

FORMATION École et Cinéma 2^{ème} trimestre Cycle III : BOVINES OU LA VRAIE VIE DES VACHES par Yann Goupil

La Coursive Scène Nationale La Rochelle – Luc Lavacherie, responsable Cinéma

mercredi 12 janvier 2022 9H30

J'aimerais pour commencer indiquer la très grande singularité du film d'Emmanuel Gras dans le paysage audiovisuel s'agissant de la présence animale en général et plus particulièrement de ce qu'on appelle les animaux domestiques ou d'élevage. De par ses partis pris esthétiques qu'il faut entendre ici aussi bien dans son sens étymologique – *aisthesis* = sentir, le sensible = soit sa présence au monde – que dans son sens artistique, *Bovines* se distingue de la plupart des films qui existent sur ce motif dans l'histoire du cinéma.

Si la fiction s'est approchée du monde de l'élevage, c'est bien sûr le plus souvent pour présenter un point de vue sociologique et/ou psychologique, pour montrer des rapports de pouvoir entre humains, des rapports entre générations... Ces fictions présentent parfois quelques séquences montrant la relation que les éleveurs entretiennent avec leurs animaux. Côté documentaire, finalement, nous allons retrouver les mêmes situations où l'on va mettre en avant la réalité du métier, les joies et les peines paysannes, l'apprentissage, la transmission, les pressions d'un système libéral techno-économique toujours appuyé par ce qu'on appelle la zootchnie (soit l'ensemble des sciences et techniques mises en œuvre pour accompagner l'élevage), système techno-économique considérant les animaux comme des produits et les éleveurs comme des ouvriers d'une production massive de matière animale, les conditions de traitement des animaux et des humains dans l'élevage industriel et les abattoirs.

Voici quelques éléments d'approche de cet horizon cinématographique en lien avec l'élevage et/ou la vache :

Côté fiction, j'ai choisi un extrait de *Petit paysan* (dispositif Lycéens et apprentis au cinéma) d'Hubert Charuel car il nous permet aussi d'aller du côté du documentaire puisque le même Hubert Charuel quelque temps après *Petit paysan* (2017) a fait un documentaire sur la ferme familiale, *Les vaches n'auront plus de nom* (2019), filmant son père partant à la retraite et sa mère obligée de confier ses vaches à une autre ferme où les vaches n'ont plus de noms et où tout est robotisé.

Ce qui est intéressant pour *Petit paysan*, c'est que le réalisateur, au-delà du sujet abordé d'un éleveur en proie avec la maladie de type « vache folle » dans son troupeau, a cherché à convoquer une tonalité *thriller* ou film à suspense (*to thrill* en anglais c'est faire frémir) voire fantastique : avec son chef opérateur ils ont évoqué des films comme *Alien* de Ridley Scott ou encore *The Thing* de John Carpenter. C'était pour lui une manière de mettre en relief l'enfermement et la claustrophobie de son personnage tout en jouant avec une certaine monstruosité : deux monstres se découvrant à nous spectateurs, la vache

domestiquée et soumise, l'homme altéré par cette inquiétante familiarité et étrangeté de l'animal.

Voici un extrait où le travail du son et du découpage met en évidence cette tonalité

<https://transmettrelecinema.com/film/petit-paysan/-video> (2^{ème} extrait à partir 1'56)

Pour son documentaire, j'ai trouvé un extrait où il y a une tout autre tonalité, mais où il y a une passerelle sonore avec le son de la machine à traire et où également on reconnaît le lieu où la fiction a été tournée. Ici on sent une bonhomie et une empathie, mais le discours est assez marqué.

<https://www.visionsdureel.ch/film/2019/cows-with-no-name/>

Bien sûr dans l'histoire du documentaire on ne peut pas ne pas évoquer deux expériences : Georges Rouquier et Frederic Wiseman.

