

Université de Montréal

Pour une nouvelle esthétique du documentaire écologiste

par Féroë Pontay

Département d'histoires de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A
en Études cinématographiques

Novembre 2017

© Féroë Pontay, 2017

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Pour une nouvelle esthétique du documentaire écologiste

Présenté par :

Féroë Pontay

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello

Directrice de recherche

Emmanuel Licha

Président du jury

Suzanne Beth

Membre du jury

Résumé

Dans ce mémoire, nous proposons de questionner l'esthétique des documentaires écologistes depuis le début des années 2000 à aujourd'hui et notamment à travers la figure du néo-paysan. Ces documentaires, à présent considérés comme un genre à part entière, se veulent politiques. Les néo-paysans, sujet principal de ces films, affirment que leur geste du retour à la terre est, lui aussi, un postulat et un acte politique. Or, leur geste politique (le travail de la terre, le rythme de vie qui l'accompagne, *etc.*) est invisible dans les documentaires écologistes. Les néo-paysans sont restreints à la parole de l'entrevue et celle-ci monopolise l'espace cinématographique. Nous soulevons donc une contradiction entre le postulat des néo-paysans et l'esthétique filmique choisie pour les représenter. Ceci nous amène à notre hypothèse : une telle contradiction a un impact considérable sur l'efficacité politique de l'art. Pour comprendre le postulat politique du néo-paysan et leurs particularités, nous utiliserons le concept de *forme-de-vie* d'Agamben. Agel et Gaudin nous aideront à analyser l'espace des documentaires écologistes et les conséquences que cette esthétique a chez le spectateur. Enfin, c'est Rancière qui nous permettra de faire les constats politiques et esthétiques en démontrant l'importance d'une visibilité des « sans-parts » au sein du « partage du sensible ».

Mots-clés : néo-paysan, documentaire écologiste, Agamben, Rancière, esthétique.

Abstract

This master's thesis aims to question the representation of neo-peasants in the ecologist documentaries produced from the beginning of the 2000s until now. These documentaries – which are now understood to be a genre in and of itself– claim to have a political purpose. Those neo-peasants, who are at the heart and primary subject of these films, have taken a political stance: to place the earth back at the heart of their lives. This political premise is, however, absent from these ecologist documentaries. The representation of the neo-peasants is limited to their words, recorded during the interview process, and it is those very words that monopolize the space and the frame in the film. We therefore raise the question: isn't there a contradiction between their political premise and the aesthetic chosen to represent them cinematographically? We thus suggest that this contradiction has a considerable impact on the political efficiency of the art form. To understand the political premise of neo-peasants and their idiosyncrasies, we will start with Agamben's *form-of-life*. With Agel and Gaudin, we'll then analyse the space that ecologist documentaries occupy and how their aesthetic affects the public. Finally, we'll draw political and aesthetic conclusions with the help of Rancière and we'll demonstrate that, within the « share of the sensitive », it is important that those who are « part of no part » are given visibility.

Keywords : neo-peasant, ecologist documentary, Agamben, Rancière, aesthetic.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
1. Le postulat politique des néo-paysans	7
1.1 Les néo-paysans une nouvelle <i>forme-de-vie</i> ?	7
1.2 Les documentaires sur les anciens paysans, une esthétique de leur <i>forme-de-vie</i> ?	17
1.3 Glissement esthétique : vers le documentaire sur le néo-paysan.	30
2. L’entrevue ou l’espace cinématographique de la parole	35
2.1 L’évolution du rapport à la parole chez les paysans	35
2.2 « Plans paysages » et travaux agricoles	37
2.3 L’espace en entrevue, exemple négatif	42
2.4 Exemple positif de l’espace	49
2.4.1 Lien vertical.....	49
2.4.2 Lumière	50
2.4.3 Relation à l'hindouisme	51
2.4.4 « Moment-de-monde »	52
2.4.5 Conséquences politiques	54
3. Les constats politiques et esthétiques de la surabondance de l’entrevue	58
3.1 L’égalité esthétique du partage du sensible	58
3.2 L’émancipation du spectateur.....	62
3.3 Les trois logiques ou régimes de l’art	69
3.4 La politique, ou comment « voir autrement »	74
Conclusion.....	79
Bibliographie	Erreur ! Le signet n’est pas défini.i
Annexe.....	viii

Liste des figures

- *Figure 1, L'approche*, Depardon, 2001.....viii
- *Figure 2, L'approche*, Depardon, 2001.....viii
- *Figure 3, L'approche*, Depardon, 2001.....viii
- *Figure 4, L'approche*, Depardon, 2001.....viii
- *Figure 5, Retour à la terre*, Perrault, 1975.....ix
- *Figure 6, Retour à la terre*, Perrault, 1975.....ix
- *Figure 7, Pierre Rabhi au nom de la terre*, Dhelsing, 2012.....ix
- *Figure 8, Pierre Rabhi au nom de la terre*, Dhelsing, 2012.....ix
- *Figure 9, En quête de Sens*, Coste et de la Ménardière, 2015.....x
- *Figure 10, En quête de Sens*, Coste et de la Ménardière, 2015.....x
- *Figure 11, En quête de Sens*, Coste et de la Ménardière, 2015.....x
- *Figure 12, En quête de Sens*, Coste et de la Ménardière, 2015.....x
- *Figure 13, En quête de Sens*, Coste et de la Ménardière, 2015.....x
- *Figure 14, En quête de Sens*, Coste et de la Ménardière, 2015.....x

À la dyslexie, in your face.

Remerciements

Dans un premier temps, j'aimerais remercier ma directrice Silvestra Mariniello. Son écoute, sa patience et son attention ont été présentes dès notre première rencontre. Elle a su m'accompagner dans mon cheminement intellectuel avec une pertinence qui m'a permis de me questionner et d'avancer. Je lui suis entièrement reconnaissante d'avoir cru en mon sujet et de comprendre ce qui me motivait à l'intérieur de celui-ci. Sa générosité et sa confiance m'ont permis de bénéficier de deux bourses d'excellences pour ce projet qui porte sur une thématique actuelle et politique dont la littérature scientifique est peu existante.

Je tiens à souligner l'aide des professeurs, Sébastien Lévesque et Benjamin Thomas, qui m'ont suivi tout au long de la maîtrise. Leurs commentaires sur les travaux de fin de session m'ont éclairé et m'ont permis de poser, petit à petit, les fondements de mon sujet. Aux autres professeurs du département qui m'ont consacré, le temps d'une rencontre, leur expertise et leurs conseils, merci.

Mes pensées vont aussi aux amies rencontrées pendant la maîtrise. Leurs soutiens émotionnels et intellectuels ont été un réconfort de chaque instant. Je pense tout particulièrement à Camille Trembley.

Une mention spéciale à Jean-Sébastien Houle qui m'a prêté, lors de mon premier cours, le livre *Moyens sans fins* d'Agamben. Il m'a permis de tisser des liens plus vite que je ne le pensais entre cinéma et philosophie et ainsi d'orienter mon mémoire.

Merci à Suzanne Beth pour notre discussion précieuse autour d'Agamben dont la compréhension des textes est parfois nébuleuse. J'en garde une profonde gratitude.

Enfin, ce travail n'aurait pu être achevé sans l'appui incontestable de l'homme aux mille identités qui a été présent dans les moments de détresse et de bonheur. Sa réflexion stimulante, son esprit critique, son calme et sa confiance m'apportent quotidiennement une douce puissance de vie.

Ce mémoire a bénéficié de la bourse *Images pour la Paix* du département d'Histoire de l'Art et d'Études Cinématographiques de l'Université de Montréal.

Introduction

À partir des années 2000, un renouveau du documentaire environnemental apparaît et une multitude de thématiques différentes voient le jour : l'eau, l'alimentation, le nucléaire, l'agriculture, la mode, *etc.* L'effervescence de ces films, leur diversité typologique et leur posture face au mouvement écologique leur permettent de se faire une place en tant que genre à part entière : les documentaires écologistes. Par documentaire écologistes, nous n'entendons pas tous les types de documentaires concernant l'écologie. En effet, comme le développe Philippe Dupont dans son mémoire, nous appellerons documentaire écologiste ceux « qui tantôt informe et conscientise, tantôt critique et donne des solutions » (Dupont, 2011, p. 16) par opposition aux « films produits entre 1968 et 1980 [qui] sont essentiellement empreints de l'idéologie politique de la gauche » (Dupont, p. 15), et où la pensée écologique n'est pas le sujet central. Nous parlons donc de films récents qui abordent l'écologie sous un nouvel angle et qui mettent en lumière une nouvelle figure paysanne : le néo-paysan. Il est présenté comme une solution aux problèmes agricoles et symbolise une nouvelle vision qui repense l'agriculture en s'inspirant des méthodes ancestrales. Il cherche à recréer un écosystème autonome et essaye d'avoir le moins d'impact environnemental possible¹. Il recherche l'autosuffisance et donc une forme d'indépendance par rapport à l'État moderne². Ce retour à la terre ne vient pas nécessairement de famille anciennement paysanne. Au contraire, chez les néo-paysans, il s'agit de citoyens ayant, pour plusieurs, atteint un niveau d'étude universitaire. Les néo-paysans choisissent de retourner à la terre et font de ce geste, un geste politique (Rabhi, 2013). Ils cherchent à retrouver une vie dans laquelle ils se sentent libre de leur choix de vie, une vie qui est en accord avec sa forme. C'est cette particularité et cette originalité qui nous intéresseront tout particulièrement dans ce mémoire.

Dans les documentaires écologistes, nous retrouvons les mêmes orientations esthétiques. Nous remarquons une voix off présente dans la majorité des films. Le ou la narratrice part à la recherche d'informations, se livre à des questionnements et nous le/la suivons dans sa quête. Il

¹ Nous parlons de permaculture, d'agroécologie, de biodynamie, *etc.*

² Nous définirons l'État moderne dans le chapitre 1. Il est le point d'ancrage du concept de *forme-de-vie* d'Agamben que nous utiliserons dans ce mémoire.

s'agit d'un « road-movie » dans lequel le/la narratrice se met en scène en se filmant en train de voyager en voiture, en avion, d'une ferme à une autre. La forme cinématographique principalement utilisée pour mettre en image ce néo-paysan est l'entrevue. De ce fait, la parole prend une place considérable, presque surabondante, à tel point que l'on peut parler de têtes parlantes. Lorsque la parole n'est pas présente, c'est une musique extra-diégétique qu'on entend. Nous sommes rarement en communion avec les images et les sons des lieux, un élément extérieur prime toujours sur ce qui se passe à l'écran. Les intervenants sont souvent les mêmes d'un film à l'autre, les propos aussi. Tous ces films ayant les mêmes caractéristiques, nous pouvons dire qu'il y a une esthétique propre au documentaire écologiste.

Toutefois, nous remarquons une contradiction entre le postulat politique des néo-paysans et l'esthétique choisie dans les documentaires écologistes. Alors que les néo-paysans se disent dans « le faire » et l'action, nous ne les voyons jamais en train d'agir. Ils sont toujours représentés par la parole de l'entrevue. Nous ne pouvons nous identifier à leur quotidien. Or, c'est dans leurs gestes quotidiens que se déploie le postulat politique du retour à la terre, et leur autonomie vis-à-vis de l'État moderne s'affirme. L'esthétique du documentaire écologiste est en grande partie dépourvue de sa dimension politique. Pourtant, le traitement de la paysannerie n'a pas toujours eu la même esthétique, elle ne s'est pas toujours replié sur l'entrevue. Nous rencontrons donc une rupture esthétique entre les documentaires sur les paysans traditionnels et ceux sur les néo-paysans. Définissons d'abord le paysan traditionnel avant de présenter cette rupture.

Le paysan traditionnel, que nous appellerons aussi ancien paysan³, est celui qui, dans l'imaginaire commun est le plus présent. Il a été associé au paysan bucolique et rustique, amoureux de la nature⁴. À partir des années cinquante, en France, l'image de ce paysan s'est transformée. Il est représenté comme « arriéré » et « stupide ». On utilisait son image pour se

³ Nous n'entendons pas le mot ancien sous un sens péjoratif. Il en reste peu aujourd'hui et la majorité ont un certain âge. Il est donc ancien et bientôt disparu. En aucun cas nous diminuons la valeur de cette paysannerie dans un rapport à la modernité. Au contraire, nous la valorisons même dans son caractère authentique.

⁴ Nous les retrouvons dans les plusieurs films : *L'Âtre* (1921) de Robert Boudrioz et les nombreux films de Pagnol.

moquer de lui⁵ (Auzel, 1993). Que ce soit une image ou l'autre, il s'agit d'un paysan peu ou pas mécanisé, sa ferme est souvent un héritage familial. Il est plutôt en retrait de la société même s'il entretient des rapports amicaux et d'entre-aide avec les autres paysans des villages alentours. Il a été peu scolarisé (Lefrançois, 1976, p. 32). On le distingue par un très grand respect pour la nature. Il a ses propres semences qu'il récupère lui-même depuis sa récolte, ce qui lui permet d'être autonome. Il ne pense pas en termes de productivité, il poursuit la tradition.

Les documentaires sur les paysans traditionnels sont à l'image de leur vie, et c'est exactement ce point qui nous révèle l'aspect politique présent dans l'esthétique de ces films. D'une part, la parole est presque ou totalement absente. De ce fait, leur action est mise en avant, ce qui expose les gestes quotidiens des anciens paysans. Ce sont ces gestes qui les caractérisent car ils sont en décalage avec le mode de vie rapide et productif prôné par l'État moderne. La façon de vivre des paysans traditionnels est concrètement et politiquement en rupture avec le Léviathan⁶. La caméra arrive à capter ce mode de vie particulier en utilisant des outils cinématographiques qui illustrent leur façon de vivre. Les films sont davantage à l'écoute des corps plutôt qu'à celle de la parole. La forme cinématographique principalement utilisée est le cinéma direct. Dans la discrétion du réalisateur qui s'efface pour laisser son sujet être à l'écran au plus proche de son quotidien, et dans le rapport au temps qu'impose le cinéma direct pour créer un lien de confiance et le dévoiler, ces choix esthétiques font que le temps et l'espace du film sont similaires à la vie des paysans traditionnels. Les réalisateurs sont à l'écoute de l'image et du son, et ce même quand il ne s'y passe pas grand-chose, car c'est justement là que nous apparaît la subtilité du quotidien et donc, la rupture avec l'État moderne où la productivité et l'efficacité ne sont pas l'objet central. En étant proches de leurs gestes quotidiens, en captant les émotions de leur journée de labeur, les films sur les anciens paysans, parfois avec une absence totale de parole, nous positionnent, en tant que spectateurs, au plus proches de leur mode de vie. Nous pouvons ainsi ressentir l'expérience cinématographique, vivre et partager cet espace filmique avec les paysans traditionnels.

Dans les documentaires écologistes, nous ressentons une envie pressante de faire parler

⁵ Nous pensons entre autres aux films : *Pas si bête* (1946) d'André Berthomieu, *Le Trou normand* (1952) de Jean Boyer, *Un idiot à Paris* (1967) de Serge Korber.

⁶ Agamben part du Léviathan de Hobbes pour sa théorie. Nous le verrons aussi dans le chapitre 1.

le plus de monde possible au détriment du geste politique de ces personnes, alors qu'elles se démarquent justement par le postulat politique qu'elles donnent à leur geste du retour à la terre. Nous passons peu de temps avec chaque intervenant, ce qui nous empêche de vivre avec eux une expérience cinématographique. Les films sont une course à la parole. Dans ce mémoire, nous allons défendre qu'une autre esthétique du documentaire écologiste est possible et qu'elle nous permettrait de mieux comprendre le geste politique des néo-paysans. Cette esthétique serait elle-même politique.

Notre corpus sera composé de quatre documentaires sur les paysans traditionnels. *Le monde perdu* (1954-1959) de De Seta, *Farrebique* (1948) de Rouquier, *Symphonie paysanne* de Storck (1942-1944), ou encore *Profils Paysans* de Depardon (1998-2008) sont quelques exemples parmi tant d'autres de films qui captent les gestes quotidiens des paysans traditionnels. *Le Cycle abitibien* (1975-1980) de Pierre Perrault se situe dans un entre-deux. Le geste cinématographique rejoint celui des anciens paysans alors que la parole est très présente. Cependant, il ne s'agit pas d'une parole d'entrevue. Cette tétralogie sera un point pivot dans notre analyse. Le rapport à la parole est-elle favorisée lorsque le paysan est plus récent sur les terres ? Les documentaires écologistes comprendra plusieurs films : *Pas de pays sans paysans* (2005) d'Ève Lamont, *Pierre Rabhi, au nom de la terre* (2012) de Marie Dominique Dhelsing, *Solutions locales pour un désordre global* (2010) de Coline Serreau, *En quête de sens* (2015) de Marc de la Ménardière et Nathanaël Coste, *Demain* (2015) de Cyril Dion et Mélanie Laurent, *Cultures en transitions* (2012), de Nils Aguilar. Nous parlons de la situation en occident car tous les documentaires étudiés sont occidentaux : Québec, Canada, France, Italie, Belgique, Allemagne etc. Il y a certainement des différences entre chacun des pays mais, notre mémoire n'étant pas de nature sociologique, nous ne nous étendrons pas sur le sujet. Nous ne nous sommes pas figé sur les films d'un seul pays pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il ne s'agit pas de film contenant une identité nationale pour chacun des pays. Au contraire, les films se ressemblent sur le fond et la forme quel que soit le pays d'origine. Ils ont une identité commune plus forte entre eux qu'en les catégorisant selon leur pays. Ensuite, pour les documentaires écologistes, nous ne sommes pas, à l'intérieur même de la diégèse, cantonnés à l'intérieur d'une frontière quelconque. Tous ces films ont un caractère international et leurs réalisateurs voyagent aux quatre coins de la planète. Si eux-mêmes vont au-delà de leurs frontières, notre corpus, notre

hypothèse et nos constats auraient tous été très affaiblies et restreints si nous étions restés à des films provenant d'un seul pays.

Cinq auteurs accompagneront notre pensée. Giorgio Agamben viendra nous aider à comprendre le postulat politique des néo-paysans. Il nous donnera des perspectives dans le rapport des néo-paysans à la vie et à l'État moderne notamment avec son concept de *forme-de-vie*. D'un point de vue plus cinématographique, nous nous attarderons sur Henri Agel et Antoine Gaudin. Leurs analyses de l'espace nous aideront à comprendre les films de notre corpus, autant pour les films sur les anciens paysans que ceux sur les néo-paysans. Gaudin nous permettra de comprendre, avec le « plan-paysage », le statut de contemplation passive que les documentaires écologistes imposent au spectateur. Avec Agel, nous analyserons l'espace physique du cadre. Nous verrons l'impact que l'espace contracté ou dilaté a comme incidence sur le ressenti du spectateur et, de ce fait, sur l'expérience cinématographique vécue. Catherine Grout nous permettra de voir un contre-exemple, un court « moment-de-monde » que nous trouvons dans un des documentaires écologistes. Cet instant qui nous permettra d'être proche des néo-paysans, est malheureusement trop isolé. Enfin, c'est Jacques Rancière qui nous permettra d'allier les postulats politiques des néo-paysans avec les aspects esthétiques des films grâce au « partage du sensible » dans lequel il propose une redistribution de la visibilité dans la société. Sa réflexion sur l'efficacité de l'art nous aidera à analyser les conséquences politiques et esthétiques des documentaires écologistes.

Nous proposons alors d'interroger ce repli de la forme cinématographique de l'entrevue dans les documentaires écologistes des néo-paysans par rapport aux documentaires qui peignaient les anciens paysans, et d'en mesurer toutes les conséquences, aussi bien politiques qu'esthétiques. Que veut dire ce repli qui abandonne une forme cinématographique soucieuse du quotidien et intéressée par le rythme de la vie paysanne, au profit d'une forme cinématographique qui procure à la parole de l'entrevue un monopole presque sans partage ? Quel est l'impact politique d'un tel choix esthétique ?

Pour répondre à cette question, nous essayerons tout d'abord de comprendre, le caractère politique du néo-paysan tel que l'entend Pierre Rabhi, pionnier en agroécologie et penseur. Nous verrons en quoi la néo-paysannerie incarne la théorie de la *forme-de-vie*. Également, nous

constaterons le caractère politique de l'esthétique des documentaires sur les paysans traditionnels et nous observerons un glissement esthétique. Puis nous examinerons la manière dont le cinéma capte les néo-paysans dans les documentaires écologistes des vingt dernières années, et si cet espace cinématographique, d'après Agel et Gaudin, permet aux néo-paysans de faire exister leur *forme-de-vie*. Enfin, avec l'aide de Rancière, nous analyserons les postulats politiques des choix esthétiques sous-jacents à ces mêmes documentaires en les contrastant avec les films sur les anciens paysans. Ainsi croyons-nous pouvoir répondre à notre problématique.

1. Le postulat politique des néo-paysans

1.1 Les néo-paysans une nouvelle *forme-de-vie* ?

Chez les néo-paysans le choix d'un retour à la terre n'est pas anodin. Ce n'est pas seulement un passe-temps qui devient un métier, ni simplement le plaisir de manger ses propres fruits et légumes. C'est, et avant tout autre chose, une prise de conscience sur notre monde et un passage à l'action qui établit le geste du néo-paysan dans un postulat politique contre le système moderne. Dans leur façon de vivre ce geste politique, dans cette volonté d'une harmonie entre leur vie et leurs choix politiques, on peut dire que le néo-paysan épouse une certaine *forme-de-vie* au sens où l'entend le philosophe Agamben. Cependant, dans l'esthétique des documentaires écologistes nous ne retrouvons pourtant pas cette *forme-de-vie* du néo-paysan. La surabondance de la parole la rend invisible. Or, dans les documentaires sur les anciens paysans, leur *forme-de-vie* est présente à l'image.

Ainsi, dans ce chapitre, nous développerons dans un premier temps le concept de *forme-de-vie* d'Agamben. Ensuite, nous ferons une analyse esthétique de deux films sur les anciens paysans qui captent leur *forme-de-vie*. D'abord, nous étudierons brièvement *Farrebique* (1947) de George Rouquier. Puis, nous nous intéresserons plus intimement aux deux premiers films de la trilogie documentaire *Profils Paysans* de Depardon : *L'Approche* (2001) et *Le Quotidien* (2005). Enfin, nous analyserons le glissement esthétique qui s'opère dans la captation de la *forme-de-vie*. Nous commencerons par le *Cycle abitibien* (de 1975 à 1980) de Perrault qui, subtilement, se dégage de certaines caractéristiques esthétiques des documentaires sur les paysans traditionnels tout en gardant des éléments similaires. Puis, nous terminerons avec le film *Pierre Rabhi, au nom de la terre* (2013) de Marie-Dominique Dhelsing.

