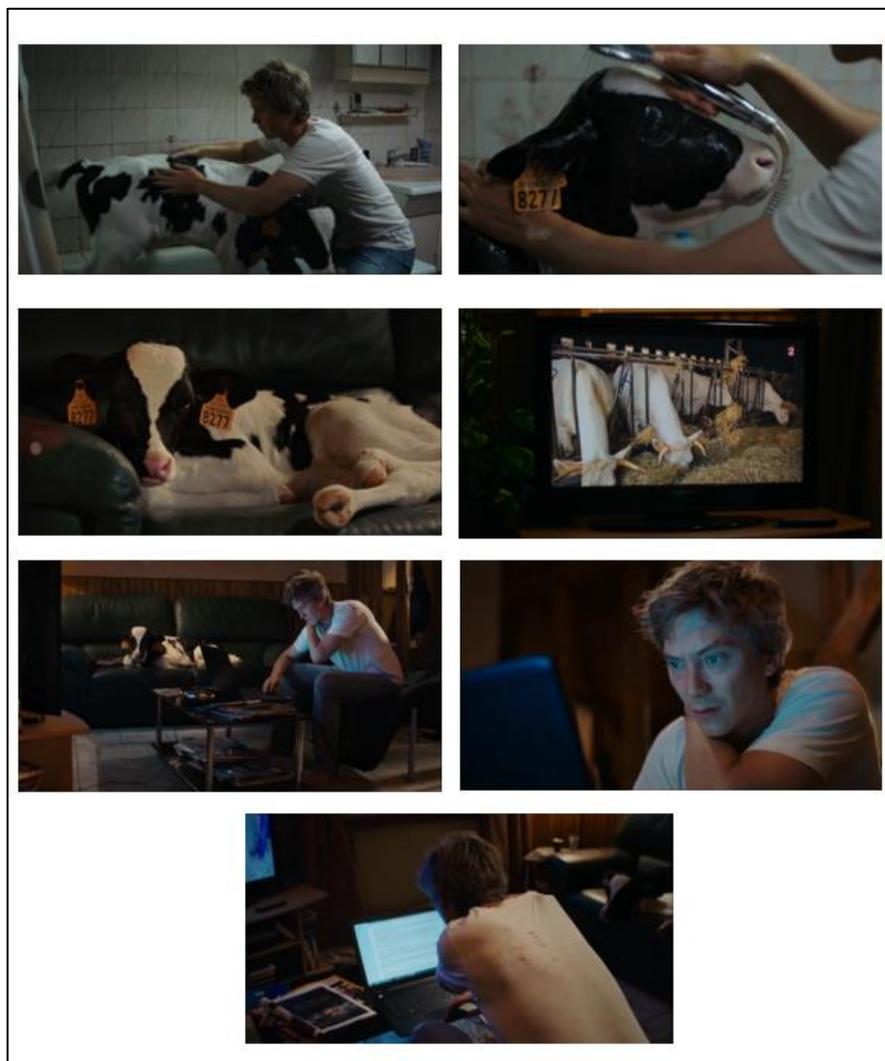


Figure 5: *Petit Paysan*, 59:07 - 01:00:34

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.

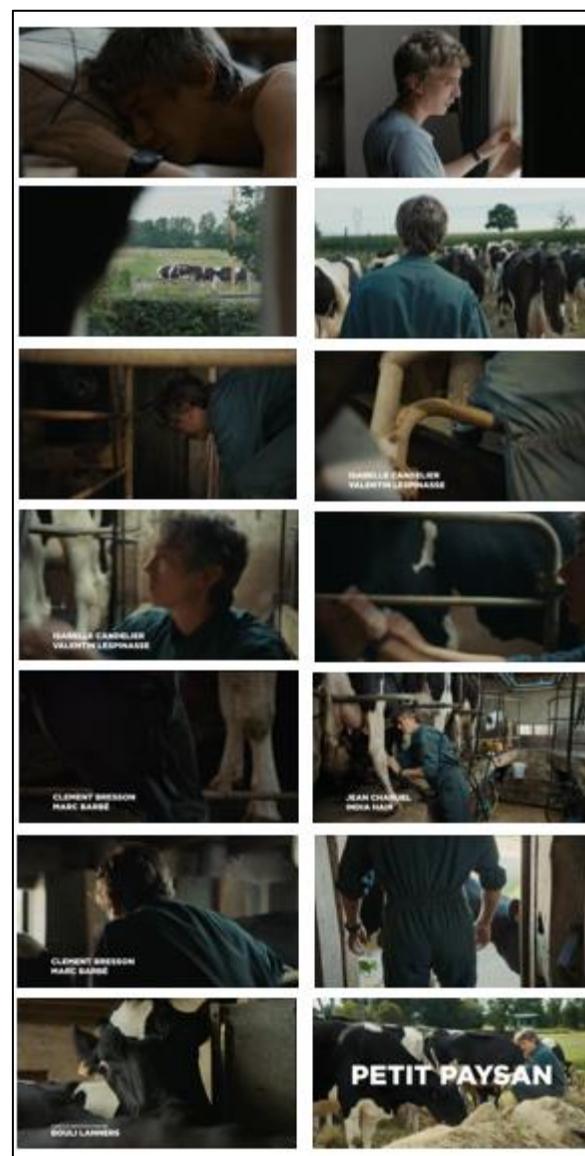


Figure 6: Petit Paysan, 02:04-03:30

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.

# LA FUSION ENTRE L'HOMME ET L'ANIMAL: FOLIE OU POSSIBILITÉ? UNE ANALYSE DE LA RELATION HOMME-ANIMAL DANS LE FILM *PETIT PAYSAN* DE HUBERT CHARUEL

MARLENE LANG

---

## Abstract.

L'article traite le sujet des relations homme-animal en analysant la relation entre le protagoniste de *Petit Paysan* et ses vaches. Il type cette relation à l'aide des spécificités de la mise en scène et interprète la relation homme-animal qui apparaît dans *Petit paysan* comme utopie d'un traitement alternatif des animaux.

► [Sommaire de ce numéro](#)

2024 | Vol. 4

## La fusion entre l'homme et l'animal:

Folie ou possibilité? Une analyse de la relation homme-animal dans le film *Petit Paysan* de Hubert Charuel

Seite 56-67

vistazo.

# LA FUSION ENTRE L'HOMME ET L'ANIMAL: FOLIE OU POSSIBILITÉ? UNE ANALYSE DE LA RELATION HOMME-ANIMAL DANS LE FILM PETIT PAYSAN DE HUBERT CHARUEL

MARLENE LANG

## 1. Relation homme-animal

Nous, les humains, entretenons une relation contradictoire avec les animaux (cf. Speitkamp 2017: 17). La majeure partie de la population occidentale fait une distinction stricte entre les animaux domestiques et les animaux d'élevage. Une relation intime est entretenue avec les animaux domestiques, qui vivent généralement en famille et reçoivent un nom (cf. Wischermann 2014: 106 sq). Notre relation avec les animaux d'élevage industriel est différente. Ceux-ci vivent séparés dans un espace restreint et ne peuvent souvent pas satisfaire leurs besoins, car ils doivent être utiles à l'homme. L'élevage d'animaux de rente fournit à l'homme des denrées alimentaires telles que la viande, le lait et les œufs. La plupart des gens n'ont pas de lien avec les aliments qu'ils consomment et n'ont pas non plus de relation avec les animaux qui sont élevés et détenus pour la production de ces aliments (cf. Christoph-Schulz et. al. 2018: 168). Dans l'élevage industriel de masse, les agricultrices n'ont souvent plus aucun lien avec leurs animaux, car l'augmentation de l'efficacité, par exemple par la mécanisation, ainsi que le gain financier, sont au centre des préoccupations (cf. Christoph-Schulz et. al. 2018: 231).

Mais qu'en est-il de la représentation dans les films de la relation entre les animaux de rente et les paysan.nes de petites exploitations ne comptant

que quelques animaux? Le présent travail se penche sur cette question à l'exemple du film *Petit Paysan* de Hubert Charuel. L'objectif de l'étude suivante est de montrer que le contact presque exclusif du protagoniste Pierre avec ses vaches et l'isolement du monde extérieur qui en résulte permettent une identification avec ses animaux.

Nous commencerons par un bref aperçu de la relation entre les petit.es paysan.nes et leurs animaux en général, avant de présenter un modèle théorique permettant de saisir la relation entre l'homme et l'animal, sur lequel se baseront les analyses à partir du chapitre 2. Afin de vérifier la thèse susmentionnée, quatre arguments sont utilisés (voir à partir du chapitre 2.1.) et analysés au moyen de plusieurs scènes du film en se référant aux critères suivants: caractérisation des personnages, lumière, position de la caméra, couleurs, setting, son, action, perspective de la caméra et langage.

### 1.1. La relation des petit.es exploitant.es avec leurs animaux d'élevage

Avant d'aborder la relation entre les agricultrices de petites exploitations et leurs animaux, il convient d'expliquer ce qu'il faut entendre par le terme de petite exploitation.

Dans la littérature, on ne trouve que des approches isolées pour définir la petite agriculture, car cette notion peut être mesurée dans différentes dimensions, comme la surface et la production, et se situer à différents niveaux spatiaux (cadre de référence régional, national et mondial). Cela rend difficile une définition universelle (cf. Groier et. al. 2018: 20). Pour des raisons pragmatiques, la limite supérieure de 10 hectares de surface agricole a été fixée pour les 27 États de l'Union européenne (cf. ENRD 2014). L'Organisation des Nations unies pour l'alimentation et l'agriculture (FAO) définit la petite agriculture comme des exploitations de moins de 2 hectares (cf. FAO 2014: 10). Étant donné que le film ne donne aucune indication sur la taille de la surface agricole de l'exploitation, on ne peut supposer que

l'exploitation de Pierre est une petite exploitation de moins de 10 ou 2 hectares qu'en raison du faible nombre d'animaux de rente (environ 30 vaches). L'exploitation agricole fictive du film *Petit Paysan* ferait donc partie des 42% de toutes les exploitations agricoles françaises ayant une surface agricole utilisée inférieure à 10 hectares (cf. Eurostat 2013).

Nous allons à présent aborder la relation entre les petit.es exploitant.es et leurs animaux. Les animaux de rente dans l'agriculture sont élevés en priorité, car ils représentent une source de revenus pour leurs propriétaires. La satisfaction des besoins économiques joue donc un rôle central. Les agricultrices voient leurs animaux sous l'angle de la rationalité économique, car ils veulent pouvoir vivre financièrement de leurs animaux. Cependant, les animaux de production sont également perçus par leurs détentrices comme des êtres vivants subjectifs ayant leur propre caractère. Ils ne sont pas seulement appréciés pour des raisons économiques, mais aussi en raison des relations émotionnelles qui se créent entre l'être humain et l'animal (cf. Jürgens 2005: 163).

