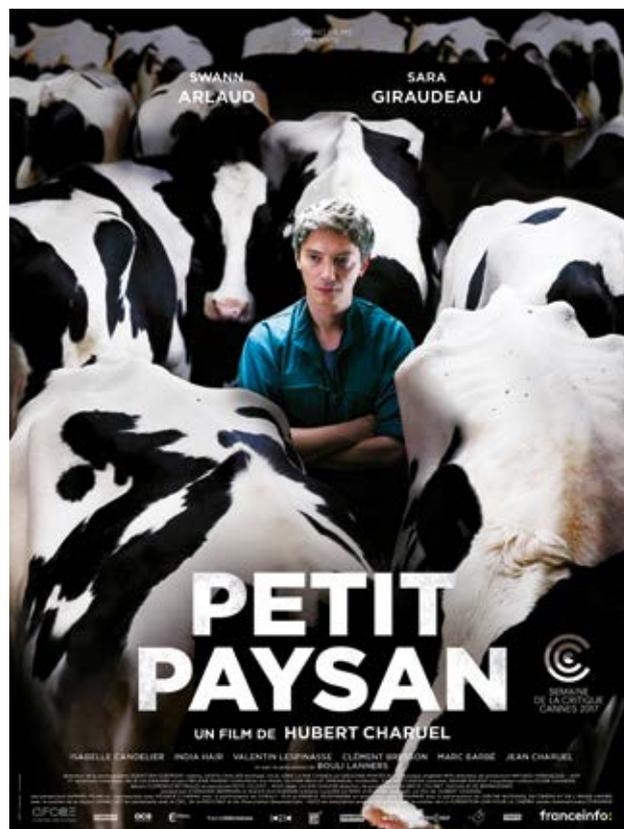


# Fiche technique



## ● Générique

### PETIT PAYSAN

France | 2017 | 1h30

#### Réalisation

Hubert Charuel

#### Scénario

Hubert Charuel et

Claude Le Pape

#### Image

Sébastien Goepfert

#### Son

Marc-Olivier Brullé,

Emmanuel Augéard,

Vincent Cosson

#### Décors

Clémence Pétoniaud

#### Montage

Julie Léna et

Grégoire Pontécaille

#### Musique

Myd

#### Production

Stéphanie Bermann

et Alexis Dulguerian

#### Société de production

Domino Films,

France 2 Cinéma

#### Distribution

Pyramide

#### Format

Couleur, 1.85:1

#### Sortie

30 août 2017

#### Interprétation

Swann Arlaud

*Pierre Chavanges*

Sara Giraudeau

*Pascale, la sœur, vétérinaire*

Isabelle Candelier

*la mère*

Jean-Paul Charuel

*le père*

Bouli Lanners

*Jamy, l'éleveur belge*

Marc Barbé

*le responsable de la DDPP*

Clément Bresson

*Fabrice*

Valentin Lespinasse

*Jean-Denis*

India Hair

*Angélique, la boulangère*

Jean Charuel

*Raymond, le vieux paysan*

## ● Synopsis

Pierre se réveille un matin entouré de vaches. Muettes, massives, elles encombrant si bien son intérieur qu'il peine à se glisser jusque dans sa cuisine. Cela ne semble pourtant pas le surprendre, ni même changer quoi que ce soit à ses habitudes. En sonnant, le réveil va l'arracher à ce rêve, qui n'était jamais que l'envers de son quotidien. Petit exploitant agricole, Pierre ne peut manquer d'être soucieux de la santé et du rendement d'animaux auxquels il consacre le plus clair de son temps. Tandis que sa sœur vétérinaire fait une visite de routine, il lui fait d'ailleurs part d'une inquiétude : et si l'une de ses vaches était contaminée par la « maladie belge » ? L'hypothèse est écartée, mais bientôt les symptômes apparaissent. Se décidant à tuer lui-même l'animal pour ne pas avoir à sacrifier tout le troupeau au nom du principe de précaution, Pierre entre alors dans la spirale de la dissimulation et de la hantise. Afin de ne pas éveiller les soupçons, il tente de préserver une vie sociale — en sortant avec la boulangère, qui pourrait devenir une petite amie, comme avec ses copains. Mais lui-même souffre d'une étrange maladie de peau. Son seul recours semble alors un éleveur belge qui, après avoir tout perdu, dénonce son sort dans des vidéos mises en ligne. Cette rencontre s'avère un échec. Pierre se décide à rentrer, laissant aux services vétérinaires la prise en charge de ses bêtes. Celles-ci sont tuées, et pour la première fois depuis longtemps, Pierre se lève sans avoir rien à faire de sa journée.

# Réalisateur

## Champ contre champ

Diplômé en 2011 de la Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son), où il a suivi le cursus « production », Hubert Charuel aura rencontré dès son premier long métrage le succès public et critique. Nommé huit fois, *Petit Paysan* emporte même trois césars (meilleur premier film, meilleur acteur pour Swann Arlaud et meilleure actrice dans un second rôle pour Sara Giraudeau), avant de se voir remettre le prix Jean Renoir des lycéens. Remarquable, ce parcours l'est d'autant plus qu'il n'avait rien d'évident.

## « Je suis moi-même un petit paysan. »

Hubert Charuel

### ● Formation

Né en 1985 à Vitry-le-François, Hubert Charuel est le fils unique d'un couple d'agriculteurs installé en Haute-Marne. La vie familiale s'organise autour de l'exploitation, qui laisse peu de temps libre. Un rituel vient cependant rompre la monotonie des jours. Une fois par semaine, les Charuel se rendent au cinéma le plus proche, à 30 km de la ferme. C'est l'occasion de s'évader, et surtout de ne plus parler de vaches. Avec le vidéoclub du supermarché et Canal+, ces sorties hebdomadaires vont nourrir une cinéphilie fort éloignée des canons de la culture légitime.

Réglée par les rythmes et les contraintes propres à l'existence paysanne, l'enfance de Charuel est aussi traversée par une profonde inquiétude. En 1996 éclate en effet la crise de la « vache folle ». Infection dégénérative du système nerveux central des bovins, l'épizootie a des répercussions sociales, économiques et symboliques importantes. Nourries avec des farines composées de cadavres d'animaux, les bêtes contaminées finissent sur d'immenses bûchers. Dans les fermes, surtout les plus petites, s'impose le sentiment que les efforts d'une vie peuvent être balayés en un instant. Le jeune Hubert songe alors à une carrière de vétérinaire.

Faute de résultats suffisants dans les matières scientifiques, Hubert Charuel emprunte un autre chemin. À l'université de Nancy, il poursuit une licence en Arts du spectacle. Puis, en 2008, il se résout à passer le très sélectif concours de la Fémis, qu'il réussit. Dans cette prestigieuse école parisienne, il a tout de l'anomalie sociologique. Pour ses camarades, le monde paysan se réduit aux films de Raymond Depardon. Comme il l'expliquera par la suite : « J'étais un peu peiné des clichés que l'on pouvait encore avoir sur le monde rural, qui plus est dans une sphère citadine, cultivée et informée. L'idée [de *Petit Paysan*] est née d'abord d'une volonté de répondre à cette image du paysan mutique dans sa cuisine. »<sup>1</sup> Charuel souffre également de ne pas partager la même culture que les autres élèves. C'est pourtant durant ces années de formation qu'il fait des rencontres décisives, notamment avec Claude Le Pape, qui cosignera tous ses scénarios.



© Julien Pantié

### ● Ici et ailleurs

Ce n'est pas en agriculteur, mais sous les traits d'un Tony Montana de pacotille que Charuel apparaît pour la première fois à l'écran. Costume blanc ouvert sur une chemise bigarrée, il trône au milieu d'une chambre décorée de palmiers en plastique. Ridicule, le personnage l'est plus encore au moment où sa mère fait irruption, dégonflant définitivement sa posture de dealer. Film de fin d'études tourné en 2011, *Diagonale du vide* offre la première expression de ce tirailllement entre une France « périphérique » et un ailleurs fantasmé qui nourrira les récits suivants de Charuel. À travers la référence au *Scarface* (1983) de Brian De Palma, le cinéma apparaît comme un rêve inaccessible, qui ne peut rejoindre la réalité que sous l'aspect du grotesque ou du dérisoire. En même temps, le genre — ici le film de gangsters — fait déjà irruption dans la chronique.

*K-nada* (2015) prolonge le diagnostic. Ce deuxième court métrage met en scène deux frères : l'un entend devenir DJ, l'autre veut participer à un concours de conduite sur glace au Canada. C'est néanmoins dans une vieille Citroën reconverte pour faire pousser du cannabis que leur périple s'achève. Si les personnages de Charuel semblent voués au surplace, une évidence apparaît cependant : c'est bien là, dans la maison familiale, et au milieu des gens qu'il connaît, que son cinéma pourra s'épanouir. Le tournage devient alors le lieu privilégié de la rencontre entre monde du cinéma et monde paysan, les proches cohabitent devant et derrière la caméra avec les camarades de travail.

Récit d'une partie de chasse qui tourne mal, *Fox-terrier* (2016) marque notamment la rencontre entre Charuel et l'acteur Marc Barbé, qui jouera le responsable de la DDPP (Direction départementale de la protection des populations) dans *Petit Paysan*. Après des sélections et des prix dans différents festivals en France et à l'étranger pour ces trois premiers films, le temps du long métrage est venu.

1 « Hubert Charuel, retour à la terre ferme », entretien mené par Joris Laquittant et publié sur le site *Fais pas genre!* le 1<sup>er</sup> décembre 2017 :

↳ [faispasgenre.com/2017/12/hubert-charuel-interview-petit-paysan](https://faispasgenre.com/2017/12/hubert-charuel-interview-petit-paysan)

# Genèse

## Transmissions

### ● Hantise

«La crise de la vache folle m'a beaucoup marqué. Je me revois devant la télé, il y a un sujet sur la maladie, personne ne comprend ce qui se passe, on tue tous les animaux. Et ma mère me dit: "Si ça arrive chez nous, je me suicide." J'ai dix ans et je me dis que ça peut arriver...»<sup>1</sup> C'est en revenant sur cet épisode traumatique lors d'un atelier d'écriture à la Fémis qu'Hubert Charuel a la confirmation qu'il tient là une situation forte, propice au développement

d'un long métrage. Encouragés par Malia Scotch Marmo, notamment connue pour le scénario de *Hook* (Steven Spielberg, 1991), lui et Claude Le Pape vont dès lors travailler à transformer une angoisse juvénile en un récit sur la transmission. *Petit Paysan* ne cherche en effet ni à reconstituer la crise en tant que telle, ni à se situer du point de vue de l'enfant. Comme dans le travail du rêve, le processus d'écriture va produire un déplacement et une condensation. C'est que la peur de tout perdre — le troupeau, l'exploitation, la mère, indissolublement liés — s'est entretenu muée en une crainte de devoir tout garder. Comme l'explique Charuel: «Il y aura toujours la culpabilité — inconsciente — de cette "transmission du royaume" que j'ai refusée. Cette ferme n'existe plus dans notre lignée familiale parce que j'ai décidé, moi, de ne pas la reprendre.»<sup>2</sup> On le comprend, la transmission renvoie autant à la maladie infectieuse qu'à l'héritage. Pour le cinéaste, l'épizootie est devenue le moyen fictionnel et symbolique de faire disparaître le cheptel et ainsi d'échapper à son destin de paysan.