Celle d'abord de Georges Rouquier avec *Farrebique* 1946 (mais tourné en 1945) et *Biquefarre* 1983, deux films que 40 ans séparent et qui nous permettent non seulement de voir les mutations du monde paysan, mais aussi des mœurs, de la famille, de la technologie et du rapport au vivant avec la présence des insecticides (d'ailleurs un des personnages s'intoxique et le médecin prodigue le conseil qu'on le savonne pendant 20 mn) et des pesticides, l'appauvrissement des variétés cultivées et l'appauvrissement de la collaboration entre hommes et animaux.

EXTRAIT *Biquefarre* 19'04 (traite) + 26'27 (insecticides)

<https://vimeo.com/197558130>

EXTRAIT *Farrebique* 16'23 (jour qui passe, travail au champ, traite, foin) / 41'15 pluie (*ou les quatre saisons* = sous titre du film)

<https://archive.org/details/325alfjroicqlvbtt9>

Image-ricochet : ROSA BONHEUR labourage nivernais 1849

En écho à Rouquier on pense bien sûr à l'admirable approche de Raymond Depardon avec notamment sa trilogie *Profils paysans*. J'ai choisi deux petits extraits du troisième volet *La vie moderne* dans lesquels nous sentons la présence du cinéaste à travers ces questions et son tact autour des héritages et de la difficulté à reprendre les fermes et les exploitations. Approche différente assez loin de la manière de Rouquier qui se tient plus du côté de Flaherty et de son *Nanouk* : situations *réelles* (avec les personnes réelles) mais scénarisées et dialoguées.

EXTRAIT 1h09'09 (chèvres étable bien-être animal)/ 52'30 (vache maladie mouche tique)

<https://vimeo.com/483562776>

Chez Wiseman, le titre *Meat* (1976) donne déjà le programme, c'est moins le monde rural et la relation au vivant que l'organisation méticuleuse d'une industrie avec ces parcs d'engraissement, l'abattage et la transformation puis l'emballage de la viande. Le début est très subtile car il nous fait passer en quelques plans d'un monde ancien à un monde moderne où des bisons paissent dans un paysage immense, les bisons comme des cousins des aurochs que nous voyons peints dans les grottes du paléolithique ; il faut savoir qu'ils

étaient des millions avant l'arrivée des européens sur le territoire d'Amérique du Nord et qu'ils ont failli être décimés [on connaît tous l'histoire de Buffalo Bill dont la trajectoire est intéressante car au-delà de la légende qu'il fabrique autour du far west, il passe d'un destructeur (des bisons et des indiens) à un promoteur et défenseur de ceux-ci) =IMAGE tournée européenne du Wild West Show pendant laquelle Rosa Bonheur le peignit IMAGE]

Chez Wiseman, on passe du mythe à *meat*, pardonnez-moi ce mauvais jeu de mot, mais il y a dans la démarche de Wiseman justement une déconstruction du mythe et du storytelling (raconter une histoire afin de mieux vendre un produit). Bien sûr on pourrait évoquer également *Le sang des bêtes* de Georges Franju (1949) contemporain de *Farrebique* et évoquant l'abattage avec des images qui encore aujourd'hui nous saisissent.

EXTRAIT *Meat*

séquence d'ouverture dans laquelle subtilement nous passons des grands espaces où paisiblement des bisons paissent, à deux hommes à cheval, puis à des vaches noires puis encore à d'autres plus claires rassemblées par les cavaliers et parquées pour leur monter dans le camion qui les transportent dans un parc d'engraissement ou dans une vente... Très vite nous serons immergés dans l'organisation, les discours et les mécanismes redoutable de l'industrie de la viande.

<https://archive.org/details/meat-wiseman>

Voilà si vous voulez une sorte de contextualisation ou de préambule pour à la fois comprendre quelques éléments de cette histoire cinématographique en rapport avec l'élevage et pour mettre en évidence la singularité de *Bovines*.

Mais si on creuse un peu, on trouvera quelques propositions cinématographiques faisant davantage écho à l'approche d'Emmanuel Gras.