On peut partir du principe que les petit.es agricultrices ont une relation plus intense avec leurs animaux que les agricultrices des moyennes et grandes exploitations. La raison principale en est que les petit.es paysan.nes élèvent moins d'animaux de rente et ont donc un contact plus intense avec chacun d'eux. Iels donnent plus souvent des noms à leurs animaux que les agricultrices des grandes exploitations. L'attribution d'un nom est caractéristique d'une personnalisation de l'animal, ce qui permet d'établir une relation étroite avec celui-ci (cf. Wiedenmann 1997: 206). Mais l'espèce animale joue également un rôle dans la relation entre l'être humain et l'animal. Lorsqu'il y a un grand nombre d'animaux, comme par exemple dans l'élevage de volailles, la proximité émotionnelle avec les animaux est moins intense (cf. Wildraut/Mergenthaler 2020: 15).

## 1.2. Modèles de relation humain-animal

Afin d'analyser par la suite la relation humain-animal entre le protagoniste et ses vaches, il semble judicieux de regarder quelles attitudes les humains peuvent avoir envers les animaux.

Schicktanz (cf. 2006: 11) a développé trois modèles de relations humain-animal qui reflètent l'attitude respective de l'humain envers l'animal.

- 1) *patronage-model*: ici, on part du principe qu'il existe une différence catégorique entre l'humain et l'animal. L'animal est inférieur et a un statut inférieur. Les êtres humains agissent moralement, les animaux n'ont pas de morale selon ce modèle. L'humain étant hiérarchiquement supérieur à l'animal, rien ne s'oppose à l'utilisation d'animaux pour satisfaire ses besoins.
- 2) *friendship-model*: selon ce modèle, les êtres humains ont une obligation morale envers les animaux qu'ils élèvent ou avec lesquels ils vivent. Ils doivent prendre soin des animaux, les traiter de manière adaptée à leur espèce et ne pas les torturer ou les tuer intentionnellement. Ce n'est qu'à cette condition qu'il est permis d'utiliser les animaux à des fins humaines.
- 3) *partnership-model*: ce modèle repose sur l'hypothèse qu'il n'existe aucune différence morale entre l'humain et l'animal. Il n'est pas permis de placer les intérêts des êtres humains au-dessus des droits et des intérêts des animaux. Si ce principe est respecté, l'utilisation des animaux est moralement justifiable.

Les modèles sont d'une importance capitale pour l'analyse suivante du film, car chaque scène analysée peut être attribuée à un ou plusieurs modèles. De plus, les modèles sont pertinents pour la vérification de la thèse qui a été établie et dont on va maintenant procéder à la brève présentation.

## 2. Thèse: le contact presque exclusif avec les vaches et l'isolement du monde extérieur qui en résulte permettent une identification du protagoniste avec les animaux d'élevage

Afin de vérifier la thèse avancée, quelques scènes de film seront analysées dans les pages suivantes. Les analyses se basent sur les arguments qui soutiennent la thèse « le contact presque exclusif avec les vaches et l'isolement du monde extérieur qui en résulte permettent une identification du protagoniste avec les animaux d'élevage ».

### 2.1. Argument 1: les frontières entre les espèces s'estompent par le contact intensif avec les vaches

Les deux scènes à analyser pour l'argument 1 sont la scène A (minute 00:58:30 – 00:58:45) et la scène B (minute 00:59:05 – 00:59:50). Dans la scène A, on assiste à une animalisation du protagoniste, car il s'imagine être atteint, comme l'un de ses animaux, de la maladie bovine fictive FHD (fièvre hémorragique dorsale) et commence donc à se gratter intensivement le dos. La maladie bovine fictive FHD ne peut se transmettre que d'animal à animal et n'affecte pas les humains. Pierre pense cependant qu'il est lui aussi atteint de cette maladie. La scène est donc idéale pour montrer que les frontières entre les espèces s'estompent et que, du point de vue de Pierre, l'homme et l'animal sont une seule et même espèce qui peut contracter les mêmes maladies. La scène B constitue le contrepoint de la scène A, car elle traite de l'humanisation d'un veau avec lequel Pierre noue une relation étroite. Pierre lave le veau dans la baignoire avec naturel, comme s'il donnait le bain à un enfant. Pour lui, il n'y a pas de différence entre l'humain et l'animal à ce moment-là. Le contact physique intense entre le veau et Pierre dans la scène B rend la dissolution des frontières entre les espèces encore plus évidentes.

Dans la scène A, Pierre se trouve dans l'étable. En arrière-plan, on voit des outils agricoles. Pierre utilise l'un de ces outils pour se gratter le dos. Ensuite, il se gratte également avec sa main. Il est intéressant de constater qu'il n'utilise pas uniquement l'outil pour se gratter (qui possède une plus grande efficacité), mais qu'il utilise également sa main. Les vaches ne peuvent pas utiliser d'outils pour se gratter. Il est possible que Pierre se sente déjà tellement lié à ses animaux qu'il pose automatiquement l'outil et souhaite soulager ses démangeaisons uniquement à la main.

En ce qui concerne l'apparence de Pierre, il faut préciser qu'il porte une combinaison vert foncé. Il s'agit d'un vêtement de travail. Les vêtements donnent une image réaliste de l'agriculteur. Il s'agit d'une forme ouverte de composition de l'image, car en tant que spectateurice, on peut facilement imaginer ce qui se trouve autour de Pierre, comme par exemple l'étable avec les animaux et les ballots de paille. En outre, Pierre est un personnage à la conception ouverte. Comme il a déjà tué une vache avant cette scène et qu'il a volé une vache à un voisin, on ne sait pas exactement ce qu'il va faire désormais. Le fait de se gratter pourrait aussi être interprété comme un passage à l'acte. Pierre ne veut pas prendre de décision sur ce qu'il va faire ensuite. À ce stade du film, on ne peut pas encore dire si Pierre est un « mauvais » personnage qui veut continuer à cacher le fait que ses vaches sont infectées par cette maladie bovine, mettant ainsi d'autres vaches de son entourage en danger d'être également atteintes par cette maladie. Comme il devient clair au cours du film qu'il fera tout pour sauver ses animaux, on peut dire qu'à la fin, Pierre passe du statut de bourreau à celui de victime. Il agit longtemps dans l'illégalité puisqu'il ne déclare pas la maladie mais, à la fin, il perd tous ses animaux parce que sa sœur le dénonce.

En ce qui concerne le *Headroom* de la scène A, il faut dire que la tête de Pierre est coupée et qu'une partie de ses cheveux n'est pas visible. Il se peut que l'on ait ainsi voulu focaliser l'attention des spectateurices sur le fait de se gratter et sur les mimiques du protagoniste. Si le *Headroom* est faible,

on a l'impression que le personnage est très présent (cf. Bienk 2008: 40). Comme ce n'est pas le cas dans cette scène, on pourrait dire que le but n'était pas de mettre la personne au centre, mais de faire en sorte que les spectateurices perçoivent le grattage.

Dans la scène A, le réalisateur a choisi les tailles de cadrages gros plan et plan poitrine. Le public doit ainsi avoir un aperçu de la vie émotionnelle du protagoniste. Le gros plan permet d'augmenter l'identification des spectateurices avec le personnage (cf. Bienk 2008: 56). Il est frappant de constater que, dans d'autres scènes où les vaches de Pierre sont montrées, le gros plan est souvent utilisé (par exemple à 00:09:30). Cela permet de montrer à quel point Pierre est proche de ses animaux et qu'il s'identifie à eux.

La quantité de lumière dans la scène est « normale », ce qui contribue à ce que le public ait l'impression qu'il s'agit du monde « réel ». Le contraste lumineux est plutôt dur ou élevé, car le protagoniste est représenté de manière sombre et l'arrière-plan de manière clair. Cela donne au protagoniste une apparence plutôt sévère et dure. Pierre présente ce trait de caractère dans d'autres scènes où apparaissent ses semblables. Il n'entretient pas de relations profondes avec les gens et se montre froid et distant avec eux lorsqu'ils le pressent trop. Les animaux aussi agissent instinctivement de la sorte lorsque d'autres animaux représentent un danger pour eux. Cela renforce l'argument selon lequel la frontière entre l'humain et l'animal s'estompe lorsque l'on passe la plupart de son temps avec des animaux. Par conséquent du contact intensif, Pierre se comporte de plus en plus comme un animal.

En ce qui concerne la couleur dans la scène A, on peut dire qu'une ambiance sombre est créée par l'utilisation de couleurs sombres (gris, vert foncé). Par rapport à la scène suivante, dans laquelle Pierre capture le veau (couleurs claires), il y a un contraste froid/chaud. Comme Pierre ne sait pas ce qu'il doit faire dans la scène A, les couleurs peuvent être interprétées comme signifiant qu'il pourrait éventuellement prendre une décision lourde de conséquences pour ses vaches, ce qui signifierait leur mort à

toutes. Mais il décide de ne pas informer les autorités et évite ainsi la mort (prématurée) de ses vaches. Comme il choisit de vivre, la scène suivante utilise des couleurs claires. La décision de Pierre montre à nouveau son attachement aux animaux et l'empathie qui y est liée.

Concernant le niveau sonore, on voit et on entend que Pierre se gratte le dos et on l'entend gémir après s'être gratté. Ces bruits doivent créer l'illusion de la réalité (cf. Bienk 2008: 97). Les spectateurices peuvent se mettre ainsi dans la situation de Pierre et peuvent ressentir également son soulagement. Pierre ne parle pas dans cette scène, ce qui laisse supposer qu'il reprend les comportements des animaux, car du point de vue humain, les animaux ne peuvent émettre « que » des sons.

Au contraire, à d'autres moments du film on perçoit une humanisation des animaux. C'est par exemple le cas de la scène B, où Pierre et le veau se trouvent dans la salle de bain.

La salle de bain semble vieille et usée et rappelle, par sa couleur grise, la laiterie de l'étable. Pierre ne se soucie pas de l'état de son appartement et de son étable. Comme les vaches n'ont pas conscience de l'aménagement des choses qui les entourent, on peut dire que Pierre s'adapte ici aussi à ses vaches. Le veau se trouve dans la baignoire et Pierre le lave avec du shampooing. Comme les vaches ou les veaux ne sont normalement pas baignés, on assiste ici à une humanisation. Après le bain, le veau est allongé sur le canapé de Pierre et regarde la télévision. La télévision diffuse un reportage sur la maladie bovine. Ici aussi, on assiste à une humanisation de l'animal. On pourrait comparer cette situation à celle des enfants qui regardent la télévision. Le veau regarde d'autres vaches manger, les enfants qui regardent la télévision pourraient regarder une série de dessins animés dans laquelle des enfants déjeunent à table. Dans cette scène, le spectateurice regarde un veau regarder des vaches, c'est ce qu'on appelle le phénomène de mise en abyme.