### ● Libération

À la manière d'un exorcisme, le tournage convoque le passé afin d'en conjurer les puissances. «En écrivant le scénario, j'avais toujours dans un coin de ma tête la salle de traite que mes parents exploitaient dans notre ferme familiale. Le jour où ils ont cessé leur activité, la pièce a été vidée de ses occupantes. C'est devenu une évidence: nous avons sous nos yeux le décor idéal pour tourner.» La démarche de Charuel ne manque pas d'ambivalence: il se projette d'autant mieux dans les lieux qu'ils sont désertés, tandis que le film lui-même exigera de ressusciter l'exploitation familiale une dernière fois. «En venant filmer ici, durant huit semaines, l'histoire de cet éleveur laitier et de ses vaches, j'ai remis en activité cette ferme que j'avais connue pendant trente ans. Et j'y ai également mis fin, puisqu'après le tournage, il n'y a définitivement plus eu de vaches ici.» Une page se tourne alors dans l'histoire de la famille Charuel, au moment où le fils inscrit la vie de la ferme dans une autre histoire, celle du cinéma.



### ● Hybridation

Hubert Charuel a un temps songé à confier le rôle de Pierre à un véritable éleveur. La maîtrise des gestes du métier était pour lui un impératif, et ses courts métrages avaient déjà été l'occasion de mettre en scène nombre d'acteurs non-professionnels. La rencontre avec Swann Arlaud va néanmoins changer la donne. D'emblée, l'acteur propose de s'immerger dans une ferme afin d'apprendre les différents aspects de la profession, mais aussi de saisir certaines expressions, certaines postures. Durant plusieurs semaines, il travaille avec des membres de la famille Charuel, avant de loger chez les parents du réalisateur. De façon symétrique, ce dernier va impliquer ses proches dans le tournage. Sa mère, son père et son grand-père se font ainsi acteurs, jouant respectivement les rôles de la contrôlease laitière, du père de Pierre et de Raymond, le vieux paysan. Claude Le Pape, amie et coscénariste, apparaît dans un petit rôle de gendarme, et Valentin Lespinasse, figure centrale des courts métrages de Charuel, incarne avec sa bonhomie habituelle Jean-Denis, l'ami restaurateur. Film sur la famille, *Petit Paysan* est aussi un film fait en famille — celle-ci devant désormais s'entendre au sens large.

### ● Incarnation

Le recours à des acteurs non-professionnels est une pratique relativement rare dans le cinéma narratif classique. Pourtant, ceux-ci peuvent charrier, au niveau des intonations, des gestes, du rythme, une forme d'authenticité difficile à reproduire. Chaque être emporte en effet avec lui un certain style, façonné par un certain mode d'existence. Dans *Petit Paysan*, l'emploi des non-professionnels ne répond néanmoins pas exclusivement à ce critère du naturel. Charuel fait bel et bien *jouer* ses proches, leur offrant des rôles légèrement décalés. De ce point de vue, il peut être intéressant de questionner la figure maternelle, doublement présente à travers la mère de Pierre, interprétée par l'actrice Isabelle Candelier, et la contrôlease laitière, incarnée par Sylvaine Charuel, la propre mère du cinéaste. Existe-t-il des points communs dans leur manière d'être, ou au contraire le cinéaste cherche-t-il à creuser les différences? Par-delà l'hommage, c'est la question de la différence entre le documentaire et la fiction qui transparaît dans ces décisions de casting.

1 Citation extraite du dossier de presse.

2 Toutes les autres citations sont extraites d'un entretien publié par Pierre-Olivier Boiton dans *Pèlerin* du 29 août 2017:

↳ [lepelerin.com/A-la-une/Les-grands-entretiens-Pelerin/Hubert-Charuel-Ce-film-est-ma-facon-de-reprendre-la-ferme-familiale](http://lepelerin.com/A-la-une/Les-grands-entretiens-Pelerin/Hubert-Charuel-Ce-film-est-ma-facon-de-reprendre-la-ferme-familiale)

# Découpage narratif

- 1 **GÉNÉRIQUE**  
00:00:00 – 00:03:40  
Pierre émerge de son lit entouré de vaches. Lorsque le réveil sonne, elles disparaissent. Ce n'était qu'un rêve. Le travail peut alors reprendre.
- 2 **UNE JOURNÉE ORDINAIRE**  
00:03:40 – 00:11:43  
Les gestes quotidiens s'enchaînent, ponctués par une visite de Pascale, la sœur vétérinaire de Pierre. Ce dernier lui indique sa crainte d'une possible contamination du troupeau. Une toile sociale se déplie autour du personnage — amis, famille, voisins. Il aide un veau à naître.
- 3 **PREMIÈRE VICTIME**  
00:11:43 – 00:22:11  
Un nouveau jour commence, semblable au précédent. Le veau est baptisé (« Biniou ») et une boucle d'identification lui est accrochée à l'oreille. Sa mère reste cependant allongée. Nouvelle consultation vétérinaire, encore une fois jugée inutile. Pierre se fait traiter de « parano ». Une vidéo, diffusée sur Internet par un éleveur belge, Jamy, renforce toutefois ses craintes. Alerté par les gémissements de Topaze, il retourne dans le hangar. En lui caressant l'échine, il constate qu'elle saigne. Il décide de la tuer à coups de hache et de l'enterrer.
- 4 **MANIPULATION**  
00:22:11 – 00:00:29:38  
Lorsque le réveil sonne, Pierre est déjà debout. Le quotidien s'est assombri. Les gestes se répètent mais le paysan ne parle plus à ses animaux. L'intervention d'une boucle d'identification marque le début du mensonge. Un responsable de la DDPP (Direction départementale de la protection des populations) visite la ferme, sans savoir qu'il ausculte la mauvaise bête. Pascale remarque la manipulation. Pierre lui avoue la situation. Ensemble, ils conviennent de ne rien dire, espérant que le cas est isolé.
- 5 **INTRUSIONS**  
00:29:38 – 00:35:50  
Pierre vérifie la bonne santé de ses vaches. Angélique, la boulangère, l'interrompt. Ils se donnent rendez-vous. Le travail reprend, avant une nouvelle visite, cette fois pour le contrôle laitier. Pierre s'enfonce dans le mensonge, affirmant que sa vache a disparu. Il est obligé de faire une déclaration à la gendarmerie. L'agent ne le croit pas, mais le laisse partir contre quelques morceaux de viande.
- 6 **VIE SOCIALE**  
00:35:50 – 00:43:17  
Aucun autre animal ne semble contaminé. Un retour à la normale s'amorce. Mais c'est à la mère de Pierre, particulièrement intrusive, de manifester désormais son inquiétude. Pierre et Pascale décident alors d'offrir à leurs parents un voyage en Corse. La mère refuse. Pierre s'emporte, exprimant son désir d'indépendance. Le rendez-vous avec Angélique se solde par un échec, mais Pierre mène pour la première fois une vie hors de la ferme. Il se rend à une partie de chasse.
- 7 **NOUVEAU CAS**  
00:43:17 – 00:54:04  
Retour à la ferme. Pierre découvre qu'une autre vache est contaminée. Il tente d'annuler un apéro avec ses amis, en vain. Il abat l'animal d'un coup de fusil. Alors que d'étranges meuglements se font entendre, Pierre propose à ses amis de se rendre au bowling. Son esprit est ailleurs, et une dispute éclate. Pierre ramène Fabrice dans sa ferme, avant de retourner chez lui effacer toutes les traces.
- 8 **ENGRENAGE**  
00:54:04 – 00:57:38  
Pierre se glisse en pleine nuit dans l'exploitation informatisée de Fabrice et vole une bête. De retour chez lui, il lui accroche la boucle d'identification de la vache tuée. Au matin, les animaux rechignent à entrer dans le hangar, manifestant par là leur trouble. Pierre souffre lui-même de démangeaisons.
- 9 **À VIF**  
00:57:38 – 01:03:07  
Raymond, un voisin retraité, surprend Pierre au moment où celui-ci tente de faire disparaître le cadavre d'une vache. Le vieil homme est au courant de la situation, mais le paysan le convainc de ne rien dire. À mesure qu'il fait disparaître les carcasses, des marques apparaissent sur son dos. Il se gratte de plus en plus. Les informations sont mauvaises, l'épizootie se répand à travers l'Europe. Dans sa baignoire, Pierre s'asperge d'un produit visant à soigner ses irritations.
- 10 **AVEU**  
01:03:07 – 01:06:36  
Pascale fait une visite chez Fabrice. Ce dernier lui annonce avoir perdu une vache. La vétérinaire suspecte son frère. Elle se rend dans sa ferme et lui enjoint d'avouer.
- 11 **FUITE**  
01:06:36 – 01:17:06  
Dans une nouvelle vidéo, Jamy témoigne de sa dépression. Pierre voit en lui son dernier recours. Il vole le camion de Fabrice et franchit la frontière, croyant trouver dans l'exploitation du fermier belge un refuge pour des animaux qu'il refuse toujours de voir abattre. Les deux hommes ne se comprennent pas. Faute de solution, Pierre rentre chez lui. Sur son répondeur, des messages d'inquiétude ou de soutien l'attendent. Fabrice lui propose opportunément de racheter sa propriété.
- 12 **DERNIÈRE JOURNÉE**  
01:17:06 – 01:25:02  
Le lendemain matin, la gendarmerie et les services vétérinaires sont là, prêts pour l'abattage. Pierre enfle une dernière fois sa tenue de fermier. Il procède à une ultime traite. Les vaches sont parquées avant la mise à mort. Sa sœur lui demande d'amener également le veau, caché dans le salon. Pierre le caresse, puis revient sur les lieux de l'abattage en portant sa dépouille.
- 13 **RÉVEIL**  
01:25:02 – 01:26:22  
Pour la première fois, Pierre se lève sans avoir rien à faire. Il traverse les champs, fait face à une vache, puis poursuit sa route vers l'horizon.

# Récit

## Aux frontières du réel



### ● Du rêve à la réalité

Si l'histoire de *Petit Paysan* est assez simple, elle se déploie néanmoins en croisant de manière subtile plusieurs registres d'écriture. La séquence d'ouverture l'indique assez. Soucieux d'éviter une longue et laborieuse exposition, Hubert Charuel et Claude Le Pape ont trouvé dans le ressort du rêve un moyen de se brancher directement sur l'imaginaire de leur personnage. Celui-ci est, à l'instar de sa maison, intégralement occupé par les bovins. En cela, le film amorce d'emblée sa pente d'étude psychologique et de thriller mental. Si l'épizootie est bel et bien attestée, ce qui permet d'écarter l'hypothèse du délire, il n'empêche que sa propagation s'accomplit en parallèle de l'angoisse qui ronge Pierre. Ce moment onirique fonctionne en fait comme les séquences prégénériques de nombreuses séries télévisées américaines : il condense un univers d'une manière inattendue à travers une image dont le sens est en attente, en gestation. Ce faisant, il trouble et happe le spectateur, désireux d'en découvrir davantage.