D'abord une rareté, un film de Georges Rey, classé expérimental, et datant de 1969, un plan fixe et muet de 2'40 (le temps d'une bobine de pellicule 16 mm) sur une vache qui rumine, le film s'intitulant d'ailleurs *La vache qui rumine* cinéaste dont le principe est : « Mon cinéma ne veut rien, ne dit rien, il montre ».

<https://vimeo.com/331999645>

Contemporain de *Bovines* qui date de 2011, en 2010 le réalisateur Christophe Loizillon présente *Homo/Animal* deuxième opus d'une trilogie dont le synopsis est le suivant :

« À quoi pensent une vache, un cochon, un ours, un chien et deux escargots quand ils sont face à l'homme ? *Homo/Animal* est la deuxième partie d'une trilogie composée de trois films courts. Il est précédé par *Corpus/Corpus* et est suivi d'*Homo/Végétal*. Cette trilogie explore les relations qu'entretiennent les êtres humains entre eux et aussi avec les autres formes de vie : animale, végétale. Notre conscience d'être vivant parmi d'autres vivants s'amenuise. Peu à peu, nous avons cessé de considérer l'animal et le végétal comme vraiment vivants. »

EXTRAIT à 23'

<https://christopheloizillon.fr/films/homo-animal>

Enfin le festival de Cannes 2021(10 ans après la présentation de *Bovines* à Cannes) a été l'occasion de présentation de deux films sur des vaches, deux documentaires qui ne sont pas encore sortis : *Vedette* de Claudine Bories et Patrick Chagnard et *Cow* d'Andrea Arnold

EXTRAITS

1/Hameau dans les Alpes suisses où les réalisateurs vont garder Vedette, une vache mise à l'écart du troupeau pour ne pas être victime des autres et va peu à peu être filmée, approchée comme une singularité, comme un caractère unique – caractère est un mot qui a servi vous le savez pour désigner le personnage.

<https://www.youtube.com/watch?v=Im8DI62PGfQ>

2/ Cow et le meuglement

<https://www.youtube.com/watch?v=I5bHb7uveWU>

Ce dernier extrait va nous permettre de glisser vers *Bovines* via le meuglement qui surgit au début du film d'Emmanuel Gras et qui nous touche et nous interroge sur son sens :

Voici l'extrait que je vais commenter en direct en faisant peut-être quelques arrêts sur image : ouverture du film jusqu'au titre

Le film s'ouvre sur un petit matin où la rosée et les premiers rayons du soleil révèlent les toiles d'araignées. Un paysage se découvre. Un champ clôturé de barbelé. Quelques arbres autour desquels se tiennent des vaches puis des bois alentour. On entend au loin le chant caractéristique d'une buse puis des corbeaux, puis un meuglement surgit.

Cette ouverture nous indique que la première expérience d'un paysage est sensitive. Bien sûr, c'est par le regard que cela se passe. On a toujours l'impression d'être devant comme lorsqu'on regarde ces panoramas ménagés dans le territoire. Mais ici, nous faisons l'épreuve de ne pas être seulement devant mais plutôt dedans, ce que d'ailleurs les sons amplifient. La preuve, c'est ce parcours ponctué du meuglement de la vache singulière qui parvient jusqu'à la caméra et son hors cadre (l'opérateur, le preneur de sons...) et nous-mêmes spectateurs. Ce regard caméra (prohibé par une convention cinématographique dont on a un témoignage dans cette photographie d'un tournage de **Georges Rouquier** à Lourdes = IMAGE) qui justement nous inclut dans le paysage même si nous semblons être perçus d'abord comme des intrus. Pourquoi meugle-t-elle ? À qui s'adresse-t-elle ? Une gêne, une inquiétude, une douleur ? Les autres vaches et veaux ne semblent pas réagir.

Le découpage de la séquence et le fait qu'elle se situe au seuil du film n'indiquent-ils pas qu'ils nous sont adressés ces meuglements ? Je crois que la proposition d'Emmanuel Gras dans le montage de cette séquence comme ouverture du film va dans le sens de cette hypothèse : ces meuglements redoublés et insistants nous sont adressés (à travers celles et ceux qui étaient présents autour de la caméra et qui sont nos représentants ici) jusqu'à ce que nous soyons finalement acceptés comme faisant partie du paysage. Cette ouverture donne le la : nous ne sommes pas chez nous et il nous faudra du temps et de l'égard pour y être à notre manière.