L'humanisation décrite jusqu'ici n'est toutefois pas totale. Il est intéressant de noter que le veau n'a pas de nom. Cela rendrait l'humanisation complète. Normalement, les vaches laitières se voient retirer leur veau après une courte période. Cela pourrait expliquer pourquoi Pierre ne donne pas de nom au veau. Tout simplement parce que dans le cas « normal », s'il ne gardait pas le veau, il ne le ferait pas non plus.

Le veau se trouve au centre de l'image, ce qui indique qu'il s'agit d'un élément central. Pierre se trouve juste à côté du veau, mais celui-ci occupe une plus grande partie de l'image, ce qui montre une fois de plus la grande importance de l'animal pour Pierre.

Concernant la taille de cadrage dans cette scène, le gros plan et le plan américain sont présents. On ne voit parfois que la tête du veau (gros plan), mais on voit aussi l'action de Pierre (plan américain) lorsqu'il lave le veau. La taille de cadrage gros plan permet aux spectateurs de s'identifier au veau. On établit ainsi, comme Pierre, une relation avec le veau.

Dans la scène B, Pierre parle à son veau (*on screen*; « Voilà », « Doucement, doucement », « Hé »). Ici aussi, on peut supposer qu'il s'agit d'une humanisation, car les animaux d'élevage ne comprennent pas les mots humains (à moins qu'ils n'aient été conditionnés). Il est possible que Pierre veuille rassurer le veau et se rassurer lui-même en parlant.

À partir du moment où l'on voit le veau allongé sur le canapé du salon, une couleur de lumière chaude est utilisée. Une lumière rouge-orange est utilisée, ce qui permet de caractériser la pièce et le veau. Une chaleur est créée, ce qui renforce la thèse selon laquelle le veau est un membre de la famille.

En ce qui concerne le montage de la scène, le passage du plan dans lequel le veau est lavé au plan dans lequel le veau est allongé sur le canapé est relié par une coupe visible. En tant que spectatrice, on ne se demande cependant pas comment le veau est passé de la baignoire au canapé, car on part du principe que Pierre porte à nouveau le veau, comme dans la scène précédente où il a porté le veau de l'étable à la maison. Les veaux ne

sont pas portés par leur mère et même dans la scène où Pierre porte le veau dans la maison, le port n'aurait pas été absolument nécessaire, il aurait pu mener le veau au bout d'une corde. Il s'agit d'une nouvelle illustration de l'humanisation, car il est typique que les bébés soient portés par leurs parents.

Pour conclure l'argument 1, on peut dire qu'aussi bien dans la scène A que dans la scène B, il y a un rapprochement entre les deux espèces. Les frontières entre l'humain et l'animal s'estompent. L'attitude de Pierre envers ses animaux s'oriente dans ces scènes vers le *partnership-model*.

## 2.2. Argument 2: le langage humain disparaît quand le protagoniste est avec ses vaches

Afin d'étayer cet argument, nous allons maintenant aborder l'absence de langage humain lorsque le protagoniste est avec ses animaux. Ensuite, nous nous pencherons sur l'affection physique du protagoniste envers ses animaux. La scène C (minute 00:02:30 - 00:03:30) est analysée à cet effet. Dans cette scène, Pierre va chercher ses vaches dans le pré et les conduit à l'étable où il les nourrit et les traite.

En ce qui concerne le son, il faut dire que dans la scène C, les trois sources sonores qui peuvent être présentes dans un film sont pertinentes. Les sources sonores de la langue et des bruits sont des sons à l'écran (*on-screen*), la musique se déroule au niveau de l'hors-champ (*off-screen*). Pierre parle à ses vaches et commente leur comportement. Les mots, phrases et expressions suivantes sont prononcées par Pierre dans cette scène d'une minute:

« Allez, allez. »

« Griotte. » (*nom d'une vache*)

« Doucement! »

« T'inquiète pas. »

« Dis donc! »

« Qu'est-ce que tu fous? Sors! »

« Cactus! » (*nom d'une vache*)

« T'as mangé, déjà. Allez! »

« Dis donc! Hé! Allez! »

« Allez, Cactus. »

Même si Pierre pose en grande partie des exigences (« Sors! », « Allez! »), les spectateurices peuvent clairement percevoir, à travers le son affectueux de la voix de Pierre, qu'il existe une relation étroite entre Pierre et ses vaches. L'affection verbale de Pierre se manifeste également par les noms qu'il leur donne (Griotte, Cactus). On a l'impression que les animaux et Pierre communiquent, même si cette communication semble différente de celle entre deux personnes. Le comportement de la vache nommée Cactus, qui revient une fois de plus à l'étable et veut encore plus de nourriture, donne l'impression qu'ils se taquinent comme deux personnes qui s'apprécient. Comme, contrairement à la communication humaine, la plupart des phrases ne sont pas formulées en entier, on peut dire qu'il y a un rapprochement entre les deux espèces.

La scène est en outre accompagnée d'une musique douce et harmonieuse en voix off. Elle doit guider la perception des spectateurices vers l'image idéale de l'agriculture: l'animal et l'être humain sont en harmonie (cf. Christoph-Schulz et. al. 2018: 232). De plus, la musique souligne la relation harmonieuse entre Pierre et ses vaches. La troisième source sonore est le meuglement des vaches. Les bruits doivent créer une illusion de réalité (cf. Bienk 2008: 97). Le meuglement des vaches répond à cette exigence, car en tant que spectateurice, on s'attend à ce que les animaux émettent des sons. Les meuglements peuvent également être interprétés comme une réponse aux déclarations de Pierre.

Le comportement de Pierre envers les vaches montre clairement qu'il entretient une relation émotionnelle avec elles. Lors de la traite, il touche les vaches par les jarrets et les caresse avec amour. Une particularité de cette scène et d'autres scènes où Pierre est avec ses vaches réside dans le fait que le protagoniste est filmé de dos. Il est filmé de dos avec ses vaches, ce qui laisse à nouveau supposer qu'il y a une fusion entre les espèces.

Cette scène montre clairement que l'attitude de Pierre envers les animaux est basée sur le *friendship-model*. Il s'occupe avec amour de ses vaches et estime ainsi qu'il peut les utiliser pour son travail d'agriculteur. Il les trait

pour vendre ensuite le lait. En même temps, on peut déduire de son comportement qu'il considère ses vaches comme des êtres égaux, ce qui permet de conclure à l'existence du *partnership-model*. On peut donc dire qu'il y a un mélange des deux modèles.

### 2.3. Argument 3: le protagoniste a un lien émotionnel fort avec ses animaux et entretient une sorte d'amitié avec ses vaches

Les scènes B et C ont déjà montré l'importance que Pierre accorde à ses vaches. L'analyse d'autres scènes va à nouveau mettre en évidence le lien émotionnel qui unit Pierre à ses animaux.

Dans la scène D (minute 00:01:10 - 00:02:00), Pierre rêve qu'il se réveille et qu'il y a toutes ses vaches dans sa maison, ce qui ne lui pose aucun problème. Dans la scène E (minute 00:18:50 - 00:19:35), Pierre tue la vache qui souffre. La relation étroite de Pierre avec ses animaux est à nouveau mise en évidence dans la scène F (minute 01:15:15 - 01:17:15), lorsque le protagoniste doit faire ses adieux à ses vaches.

Dans la scène D, contrairement à ce que l'on pourrait penser, Pierre ne porte pas de pyjama, mais un simple jean et un polo bleu-gris. Cela donne l'impression qu'il a fait la fête avec ses « colocataires », à savoir les vaches, et qu'il est ensuite allé directement se coucher avec ses vêtements. Souvent, les colocataires d'une colocation entretiennent une amitié étroite et dans cette scène aussi, on a l'impression que c'est quelque chose de tout à fait normal pour Pierre de se faufiler le matin devant ses vaches pour aller à la cuisine. Il est frappant de constater qu'il ne souhaite pas le bonjour à ses vaches, ce qui illustrerait encore plus la relation étroite qu'il entretient avec ses animaux. En tant que spectateurice, on pourrait aussi penser que Pierre n'est pas du matin, car il semble très endormi et fatigué et ne parle donc pas à ses vaches le matin. Comme le protagoniste est presque toujours en compagnie de ses vaches dans cette scène, un lien étroit entre l'être humain et l'animal est exprimé (cf. Diekhans 2004: 29). De plus, cette

scène du début du film montre déjà à quel point les vaches occupent l'esprit de Pierre (cf. Massonnat 2018: 241).

Pour cette scène, le réalisateur a choisi les tailles de cadrage suivantes: très gros plan (détail), gros plan et plan américain. Lorsque Pierre se réveille, une vache, filmée en très gros plan, se trouve juste à côté de lui. Ce n'est certes pas la tête de la vache qui est montrée, mais la poitrine de l'animal. Cela permet de transmettre l'intimité et la proximité (cf. Schleicher/Urban 2005: 21). À la fin de la scène, on voit Pierre et quelques-unes de ses vaches dans la cuisine. La taille de cadrage utilisée est le plan américain et Pierre se trouve au centre de l'image. Une vache regarde directement Pierre et on a l'impression que les deux communiquent de manière non verbale. Cela renforce l'hypothèse qu'il existe une sorte d'amitié entre les deux espèces.

En ce qui concerne la lumière dans la scène D, il faut dire que le style *low key* a été utilisé, ce qui est souvent le cas pour représenter des espaces sombres. L'utilisation de ce style donne à la scène un aspect sombre et suggère une image de solitude. Pierre et ses vaches sont certes très proches, mais il apparaît clairement au cours du film que Pierre serait un homme très seul sans ses animaux.

Dans cette scène, seul le son est présent à l'écran, à savoir le meuglement et le halètement des vaches. Comme les vaches voient Pierre tous les jours et qu'elles ont également un lien étroit avec lui puisqu'il s'occupe d'elles, on pourrait interpréter ces halètements comme une communication de la part des vaches avec Pierre.

La scène E montre aussi que le protagoniste entretient une relation étroite avec ses animaux, car il lui est visiblement difficile de tuer la vache malade et souffrante. En ce qui concerne le son, il faut mentionner que la souffrance de la vache est surtout illustrée par des râles et des meuglements intenses. Pierre reconnaît à travers le meuglement bruyant de douleur qu'il est maintenant temps de délivrer la vache de sa douleur mais, avant cela, il hésite encore à donner le coup de hache. De plus, dans cette scène, Pierre parle à la vache avant de frapper sa tête avec la hache. Il s'excuse deux fois

auprès de la vache (« Pardon. Pardon. »). Cela montre également à quel point la relation entre Pierre et ses animaux est étroite. À la fin de la scène, les spectateurice.s entendent une musique en voix off. Cette musique contribue à créer une tension et le public se demande ce qui va se passer ensuite.