Mais ce rêve vaut également pour ce qui vient l'interrompre : le réveil, bien sûr, c'est-à-dire le retour au quotidien et au labeur. L'enjeu et la temporalité sont alors différents. Il ne s'agit plus de saisir en quelques plans énigmatiques le spectateur, mais d'inscrire le personnage, et à travers lui l'acteur, dans la réalité d'une existence et d'une profession. À travers une suite de vignettes certes plutôt brèves, les scénaristes prennent le temps de montrer comment se déroule une journée ordinaire à la ferme. Cet ancrage réaliste trouve son acmé lors du vélage qui vient clore à la fois la journée et la séquence. De façon paradoxale, la fiction se trouve renforcée par la puissance documentaire de ces images au moment où l'acteur, Swann Arlaud, réalise effectivement les gestes d'un petit paysan.

Une troisième dimension travaille encore cette ouverture, qui tient cette fois à un certain naturalisme. De scène en scène s'esquisse en effet la toile des relations dans laquelle Pierre se trouve pris. Les scénaristes alternent rencontres dialoguées, qui sont d'ailleurs toutes liées au travail — avec la sœur vétérinaire, avec les parents anciens fermiers —, et évocations plus fugaces du monde « extérieur » : un coup de klaxon de la boulangère, qui passe en voiture aux abords de la ferme ; un message téléphonique d'un ami qui propose justement à Pierre de sortir. Cette évocation d'un milieu social particulier — campagnard, paysan — renforce en retour ce qui transparaitait durant le rêve : Pierre est tout entier accaparé par ses vaches.

### ● Dérèglements

À partir de ces prémices, le film élabore un système de reprises qui permet à la fois d'éprouver le poids de la répétition et le trouble de la différence. Celui-ci trouve sa charpente dans les moments de réveil, qui ponctuent fortement la première partie du film. Les trois premières séquences débutent en effet ainsi. Manière simple de marquer le passage du temps, ces réveils successifs témoignent aussi de l'enchaînement des jours — c'est le repos qui, à chaque fois, disparaît dans l'ellipse — et peut-être surtout d'une forme d'emballement. Une fois la maladie déclarée, il faudra attendre la fin du film pour revoir Pierre couché dans son lit. Lors du troisième réveil, il est déjà debout, habillé, avant même que l'alarme ne retentisse.

À mesure que l'angoisse s'intensifie, c'est le partage du jour et de la nuit, de la veille et du sommeil, du travail et du repos, mais aussi de la raison et de la déraison, qui tend à s'effacer. Les séquences s'enchaînent selon une logique qui ne tient plus d'abord à la vie de la ferme, c'est-à-dire à la description réaliste des conditions d'existence d'un petit paysan et de son troupeau, mais à l'entrechoquement de l'infection et du milieu. Plus celle-ci se propage, et plus le personnage doit en effacer les traces, notamment en donnant des gages de normalité — en l'occurrence de sociabilité. Ces scènes — de restaurant, de chasse, d'apéritif, de bowling — sont pourtant de plus en plus creusées par le mensonge et l'inquiétude, comme lorsque Pierre s'emporte contre son ami qui rechigne à aller jouer au bowling.

Échouant à dissimuler plus longtemps la réalité de l'infection, Pierre n'a d'autre choix que l'isolement ou la fuite. Le dernier mouvement du film se caractérise par la quasi-disparition du travail agricole, Pierre n'ayant plus de contact apparent qu'avec le veau qu'il accueille chez lui. Les autres sont traités en intrus ou en menace. Il faudra attendre l'arrivée de la gendarmerie et de la DDPP pour revoir Pierre soigner ses vaches. Le geste cependant s'est détaché du quotidien et de la répétition ; il est une manière, unique et définitive, de leur dire adieu.

# Mise en scène

## Microcosme

S'étoilant à partir de son personnage principal, *Petit Paysan* dessine un réseau de relations où les frontières entre les sphères familiale, professionnelle et amicale ne cessent de fluctuer. À travers cette esquisse d'une sociabilité rurale, Hubert Charuel se pose également des questions de mise en scène. À chaque fois, il s'agit en effet d'organiser un champ de forces qui tantôt soutient, tantôt déstabilise la figure de Pierre.

« Contrairement à moi, Pierre n'est pas fils unique, mais l'environnement dépeint dans le film m'est très familier. »

Hubert Charuel



### ● Les parents

Le couple parental se construit sur un principe d'opposition. La réserve, voire le mutisme du père, trouve son revers dans la logorrhée de la mère. Celle-ci se montre particulièrement intrusive, manifestant lors de chacune de ses apparitions son désir de régenter la vie professionnelle aussi bien que sentimentale de son fils. Elle se caractérise en outre par son ubiquité: peu présente à l'écran, elle manœuvre en coulisses pour rapprocher Pierre et la boulangère, de même qu'elle a toujours un œil sur les activités de la ferme. Essentiellement hors-champ, son action se manifeste par ses conséquences (la baguette déposée par Angélique; une question posée quant à la visite d'un vétérinaire inconnu; un coup de fil concernant la disparition d'une vache). Se développe alors un antagonisme de plus en plus fort entre elle et son fils, à mesure que celui-ci tente d'échapper aux regards extérieurs. En termes de cadrage, cela se traduit par un isolement fréquent de la mère, tandis que le père est constamment filmé en compagnie de son fils ou de sa fille. Dans les plans larges, sa présence sereine fait tampon entre les enfants et la mère, en particulier lors de la scène de dispute [séq. 6]. De façon révélatrice, les parents disparaissent de la seconde moitié du film, pour ne revenir que le temps d'un message téléphonique. Le voyage en Corse n'est jamais qu'un prétexte narratif. Du point de vue de la fiction, cela suggère surtout que l'enjeu s'est déplacé de la transmission (de l'héritage, de la maladie) à la libération de Pierre, qui échappe à la tutelle parentale en même temps qu'il perd ses bêtes.

### ● Raymond

Bien que très ponctuelles, les apparitions du vieux paysan sont marquantes. À chaque fois, il impose en effet une interruption et une bifurcation à la scène. Malgré la lenteur qui le caractérise, Raymond semble toujours faire irruption. Ainsi, à deux reprises, un plan large nous dévoile, soit par une entrée de champ [00:07:09], soit par un élargissement soudain du cadre [00:57:53], sa présence impromptue. Pierre est alors contraint de l'accompagner dans son étable, d'abord pour l'aider, ensuite pour l'éloigner du cadavre qu'il tente de dissimuler. Malgré cette capacité à surprendre, le vieux paysan n'est jamais perçu comme une réelle menace. Certes, à l'instar de la mère, il observe tout, mais il semble bien trop avide de compagnie pour se passer de celle de Pierre. Sa silhouette légèrement voûtée par l'âge et le travail pourrait d'ailleurs bien annoncer celle du petit paysan. De la même manière, sa relation quasi exclusive avec ses vaches trouve un écho dans le célibat de Pierre. Le «vieux» incarne un des destins possibles du «petit». De fait, son inquiétude constante pour la santé de ses bêtes n'est pas qu'un prétexte à la discussion. Là encore, elle traduit une dépendance entre l'homme et l'animal commune aux deux personnages, dépendance qui n'est pas uniquement économique, mais aussi affective. En cela, sa dernière apparition est particulièrement significative: il tape à la fenêtre de Pierre, à la nuit tombée, pour demander une fois encore de l'aide, au moment où ce dernier se résout à partir en Belgique pour sauver son cheptel.

### ● La sœur

Si Raymond peut représenter un destin possible de Pierre, Pascale incarne, avec son frère, un des destins possibles d'Hubert Charuel. Celui-ci a en effet longtemps caressé l'idée de devenir vétérinaire afin de combattre la maladie qui préoccupait tant ses parents. Outre les liens de parenté, qui renforcent encore l'idée d'une coalescence entre sphères professionnelle et familiale, le rapport entre les deux personnages se situe donc également au niveau de cette virtualité. De façon à la fois solidaire et différente, ils



viennent chacun offrir une réponse imaginaire à l'impuissance éprouvée par le jeune Charuel. Loin d'être strictement opposés du fait de leurs fonctions, ils apparaissent ainsi souvent comme le reflet l'un de l'autre. Lorsque le responsable de la DDPP fait sa visite, ils se tiennent de la même manière, bras croisés [séq. 4]. Les grilles qui parfois les séparent font, dans le même mouvement, office d'axe suggérant une symétrie. Leurs tenues mêmes s'accordent très régulièrement, non pas tant du point de vue des couleurs, qui peuvent être opposées (noir/blanc), que de la forme (blouses de travail/tee-shirts/polo-chemisier). On comprend dès lors que c'est en sa compagnie, plutôt qu'en celle de ses parents ou de ses amis, que Pierre se recueille une fois l'abattage effectué.

#### ● Les amis

L'enchâssement des relations amicales et professionnelles est l'un des nombreux signes de l'exiguïté du milieu social de Pierre. Client de Thomas, qui lui vend de la chaux, le petit paysan entretient une relation de concurrence avec Fabrice, dont il ne manque pas de pointer les mauvais chiffres, ni de critiquer les méthodes de travail. À l'évidence, les deux hommes ne partagent pas la même vision du métier. L'un entretient un rapport d'intimité avec ses bêtes, qu'il côtoie quotidiennement et appelle par leur prénom. L'autre développe, à travers nombre de dispositifs techniques et informatiques, une relation presque entièrement médiatisée à l'animal. Plus de contact, seulement des données. D'où la répartie cinglante de Pierre lorsque Fabrice lui dit avoir perdu une vache : « Ben quoi, elle t'a pas envoyé un SMS ? » [séq. 9]. Par-delà l'ironie, une forme d'animosité se fait parfois sentir, qui se traduit d'un côté par le vol d'une bête, et de l'autre par la proposition de rachat de l'exploitation. Il n'y a finalement qu'avec Jean-Denis que les rapports sont purement amicaux. Aussi affable que caustique, il vient faire contrepoids à la domination du travail dans l'existence de Pierre. Il incarne le pôle de la fête, du plaisir et de l'insouciance à travers ses invitations répétées à des apéritifs, des parties de poker ou de chasse. Ce faisant, il offre au film ses respirations comiques et son ouverture à d'autres lieux, d'autres atmosphères.

#### ● Les gitans

Mentionnés par le gendarme comme une réponse sarcastique aux mensonges de Pierre [séq. 5], les gitans n'apparaissent jamais à l'écran. Ils sont néanmoins évoqués une seconde fois : pour Fabrice, il est effectivement possible qu'ils volent quads et vaches pour former de bien étranges attelages. Le ridicule d'une telle proposition, qui vient réactualiser le mythe tenace du « gitan voleur de poules », dessine par contraste les contours d'un monde très restreint. Dans ce milieu attaché à la terre, le gitan est cette figure du hors-champ, sans territoire propre et qui existe dans un ailleurs indéterminé propice aux fantasmes.