Car les animaux habitent le paysage et nous apprennent qu'il ne s'agit pas d'une représentation, mais d'un espace-temps, d'un coin de terre où il s'agit de passage car un paysage, c'est toujours du temps : temps du jour, de la saison, matin, midi ou soir, et temps qu'il fait, vent, pluie, soleil ou brume. La force du film d'Emmanuel Gras est de s'exposer

et de nous exposer à cette expérience singulière d'un paysage comme expérience d'un espace-temps ou d'un espacement du temps, c'est-à-dire d'une certaine façon d'un *dépaysement* : car tout ce qui semblait posé là, déterminé par ce qu'on croit bien nommé une culture ou une nature, tout ce qui semblait donné et établi devient dans cette expérience étrange et prodigieux. Mais attention, cet étrangeté et ce prodige ne sont pas des effets d'une technique ou d'une narration : il s'agit de notre attention, de notre égard, c'est-à-dire de notre regard aussi bien que de notre écoute qui font l'épreuve d'un monde qui attesterait l'intuition d'Antonin Artaud selon laquelle le cinéma, mais finalement tout art se rapprocherait du fantastique : « ce fantastique dont on s'aperçoit qu'il est tout le réel.¹ ».

Ce meuglement, mais c'est aussi bien chaque inflexion de ce corps, nous renvoie à nous-mêmes, à notre langage et à notre corps. Le langage n'est pas seulement l'instrument de la signification. Ce n'est pas le langage qui fait le sens, mais l'inverse. Le sens ou la signification, ce n'est pas *un* sens, mais la possibilité des significations, nous sommes dans l'élément du sens en tous les sens, c'est comme l'air que nous respirons. À leur manière singulière, les bovines du film respirent cet air, mais il nous faut faire un long apprentissage (dont le film est un jalon) pour comprendre leurs langues.

Dans un texte magnifique intitulé "Les animaux conjuguent les verbes en silence" (dans *Le parti pris des animaux*, Éd. Bourgois, 2013), Jean-Christophe Bailly cite et commente Novalis : "L'homme n'est pas seul à parler – l'univers aussi parle – tout parle – des langues infinies." (*L'Encyclopédie*) et commente : "De quoi s'agit-il ? Quel est ce langage qui n'est pas le langage, quelles sont ces langues infinies et infiniment parlées ? Ce que Novalis entrevoit, c'est l'immédiateté de la signification, c'est l'ouverture du sens à même l'existence, c'est le fait que l'existence, par elle-même, signifie et s'indique comme un infini enchevêtrement de signes. Au moment même où nous craindrions de verser dans une effusion ou une confusion, nous voyons que la seule universalité qui s'envisage à partir de là est une universalité de l'adresse : l'univers qui est parlant se parle à lui-même et nous parle, mais ces langues infinies infiniment libérées, nous ne les connaissons pas et le langage, en nous, est la forme de leur apprentissage : avant d'être et pour pouvoir devenir parole, il a fallu que le langage soit d'abord une écoute, il a fallu que les hommes, patiemment, écoutent, c'est-à-dire cherchent à entendre ces langues infinies qui les entourent et qu'ils ne comprennent pas. »

Ce qu'il dit là de ces langues infinies, c'est l'épreuve que nous faisons avec le film *Bovines*. Les vaches ne sont pas des éléments dans un décor champêtre pas plus qu'elles ne sont des machines ou des ressources à exploiter. Elles nous font toucher à cet apprentissage dont parle Bailly : elles nous exposent à l'inexorable énigme du vivant et de l'existence. Marcher, brouter, ruminer, regarder, écouter, sentir, lécher, vèler, avertir, prendre soin, baver, somnoler, courir, souffrir, comprendre les hommes, ne pas les comprendre, subir... Nous sommes avec ces verbes que conjuguent les vaches dans un tâtonnement, le langage touche, désigne, mais ne fixe pas, ne fige pas, car face aux vaches ou aux animaux – mais peut-être qu'il en va ainsi face à nous-mêmes –, nous avons affaire à une existence qui se