La néo-paysannerie, comme concept, ne peut être comprise qu'en tant que *forme-de-vie*. C'est pourquoi nous développerons ici le concept. Il est essentiel à l'intelligibilité de notre propos. Dans son livre *Moyens sans fins – Notes sur la politique*, Agamben développe deux concepts, celui de *forme-de-vie* et celui de *vie nue*. Les deux s'opposent et c'est dans leur opposition qu'ils prennent sens. Commençons par le concept de vie. En grec ancien, il y a, selon Agamben, deux façons de nommer la vie. Il y a le mot *zoé* et le mot *bios*. Le mot *zoé* signifie

« le simple fait de vivre » (Agamben, 1995, p. 15) que ce soit pour des animaux, des hommes ou des dieux. Il se rapproche beaucoup plus du côté biologique et mécanique de la vie. Le mot *bios*, lui, définit « la forme ou la manière de vivre propre à un individu ou à un groupe d'individus » (*Ibid*, p. 15). Aussi étrange que cela puisse paraître, le *bios* n'est donc pas le versant biologique de la vie, mais le versant politique. Il s'agit de la façon dont on décide de vivre notre vie. Le concept de *forme-de-vie* incarne la cohérence et l'harmonie entre la *zoé* et le *bios*, soit entre le vivre et la manière de vivre, entre le biologique et le politique. Le concept de *vie nue*, témoigne de cette absence du *bios*. Une vie est nue quand le côté politique de la vie n'est pas présent, c'est alors une vie repliée sur la *zoé*. C'est une vie dénudée de sens, une vie mécanique.

Selon Agamben, la *vie nue* tire ses origines les plus lointaines de l'antiquité. Cependant elle se cristallise parallèlement à la naissance de l'Etat moderne, tel qu'on le connaît aujourd'hui et tel que l'a défini Thomas Hobbes. Dès lors, l'État, le Léviathan est « cette machine qui appelle le respect, il en fait donc un "Dieu mortel" pour signifier ce qui est incontestable à ses yeux, la transcendance de L'État, sa supériorité et notre dépendance. » (Simha, 2006, p. 283-284). Il s'agit d'un État de toute puissance qui incarnerait le *bios*, le côté politique de la vie pour ne laisser aux individus que la *zoé* soit l'aspect biologique, mécanique de la vie. « En vertu de cette autorité, qu'il a reçu de chaque individu de la République, l'emploi lui est conféré d'un tel pouvoir et d'une telle force que l'effroi qu'ils inspirent lui permet de modeler les volontés de tous. » (Hobbes, 1999, p. 178). L'utilisation du verbe modeler illustre grandement la mainmise de l'État sur les individus, il les fabrique et les dompte afin que ceux-ci ignorent même son emprise. Les individus ne seraient alors pas dans la possibilité de choisir leur manière de vivre, leur mode de vie. Ils n'auraient pas accès au politique de leur vie, à leur *bios*. Cependant, la *vie nue* ne représente pas uniquement la *zoè*. Elle dépasse la scission entre la *zoè* et le *bios* pour l'annuler, ce qui amène la *vie nue* à être une politisation de la vie biologique : « The category of bare life emerges from within this distinction, in that it is neither *bios* nor *zoè*, but rather the politicized form of natural life. » (Mills, 2004, p. 46). Le corps biologique devient alors un corps biologique politisé car il est soumis aux lois de l'Etat souverain, « there is no possibility of interpretation of the law from the position of life, since life is itself indistinguishable from law » (*Ibid*, p. 45-46). Soumis aux lois, le corps biologique est sacralisé, ce qui le rend plus vulnérable

face au pouvoir de l'État Moderne. La vie et les lois seraient alors directement associées : la loi dirige la vie et participe à une sélection du type de vie accepté au sein de l'État : la *vie nue*. De ce fait, un processus d'exclusion est créé, une exclusion du type de vie qui ne correspond pas aux critères de l'État : *la forme-de-vie*. Cette exclusion est incluse dans la loi de l'État, puisqu'il faut expliciter à l'intérieur de celle-ci ce qui y est exclu. Le corps biopolitique de la *vie nue* devient alors le point central du pouvoir de l'État souverain. Le corps et l'État sont intimement liés puisque l'État souverain décide de ce qui peut exister ou ce que ne peut exister sous son règne. « In such a state, life is internally excluded in the space that is supposed to guarantee its protection; it is reduced to bare life. » (Boever, 2011, p. 181). Ce gouvernement devient alors le responsable biologique et politique de la vie, ce que Michel Foucault appelle la biopolitique.

Le terme biopolitique est nébuleux par rapport à l'origine du préfixe « bio ». Dans le Dictionnaire des concepts philosophiques, François Roussel parle de « néologisme contemporain forgé à partir du grec *bios* « vie » » (Roussel, 2006, p. 90). Ici, l'auteur n'exprime pas la différence entre la vie biologique et la vie politique ce qui peut porter à confusion. De plus, tous les commentateurs ne voient pas l'origine du préfixe dans le grec ancien mais comme une abréviation du mot biologique.

« La biopolitique apparaît donc, selon Foucault, comme le mouvement par lequel les contraintes des arts du gouvernement et de l'économie du début de la modernité furent levées par le glissement qui s'est opéré vers les propriétés biologiques de l'humain en général et vers le premier objet empirique de la gouvernance biopolitique – la population – en particulier. » (Dillon, 2010, p. 33)

On choisira ici de considérer l'origine dans le terme biologique. La biopolitique consiste alors en une politique de la vie, une politique de la gestion du vivant. En mettant en avant un discours humaniste dans lequel le développement des populations vise les intérêts individuels (comme la qualité de vie), il est en réalité question d'augmenter la durée de vie dans l'optique de travailler plus longtemps afin d'être plus rentable pour les intérêts du gouvernement. Si la population est malade, elle travaille moins et n'est pas économiquement viable pour l'État. La médecine est, de ce fait, fortement impliquée dans ce processus pour maintenir la population en santé, et les statistiques, elles, permettent de contrôler les masses :

« Ces développements s'inscrivent dans l'analyse de la « gouvernementalité » [...] Dans cette perspective, la notion de population, entendue comme réalité statistique, permet d'identifier une nouvelle « économie du pouvoir », une nouvelle forme de gouvernement des hommes. [...] La biopolitique apparaît alors comme un nouveau régime de pouvoir où l'exercice de la loi souveraine (ce que Foucault caractérise comme pouvoir de « faire mourir ») tend à s'effacer devant celui de « normes régulières » dans lesquelles les institutions médicales jouent un rôle déterminant, articulés à d'autres normativités éthique, juridiques, administratives, religieuses (ce que Foucault caractérise comme le pouvoir de « faire vivre »). » (Roussel, 2006, p. 90)

Le gouvernement légifère la vie pour contrôler les populations. La vie, doit alors respecter ce que la loi exige d'elle. Vie et loi deviennent inséparables sous l'État Moderne. La vie, la *vie nue*, est enfermée sous l'ordre juridique. Selon Agamben, le gouvernement apparaît comme un « dispositif » qui régit les populations et contrôle la manière de vivre afin de « produire » des sujets modèles « sans le moindre fondement dans l'être » :

« Tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence. Foucault a ainsi montré comment, dans une société disciplinaire, les dispositifs visent, à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement. Le dispositif est donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations et c'est par quoi il est aussi une machine du gouvernement. » (Agamben, 2014, p. 41-42)

Le dispositif crée donc des subjectivités. Le processus de subjectivation crée à son tour des corps « dociles mais libres », des *vies nues*. Les corps sont dressés sous les caractéristiques de l'État Moderne. Ils sont libres tant que nous restons conformes aux lois du Léviathan, d'où le lien intrinsèque entre la vie et la loi sous l'État Moderne. Le dressage des *vies nues* permet de discipliner et de modeler les corps. Lorsque les corps ne respectent pas le dressage, c'est au tour de la police d'intervenir. Cette dernière est présente lorsque le dispositif failli. Sous l'État Moderne, nous vivons donc à travers une liberté formelle et non réelle, une liberté restreinte par les dispositifs et ses lois. Le gouvernement n'est pas l'unique dispositif qui joue un rôle important dans notre mode de vie contemporain. Selon Agamben, téléphones cellulaires et caméras de vidéo-surveillance sont aussi des dispositifs qui provoquent l'unification des masses.

Ils font tout autant partie de la force oppressante du pouvoir souverain. Ils nous emprisonnent, ils ont « la capacité de capturer d’orienter, de déterminer d’intercepter, de modeler, de contrôler et d’assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (*Ibid*, p. 31). Agamben s’oppose donc à ces dispositifs car ils créent ultimement des « processus de désubjectivation » car « ils n’agissent plus par la production d’un sujet » (*Ibid*, p. 43). Or, dans ces processus de fausse subjectivation qui aboutissent à une désubjectivation, Agamben y voit une indifférence « [qui] ne [donne] plus lieu à la recomposition d’un nouveau sujet, sinon sous forme larvée, et pour ainsi dire spectrale » (*Ibid*, p. 44).

C’est dans l’annulation de la différence entre subjectivation et désubjectivation qu’il y a aliénation de la personne, il en va de « la non vérité du sujet » (*Ibid*, p. 44). Ce sujet, ou ce faux-sujet, se retrouve séparé par les dispositifs entre son essence et ses actes, entre lui-même et son propre milieu, entre sa vie et sa forme : « les sociétés contemporaines se présentent ainsi comme des corps inertes traversés par de gigantesques processus de désubjectivation auxquels ne répond aucune subjectivation réelle » (*Ibid*, p. 46). Il s’agit de cette *vie nue* qui est séparée isolée par le pouvoir souverain, et qui ne correspond plus à un être entier. L’enjeu de notre époque serait alors de se « libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l’usage commun. » (*Ibid*, p. 37-38), et ce, dans l’optique de redonner à la population sa pleine puissance, sa *forme-de-vie*. À leur manière, les néo-paysans cherchent à retrouver une autonomie, ils souhaitent rétablir une harmonie de vie qui leur a été enlevé. Ils s’opposent donc, *a priori*, au pouvoir atomisant des dispositifs de l’État Moderne en vue de retrouver leur propre puissance. Pour Agamben, trois étapes sont nécessaires pour atteindre la *forme-de-vie*. Nous développerons tout d’abord le concept de *singularité quelconque*, puis celui de *communauté qui vient* pour finir avec la *puissance-de-ne-pas*.

Aujourd’hui, le moi est constamment mis de l’avant, entre le star-système du cinéma et de la télévision, l’importance de l’auteur, les romans au « je », les « road-movies » mettant en scène les réalisateurs ou auteurs, les réseaux sociaux, on ne cesse de prôner les autobiographies, les accomplissements personnels de tout un chacun. Cette emphase portée sur le sujet serait peut-être le signe de cette fausse subjectivation. Comblé le vide pallierait au manque de *bios* de notre vie. Avec le concept de *singularité quelconque*, Agamben nous propose de recomposer notre

statut de sujet en se dépossédant de ses actions et de son identité propre. Il ne s'agit pas de transformer le sujet en objet, mais, plus subtilement, de faire émerger une multitude de possibilités. La *singularité quelconque* est une étape supplémentaire vers la *forme-de-vie*. Elle s'éloigne des préjugés pour être entière, plurielle et unique à la fois. Elle constitue le seuil entre une intériorité et une extériorité, c'est : « un point de contact avec un espace extérieur, qui doit demeurer vide » (Agamben, 1990, p. 69). Son authenticité, la relation parfaite qu'elle aurait avec l'apparence sans caractéristiques prédéterminées, est la désobjectivation qui permettrait à la singularité quelconque de prendre place.

« Quelconque est la figure de la singularité pure. La singularité quelconque n'a pas d'identité, n'est pas non plus simplement indéterminée ; elle est plutôt déterminée uniquement à travers sa relation à une *idée*, c'est-à-dire à la totalité de ses possibilités. [...] Elle appartient à un tout, mais sans que cette appartenance puisse être représentée par une condition réelle : l'apparence, l'être-tel ne sont ici constitués que par la relation à une totalité vide et indéterminée. [...] Ce que le quelconque ajoute à la singularité n'est qu'un vide, une limite ; le quelconque est une singularité plus un espace vide, une singularité *finie* et, toutefois, indéterminable selon un concept. Mais une singularité plus un espace vide ne peut-être autre chose qu'une extériorité pure, une pure exposition. *Quelconque est, en ce sens, l'événement d'un dehors* » (Agamben, 1990, p. 68-70, souligné par l'auteur)

Ce concept peut paraître flou à première vue, sans identité, sans caractéristiques préconçues, rempli de possibilités mais indéterminable, il se situe au milieu de plusieurs catégories confondues « between the universal and the particular, nature and culture, proper and improper, image and thing, animal and human. It exists between potentiality and act, between having and not having, between being and not being. » (Molad, 2011, p. 202). Cet entre-deux signifie qu'elle n'est pas dans une relation directe avec des propriétés prédéterminées, elle existe en tant qu'être dans la totalité de ses possibilités. Elle expose son extériorité tel un visage humain dans l'en-dehors de son être (« *outside of being* ») (Molad, 2011, p. 203), ce qui articule son rapport entre l'intérieur et l'extérieur. Une *singularité quelconque* existe en tant que seuil, elle se situe entre la communication et l'imagination, c'est-à-dire à l'endroit du langage. Sa corrélation avec le langage lui permet d'appartenir au langage, d'être-dans-le-langage et d'atteindre une communauté qui se veut sans identité. Or, cette communauté qui se veut sans identité, sans appartenance hormis dans l'appartenance d'être-dans-le-langage « est le principal

ennemi de l'État » (Agamben, 1990, p. 90) puisque ce dernier ne peut contrôler la population autrement que par des systèmes d'identification, soit décider qui peut être inclus et qui peut être exclus de la société. C'est ainsi que la *singularité quelconque* devient le fondement de la *communauté qui vient*, prochaine étape vers la *forme-de-vie*.

La *Communauté qui vient* est un des concepts pivot dans la philosophie d'Agamben. Alors que les communautés ont des critères d'inclusion et par conséquent des critères d'exclusion, la *Communauté qui vient*, constitué de *singularités quelconques* ne se fonde pas sur une identification car, pour Agamben, les critères d'inclusion et d'exclusion propres à une identification ne font que renforcer la violence et la haine envers son prochain. La *Communauté qui vient* se compose de *singularités quelconques*, autrement dit de singularités pures dont aucune identité n'y est associée, c'est-à-dire qu'au lieu de s'enfermer dans une identité propre, elle s'ouvre sur une multitude de possibilité d'être sans restriction. Le refus de l'identité ouvre toutes possibilités incarnées dans le « qui vient ». Cette ouverture permet, pour Agamben, d'atteindre l'amour qui ne serait non pas perçu comme un statut émotionnel mais plutôt comme un statut ontologique, existentielle qui ouvrirait vers l'autre et le monde. Cependant, le « qui vient » ne fait pas référence à un future que l'on doit produire, car la *Communauté qui vient* ne s'identifie pas à travers le registre de l'action ni de la production. La *Communauté qui vient* est une vie politique qui se situe au niveau de la puissance.

Chez Agamben, le concept de puissance se retrouve dans le sujet et plus particulièrement dans la communauté comme nous venons de le voir. Il s'agit d'un concept émancipateur qui se trouve intimement lié au concept d'impuissance. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ils ne s'opposent pas dans leur potentialité de puissance, mais ils coexistent l'un et l'autre. C'est dans leur mode d'action qu'ils se distinguent, ils se transforment, chacun à leur manière, en acte. Le concept d'impuissance n'est pas connoté négativement, Agamben le développe plus précisément comme une *puissance-de-ne-pas* être ou faire quelque chose. Ce concept se dresse contre le mode d'action tel qu'on l'a appris dans notre société occidentale chrétienne, c'est-à-dire une action vue comme une production pour obtenir un effet optimisé, ou encore une réaction directe pour trouver la solution à un problème, le régler en surface sans atteindre la source du problème. La *puissance-de-ne-pas* est un rapport différent à l'agir, c'est une opposition à la pure

optimisation de la production et de la rentabilité. La *puissance-de-ne-pas* n'est pas une impossibilité de passer à l'acte ni une passivité totale : « This does not mean mere passivity, but rather indicates a kind of “working that in every act realizes its own *shabbat* and in every work is capable of exposing its own inactivity and its own potentiality” » (Attel, 2011, p. 19). Il est question ici, de suspension entre l'impuissance et le passage à l'acte pour arriver à l'accomplissement de la *puissance-de-ne-pas* : « this suspension does not amount to a destruction of im-potentiality ; instead, it entails its fulfillment. » (Mills, 2008, p. 31). Cette suspension permet de rendre inopératif le mouvement de la potentialité à l'actualité. La *puissance-de-ne-pas* développe sa propre puissance.

La puissance fait partie du registre de la potentialité. La potentialité est en rapport avec la politique. À partir du moment où nous avons la faculté de faire ou non quelque chose, le registre de la potentialité entre en jeu. Elle existe donc indépendamment de tout passage à l'acte : « A potentiality [...] exists autonomously and indifferently to any particular actuality or « work » » (Attel, 2011, p. 19). Quel que soit notre travail, qu'on le fasse ou non, nous sommes dans la potentialité de puissance parce que nous avons le pouvoir de le faire ou non. Quand on décide de ne pas faire, de ne pas passer à l'acte, nous sommes dans la *puissance-de-ne-pas*. La *puissance-de-ne-pas* est une pure potentialité qui ne se transforme pas en acte. Chez Agamben, la communauté et la pensée ne sont pas raisonnées comme une pure production. Elles se rapprochent de la *puissance-de-ne-pas*. En ce sens, la puissance serait politique puisqu'elle essaye de dégager l'action humaine par rapport à la production. La *puissance-de-ne-pas* permettrait ainsi de retrouver un espace politique, un espace de réflexions. Ceci crée un changement de registre dans le concept de la puissance. Aujourd'hui, notre mode de fonctionnement est toujours dans l'exécution et dans l'action. Ce mouvement incessant nous fait perdre le politique de la vie, notre potentialité et l'idée même de la possibilité du politique. Cette perte, c'est ce qui nous dépolitise et nous maintient sous l'État moderne.

Chez les néo-paysans, nous pouvons retrouver, dans leur quotidien, la *puissance-de-ne-pas*. Un des principes fondamentaux de leur choix d'agriculture, soit principalement la permaculture ou l'agroécologie, est de retrouver un écosystème naturel. C'est-à-dire de cultiver plusieurs plantes au même endroit afin que leurs interactions les protègent les unes des autres

contre d'éventuelle maladie, sécheresse ou insectes ravageurs et ce, afin de redonner à la Terre toute sa puissance, son autonomie et d'avoir une intervention humaine la plus minimale possible. Ainsi, les néo-paysans dégagent leur puissance avec la *puissance-de-ne-pas* intervenir et d'étouffer le travail de la Terre. Ils choisissent de ne pas cultiver tel que l'on entend dans l'agriculture conventionnelle, tout en gardant le même rendement, voire même un plus élevé. (Hervé-Gruyer, 2014). De ce point de vue, ils retrouvent leur politique, leur puissance de la vie en décidant de ne pas toujours être dans l'action, dans l'exécution.

Pour Agamben, nous sommes en grande majorité faisant partie de la *vie nue* parce que nous sommes dépendant de l'État et particulièrement sous le régime de l'industrie agricole d'aujourd'hui. En effet, à part certains paysans traditionnels ou néo-paysans, nous ne pouvons pas répondre à nos besoins vitaux par nos propres moyens. Nous devons, pour nous nourrir, faire nos courses dans des supermarchés. Nous sommes dépendant de grandes firmes. Avec leurs monocultures, les exploitants agricoles eux-mêmes ne peuvent se nourrir. Les néo-paysans, eux, peuvent répondre à leurs besoins vitaux. En ce sens, ils s'arrachent à la *vie nue* pour retrouver une vie dans laquelle il y a la vie, dans laquelle il y a accord et harmonie entre le fait de vivre et la façon de vivre sa vie. Dans leur autonomie face à l'État, le néo-paysan incarne une puissance, il renoue avec une vie politique, avec une *forme-de-vie*. Agamben définit la vie politique de la façon suivante : « Une vie politique, c'est-à-dire orientée vers l'idée de bonheur et rassemblée dans une *forme-de-vie*, n'est pensable qu'à partir de l'émancipation de cette scission, de l'exode irrévocable de toute souveraineté. » (Agamben, 1995, p. 19) Cette définition soulève plusieurs aspects. D'une part la *forme-de-vie* ne peut avoir lieu que dans la rupture totale avec toute souveraineté, soit aujourd'hui l'État moderne actuel. La critique profonde d'Agamben face à l'État moderne se trouve dans l'obligation, pour les individus, d'une séparation, d'une scission entre la *zoé* et le *bios*, entre l'aspect biologique et politique de la vie. Pour le philosophe, les deux sont nécessaires et complémentaires à une vie épanouie. L'ajout du côté politique de la vie rejoint l'idée du bonheur. Ce dernier n'est valable que lorsque nous possédons notre *forme-de-vie*, notre politique. Dans le livre *Les néo-paysans*, l'un d'eux le confirme : « Nous ne préférons pas vendre notre production. La valorisation, nous la trouvons ailleurs, dans la politique, les rencontres et les amitiés que l'on tisse » (D'alliens, 2016, p. 59). Du côté de la *forme-de-vie*, on trouve alors l'idée de bonheur, de puissance, d'autonomie, de

communauté, de politique alors que la *vie nue* s'identifie au malheur, à l'impuissance, à la dépendance, à l'individualisme et au seul mécanisme de la vie biologique. L'idée du bonheur fait directement échos au concept de *sobriété heureuse* de Pierre Rabhi.

Plus qu'un concept, il s'agit de son mode de vie adopté depuis les années 1960. Pierre Rabhi est un des pionniers de l'agriculture alternative en agroécologie. Écrivain et penseur, il définit au cours de sa vie le terme de « sobriété ». À travers ce concept, Rabhi cherche à redonner un sens à sa vie en s'éloignant de la société de surconsommation. À l'opposé de la pensée anthropocentriste du capitalisme, il ne considère pas que la Terre nous appartienne, pour Pierre Rabhi nous appartenons à la Terre, nous formons une unité. Il concorde avec l'idée biocentriste des différentes idéologies environnementales (Corbett, 2006). Selon lui, c'est à travers cette idée que nous devons établir notre consommation et non dans le pillage des ressources : « La sobriété, dans ce cas, devient facteur de justice et d'équité » (Rabhi, 2013, p. 132). Dès lors, cette conscience amènerait à une diminution de la consommation pour aller vers l'essentiel, qui serait associé au sentiment de bien-être de la *sobriété heureuse*. Pierre Rabhi qualifie même la sobriété de « puissance de la modération » (*Ibid*, p. 10). Il s'agit d'un épanouissement lié à un sentiment de puissance lorsque nous nous affranchissons du poids de l'État Moderne.

On retrouve la même terminologie entre le concept de Rabhi et celui d'Agamben : puissance, bonheur, politique, car la *sobriété heureuse* peut être vu comme un exemple plus concret du concept d'Agamben. Rabhi trouve le bonheur dans le postulat politique de sa vie de néo-paysan et dans la communauté qu'il crée autour de sa ferme. Ce bonheur représente l'harmonie entre sa vie et sa *forme-de-vie*, entre le côté mécanique de la vie et le politique de cette vie, soit la façon dont il décide de vivre sa vie. Sa potentialité de puissance émerge à partir de ce choix politique et de sa mise en œuvre au quotidien. Les néo-paysans seraient alors le germe d'une nouvelle *forme-de-vie*.