#### ● Question de genre

Si l'une des vocations de *Petit Paysan* est d'élaborer une représentation plus juste du monde rural actuel, notamment à travers la présence de ces emblèmes du contemporain que sont le hip-hop américain, Internet ou le smartphone, il n'est pas certain qu'il effectue ce même travail au niveau des relations de genre. De ce point de vue, il peut être intéressant de questionner les dynamiques à l'œuvre entre Pierre et des figures féminines qui, schématiquement, se divisent en deux catégories : d'une part, la mère, la sœur et la contrôleuruse laitière, qui représentent autant de déclinaisons de l'autorité, même si toutes n'exercent pas leur pouvoir avec la même rigueur ; d'autre part, la boulangère, qui pourrait initier une autre forme d'attachement, de relation, mais se révèle être moins un personnage autonome qu'un adjuvant de la mère, soucieuse de marier son fils et de l'ancrer plus encore dans cet idéal de transmission familial de la ferme. En ce sens, la vie affective et sexuelle, quand elle existe, persiste à être rattachée à des enjeux fonciers traditionnels.

## Écrans

Pour le jeune Charuel, la crise de la vache folle est en premier lieu un phénomène médiatique. C'est en effet par la télévision qu'il en découvre l'existence et les conséquences. Au moment de tourner *Petit Paysan*, il saura s'en souvenir, la multiplication des écrans ne venant que renforcer l'association entre communication et viralité.

### ● Télévision

Moyen d'information encore dominant dans les années 1990, la télévision se trouve reléguée au second plan. Dans la salle à manger familiale, elle offre dans un premier temps un contrepoint exotique à l'environnement du film — on aperçoit, dans le dos de la mère, l'émission *Rendez-vous en terre inconnue*. Plus tard, elle se fait au contraire l'écho de son sujet même, un reportage du journal de France2 témoignant de la progression de la fièvre hémorragique et des mesures adoptées par les instances de l'Union européenne. De façon surprenante, elle ne semble cependant avoir pour seul spectateur que le veau allongé sur le canapé. Pierre ne lève pour sa part jamais les yeux vers l'écran, préférant lire un article sur son ordinateur. Au moment où la voix *off* du journaliste déclare qu'il s'agit d'une «maladie incurable qui ne toucherait que les bovins», il se gratte même vigoureusement la nuque, comme s'il était imperméable à ce discours [séq. 9]. Deux interprétations sont alors possibles: le journaliste se trompe, et le film nous présente la vérité de la contagion; le journaliste a raison, et le film bifurque vers une voie non réaliste marquée par le délire ou la somatisation «horrible» de Pierre. Dans tous les cas, la télévision ne permet plus, pour le spectateur comme pour le personnage, d'objectiver la situation.

### ● Ordinateur

Articles, vidéos, forums, les informations transitent avant tout par Internet. Alors que l'image télévisée reste «cadrée», c'est-à-dire circonscrite à une source visible en tant que telle, les tutoriels et autres témoignages face caméra envahissent régulièrement toute la surface de l'écran. Leurs apparitions ne sont d'ailleurs pas nécessairement introduites par le regard d'un personnage, ce qui peut produire un effet de surgissement inattendu — par exemple lors de la première prise de parole de Jamy, l'éleveur belge [séq. 3]. Hubert Charuel prend même le risque d'une rupture de ton, lorsqu'il insère une vidéo sur la fabrication d'un silencieux au moment où Pierre se demande comment tuer discrètement une vache malade. Tout en servant à faire passer certaines indications au spectateur, ces vidéos en basse résolution se détachent de l'esthétique du film — en termes



de grain, de cadrage, de lumière, d'adresse... — au point de pouvoir apparaître elles-mêmes comme des agents pathogènes. Elles participent de fait à la dérive de Pierre, qui ne trouve plus comme point d'appui que les propos de Jamy. La trajectoire de cet éleveur ayant tout perdu fonctionne comme un avertissement pour le petit paysan. Nourrissant son inquiétude, elle l'encourage également à ne pas faire confiance aux autorités sanitaires. Transparaît dans la mise en scène de ces vidéos l'arrière-plan paranoïaque ou conspirationniste du film. Filmé d'abord en contre-jour devant une fenêtre, Jamy se met par la suite en scène dans une pièce aux murs de plus en plus couverts d'images liées à la crise (photographies, cartes, affiches, logos...). Loin d'aider à rationaliser les événements, cette toile enserre l'agriculteur, témoignant par là même de son repli obsessionnel et de sa confusion. Plus explicite encore: la seconde vidéo, intitulée «La vérité sur la FHD», est ouverte en même temps qu'un onglet «complots et théories» sur l'ordinateur de Pierre [00:26:39].

**«On a tourné des flashes infos mais on les a finalement coupés car j'ai préféré garder le flou sur la réalité de cette épidémie.»**

Hubert Charuel

### ● Qui croire ?

Il n'est pas rare qu'un film travaille différents régimes d'images, depuis la peinture jusqu'à la vidéo en passant par la photographie ou la télévision. Le cinéma peut alors se donner comme une instance supérieure subsumant toutes les autres images, ou comme une surface où s'élaborent, à égalité, des points de passage entre différentes formes et matières visuelles. Concernant *Petit Paysan*, la question porte plus spécifiquement sur l'énonciation: les vidéos de Jamy, le reportage télévisé et le film lui-même présentent autant de manières de s'adresser au spectateur et de construire un point de vue sur une situation. Compte tenu des divergences de contenu, en particulier pour ce qui concerne une possible contamination de l'homme, il sera intéressant de s'interroger sur la façon dont les stratégies énonciatives suscitent ou non notre adhésion. Croit-on davantage aux propos tenus en voix *off* par un journaliste ou à ceux que Jamy adresse directement à la caméra? Et que vaut la parole face à l'image des plaies qui recouvrent le dos de Pierre?



## Territoires de l'imaginaire

Soucieux de réalisme, *Petit Paysan* ne manque pourtant pas d'entrelacer la puissance documentaire de ses images et l'efficacité ou la suggestivité du cinéma de genre. Le recours à de tels codes est alors moins une manière de fuir le réel que d'en explorer la dimension imaginaire.

### ● La main rouge

Inspiré par la crise de la vache folle, le film prend toutefois la liberté d'inventer une nouvelle maladie : la fièvre hémorragique dorsale (FHD). Si son acronyme évoque l'encéphalopathie spongiforme bovine (ESB), les symptômes diffèrent radicalement. En effet, l'ESB se traduit d'abord par une modification du comportement de l'animal, qui peut manifester une appréhension et une hypersensibilité aux stimulations externes (bruit, toucher, éblouissement) l'amenant à s'isoler. En dernier lieu, la vache souffre d'importants troubles de la locomotion. L'évolution peut durer d'une semaine à un an selon le sujet. Comme le résume Pascale, la FHD se caractérise au contraire par deux symptômes : « fièvre et hémorragie ». Ceux-ci ont l'avantage d'être plus directement lisibles pour le paysan comme pour le spectateur. La main rouge, couverte de sang, devient alors un emblème extrêmement évocateur de la contamination. Mais plutôt que de s'abandonner aux excès du gore, Charuel adopte une approche fondée sur la suggestion. Un cliché aurait par exemple consisté à éclabousser de sang le visage de Pierre au moment où celui-ci tue la vache à coups de hache. Or, le cinéaste trouve une solution plus élégante : l'apparition du sang, d'ailleurs parcimonieuse à l'échelle du film, est liée à la main du paysan, qui fonctionne comme révélateur. Maculant la sombre échine de l'animal, le sang en effet n'est pas directement visible : il faut que Pierre la caresse pour qu'il apparaisse en tant que tel, dans toute son inquiétante rougeur.

### ● Horreur corporelle

Si *Petit Paysan* flirte avec de nombreux genres, de la comédie (la séquence à la gendarmerie) au thriller (la fuite en Belgique), ses images les plus marquantes sont peut-être celles qui relèvent du « *body horror* ». Cette forme d'horreur se définit par son insistance sur les processus de mutation, de dégradation ou de destruction des corps. Citons, parmi les classiques du genre : *Chromosome 3* (David Cronenberg, 1979), *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Aux portes de l'au-delà* (Stuart Gordon, 1986) ou *Hellraiser* (Clive Barker, 1987). Là encore, Charuel n'entend pas pousser la logique du genre à son terme. La possible contamination de Pierre relève plutôt d'une greffe ou d'un bourgeon scénaristique et figuratif qui vaut avant tout pour son ambiguïté. En effet, le spectateur ne peut manquer de s'interroger sur la nature des plaies qui envahissent le dos du fermier : est-ce une conséquence du stress ? Le signe tant redouté de la contamination ? Ou la première étape d'une métamorphose, comme dans *La Mouche* (David Cronenberg, 1986) ? La forme et la disposition des taches suggèrent en effet une telle lecture, sans



que rien ne l'accrédite. De fait, aucun autre personnage n'est témoin de ces phénomènes, si bien que cela pourrait relever du délire. Seul le spectateur peut essayer de leur donner sens. Toujours est-il que le sentiment d'horreur transite bel et bien par les corps : soumis à une puissance invisible, ils se révèlent d'une grande vulnérabilité au moment où la frontière anthropologique entre l'homme et l'animal s'estompe dans un grand mouvement de communion malade.

### ● Mise à mort

Sans relever directement d'un genre, d'autres moments de *Petit Paysan* se singularisent par une mise en scène qui se détache discrètement des codes du réalisme. C'est en particulier le cas pour la première mise à mort [séc. 3]. Au contraire du vêlage, moment documentaire saisi au plus près grâce à une caméra portée assez mobile, Charuel opte pour des plans presque fixes et un découpage élaboré. Il s'agit alors non plus d'enregistrer un événement qui n'aura lieu qu'une fois, mais d'utiliser les ressources propres de la mise en scène cinématographique (cadrage, variations d'échelles et d'axes...) pour donner à ressentir à la fois la souffrance de l'animal et l'hésitation de Pierre. La lumière dorée qui baigne la scène, modelant doucement la silhouette du fermier, confère en outre une solennité rare à ce qui devient dès lors, davantage qu'un abattage, un sacrifice.



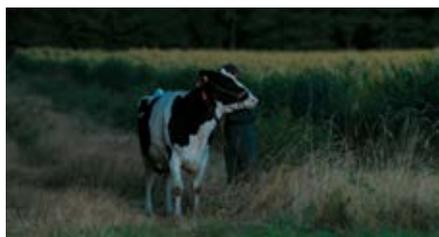
1



2



3



4



5



6



7



8

## Séquence

### Œil pour œil [00:54:04 – 00:57:38]

Située aux deux tiers du film, la séquence 8 entérine un changement de ton. Avec ses lumières bleues et ses projections rétrofuturistes au mur, le bowling offrait déjà un lieu en rupture avec le prosaïsme de la ferme de Pierre. Mais la dimension fantastique du récit va véritablement surgir au cours de cette nuit agitée. En se glissant dans l'exploitation de Fabrice afin de voler une bête, le paysan espère restaurer son troupeau. Plutôt que de permettre un retour à la normale, ce geste désespéré achève de plonger le personnage dans l'angoisse.