¹ Antonin Artaud, *Sorcellerie et cinéma*, 1927

dérobe à la signification ou au concept. Jacques Derrida dans le livre *L'animal que donc je suis* dit : « L'animal nous regarde, et nous sommes nus devant lui. Et penser commence peut-être là ». C'est ce sentiment que nous avons après quelques minutes passées avec les vaches de *Bovines*. Elles nous mettent à nu. Cette expérience du regard, que nous dit-elle de cela qu'on appelle avec le singulier *animal* : elle dit peut-être justement que cette généralité indéterminée ne dit rien sur les singularités nombreuses, plurielles qui habitent notre monde.

D'ailleurs que nous dit le mot *animal* si on s'y penche : c'est un mot assez ancien, le mot latin *anima* qui signifie le souffle de vie et qui est lié au grec ancien *anemos* qui signifie le vent. C'est donc ce souffle qui anime, qui fait vivre les vivants que sont les vaches, que nous sommes. Ainsi l'animalité serait le caractère de ce qui est animé par une âme. Cette animation est donc commune et ce qui nous caractérise – humains, trop humains... comme disait Nietzsche –, c'est peut-être justement de n'en pas revenir de ce trouble d'une animation qui nous agite et nous déborde.

L'absence de commentaire et de musique, le peu de narration suscité par le découpage ou le montage, le fait de choisir des vaches allaitantes (charolaises) qui sont donc moins exposées aux éleveurs, le choix de faire durer les plans, c'est-à-dire de les laisser vibrer afin de nous faire sentir que le temps n'est pas tellement une affaire de durée ou de chronomètre mais une affaire d'amplitude, tout cela rend possible cet apprentissage. Ce que cherche Emmanuel Gras, c'est d'approcher les vaches au plus près de ce qui ne serait pas encore déterminé ou fixé par la domesticité.

Le cinéma et l'art ouvrent à cette possibilité d'une intensification du sentir, possibilité d'une tangence au monde, d'un toucher qui non seulement touche et se touche mais se laisse également toucher. C'est ici qu'il nous faut aborder ce regard qui nous est adressé dans cette séquence d'ouverture et qui nous oblige à interroger ce qui se joue dans le regard. Pour cela, je vais convoquer le philosophe Jean-Luc Nancy qui a travaillé ce motif :

« Voir se conforme au domaine des objets. Regarder porte le sujet en avant. "Regarder" vaut d'abord comme garder, warden ou warten, surveiller, prendre en garde et prendre garde. Prendre soin et souci. En regardant je veille et je (me) garde : je suis dans le rapport au monde, non pas à l'objet. Et c'est ainsi que je "suis" : dans le voir je vois, par raison d'optique ; dans le regard je suis mis en jeu. Je ne peux regarder sans que *ça me regarde*.² »
Mais il faudrait faire le même travail sur l'écoute et la nuance qu'il y a entre écouter et entendre :

« Écouter, c'est tendre l'oreille – expression qui évoque une mobilité singulière, parmi les appareils sensoriels, du pavillon de l'oreille –, c'est une intensification et un souci, une curiosité ou une inquiétude³. »

² *Le regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000, pp.74-75.

³ *À l'écoute*, *op.cit.*, pp.18-19.

Ce qui ressort d'abord de ces deux propositions, c'est la tension qui mobilise celle ou celui qui écoute ou regarde et le souci ou l'inquiétude qui le met en jeu. Écouter et regarder seraient donc plus du côté de la tension et donc de la non appropriation. D'une certaine manière, regarder est une modalité ou une modulation du voir. Regarder, c'est, comme « franchir un seuil dans le régime du voir⁴ », un seuil n'étant finalement qu'un lieu où ça va et vient, où ça passe et traverse, si bien que le seuil franchi ne garantit pas d'inscrire le regard dans une stabilité, bien au contraire, il y a du relâchement et de la distraction possibles, il suffit d'un clignement de l'œil. Plutôt que franchissement, il faudrait parler d'allers-retours ou d'oscillation car, là encore, comme nous l'évoquions à propos de la vibration, la position d'équilibre est précaire.