Pourtant, d'une façon très surprenante et contradictoire, les documentaires écologistes des vingt dernières années ne présentent pas cette *forme-de-vie* à l'écran, ils ne montrent pas le quotidien des néo-paysans, ils ne font que les interroger. Avant d'analyser ces documentaires et d'interroger le pourquoi d'une telle omission, nous étudierons dans un premier temps l'esthétique des documentaires sur les paysans traditionnels qui, pour leur part, présentent une

certaine *forme-de-vie*. Dans un deuxième temps, nous observerons que, plus le paysan est récent sur la terre, plus la parole est mise en avant. Le glissement esthétique commence avec le *Cycle abitibien* qui incarne à la fois des caractéristiques des documentaires sur les anciens et ceux sur les néo paysans. Puis, nous noterons les principales caractéristiques du documentaire sur le néo-paysan avant de l'approfondir dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

1.2 Les documentaires sur les anciens paysans, une esthétique de leur forme-de-vie ?

Dans cette partie, nous allons, dans un premier temps, analyser quelles sont les caractéristiques esthétiques des documentaires sur les anciens paysans qui parviennent à capter une certaine *forme-de-vie* des paysans traditionnels. L'approche du cinéma direct et l'enregistrement des « temps faibles » du quotidien nous permettent, entre autres, d'atteindre la dynamique quotidienne des paysans traditionnels. À travers deux exemples, nous démontrerons en quoi les choix esthétiques amènent le réalisateur à rendre compte de l'harmonie entre la vie et le mode de vie des paysans traditionnels. Nous commencerons par analyser brièvement le film *Farrebique* (1947) de Georges Rouquier. Puis nous étudierons plus en profondeur la trilogie *Profils Paysans* (2001-2005-2008) de Raymond Depardon. De ces deux analyses nous apporterons plusieurs critères esthétiques essentiels à la visibilité de la *forme-de-vie*. Nous tenons à préciser qu'il s'agit, dans les deux cas, de paysans propriétaires de leurs terres⁷. Dans un deuxième temps, nous étudierons le glissement esthétique que l'on rencontre lorsqu'on parle de paysans plus récemment arrivé sur les terres avec le *Cycle abitibien* de Perrault. En quoi commence-t-on à perdre l'esthétique qui permettait de capter la *forme-de-vie* des paysans traditionnels ? Enfin, avant de compléter notre analyse dans le chapitre deux, nous poserons les

⁷ Nous insistons sur ce point car, en effet, il existe plusieurs paysans traditionnels : ceux propriétaires de leurs terres, ceux qui ne l'étaient et qui, donc, ne cultivaient pas pour eux mais pour quelqu'un d'autre supérieur hiérarchiquement. Ils n'étaient pas tous libre de leur vie et de leur manière de vivre. Être à la terre n'était pas forcément un choix et un geste politique. Le lien politique du rapport à la terre n'est pas totalement le même que celui des néo-paysans, que ce soit pour les paysans propriétaire ou non. Or, même si la dimension politique de leur vie est différente, l'esthétique des films sur les paysans traditionnels capte quand même les moments en dehors de tout rapport hiérarchique. Les paysans traditionnels n'ont peut-être pas exactement une *forme-de-vie* tel que l'entend Agamben et les néo-paysans, cependant, le cinéma, comme médium, arrive à mettre en avant une certaine harmonie de la vie des paysans traditionnels. Nous garderons donc le terme de *forme-de-vie* pour les paysans traditionnels bien que nous soyons conscient qu'il y a là quelque chose de plus complexe. Il s'agit, ici, d'un point de comparaison par rapport à l'esthétique des films et non un point de comparaison sur la dimension politique de leur vie.

bases des modifications esthétiques des documentaires sur les néo-paysans qui ignorent la *forme-de-vie* de ceux-ci.

Commençons par *Farrebique* de George Rouquier. À la frontière entre la fiction et le documentaire, ce film est un bel exemple de la représentation de la *forme-de-vie* agricole au cinéma, il est aussi un film d'importance car il fût désigné comme « la 'Bible' du cinéma paysan » (McMurray, 2010, p. 17). La particularité de ce film, qui le situe à cheval entre la fiction et le documentaire, s'inscrit à plusieurs niveaux. Il y a certes un scénario – relevant donc de la fiction – avec des passages inventés tel que l'histoire d'amour ou le décès du grand-père. Cependant, le scénario est grandement inspiré du quotidien paysan. Ce ne sont pas des acteurs qui jouent mais les paysans eux-mêmes. Il s'agit même de la famille du réalisateur. Ce dernier est donc intime avec ce type de vie, il connaît les subtilités, les gestes et les dynamiques. Lors des récoltes ou pendant les soupers, les paysans n'inventent pas leurs gestes. Ils ne les ont pas non plus appris pour le film. Ils agissent comme à leur habitude, ils recréent leurs réflexes quotidiens devant la caméra. Ces particularités donnent à *Farrebique* sa part documentaire, et permettent de dégager l'intimité et les subtilités de la vie paysanne à l'écran.

Ce long-métrage se déroule sur une année entière ce qui permet au spectateur d'avoir une vue d'ensemble du métier de paysan, du laboure d'automne à la semence de printemps, du désert hivernal à la récolte de l'été. On suit la fabrication du pain [00:06:12], la traite des vaches [00:19:12], la coupe du bois, les soirées autour du feu, etc. Nous observons les différentes étapes qui rythment la vie paysanne et qui reviennent cycliquement chaque année. L'atmosphère de chacune des saisons est mise en avant par les nombreux plans de nature. Chaque élément composant les plans prend le temps d'exister à l'écran. Des plans larges aux gros plans, la nature foisonne de vie. Le réalisateur s'attarde sur une abeille de sa naissance à son envol vers les fleurs [00:33:16] ou encore sur l'éclosion de nombreuses plantes. Il prend le temps d'observer la nature de la même façon que les paysans l'observent eux-mêmes. Sa façon de filmer est de ce point de vue à l'image de la vie paysanne. Ceci est notre premier critère esthétique en vue de filmer la *forme-de-vie* des paysans traditionnels.

À plusieurs reprises, Rouquier utilise le montage parallèle notamment lors de la transformation d'une saison à une autre. Par exemple, à l'arrivée de l'hiver, nous voyons une

fumée sortir de la terre, ensuite, elle sort du nez du grand-père puis du mufler du bœuf [de 00:20:01]. Ainsi, en l'espace de treize secondes, la terre, l'humain et l'animal subissent les mêmes circonstances. Les trois fabriquent de la chaleur qui, au contact du froid, dégage de la fumée. Le réalisateur mélange ainsi la transformation des végétaux, des animaux et des humains, ce qui positionne chaque être vivant sur un même statut. Leurs corps s'entremêlent dans une même destinée. On ne ressent en aucun cas une vision anthropocentriste dans laquelle la suprématie de l'être humain écrase le reste de la nature. Au contraire, végétaux, animaux et humains sont inter-reliés.

Au printemps, on observe la renaissance des plantes, la naissance des oisillons et des cannetons et la germination des pommes-de-terres. Dans la famille on célèbre la venue d'un nouvel enfant. Les images microscopiques de cellules viennent témoigner de l'évolution cellulaire des êtres vivants, le microcosme de chacun d'eux, soit les cellules, sont finalement les mêmes pour tous, elles se comportent d'une façon similaire. La différence se situe, somme toute, au niveau de l'apparence et non au fondement de chaque être. Végétaux, animaux et humains subissent la loi des quatre saisons de la nature et de l'évolution cellulaire. Cette emphase sur le même microcosme cellulaire prend encore plus d'ampleur avec le contexte de la ferme. C'est une ferme de polyculture, soit de plusieurs cultures qui viennent se rencontrer dans un même champ. Conscient de cette réalité, le paysan développe alors une humilité face aux animaux et à la nature que l'on retrouve dans le film. Notre deuxième critère appelle à la visibilité de la relation des êtres vivants entre eux afin de les positionner sur un même pied d'égalité. Il en va de l'humilité de l'être humain face à la nature.

Lors du décès du grand-père, c'est encore une fois un montage parallèle qui ponctue l'événement. Un bel et vieil arbre est abattu au même moment où le grand-père expire son dernier souffle. Cet effet de montage donne au grand-père et à l'arbre la force, la puissance et la sagesse que l'on attribue habituellement à chacun d'eux. Ainsi dans le film, les végétaux, les animaux et les humains cohabitent ensemble dans une harmonie. Le film est, encore une fois, à l'image de ce monde interdépendant où la présence de chacun forme un écosystème hétérogène et complémentaire.

Si le film de Rouquier se situe à la frontière du documentaire, c'est aussi qu'il n'enracine

pas le récit dans une intrigue. Il y a certes une légère intrigue quant à l'avènement de l'électricité à la ferme, cependant il ne s'agit ni d'une comédie ni d'un drame mais bien d'un récit de vie ponctué par des naissances et par la mort. Ce récit de vie rapproche le film des caractéristiques documentaires portraitistes. Rouquier filme de façon poétique mais tout de même réaliste. Sans appuyer sur des sentiments mélancoliques, nostalgiques ou bucoliques qui sont souvent associé à la paysannerie, le réalisateur peint les paysans de façon très concrète. On y voit autant l'ardeur au travail, que les moments de détente. Rouquier prend le temps de capter et de décrire les divers éléments de la ferme. Il commence même par présenter en voix off les protagonistes de son film. La ferme est présentée, elle aussi, comme un personnage à part entière, l'importance du lieu est soulignée. La présentation nous montre l'importance de chacun d'eux, et forme un pacte de confiance avec le spectateur.

Visuellement, à travers les images, Rouquier laisse le temps aux êtres vivants d'être à l'écran. À travers les subtilités du quotidien, une caméra à l'image de la vie paysanne, la visibilité des relations entre les êtres vivants et le souci de transparence du réalisateur envers les paysans et les spectateurs, nous pouvons constater qu'une *forme-de-vie* émane du film. Ceci nous permet en tant que spectateur, de prendre le temps de connaître assez intimement les protagonistes, d'avoir de l'affection pour eux, d'entrer dans leur monde et d'en faire partie. C'est dans les subtilités du quotidien que nous saisissons la *forme-de-vie* des paysans, leur vie et leur manière de vivre constituent l'unité de leur *forme-de-vie*. On ressent, en tant que spectateur, la puissance qui émane de ce type de vie et de ce type de film. La force de vie de ces paysans traditionnels transparait à l'écran. Même si le film s'achève sur le décès du patriarche, il nous reste en mémoire un film plein de vie, d'humilité et de tendresse.⁸

⁸ Trente ans plus tard, *Farrebique* a une suite, il s'agit de *Biquefarre* (1983). Ce duo témoigne de l'évolution paysanne de la deuxième partie du XXème siècle. De la polyculture à la monoculture, de la pratique du fumier à celle des engrais chimiques qui rendent malades, il n'y a plus de vie à l'écran. Les plantes filmées sont des plantes mortes, sans insectes qui viennent les butiner. Les discussions entre paysans ont elles aussi changée. L'optique est d'agrandir leur ferme afin de produire plus. L'interrelation entre les végétaux, les animaux et les humains est avortée. Les paysans sont devenus des agriculteurs industriels. Ce film laisse le goût amer d'un métier perdu, d'une harmonie rompue. Les paysans ne sont plus soumis aux lois de la nature mais à celles du gouvernement et de l'économie. Ils sont alors dépendants de L'État Moderne. Or comme nous l'avons vu plus haut, une vie prisonnière et aliéné par l'ordre juridique est une vie dénudée de sens. Ces agriculteurs industriels incarnent pleinement le concept de *vie nue* d'Agamben. Les néo-paysans s'opposent à ce type d'agriculture.

Prenons notre deuxième exemple : *Profils Paysans* de Depardon. Il a, lui aussi, considérablement contribué au cinéma paysan. Le titre des trois films annonce l'évolution de la relation du réalisateur avec les paysans. Le premier chapitre se nomme *L'Approche* (2001), le second : *Le Quotidien* (2005), et le dernier : *La Vie moderne* (2008). Ici, nous nous intéresserons aux deux premiers chapitres : *L'Approche* et *Le Quotidien*. Nous écarterons le dernier film. La relation de confiance entre Depardon et les paysans s'est transformée d'une telle façon, qu'il va demander ce que chacun pense des autres. À mon sens, ces questions intimes et intrusives s'éloignent de la signature documentaire de Depardon et se rapproche de la télé-réalité actuelle. Malgré l'époque récente du tournage, les paysans filmés sont synonymes d'une époque révolue, passée et mourante pour la plupart d'entre eux. Le choix de ce sujet met en évidence un monde en train de disparaître. D'un point de vue plus formel, opter pour un tournage en pellicule (16 mm pour *L'Approche* et *Le Quotidien* et 35 mm pour *La vie moderne*) de 1998 à 2008 ancre d'autant plus le film et ses sujets dans le passé alors que l'ère est déjà au numérique. Les trois chapitres de ce triptyque offrent un portrait de chacun des paysans filmés.

Dès les deux premières minutes du film, nous connaissons le sujet, et la démarche nous sera dévoilée au fur et à mesure de l'œuvre. Nous voyons la sincérité de Depardon en partie dans la voix off.

« Nous avons rendez-vous dans des petites exploitations agricoles sans histoire. Paysans, retraités, célibataires ou couples modestes, ils sont trop souvent oubliés. Ce film est consacré à l'approche, notre approche de ces fermes et de ces habitants. Nous allons revenir sur plusieurs années pour suivre l'évolution de ces exploitations de moyenne montagne. » [00:00:58]

Nous savons que ce film a pris du temps à se réaliser car Depardon y reviendra « sur plusieurs années. ». « Nous avons rendez-vous » signifie que les paysans l'attendent, Depardon a préalablement demandé l'accord des paysans pour faire un film sur eux. Par conséquent, cette transparence renforce le pacte de confiance du réalisateur envers les paysans, mais aussi envers les spectateurs qui, à travers la première personne du pluriel « nous », se sentent inclus dans le processus. À plusieurs moments, nous retrouverons ce pacte de vérité entre Depardon et les spectateurs. En effet, le réalisateur annonce le nom de chaque lieu. De temps en temps, il précise aussi la distance en kilomètre qui sépare les différentes fermes entre-elles. Il présente également

chaque nouvelle personne par leur nom, leur âge, leur situation amoureuse. Il indique depuis combien de temps il connaît les paysans. De plus, il explicite le temps qu'il a mis à établir un lien de confiance avant qu'il puisse les prendre en photo ou entrer dans l'intimité de leur maison. Par exemple, dans *L'Approche*, de 00:05:33 à 00:07:00 Depardon dévoile, dans un plan fixe, long et frontale, l'identité de la personne filmée :

« Louis Brès, 85 ans, agriculteurs à la retraite qui a encore une dizaine de vaches et de génisses. Je connais Louis Brès depuis plusieurs années, il m'a fallu beaucoup de patience pour gagner sa confiance. Il avait une paire de bœufs il y a quelques années, j'étais venu le voir grâce au facteur du Pont-de-Montvert, Alain Rigaud. Nous étions en novembre. Il m'a fait attendre jusqu'à Pâques pour pouvoir le photographier avec ses bœufs. »

Les formulations sont simples, les phrases courtes, Depardon se confie avec une certaine sobriété par laquelle le spectateur ne peut douter de sa parole. Nous faisons partie de sa confiance, nous faisons partie de son film. Nous ressentons le besoin du réalisateur de partager son expérience, non pas une expérience refermée sur elle-même, sur les découvertes personnelles mais ouverte sur le monde paysan. Il se déprend de lui-même pour être à l'écoute des autres et il le fait avec la franchise d'un témoignage modeste. La simplicité des choix esthétiques de Depardon vient consolider ce sentiment tout au long de la trilogie.

En outre, Depardon n'essaye pas de cacher les défauts de tournage. Dans *Le Quotidien*, à 00:17:09, alors que l'on suit Marcelle Brès marcher dans la rue, une voiture passe. À l'intérieur de celle-ci un enfant, curieux, regarde la caméra à travers la vitre. Cet élément extérieur aurait pu être coupé au montage et être considéré comme un élément parasite. Or, Depardon l'assume totalement, il suit même la voiture avec un léger panoramique vers la droite. Toujours dans le deuxième chapitre, de 00:07:39 à 00:10:14, nous sommes dans la cuisine de la famille Privat où Raymond Privat, Alain Rouvière et Jean-François Pantel sont présents dans la pièce. En voix off, Depardon nous indique que le décès et la succession des biens de Louis Brès sont dans toutes les conversations. Nous ne comprenons pas toute la discussion (une partie est en occitan), cependant une tension est perceptible à travers le ton des trois protagonistes. Survient alors un saut d'image puis la fin de la pellicule. Depardon change de bobine et revient à la conversation. Le ton de Raymond a monté mais Depardon décide de le laisser hors champs.

Nous voyons Jean-François Pantel signer un papier. Même si Monique Rouvière est entrée dans la pièce, il faudra attendre qu'elle se recule pour que son visage soit visible à la caméra. Quand elle s'éloigne c'est Jean-François qui se lève et dont le visage est maintenant coupé. Depardon ne recadre pas. Pendant ce temps, Depardon commente en voix off : « Il y a des pannes de caméra qui tombent au bon moment, c'est peut-être mieux ainsi. » Sans plus d'explications, sûrement par pudeur, nous passons à autre chose. Au lieu de retirer complètement cette scène, Depardon décide de la garder et de montrer cet imprévu de tournage. Ces deux exemples attestent encore une fois de la fidélité de la démarche de Depardon. Un imprévu n'est pas un problème. Cela fait partie de la situation, du tournage. Ce n'est pas à cacher. Les conflits font aussi partis du quotidien, ils ne doivent pas être écartés. Ces quelques exemples viennent démontrer du souci de transparence du réalisateur envers les paysans et les spectateurs. On retrouve un des critères esthétiques déjà vu chez Rouquier afin de présenter la *forme-de-vie* des paysans à l'écran.

En retour, la spontanéité des paysans vient témoigner de leur franchise envers Depardon. Elle appuie aussi les sensibilités et les caractères de chacun. Par exemple, dans le tête-à-tête de Depardon avec Marcel Privat, lorsque ce dernier sort ses brebis, [*Le Quotidien*, de 00:02:43 à 00:07:37] Depardon demande à Marcel de parler du défunt Louis Brès. Il s'énerve et s'éloigne de la caméra. Louis Brès est maintenant un souvenir, il n'a plus à en parler. Il ne s'est pas senti ni obligé de parler devant la caméra, ni eu peur de se montrer énervé. Cette réaction spontanée témoigne d'une des facettes du caractère de Marcel. Ce sont ces petits moments qui nous permettent de mieux les connaître et de nous sentir plus proche d'eux et de leur vie. Un peu plus tard, lorsqu'il s'assoit pour observer ses brebis, Depardon lui pose de nouvelles questions, Marcel n'hésite pas à le contredire : à la question de la succession du troupeau, Depardon demande si Marcel est triste de ne pas trouver de successeur. Marcel réplique qu'il a fait sa part. Depardon insiste, c'est un beau métier. Marcel répond vivement : « Vous le dites mais peut-être si vous le faisiez rien que deux ans, vous ne direz pas comme ça. C'est beau celui qui le voit, y'en a beaucoup qui me le disent. Puis quand il faut le faire, la preuve en est qu'il n'y a aucun jeune qui veut le faire. » Ou encore, il ne répond pas lorsqu'il n'en a pas envie, par exemple à la question « Ça joue sur votre moral là ? Vous n'avez pas le moral. » Marcel reste de marbre. Il ne se force pas à répondre, il ne s'efforce pas de bien paraître à la caméra. De plus,

il goutte du nez et des yeux à cause du vent et sûrement de la fraîcheur de la haute montagne. Il ne cherche pas à cacher ces liquides corporels qui sont souvent considérés répugnants. Ces sécrétions font parties de son quotidien, de son métier de berger. Depardon continue son questionnement. Dans son discours et dans sa façon d'être Marcel Privat est à l'image de son quotidien. On peut le qualifier de sincère, direct, dur parfois mais toujours très ancré dans sa réalité. L'entrevue peu formelle de Depardon filmé sur le temps de travail de Marcel accentue la spontanéité de celui-ci et le présente dans son quotidien, sa sensibilité et ses subtilités.

Un autre protagoniste nous dévoile de sa sincérité. À la fin de *L'Approche*, [de 1:18:33 à 1:24:30], après le décès de Louis Brès, Monique Rouvière témoigne de son émotion par rapport à la situation. Elle a régulièrement rendu visite à Louis Brès. Ce dernier n'ayant pas de successeurs directs, elle nous avoue que plusieurs commérages prétendaient que son attention envers Louis Brès était de récupérer son héritage. Les yeux remplis de larmes, elle se confesse à la caméra. C'est d'ailleurs le premier moment de la trilogie où Depardon intervient et passe d'une caméra observante à une caméra participante. Cette émotion apparue d'un coup à la caméra, l'apparition de la vulnérabilité de Monique à ce moment-ci nous rapproche d'elle, de sa sensibilité, de sa personne. C'est à travers des moments aussi spontanés que naît la dynamique et la subtilité de leur vie, autre critère essentiel à la captation de la *forme-de-vie*.

Si Depardon réussit à capter la sincérité des paysans dès le début de son tournage et qu'il garde cette franchise tout au long de la trilogie, c'est le fruit, entre autres, d'un long travail de plusieurs années. Sur quatre-vingt-dix minutes du film *L'Approche*, soixante-cinq minutes sont consacrées à des plans de cuisine où la caméra est assise à la table de celle-ci (*figure 1 à 4*). En grande partie de face mais aussi de profil, Depardon observe, sans intervenir, les habitudes de chacun dans ce lieu, seul, en famille ou lors de la négociation du prix des animaux. Il tisse, au fur et à mesure, le portrait de chacun. Cette patience n'est pas la seule force de Depardon pour réussir à capter leur quotidien ainsi. Issu de l'héritage photographique de Walker Evans, Depardon cherche à filmer ce qu'il voit, tel quel. Il n'essaye pas d'influencer ses sujets avec sa caméra d'où la patience d'un tournage sur plusieurs années. La frontalité de ses plans vient renforcer cette idée. Il expose ce qu'il a sous les yeux sans ornement, sans regard biaisé. Il est face à la réalité paysanne. La caméra reste souvent statique. Conservant la hauteur de la

caméra à la hauteur des sujets filmés, Depardon nous oblige à nous installer avec eux, à nous ancrer dans leur réalité. Nous sommes sur un même pied d'égalité (*figure 1 à 4*). Nous sommes dans leur cuisine, nous les suivons travailler. Tout cela à travers certes un regard extérieur, mais tout de même incluant, qui nous enracine dans leur quotidien, dans leur manière d'être. Ce choix esthétique accentue l'humilité de Depardon envers les paysans. Il permet aussi de faire transparaître l'humilité des paysans envers la nature.

De 00:07:21 à 00:12:30, soit pendant cinq minutes et neuf secondes, nous déjeunons avec la famille Privat. Les quatre membres de la famille prennent leur déjeuner à environ trente minutes d'intervalle chacun. Tout au long de cette séquence, la caméra est immobile. Elle ne bouge ni d'angle ni de position, même lors des sorties de cadres des filmés. Elle est placée à l'extrémité de la table. En voix off, Depardon nous présente brièvement la personne et l'heure à laquelle elle déjeune. C'est Raymond Privat, célibataire et retraité qui se lève le premier à sept heures du matin, suivi de son frère Marcel Privat, célibataire et retraité lui aussi. Il prépare le café à sept heures et trente minutes. Alain Rouvière, le neveu de Raymond et Marcel entre à son tour dans la cuisine, quinze minutes plus tard. Le plan coupe et on retrouve Alain en train de manger accompagné de Marcel. Ils parlent en occitan. Peu après, Monique, la sœur d'Alain, prépare son café. Marcel est encore assis à la table. Ils discutent en français. Entre les quatre déjeuners, la caméra ne change pas de position, seul les *jump cut* viennent modifier légèrement le cadre et montrent l'ellipse temporelle. La caméra est fixe, face à la cuisine et la table, sa présence témoigne de la chorégraphie matinale. Elle ne se hâte pas de scruter chacun de leurs gestes. Elle les laisse entrer et sortir du cadre à leur guise. Elle attend patiemment leur venue dans le cadre, ce qui donne au son toute son ampleur. Leur présence se fait entendre par leur pas, par les sons de casseroles du coin de cuisine que l'on ne voit pas. L'important n'est pas de les voir constamment mais bien d'être avec eux, au quotidien, ce qui signifie connaître leurs habitudes, d'être présent avec eux autant dans un point de vue visuel que d'un point de vue sonore.