#### ● Animal-machine

Le corps de Pierre se détache lentement de l'obscurité. Accompagnant son arrivée à l'avant-plan, un léger panoramique latéral organise la rencontre de son visage fermé et de la lumière jaunâtre qui filtre à travers les cloisons du hangar de Fabrice [1]. S'égrènent, en contrepoint du crissement de ses bottes sur le gravier, les dernières notes d'un morceau de piano. Celui-ci, de plus en plus lent et délié, marque une transition originale entre les séquences. Jusqu'alors, le montage était *cut*. Ici, Charuel joue de la musique extradiégétique et du noir pour créer à la fois un enchaînement et une ponctuation forte. Du point de vue narratif, il s'agit bien de remplacer la vache qui vient d'être enterrée. Du point de vue figuratif, il s'agit au contraire d'introduire dans un régime de représentation réaliste des éléments plus troubles, qui

tiennent à l'ambiguïté des rapports entre le jour et la nuit, le corps et la machine, l'homme et l'animal.

Cadré en plan rapproché, Pierre est accompagné par un travelling arrière très fluide réalisé au Steadicam<sup>1</sup>. C'est ainsi au cours d'un plan unique qu'il passe des ténèbres à la pleine lumière, non sans avoir traversé une zone d'éclairage intermittent. Cette avancée continue vers la lumière peut indiquer la détermination du personnage, qui ne se soucie pas d'être repéré. Associée à la présence de plus en plus assourdissante d'un bourdonnement métallique, elle suggère aussi le passage vers un autre monde — un monde automatisé dont le principe est précisément la fluidité. Lors du deuxième plan, la marche de Pierre se poursuit d'ailleurs sans heurt, le portail semblant s'ouvrir tout seul. Dans le sillage du personnage, filmé en travelling de dos puis de face, le spectateur découvre alors une ferme automatisée. De la même façon qu'il s'était attardé sur les gestes du petit paysan, le cinéaste va montrer comment fonctionne un robot de traite. Les machines et les lasers ont remplacé la main humaine [2], dans ce monde qui a supprimé la nuit afin d'obéir aux impératifs de production [3]. Séparé de la vache en cours de traite par des grilles, Pierre lui-même paraît étranger aux opérations en cours. Non sans ironie, c'est cette automatisation généralisée qui rend le vol si simple : il n'y a plus aucun rapport direct entre l'éleveur et ses bêtes.

1 Le Steadicam est un système permettant la prise de vues en travellings fluides, grâce à son système comportant généralement un harnais, un bras articulé, un système de stabilisation de caméra actif, mécanique ou électronique, une visée hors caméra, etc.

9



10



11



12



13



14



15



16



### ● Présence de la mort

Traversant les champs à l'aube, Pierre s'arrête pour retirer le collier de la vache qu'il a volée. Au plan d'ensemble en extérieur [4] succède un insert sur l'accrochage d'une boucle d'identification [5]. Ces deux plans intermédiaires expriment de façon elliptique l'action du personnage: non pas simplement voler, mais remplacer une vache par l'autre. Une nouvelle journée peut commencer. Mais quelque chose s'est déréglé. Cela se traduit d'abord par le positionnement de l'éleveur dans le cadre. Au lieu d'être le guide, il paraît difficilement flotter sur les vagues noires et blanches que forment les échines des bovins [6]. Quatre plans se suivent pour indiquer sa peine: les trois premiers s'articulent autour d'un principe de resserrement. Du plan d'ensemble, nous passons au gros plan sur Pierre, les vaches ayant fui dans la direction opposée à la salle de traite. Le quatrième répète quant à lui le deuxième: au milieu de trois vaches récalcitrantes, l'homme se montre une fois encore impuissant à les guider [7]. Rompant avec la fluidité du début de la séquence, la caméra portée traduit également par ses cahotements et ses recadrages cette perte de contrôle. De la même façon, l'exiguïté des lieux écrase une perspective qui était beaucoup plus prononcée chez Fabrice. Outre les clapotements boueux, les froissements métalliques et les éclats de voix de Pierre, il faut noter la présence d'un son particulièrement significatif: le vrombissement des mouches. La mort rôde, malgré la tentative du paysan de tout désinfecter — ce que ressentent parfaitement les bovins.

### ● Peau de vache

Une fois dans la salle de traite, Pierre essaie de retrouver le fil de son rituel. Il a même sorti son fameux petit carnet, dans lequel il note la température des animaux [8]. Cela ne l'apaise pas. Le martèlement des trayeuses s'amplifie puis se mêle à une nappe de synthétiseur, qui en renforce la dimension inquiétante, quasi surnaturelle. Les nombreux plans rapprochés ou gros plans sur Pierre tendent en outre à associer ces bruits à son état affectif. Il se gratte, marmonne et bientôt secoue la tête en cadence avec les trayeuses [9, 10]. La lumière brutale des néons fait briller sa peau couverte de sueur, qu'un raccord rapproche de la robe luisante d'une vache [11]. À partir de cet instant, la séquence multiplie les effets de contiguïté, voire de confusion, entre l'homme et la bête. Cela peut se manifester à travers le cadrage, comme lorsque le visage de Pierre, saisi en gros plan et en contre-plongée [12], semble trouver son prolongement dans les muscles saillants d'une vache [13]. Mais cela peut également être le produit du montage, qui accole deux très gros plans d'œil [15, 16]. L'œil à moitié révoilé de l'herbivore se trouve ainsi lié à celui, fixe, de Pierre, non par quelque communication magique ou entente secrète, mais par le principe même de la contagion. Les très gros plans qui précèdent sur les veines des mamelles [14], rehaussés par des grognements sourds et des bruits profonds de respiration, dessinaient déjà un réseau qui trouvait son prolongement dans le gobelet trayeur. Ce qui transite alors de l'animal à l'homme, c'est l'infection — mais peut-être aussi la peur.

# Figures

## Présences animales

Hormis le bourdonnement des mouches et le chant de quelques oiseaux, la présence animale se réduit dans *Petit Paysan* à celle des vaches. Mais, loin de n'être que des créatures impavides regardant passer le film, celles-ci apparaissent selon une multiplicité de logiques figuratives. De façon schématique, nous pouvons en distinguer cinq : la masse, le troupeau, l'individu, la hantise et le cadavre.

### ● Masse

Encombrant les pièces et les couloirs du logis de Pierre, les bovins imposent d'emblée leur présence [séqu. 1]. L'humain peine à se glisser entre le flanc des bêtes. C'est alors le relief de leur dos et de leur croupe que filme Hubert Charuel, détachant dans la pénombre à la fois leur puissante ossature et la moucheture de leur robe. Le cadrage, effleurant le dos des animaux, donne le sentiment d'une mer dont il faudrait fendre les flots, les taches blanches se faisant écume. Ce principe de composition se retrouve à plusieurs moments : lorsque Pierre et sa sœur discutent du faux témoignage livré à la gendarmerie par l'agriculteur [00:36:10], ou plus tard lorsque les vaches refusent d'entrer dans la salle de traite [00:55:54]. La figure humaine est alors placée au second plan, tantôt flottante, tantôt emportée par les remous. Dans ces images, les bêtes ne se distinguent pas les unes des autres. Leurs têtes sont maintenues hors-champ. Ce qui compte, c'est la manifestation paradoxale d'une pesanteur alliée à un effet de surface. La masse rejoint l'abstraction : les animaux « font tache », leur robe se confondant en une tapisserie bichromatique soulevée par un souffle rauque.

### ● Troupeau

La masse est ici ordonnée par l'homme. C'est lui qui dirige, parfois à l'aide d'un bâton, souvent par la voix. Qu'il soit alors à l'avant ou à l'arrière-plan n'y change rien : le mixage donne à sa parole une place prépondérante. S'affiche une forme d'entente entre l'éleveur et son cheptel, qui passe notamment par l'emploi de prénoms pour désigner les bêtes. En extérieur, le cadre tend à s'élargir, les corps se déployant dans des diagonales qui coupent le cadre de façon nette. Un imaginaire pastoral réapparaît, bien que de façon très ponctuelle. La verdure et le soleil contrastent en tout cas avec la lumière électrique et le béton des salles de traite. C'est dans ce dernier lieu évidemment que le troupeau est rendu à sa fonction principale : la production de lait. Que ce soit chez Pierre ou chez son ami et concurrent Fabrice, l'enjeu est le même. Il s'agit d'organiser « rationnellement » les déplacements et les stationnements du groupe. Celui-ci est jugulé par l'emploi de grilles ou de pièces métalliques qui isolent chaque bête sans pour autant lui redonner son individualité. Les vaches se trouvent le plus souvent réduites, par le cadrage, à leurs mamelles et à leurs pis, méticuleusement pressés par les machines. Le contact manuel n'a pas disparu, mais il se fait plus directif, et certainement moins sensuel. L'animal n'est que le membre indistinct d'une espèce domestiquée et exploitée — ce dont témoigne encore son numérotage.

### ● Individu

Si le spectateur est bien incapable de distinguer Topaze de Cerise, il n'empêche que la mise en scène d'Hubert Charuel s'attache dans certaines situations à singulariser les animaux. C'est le cas lorsque la vétérinaire procède à l'examen vaginal d'une génisse, deux gros plans sur sa tête témoignant de sa réaction, ou encore lorsque Pierre tue la



première bête infectée. Le film est de fait ponctué de face-à-face ou de regards échangés entre Pierre et certaines vaches — lorsque l'éleveur boit son café, durant la première séquence, mais surtout lors du plan final, qui vaut comme adieu à la profession, c'est-à-dire à un certain rapport de travail avec la bête. De façon générale, l'individuation est d'autant plus forte que la relation est dégagée de tout impératif de production — que l'on pense à la vache du vieux voisin, dont on admire comme aucune autre l'allure, ou au veau recueilli par Pierre. C'est véritablement dans ces moments que l'animal impose sa présence singulière, irréductible à des schémas humains — il ne s'agit pas d'anthropomorphisme — ou des traits d'espèce.