Pierre et la vache à terre se regardent droit dans les yeux dans cette scène. Ce contact visuel intense renforce l'argument selon lequel il existe une sorte d'amitié entre les espèces. Juste avant que Pierre ne frappe à la tête, la vache est filmée en vue de dessus en perspective verticale. En tant que spectateurice, on regarde donc la vache à vue d'oiseau et on adopte le point de vue de Pierre qui, dans cette scène, n'est pas à la hauteur des yeux de la vache puisque celle-ci est à terre. Cela montre qu'il y a quand même un fossé entre les espèces et que c'est l'être humain qui prend les décisions. Le regard intense de la vache, directement dans les yeux de Pierre, dont on adopte le point de vue en tant que spectateurice, donne cependant le sentiment que la vache demande à Pierre de la délivrer afin que sa souffrance prenne fin. La décision de mettre fin aux souffrances de la vache renforce l'argument selon lequel il existe une relation étroite entre le protagoniste et ses animaux, puisqu'il agit dans le sens de son amie.

Pour cette scène, on a choisi le plan poitrine pour montrer le visage de Pierre. Ce plan permet d'observer précisément ses expressions. On voit à travers le froncement de sourcils de Pierre qu'il a du mal à tuer la vache. Pourtant, il sait que c'est la seule solution pour sauver les autres vaches. Lorsque l'acte de mise à mort est terminé, on peut lire un soulagement sur son visage.

Dans la scène F, Pierre traite ses vaches une dernière fois avant qu'elles ne soient euthanasiées par le vétérinaire officiel. Pendant la traite, Pierre est seul avec ses vaches. Cette scène peut être interprétée comme un adieu à ses amies. Il est frappant de constater qu'il ne fait pas ses adieux à ses animaux par des mots, ce qui peut être interprété comme le fait que la relation

avec ses vaches est si étroite qu'il n'y a pas besoin de mots, car on se comprend à demi-mots. Contrairement à la scène C, dans laquelle Pierre communique avec ses vaches par le langage humain, le silence montre clairement que Pierre est en deuil. La dynamique de la scène est également très différente de celle de la scène C. Les vaches se comportent plus calmement. Cela peut être interprété comme le fait que les vaches se doutent déjà de ce qui va leur arriver. Il est frappant de constater que Pierre recherche de plus en plus la proximité physique avec ses vaches. Il caresse affectueusement les pattes de nombreuses vaches. Cela met en évidence la proximité émotionnelle.

L'acte de traite est une routine quotidienne pour Pierre. Le fait qu'il veuille traire les vaches une dernière fois, même s'il sait qu'elles seront ensuite tuées, montre à quel point il est attaché à ses vaches. Il veut passer du temps avec elles aussi longtemps que possible et il se rassure peut-être lui-même en les trayant, car il sait exactement comment la traite se déroule. La musique mélancolique en voix off souligne encore une fois la tristesse de la scène. En tant que spectateurice on se met à la place de Pierre et on souffre avec lui. Le fait que Pierre regarde une dernière fois ses animaux avec intensité lorsqu'ils quittent la salle de traite souligne également la relation étroite entre le protagoniste et ses animaux.

Dans les trois scènes, le *partnership-model*, bien que le *friendship-model* soit également présent. On peut dire que Pierre considère les vaches comme des êtres sociaux à part entière et qu'il a établi une relation très étroite avec elles (*partnership-model*). L'obligation morale de ne pas faire souffrir inutilement les animaux (la rédemption de la vache dans la scène E) plaide à nouveau en faveur de la présence du *friendship-model*. Comme les deux modèles autorisent, sous certaines conditions, à détenir les animaux pour son propre bénéfice, on peut dire qu'il existe à nouveau un mélange des deux modèles.

## 2.4. Argument 4: le protagoniste interagit peu et à contrecœur avec son environnement social

Le fait que Pierre interagisse dans une moindre mesure avec sa famille et ses amis renforce la thèse d'après laquelle Pierre s'identifie davantage à l'espèce bovine qu'à un être humain. En ce qui concerne la relation humain-animal, l'argument 4 constitue le contrepoint des arguments précédents (arguments 1 à 3 → focalisation sur les vaches; argument 4 → détournement des ami.es et de la famille avec l'intention de s'occuper des vaches). Étant donné que ses animaux sont tout pour le protagoniste, il s'éloigne de l'espèce humaine en évitant le contact avec ses ami.es et sa famille. Ainsi, Pierre consacre presque exclusivement à ses vaches le temps que l'on consacrerait normalement à des activités sociales.

Les deux dernières scènes analysées visent à montrer que Pierre n'aime pas passer du temps avec les humains parce qu'il doit s'occuper de ses vaches. Dans la scène G (minute 00:47:25 - 00:48:35), il apparaît clairement que ses ami.es remarquent que Pierre préfère être avec ses vaches plutôt que de jouer au bowling avec elleux. Pierre est agacé par ses ami.es, mais ne donne pas la véritable raison pour laquelle il souhaite rentrer chez lui. La scène H (minute 00:29:00 - 00:30:10) montre également que Pierre va à un rendez-vous avec Angélique uniquement parce qu'il veut paraître « normal » aux yeux de son entourage, alors qu'en réalité Angélique ne l'intéresse pas du tout.

Dans la scène G, Pierre se trouve au bowling avec trois ami.es. À cause des scènes précédentes, on sait que Pierre n'a pas vraiment envie de jouer au bowling. Il s'agit plutôt d'une tentative de distraction, car Pierre veut attirer ses ami.es loin de chez lui. Au début, il joue encore avec une certaine motivation, mais ensuite il mentionne qu'il va rentrer chez lui. L'un de ses ami.es réagit avec incompréhension et fait remarquer à Pierre qu'il ne s'occupe que de ses vaches.

Le comportement de Pierre montre clairement qu'il n'a plus envie d'interagir socialement avec ses ami.es. D'une part, le refus est clairement visible

à travers les mots de Pierre (« Non. »), d'autre part, sa gestuelle montre qu'il ne veut plus passer de temps avec ses ami.es (froncement de sourcils, fermeture des yeux). Ses expressions verbales montrent également qu'il veut mettre fin à l'interaction sociale. Il est frappant de constater qu'il exprime précisément dans son langage qu'il va rentrer chez lui et pourquoi. Cela montre qu'il essaie d'une part « d'être humain », car contrairement aux animaux, les humains peuvent s'exprimer de manière très détaillée. D'autre part, il essaie de détourner l'attention de ses problèmes en utilisant une excuse (la fatigue).

Pour le dialogue entre Pierre et son ami, le plan poitrine a été choisi et les deux interlocuteurs sont montrés dans un face à face. Les acteurs se trouvent simultanément dans l'image pendant toute la conversation, ce qui permet au public d'observer précisément leurs mimiques et leurs gestes. Ils sont physiquement proches l'un de l'autre, ce qui donne une impression de menace. Il est également possible qu'ils commencent une bagarre, car leur langage corporel permet de le déduire.

La couleur de la lumière dans la scène G est également frappante. Une lumière bleutée a été utilisée, ce qui donne une impression de froid (cf. Gross/Ward 1991: 95sq.). La couleur de la lumière peut donc être interprétée par rapport à l'amitié des deux hommes. Il ne s'agit pas d'une amitié dans laquelle on parle ouvertement de tout, mais une distance s'est établie entre les amis en raison du retrait social de Pierre.

Dans la scène H, le langage corporel et le langage de Pierre révèlent également un rejet d'Angélique. Mais comme Angélique est amoureuse de Pierre, elle ne peut ou ne veut pas interpréter correctement les signaux de ce dernier. Pierre dit qu'il ne veut pas rencontrer Angélique parce qu'il n'a pas le temps. En tant que spectatrice, on peut comprendre cette déclaration, car Pierre doit s'occuper de ses vaches malades. Son langage corporel montre également qu'il n'est pas vraiment intéressé par Angélique. Il évite le contact visuel avec elle et regarde souvent par terre. Pierre accepte néanmoins de sortir avec Angélique. Cela peut être interprété comme une

volonté de paraître « normal » ou de faire plaisir à sa mère, qui souhaite une copine pour son fils.

Les deux scènes analysées ne sont que deux exemples parmi tant d'autres qui montrent que Pierre n'aime pas véritablement passer du temps avec les gens. Dans d'autres scènes également, il montre un comportement de rejet qui laisse supposer qu'il préfère s'occuper de ses vaches. De plus, Pierre est nettement plus détendu lorsqu'il interagit avec ses vaches que lorsqu'il communique avec des humains. Il faut cependant noter qu'on ne sait pas comment Pierre se comporterait avec les humains si ses vaches allaient bien et qu'il n'était pas confronté au problème de la maladie bovine.

### 3. Résumé et conclusion

L'analyse du langage cinématographique et du contenu des scènes choisies a montré qu'une sorte de fusion entre l'humain et l'animal est tout à fait possible. Dès le début, Pierre s'identifie très fortement à ses vaches, mais il ne franchit pas pour autant la limite de « l'anormalité » (par exemple en dormant dans l'étable ou en imitant le langage des vaches). Le protagoniste est conscient qu'il n'appartient pas à l'espèce des vaches et, dans ses interactions avec ses ami.es et sa famille, il se comporte conformément aux conventions sociales, même si cela lui est parfois difficile. La fusion se fait en grande partie au niveau des sentiments, car Pierre tient beaucoup à ses vaches et fait tout pour les sauver.

Un autre résultat qui est apparu au cours de l'analyse du comportement du protagoniste avec ses vaches est l'égalité sociale entre l'être humain et l'animal. Pierre considère ses vaches comme des êtres sociaux égaux, qu'il est tenu de bien traiter. Son attitude envers les animaux est principalement basée sur le *partnership-model*, mais il convient de noter qu'il a créé sa propre version de ce modèle: Aux yeux de Pierre, chaque animal a le droit de vivre. On peut se demander dans quelle mesure il fait passer ses propres

intérêts financiers avant l'intérêt de certaines de ses vaches malades, qui souffrent avant d'être délivrées.

Un autre aspect qui ne peut pas être traité ici, mais qui ne doit pas être négligé et qui devrait peut-être être abordé ailleurs dans le contexte de l'agriculture, est la critique de l'élevage de vaches laitières par de nombreuses organisations de protection des animaux. Pour qu'une vache produise du lait, elle doit avoir un veau qui lui est retiré peu de temps après sa naissance, afin que le lait puisse être utilisé pour la consommation humaine. Dans cette perspective, on peut se demander si le *friendship-model* et le *partnership-model* peuvent être utilisés comme modèles pour décrire l'attitude de l'homme envers les animaux dans le contexte de l'élevage d'animaux de rente, car de nombreuses organisations et individus (végétaliens) s'opposent à toute utilisation des animaux. De leur point de vue, le fait d'enlever le veau à sa mère va à l'encontre de l'intérêt de la vache et du veau, et seul le *patronage-model* peut être utilisé comme modèle pour décrire l'attitude de l'humain vis-à-vis de l'animal lorsqu'il s'agit de l'élevage d'animaux de ferme.