Depardon ne hiérarchise pas le visuel et le son comme on peut le faire souvent au cinéma. Au contraire, si le réalisateur bouge aussi peu sa caméra, c'est que, selon Claudine Nougaret, sa femme et preneuse de son, Raymond Depardon réussit à « dégager l'écoute » car

d'une part « plus la caméra bouge moins on écoute », mais d'autre part le mouvement perturberait le protagoniste et ce dernier s'arrêterait de parler. Ainsi « pour écouter il faut que l'image soit adéquate »⁹, et c'est pour cette raison que Depardon choisit, dans ce contexte-ci, des plans larges, long, fixes et frontaux. On pourrait même dire que, par moment, le son prend presque une place prédominante par rapport à l'image. Il n'hésite pas à filmer des moments de silence. Sa caméra est à l'image de la vie paysanne, critère majeur à la captation de la *forme-de-vie*. À travers la fixité et la frontalité de la caméra, il capte une réalité dure, calme et solitaire. Il n'essaie ni de l'embellir ni de la dénigrer, il cherche à être le plus proche de ceux qu'il filme, et c'est dans la lenteur et la simplicité du tournage et du montage que Depardon se rapproche le plus de ces paysans :

« Depardon ne cherche pas à idéaliser le monde des paysans : il se contente de le rendre reconnaissable. [...] Voix fidèles aux aspérités du terrain. Cuir épais, peau burinée par le soleil et la pluie. Mains forcies par les travaux des champs. [...] On est au plus près de la chair, au plus près de l'être et de l'outil. » (Lemarié, 2011, p. 122)

Un des principes que le réalisateur s'est imposé au tournage et au montage est de ne pas couper ou, du moins, de couper le moins possible. Ainsi, nous avons des longs plans séquences le plus souvent silencieux, dans lesquels nous observons, dans lesquels nous sommes témoin de leurs dynamiques. Par exemple, dans *Le Quotidien*, de 00:14:22 à 00:19:47, nous suivons Marcelle Brès dans la rue. Elle sort de chez elle, elle marche très doucement et ses mains tremblent de vieillesse. Elle s'en va discuter avec son jeune voisin qui lui loue une partie de sa ferme, puis elle marche un peu dans la rue. Une dame arrive, Marcelle lui propose de s'asseoir à l'ombre sur une pierre. Cette dame regarde en direction de la caméra et demande un peu surprise et énervée : « Mais vous me filmez ? » Marcelle répond : « Oui, il vous filme. » « Mais pourquoi faire ? » réplique l'étrangère. Et Marcelle répond d'une phrase très simple, très courte, et qui résume parfaitement le concept de cinéma vérité : « Parce que vous êtes là. ». Depardon s'inspire en effet du cinéma vérité français, ou de son synonyme québécois le cinéma direct, en filmant les personnes dans leur quotidien. Cette phrase résume alors la façon dont Depardon conçoit son film. Il filme les paysans là où ils sont, qu'il y ait événement ou non. D'ailleurs, la

⁹ Entretien avec Claudine Nougaret dans les bonus du DVD du *Quotidien* de 04:18 à 05:11

plupart du temps Depardon filme les « non-événements ». Quand il ne se passe « rien », qu'ils marchent, qu'ils mangent, qu'ils regardent la télévision ou qu'ils discutent, Depardon cherche ces moments de détails du quotidien pour justement observer les paysans dans leur intimité, dans leurs gestes les plus subtils, les plus ancrés et les plus profonds.

« what Depardon is escaping is the tyranny of conventional montage, moving away from the immediate and concrete demands of documentary storytelling and trying to be as flexible and subtle as a writer trying to use oral testimony by way of presenting the current reality. This escape from immediate and concrete demands became the characterising quality of his formal and thematic tendencies alike. » (White, 2012, p. 5)

Cette réalité actuelle, telle qu'évoquée dans la citation ci-dessus, englobe l'entièreté de la vie paysanne. Il ne s'agit pas uniquement de leur travail concret en tant que paysans, mais de leur façon de vivre, de manger, de passer le temps, etc. Un des exemples les plus flagrants de ces non-événements se trouve justement dans *L'Approche*. Depardon filme Paul Argaud en train de déjeuner, de 00:25:09 à 00:28:31 (*figure 4*), soit pendant trois minutes et vingt-deux secondes, nous sommes dans sa cuisine et nous le regardons manger. Il verse du lait chauffé à la casserole dans son bol, doucement. Il dépose la casserole sur la gazinière, prend une vieille cafetière et verse son café chaud dans son bol de lait. Il tourne ensuite son café de nombreuses fois pour le mélanger au lait. Pendant ce temps, son regard fait des allers-retours entre la fenêtre et son bol de café. Par la suite, il dépose sa cuillère, prend sa grosse tartine de pain puis la plonge dans son café avant d'en prendre une bouchée. Il prend son temps et répète l'opération plusieurs fois tout en vacillant son regard du bol à la fenêtre, et de la fenêtre au bol de café au lait. À 00:28:01, la caméra change d'angle. Elle se trouve à la droite de Paul. Ce dernier est donc de profil, nous sommes face à la fenêtre qu'il observe régulièrement. Paul fini de boire son café en prenant garde de ne laisser aucune miette au fond du bol. Il se lève, débarrasse son bol et sort du cadre. On l'entend déposer son bol en hors champs, puis sortir de la pièce. Ici, rien ne s'est concrètement passé. C'est un homme, seul, qui mange dans le silence pendant trois minutes. Or ce moment nous révèle un temps différent de l'agir. Il ne tourne pas deux ou trois fois seulement sa cuillère dans son bol pour mélanger le café et le lait, mais trente-huit fois. Ses gestes sont lents et posés. C'est ce mode d'être particulier aux paysans que Depardon dépeint dans cette trilogie. Il n'aurait pas pu le faire sans la présence de ces moments qui démontrent leur véritable

quotidien, leur véritable manière de vivre avec ces « temps faibles » du non-événement.

« Depardon invente du même coup avec *Reporters* son propre métier de documentariste – notamment avec le projet de filmer en séquence réelle, de ne « jamais couper ». Soit le début d’une réflexion sur le long plan fixe, le plan séquence, qui donnera ultérieurement forme à une pensée des « temps faibles » contre la mythologisations forcées du temps supposé « fort » de l’événement. » (Baqué, 2004, p. 220)

Ainsi, les « temps faibles » de l’événement sont ceux du quotidien. Ce sont les gestes les plus communs mais à la fois les plus subtils. C’est le cinéma vérité ou le cinéma direct qui permettent de dégager ces moments particuliers. Ils permettent de s’adapter à la manière de vivre des filmés et donc de faire un film à leur image. Les « temps forts » de leurs vies se situent à un autre niveau que celui auquel nous sommes habitués en cinéma ou dans nos vies citadines. La négociation des prix des bêtes avec les maquignons devient un « temps forts » de leur vie. Ce n’est pas pour autant que Depardon modifie sa façon de filmer lors de ces « temps forts ». Il reste en plan large et fixe, il observe toujours, gardant une certaine distance pour ne pas perturber la discussion.

En résumé, les critères essentiels à la captation de la *forme-de-vie* sont : l’humilité du paysan face à la nature, le souci de transparence du réalisateur, le cinéma direct qui permet de donner naissance aux « temps faibles » de l’action, eux-mêmes permettant de mettre en lumière les subtilités du geste quotidien grâce à l’écoute du réalisateur. Ces choix esthétiques font directement écho à la manière de vivre des paysans. En plus de filmer les paysans dans leur réalité immédiate, la frontalité de la caméra fait référence à la franchise et aux réponses directes des paysans. La longueur des plans dépeint la lenteur de leur mouvement, le caractère non précipité et mesuré de ces vies. La largeur du cadre et la lenteur des plans permettent aux paysans de bouger à leurs façons sans se sentir opprimés ni influencés par la caméra. Ils peuvent ainsi prendre l’espace tel qu’à leur habitude. Il s’agit aussi de leur large champ de vision et d’observation de la nature propre à leur métier et de la localisation de leur ferme, soit dans les montagnes. La fixité des plans démontre l’enracinement des paysans sur leurs terres. Cela permet aussi, comme nous l’avons dit plus haut, de porter une attention plus particulière aux mouvements des paysans et non aux mouvements de la caméra pour développer l’écoute. À

travers tous les critères, c'est un film à l'image de la vie paysanne qui nous ait donné à voir, caractéristique essentielle à la captation de la *forme-de-vie*.

Ce film nous permet d'observer leur vie et leur façon de vivre, leur mode de vie. Il ne suffit pas de nous expliquer les caractéristiques de leur vie, mais de la vivre avec eux à travers le film. Pour François Niney, « le caractère documentaire ne serait pas déterminé par le seul contenu (informatif) mais par *la forme* (d'interaction caméra monde) et par *le mode d'adresse* (sérieux, non feint) et *de croyance* (plutôt anthropologique et historique) demandé au spectateur. » (Niney, 2009, p. 17, nous soulignons). Le documentaire n'est alors pas uniquement de l'information à faire passer à un public. En ce sens, Depardon respecte les critères de cette définition. Certes, il donne de l'information sur ces paysans, mais il s'agit avant tout de donner l'information minimale pour contextualiser et s'adresser au spectateur directement et sérieusement. Ainsi Depardon crée une relation de confiance avec le paysan et le spectateur, ce qui permet de se concentrer pleinement sur les protagonistes, sur leur façon d'être. Les caractéristiques esthétiques du film appuient leur manière d'être. Depardon présente un film à l'image de ces vies donnant accès à la visibilité de leur *forme-de-vie*.

L'écoute de Depardon auprès des paysans ne se situe pas uniquement à une écoute de la parole, pendant ou en dehors des entrevues mais une écoute de leurs mouvements, de leur façon de bouger, de leur vie et de leur corps dans leur intégralité. C'est avec cette écoute de l'autre que Depardon nous donne à voir la *forme-de-vie* de ces paysans. Elle dégage toute leur puissance à travers leur *puissance-de-ne-pas*. Comme nous l'avons vu avec Agamben, la potentialité de puissance ne se retrouve pas toujours dans l'action. Au contraire la *puissance-de-ne-pas* être ou faire quelque chose permet de dégager le rapport de l'être à la production des choses ou des actions. Ainsi l'espace de la *puissance-de-ne-pas* devient un espace politique, un espace de réflexions que cette trilogie incarne. Depardon enregistre et témoigne de ces vies *a priori* sans implication politique de sa part, bien qu'il enregistre à quelques reprises des discussions politiques entre les paysans eux-mêmes. Or, la forme choisie de ce documentaire, avec la captation des non-événements, des « temps faibles » d'actions et de son écoute attentive, ancre, selon la lecture d'Agamben, le film dans un postulat politique. Le film étant lui-même à l'image des paysans traditionnels, ils partagent ensemble le politique de la potentialité de la

puissance-de-ne-pas. Un film politique ne se situe pas uniquement dans la parole politique qu'il transmet, mais aussi dans la forme du film, soit dans l'esthétique du film. « Depardon a réussi. Il a réalisé un film politique avec toute la finesse et l'art d'un portraitiste. » (Mikles, 2005, p. 104).

1.3 Glissement esthétique : vers le documentaire sur le néo-paysan.

Le traitement esthétique des films sur les néo-paysans diffère considérablement de ceux sur les anciens paysans. Ce changement n'est pas une question d'époque mais une question de thématique. *Profils Paysans* a été tournée de 1998 à 2008 soit parallèlement aux débuts de l'effervescence des documentaires écologistes. De plus, une tétralogie documentaire des années 1970 se trouve dans un entre-deux esthétique. Il s'agit du *Cycle abitibien* de Perrault. Nous nous intéresserons aux films qui se déroulent sur les terres abitibiennes : *Un royaume vous attend* (1975), *Les retour à la terre* (1976), et *Les gens d'Abitibi* (1980). Il ne s'agit pas exactement du même type de néo-paysans que ceux que nous étudions, cependant ils correspondent à la définition car ils sont nouveaux ou récemment arrivés sur les terres abitibiennes. Dans les années 1930, le gouvernement québécois fait pression sur certains ouvriers montréalais pour les obliger à coloniser les terres abitibiennes (Dubois, 1984, p. 94). Le gouvernement voulait couper le bien-être social de ces ouvriers s'ils décidaient de rester à Montréal. Ils avaient « l'épée dans le dos » pour reprendre l'expression du *Retour à la terre* [00:11:20]. Les paysans filmés sont la deuxième génération à être installés sur la terre. Dans ces films nous ne retrouvons pas l'intégralité des critères esthétiques établis qui permettent de capter la *forme-de-vie* des paysans.

Perrault s'inspire tout d'abord de la tradition documentaire québécoise du cinéma direct. Il suit Hauris Lalancette, son personnage principal, dans ses journées et ses différentes activités. Son quotidien est un combat pour faire valoir son village. Ce dernier est considéré par le gouvernement comme une « paroisse marginalisée » (Desfossés, 2015). Après la fermeture des écoles et des commerces, les habitants affectés, sont, pour la plupart, contraints de déménager s'ils veulent sortir de leur pauvreté. Les nombreux plans de maisons emmenés par des camions¹⁰

¹⁰ *Un Royaume vous attend* : 00:00:09 ; 00:16:38 ; 00:18:36 ; 00:43:52 ; 00:45:56 ; 00:47:06 ; 00:49:58 ; 00:59:00 ; 01:24:20 ; 01:24:34 ; 01:25:26.

témoignent de cette fuite vers une autre ville plus prometteuse. Des discussions avec les voisins, jusqu'aux assemblées générales du village en passant par la candidature de Lalancette aux élections péquistes de 1973, le film témoigne de cette lutte politique quotidienne pour la survie de Rochebeaucourt. Ces caractéristiques de cinéma direct viennent rejoindre le concept de cinéma vérité que Depardon exprime pour son œuvre. D'après Dominique Baqué le cinéma vérité et le cinéma direct sont à la « recherche d'un cinéma qui, au plus près du réel, échapperait aux surcodages fictionnels, ne s'attacherait pas à l'événement dans son acmé mais, tout au contraire, à la vie ordinaire des hommes et du monde, maniant une caméra tour à tour « observante » ou « participante » » (Baqué, 2004, p. 223). La caméra observante de Perrault permet de capter certaines dynamiques entre les villageois en s'attardant aux conversations au coin de la rue ou pendant leur travail. Les discussions sur l'avenir du village sont très présentes même pendant les travaux agricoles comme la coupe du bois [*Un royaume vous attend* 00:46:32] ou encore pendant la plantation d'épinettes. [*Un royaume vous attend* 00:27:20]. Ainsi, même si on reste en cinéma direct, nous sommes toujours dans des moments d'interactions où la parole est constante. Hauris est toujours dans un espace d'argumentation politique, dans une parole fâchée, une parole plus proche du geste que de l'explication, ce qui diffère de la parole didactique des néo-paysans. Cependant, nous le voyons peu dans l'intimité de sa maison, pendant ses repas ou ses moments de détente, ce qui diminue la connaissance que nous avons de lui. Les subtilités de son quotidien et de sa vie sont alors moins perceptibles.

Sous l'influence du cinéma direct, le cadre est souvent large et ouvert chez Perrault. Il ne se colle pas à ses protagonistes car ceux-ci sont en discussion. Même quand il filme une seule personne, il ne referme pas le cadre sur elle. Perrault n'est pas dans une esthétique d'entrevue en question-réponse. Le cadre conserve alors une certaine largeur de plan qui n'enferme pas le sujet dans un cadre restreint (*figure 5 et 6*). De plus, l'utilisation du montage parallèle permet de constater que Hauris Lalancette est certes un homme politique mais il est avant tout un villageois dont la proximité avec ses voisins lui est primordiale dans sa lutte politique. Il est aussi constant dans sa façon d'être, que ce soit dans les discussions de rues ou dans celles des assemblées. Perrault arrive donc à dépeindre à travers la lutte politique, une certaine dynamique propre à Hauris. En outre, avec le montage parallèle, les conversations de la rue dialoguent avec celle des assemblées générales ou avec les images d'archive de la

colonisation abitibienne. Les points de vue des paysans se recourent et s'opposent majoritairement aux exposés des agronomes/urbanistes de Montréal venus annoncer les prochains changements de leur village. Ces échanges entre des situations différentes alimentent et ouvrent le film à de nombreuses perspectives. Ces dernières n'enferment pas le sujet sur son unique vie mais proposent un questionnement sur le contexte passé, présent et futur de Rochebeaucourt.

Le souci de transparence du réalisateur n'est pas tout à fait le même que celui des documentaires sur les anciens paysans. Perrault ne contextualise pas directement par une voix off le sujet du film ni les personnes filmées. Cependant, il utilise d'autres moyens pour le faire. *Un royaume vous attend*, premier film de la tétralogie, commence et fini par le travail dans les champs. Nous savons alors que nous parlons d'agriculteur. Ensuite, à travers les discussions entre les villageois, les assemblées générales et les rencontres avec les responsables des projets, nous apprenons petit à petit le contexte de Rochebeaucourt. Dans le deuxième chapitre, *Le retour à la terre*, le montage parallèle avec des films sur la colonisation abitibienne nous permet d'en savoir plus sur la situation de cette région et de ces habitants. Certes, il ne s'agit pas du même procédé de transparence par rapport à Rouquier ou Depardon, ce n'est pas pour autant que le souci de transparence du réalisateur envers ses sujets filmés n'est pas présent. Perrault filme la réalité politique de ce village assez concrètement, sans la dénigrer. Il témoigne de cela avec une caméra à la même hauteur que ces sujets filmés. Il est sur un même pied d'égalité que les protagonistes.

Un des changements esthétiques catégorique est l'observation de la nature. La vie autre qu'humaine est peu ou pas présente selon les chapitres. L'aspect paysan de leur vie est presque complètement ôté. Perrault ne dégage pas d'autres formes d'écoute que celle de la parole. Leur quotidien, leur manière de vivre et d'être est très peu visible. La spontanéité des paysans abitibiens est présente mais toujours dans un espace public. Nous connaissons peu les protagonistes dans leur intimité. De ce fait, nous avons l'impression que nous sommes très peu dans des temps faibles d'actions. Nous sommes constamment interpellés par la parole. Cette stimulation empêche de faire émerger la *puissance-de-ne-pas* de leur vie. Ce constat réduit l'espace de réflexions du film même s'il n'est pas totalement annulé. Les discours politique

discutés de front ne font pas complètement émerger la politique de leur vie, de leur manière de vivre.

Bien que le *Cycle abitibien* se rapproche des documentaires sur les anciens paysans par le cinéma direct et la transparence du réalisateur, il s'en éloigne dans son rapport à la parole. Les moments de silence ou d'observation sans voix sont peu nombreux et cela nous empêche d'atteindre la subtilité de leur quotidien et de leur vie. Plus il y a de parole, moins leur quotidien est présent, et moins il y a de *forme-de-vie* visible à l'image. Certains critères sont présents, d'autres nuancés et d'autres complètement absents. Ne correspondant pas totalement aux caractéristiques esthétiques du documentaire sur les paysans traditionnels, le *Cycle abitibien* de Perrault ne présente qu'en partie la *forme-de-vie* des paysans abitibiens. Pourtant, il est à la fois précurseur du documentaire écologiste sur les néo-paysans par la présence constante de la parole bien qu'il s'agisse de deux types de parole différent. Le *Cycle abitibien*, se trouve alors dans une zone grise entre deux concepts. Il ne repose ni complètement sur les critères du documentaire sur les anciens paysans ni totalement sur les caractères de ceux sur les néo-paysans.

En effet, les documentaires sur les néo-paysans ne répondent plus à aucun critère esthétique des documentaires sur les anciens paysans et annulent totalement la puissance de la *forme-de-vie*. Par exemple, le film *Pierre Rabhi, au nom de la terre*, cherche à la fois à dénoncer une situation écologique critique et à donner des solutions aux problèmes. Pour ce faire, nous sommes principalement dans une dynamique d'entrevues, de questions réponses entre le réalisateur et la personne filmée. La parole est constante, la vie paysanne est absente. Il n'y a ni geste quotidien, ni spontanéité. Nous suivons Pierre Rabhi, mais nous ne sommes pas dans du cinéma direct. De ce fait, les temps faibles de l'action et du quotidien sont invisibles. Un film ne peut être à l'image de la vie paysanne lorsque celle-ci n'est pas présente. En perdant toutes les caractéristiques permettant de faire émerger la puissance de la *forme-de-vie* des néo-paysans, ces documentaires se referment sur eux-mêmes.

Alors que les anciens paysans étaient dans une liberté réelle en amont des dispositifs, les néo-paysans se trouvent en aval. Ils sont contraints par les dispositifs de l'État Moderne. Leur enjeu est donc de retrouver une *forme-de-vie* en se déprenant du dispositif. À mon sens,

capter leur *forme-de-vie* et la questionner dans son rapport à la modernité permettrait de faire émerger la *singularité quelconque* de ce nouveau type de vie. Ici, questionner ne veut pas uniquement dire par la parole mais bien dans l'écoute plus approfondie de cette manière de vivre dans son entièreté. Les temps faibles du quotidien sont les moments les plus propices à montrer le néo-paysan en dehors de la soumission de l'État Moderne et de ses dispositifs. Peindre l'espace où les corps ne sont pas dociles, peindre leur liberté réelle mets en lumière la *forme-de-vie* qui leur est propre.

À partir de cette observation, nous allons nous intéresser à l'usage de la parole dans les documentaires sur les néo-paysans et notamment aux entrevues. Que signifie esthétiquement cet espace de la parole ? Pourquoi cette surabondance du discours représente finalement un repli sur soi au lieu d'une ouverture, d'un nouvel horizon de vie tel que le souhaite les néo-paysans ? C'est avec une analyse esthétique des films et plus précisément une analyse phénoménologique que nous allons répondre à ces questionnements dans notre deuxième chapitre.

2. L’entrevue ou l’espace cinématographique de la parole.

La *forme-de-vie* constitue un équilibre entre la vie biologique et la vie politique. Nous avons vu qu'elle n'était pas visible de la même façon selon le type de paysans filmés. Sa visibilité a lieu notamment dans les temps faibles de l'action, ce qui lui permet de se détacher des contraintes de l'État moderne. Or, dans les documentaires sur les néo-paysans ces temps faibles sont absents et on observe une surabondance de la parole. Nous ne voyons jamais le mode de vie du néo-paysan.