## ● Hantise

Rappelant une image célèbre de *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel devenue presque l'emblème du surréalisme, la présence des vaches dans l'espace domestique suggère à quel point Pierre est préoccupé par la vie de son exploitation. Le travail ne s'arrête jamais, venant jusque dans les rêves exiger son dû. Mais les vaches ont encore d'autres manières de se glisser dans la maison et l'esprit de Pierre: elles semblent l'observer dès son réveil, lorsqu'il tire les rideaux [séq. 2]; elles font résonner d'inquiétants meuglements lors d'un apéritif entre amis [séq. 7]; elles apparaissent à travers l'écran du *babyphone* que le jeune homme garde auprès de lui une fois la nuit tombée [séq. 2]. Cette hantise trouve sa forme la plus extrême dans la maladie qui frappe le petit paysan. Certes, il y a la crainte — réaliste — d'une contamination de l'homme, mais il y a aussi la suggestion — fantastique — d'une métamorphose. Lorsque Pierre verse du désinfectant sur ses plaies, son dos se couvre de plaques blanchâtres pouvant évoquer la robe des bovins. C'est alors la différence même entre l'humain et l'animal qui s'effrite, témoignant d'une forme de continuité — imaginaire, symbolique ou biologique — entre les différentes formes de vie.



## ● Cadavre

Soucieux de réalisme lorsqu'il s'agit de présenter la vie et le labeur d'un petit fermier, Hubert Charuel n'en fait pas moins l'impasse sur certains des aspects les plus discutables de l'élevage. L'épizootie transforme en effet la mort de l'animal en horizon catastrophique, presque impensable, alors qu'elle constitue au contraire une des conditions de fonctionnement d'une telle exploitation. Après une moyenne de deux ou trois vêlages et une production de lait importante, les bêtes sont généralement conduites à l'abattoir: 40 % de la viande dite « de bœuf » provient en fait des vaches laitières réformées. Par ailleurs, les veaux sont le plus souvent séparés de leur mère peu de temps après leur naissance: soit ils serviront à renouveler le cheptel, soit ils seront abattus. Le film se construit ainsi sur un puissant mouvement de dénégation de ces morts « ordinaires ». Le refoulé ne manque cependant pas de ressurgir, de façon souvent décalée, comme lorsque le gendarme accuse les paysans de manger illégalement leurs animaux [séq. 5]. Quand Pierre achète des entrecôtes en promotion afin de clore l'enquête, le cadavre ressurgit même sous sa forme la plus courante: non comme une dépouille que l'on enterre, mais comme viande. Sans doute y aurait-il d'ailleurs quelque maladresse à ce que le veau recueilli par Pierre trouve refuge sur un canapé en cuir, si cela ne suggérait de manière oblique un rapport à l'animal où se noue à parts égales empathie, affection et utilitarisme. La mort est acceptable et acceptée lorsqu'elle s'inscrit dans un cycle prévisible de « vie productive ». D'où peut-être l'opposition finale entre le veau sacrifié et porté par Pierre comme un enfant, dont l'image retrouve une veine quasi religieuse, et la lourde carcasse d'une vache soulevée par une gueule mécanique avant d'être déposée dans une benne, comme un objet ou un déchet. Entre les deux se trouve l'impensé de l'abattoir et de la mort anonyme et industrielle.

## ● Tourner avec des animaux

Hubert Charuel a témoigné de la difficulté qu'il y avait à tourner avec des vaches: « Elles compliquent tout: installer un plan dans la salle de traite devient un casse-tête. Pour une vache, la traite dure dix minutes, alors on ne va pas la laisser attachée vingt minutes dans cette chaleur, après ça devient mauvais pour elle. Les acteurs tolèrent plus de choses, mais ils savent pourquoi ils sont là, les vaches, elles, n'ont rien demandé! Le respect animal, pour moi, était hyper important. On ne pouvait pas faire n'importe quoi. D'autant qu'un animal stressé, ça se voit à l'écran. Si je raconte l'histoire d'un type en osmose avec ses vaches, la moindre des choses est que les vaches aient l'air en osmose avec lui! » On le comprend, le souci éthique et la recherche esthétique convergent pour définir les conditions de tournage. Il peut dès lors être judicieux de considérer certains choix de mise en scène sous ce double aspect. Ainsi de l'usage d'une caméra portée pour le vêlage, qui permet une grande réactivité lors de la prise de vue, ou au contraire, pour la première mise à mort, du recours à un découpage qui permet de suggérer le geste plutôt que de le montrer. De cette façon, il est possible de comprendre comment la présence animale influe sur la réalisation.

# Musique

## Chant contre champ

Ne serait-ce que par le décalage qu'elle provoque avec les représentations communes, l'utilisation de la musique est un des éléments marquants de *Petit Paysan*. Il est rare en effet d'associer le monde rural à cette forme de la culture urbaine qu'est le hip-hop. Hubert Charuel ne se prive pas non plus d'employer les sons de la ferme comme un soutien rythmique à sa mise en scène. Ce faisant, il construit une musicalité hybride, faite de nappes vaporeuses et de martèlements pneumatiques.

### ● Contemporain

Commençons par un constat : aucun des personnages n'écoute de musique dans le film. Ceux-ci ne semblent d'ailleurs entretenir aucun rapport avec l'art ou la culture. Il n'y a ni livre ni reproduction de peinture chez Pierre ou ses parents, et la télévision sert à regarder les actualités et des émissions de divertissement plutôt que des films. La séquence du bowling [séqu. 7] ne manque pourtant pas d'associer l'énergie des quatre amis à un morceau de hip-hop, «Actin' Crazy» (2015) d'Action Bronson. Par le mixage, le

cinéaste va faire basculer l'ancrage de la chanson, d'abord présentée comme un fond sonore attaché au lieu. À la faveur d'un changement de plan, les dialogues et les sons d'ambiance s'effacent au profit d'une musique devenue extradiégétique. Celle-ci se trouve alors plus fortement reliée aux personnages, qui sont précisément en train de « faire les dingues ». Les paroles laissent néanmoins poindre une inquiétude que l'interruption brutale du morceau traduira plus nettement encore : « J'embrasse ma mère sur la joue, je lui dis que je l'aime / Ne t'inquiète pas, je m'occupe de tout / Pourquoi penses-tu que je suis là à agir comme un fou ? / Mam', tu sais que je suis toujours ton petit bébé / Je me sens si libre, je crois que j'ai chié dans mon pantalon. » Rapportés au rôle envahissant de la mère de Pierre, ces mots suggèrent une relation plus ambivalente qu'on ne pourrait d'abord le croire à la ferme, c'est-à-dire à l'héritage. Un gros plan sur le visage inquiet du petit paysan annonce en tout cas la fin de la fête et de la musique ; le devoir se rappelle au jeune homme, il est temps de retourner à l'exploitation. Autre morceau de hip-hop, « Phil » (2008) de Buck 65 accompagne quant à lui le générique final. Là encore, les paroles permettent d'envisager le film comme un récit de libération : « Pour la première fois, tu vas bien dormir / Prends une grande respiration, regarde le ciel briller. » Bien que d'une grande banalité, ces vers acquièrent un relief particulier une fois rapportés à la façon dont les scènes de réveil structurent la narration [Récit].

### ● Bande originale

Camarade d'Hubert Charuel à la Fémis, où il a suivi des études d'ingénieur du son, Quentin Lepoutre, alias Myd, a composé la musique originale de *Petit Paysan*. Aussi ponctuel que précis, son emploi vise à accompagner et intensifier certaines scènes décisives, comme la découverte de la maladie et l'abattage de la vache. Cette musique repose sur des nappes diffuses de synthétiseur, mais aussi sur des effets de ponctuation permis par le recours au piano ou au violoncelle. Après le hip-hop, la musique électronique renforce l'inscription du film dans le contemporain. À cet égard, il faut également citer la présence, lors du retour de Belgique, de « Ten Days of Falling » (2015) du DJ et producteur californien Shlohmo. De façon inattendue, ces sonorités si peu rustiques se mêlent parfaitement à la dimension machinique du travail paysan. Elles instillent le doute et l'angoisse propres aux bifurcations vers le film de genre tout en renforçant les bruits de la trayeuse ou le souffle rauque des animaux. Lorsque, dans la séquence 8, Pierre cède à la peur, il devient presque impossible de distinguer les bruits de la musique tant leur intrication est profonde. C'est alors l'intériorité même du personnage qui se trouve exprimée par cette riche matière sonore.

« Il me semblait important d'amener de la modernité et donc d'avoir aussi de la musique électronique et du hip-hop. Le film parle aussi de ça ; d'une génération qui écoute ces musiques. Pierre est un personnage assez solitaire, la musique permet de rentrer un peu plus dans sa tête en plus de souligner le basculement dans le genre, de marquer la tension. »

Hubert Charuel

### ● Fonctions de la musique

« À quoi "sert" la musique dans le cinéma parlant ? D'abord [...] à assouplir ses contraintes réalistes, en permettant de prolonger l'émotion d'une phrase au-delà du moment forcément bref où celle-ci est prononcée, d'un regard au-delà du moment fugitif où il brille, d'un geste alors qu'il n'est qu'un souvenir. » À partir de cette réflexion de Michel Chion (*La Musique au cinéma*, 1995), il pourrait être intéressant de considérer comment la musique intensifie le réalisme tout en ouvrant une brèche dans le quotidien. C'est par elle en effet que s'insinue d'abord la dimension de genre (fantastique, horreur...) du film.

# Échos

## La vie des bêtes

Le cinéma contemporain, notamment documentaire, accorde une place de plus en plus importante aux animaux. L'enjeu est double: d'une part, échapper aux représentations anthropocentrées qui font de la bête un « personnage » ou un emblème, sur le modèle des contes ou des fables; d'autre part, accueillir la complexité de formes de vie qui ne sauraient se réduire à des objets passifs posés dans le paysage, ou des corps-machines purement guidés par leurs instincts. Si les animaux « sauvages » sont les sujets privilégiés du documentaire animalier, deux films consacrés à des bêtes d'élevage offrent un contrepoint fructueux à *Petit Paysan*: *Sweetgrass* de Lucien Castaing-Taylor et Ilisa Barbash (2009), et *Bovines* d'Emmanuel Gras (2011).

### ● Nouveau western

Réalisé par l'anthropologue et artiste Lucien Castaing-Taylor et une des commissaires au musée d'anthropologie visuelle de Harvard Ilisa Barbash, *Sweetgrass* accompagne moutons, cow-boys et chiens pour une dernière transhumance. À travers les forêts et les montagnes du Montana, ce sont évidemment les images de la pastorale américaine immortalisée par l'école de l'Hudson et le western qui reviennent en mémoire. Mais les cinéastes renouvellent cette imagerie en troublant les hiérarchies entre hommes, animaux, végétaux et minéraux. C'est particulièrement le cas lors du séjour dans les montagnes Absaroka-Beartooth, où la voix des *ranchers* et le bêlement des moutons s'entrelacent alors même que l'image, après un long zoom arrière, ne laisse plus percevoir du troupeau qu'une fine ligne blanche se confondant avec la neige des sommets et la roche. Une « totalité organique » se fait alors jour, dans laquelle la figure du berger guidant ses ouailles se dissout. *A contrario*, la caméra peut se tenir si près du corps des ovins qu'ils ressemblent à l'écume turbulente d'un ruisseau. Entamé dans le ranch de la famille Allestad, *Sweetgrass* conclut son prologue par le plan d'un mouton tournant soudain la tête vers la caméra. Pour les cinéastes, il y a là le signe d'une communication non linguistique entre l'homme et l'animal. À défaut d'une entente, une curiosité mutuelle, une considération même, percent dans la durée du plan.