Pour terminer, il convient d'aborder brièvement la fonction de la représentation choisie dans le film entre l'homme et l'animal. De nombreuses personnes ont une image très idyllique de l'agriculture. L'homme et l'animal vivent en harmonie et entretiennent une relation étroite. Le film critique le fait que cette image idéale de l'agriculture ne correspond pas à la réalité. D'une part, il montre qu'il est difficile pour les paysan.nes de s'en sortir à long terme si elles n'élèvent que quelques animaux. D'autre part, le film met l'accent sur le travail épuisant du/de la paysan.ne. Le protagoniste se lève tôt tous les jours et s'occupe de ses animaux presque toute la journée. Cela correspond à la réalité, car le métier d'agriculteurice est un travail constant, qui devrait d'ailleurs peut-être plutôt être considéré comme une vocation. La maladie des animaux montre également que le métier d'agriculteurice peut être très stressant. Les animaux peuvent tomber malades, comme le montre le film. Un autre aspect est par exemple le temps, qui

peut faire que les récoltes soient faibles, ce qui peut menacer l'existence du/de la paysan.ne.

Le film veut montrer que le métier de paysan.ne ne correspond pas à la réalité telle qu'elle est perçue par la société. Même si le film correspond encore plus à l'image de l'agriculture dans l'esprit des gens que ce n'est le cas pour d'autres films (agriculture à petite échelle, proximité avec les animaux).

## BIBLIOGRAPHIE

Bienk, Alice. *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren, 2008.

Charuel, Hubert. *Petit Paysan*. 90 Minuten. France (Domino Films) 2017.

Christoph-Schulz, Inken/ Hartmann, Monika/ Kenning, Peter/ Luy, Jörg/ Mergenthaler, Marcus/ Reisch, Lucia/ Roosen, Jutta/ Spiller, Achim. « SocialLab – Nutztierhaltung im Spiegel der Gesellschaft ». *Journal für Verbraucherschutz und Lebensmittelsicherheit* 13/2 (2018): 145-236.

Diekhans, Johannes. *Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen*. Paderborn: Schöningh Verlag, 2004.

European Network for Rural Development (ENRD). *Kleine Landwirtschaftsbetriebe*. Brüssel: Europäische Kommission, 2014.

Eurostat. *Agricultural Statistics*. 2013.

Eurostat. *Agricultural Statistics*. 2015.

Food and Agriculture Organization of the United Nations (FAO). *The State of Food and Agriculture. Innovation in family farming*. Rome: FAO, 2014.

Groier, Michael/ Machold, Ingrid/ Loibl, Elisabeth. *Landwirtschaftliche Kleinbetriebe zwischen Nachhaltigkeit und Globalisierung. Forschungsbericht 71*. Wien: Bundesanstalt für Bergbauernfragen, 2018.

Gross, Lynne S./ Ward Larry W. *Electronic Moviemaking*. Kalifornien: Belmont, 1991.

Jürgens, Karin. « Mensch-Nutztier-Beziehung ». In: *Handwörterbuch zur ländlichen Gesellschaft in Deutschland*. Beetz, Stephan/ Brauer, Kai/ Neu, Claudia (Hrsg.). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2005. 160-168.

Jürgens, Karin. « Das Mensch-Nutztier-Verhältnis in der konventionellen und ökologischen Landwirtschaft – vielgestaltig, komplex und widersprüchlich ». In: *Mit Tieren leben – Tiere erleben. Soziale Dimensionen der Mensch-Tier-Beziehung*. Hofmeister, Georg (Hrsg.). Hofgeismar: Ev. Akademie Hofgeismar, 2008.

Massonnat, François. « *Petit paysan réal.* par Hubert Charuel (review) ». *The French Review* 92.1 (2018): 240-241.

Schicktan, Silke. « Ethical considerations of the human-animal-relationship under conditions of asymmetry and ambivalence ». *Journal of Agriculture and Environmental Ethics* 19 (2006): 7-16.

Schleicher, Harald/ Urban, Alexander. *Filme machen. Technik – Gestaltung – Kunst*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2005.

Speitkamp, Winfried. « Vielfältig verflochten? Zugänge zur Tier-Mensch-Relationalität – Eine Einleitung ». In: *Vielfältig verflochten – Interdisziplinäre Beiträge zur Tier-Mensch-Relationalität*. Forschungsschwerpunkt Tier-Mensch-Gesellschaft (Hg.). Bielefeld: transcript, 2017. 9-32.

Wiedenmann, Rainer E. « Tierbilder im Prozess gesellschaftlicher Differenzierung. Überlegungen zu Struktur und Wandel soziokultureller Ambivalenzkonstruktion ». In: *Ambivalenz. Studien zum kulturtheoretischen und empirischen Gehalt einer Kategorie der Erschließung des Unbestimmten*. Lutze, Heinz O./ Wiedenmann Rainer E. (Hrsg.). Opladen. Leske+Budrich, 1997. 185-221.

Wildraut, Christiane/ Mergenthaler, Marcus. « Mensch-Tier-Beziehungen als Ansatzpunkt einer gesellschaftlich akzeptieren landwirtschaftlichen Tierhaltung ». *Zeitschrift für Agrarpolitik und Landwirtschaft* 98 (2020): 1-34.

Wischermann, Clemens. « Tiere und Gesellschaft. Menschen und Tiere in sozialen Nahbeziehungen ». In: *Tiere und Geschichte. Konturen einer Animale History*. Krüger, Gesine/ Steinbrecher, Aline/ Wischermann, Clemens (Hrsg.). Stuttgart: Franz Steiner, 2014. 105-126.

# TOM À LA FERME: IDENTITÄTSKONFLIKTE UND HETERONORMATIVITÄT IM RURALEN RAUM IM FRANKOPHONEN KANADISCHEN KINO

STEFANIE TRUMMER

---

## Abstract.

Der Artikel arbeitet aus, wie in Xavier Dolans Erfolgsfilm *Tom à la ferme* (2013) der ländliche Raum und die Landwirtschaft als deterministisch dargestellt werden. Hieran gekoppelt analysiert er die unterschiedlichen Konzeptionen von Männlichkeit in Korrelation mit dem ruralen bzw. urbanen Raum, den Stellenwert der Heteronormativität bzw. Queerfeindlichkeit des bäuerlichen Milieus sowie die Hierarchien zwischen Peripherie und Zentrum.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2024 | Vol. 4

## *Tom à la ferme:*

Identitätskonflikte und Heteronormativität im ruralen Raum im frankophonen kanadischen Kino

Seite 68-79

vistazo.

# TOM À LA FERME: IDENTITÄTSKONFLIKTE UND HETERONORMATIVITÄT IM RURALEN RAUM IM FRANKOPHONEN KANADISCHEN KINO

STEFANIE TRUMMER

## 1. *Tom à la ferme*: urbane Queerness trifft rurale Heteronormativität

Landwirtschaft sowie die körperliche Arbeit und der Umgang mit Nutztieren und -pflanzen ist nach wie vor eng mit Männlichkeit verbunden, denn draußen, in der Natur, ist traditionellerweise die Sphäre der Männer, die diese dominieren. Männer, die in der Landwirtschaft arbeiten, sind stark, gesund, unabhängig, geerdet, glücklich, und heterosexuell, repräsentieren also heteronormative Männlichkeit. Eine alternative Sichtweise auf diese Vorstellung von bäuerlicher Männlichkeit nimmt Xavier Dolans Film *Tom à la ferme* vor, der seinen bäuerlichen Protagonisten Francis, der auf den ersten Blick alle Männlichkeitszüge mehr als erfüllt, durch den Besuch des Lebensgefährten seines verstorbenen homosexuellen Bruders zu Verhaltensweisen führt, die diese Fassade schnell bröckeln lassen und eine andere, schwache, mitunter pathologische Seite der Männlichkeit des Bauern zeigen. Sie ist abseits des gängigen heteronormativen Männerbildes zu finden, ebenso wie jenes, welches von Tom, dem Gast aus dem aufgeschlossenen Montréal, verkörpert wird, und der völlig unvorbereitet in ein Milieu geraten ist, in dem seine bekennende Homosexualität starke Reaktionen auslöst und mitunter lebensbedrohlich ist. Aber auch die Umstände, auf die er trifft, sind bedrohlich für seine queere Identität, die er teilweise aufzugeben bereit ist.

Die vorliegende Analyse des Films *Tom à la ferme* des kanadischen Regisseurs Xavier Dolan konzentriert sich daher auf die im Film zentralen Themen Queerness, beziehungsweise Homosexualität, und die Verweigerung und Ablehnung dieser abseits der weltoffenen, freien Metropolen Kanadas, im Fall des Films der Region Montreal. Eine Autofahrt in die ruralen Gebiete, die die Metropole umgeben, zeigt dem Protagonisten Tom, dass er seine wahre Identität gegenüber den Bewohnern des ländlichen Ortes nicht preisgeben kann. Der Film behandelt daher das Spannungsfeld zwischen dem ruralen Raum abseits der Metropolregionen Kanadas, welche durch Gewalt und Heteronormativität gekennzeichnet ist, und dem anonymen städtischen Raum, in dem es kein Problem für den Protagonisten darstellt, offen mit seinem Partner Guillaume Longchamp zu leben. Nach dem Tod eben dieses entscheidet sich der Protagonist, an dessen Heimatort zu reisen, um sein Begräbnis zu besuchen, und muss vor Ort feststellen, dass er seine wahre Identität nicht offenbaren kann, und gibt sich daher als Kollege des verstorbenen Lebensgefährten aus, was auch erklärt, warum der deutsche Titel des Films *Sag nicht, wer du bist* lautet. Senn fasst den Inhalt des Films wie folgt zusammen: „*Tom à la ferme* basiert auf einem Theaterstück des zeitgenössischen kanadischen Dramaturgen Michel Marc Boucard und erzählt von Liebe und (Selbst-)Hass, von Heuchelei und Homophobie, von Anziehung und Gewalt“ (Senn 2014: 14).