Dans ce deuxième chapitre, nous allons donc évoquer la visibilité de la forme-de-vie sous un plan phénoménologique. En quoi physiquement le spectateur se sentirait plus proche du néo-paysan lorsque celui-ci dévoilerait sa forme-de-vie à l'écran ? Pour ce faire, nous allons dans un premier temps, établir une distinction de l'usage de la parole entre les anciens et les néo-paysans, car des utilisations variées de la parole entraînent des représentations hétérogènes du monde. Puis, nous allons développer, avec l'aide d'Antoine Gaudin, l'utilisation de la parole et du « plan-paysage » dans les films *Pierre Rabhi au nom de la terre* et *En quête de sens*. Ensuite, nous regarderons à travers la notion de contraction et dilatation du cadre d'Henri Agel, l'espace physique du cadre lors des entrevues des mêmes films. Suite à cela, nous donnerons, pour nuancer, un exemple positif de l'espace et de la force du langage cinématographique en dehors de la parole dans un bref extrait du film *En quête de sens*. Nous expliquerons en quoi il devient un « moment de monde » selon l'expression de Catherine Grout. Enfin, nous établirons les conséquences politiques de ce manque d'espace, de ce manque de visibilité de la *forme-de-vie* et de cette surabondance de la parole.

2.1 L'évolution du rapport à la parole chez les paysans

Si l'utilisation de la parole varie entre les documentaires sur les anciens paysans et ceux sur les néo-paysans c'est que le rapport des paysans à la parole n'est plus le même. Depuis toujours, les paysans traditionnels sont considérés en retrait de la société, coupés du monde, illettrés et incultes. Peu d'enfants de paysans allaient à l'école et seulement les plus doués

pouvaient continuer : « En classe, tout élève montrant quelques aptitudes intellectuelles était immédiatement dirigé vers la ville. Restait à la terre ceux dont l'instituteur estimait ne rien pouvoir faire. » (Lefrançois, 1976, p. 32). En résulte une maîtrise de la langue moins approfondie et moins reconnue. Parallèlement s'amorce un mépris généralisé de la part des citadins provoquant souvent un complexe d'infériorité chez les paysans. Ainsi la parole est peu ou pas présente dans les documentaires sur les paysans traditionnels. C'est ce que nous observons dans plusieurs films, comme en Italie avec *Le monde perdu* de De Seta (1954-1959) ou en Belgique avec *Symphonie paysanne* de Storck (1944). Ce dernier film contient une voix off plus ou moins présente selon les saisons. Même si cette voix explicite certaines coutumes paysannes, elle n'utilise pas tout l'espace. Elle laisse de nombreux moments de silence et d'observation. Elle ne supprime ni la place des paysans et leur savoir-faire, ni la place du spectateur et son imagination.

Ces films nous font découvrir « le faire » de ces familles, leur labeur, leurs coutumes, leur façon de vivre. Qu'est-ce que sont ces actions ? Il s'agit du quotidien, de l'expérience, de l'expérience de la vie. En d'autres mots, ces films peignent tous la *forme-de-vie* des paysans. Ils captent cette *forme-de-vie* propre à chacun et, à l'inverse des néo-paysans, la place de la parole est réduite (parfois même inexistante) par rapport aux actions. Cela permet au spectateur une plus grande indépendance face au film. Il ne se fait pas dicter ce qu'il doit voir ou comprendre. Il a la possibilité de laisser aller, de se laisser emporter par les stimuli du film, par les phénomènes sensoriels des films, si bien qu'il peut vivre, à son tour et de sa propre façon, l'expérience paysanne. Il est vrai que dans ces exemples-ci, les réalisateurs ont voulu témoigner d'une *forme-de-vie* en train de disparaître alors que les documentaires écologistes essaient de capter une *forme-de-vie* en train de naître. C'est une distinction fondamentale dans l'approche des sujets et dans les choix esthétiques qui en découlent. L'envie de dissocier dans l'imaginaire commun, les paysans traditionnels des néo-paysans se ressent alors dans la transformation de leur rapport à la langue. Le métier de paysans n'est plus le gouffre des personnes illettrées de la société. Nous rappelons aussi que la *forme-de-vie* des anciens paysans n'est pas totalement la même que celle des néo-paysans. Pour les paysans traditionnels être à la terre n'était pas forcément un geste politique, ce n'était pas obligatoirement un choix, et ils n'étaient pas tout le temps propriétaire de leurs terres. C'est alors le cinéma qui donne à voir une certaine *forme-de-vie* du paysan traditionnel et effectue un glissement entre la réalité et le film.

Consciemment ou inconsciemment, nous avons l'impression que les documentaires sur les néo-paysans tentent de renverser ce rapport de force en établissant une rupture avec les préjugés paysans. Les néo-paysans sont, pour la plupart, anciennement des citadins scolarisés qui ont fait le choix de retourner à la terre. Ils sont habiles avec leur parole, et ne manquent pas une occasion de faire valoir leurs arguments. Il s'agit même du point de départ des documentaires sur les néo-paysans. Comme d'autres films militant, l'objectif est de dénoncer l'industrie agricole tout en proposant, des solutions aux problèmes comme la néo-paysannerie. Le fil conducteur des films revient à développer l'argumentaire des néo-paysans en passant par un ou plusieurs intervenants afin de convaincre le spectateur des faits évoqués dans le film. Pour ce faire, l'entrevue est le moyen le plus utilisé. La place de celle-ci est d'une telle importance, qu'elle impose un état statique d'écoute et de passivité pour le spectateur. Il ne s'agit pas d'une écoute de leur manière de faire et de leur manière d'être comme nous avons évoqué dans le premier chapitre, mais bien uniquement d'une écoute de leur parole. Inversement, le positionnement de la caméra, soit un plan rapproché sur le visage, appelle à la parole du néo-paysan puisque celui-ci peut difficilement faire autre chose dans un cadre aussi restreint. Le rapport à la caméra, et plus généralement aux dispositifs, entre les anciens paysans et les néo-paysans, n'est pas le même non plus. Les néo-paysans sont plus conscients et attentifs à leur image par rapport aux paysans de Depardon et la constance de la parole en est un témoignage. Voyons maintenant quel est l'impact esthétique d'une telle abondance.

2.2 « Plans paysages » et travaux agricoles

À présent, nous allons analyser les films *Pierre Rabhi, au nom de la terre* et *En quête de sens*. Tout d'abord, le premier film est un portrait de Pierre Rabhi, personnalité importante de la néo-paysannerie que nous avons évoquée au premier chapitre. Ironiquement, alors que la terre est l'outil premier des néo-paysans – ici, de Pierre Rabhi, les plans de nature (champs, paysage, ou autres) sont peu nombreux et beaucoup plus utilisés comme des plans de coupe entre deux entrevues plutôt qu'une entité en elle-même porteuse de sens. Ils sont plus représentatifs de virgules et de respirations dans le montage plutôt qu'ayant une valeur symbolique [00:41:09]. Quand ils n'ont pas la fonction de plan de coupe, ils sont majoritairement utilisés comme illustration de ce que dit la voix off, ce qui ne rend pas compte de leur puissance et de leur importance dans la vie du néo-paysan. Ils sont encore une fois soumis à la parole [01:19:26].

Nous allons étudier en quoi ce film instaure deux types de paysages. Nous pouvons distinguer ceux qu'Antoine Gaudin appelle « plans-paysages » (Gaudin, 2015, p. 31), et ceux où l'on voit des travaux agricoles. Ces deux types sont inégalement répartis. Le premier occupe une place considérable alors que la deuxième lutte pour avoir un espace à lui.

Le film *En quête de sens* (2014) retrace le questionnement de deux amis d'enfance sur notre monde moderne. Le sujet n'est pas dédié uniquement à la figure du néo-paysan et au monde agricole mais sur le questionnement du capitalisme, ses conséquences afin de chercher psychologiquement un apaisement. Cet apaisement se retrouve en premier dans le rapport à la terre et à la nature, l'agriculture est donc un des premiers sujets évoqués de ce film. Sous la forme d'un *road-movie*, les deux amis se filment en train de parler à plusieurs intervenants de pays en pays. La voix off des deux amis commente leur cheminement lorsque nous ne sommes pas en entrevue. Ils se mettent en scène autant dans le questionnement de leur quête que sur le montage du film¹¹. Or, comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, le « je » mis en avant peut être un signe de l'absence du *bios*. Ce « je » pallie au manque politique de la personne qui se repli sur elle-même et finalement réduit les possibilités politiques. Par exemple, alors qu'ils partent filmer dans les Chiapas au Mexique, les amis d'enfance ne vont pas questionner les Zapatistes, qui eux luttent politiquement face au gouvernement mexicain avec et grâce à l'agriculture depuis des années. Dans les documentaires sur les néo-paysans, il y a isolation entre le retour à la terre et la dimension politique. On sépare le retour à la terre de son moment politique comme si on pouvait avoir un retour à la terre sans mouvement révolutionnaire. Les zapatistes, eux, forment un mouvement révolutionnaire dont le fondement est le retour à la terre. C'est un ensemble qui fait la force du mouvement (Vergara-Camus, 2014). L'expérience de la vie zapatiste aurait été un témoignage particulièrement intéressant et différent des autres documentaires écologistes. D'un point de vue esthétique, *En quête de sens* propose à la fois des « plans paysages » et à la fois des images illustratives de la parole. Les plans d'agricultures sont aussi présents mais uniquement dans la partie agricole en première partie du film. Analysons tout d'abord les « plan-paysages ».

Pour Antoine Gaudin, l'usage des « plans-paysages » revient à une utilisation classique

¹¹ *En quête de sens* : 00:27:06 ; 01:12:12 ; 01:13:16

du cinéma, dans un schéma « narratif/représentatif » (Gaudin, 2015, p. 30) où l'effet désiré est une pure contemplation, où l'on met « provisoirement l'action en retrait pour produire une émotion esthétique, un « spectacle au sein des spectacles » » (*Ibid*, p. 30-31). Ces grands espaces extérieurs viennent alors rythmer le film sans pour autant modifier la relation du spectateur à l'espace, et donc sans modifier son rapport à l'action¹². Ils ne font « qu'*orienter* temporairement les données de son expérience naturelle de l'espace (vers le régime de la contemplation), mais qui ne *modifie* pas substantiellement la nature de cette expérience » (*Ibid*, p. 31)¹³. Dans les documentaires sur les néo-paysans où nous sommes déjà constamment dans un état d'écoute, le spectateur reste ainsi dans un état de passivité quand il contemple le paysage. Il ne fait pas corps avec le film. Il ne subit pas les phénomènes proprio-perceptifs puisqu'il reste dans une intellectualisation du film, des propos et du métier de néo-paysan. On reste dans une approche classique du film où le spectateur est un « spectateur désincarné, défini essentiellement par son activité visuelle et mentale *face* à l'objet-film » (*Ibid*, p. 53)¹⁴. Ce dernier ne vit donc pas l'événement-film par des sensations, il est réduit à la seule contemplation.

Au contraire, ce que nous voulons démontrer ici, c'est qu'un film est un phénomène en tant que tel. Il se transmet au spectateur non pas par la seule intellectualisation mais par les stimuli que celui-ci va créer. Ceci engendrera chez le spectateur des sensations pouvant ainsi le rapprocher du vécu des protagonistes – ici des néo-paysans – et lui fera vivre une expérience de vie le temps du film. Ces sensations sont transmises à travers l'espace créé par le film. Cet espace filmique est pluriel, il se crée et se vit à travers le cadrage, les images, les sons et le montage, soit à travers l'ensemble des caractéristiques propres au septième art. Il n'est « pas considéré comme un *motif* stable *représenté* par le film, et disponible pour la vue uniquement [...], mais comme un *phénomène* dynamique *produit* par le film » (*Ibid*, p. 10)¹⁵. Ainsi, Gaudin s'éloigne d'une analyse classique où les « injonctions narratives et représentatives [...] tendent à mobiliser l'attention du spectateur et à reléguer l'espace à l'arrière-plan de la représentation » (*Ibid*, p. 29). Pour Gaudin, « tourner un film, le mettre en scène, le sonoriser, le monter, c'est

¹² *En quête de sens* : 00:23:38

¹³ Souligné par l'auteur

¹⁴ Souligné par l'auteur

¹⁵ Souligné par l'auteur

toujours faire apparaître, découper, organiser, modeler un espace » (Gaudin, 2015, p. 5).

Étant donné que Gaudin considère que le film est un phénomène au sens phénoménologique, alors l'espace cinématographique ne peut être qu'un « espace vécu ». Selon Gaudin, l'espace vécu se traduit par le rapport « somatique de notre situation de spectateur de film et de l'épreuve expérientielle du cinéma » (Gaudin, 2015, p. 55). Il s'agit d'un rapport corporel entre l'espace cinématographique et l'espace spectatoriel. À leur rencontre, ces deux corps co-naissent et co-habitent. Ce n'est qu'à partir de ce moment-là qu'il y a co-présence et que peuvent se développer stimuli, sensation et, de ce fait, l'expérience de l'espace vécu. Ainsi, montrer les actions quotidiennes du néo-paysan, permettrait au spectateur de co-habiter avec lui, et de vivre corporellement dans le même espace que le néo-paysan, le temps du film.

Afin de soutenir sa théorie, Gaudin s'appuie aussi sur l'étude de la géopoétique de Kenneth White. Gaudin décrit cette approche comme :

« L'ambition [...] de revenir, de façon renouvelée et épurée [...], à la relation première et concrète entre l'être humain et l'environnement terrestre. La géopoétique est donc autant une question de *position* (vis-à-vis du monde naturel) que de *composition*. » (Gaudin, 2015, p. 29 cite White, 1994)

Or, il me semble justement que le dessein premier du néo-paysan est de revenir à la terre et de retrouver « une relation première et concrète » avec « l'environnement terrestre ». L'importance d'une approche esthétique en accord avec le postulat des néo-paysans est d'autant plus essentielle dans notre cas. Le parallèle d'un retour direct à la terre entre l'esthétique du film et le sujet amplifiera la puissance des images et donc la représentation de la puissance de vie du néo-paysan. Analysons les quelques plans d'agriculture que nous proposent les films *Pierre Rabhi, au nom de la terre* et *En quête de sens*.

Dans le premier film, nous voyons à plusieurs reprises un instant du travail de la terre. Après un long panoramique descendant du ciel où une voix off nous lit un texte écrit par Pierre Rabhi, nous observons ce dernier marcher dans une allée d'arbres avec sa brouette. Il la vide et nous passons en entrevue. La première fois que nous voyons le processus d'un des travaux du sol se situe quelques minutes plus tard. Il s'agit de la création du compost. Ironiquement encore, ce ne sont pas des néo-paysans (peut-être des futurs) qui sont à l'œuvre, mais des participants

aux cours d'agroécologie donnés par l'organisme Terre & Humanisme. Nous observons furtivement une des tâches des néo-paysans sans les néo-paysans eux-mêmes. Un peu plus tard, nous voyons Pierre Rabhi faire son compost de façon interrompue et sur une voix-off¹⁶. Il nous faudra attendre près de quarante minutes avant de le voir récolter une salade dans sa serre pendant trente-neuf secondes¹⁷ et sans parole. Entrecoupé d'entrevues, nous revoyons Pierre Rabhi planter des pousses pendant une minute et seize secondes¹⁸. Puis commence une voix off à la fin de ce court moment d'agriculture. Il s'agit de la lecture d'un des livres de Pierre Rabhi qui nous amène, dans le plan suivant, à le voir en train d'écrire. Les travaux agricoles, déjà peu présents dans le film, sont discontinus au sein même de leur unité, comme s'il ne pouvait exister en tant que telle en dehors de toute intellectualisation par la parole, qu'elle soit orale ou écrite. Nous ne voyons jamais une continuité dans le labeur du néo-paysan. Nous ne découvrons jamais « le faire » que Pierre Rabhi établit dans la phrase d'ouverture du film : « Je crois que la lutte aujourd'hui doit être dans : Voilà, nous sommes, je fais. »¹⁹. La plus grande partie de sa lutte se situe dans les champs qu'il cultive. Or, dans le film, son faire est beaucoup plus visible au niveau des conférences qu'il donne que la culture de ses champs. La parole domine les champs de culture.

D'autres scènes d'agriculture sont présentes dans le film. Elles sont toutes aussi courtes, toutes autant soumise à la parole, et ce ne sont pas des néo-paysans qui cultivent. Tous ces instants prouvent que le film ne traite pas de l'agriculture en tant que telle mais bien de l'intellectualisation de l'agriculture. L'agriculture est au second plan bien qu'elle soit le sujet principal du film. Dans le film *En quête de sens*, les plans agricoles occupent le même espace. Ils sont discontinus et illustrent la voix off de l'entrevue lorsqu'ils ne sont pas une respiration entre deux entrevues. Les plans sont très rapides, et n'ont pas forcément de lien entre eux. L'enchaînement de plusieurs plans agricoles ne dépassent jamais les vingt secondes. Ils sont donc, au même titre que *Pierre Rabhi au nom de la terre*, discontinus au sein de leur unité. Nous ne pouvons prendre le temps de vivre avec les protagonistes. Nous écoutons l'intellectualisation de leur vie et regardons des images qui illustrent une parole. Or, selon Bazin : « L'image compte

¹⁶ de 00:06:52 à 00:08:15

¹⁷ de 00:37:45 à 00:38:10

¹⁸ de 00:49:36 à 00:50:15

¹⁹ à 00:01:58

d'abord non pour ce qu'elle *ajoute* à la réalité mais pour ce qu'elle *révèle*» (Bazin, 1985, p. 67)²⁰. Les documentaires sur les néo-paysans cherchent uniquement à révéler de l'intelligible au spectateur plus que la sensation du faire. Ils cherchent à ajouter des images sur une intellectualisation du métier de néo-paysans sans nous révéler ce métier, au départ, par des images et des sons.

Le manque de visibilité des travaux agricoles du néo-paysan et la discontinuité de ceux-ci nous empêchent de co-habiter avec l'espace vécu du néo-paysan. Les paysages utilisés comme plans de coupe, comme illustration, ne prennent pas le temps de vivre ni à l'écran ni avec les néo-paysans. Ces plans ne peuvent alors se révéler à nous spectateur. Ils sont sans cesse entrecoupés de parole, restreints, et freinés dans leur épanouissement. Or, c'est dans la transmission esthétique de la *forme-de-vie* des néo-paysans par l'image que le spectateur pourra ressentir l'intégralité du travail des néo-paysans et sa puissance. Les concepts phénoménologiques tels que l'espace vécu ou la géopoétique nous donnent les clés fondamentales pour faire ressentir physiquement ces expériences : « il s'agit d'une certaine manière de se sentir « corporellement » transportés par cette image qui nous fait sortir de nous-même » (Amiel, 1998, p. 23). C'est en sortant de nous-même et de notre propre expérience que nous pouvons capter et être sensible à celle des autres. L'entrevue étant le lieu principal du film, regardons maintenant comment se dessine l'espace lors de l'entrevue. Cette dernière laisse-t-elle une ouverture au spectateur ?

2.3 L'espace en entrevue, exemple négatif

Nous allons maintenant essayer de comprendre à quel signifiant correspond l'espace perçu dans ces documentaires écologistes. Nous avons vu que les entrevues occupent l'image la majorité du temps. Que devient l'espace lors de l'entrevue ? Comment se positionne le spectateur ? L'entrevue privilégie la parole par rapport à l'action. De ce fait, le cadre se concentre sur la personne qui parle. Cette dernière habite le cadre pour favoriser la proximité entre le réalisateur et le sujet, mais plus tard aussi, entre le spectateur et le sujet. Le protagoniste est, de ce fait, placé de façon à ce qu'on ait le sentiment de dialoguer avec lui. Il s'agit donc d'un plan fixe et rapproché s'arrêtant à sa taille ou à sa poitrine laissant peu visible son

²⁰ Souligné par l'auteur

environnement proche. Ainsi, même quand les entrevues sont filmées en extérieur, nous ne le ressentons pas ou peu. L'espace s'en voit rétréci et contracté pour reprendre le terme d'Henri Agel.

La contraction de l'espace dans un film s'oppose à la dilatation. Pour Agel : « “La contraction et la dilatation” sont “deux catégories esthétique-ontologiques douées de valeur symbolique” » (Agel, 1978, p, 32). Elles sont « essentiellement liées au volume d'air lumineux » (*Ibid*, p. 25). La contraction a une connotation négative. Il s'agit du sentiment d'enfermement du personnage dans le cadre par rapport au manque d'ouverture du plan ou d'un groupe de plan. La dilatation, elle, reflète un volume d'air assez vaste pour amener un sentiment d'ouverture et de partage. Toutefois, Agel rajoute une nuance dans laquelle la contraction et la dilatation peuvent, de temps en temps, symboliser leur contraire. Un volume d'air trop important peut représenter l'isolement du personnage, seul face à la grandeur de la nature. La contraction, elle, peut amener un espace de recueillement. Or, comme nous l'avons déjà évoqué, même si la contraction symboliserait le recueillement, dans ce cas-ci, vu qu'il n'y a que cela, nous ressentons finalement un enfermement.

Pour les documentaires écologistes, on remarque que cette contraction est récurrente. Prenons le même film en exemple : *Pierre Rabhi, Au nom de la terre*⁹. Voici respectivement la première et la dernière entrevue du film (*figure 7 et 8*). Dans le premier plan, bien qu'à l'extérieur, l'horizon est bouché par Pierre Rabhi mais aussi par l'arbre. Le peu d'ouverture qu'il y a, donne sur des montagnes qui, elles aussi, obstruent l'horizon. Dans la deuxième image, Pierre Rabhi se trouve à l'intérieur. La seule ouverture de la pièce se trouve à sa droite, on aperçoit un trait de lumière qui délimite et accentue la porte. Cette porte qui pourrait signifier un passage vers le dehors, s'ouvre sur du noir et un flou rouge.

Est-ce un néant ? Est-ce l'impossibilité de sortir de l'État moderne ? Est-ce l'emprisonnement dans lequel se sent le réalisateur qui n'arrive pas à capter ou ne comprend pas comment capter la *forme-de-vie* dans son intégralité ? Est-ce le sentiment du néo-paysan qui ne s'arrache pas encore totalement de l'État moderne parce qu'il n'est représenté que par la parole ? Toutes ces raisons peuvent être valables, elles évoquent la contraction des images. L'espace-cadre y est resserré sur la personne uniquement, sur le repli de soi. Le manque de

mouvement allié avec le manque d'ouverture enracine le sujet et sa parole dans un espace clos comme nous venons de le voir. La volonté du réalisateur est peut-être de planter des graines d'un nouveau discours chez le spectateur. Il s'agit peut-être de prendre racine pour mieux grandir. Or, planter des graines dans un espace restreint ne peut produire une belle plantation. De plus, depuis vingt ans de documentaires écologistes, la forme n'a pas ou très peu évolué, la parole est toujours aussi présente.

Dans le film *En quête de sens*, le problème est un peu différent. Bien que l'on retrouve aussi des entrevues au cadre contracté²¹, l'espace est réduit d'une autre façon. C'est par la répétition orale et visuelle, que nous avons appelé plus haut les images illustratives, que l'espace de l'imagination du spectateur est limité. Les entrevues sont illustrées par des images qui expliquent les arguments. La voix nous dit alors ce que l'on doit voir, et l'image ne peut parler d'elle-même. De 00:28:28 à 00:28:40 alors que l'intervenant nous dit

« L'itinéraire d'un être humain dans la modernité, de la maternelle jusqu'à l'université, il est enfermé. Ensuite tout le monde travaille dans des boîtes [...], même pour s'amuser on va en boîte. Et on y va dans sa caisse et vous avez la boîte à vieux en attendant la dernière boîte. »

Les images présentent un enfant à l'intérieur de son parc à barreau de bois, enfermé. Puis une femme étudie. Cette même femme répond à plusieurs appels téléphoniques avant de la voir danser et d'attendre un taxi. Filmer en studio dans un décors des années cinquante, le fond de couleur uni et terne fait directement référence à la boîte nommée en voix off. Dès cette explication terminée, nous revenons en gros plan sur l'intervenant. Plus tard, alors qu'on nous expliquera l'évolution de l'homme nomade à l'homme sédentaire et les changements apportés par Descartes²², un dessin animé très schématique viendra imager le propos de l'intervenant. Nous sommes constamment dans un rapport didactique où les images appuient uniquement un discours. Un peu plus tard encore, à 00:54:52, l'intervenante nous explique que chaque personne voit le monde selon son point de vue dépendamment de sa culture, de sa religion, de son éducation, « comme si chacun portait une paire de lunettes ». Que voyons-nous ? Le dessin d'une pieuvre portant des lunettes. Ainsi, l'imagination du spectateur et l'espace qu'il pourrait avoir

²¹ *En quête de sens* : 00:28:26 ; 00:54:54 ; 00:58:14

²² *En quête de sens*, de 00 :32 :16 à 00 :34 :16

sont déchus et contractés.