### ● Au ras des pâquerettes

Tourné en Normandie, le long métrage d'Emmanuel Gras s'avère de ce point de vue plus radical encore. Cerné, comme *Sweetgrass*, par l'horizon de tout élevage, à savoir la mort, *Bovines* fait de l'homme une figure périphérique, qui ne rentre dans le champ de perception des bêtes que fort ponctuellement — même si son influence se signale également par la présence plus ou moins lointaine de barbelés. S'il ne s'agit pas de construire artificiellement un bien improbable « point de vue de la vache », les moyens du cinéma permettent de prêter attention, plutôt qu'intention, à une espèce jugée souvent trop ordinaire pour mériter une description méticuleuse. C'est pourtant un monde d'une

*Sweetgrass* (2009) © DVD Norte Distribution



*Bovines* (2011) © DVD Biaoq Out



richesse inattendue qui se déploie à chaque plan. Nichés dans l'herbe, micros et caméra accueillent le moindre son, la moindre action, comme un événement: le bruit de l'herbe arrachée par la gueule du ruminant, la lente mastication, l'œil exorbité plongeant dans le fouillis de la verdure, le chant des oiseaux, l'envol d'un insecte... L'intelligence du cadrage est telle que, loin de plaquer une dramaturgie sur le corps des animaux, l'écran rend sensible la manière spécifique dont ceux-ci, par leurs déplacements et leurs appels, habitent l'espace. Passage obligé de tous ces films, la naissance est ici filmée dans un plan fixe et large, d'autant plus étonnante qu'elle se déroule dans une grande quiétude. Emmanuel Gras ne manque pas non plus de saisir des expressions d'affection entre les bêtes, comme lorsque l'une lèche le col de l'autre de sa langue râpeuse, ou lorsque le troupeau meugle en direction des veaux emmenés à l'abattoir. En s'en tenant à la surface des êtres et des choses, le film se détache des notions d'intériorité ou de conscience, souvent utilisées pour définir la qualité ou l'importance d'une vie, et épouse les formes multiples d'une présence au monde à la fois proche et lointaine, irréductible aux schémas humains et pourtant si familière.

# Filiations

## Paysan, paysage, passage

Parfois réduit au pittoresque d'une condition jugée marginale ou «arriérée», le paysan est en réalité une figure sociale essentielle qui traverse l'art et le cinéma. En lui rejaillissent les ferments d'une culture païenne (célébrations de la nature, des saisons...) autant que chrétienne (la pastorale). Attaché à une terre et à un paysage qu'il transforme, il permet également de mesurer les mutations d'une société, que ce soit à travers la place qu'il y occupe ou les techniques qu'il emploie. Avec *Petit Paysan*, Hubert Charuel s'inscrit dans une histoire riche, qu'il convient d'éclairer à travers le rapport au temps, aux lieux et aux corps.

Farrebique (1946) © DVD Les Documents Cinématographiques



### ● Temps

#### Saisons

Concentré sur une courte période, le récit de *Petit Paysan* ne permet pas de montrer le changement des saisons et la façon dont celui-ci influe sur le travail agricole. Le ciel toujours bleu nous incite à penser que le film se situe au printemps ou en été — moments qui, par la constance de la météo, favorisent un tournage en extérieur, comme ce fut le cas ici. Conditionnant la qualité des récoltes, le climat est cependant un sujet ou un motif largement partagés par les films consacrés à la paysannerie ou à l'agriculture. Dans sa trilogie intitulée *Profils paysans* (2001-2008), Raymond Depardon ne manque pas de ponctuer ses visites dans différentes petites exploitations de Lozère, de Haute-Loire ou de Haute-Ardèche, par de longs et sinueux travellings épousant les formes heurtées de collines et de vallées tantôt recouvertes de neige, tantôt jaunies par les blés. Plus que de la succession ordonnée des saisons, ces films jouent de la métamorphose soudaine de régions enclavées. À travers le témoignage d'un couple d'éleveurs à la retraite devenu enfin indifférents aux rigueurs de l'hiver, ils suggèrent également à quel point ces phénomènes pèsent sur la vie des hommes et des bêtes.

Sous-titré «Les quatre saisons», *Farrebique* (1946) de Georges Rouquier porte jusque dans sa structure dramatique l'empreinte de cette dépendance aux cycles naturels. Hiver, printemps, été, automne : à chaque fois, un montage lyrique, parfois teinté de didactisme, vient présenter les transformations qu'amène le passage d'une saison à l'autre. Héritier de Virgile (les *Géorgiques*, écrites entre 37 et 30 av. J.-C.) ou de James Thomson (*Les Saisons*, 1730), Rouquier entrelace science et poésie, connaissance et évocation. En témoigne le commentaire qui, en accumulant des phrases courtes et *a priori* objectives, retranscrit rythmiquement le jaillissement de la sève et du désir : « Les germinations commencent. Toute la puissance de la terre contenue pendant des mois sort. La vie reprend. Le sang bouillonne dans les artères. D'intenses grouillements s'éveillent. Lentement, la sève monte. Le sang des hommes bat plus fort. Les bourgeois crèvent. Enfin, le petit chaton de noisetier annonce le printemps. » Portée par la musique originale de Henri Sauguet, la voix *off* s'aventure à l'occasion sur le terrain de la métaphore : « La jonquille éclaire les sous-bois, où s'épanouit la pensée sauvage. Les corolles s'écartèlent pour boire la lumière. » Mais ce qui frappe le plus est l'intelligence et la précision avec lesquelles le cinéaste use des moyens techniques du cinéma (ralentis, accélérés, fondus enchaînés,

prises de vue macroscopiques...). Surplombant le paysage, la caméra dévoile petit à petit jusqu'à la vie cellulaire des plantes et des arbres. Dans ces séquences, toutes remarquables, n'existe aucune hiérarchie. Durant l'hiver, une même vapeur s'exhale de la bouche de l'homme et de la gueule du bœuf, tandis qu'au printemps, « la grande loi de la nature domine toutes les espèces » : chevaux, abeilles, papillons, bovins et humains se soumettent avec délice à l'impératif de la reproduction. En cela, le film ne se contente pas de collecter des images d'une multiplicité de créatures ; il figure, par le montage, l'existence d'un écosystème particulier, où la faune, la flore et le climat sont interdépendants. Avec ses instruments encore largement rudimentaires (la batteuse est la seule machine utilisée, et son arrivée relève de l'événement), le paysan apparaît comme un agent parmi d'autres de l'accomplissement des potentialités de la nature, et non comme son maître ou son ordonnateur.

#### Généralités

À travers le passage des saisons, c'est également le relais entre les générations que *Farrebique* questionne : concluant le film, la mort (fictive) du patriarche est associée à l'automne et au fracas d'un arbre qui tombe. Un geste, aussi prosaïque que symbolique, se transmet alors du père au fils : c'est à ce dernier que revient désormais la charge de trancher le pain avant les repas, le film se bouclant comme il avait commencé — à ceci près qu'un nourrisson a rejoint la table. Cette apparente évidence de la succession — des saisons et des générations — n'occulte en rien les dimensions juridique, économique et existentielle de la transmission. La visite du notaire est de fait un passage commun aux films de Rouquier et de Depardon. Le risque est en effet que, de démembrement en démembrement, le domaine ne soit plus viable. La continuité passe par l'aîné, obligeant les autres membres de la fratrie à se débrouiller, le plus souvent en quittant le village. Pour autant, cette « élection » peut aussi avoir le goût amer de la fatalité. C'est ce qu'exprime Daniel Jean Roy dans *La Vie moderne* (2008), le troisième volet des *Profils paysans*. À la surprise de Depardon, il avoue sans détour ne travailler à la ferme que par obligation filiale, conspuant la dureté du métier et le manque de reconnaissance. Que, dans *Petit Paysan*, Pierre ait repris l'exploitation de ses parents, et que sa sœur soit devenue vétérinaire, indique assez la persistance de ce que la sociologie caractériserait sous l'angle du déterminisme.

Par-delà l'héritage, c'est plus largement le problème de la poursuite de l'activité agricole qui se pose dans des



Farrebique, il tourne *Biquefarre* (1983). *Biquefarre* est hanté aussi bien que lacéré par Farrebique, des scènes du passé en noir et blanc venant entailler les couleurs du présent. La place du village, qui jadis bouillonnait de l'activité dominicale, est désormais déserte. Les produits chimiques, épandus généreusement, intoxiquent les hommes et exterminent les insectes. La communion des vivants ne se fait plus sous les auspices du printemps, mais de la chimie, et elle est mortelle. Inséminées artificiellement, les vaches sont même « empêchées de faire l'amour ».

Le constat implacable des violences faites aux animaux, à la terre et aux humains était déjà au centre de *Cochon qui s'en dédit* (1979). Court métrage réalisé par Jean-Louis Le Tacon, il montre la rationalisation de la production porcine dans un élevage conçu pour être géré par une personne seule. Les prés ont été remplacés par un hangar de béton, et le rapport à l'animal se limite à

territoires en voie de désertification. Avec son tournage au long cours, la trilogie de Depardon ne peut manquer d'enregistrer la fatigue, le vieillissement et la mort. À mesure que les fermes sont transformées en résidences secondaires, les villages connaissent eux aussi une lente agonie. Sans rien cacher des difficultés que pose la reprise d'une exploitation, le cinéaste choisit cependant de conclure sur la possibilité de nouvelles alliances et d'une sociabilité élargie. La deuxième partie, *Le Quotidien* (2004), s'achevait sur le regret exprimé par Alain Rouvière de ne pas avoir d'héritier direct. *La Vie moderne* montre sa rencontre grâce aux petites annonces avec une femme originaire du nord de la France. Malgré les conflits de générations, elle et sa fille finissent par trouver leur place au sein du « clan » dominé par deux bergers à l'âge vénérable. L'adolescente envisage même son avenir à la ferme, signe que la transmission n'obéit pas qu'à la loi du sang.

### Modernisation

La description du monde rural permet également de mesurer les déchirures induites par la modernité. C'est tout le projet de Rouquier lorsque, près de quarante ans après

une série d'opérations à mener le plus efficacement possible afin de ne pas être submergé par cette machinerie infernale conçue par l'État et soutenue par les banques. Comme l'explique Le Tacon : « Non seulement le jour Maxime était tracassé par la gestion de son élevage et l'aspect financier de la production, mais la nuit il faisait des cauchemars hallucinants. Lorsqu'il se retournait dans son lit, ce n'était plus sa femme qui était là mais une truie. Le point de départ était bien de mettre en scène l'imaginaire, les inquiétudes et les fantasmes, c'est-à-dire tout ce qui se passe dans la tête d'un éleveur de cochons. »<sup>1</sup> En cela, le film annonce certaines scènes de *Petit Paysan*, qui pointe à son tour vers un horizon où l'élevage reposerait intégralement sur la collecte numérique des données et l'automatisation.