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, die von Dolan dargestellte Ablehnung und Gewalt gegenüber Queerness im ruralen Raum beziehungsweise im bäuerlichen Milieu zu analysieren, und diese mit seiner ebenfalls im Film dargestellten Anonymität und Toleranz, die der urbane Raum und Lebensstil bieten zu kontrastieren. Der Fokus der Arbeit liegt, dem Inhalt des Seminars geschuldet, einerseits auf der Darstellung des bäuerlichen Milieus und insbesondere der männlichen Repräsentanten letzteren im Film, die, kurzgefasst, durch Gewalt, Rustikalität und Feindlichkeit und Ablehnung gegenüber Fremdem, also allem, was aus der Norm fällt, gekennzeichnet ist. Andererseits wird diese Haltung des ländlichen Milieus mit der offenen Haltung der urbanen Kanadier:innen, vertreten durch den Protagonisten

Tom, die im Film ja aufgrund des Ortswechsels Toms mit ersterer Weltsicht kollidiert, als Vergleich herangezogen. Dolans Protagonisten können repräsentativ gesehen werden für Charaktere des queeren Films, die häufig mit Themen des Verlustes, der Melancholie, Tod und Überleben sowie unterdrückten und zu unterdrückenden Emotionen konfrontiert sind (vgl. Grandena; Gagné 2019: 82). Die Forschungsfrage, welche die Analyse film-sprachlicher Mittel leitet, ist, wie Xavier Dolans *Tom à la ferme* Queerness und deren Ablehnung im ruralen Raum darstellt und wie die Welten eines offensichtlich homophoben Bauers und eines queeren Yuppies aus der Großstadt aufeinandertreffen.

Auch wenn Landwirtschaft per se in dem Film nicht zentral ist, so stellt sie doch ein zentrales Element in diesem dar, da die Arbeit in dieser und die körperliche Arbeit sowie der Umgang mit Nutztieren stark männlich geprägt sind und in *Tom à la ferme* die Funktion hat, die beiden - sehr unterschiedlichen - Protagonisten zu verbinden. Auch bildet sie den Hintergrund für das gesamte Geschehen im Film, denn das Leben auf dem Bauernhof mit all den bäuerlichen Pflichten, die es umfasst, taktet das Leben des Protagonisten Francis, und mit dem Fortschreiten des Films auch immer mehr jenes von Tom. Gestützt wird die Filmanalyse durch den theoretischen Rahmen der queeren Film studies und masculinity studies sowie den soziologischen Betrachtungen zu Zeit und Raum im Film. Daher kann zusammenfassend gesagt werden, dass eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise an die Filmanalyse gewählt wird.

Die Wahl, Xavier Dolans Film zum Thema dieser kurzen Arbeit zu machen, resultiert aus dem Interesse am kanadischen frankophonen Film sowie am queeren Film im Allgemeinen und Xavier Dolans Filmen im Besonderen. Ein Film, der den – nicht übersehbar kindlichen, aber darin täuschenden - Titel *Tom à la Ferme* trägt, scheint bereits auf den ersten Blick zum Fokus auf das Thema Landwirtschaft zu passen. Dass eben dieser aber tiefsitzende homophobe Ressentiments zeigt, wie sie vermutlich in vielen Gegenden, auch der westlichen Welt, zu finden sind, macht ihn zu einem interessanten

Ausgangspunkt für eine Analyse unter dem soziologischen Blickwinkel der Heteronormativität im bäuerlichen Milieu, wobei insbesondere die Darstellung von Stadt und Land im Film sowie die Darstellung der Männlichkeit untersucht werden.

## 2. Darstellung von Stadt und Land in *Tom à la ferme*

Allgemein ist zu sagen, dass in Xavier Dolans Filmen (geographische) Spannungen ein häufig zu findendes Thema sind; so stellt auch Marshall – verweisend auf Foucaults thematisierte Verbindung zwischen Ort und Macht – fest: „Space is a preoccupation in Dolan’s films in terms of cinematic form, geographies of Quebec, and queerness” (Marshall 2016: 195). Konflikte, etwa zwischen Nationalismus und Pluralität, die im zweisprachigen Kanada eine große Rolle spielen, sind ein wichtiges Motiv in den Filmen des kanadischen Regisseurs (vgl. Marshall 2016: 190ff.). Auch die von Dolan eingesetzte Sprache ist in Hinblick auf geographische Pluralität wichtig: “The mix of registers, the irruption of English, the code-switchings, all contribute [...] to an adaptable, mobile, and protean attitude to Québec language(s) which prioritizes intercommunication“ (ibid.: 194). So zeigt die

Analyse von *Tom à la ferme*, dass Sprache sofort Zugehörigkeit schafft, Tom beispielsweise wird am Land aufgrund seines Akzents als von außen kommender Einwohner Montreals enttarnt.

*Tom à la ferme* stellt geographische Spannungen in erster Linie als soziokulturelle Konflikte zwischen urbanem und ruralem Raum dar. Ersterer wird von Grandena und Gagné als Utopie für queere Lebensweisen betrachtet, während letzterer in Dolans Film eine Dystopie für den homosexuellen Tom ist (vgl. Grandena; Gagné: 85). Bereits der Beginn des Films weist die Zuseher:innen auf die Bedeutung der Geographie hin, so ist nach einem Close-Up einiger wichtiger Objekte, die auf Toms Trauer über den Tod seines Lebensgefährten hinweisen (z.B. ein Taschentuch, auf das er schreibt, wie sehr ihm dieser fehlt) dessen Autoreise zu dem Bauernhof in dem ruralen Ort, aus welchem der Verstorbene stammt, zu sehen, diese wird in einer langen Szene aus der Vogelperspektive in Form eines long shots dargestellt, die Kamera bewegt sich mit dem Auto auf einer verlassenen Straße, links und rechts Felder, der Himmel blau, so dass bei den Zuseher:innen der Eindruck erweckt wird, dass Tom in die fast perfekt wirkende Landschaft, die Natur eindringt. Dennoch entsteht der Eindruck, dass er jemand ist, der nicht an diesen Ort gehört, denn sein Auto wirkt zwischen den Feldern deplatziert. Zugleich lässt das gute Wetter darauf schließen, dass Tom keine schlechten Erwartungen hat, so weiß er gar nicht, dass der verstorbene Guillaume einen Bruder hat, eine Information, die ihm sein Lebensgefährte, möglicherweise aus Scham und Verdrängung, verschwiegen hat. Die Einstiegsszene wird begleitet von extradiegetischer Filmmusik, dem Lied „Les Moulins de Mon Coeur“, welches ebenfalls das Gefühl der Harmonie und der positiven Erwartungen verstärkt.



Abb. 1

Als sich Toms Auto der Landwirtschaft der Longchamps nähert, verschlechtert sich das Wetter, bei seiner Ankunft am Hof ist es grau und neblig, Krähengeräusche tragen zur düsteren Stimmung bei, der Hof, der heruntergekommen wirkt, und das Wohnhaus der Longchamps sind verlassen, und auch das Handy hat kein Signal. Dies ist der Punkt, an dem Tom zu bemerken scheint, dass etwas mit der Familie nicht stimmt. Es ist auch jener Punkt im Film, der zeigt, dass Harmonie und Schönheit, die der Natur und dem ländlichen Raum kulturgeschichtlich zugeordnet werden, nicht immer zur Realität passen, denn diese kann besonders im Zeitalter der industrialisierten Landwirtschaft, geradezu hässlich sein (vgl. Beurdeley 2019: 279). Das Setting löst das Gefühl aus, dass auf der Farm und um die Familie einiges im Verborgenen liegt, zugleich wirkt die Verlassenheit des Hofes auch unheimlich, besonders, weil sie von einer Reihe von Aufnahmen begleitet ist, die Tom halbnah von hinten zeigen, so, als würde ihm jemand nachgehen, eine Vorschau auf die Verfolgung durch Francis in späteren Szenen. Als Tom schließlich die Schlüssel zum Wohnhaus unter einer Bank findet – auch dies in einer Metropole kaum denkbar – und das Haus betritt,

bleibt die Dusterheit bestehen, die Möbel sind dunkel, das Licht schummrig, auch dies spricht dafür, dass die Longchamps ein Leben haben, das nicht durch Freude und Leichtigkeit gekennzeichnet ist. Auch als Tom schließlich mit Guillaumes Mutter spricht, ändern sich die Lichtverhältnisse nicht: Sie hatte keinen Kontakt zu ihrem Sohn, und Tom kann seine wahre Identität – der hinterbliebene Lebensgefährte – nicht offenbaren, beide Charaktere tapen also in gewisser Weise im Dunklen.

Nach der Beerdigung Guillaumes will Tom wieder zurück nach Montreal fahren, wie in der Eingangsszene ist sein Auto aus der Vogelperspektive, dieses Mal in die andere Richtung, zu sehen, wieder ist das Wetter heiter, das Licht hell und freundlich. Tom entschließt sich letztendlich aber dazu, zurückzufahren – was auch als Hinweis auf seine unsichere Identität gelesen werden kann, wie im nächsten Abschnitt näher thematisiert – und das Wetter ist wieder grau und neblig, als er am Hof ankommt. Interessant ist in dieser Szene auch, dass Tom über Francis flucht, und dies auf Englisch tut („fuckin’ redneck“), was zeigt, dass Dolans Kanadier:innen unterschiedliche Idiolekte besitzen und zwischen Englisch und Französisch switchen, Tom fällt es scheinbar leichter, dies auf Englisch zu tun.

Zu einem späteren Zeitpunkt wird ein anderes Motiv des Films deutlich: die Bedrohlichkeit der Natur, denn Tom muss vor Francis flüchten, und läuft durch ein Feld („im Oktober ist der Weizen messerscharf“), und ist umgeben von Weizen, der höher ist als er selbst, was seine ausweglose Situation und sein Ausgeliefertsein gegenüber Francis unterstreicht. Wie bereits eingangs erwähnt, macht diese Szene auch deutlich, dass, im Gegensatz zum Leben in der Großstadt, am Land und in der Landwirtschaft immer noch die Natur den Rhythmus vorgibt und das (Arbeits)Leben der Menschen bestimmt (der Weizen etwa verändert sich je nach Jahreszeit, und kann unterschiedlichen Zwecken dienen).

Als Tom letztlich die abermalige Flucht vor Francis beschließt, ist es regnerisch und dämmrig, die Stimmung ist angespannt und die Gefahr, der Tom ausgesetzt ist, wenn Francis ihn findet, wird durch diese filmsprachlichen

Mittel unterstrichen. Francis findet Tom tatsächlich, doch dieses Mal helfen die Felder letzterem, sich zu verstecken und von Francis verschont zu bleiben. Tom hat in seiner Zeit am Land gelernt, er ist vertrauter mit der Natur, als er das am Anfang war, und kann sie zu seinen Gunsten nutzen. Er flüchtet schließlich in Francis Auto nach Montreal, Francis bleibt auf der Straße neben den Feldern zurück („Tu mir das nicht an“). Toms Blicke in den Rückspiegel zeigen, dass er weiter fürchtet, von Francis verfolgt zu werden, was allerdings nicht geschieht. Francis ist an seinen Heimatort gebunden, er wird ihn wohl nie verlassen.