Dans son analyse esthétique, Agel, propose qu'un

« Un film existe, [...] dans la mesure où son espace est construit par les cadrages, les liaisons qui sculptent dans le temps ce que le travail des constructeurs de cathédrales et de palais a sculpté dans l'espace, enfin par le déploiement des mouvements de l'appareil qui consolident ou fluidifient, circonscrivent ou dilatent. » (Agel, 1978, p. 26)

En transposant le travail des constructeurs de cathédrales à celui des néo-paysans, les films ne rendent pas compte du temps ni de l'espace de vie des néo-paysans. La fixité et la rigidité de la caméra lors des entrevues ne permettent de consolider ni l'un, ni l'autre. Le sentiment est plutôt celui de l'avidité de la parole en un temps limité, auprès d'un plus grand nombre de personnes plutôt que prendre le temps de filmer et d'aller au rythme de vie néo-paysanne. Alors que le nombre de néo-paysans augmente doucement²³, dans les films, nous avons l'impression qu'ils sont repliés dans leur discours, plutôt qu'ouvert sur le partage de leur mode de vie.

Un cadrage aussi restreint lors de l'entrevue ne veut pas uniquement symboliser la contraction de l'espace visuel. Le paysage sonore se voit lui aussi comprimé, diminué et limité. Comme nous l'avons vu avec Gaudin, modeler un espace c'est aussi le sonoriser. « Chaque paysage sonore naturel a ses propres tons, qui sont uniques, et souvent si originaux qu'ils se font empreintes sonores » (Schafer, 1979, p. 46). Un espace, un lieu, une vie ne peuvent exister sans les sons qui leurs donnent leur identité. Le son à la campagne est d'autant plus important puisque le paysage sonore y est « clairement perçu en raison du faible niveau sonore ambiant. [...] les sons se chevauchent moins fréquemment ; la perspective existe avec un premier et un arrière-plan. » (*Ibid*, p. 69). Or, dans les documentaires sur les néo-paysans l'espace sonore y est aussi réduit. Le son de l'environnement du lieu est secondaire par rapport à la parole. Dès que nous pourrions prendre le temps de l'entendre et le découvrir une musique s'impose. Encore une fois, nous avons l'impression que le lieu, l'espace ne peut parler pour lui-même. Il est soumis à

²³ En France, en Lorraine, « en 2008, il n'y avait qu'une trentaine de maraichers en agriculture biologique. Aujourd'hui nous sommes 108. » D'alliens, 2016, p. 54.

quelque chose d'extérieur à lui.

Qu'est-ce qu'un lieu sans son paysage sonore²⁴ ? C'est ôter à cet espace les caractéristiques qui lui sont propres, c'est le dénuder de son identité, de son sens. Au cinéma, un son n'est pas uniquement une représentation de ce que l'on voit à l'image. Au contraire, « les traces acoustiques [...] ouvrent l'image sur cette autre dimension que constitue le paysage dont elles l'adombrant » (Campan, 1999, p. 103)²⁵. Les sons, qu'ils soient dans le cadre ou hors-cadre, donnent à l'image et au spectateur un nouvel espace de lecture, d'imagination et de signification, « il peut opérer en même temps au niveau cognitif/sensoriel et au niveau sémantique/symbolique » (Gaudin, 2015, 177). Si le son est « son territoire », il va aussi assurer une continuité lors d'une séquence. Il « contribue puissamment à unifier les différents plans dans une même spatialité globale » (*Ibid*, p. 170), et permet au spectateur de se situer et d'avoir une place dans l'espace filmique. Ainsi, l'espace sonore des documentaires sur les néo-paysans est lui aussi contracté. Il ne donne ni ouverture sur le paysage ni sur le mode de vie néo-paysan. Il ne permet pas non plus une stabilité spatialisante pour le spectateur vu que les traces acoustiques sont diminuées pour laisser place à la voix lors des entrevues. Lorsqu'il n'y a pas d'entrevue, la place du son et de l'image est aussi secondaire. C'est la musique qui occupe tout l'espace lors des plans-paysages. Elle agit en tant qu'élément extérieur au film. Michel Chion l'appelle : *musique de fosse* (Chion, 2017, p. 88). Celle-ci vient finalement dicter au spectateur ce qu'il doit voir ou sentir dans le peu de temps qu'il a entre deux entrevues. La musique vient commenter les images et éliminer les sons. Sa nature est, somme toute, semblable à celle de la parole de l'entrevue.

Même lorsqu'il peut y avoir une légère dilatation au niveau de l'image, la musique étouffe le son du lieu. Ces scènes se trouvent majoritairement au début des films. Il y a introduction du sujet par les images de plantes et d'animaux pour ensuite les délaisser pendant le film. Par exemple, dans *Pas de pays sans paysans*, nous observons pendant 49 secondes des insectes,

²⁴ Le paysage sonore peut se composer de sons, mais aussi de silence.

²⁵ Véronique Campan propose dans ses notes de bas de page une définition du mot Adombration : « Adombration (du latin *adombratio*, esquisse) est un mot emprunté aux traducteurs de Husserl. Il désigne le mode de perception d'une chose « en esquisse », par opposition au mode de perception d'une image qui se donne tout entière à l'instant où on la regarde. Chaque profil actuellement perçu est *adombré* par l'horizon des profils inactuels sur lequel il s'enlève. »

l'agitation des plantes au gré du vent et les tomates qui rougissent au soleil. Une musique vive et joyeuse commence dès la première seconde du film. Cette musique ne laisse pas de place au paysage sonore. Le son des insectes, du vent et des plantes qui s'entrechoquent au vent sont à peine perceptibles, quasiment inexistant. Quand nous commençons à apercevoir le travail de la terre, la voix off commence et continuera pendant tout le film. Durant ces 49 secondes, les images ont, en plus, servi à appuyer le générique. Il ne s'agit donc pas de donner une place à part entière aux plans de nature mais une place secondaire dès l'ouverture du film. Prenons un autre film qui est à la fois un exemple et un contre-exemple. *Solutions locales pour un désordre global* a une introduction un peu plus longue en temps (2 minutes 12 secondes). Nous passons de gros plans en gros plans : une fourmi transportant une feuille, les yeux des vaches, des béliers, leurs sabots, le groin des cochons. Le montage relie les animaux entre eux. Un gros plan sur l'œil d'un enfant rapproche même la vie animale et la vie humaine et amène un sentiment de respect et d'humilité. Cette fois le paysage sonore est présent (contre-exemple) bien qu'il ne soit que dans certains plans. Nous entendons les voix animales et même celle de la fourmi. Pourtant, cette séquence est elle aussi accompagnée d'une musique et du générique. Elle appuie, encore une fois, quelque chose d'extérieur au film bien que le paysage sonore soit présent. Tout le reste du film sera une suite d'entrevues où ni le paysage sonore, ni le paysage visuel ne prendront leur place.

Cet appauvrissement sonore se rapproche de la dichotomie dont Michel Chion fait part : « La parole doit avoir pour moi plusieurs registres et aujourd'hui il ne reste plus que la distinction parlé-chanté qui est une réduction de tous ces possibles. » (Comolli, 2006, p. 55). Transposées aux documentaires écologistes sur les néo-paysans, nous pouvons dire que le son se résume ou bien à la parole de l'entrevue ou bien à la musique, au lieu d'avoir divers registres. Nous restons dans une dualité sonore qui nie d'autres possibilités. Les autres écritures et leurs significations comme celles de la pluralité des images, des sons, des voix et leurs concordances sont absentes voire même invisibles. La multitude des voix ne veut pas signifier le nombre d'intervenants mais bien le type de voix différentes pour un seul protagoniste. En effet, on peut distinguer chez une seule personne plusieurs paroles, celle de son intimité, celle de son travail, celle de ses réflexions, etc. Ces facettes nous donnent à voir l'intégralité et la complexité d'une personne. Ainsi, en désavouant tout autre possibilité, la voix de l'entrevue se compare alors à la

parole-texte de Michel Chion. Cette dernière est qualifiée de « toute-puissance [...] [qui] tend à nier [...] l'autonomie du visuel, la consistance même de l'univers diégétique cinématographique » (Chion, 2003, p. 65). La *parole-texte* correspond à la voix off du cinéma classique hollywoodien qui dictait l'image et où « les choses, les paysages [avaient] rarement cette présence en soi » (Chion, 1988, p. 69).

Bien que cette dichotomie s'applique sur la plupart des documentaires sur les néo-paysans, le film *Pierre Rabhi au nom de la terre* a toutefois une autre voix, celle de la lecture des écrits de Pierre Rabhi. C'est un des seuls films où il y a un discours poétique ajouté. Un film portrait de Pierre Rabhi n'aurait pu être juste sans l'écriture qui accompagne sa vie, sa personnalité et son souhait de transmission. Ces deux moments d'écritures, nous permettent d'apercevoir un temps faible de la vie de Pierre Rabhi, un temps où il est en dehors des contraintes de l'État moderne. Cette parole écrite dont l'objectif est la transmission et le partage ne s'apparente pas à la parole didactique des documentaires écologistes. Pourtant, à quel point pouvons-nous être réceptifs à ces écrits lus en voix off alors qu'ils font deux apparitions discontinues et rapide parmi les entrevues ? Dans le film *En quête de sens*, la voix off des deux amis d'enfance vient combler le vide des entrevues. Il s'agit à la fois des questionnements des deux amis mais aussi de présenter les lieux et les différents intervenants. Alors que la voix des intervenants joue le rôle de la voix off dans le cinéma classique hollywoodien, l'ajout de voix off qui présente les lieux et les personnes n'est pas fondamentalement distincte. Elle résume ce qui vient d'être dit en entrevue. Cette parole vient diminuer la présence des paysages visuels et sonores. Elle est souvent ponctuée par la musique.

Malgré tous ces exemples négatifs, nous pouvons apercevoir lors d'un bref extrait ce qu'est la dilatation du cadre, et ce qui amène une émotion voire même un « moment-de-monde ». Même si le film *En quête de sens* contient tous les critères du documentaire écologiste sur le néo-paysan avec la surabondance de la parole et le manque de visibilité de la *forme-de-vie* évoquée dans le film, vingt-deux secondes de ce film s'ouvrent à nous spectateur et nous permettent de vivre un « moment-de-monde ». C'est cet extrait que nous allons étudier. L'extrait en question est un exemple positif du traitement de l'espace par les images en dehors de toutes intellectualisation par la parole. Malheureusement, l'espace sonore est réduit, la musique envahit

l'espace et ne laisse pas l'identité sonore de l'espace se révéler à nous. Nous entendons vaguement la voix de la protagoniste. Son interaction avec un collègue est de toute évidence moins attrayant que la musique. Il y a une ouverture visuelle mais la dilatation sonore n'est pas existante. Nous allons, néanmoins, analyser comment cet extrait contient malgré tout plusieurs niveaux d'interprétations et d'ouvertures. Puis nous observerons en quoi est-il plus puissant que l'aurait été des mots.

2.4 Exemple positif de l'espace

2.4.1 Lien vertical

À travers le film *En quête de sens* (2014) dont l'histoire retrace le questionnement de deux amis d'enfance sur notre monde moderne, nous ferons l'analyse esthétique d'un court passage. À la treizième minute, et ce pendant vingt-deux secondes, nous nous trouvons à l'intérieur d'une banque de graines et nous suivons la Gardienne des graines. Nous sommes, à ce moment du film, en Inde. Entre les plantes accrochées au plafond en train de sécher, et les sacs remplis de graines déjà sèches, la caméra se faufile. Pendant ces vingt-deux secondes, nous allons analyser 5 plans. Nous allons d'abord regarder le lien vertical qui unit la terre et le ciel, puis celui de la lumière et des graines. Ensuite nous observerons la relation avec la religion hindouiste. Enfin, nous questionnerons l'émotion du paysage et notamment le « moment-de-monde » que cette séquence incarne particulièrement par le dernier plan (*figure 9 à 14*).

Dès le premier plan s'établit un rapport vertical entre la terre et le ciel marqué, en premier, par la caméra. Sa position en contre plongée positionne le regard de bas en haut, soit de la terre vers le ciel. Ensuite, la caméra filme des plantes en train de sécher pour donner des graines. Ces dernières sont accrochées verticalement par les racines. Les plantes, élément terrestre, tombent du plafond, élément associé au céleste. C'est un rapport inversé en comparaison à la pousse normale des plantes. Les plantes donnent des graines, et les graines des plantes. L'axe vertical est soutenu, et, en un seul plan, figure un cycle de vie. Le deuxième et cinquième plan font écho à celui-là par la posture de la caméra qui est en légère plongées. L'axe vertical est matériellement renversé. Il est également accentué dans le deuxième plan par le cadre de porte qui resserre le cadre. « Ce regard (caméra) vertical et réversible est dès lors l'expression d'un lien direct entre ces deux réalités que nous avons sous nos pieds et au-dessus

de notre tête. [...] Le regard comme ce qui unit les deux mondes. » (Dubois, 1999, p. 25). La caméra incarne le lien réversible entre la terre et le ciel. À l'intérieur du cadre, les plantes, elles-mêmes réversibles, relient ces deux éléments.

Au quatrième plan, ce n'est plus la caméra qui incarne le lien entre le ciel et la terre mais la Gardienne. Alors que la caméra est à la hauteur des plantes accrochées au plafond, la Gardienne tend la main vers les plantes pour y cueillir les graines qui ont pris racine dans le ciel. La femme devient alors le lien physique entre le ciel et la terre. Ses pieds reposent sur le sol tandis que sa main cherche les graines au plafond (vers le ciel). Son travail, en hors champ, se révèle alors : elle protège et perpétue ce lien entre ciel et terre.

2.4.2 Lumière

Un deuxième facteur vient consolider ce lien vertical en y apportant une nouvelle signification. Il est question de la lumière. Dans le deuxième plan, deux personnes ouvrent une malle. Les faisceaux lumineux du soleil entrent par une petite fenêtre positionnée en haut du mur et tombent sur la malle – lien vertical. Lorsque la malle s'ouvre, la couleur blanche des sacs qu'elle contient reflète la lumière et illumine les visages des deux personnes. En l'espace de quelques secondes la relation entre la lumière, les graines et les êtres humains est perceptible, et se dessine l'interdépendance entre divers éléments terrestres et célestes. L'axe vertical et l'aspect cyclique de la vie sont consolidés à travers l'élément lumineux. De plus, nous sommes dans une petite pièce dont le cadre est resserré par la porte. Nous pourrions penser à un espace contracté, or, la réflexion de la lumière qui envahit la pièce et les protagonistes dilate finalement l'espace et donne au spectateur une place à son imagination.

Le cadre suivant change l'échelle de plan. Nous sommes en gros plan sur les visages, nous sommes plus proche de la matière. La texture de la peau et de la lumière est visible, les particules de lumières et de poussière volent autour des visages. Ils s'entremêlent et nous donnent à voir la proximité de chaque élément. Les minuscules particules de lumière viennent faire écho aux microscopiques cellules humaines et aux graines. Le fondement de la composition des différents corps est similaire. Le cinquième plan accentuera la corrélation des éléments. Les cellules et leur interaction sont à l'origine d'éléments plus grands. Nous pouvons parler de

microcosme soit d'un « monde en réduction, [...] formant une unité »²⁶. Nous sommes proche de l'infiniment petit qui fait directement référence à l'infiniment grand. Les plans de notre analyse ne se font pas seulement échos entre eux, ils font échos à tout le film et notamment à l'entrevue de l'astrophysicien Trinh Xuan Thuan. Nous retrouvons le lien du microcosme – nos cinq plans – avec le macrocosme – l'entièreté du film. C'est aussi ce que les néo-paysans essayent de reproduire, un écosystème, un microcosme le plus interdépendant possible. Plus largement, cet extrait de vingt-deux secondes, suit la logique néo-paysanne.

Selon Jean Gremillon, la lumière est de la matière et ici ses particules sont visibles. Outre faire référence à la matière végétale et humaine, il s'agit, aussi, d'une mise en abîme du cinéma puisque le cinéma existe grâce à la lumière. « C'est sur la matière qu'on veut d'abord mettre l'accent [...] puisque la lumière est la matière première et dernière de l'image cinématographique, de la prise à la projection » (Revault d'Allones, 1991, p. 19). Dans le cinéma classique, la lumière est utilisée pour accentuer certains éléments du scénario (*Ibid*, p. 19). La lumière intensifie et dramatise l'image. Elle met en relief le pouvoir des graines. Même s'il ne s'agit pas ici du cinéma classique ni même de fiction, la lumière joue, de la même manière, un rôle dans la narration. Elle dirige le regard et apporte un sens supplémentaire : « Dans le contexte de la perception naturelle, la lumière fournit des informations sur les objets qui nous entourent, et elle contribue à structurer l'espace. » (Gaudin, 2015, p.112). À la signification de la lumière et son rapport à la vie s'ajoute celle du cycle de vie d'un film. Nous pouvons alors résumer le rôle de la lumière avec une citation de Jean Grémillon : « La lumière a la fonction d'une solution dans laquelle les êtres et les choses évoluent. » (Gremillon, 2010, p.26).

2.4.3 Relation à l'hindouisme

Nous sommes, dans cet extrait, en Inde, et ce passage contient des liens avec l'hindouisme, une des principales religions du pays. Quatre aspects sont en lien direct avec notre passage. Tout d'abord, il s'agit d'une religion établie sur les liens cycliques de la vie. Elle proclame la réincarnation des âmes dans différents corps. Il n'y a donc pas de finitude puisqu'une vie qui se meurt est synonyme de renaissance (Déliège, 2000). Il y a interdépendance entre les corps et les âmes. Dans l'extrait, la perpétuité de la vie est incarnée par les plantes qui

²⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/microcosme>, visité le 29 avril 2017.

se meurent mais qui offrent de nouvelles graines. Ensuite, l'hindouisme est une religion polythéiste (Renou, 1974). Son essence même se fonde sur l'équilibre de chacun des Dieux ensemble. Ils se complètent et forment une unité harmonieuse, une interdépendance qui participe à l'interdépendance de la nature que nous pouvons associer à la relation entre la terre, le ciel et la lumière. Également, une des dualités de l'hindouisme se retrouve entre l'élément de la terre, associé à la féminité et l'élément du ciel, associé à la masculinité (Clothey, 2006, p. 19). Ici, nous retrouvons la complémentarité des éléments naturels, représenté dans l'extrait par le lien intime et réversible de l'axe vertical. Ces trois points de référence à la religion hindouiste nous permettent d'aller plus loin dans la perception de ce passage.

Finalement, le quatrième point symbolique vient confirmer et harmoniser les points précédents. Selon la religion hindouiste, ce sont des graines de couleur dorée qui ont formé l'univers (*Ibid*, p. 26). Or, toute la séquence nous offre une palette de couleur ocre, jaune foncé, très proche de la couleur de la terre mais aussi du doré. Les murs de la banque de graines sont bâtis avec de la terre d'où leur couleur terreuse. Le jaune vient aussi faire écho à la lumière du soleil du deuxième et troisième plan de notre analyse. Il n'y a pas uniquement une harmonie à l'intérieur de chaque plan, il y en a une dans la réunion de ces plans. La couleur accentue l'harmonie entre les objets de la séquence : les graines, la gardienne, la lumière et l'ambiance, l'atmosphère de la pièce. Tout se complète pour former une unité. Les images élargissent le cadre et dévoilent un hors-champ rempli de significations.

2.4.4 « Moment-de-monde »

Tous ces éléments d'analyse se trouvent à la fois à l'intérieur du cadre mais nous offrent à voir plus loin que ce que l'on voit. Ceci nous permet d'émettre l'hypothèse que cet extrait fait naître l'émotion du paysage et nous permet de vivre un « moment-de-monde ». Concept de Catherine Grout, l'auteure nous propose de différencier les couleurs entre ce qu'elle appelle des rappels ou des appels. Un rappel est ce à quoi on s'attend, ce qui est commun. Par exemple : le ciel est bleu. L'émotion face à une œuvre au ciel bleu serait plus dure à faire naître. Ceci ne veut pas dire qu'aucune œuvre au ciel bleu ne peut faire naître une émotion et ne peut être un « moment-de-monde ». Cependant, il doit y avoir d'autres éléments complémentaires. Un appel, lui, suscite un « moment-de-monde ». Il s'agit d'une entrée dans l'œuvre avec une nouvelle

expressivité des choses. « Cela ne dépend pas des formes ou de la composition et pas uniquement d'un choix de couleurs, mais d'une communication interne entre celles-ci et leur présence. » (Grout, 2004, p. 34). Il y a donc un lien qui doit se créer au sein même de l'œuvre pour réussir à dégager une émotion. Or, les vingt-deux secondes que nous avons analysé, ont prouvé qu'il y a non seulement une communication interne à l'intérieur de chacun des plans, il y a aussi une communication interne au sein des cinq plans. Le lien vertical et réversible, celui du ciel et de la terre, comme de la lumière et des graines, tous les éléments se complètent et se font échos. Ils sont enrobés d'une couleur ocre qui vient harmoniser les différents plans et les rassembler dans une même émotion. La communication interne ne s'arrête pas à ce passage puisqu'il fait écho à la parole des intervenants du film soit à l'entièreté du film et à la religion hindouiste.

Cette présence du monde nous donne à voir l'infiniment petit de la vie, ce microcosme incarné par la graine nous révèle la puissance de la vie. Même si nous ne voyons pas la croissance de la plante, il est représenté par le hors champs présent dans le cadre. Lorsque Philippe Dupuis nous parle des photographies de nuages de Stieglitz, il dit : « L'intensité des découpes nuageuses résident en premier lieu dans l'effet de hors champ, dans le poids de ce qu'on ne voit pas, mais qui déborde l'image infiniment, qui la remplit du dehors d'une immensité incompréhensible. » (Dubois, 1999, p. 41). Ce qui est visible à l'écran n'est pas uniquement ce que l'on perçoit. Ce n'est pas parce qu'il n'est pas physiquement présent dans le cadre que le hors-champ est invisible. À l'intérieur du cadre se révèle à nous le hors-champ, cet invisible qui déborde dans le plan et apporte intensité et émotion à la séquence : « L'émotion du paysage provient de l'œuvre, de son jeu avec ce qui l'entoure » (Grout, 2004, p. 39).