Si le regarder excède ou s'évade du voir, l'élan vient du voir qui se module. Et si regarder est tendu vers et nous porte en avant de nous-mêmes, nous mettant en jeu, nous pourrions en écho évoquer la philosophie épicurienne laquelle propose des *eidola* (images) comme fines pellicules détachées des choses et qui émanent de celles-ci en tous sens :

« Je dis que les choses envoient de leur surface des effigies, formes ténues d'elles-mêmes, des membranes en quelque sorte ou des écorces, puisque l'image revêt l'aspect, la forme exacte de n'importe quel corps dont, vagabonde, elle émane.⁵ »

Ainsi les choses chez les épicuriens s'offrent comme images. Grains dansants, pluie d'atomes qui giclent comme autant d'esquisses des choses, esquisses qui font que la chose est chose, offerte, exposée. Nous ne sommes pas devant les choses comme devant des objets, mais nous sommes dans cette pluie d'atomes ou de venue en présence, nous-mêmes esquisses, esquissantes et esquissées. Le monde s'esquisse ainsi, s'ébauche infiniment. Ainsi, si regarder est tension vers, on peut se demander s'il n'y a pas déjà au fond du voir un regarder qui serait celui des choses : ça se tourne vers nous, ça nous dévisage et nous concerne, ça nous regarde. Ça, c'est-à-dire, le monde, les vivants et les choses.

Le cinéma ici fait l'épreuve d'un pouvoir être-affecté ou de se laisser impressionner (dans tous les sens) par les êtres qu'il approche et ce cinéma ainsi montre sa capacité à laisser le monde se montrer. Un monde, c'est : que ça apparaît.

Quelqu'une nous regarde donc : nous ne sommes pas seuls à voir, à regarder, à sentir. D'autres que nous voient, regardent et sentent. Cet apprentissage nous invite donc à plus de tact et de curiosité et à suspendre tous les jugements ou idées reçues. De plus, si pour reprendre une expression de Jacques Rancière « on n'est jamais intelligent que de l'intelligence que l'on accorde aux autres », les autres ici c'est aussi bien l'humain, l'herbe, la pomme ou la vache. On pourrait moduler l'expression de Rancière ainsi : nous ne sommes sensibles (et intelligents car tout part du sensible) que de la sensibilité que nous accordons aux autres. Nous n'avons donc pas l'exclusivité du sens et chaque vivant est une

⁴ Jean-Christophe Bailly, *L'atelier infini, 30000 ans de peinture*, Paris, Éditions Hazan, 2007.

⁵ LUCRECE, *De rerum natura*, Livre IV, Paris, Flammarion, 1997, p.245.

modulation, une variation, une présentation du sens, c'est-à-dire de l'existence. C'est pourquoi par rapport à la domesticité (racine latine *domus* qui fait signe vers la maison, le chez soi, le familier) il faudrait avoir une approche double : d'abord il s'agit dans notre expérience des vaches de *Bovines* de déjouer le familier et de ne pas nous sentir justement comme chez nous, mais chez elles bien que l'espace soit enclos et dessiné par les éleveurs, il s'agit donc de déclorer, et peut-être de sentir qu'à l'intérieur de cet espace reconnaissable du champ, de l'enclos, nous faisons l'expérience de la possibilité d'ouvrir cet espace, de l'altérer et qu'il soit autre qu'un espace fermé et dessiné par l'homme, qu'il soit autre qu'un espace commun (au sens ici de banal, familier) : que l'herbe, le plus commun et le plus proliférant des végétaux nous apparaisse différemment dans ses inflexions, ses couleurs, dans le son du broutage (quand la vache pince l'herbe entre ces incisives inférieures et sa gencive supérieure car elle n'a pas d'incisives supérieures et l'arrache d'un coup de tête), que la vache dans ses postures, ses allures, ses manières nous apparaisse autre que ce que nous savons. Donc débanaliser, défamiliariser, altérer le monde. On pourrait jouer avec le mot connaissance et indiquer qu'ici la caméra est un outil de co-naissance. C'est pourquoi dans le même mouvement, il s'agit d'habiter ce monde autre, étrange, étranger et de comprendre (prendre avec) quel monde est exprimé par l'autre, quel monde nous co-habitions avec lui ou comment cohabiter ce monde à travers nos mondes.