*Tom à la ferme* wechselt die Schauplätze kaum. Der Großteil des Films spielt im Kuhstall sowie im Wohnhaus der Longchamps sowie in der diese beiden Gebäude umgebenden Natur. Nur die Abschlussszene zeigt Toms Ankunft in Montreal, das Setting ist in starkem Kontrast zu den Aufnahmen im ländlichen Bereich: überall sind Lichter, es ist also hell, obwohl es Nacht ist, Autos, Ampeln und Menschen, und die extradiegetische Musik ist schnell und fröhlich. Tom ist wieder an dem Ort, an den er gehört, er ist sichtlich erleichtert, was eine Nahaufnahme seines sich langsam entspannenden Gesichts zeigt. Das extradiegetische Lied, das jene Szene begleitet, Rufus Wainrights „Going to a Town“, passt thematisch zu Toms Ankunft, allerdings ergibt eine Analyse des Liedtextes, dass das Leben in der Stadt auch mit Erschöpfung, Entfremdung und Einsamkeit einhergehen kann („I am so tired of you America... do you think you go to hell for having loved?“). Der stark mit landschaftlichen und Identitäten Kontrasten arbeitende Film bietet Tom keinen Ort, an dem er sich vollends wohlfühlen, an dem er vollends er selbst sein kann. Seine Zweifel und Identitätskrise bleiben auch mit der Ankunft in der Stadt offensichtlich bestehen.

Ein weiterer Ort, der von den Szenen am und um den Bauernhof abweicht, ist die örtliche Bar, die Tom kurz vor seiner Flucht nach Montreal besucht. Sie ist eine Art surreales ‚Leo‘ inmitten des von Francis beherrschten Raums, denn letzterer hat an diesem Ort Hausverbot. Eine entscheidende Rolle kommt der Bar auch zu, weil Tom dort erfährt, wie gefährlich Francis

ist, so erzählt der Barkeeper, dass Francis den Ex-Partner seines Bruders vor vielen Jahren eben dort schwer verletzte und sein Gesicht entstellte, da ihn dieser auf die Sexualität seines Bruders angesprochen hatte. Diese Szene der Offenbarung zeigt Tom in einem surreal wirkenden, grell-gelblichen Licht, die Bar erscheint als unwirklicher Ort, irgendwo zwischen dem ländlichen Dorf und der Stadt. Passend dazu spielt es in der Bar das Lied „I wear my sunglasses at night“, einerseits möglicherweise ein Auf-den-Arm-Nehmen der Musik in Bars im ruralen Raum, andererseits aber eine abermalige Anspielung auf verborgene Identitäten als zentrales Motiv in *Tom à la ferme*.



Abb. 2

Die geographischen Spannungen, die in Dolans Filmen eine große Rolle spielen, sind natürlich sehr eng an seine Thematisierung männlicher Identitätskonflikte zwischen Heteronormativität und einer offen gelebten und akzeptierten Homosexualität gebunden. Diese werden im folgenden Abschnitt näher analysiert, wobei erwähnt werden muss, dass aufgrund der Verwobenheit von Landschaft beziehungsweise Landwirtschaft und Identität auch Elemente des aktuellen Abschnitts im folgenden Teil der Arbeit einbezogen werden.

### 3. Konflikte der männlichen Identität: Heteronormativität und Gewalt versus urbane Queerness

Charakteristisch für Dolans Filme ist die Darstellung männlicher Charaktere, die ihre Identität noch nicht festgelegt haben, und sich auf der Suche nach sich selbst befinden. Marshall stellt dazu passend in seiner Analyse Dolans Filme fest, dass diese Identität als etwas nicht Fixes, Beendetes oder Einheitliches darstellen, sondern durch ihre Präsentation von Identität als etwas Wandelbares gekennzeichnet sind (vgl. Marshall 2016: 191), so bemerkt er auch, dass Dolans Filme in einem „social and generational context in which identities – sexual and national – are pluralized and recognized as performative, provisional and relational“ spielen (ibid.: 192). Dies bedeutet natürlich auch, dass eben diese Identitäten, in Dolans Filmen und besonders auch im hier besprochenen Film *Tom à la ferme*, männliche Identitäten, unsicher sind und daher die Protagonisten mitunter vor besondere Herausforderungen stellen, wie auch die Filmanalyse zeigen wird. Geschlecht ist daher in Hinblick auf letztere als Konstrukt zu verstehen, das ständig neu ausgehandelt und performt werden muss (vgl. Schößler; Wille 2022: 152). Was Heteronormativität betrifft, wie sie ja auch im Mainstreamkino nach wie vor überrepräsentiert ist, so geht Marshall davon aus, dass die Queerness in Dolans Filmen eben diese Heteronormativität kritisieren

und herausfordern will (vgl. Marshall: 192). Heteronormativität ist im vorliegenden Film charakterisiert durch eine überspitzte Aggressivität und Gewaltbereitschaft, die dazu angewendet wird, alles von dieser Normativität Abweichende zu unterdrücken. Dazu bemerkt Genetti: „une pièce sur la persistance de la violence homophobe, dont on risque de sous-estimer l'actualité à une époque où la répression hétéronormative a cédé la place à la gestion sociale des minorités sexuelles“ (Genetti 2019: 4). Eben dieser stellt auch treffend fest, dass die beiden Hauptcharaktere zwei unterschiedliche Identitäten repräsentieren, auf der einen Seite der homosexuelle Werbetexter aus der Metropole „le gay urbain“, auf der anderen Seite der brutale Bauer, der Macho und „redneck agressif“ (vgl. *ibid.*: 4). Die nun folgende Analyse der Identitäten im Film soll näheren Aufschluss über diese theoretischen Überlegungen geben.

Nach Toms Ankunft am Hof der Longchamps erklärt ihm Guillaumes Mutter, dass ihr Sohn, der vor Jahren den Ort verlassen hat, und nach Montreal gezogen ist, nicht viele Freunde im Ort hatte, was sie auf seine Intelligenz zurückführt: „Intelligent wie er war, das mag hier keiner“. Der Satz zeigt die Verbindung zwischen Ort und Identität: Guillaume, der queere Werbetexter, scheint ein intellektueller Außenseiter in seinem Heimatort gewesen zu sein, mit dem die Mehrheit nichts zu tun haben wollte, da er anders war als sie selbst. Die Szene eröffnet also schon die im Film thematisierte (Hetero)normativität Dolans ruralen Raums, die mit andersdenkenden und -lebenden lieber nichts zu tun hat. Aber auch Guillaumes Mutter weiß von der Homosexualität ihres Sohnes nichts, so sagt sie Tom in derselben Szene, dass „die Person, die kommen sollte, nicht kam“ und meint damit Guillaumes Partnerin, von welcher letzterer ihr erzählte, um seine homosexuelle Beziehung zu verschweigen. Das Groteske an dieser Aussage ist, dass die Mutter den Satz genau jener Person, die ihrer Meinung nach kommen sollte, mitteilt, es für sie aber unvorstellbar ist, dass diese Person ein Mann ist. Agathe ist also vielleicht gar nicht homophob wie ihr Sohn Francis, aber sie kann nicht außerhalb ihrer heteronormativen Vorstellung denken. Ihr

Sohn mag besonders intelligent gewesen sein, aber seine sexuelle Orientierung ist unhinterfragbar. Tom selbst gibt sich gegenüber Agathe als „ein Kollege, ein .... Freund“ aus und zeigt durch diese stotternde Erklärung, dass ihm die Lüge über seine Identität als Guillaumes Partner schwerfällt.

Allerdings ist das Lügen über Toms Identität nötig: Francis, Guillaumes Bruder, ist ein homophober Psychopath, der mit allen Mitteln verhindern will, dass seine Mutter oder jemand anderes von der Homosexualität seines Bruders erfährt. Seine Brutalität und Dominanz wird in mehreren Szenen des Films deutlich: In einer Szene, es ist fast komplett dunkel, wacht Tom auf, weil Francis ihn würgt, er befiehlt Tom, nicht zu verraten, wer er ist (daher der deutsche Titel „Sag nicht, wer du bist“). Es ist die erste Konfrontation Toms mit Francis Brutalität, auch sein erstes Aufeinandertreffen mit Francis.

Am Morgen nach der Bedrohung, am Frühstückstisch, nähert sich Francis ihm von hinten mit nacktem Oberkörper in einer halbnahen Aufnahme, er beugt sich über den sitzenden Tom, welcher ohnehin viel kleiner als Francis ist, und redet auf ihn ein. Die Szene zeigt Francis Brutalität, denn die Geste hat etwas stark Dominantes, auch seine Rustikalität und Unkultiviertheit – er erscheint mit nacktem Oberkörper zum Frühstück. Nichtsdestotrotz zeigt die Szene auch eine sexuelle Annäherung Francis an Tom, denn er kommt diesem sehr nahe und ist darüber hinaus kaum bekleidet, so dass der Eindruck entsteht, dass er die körperliche Nähe zu Tom sucht und diesen dominieren möchte. Ein Schluss ist also, dass Francis trotz seiner sogenannten Redneck-Männlichkeit, also einer zur Schau gestellten heteronormativen Männlichkeit, die sich durch körperliche Stärke und Dominanz auszeichnet, eine homophile Seite hat, und sich selbst zu Tom hingezogen fühlt. Es ist auch eine Szene, die Aufschluss darüber gibt, wie nahe körperliche Zuneigung und Gewalt bei Francis beieinander liegen. Da erstere nach seiner Auffassung keinen Platz in seiner Vorstellung von Männlichkeit hat,

und er die homosexuelle Seite, die er offenbar besitzt, ablehnt und fürchtet, muss er diese mit Gewalt bekämpfen, vor allem mit Gewalt gegenüber anderen.



Abb. 3

Kurz vor der Beerdigung seines Bruders zeigt eine Szene Francis beim Entsorgen einer toten Kuh, welche er mit einem Traktor nachschleppt. Diese Szene repräsentiert ihn also als ultramännlichen Bauer, der seine Tiere in erster Linie als zu verwaltende Nutztiere sieht, deren Tod keine Emotionen bei ihm auslöst. Es scheint auch seine Einstellung zum Tod des Bruders zu sein, denn Francis zeigt keinerlei Emotion oder offene Trauer, einzig seine

Sorge um die Enthüllung der Sexualität seines Bruders bereitet ihm Sorgen. Anders ist Tom, der als queerer Charakter mehrmals im Film weint, und offensichtlich um den verstorbenen Guillaume trauert. So kann er auch während der Trauerfeier eine vorbereitete Rede nicht lesen („Ich konnte nicht“) und ist nach der Geburt eines Kalbes zu Tränen gerührt. Als das Kalb später tot ist (es ist unklar, aber naheliegen, dass Francis es getötet hat, um Tom zu quälen), trägt er es aus dem Stall. Der Umgang der Protagonisten mit Tieren und mit Gefühlen unterstreicht ihre unterschiedlichen Zugänge zu ihrer Männlichkeit. Während Tom soft ist und Emotionen und Trauer offen leben kann, gibt sich Francis hart, ja brutal, und zeigt nicht einmal am Begräbnis seines Bruders Gefühle.