L'émotion du paysage est un « événement d'ouverture » (*Ibid*, p. 45). C'est-à-dire, qu'il y a ouverture vers l'autre et non un repli sur soi. Avec les correspondances que nous avons analysées et la présence du hors-champ, nous pouvons dire qu'il y a ouverture car les plans ont plus à offrir que ce qu'ils donnent à voir. Par surcroit, le dernier plan de notre séquence représente l'ouverture des mains de la Gardienne. Celle-ci nous présente les graines et incarne physiquement l'événement d'ouverture. Notre imaginaire crée son propre paysage à partir des graines. Nous sommes en gros plan dans les mains de la Gardienne. L'ouverture des mains

contenant les graines fait écho à l'éclosion des plantes, et se poursuit dans notre esprit le chemin de leur vie. Nous ne formons qu'un à ce moment avec le paysage. Nous sommes dans un « moment-de-monde », dans une ouverture similaire à celle de la dilatation du cadre de Gaudin. Cette ouverture de l'espace cinématographique offre au spectateur son propre espace au sein du film. Ces deux espaces co-habitent, co-naissent et permettent au spectateur de ressentir l'espace-vécu du film.

Ainsi, le film *En quête de sens* nous donne un exemple très parlant de la dilatation du cadre de l'ouverture que celui-ci propose et de la co-habitation du corps spectatorial et du corps filmique. Cet espace invite l'imagination du spectateur à prendre place dans l'extrait proposé. Si ces liens avaient été décrits par des mots, nous n'aurions pas pu être autant réceptifs à cet espace. En tant que spectateur, nous serions restés dans un statut passif d'apprentissage didactique tel un maître à son élève. Malheureusement, ces passages cinématographiques sont encore trop peu nombreux dans les documentaires sur les néo-paysans. De plus, la rapidité de la scène et la cadence similaire du film, ne permet pas de souligner ce « moment-de-monde », il est facilement noyé parmi les entrevues. Le repli constant dans la parole ne permet pas une émancipation spectatorielle. Étant donné que les néo-paysans s'affirment dans un postulat politique, y a-t-il des conséquences politiques d'un tel repli dans la parole ?

2.4.5 Conséquences politiques

En tant que spectateur, la présence constante de la parole et l'invisibilité du geste peut nous amener à croire que l'action politique des néo-paysans se situe uniquement - ou principalement - dans la parole. Nous avons démontré dans le premier chapitre le poids écrasant de l'État Moderne. Les néo-paysans étant plus attentifs aux dispositifs, y-a-t-il un lien entre cette effervescence de la parole et le poids de l'État Moderne dans nos vies ? Quelles sont les conséquences politiques d'une séparation de l'action et de la parole ? Afin de mieux comprendre cet effusion de parole, nous allons maintenant observer le lien entre la parole, l'action et l'État Moderne.

La parole sert peut-être de distinction aux néo-paysans vis à vis des paysans traditionnels. Elle sert aussi à faire valoir leurs idées politiques et à les transmettre afin d'accompagner leur retour à la terre. Au contraire des paysans traditionnels, les néo-paysans ne

veulent pas rester isolés dans leurs champs. Ils souhaitent recréer une communauté, d'où l'importance de la parole, d'une communication et d'un argumentaire. Cependant, en ne filmant que la parole, les documentaires ne permettent pas au spectateur de parvenir à une vision complète et équilibrée du travail des néo-paysans. On ne peut voir leur mode de vie. La parole isolée ne permet pas d'avoir une vision de la *zoé* et du *bios*. Le *bios* est dépourvu de son *zoé*. Le politique est privé du côté biologique de la vie. En montrant que les néo-paysans essayent de se réapproprier leur *bios*, leur *politique* par la parole et en omettant « le faire » de leur *zoé*, les documentaires écologistes maintiennent le néo-paysan dans la conformité de l'État moderne et suppriment leurs gestes de résistance.

En effet, selon le Collectif Tiqqun, sous l'État moderne : « Chaque corps pour devenir sujet *politique* doit-il procéder à son autocastration en sujet *économique*. Idéalement, le sujet politique se sera alors réduit à une pure *voix*. » (Tiqqun, 2009, p. 39). Sous l'État moderne, le sujet politique doit se réduire, s'autolimiter. Il doit se déprendre de son politique pour devenir un sujet économique. Ce sujet économique se construit parallèlement à l'État moderne. Il en est même le produit : « La croissance par poussées de l'État est-ce qui, progressivement aura créé l'économie dans l'homme, aura créé l'« Homme », en tant que créature économique. À chaque perfectionnement de l'État se perfectionne l'économie en chacun de ses sujets, et inversement » (*Ibid*, p. 38-39). Nous subissons les effets de l'économie croissante de façon très intime puisque son évolution se développe simultanément avec nous. À notre insu, notre sujet politique s'est estompé au fur et à mesure de l'évolution économique des sujets et de l'État pour nous laisser aujourd'hui dans une politique de la parole. Notre sujet politique est restreint, il ne se situe plus au niveau de l'action. Séparé de sa forme, de l'action, le sujet politique figé dans la parole est synonyme de *vie-nue*. Le sujet économique est conforme au sujet de l'État moderne. Il est dénudé de son politique dans son essence même. La *vie nue* est un sujet politique ancré uniquement dans la voix, dans la parole et non dans l'action.

Dans les films, la rupture des néo-paysans face à l'État moderne se retrouve donc freinée par l'emprise de ce dernier. En essayant de s'émanciper uniquement dans la parole, les films montrent en fait des sujets emprisonnés dans ce que l'État moderne attend d'eux-mêmes. Les films coupent les néo-paysans de leur essence, de leur action, de leur politique. Ils les coupent de leurs gestes de résistance, de leur *forme-de-vie*. Or, les néo-paysans n'ont de poids politique

qu'avec leur action, qu'avec leur *forme-de-vie*. Et c'est dans le quotidien qu'ils essayent de retrouver leur *forme-de-vie*. Selon Hannah Arendt :

« La puissance n'est actualisée que lorsque la parole et l'acte ne divorcent pas, lorsque les mots ne sont pas vides, ni les actes brutaux, lorsque les mots ne servent pas à voiler les intentions mais à révéler des réalités, lorsque les actes ne servent pas à violer et détruire mais à établir des relations et créer des réalités nouvelles. » (Arendt, 1983, p. 225)

Ainsi, dans le divorce de la parole et de l'acte, la puissance politique des néo-paysans est démunie et appauvrie, et les conséquences esthétiques ne sont pas moindre. Hannah Arendt va même plus loin : « L'espace de l'apparence commence à exister dès que des hommes s'assemblent dans le mode de la parole et de l'action. » (*Ibid*, p. 224). Précisons ce que l'auteure entend par apparence. Il s'agit d'un « espace du paraître au sens le plus large : l'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent, où les hommes n'existent pas simplement comme d'autres objets vivants ou inanimés, mais font explicitement leur apparition » (*Ibid* p. 223).

Politiquement, nous ne sommes pas tout à fait dans un espace de l'apparence. Nous restons politiquement invisibles. De plus, ne pouvant ressentir corporellement la *forme-de-vie* des néo-paysans, nous ne pouvons nous identifier totalement à eux. Par conséquent, l'image de la parole des néo-paysans à répétition démontre plus un emprisonnement face à l'État moderne. Il s'agit peut-être plus de l'enfermement des réalisateurs et réalisatrices face à l'État moderne. Il y a peut-être un problème de compréhension de la part des réalisateurs-trices dans ce qu'est un néo-paysan, de ce qu'est la *forme-de-vie* des néo-paysans en tant que positionnement politique et son objectif de vie. Toujours de la part des réalisateurs-trices, il s'agit peut-être d'une attention diminuée sur l'esthétique du film (et de ce fait sur les conséquences politiques qui en découlent) plutôt que sur le sujet du film. L'information prime sur la façon d'amener le sujet. Il s'agit peut-être d'un mélange des deux.

Dans ce chapitre, nous avons analysé l'espace cinématographique des documentaires sur les néo-paysans. Nous avons vu que cet espace visuel et sonore est principalement contracté selon le terme d'Agel. Il est réduit et replié sur la voix des néo-paysans. Ni le spectateur, ni le néo-paysan ne peut vivre dans un cadre aussi restreint. Lorsque l'espace est dilaté, il s'agit

principalement de « plan-paysage » qui repositionne le spectateur dans un rapport d'admiration passif. Appuyé par une *musique de fosse*, ces plans maintiennent le statut du spectateur dans une écoute didactique et anéantissent l'identité sonore du lieu. Or, nous avons vu qu'en vingt-deux secondes, les images peuvent parler d'elles-mêmes et s'ouvrir à nous. En s'ouvrant sur quelque chose de plus grand qu'elles, elles amplifient leurs sens et leurs significations quand bien même le son du lieu n'est pas présent. De ce fait, un espace vécu entre le film et les spectateurs se crée et leur permet de co-habiter l'espace filmique. Ces moments sont encore trop peu nombreux dans les documentaires sur les néo-paysans. La parole est omniprésente au point d'en oublier l'action, leur action politique qui prends son importance dans le quotidien des néo-paysans. En séparant la parole de l'action, leur poids politique reste invisible au sein de l'espace de l'apparence. Les néo-paysans ne nous apparaissent pas tel qu'ils sont. Cet espace de l'apparence fait écho au « partage du sensible » de Rancière où l'invisibilité des paysans ne leur donne pas de part dans l'espace de partage de la société. Avec l'aide de Rancière, nous allons maintenant examiner les constats politiques et esthétiques de la surabondance de l'entrevue.

3. Les constats politiques et esthétiques de la surabondance de l'entrevue

3.1 L'égalité esthétique du partage du sensible

Nous avons vu que la surabondance de la parole était peut-être un choix des néo-paysans ou des réalisateurs pour contraster avec les paysans traditionnels toujours laissés en retrait de la société. On peut alors dire que les néo-paysans cherchent à retrouver leur « part » dans le « partage du sensible » de la société. Rancière nous explique que :

« La politique définit un monde commun, elle définit des objets communs, c'est-à-dire aussi qu'elle en exclut d'autres de cette communauté. [...] La politique est donc d'abord le débat sur ce qui est donné sensiblement, sur ce qui se voit, sur la manière dont cela est dicible et sur qui peut le dire. Cela engage donc un partage du visible du dicible et du faisable, au double sens du mot partage : ce qui est mis en commun, mais aussi ce qui est renvoyé des deux côtés d'une ligne de partage séparant le visible de l'invisible, l'audible de l'in audible, le possible de l'impossible, et donc aussi ceux qui parlent et ceux qui ne parlent pas, ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas, *etc.* » (Rancière, 2009, p. 157).

Cet espace mis en commun est ce que Rancière appelle *le partage du sensible* « soit la distribution des formes qui structurent l'expérience commune. » (*Ibid* p. 157). En d'autres mots, le partage du sensible « fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. » (Rancière, 2000, p. 13). Ceux qui n'ont pas part s'appellent les « sans-part ». Les paysans et artisans font partie de cette dernière catégorie. Leur travail quotidien ne leur permet pas de disposer de temps ni d'espace pour leur visibilité politique. Une des différences majeures est que les « sans-part » n'ont accès qu'à la *phonè*, la voix, à la différence de ceux qui ont part, qui ont accès au *logos*, à la raison. Cette distinction que Rancière reprend d'Aristote²⁷ joue sur la visibilité de ceux qui ont part dans l'espace commun de la société et explique la non-visibilité des « sans-part ». Ceux qui ont part dirigent la politique alors que les « sans-part » n'y ont pas accès. Pour Rancière, la politique « n'est pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir » (Rancière, 2004, p. 37), elle « porte

²⁷ Aristote, *Politiques*, I, 253 a 9-18, cité dans Christian Ruby, 2009, p. 30

sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. » (Rancière, 2000, p. 14). De ce fait, cette distinction entre différentes personnes de la société, séparées selon leur classe sociale, crée une hiérarchie dans le partage du sensible. Certains ont accès à la politique, d'autres ne peuvent y parvenir et n'ont pas de visibilité dans cet espace commun puisqu'ils n'y sont pas représentés.

La politique est déterminée par un fondement esthétique dans lequel : « les pratiques artistiques sont des « manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité » (Rancière, 2000, p. 14). Une des premières formes d'art démocratique qui bouscule la hiérarchie du partage, et qui rend plus obscure les identités de chacun, se situe dans la littérature de Balzac et Flaubert. Par la visibilité qu'ils donnent aux « sans-part », ces romanciers travaillent à l'expression d'une « égalité démocratique » (*Ibid*, p. 16). Dans leur « parti pris de peindre au lieu d'instruire » (*Ibid*, p. 17), Balzac et Flaubert interviennent justement « dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité » (*Ibid*, p. 17). Ils donnent de la visibilité à ceux qui n'en avaient pas²⁸. C'est un parti pris que Rancière nomme politique et poétique : c'est une égalité esthétique qui « détruit toutes les hiérarchies de la représentation » (*Ibid*, p. 17), car une telle « égalité de tous les sujets » (*Ibid*, p. 17) est « la négation de tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminés » (*Ibid*, p. 17). Ce rapport esthétique remet en question la hiérarchie de la représentation des sujets

²⁸ Rancière évoque uniquement Flaubert à la page 17 du *Partage du sensible* mais ajoute le nom de Balzac plus loin à la page 49 du même livre. Pour Balzac nous faisons principalement référence à son œuvre *La Comédie humaine*, dont les ouvrages sont nombreux. Entre ses romans sur des paysans, sur des enfants de fermiers, d'autres parisiens parfois bourgeois, certains plus axés sur les changements politiques du XIX^{ème} siècle, etc., il recoupe plusieurs réalités. Il n'hésite pas à aller dans l'intimité et la description, dans des scènes de vie intime, ce qui lui permet de préciser les mœurs qui se retrouvent dans les gestes subtils du quotidien. Nous parlons de la même description intime des personnages de Flaubert, où les rapports de pouvoirs entre Paris et la province sont mis en avant, ce qui implique fantasme et sentiment d'infériorité pour certains, sentiment de supériorité pour d'autres personnages, tout cela entrecoupé de sentiments amoureux. Nous pensons à *L'éducation sentimentale* ou encore *Madame Bovary*. Zola fait aussi parti de ces romanciers qui ont décrit les usages et coutumes d'ouvriers notamment dans son roman *L'assommoir* pour n'en nommer qu'un. Ce sont les *manières de faire* et les *manières d'être* des personnages qui sont exposés dans chacun de ces livres par une description précise et attentive de gestes, de pensées et d'un quotidien propre à chacun.

et, de ce fait, la hiérarchie des sujets au sein de la société. Ceci soulève « une nouvelle forme d'inclusion » (Rancière, 2009, p. 165) car il y a « multiplication des capacités et des possibilités » (*Ibid*, p. 165) dans les manières de faire et dans les manières d'être. Il ne s'agit plus de présenter les Beaux-Arts comme seul et unique critère esthétique mais bien d'introduire objets et gestes ordinaires de l'expérience sensible du quotidien dans le régime esthétique. Ceci permet de renverser la hiérarchie de ceux qui ont parts et des « sans-part » afin d'arriver à l'égalité démocratique dans le partage du sensible : « la propriété d'être de l'art dans le régime esthétique de l'art n'est plus donnée par des critères de perfection technique mais par l'assignation à une certaine forme d'appréhension sensible. » (Rancière, 2004, p. 44). Ainsi, il y a « chevauchement entre plusieurs statuts sensibles possibles, et en définitive entre l'art et ce qui n'est pas l'art. Et je [Rancière] dirais que l'effet politique de l'art est lié à cette indétermination. » (Rancière, 2009, p. 164).

Si on reprend, donc, l'analogie avec les néo-paysans, on pourrait dire que les documentaires écologistes ne forment pas, du moins intégralement, une prise de parti poétique et politique qui exprime une égalité esthétique : car dans leur volonté de récupérer leur part au moyen de la parole, ils en oublient de peindre leur manière d'être, de faire surgir la visibilité de leur manière de faire, et ainsi d'intervenir en profondeur dans le partage du sensible. Les néo-paysans sont peut-être passés de la *phonè* au *logos*, ils ont peut-être récupéré une partie de leur part dans le partage du sensible. Cependant, en mettant uniquement en scène leurs prises de position et leurs revendications, la pratique artistique des documentaires sur les néo-paysans laisse dans l'ombre la manière d'être de leur *forme-de-vie*, de leur mode de vie, sur la ferme et dans les champs. De ce fait, nous pouvons dire que les réalisateurs prennent le parti pris d'instruire, ils ne cherchent pas à peindre les néo-paysans ni le poétique de leur quotidien. Ils n'essayent pas de faire surgir la visibilité de leur *forme-de-vie*, ni de présenter l'harmonie entre la *zoé* et le *bios*. Ceci est une distinction fondamentale par rapport aux documentaires sur les paysans traditionnels.

Prenons en exemple *Lu tempu di li pisci spata* (1954), un des courts-métrages du *Monde Perdu* de De Seta. En neuf minutes, le réalisateur réussit à peindre une journée type de pêche à l'espadon d'un petit village de Sicile. On y voit, dans une première partie, le départ des hommes

aux aurores. Ils montent en bateau et, en allant vers le large, ils raccommodent le filet à la main. Une fois les tâches terminées, on observe l'attente où chacun est à son poste. Le temps des plans se superposent à l'attente du poisson. Le montage prend le temps d'établir le positionnement de quelques-uns et la sieste des autres en attendant l'espadon. Pendant ce temps d'attente, le film retourne dans le village où les femmes, au bord de la mer, chantent en faisant la lessive. De la même manière ici, plusieurs plans captent le travail physique de ces femmes et présentent différentes étapes du lavage. Tout comme les pêcheurs ont imposé leur temps d'attente à la caméra, le long et fastidieux travail des femmes dicte leur rythme à la caméra. Ainsi, quand on revient sur le bateau des hommes, on a le sentiment que la journée est bien avancée. Puis, alors que la caméra poursuit l'œil de l'observateur en haut de son mat, l'espadon saute. Tout le monde se réveille et rame de plus belle. Le lanceur est en position à l'avant du bateau avec son harnais. Les plans sont de plus en plus rapides, on voit la concentration et l'excitation sur les visages des uns et des autres, le montage s'accélère alternant entre l'espadon et les humains. Malgré la vitesse, le savoir-faire paysan se ressent. Le lanceur n'envoie pas son harpon au hasard, il attend un moment bien précis, qu'un profane en matière de pêche ne pourrait connaître. Un pêcheur aguerri pourrait lui aussi avoir du mal à reconnaître le moment où il faut tirer : le montage rapide et les différents points de vue de chacun ne permettent pas de rendre compte de la distance précise à laquelle est le bateau de l'espadon. Une fois la cible attrapée, le montage met du temps avant de redevenir calme de la même façon que les hommes prennent du temps avant de retrouver leur souffle et leurs émotions.

Ici, le rythme de la situation s'est imposé au rythme du film. Selon Michel de Certeau, un espace, quel qu'il soit, se crée au gré « des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. » (de Certeau, 1990, p. 172-173). Dans notre exemple ci-dessus, l'espace filmique correspond à cette définition. Les émotions des pêcheurs se sont traduites dans la matérialité du film, par leurs gestes, par leur regard qui ont été appuyés par la caméra et le montage. Ceci a permis de traduire, ou encore d'accompagner les émotions de chacun des personnages et de les faire transparaître à l'écran. L'espace cinématographique traduit les sensations de ces pêcheurs et les incarne. De Certeau rejoint les expressions de Rancière lorsqu'il propose d'analyser un espace en dehors « des pratiques étrangères à l'espace « géométrique » ou « géographique » (*Ibid*, p. 142). De Certeau souhaite

analyser un espace selon des « pratiques [qui] renvoient à une forme spécifique d'opérations (des "manières de faire"), à "une autre spatialité" (une expérience "anthropologique", poétique et mythique de l'espace) » (*Ibid*, p. 142). Filmer l'espace avec ces manières de faire se rapproche des pratiques artistiques de Rancière. Elles permettent de transmettre les sensations des personnages aux spectateurs, en plus de faire de l'espace cinématographique le tableau de leurs émotions. À la fin du film, les hommes retournent au village à la tombée de la nuit. Les villageois festoient autour des chants et des danses populaires. Le film se finit sur le départ à l'aube des pêcheurs. Un des enfants les regarde partir avec curiosité, envie et admiration. La boucle est bouclée et le film se poursuit en hors-champ dans notre imagination : le petit garçon sera un jour un pêcheur.

Avec les outils cinématographiques qui permettent de recréer un espace, De Seta rend visible, en neuf minutes, les manières de faire de ces villageois. C'est en peignant les différentes émotions des villageois.es que le réalisateur nous permet, en tant que spectateur, de voir et ressentir une journée type de ces personnes, et ainsi de vivre l'expérience cinématographique. C'est dans l'intégralité de cette journée que nous est présenté leur mode de vie, et qu'est créé leur *forme-de-vie*. La majorité du film laisse un volume d'air important dans le cadre. La dilatation de l'espace filmique ajoute un caractère libéré et heureux à la *forme-de-vie* de ces paysans traditionnels. L'enfant regardant les pêcheurs intensifie ce constat, son regard joyeux vers les pêcheurs rend visible le futur du village, il rend visible le hors champ de l'histoire. Or, « peut-être est-ce là, très précisément, l'expérience esthétique : l'émotion de la forme, ni intellectualisée ni objectivée, mais ressentie, comme par appropriation. » (Amiel, 1998, p. 23). Ce sont à nouveau les stimuli créés par les émotions de l'image qui vont permettre au spectateur de s'approprier l'expérience esthétique et cinématographique de la *forme-de-vie*. C'est en ressentant « l'émotion de la forme » que le spectateur pourra s'émanciper et vivre sa propre expérience.

3.2 L'émancipation du spectateur

L'émancipation du spectateur joue son rôle face à l'œuvre d'art. Cela fait écho à l'égalité démocratique évoqué plus haut. En effet, il ne s'agit plus de considérer le spectateur uniquement comme un être passif devant un art qui lui apprendrait quelque chose, mais de remettre en

question « les rapports du dire, du voir et du faire [qui] appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion » (Rancière, 2008, p. 19). Rancière reprend l'analogie du maître et de l'élève où le rapport est inégal et unidirectionnel. La dualité de ce rapport provoque une hiérarchie entre ces deux sujets. Dans le cas des documentaires sur les néo-paysans, toute notre problématique vient du fait que l'œuvre elle-même prend la place d'un maître et le spectateur de son élève. Or, l'émancipation se fait par l'écart même que provoque l'œuvre entre le maître et son élève :

« Dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture – étrangère à l'un comme l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier en commun ce que l'élève a vu, ce qu'il en dit et ce qu'il en pense. Il en va de même pour la performance. Elle n'est pas transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet. » (*Ibid.*, p. 20-21)

Les documentaires sur les néo-paysans remettent peut-être en question certains rapports de domination actuels au niveau de leur sujet, néanmoins, la forme cinématographique utilisée ne suit pas ce cheminement puisqu'ils en oublient de filmer la *forme-de-vie* des néo-paysans. Or, filmer la manière de vivre des néo-paysans permettrait de se distancier du rapport de cause à effet qui maintient la dualité de ce lien. Cet oubli abroge l'écart possible entre l'œuvre et le spectateur mais aussi au sein même de l'œuvre, et, de ce fait, l'émancipation du spectateur s'en voit affaiblie. L'écart dont il est question à l'intérieur de l'œuvre est, en fait, la possibilité de voir apparaître un hors-champ au cœur même du champ cinématographique.