Comprendre par exemple ce que nous pourrions appeler le temps de la vache. Voici un extrait littéraire. C'est un roman d'une écrivaine brésilienne Clarice Lispector (*Le bâtisseur de ruines = la pomme dans le noir*) dans lequel un personnage en fuite après un crime se retrouve garçon de ferme et fait l'expérience des vaches :

« Comme il avait déjà atteint l'intelligence purement essentielle d'une vache, il savait seulement une loi simple, qu'il ne devait pas brusquer leur rythme et qu'il devait leur donner du temps, le temps, qui était un temps entièrement obscur et elle ruminait du foin avec de la bave. Peu à peu ce temps devint aussi le temps de Martin, rond, lent, qui ne peut être compté sur un calendrier, car c'est ainsi qu'une vache traverse un champ. »

Emmanuel Gras a appris ce temps singulier de la vache et son travail de cadrage et de montage nous permet même de faire l'expérience de cette rondeur et lenteur dont parle le récit de Lispector, mais il faut préciser également un temps vif et rythmé. Voici la séquence dans laquelle nous faisons l'épreuve de cette coexistence, cette pluralité des rythmes :

Extrait BOVINES 8'13-10'10

Plan serré : rythme vif, saccadé, presque frénétique/ plan large : rondeur et lenteur

Ainsi « la vraie vie des vaches » – sous-titre du film – est scandé par différents rythmes au sein du même être : le rythme de la marche, celui du broutage, celui de la rumination, celui de la digestion (je ne développerai pas sur ce sujet que ne traite pas bien sûr le film, mais la vache a un système de nutrition-digestion d'une grande efficacité écologique), celui du vèlage... On pourrait penser qu'il y a là une répétition sans reste et une routine...

Extrait BOVINES 47'03 les pommes

mais lorsque sous un pommier nous en regardons une avec sa langue qui s'allonge attraper une branche et secouer l'arbre pour faire tomber les pommes, nous sentons qu'il y a là une respiration, une variation, un écart. Qu'il y a la une saveur, une gourmandise, à ce moment précis et pour cette vache seulement, les autres vaches alentour semblant impassibles, ce qui va bien dans le sens d'une singularité, chaque vache est une et singulière.

Extrait BOVINES Dernière séquence : 58'56

Cette dernière séquence faite d'un seul plan est très forte car au lieu d'élargir le cadre comme le film avait commencé, qui serait une manière de fermer la boucle sur le monde des vaches, Emmanuel Gras s'approche au contraire au plus près. Ça commence avec le son de la rumination et un fondu au noir rapide ouvre sur un gros plan sur l'œil dont on perçoit les longs cils, puis un bout du museau dont on relève la disposition et l'enclassement des poils. On sent également l'émanation de la vapeur provoquée par le souffle de la vache. Elle tourne la tête et l'on découvre son numéro fixé sur l'oreille puis l'on revient sur son œil avant de descendre sur son museau et les naseaux qui, formant deux yeux, nous regardent.

Je profite de ce dernier plan du film pour de nouveau élargir le champ de l'approche pour aller du côté de la peinture et voir comment cela résonne car n'oublions pas que cette attention au vivant a commencé dans les grottes du Paléolithique.

Grottes CHAUVET/LASCAUX

2 images

Le film *Bovines* est une modulation, une variation de ce qui s'est engagé avec ces peintures du paléolithique.