Abb. 4 und 5

Am Begräbnis selbst wird klar, dass Francis ein Außenseiter im Dorf ist: keiner der Trauergäste spricht mit ihm, er sitzt weit abgedornt von den anderen Anwesenden allein an einem Tisch. Seine Position, die Beine am Tisch, zeigen, dass er keinerlei ‚Manieren‘ besitzt, er gibt sich als Tölpel, fast als trotziges Kind, das keinerlei Beachtung bei seinen Mitmenschen findet. Auch dieses Verhalten macht deutlich, dass Francis keineswegs der starke Mann ist, den er gibt. Gesellschaftlich ist er ein Außenseiter, dem, auch wenn er es abstreitet, die Meinung der Mitmenschen offensichtlich sehr

wichtig ist, andernfalls müsste er das Öffentlichwerden Guillaumes Homosexualität nicht so sehr fürchten.

Eine Szene, die in starkem Kontrast zu den Gewaltszenen steht, ist jene, die Francis und Tom nach dem gemeinsamen Kuhmelken zeigt, welches Francis Mutter nach der Beerdigung den beiden Männern aufgetragen hatte. Die körperliche Nähe der beiden Charaktere sowie ihre aufrechte Körperhaltung und ihr Nebeneinanderstehen – sie sind beide gleich, keiner sieht auf den anderen herab – und ihr Gespräch über das Melken lassen sie verbrüdernd wirken. Es scheint so, als ob diese Rückbesinnung auf das menschliche Grundbedürfnis, sich Nahrungsmittel zu besorgen, die beiden ihre Differenzen vergessen lässt. Aufgrund der Aufnahme von hinten scheint auch ein Teil ihrer Identitäten aufgelöst, das Wesentliche, sie sind zwei junge Männer, die gemolken haben, steht im Vordergrund. Diese Szene verdeutlicht auch, dass es Männer sind, die das Bäuerliche, die Arbeit in der Landwirtschaft symbolisieren, und dass diese Arbeit sie ihre Differenzen überwinden und zeitlich begrenzt sogar vergessen lassen kann.



Abb. 6

Dennoch wird Francis auch nach der scheinbaren Verbrüderung gegen Tom gewalttätig. Nach der oben beschriebenen Annäherung der beiden Männer scheint dies einmal mehr so, als sei Francis Brutalität seine einzige Möglichkeit, die eigene unklare Identität hinsichtlich seiner Sexualität zu bewältigen. Diese durch Gewalt geschaffene Distanz zwischen Tom und Francis wird wieder durch die Landwirtschaft unterbrochen, denn Tom hilft Francis bei der Geburt eines Kalbes. Ein close-up des gemeinsamen Händewaschens zeigt einerseits Verbundenheit und Nähe, andererseits steht das an den Händen haftende Blut der Kuh in Kontrast zu dieser Nähe, und zeigt einmal mehr, dass bei Francis Zuneigung und Gewalt nicht weit auseinanderliegen.



Abb. 7

Die wohl aufschlussreichste Szene hinsichtlich Francis unklarer sexueller Identität ist eine Tanzszene beider Protagonisten. Francis führt Tom nämlich in ein leerstehendes landwirtschaftliches Gebäude und erzählt ihm von seinen Tanzkünsten und früheren gemeinsamen Tänzen mit Guillaume, wobei er es nicht verabsäumt, über die Anziehungskraft der Brüder auf die Frauen zu sprechen und abermals seine heterosexuelle Anziehungskraft zu unterstreichen. Er tanzt mit Tom, und öffnet sich dabei, denn er spricht von seinem Unglücklichsein darüber, den familiären Hof führen zu müssen und mit 30 noch bei seiner Mutter zu leben. Das durch die Fenster eintretende Licht unterstreicht Francis Offenbarung. Nur im Geschehen, während des Tanzens, kann Francis einen Teil seiner Gefühle offenbaren, normalerweise verschweigt er diese ganz.



Abb. 8

Die Szene wird unterbrochen durch das Erscheinen Francis Mutter, die die beiden Männer zum Kuchenessen holt. Dies gibt Aufschluss über ein weiteres Charakteristikum Francis: Obschon er ein erwachsener Mann ist, hat er sich nie von seiner Mutter emanzipiert, der gegenüber er wie ein Kind ist, und der er auch ausgeliefert ist, denn er widerspricht ihr nicht und wehrt sich nicht, wenn sie ihn vor Tom beim Abendessen ohrfeigt. Dies passt zum Außenseitertum Francis, denn in Wirklichkeit hat er niemanden außer seiner Mutter.

Eine weitere Annäherung zwischen den beiden Männern erfolgt, nachdem Francis Tom gezwungen hat, mit ihm Alkohol zu trinken und „draußen abzuhängen“ – auch dies eine Aktivität, welcher er altersmäßig eigentlich entwachsen sein dürfte – und die beiden Männer sich, ähnlich einem ‘gewöhnlichen’ Liebespaar, sehr nahekommen, wie eine Aufnahme im Close-up zeigt. Die Dunkelheit erlaubt nur das Erkennen der Umriss der beiden, auch dies wieder ein Indiz dafür, dass das Geschehen im Gegensatz zu den Identitäten der beiden steht, auch zu jener Toms, denn er lehnt den sadistischen Redneck Francis eigentlich ab. Dennoch gesteht er diesem: „Du riechst wie dein Bruder“.

Tom, der ein prototypischer Städter zu sein scheint, wird gegen Ende des Films immer mehr in Francis Bann gezogen, und die Landwirtschaft ist das entscheidende Verbindungselement. Als eine Kollegin anreist, die die Lebensgefährtin Guillaume spielen soll, sagt Tom dieser, dass „das hier“, er meint das Landleben, „echt“ ist, und, dass er eine ferngesteuerte Melkmaschine kaufen will. Es scheint also kurz so, als würde er seine Identität als urbaner homosexueller Intellektueller zurücklassen und sich auf die Natur, die Landwirtschaft besinnen. Dass Tom sich an diesem Punkt schon mitten in einer großen Identitätskrise befindet, zeigt, dass er sein Leben mit den Longchamps als echt bezeichnet, muss er doch unter Gewaltandrohungen vorgeben, jemand anderes zu sein, als er ist. Auch Toms Verhalten in seiner Zeit des Aufenthaltes auf der Farm kann daher als infantil bezeichnet wer-

den: Er legt einen Teil seiner Identität und den größten Teil seiner Autonomie ab (auch sein Auto, unverzichtbar im ruralen Raum, hat Francis für ihn unzugänglich gemacht) und taktet sein Leben nach den von der Landwirtschaft und Francis vorgegebenen Aufgaben. Dass Tom bis zu seiner endgültigen Flucht – der genaue Zeitraum ist unbekannt, jedenfalls aber einige Wochen – akzeptiert, so fremdbestimmt zu leben, kann auch daran liegen, dass seine Reise auf das Land eine Reise in die Vergangenheit mit Guillaume ist, denn an diesem Ort ist letzterer aufgewachsen (vgl.: Grandena, Gagné: 83ff.).

Was die Darstellung von Männlichkeit in *Tom à la ferme* betrifft, lässt sich für diese also sagen, dass auf den ersten Blick Tom, der softe, homosexuelle, kultivierte Städter auf den körperlich starken, homophoben Bauern Francis trifft. Allerdings zeigt der Film, dass die Identitäten beider nicht gefestigt sind. Tom wird in Francis Bann gezogen und ist bereit, sich zu Gunsten dieses zu verstellen und sich dessen Gewalt gefallen zu lassen, und Francis täuscht seine Stärke nur vor, denn er lebt als Außenseiter bei seiner Mutter und hat offensichtlich psychische Probleme, die ihn zu massiven Gewaltausbrüchen führen. Er kann seine eigene Identität nicht akzeptieren, und tut anderen weh, um seine eigenen Schwächen auszugleichen.

## 4. Conclusio

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass eine Analyse des Films *Tom à la ferme* zeigt, dass Örtlichkeit und Identität in diesem Film eine zentrale Rolle spielen. Das Land, der rurale Raum, ist einerseits Ort des Ursprungs, von Guillaume, aber auch von Nahrungsmitteln, allem Natürlichen, das auch eine starke Wirkung auf Tom hat und ihn fast dazu bringt, seine aktuelle Identität zurückzulassen. Auf der anderen Seite ist der ländliche Raum im Film auch gekennzeichnet durch eine unglaubliche Brutalität und Feindlichkeit gegenüber dem Fremdem, sowohl dem Städtischen als auch

dem Gesinnungsfremden. Das Männlichkeitsideal, das von Francis präsentiert wird, entspricht traditionellen und heteronormativen Vorstellungen vom körperlich starken, heterosexuellen Mann. Allerdings bricht der Film natürlich mit diesem, denn Francis selbst ist in seiner Identität höchst unsicher, zum einen, da er offensichtlich psychische Probleme hat – seine Gewalt scheint pathologisch – zum anderen, da er seine eigenen homosexuellen Neigungen unterdrückt und auch, weil er eigentlich nie erwachsen wurde: weder hat er seinen Heimatort, ja nicht einmal seinen Heimathof verlassen, noch hat er es geschafft, sich von seiner Mutter zu emanzipieren oder eine Beziehung einzugehen. *Tom à la ferme* thematisiert Fragen der Identität und kulturellen Zugehörigkeit, allerdings lässt sein Ende darauf schließen, dass Heteronormativität und eine große Kluft zwischen urban und rural so schnell nicht überwunden werden: Francis bleibt dort zurück, wo er war, und Tom kehrt nach Montreal heim, um sein Leben in der Anonymität der toleranten Großstadt weiterzuführen.

### BIBLIOGRAPHIE

- Beurdeley, Laurent (2019). Xavier Dolan. L'indomptable. Montréal: Cram.
- Bienk, Alice (2008). Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren.
- Dolan, Xavier (2013). *Tom à la ferme*. Kanada: Sons of Manual et. al.
- Genetti, Stefano (2019). « La scène, l'écran: questionnements identitaires et tensions du désir dans *Tom à la ferme* de Michel Marc Bouchard et de Xavier Dolan ». Itinéraires, no. 2019-2 et 3.
- Grandena, F.; Gagné, P. (2019). « Xavier Dolan's Backward Cinema ». The Films of Xavier Dolan. Edinburgh: ReFocus, pp. 80-100.
- Lafontaine, Andrée, ed. (2019). The Films of Xavier Dolan. Edinburgh: ReFocus.

Marshall, Bill (2016). « Spaces and Times of Québec in Two Films by Xavier Dolan ». *Nottingham French Studies*, vol. 55, no. 2, pp. 189–208.

Schößler, F. and Wille, L. (2022) ‚Gender und Film Studies‘, in Einführung in Die Gender Studies. Germany: Walter de Gruyter, pp. 142–157.

Senn, Doris (2014). « Beklemmend wie Psycho: *Tom à la ferme* von Xavier Dolan ». *Filmbulletin*, vol. 56, no. 340, pp. 13-15.