<sup>1</sup> Entretien disponible en ligne : [kubweb.media/page/jean-louis-le-tacon-cochon-qui-sen-dedit/#jean-louis-le-tacon](http://kubweb.media/page/jean-louis-le-tacon-cochon-qui-sen-dedit/#jean-louis-le-tacon)

## ● Lieux

La contiguïté des lieux de vie et de travail est une particularité de l'agriculture qui a pu être perçue comme un archaïsme à l'heure où s'imposaient des espaces uniquement dédiés à la production ou à la distribution — la manufacture puis l'usine, le grand magasin puis le centre commercial. Pour les cinéastes, la ferme présente l'avantage de concentrer une existence.

### La cuisine

C'est le lieu privilégié de la trilogie de Raymond Depardon. De par ses diverses fonctions, elle appartient à la fois au domaine de l'intime et du social. «J'ai mis beaucoup de temps pour entrer dans sa cuisine. Maintenant j'aime bien arriver à l'improviste», confie ainsi en voix *off* le cinéaste en parlant de Paul Argot, éleveur taciturne et solitaire. Pour autant, c'est là aussi que se négocie âprement la vente du bétail et des terres. Un verre d'alcool du pays est le prélude obligatoire aux discussions, avant qu'il ne vienne sceller un accord (la scène est commune aux films de Depardon et de Rouquier). Mais tandis que l'auteur de *Farrebique* n'hésite pas à s'aventurer dans les chambres pour figurer les rêves de ses «personnages», Depardon maintient une position de visiteur. De plus en plus familier avec les gens qu'il filme, il sait bien qu'il n'est jamais que de passage. Aussi reste-t-il derrière la table, d'abord témoin muet des conversations qui se déroulent, puis de plus en plus impliqué, jusqu'à apparaître dans le champ le temps de boire un café. Cette position induit le plus souvent un cadrage frontal. Si Depardon peut procéder à de légers panoramiques pour accompagner la circulation de la parole, le plan fixe l'emporte cependant, donnant à chacun la valeur d'un portrait. Ce faisant, le cinéaste renouvelle la composition classique de ces scènes d'intérieur. Chez Louis Le Nain (*Repas de paysans*, 1642 ou *Familles de paysans dans un intérieur*, 1642) comme chez Vincent Van Gogh (*Les Mangeurs de pommes de terre*, 1885), il existe une forme de retrait vis-à-vis de la scène. Le point de vue est extérieur au cercle familial, quand bien même certains regards se tournent symboliquement vers l'espace du spectateur. Avec pudeur et modestie, Depardon essaye pour sa part d'abandonner la position de l'observateur étranger pour témoigner de son respect et de son amitié à l'égard des gens qu'il filme, et qu'il connaît souvent depuis des années.

### Lieux de travail

Le paysan semble par essence lié à la terre qu'il habite et cultive. Peints en 1565 par Pieter Brueghel l'Ancien, *La Fenaison*, *La Moisson* et *La Rentrée des troupeaux* présentent autant de vastes paysages où l'activité humaine se déploie graduellement à mesure que les collines s'adoucissent jusqu'à rejoindre un fleuve ou une mer. Les figures bien découpées du premier plan s'effacent alors au profit de silhouettes plus indistinctes, dont la couleur des vêtements se confond parfois avec les teintes des champs — comme on le dira plus tard des toiles de Jean-François Millet, «ces paysans semblent peints avec la terre qu'ils ensemencent». À chaque fois, c'est une communauté qui est à l'œuvre. L'industrialisation de l'agriculture, et de l'élevage en particulier, a au contraire consisté à implanter ces activités de plus en plus solitaires dans des zones artificielles (la serre, le hangar). Sensible dans *Petit Paysan*, cette logique est encore plus manifeste dans *Cochon qui s'en dédit*, où la ferme devient une usine grondant du vacarme de bêtes entassées et apeurées. Dans un autre film inspiré par la crise de la «vache folle», *Isolation* (Billy O'Brien, 2005), une exploitation particulièrement glauque sert de couverture à un laboratoire scientifique. Le rapport à la terre a disparu au profit de manipulations génétiques incontrôlées.



Le Quotidien (2005) © DVD Arte Éditions



La Rentrée des troupeaux (1565) © D.P.



Les Mangeurs de pommes de terre (1885) © D.P.

## ● Figure sociale

Loin d'être anodine, la figure du paysan incarne pour chaque société ou époque un certain nombre de valeurs. Durant la Troisième République, elle offre par exemple «l'image rassurante d'une France rurale laborieuse, ignorante des bouleversements sociaux et des troubles que le prolétariat fomenté en ville», comme l'explique Ivan Jablonka<sup>1</sup>. Les toiles de Léon Lhermitte ou d'Alfred Roll, participant du courant naturaliste, contribuent alors à la construction d'un portrait social d'une France contemporaine qui peut se reposer sur la stabilité des campagnes. En revenant à *Petit Paysan*, il peut être intéressant d'envisager en quoi les déboires de Pierre peuvent aussi être le signe d'interrogations plus larges quant à l'atomisation sociale, la précarité ou l'écologie.

1 Ivan Jablonka, «Les paysans vus par la Troisième République», *Histoire par l'image* : [histoire-image.org/fr/etudes/paysans-vus-troisieme-republique](http://histoire-image.org/fr/etudes/paysans-vus-troisieme-republique)

## ● Corps

### Gestes

Bien que la traite ne se fasse plus manuellement dans la ferme de Pierre, *Petit Paysan* ne manque pas d'insister sur les contacts physiques, souvent tendres, qui lient l'homme à l'animal. C'est par là en effet que l'éleveur s'assure du bien-être de son troupeau, au contraire de Fabrice, qui se contente de vérifier sur son téléphone des courbes de statistiques. Dans *Cochon qui s'en dédit*, les gestes se trouvent réduits à des procédures que la conception même de l'exploitation oblige à réaliser à la chaîne. Dans une séquence éprouvante, Maxime procède à la castration des porcelets : après désinfection, il les coince entre ses cuisses puis les mutile d'un coup de rasoir. Comme il le confie en voix off : « À force, tu ne t'adresses plus du tout à un animal. C'est un petit cube que tu prends, que tu opères et que tu remets en place. » Le métier ne relève plus d'un savoir-faire traditionnel, d'une connaissance intime des animaux éventuellement transmis par les aïeux, comme dans *Farrebique*, mais d'une forme d'automatisation qui touche aussi bien le bétail que les hommes. La dimension rituelle se perd. Ne demeure plus que l'aliénation.

**« Les gestes sont hyper-ritualisés. On va traire les vaches comme on va à la prière, le matin, le soir. Être éleveur laitier, c'est un sacerdoce. »**

Hubert Charuel

### Rituels

La représentation des vies paysannes est pourtant l'une des voies séculaires de figuration du sacré. C'est l'humilité même de ces êtres liés à la terre qui les rapproche alors de la transcendance. Ainsi, pour Joël Cornette, le *Repas de paysans* peint par Le Nain, avec ses hommes aux pieds nus et en guenilles, aurait comme véritable sujet « la plénitude de la Présence réelle, de l'Incarnation, Transsubstantiation peinte dans les réalités visibles (le pain, le vin), socialement visibles de l'histoire humaine, jusqu'au plus humble des indigents »<sup>1</sup>. Deux siècles plus tard, Jean-François Millet retrouve dans la dévotion d'un couple de paysans modestes une autre occasion d'évoquer à la fois le mystère de l'Incarnation — c'est à cela que renvoie la prière de l'Angélus — et les rituels qui scandent la vie des campagnes (*L'Angélus*, 1857-1859). Reviennent alors les mots que Raymond Privat répète à l'envi dans la trilogie de Depardon : « Ce n'est pas un métier, c'est une passion. » À voir ces corps hors d'âge continuer à sortir matin et soir leurs brebis, le terme semble ne pas devoir échapper à ses connotations religieuses. Cela est plus sensible encore lorsque Paul Argot, avec son visage buriné et ses longs cheveux, fixe d'un œil impassible la télévision qui retransmet en direct la cérémonie d'hommage à l'abbé Pierre. Il y a chez lui aussi, dans sa « grande solitude », une forme de sainteté. À la fin de *Petit Paysan*, l'opposition entre le veau sacrifié tenu dans ses bras par Pierre et la vache soulevée par une grue pourrait à cette aune être perçue comme le signe d'une désacralisation du « pasteur », incapable de sauver son troupeau.



Cochon qui s'en dédit (1979) © DVD Éditions Montparnasse



Repas de paysans (1642) © D.P.



L'Angélus (1857-1859) © D.P.

1 Joël Cornette, « Le monde paysan au XVII<sup>e</sup> siècle », *Histoire par l'image* : [histoire-image.org/fr/etudes/monde-paysan-xvii-siecle](http://histoire-image.org/fr/etudes/monde-paysan-xvii-siecle)



© Jean Chauvelot

## Document Storyboard de la séquence d'ouverture

Le storyboard est un document utilisé lors de la préproduction afin de planifier le tournage aussi bien au niveau technique (cadres, mouvements de caméra, effets spéciaux...) qu'au niveau artistique (décors). Chaque vignette représente un plan. Pour *Petit Paysan*, Hubert Charuel a demandé à Jean Chauvelot de dessiner uniquement la séquence d'ouverture.

«Il s'agissait d'une séquence compliquée techniquement. La dessiner nous a permis de faire comprendre à toute l'équipe ce que l'on devait faire», explique le cinéaste<sup>1</sup>. «Il fallait notamment décider si l'on tournait avec les vaches dans un vrai décor ou en studio. Avec le chef opérateur, cela nous a également permis de réfléchir aux mouvements et aux choix de focale afin de travailler l'onirisme sans tomber dans le cliché. Pour des raisons de sécurité, il était en outre important que les dresseurs prennent conscience du travail à faire avec les animaux dans ce décor — la proximité entre les vaches et l'acteur, l'endroit où seraient la caméra et donc l'équipe image dans ce lieu exigu, etc.

J'aime dessiner certaines situations qui ne sont pas classiques. Cela m'aide à me projeter pour le tournage, ou

quand j'ai des doutes pour le montage. Mais je ne dessine ou ne storyboarde pas tout, car il faut que les gens se sentent libres et responsables sur le plateau. Quand on réalise quelque chose de technique (lorsque Swann Arlaud doit tuer la première vache, par exemple), ou que je veux créer une séquence répondant à certains codes du genre, les acteurs sont très à l'écoute du geste à faire, de la position et de l'attitude à adopter pour créer l'effet voulu à l'écran. Quand, au contraire, on fait une séquence dialoguée avec pas mal de texte ou une séquence de groupe, il faut qu'ils puissent se sentir plus libres. Ils proposent et on s'adapte. Il ne s'agit pas d'improvisation dans le texte, car nous sommes assez exigeants sur le respect des dialogues avec ma coscénariste. La liberté est ailleurs, dans l'interprétation, les déplacements, leurs interactions.»

1 Entretien avec Hubert Charuel réalisé par l'auteur en mai 2019.