Mais il semble que pendant un temps très long cette attention, cet éloge des animaux, n'ait pas été pris en charge ou du moins ait été différé ou voilé par de nombreux principes dont je brosserai à grands traits la dynamique.

Sans doute est-ce lié à des mutations de l'esprit occidental qui a, malgré quelques exceptions, considéré qu'il n'y avait rien à voir parce que la *nature* était inanimée et dépourvue de sens : d'où la nécessité dans la peinture de présenter des scènes bibliques, mythologiques ou historiques. Qu'il n'y avait rien à voir aussi parce que la nature est illisible puisque comme Galilée le dira son langage est mathématique. Ou bien encore il y a eu cette approche où tout dans la nature faisait symbole ou bien projection de notre état sentimental. *Voir images du powerpoint.*

Nous héritons de tout cela et l'expérience de *Bovines* nous donne un indice sur la manière dont nous sommes tout doucement en train de sortir de ces schémas de pensée et répondre à ce que Baptiste Morizot appelle la crise du sensible ou à ce que Frédéric Worms appelle le moment du vivant.

Quelques citations des voiles et principes qui ont mis à distance le vivant dans sa singularité :

« Le plus beau paysage, fut-il du Titien et du Carrache, ne nous émeut pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant : il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire ; et comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup. Les peintres intelligents ont si bien connu, ils ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait des paysages déserts et sans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages dont l'action fût capable de nous émouvoir et par conséquent de nous attacher. C'est ainsi qu'en ont usé le Poussin, Rubens et d'autres grands maîtres qui ne se sont pas contenté de mettre dans leurs paysages un homme qui passe son chemin, ou bien une femme qui porte des fruits au marché. Ils y placent ordinairement des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser ; ils y mettent des hommes agités de passions, afin de réveiller les nôtres et de nous attacher par cette agitation. En effet on parle plus souvent des figures de ces tableaux que de leurs terrasses et de leurs arbres (...). »

Abbé Du Bos, *Réflexions critique sur la poésie et la peinture* 1733

« La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l'Univers, mais on ne peut le comprendre si l'on ne s'applique d'abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères avec lesquels il est écrit. Il est écrit dans la langue mathématique et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d'en comprendre un mot. Sans eux, c'est une errance vaine dans un labyrinthe obscur. »

Galilée *L'essayeur* 1623

« L'artiste ne fait pas alors le froid portrait de la Nature insignifiante et inanimée, il la peint parlant à l'âme, ayant une action sentimentale, une expression déterminée, qui se communique facilement à tout homme sensible. »

Pierre-Henri de Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, 1800

Mais là encore il faut aller dans la nuance et se rendre compte que malgré le constat évident d'une distance prise avec le vivant, il y a de nombreuses exceptions et nuances, quelques brèches qu'il s'agit d'ouvrir davantage, comme par exemple dans la peinture hollandaise du XVIIème (au moment où le genre animalier prend son essor), un certain Paulus Potter se spécialise dans la peinture de bovins... voir *powerpoint*

Ou bien les nombreux travaux d'Albrecht Dürer entre le XV et le XVI ou dans le Codex Vallardi qui se trouve au Louvre et qui regroupe plus de trois cents dessins dans lesquels figurent de nombreuses études sur les postures et attitudes animales. Même si par ailleurs les peintres connaissent la symbolique de l'animal comme dans *La dame à l'hermine* de Léonard de Vinci (1488-1490) = symbolisant la pureté, la chasteté...

Dans le moment du vivant que nous traversons, comment résonnent ces propos de Félibien dans une conférence prononcée à l'Académie royale de peinture (1667) qui appuient une hiérarchie des genres ?

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... »

Enfin, pour ne pas en finir, car vous sentez bien que s'ouvre avec *Bovines* un champ infini, j'aimerais partager avec vous la lecture de ce texte intitulé *Rumination* que l'on trouve dans les dernières pages du livre essentiel de la philosophe Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes La philosophie à l'épreuve de l'animalité*
= voir powerpoint