« Si la politique consiste en un dérèglement du jeu des places sociales et si « le propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique » (Vauday cite Rancière, 2004), alors il y a « une esthétique de la politique » et « une politique de l'art » qui ont en commun « l'écart » et le jeu qu'elles induisent dans un système de places et de normes avec pour effet de dé-couvrir ce qui restait à couvert. Analogie de la politique et de l'art qui consiste, il faut y insister, *faire voir et faire entendre*, c'est-à-dire à rendre perceptible ce qui était imperceptible et sans nom. L'écart est le pas de côté, l'espacement, le jeu avec l'espace institué qui permet de faire entrer dans le champ le hors-champs. » (Vauday, 2006, p. 352-353).

Le hors-champ n'est pas simplement le hors-cadre. Le hors-champ a un aspect politique et

esthétique. Il permet de laisser un espace au spectateur, que ce soit un espace de réflexion ou d'imagination. Ne pas tout dévoiler d'un coup au son et à l'image, laisser un hors champ apparaître à l'intérieur du champ permet de révéler un espace au spectateur qui ne lui dicte pas ce qu'il doit voir, entendre ou comprendre. Cet espace d'émancipation se dévoile grâce à ce lien étroit entre le champ et le hors-champ, et propose finalement un espace politique :

« Le cinéma sera inventif principalement en déjouant ces limites entre ce qui est dans le champ et ce qui est hors-champ, en jouant des possibles équivoques, voire des monstruosité qui ne sont peut-être même pas enregistrées par la caméra, mais qui sont virtuellement contenues dans l'image effectivement enregistrée, dans le champ. Bref, en se jouant aussi du spectateur lui-même. « Le cinéma ne reflète pas la réalité, il l'invente », et notamment dans l'œil et la tête du spectateur (Bonitzer, 1982, p. 122). Les tensions se créent ainsi au moins à deux niveaux : entre le champ et le hors-champ, entre l'actuel et le virtuel. Et voilà que champ cinématographique et champ politique se chevauchent. » (Lévesque, 2010, p. 185)

Bien que la thèse de Sébastien Lévesque ne porte pas sur le même sujet que nous, l'analyse du hors-champ politique reste la même. Lévesque parle de monstruosité par rapport aux films sur les camps de concentration de la Deuxième Guerre Mondiale. Il ne s'agit peut-être pas de monstruosité qui vont apparaître dans notre cas, cependant, l'extérieur, le non-visible pourrait être virtuellement présent dans le champ de la même façon. Ainsi, la présence du hors-champ dans le champ joue un rôle essentiel dans l'esthétique d'un film. La tension qui agit entre l'un et l'autre permet de provoquer un écart, écart qui laisse de la place au spectateur. Après ces constats, il est d'autant plus important de rendre visible le quotidien des néo-paysans. Alors que le régime de visibilité contemporain ne fait que glorifier la vie moderne, sa rapidité et sa productivité, la captation de leur *forme-de-vie*, de leur manière de faire, de leur manière d'être en dehors de la parole devient indispensable à leur distinction. La vie moderne incarne la *vie nue*, soit la vie séparé de sa forme. C'est donc bien la forme qui caractérise le néo-paysan de ses contemporains, car sa *forme-de-vie* est l'ajout du politique dans les gestes de son quotidien.

Prenons par exemple le film *Pas de pays sans paysans* que nous avons déjà évoqué dans le chapitre deux. Dans les trente premières minutes du film, nous voyons exactement quinze intervenants. Aucune entrevue ne dépasse les trois minutes et cette cadence ne ralentit pas jusqu'à la fin du film. La réalisatrice glane des informations à divers endroits : au Québec, au

Canada anglophone, en France, *etc.* Le montage final ressemble ainsi à une mosaïque d'informations venant de plusieurs personnes. L'idée derrière ce grand nombre d'intervenants est peut-être de convaincre le spectateur par le nombre d'intervenants convaincus. Le caractère international du film renforce aussi cette idée : il ne s'agit pas d'un argumentaire isolé à un endroit précis mais d'un sentiment plutôt global de la part des protagonistes. Plus il y a de personnes convaincues, plus leurs arguments peuvent prendre de l'importance auprès des spectateurs. Cependant, les protagonistes disent globalement la même chose chacun à leur manière, chacun par rapport à leur(s) spécialité(s). Nous passons d'une tête parlante à une autre et la voix de narration de la réalisatrice surplombe les plans de coupes pour lier la mosaïque. Aucun monde sensible ne nous apparaît à l'écran, ils n'ont pas le temps de surgir dans le cadre, et, de ce fait, aucune tension n'a lieu entre le champ et le hors-champ.

Analysons la première ferme visitée. Il s'agit d'une ferme de brebis et d'agneaux à 00:02:04. Le premier plan est un plan d'établissement, il y a un panneau indiquant le nom du lieu : Ferme de la Cobbine. Nous voyons ensuite la fermière arriver avec deux bouteilles de lait. Nous entendons en voix off : « On va leur donner du lait ». En arrivant près de ses animaux, elle leur dit bonjour pendant que nous apercevons brièvement des brebis en arrière. Elle prend dans ses bras un agneau qui bêle, lui donne un biberon puis nous explique les circonstances. Lors de l'explication nous voyons pendant quelques secondes le gros plan du prochain protagoniste, nous ne le connaissons pas encore. Nous passons à l'image d'un agneau qui tète sa maman avant de revenir à l'entrevue rapide de la fermière. Ce passage dure au total cinquante-six secondes et, malgré le peu de temps qui est accordé à cette ferme, tous les plans ne sont pas dédiés au monde sensible. D'ailleurs, le monde sensible n'a pas le temps de nous être révélé à l'écran.

Premièrement, la présence d'une personne encore méconnue et qui n'a pas de lien direct avec les animaux marque une coupure dans le monde sensible qui est en train de se construire à nous. Deuxièmement, on ne sent aucune tension ni aucun écart possible entre le champ et le hors champ. Le champ est expliqué à l'image et au son. Nous voyons tellement peu de ce monde sensible qu'il nous est impossible en tant que spectateur de s'attacher, de créer des liens, de s'identifier au protagoniste ou tout simplement de s'approprier l'expérience filmique. Le film ne joue pas avec des « possibles équivoques » pour reprendre la citation de Lévesque, il n'a pas le

temps d'en établir non plus. *Pas de pays sans paysans* ne prend pas le temps de refléter la réalité, il peut encore moins l'inventer « dans l'œil et la tête du spectateur » (Bonitzer cité par Lévesque, 2010, p. 185). Ceci annule la tension entre champ et hors-champ et peut même aller jusqu'à supprimer le hors champ lui-même. Ceci revient, au final, à amoindrir la présence du champ politique au sein du champ cinématographique. Le hors-champ ne se situe pas uniquement par la voix-off de la narratrice ou des néo-paysans. Pour être hors-champ, ce dernier doit apparaître « virtuellement [...] dans l'image effectivement enregistrée » (Lévesque, 2010, p. 185). Nous rajouterons que le hors-champ peut aussi apparaître à l'aide des sons particuliers à ces lieux. Nous l'avons évoqué dans le deuxième chapitre : qu'est-ce qu'une ferme sans ses sons qui lui son propre et qui lui apportent son identité ? Qu'est-ce que le hors champ d'une ferme si nous n'entendons pas son paysage sonore ?

Troisièmement, la durée totale dans la ferme ne peut laisser le temps à une *forme-de-vie* d'apparaître à l'écran. Pendant le dernier plan de ce passage, la fermière nous explique en entrevue qu'elle n'est ni productrice agricole ni une exploitante agricole. Elle n'exploite ni la terre, ni les animaux et ne produit pas du lait tel qu'on produit une voiture pour reprendre son point de comparaison. Sa *forme-de-vie* est donc apparemment différente de l'agriculture moderne. Or, nous ne pouvons saisir sa manière de vivre particulière. Celle-ci n'est pas simplement hors-champ, elle nous est tout simplement inconnu. Avec cet extrait, nous ne pouvons savoir où se trouve « les propriétés des espaces et les possibles du temps » (Rancière, 2000, p. 14) dans lesquels le politique apparaît tel que le propose Rancière un peu plus haut.

Prenons un deuxième exemple, le film *Cultures en transition*²⁹ (2012) de Nils Aguilar. À 00:12:26, nous observons une discussion entre un père Bernard et son fils Oswaldo à la fin d'un repas. Le fils souhaite remettre en place un système où le paysan décide du prix de revente selon ses coûts et le salaire qu'il veut dégager et retourner dans un circuit plus court de revente et de transformation des produits. Son père, en accord avec le principe, lui répond qu'il ne pourra pas choisir cela pour sa vie et son projet, il faudra qu'il fasse en fonction des politiques agricoles européennes et mondiales. Nous avons pu survoler, en 1 minutes et 43 secondes, la dynamique

²⁹ Notons que le titre original anglais de ce film est *Voices in transition*. La voix est donc prédominante dès le titre du film.

entre un père et son fils. Puis, nous passons à un plan large avec des plantes au premier plan, des arbres puis un petit bout de maison. Des phrases apparaissent à l'écran. : « En France, une ferme est abandonnée toutes les 23 minutes. Les jeunes trouvent difficile de reprendre les dettes de leurs parents. ». En même temps, nous voyons Oswaldo qui marche dans le cadre. Il commence à parler en voix off puis nous passons à son entrevue pendant les quatre prochaines minutes. Il évoque la difficulté d'accéder aux terres à cause des prix du foncier et de l'urbanisation grandissante. Plan de coupe, nous voyons un train qui passe en arrière d'un champ, avant de retourner en entrevue. Il propose son projet : reprendre la terre à plusieurs de façon collective et conserver cet espace d'agriculture. Il nous explique que son père passe, petit à petit, à l'agriculture biologique pour faciliter leur reprise. Il devient voix off et nous voyons un vaste champ avec son père dans son tracteur. Nous revenons à Oswaldo qui nous explique qu'il voit l'agriculture « à échelle plus humaine ». Après cette courte phrase, nous sommes de nouveau dans le champ et nous voyons apparaître à l'écran le tracteur de son père. Puis, nous voyons un gros plan de plusieurs épis de blé qui suivent le souffle du vent. Les sons de ces lieux sont presque inaudibles, la voix surplombe tout. Il faut mettre le volume assez fort pour discerner l'identité sonore du lieu. Nous revenons à l'entrevue. Oswaldo souhaite que chaque paysan ait son expertise : paysans-boulangers ou encore paysans-maraîchers. Il continue en voix-off pendant que nous observons une femme qui accroche les plantes à un tuteur avant de faire un gros plan sur ses mains. Nous revoyons Oswaldo qui finit sa phrase avant de retourner en gros plan sur d'autres mains, pour passer ensuite à un plan moyen de la femme aux tuteurs et d'Oswaldo qui ont les mains dans la terre. L'entrevue reprend, Oswaldo explique : il ne cherche pas à faire la même agriculture moderne sans produit chimique. Il souhaite aller plus loin en épousant ce qui se rapprocherait de ce qu'on appelle ici la *forme-de-vie*, il désire : « s'affranchir de l'esclavage économique que nous imposent les multinationales » [00:16:30]. Au cours de cette explication, plusieurs plans s'enchaînent : un plan large du champ de blé ; un panoramique de droite à gauche du champ de blé du père au champ en polyculture du fils ; une légère plongée sur le champ du fils avec, en arrière-plan, le champ du père ; un plan moyen où Oswaldo enlève une protection sur les arbres encore jeunes ; un gros plan de deux paires de mains qui récoltent des pommes-de-terre ; suivit de deux gros plans de fleur où la dernière est butinée par une abeille. Nous revenons au lieu de l'entrevue quelques secondes encore avant de voir Oswaldo debout, dehors, en train de contempler son champ. Une musique se fait entendre. En fond sonore nous entendons le

paysage sonore du lieu avant de voir un gros plan de deux papillons.

Ici, nous retrouvons plusieurs aspects évoqués plus haut. Tout d'abord, le paysage sonore n'est jamais entendu seul comme une identité propre, indépendante de la voix humaine ou de la musique ajoutée en post-production. Nous avons, là encore, une perte de l'identité du lieu. Les images non plus ne peuvent pas parler d'elles-mêmes. Elles sont toujours soumises à la parole en voix off ou à la musique, comme si, initialement, les images et les sons n'avaient pas de valeur intrinsèque et qu'il fallait ajouter un sens supplémentaire, une explication avec une voix humaine, rationnelle. De plus, les allers et retours constants, de quelques secondes chacun, ne laissent pas le temps ni à Oswaldo ni au lieu de prendre le temps d'être à l'écran. Ensuite, bien que le père et le fils nous expliquent leur manière de vivre, ou du moins leur vision de l'agriculture avec leurs différences de point de vue, nous ne les voyons pas vivre. La matérialité du film ne traduit pas des sensations. Nous ne vivons pas, dans ce passage, une expérience « anthropologique, poétique ou encore mythique » tel que le conçoit de Certeau pour un espace. Or, s'il n'y a pas d'espace, comment peut-il y avoir un hors champ ? Pourtant cette famille a quelque chose de particulier : il y a transmission des champs agricoles d'un père à son fils avec une remise en question de l'agriculture et du statut politique du paysan. Nous sommes dans le même lieu, dans la même famille alors que nous avons deux agricultures, deux visions différentes et, de ce fait, deux espaces et deux manières de vivre différentes. Cependant, nous ne voyons ni la façon de vivre du père, ni celle du fils. Nous sommes, encore une fois, uniquement dans la parole, dans une relation de maître à élève et de cause à effet. Alors que « parler de partage du sensible, c'est définir un paysage commun qui est un certain nouage du sens en tant que présentation sensible et du sens en tant que mode d'intelligibilité » (Rancière, 2009, p. 170). Il s'agit donc d'une interaction entre deux modes utilisés. C'est avec ce jeu entre intelligible et ressentie, entre ces nouages de sensibilités que le cinéma peut avec ses outils, mettre en perspective ce rapport, ce lien entre deux parties complémentaires de la vie. Nous allons compléter notre analyse en approfondissant la pensée de Rancière. Après avoir décrit les trois logiques de l'efficacité de l'art, nous utiliserons les outils de ces logiques pour questionner le rapport des films au politique et à l'esthétique dans les documentaires qui nous intéressent.

3.3 Les trois logiques ou régimes de l'art

Dans son livre *Le spectateur émancipé*, et plus particulièrement dans le chapitre « les paradoxes de l'art politique », Rancière se questionne sur l'efficacité politique de l'art et sa réception chez le spectateur. Il part d'une idée de cause à effet : « On suppose que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes » (Rancière, 2008, p. 57). C'est le sentiment d'indignation qui engendrerait, selon l'hypothèse, une position politique, une opinion chez le spectateur. Or pour Rancière :

« Le problème tient à la formule elle-même, à la présupposition d'un continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs. » [...] Pour que l'art politique soit efficient, le philosophe propose un « entrelacement [...] singulier et contradictoire entre trois formes d'efficacité [...] : la logique représentative [...], la logique esthétique [...] et la logique éthique. » (Rancière, 2008, p. 60-73).

Nous allons les définir.

La logique représentative, que Rancière reprend d'Aristote (Rancière, 2000, p. 29), est, comme son nom l'indique, dans un souci de représenter véridiquement la réalité. Il s'agit de la *mimesis* entre l'art et la réalité, soit d'une reproduction, à travers l'art, de la réalité. La logique éthique, est un rapport direct entre l'origine de l'œuvre, sa forme d'art initiale et sa destination. Il s'agit d'une forme politique. Il y a corrélation directe entre les deux. À ces deux premières logiques, Rancière ajoute la logique esthétique qui est en rupture avec les deux premières formes d'art par ses règles moins strictes de ce que doit être l'art. Cependant, il ne s'agit pas d'exclure complètement les autres efficacités, Rancière cherche un dialogue entre les trois. Pour le philosophe, l'efficacité esthétique naît de la plume de Flaubert et de Balzac. C'est dans leur rupture avec la hiérarchisation de l'art, dans le recul avec les règles préétablies qu'ils permettent, de mettre en lumière des mondes sensibles et des modes d'affections. Flaubert et Balzac sont les premiers à être en rupture avec les repères sensibles habituels, en cela ils provoquent l'égalité démocratique évoquée plus haut en donnant aux « sans-part », une part du sensible.

Cette rupture du régime esthétique de l'art se situe principalement dans la « suspensions de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé

sur un public déterminé. » (Rancière, 2008, p. 64). Vu qu'il y a suspension avec la destination de l'œuvre, l'accent de la forme est mis en avant (notamment sur l'apparence du sensible), ce qui crée un nouveau type de pensée. Cette dernière se retrouve « dans la matérialité sensible du monde » (Garneau, 2013, p. 202). Elle serait « déjà présente et inscrite dans la texture même des choses du monde. » (*Ibid*, p. 202). Appelée « pensée-matière », elle irait à l'encontre de la pensée rationnelle de l'homme. La matière du monde aurait toute une capacité pour développer une puissance intrinsèque à elle-même et, de ce fait, « le *logos* [serait], en quelque sorte déconsidéré, [il n'irait] pas de soi. » (*Ibid*, p. 202). En remettant en question le positionnement de la parole et du rationnel qui prime aujourd'hui, on permet à « la pensée de l'homme [...] un *dehors* qui lui résiste, qu'elle affronte, auquel elle se confronte, et dans lequel, parfois, elle se perd. » (*Ibid*, p. 202). Car en effet, selon Rancière et repris par Garneau : « La pensée se perd dans la pierre, la couleur ou la langue et égale sa manifestation active au chaos des choses. » (*Ibid*, p. 202). La pensée qui émerge du chaos peut être plurielle et rejoindre plusieurs perceptions et significations. La puissance de la matière n'est pas composée d'une seule pensée et encore moins de la pensée rationnelle mise en avant aujourd'hui. Tout comme le maître et son élève ou encore le spectateur émancipé, chacun peut dialoguer à sa façon avec la matière : « Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. [...] Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé. » (Rancière, 2008, p. 19).

C'est ce que Rancière appelle aussi : « l'efficacité d'un dissensus » (*Ibid*, p. 55). Selon le philosophe, « le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capable de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun » (*Ibid*, p. 66), « c'est le conflit de plusieurs régimes de sensorialité » (*Ibid*, p. 66). En cela, le dissensus questionne et présente le partage du sensible dans toute sa complexité. Les dichotomies classiques, tel que regarder et savoir, apparence et réalité, action et passivité, sont reconsidérées, elles forment toutes ensemble, un mélange de sensorialité, elles sont liées entre elles dans un rapport délicat et hétérogène. La reconfiguration des sensibles permet au dissensus de se trouver « au cœur de la politique » (*Ibid*, p. 66). Selon Rancière, « la politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l'évidence sensible de l'ordre « naturel » » (*Ibid*, p.66). Le dissensus et la politique sont ainsi intimement liés, ils cherchent à partager le sensible

de façon plus équitable, ce qui rejoint l'égalité démocratique de Flaubert et Balzac.

Au dissensus et à la politique s'opposent le consensus et la police. La police distribue et assigne le visible et l'invisible, le commun et le privé. Par conséquent, elle décide au sein de la société qui aura une part ou non dans le partage du sensible. Le consensus, lui, ne fait que répéter des choses connues dans un espace connu. C'est-à-dire qu'il dicte, dans la société, ceux qui ont des parts et ceux qui n'en ont pas. De plus, « le consensus signifie l'accord entre sens et sens, c'est-à-dire entre un mode de présentation sensible et un régime d'interprétation de ses données. » (Rancière, 2009, p. 172). Il s'agit « d'une réalité objective » (*Ibid*, p. 173). Le consensus ne donne aucune possibilité à d'autres interprétations du monde, des choses, de la matière, *etc.* Il ne cherche pas à redéfinir le partage du sensible mais bien à confirmer ce qui existe déjà et à maintenir les dominations actuelles dans un *statu quo*. Ainsi, présenter des choses révoltantes – l'injustice contre les « sans-part » – n'aide pas l'efficacité de l'art car, ce n'est pas en présentant des choses connues que les spectateurs vont se révolter, qu'ils soient déjà conscients du problème ou non :

« (...) on ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action. On passe d'un monde sensible à un autre monde sensible qui définit d'autres tolérances et intolérances, d'autres capacités et incapacités » (Rancière, 2008, p. 74).

Pour contrer le consensus, Rancière propose le concept de *phrase-image*. Provenant du régime esthétique, ce concept s'adapte très bien au cinéma, il met même en avant une des puissances de cet art. Alliant son, parole et image, le cinéma est un dialogue, un nouage, entre ces principaux composants. Or, le régime représentatif cantonne la parole et l'image à des statuts binaires et bien définis alors que la *phrase-image*, avec l'aide du régime esthétique, décloisonne ces définitions et marque une rupture avec des règles préétablies :

« La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-image, j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. Dans le schéma représentatif, la part du texte était celle de l'enchaînement idéal des actions, la part de l'image celle du supplément de présence qui lui donne chair et consistance. La phrase-image bouleverse cette logique. La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchaînement. Mais la phrase enchaîne désormais

pour autant qu'elle est ce qui donne chair. Et cette chair ou cette consistance est, paradoxalement, celle de la grande passivité des choses sans raison. L'image, elle, est devenue puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre deux ordres sensoriels. La phrase-image est l'union de ces deux fonctions. » (Rancière, 2003, p. 56)

Dans le concept de la *phrase-image*, la phrase et l'image ne sont pas deux fonctions dépourvus de liens qui s'ajoutent l'une à l'autre sans interactions. Au contraire, elles dialoguent et se font échos, elles ont un statut d'égalité. Ce qui est particulièrement intéressant pour nous dans ce concept, c'est le lien tendu et étroit entre la passivité et l'activité que provoque la *phrase-image* : « Il semble effectivement que la description chez Rancière parvient à unir ces deux opérations de la *phrase-image* : la passivité d'un continuum sensible, et la « force disruptive » qui en découle, repoussant toute forme de consensus » (Zabunyan, 2009, p. 153). La passivité aurait à l'intérieur même de son statut, une sorte d'activité intrinsèque qui permettrait de faire émerger la puissance de la matière et la « force disruptive ». Ceci fait particulièrement écho à la *puissance-de-ne-pas* d'Agamben que nous avons décrit au premier chapitre. Il y a une puissance inhérente à l'intérieur de la *puissance-de-ne-pas* que nous retrouvons dans la force de la passivité de la *phrase-image*. Dans le deuxième chapitre, nous avons évoqué la passivité du spectateur. Nous tenons à préciser qu'il ne s'agit pas de la même passivité. En effet, nous distinguons deux types de passivité « celle du cinéaste et celle du spectateur » (Noguez, 1987, p. 26). Ces deux passivités sont reliées tout en étant proportionnellement inversées : « plus le cinéaste est passif, enregistrant tout, montrant tout sans intervention structurante au moment du montage, plus le spectateur est contraint à l'activité [...] [et adopte] une attitude critique et créatrice. » (Noguez, 1987, p. 26). Les deux passivités n'ont pas le même impact. Alors que l'une est nécessaire à l'émancipation du spectateur, l'autre correspond à une facilité.

Observons maintenant la correspondance qu'il y a avec notre sujet. Comme nous l'avons vu, les documentaires sur les néo-paysans ne mettent pas la phrase et l'image sur un même pied d'égalité. La parole, proéminente, maintient les intervenants dans une sollicitude constante et ne laisse émerger la passivité de leur être et de leur corps à l'image. Ainsi, il ne peut y avoir d'échange entre ses deux fonctions à l'écran. Vu qu'il n'y a pas de passivité présente, aucune puissance de la matière ne peut se dégager, remplir l'espace et présenter une « force disruptive » qui aiderait à la rupture du système de représentation et finalement du consensus.

Cette *phrase-image* est mise en avant par la notion de *geste*. Ce dernier fait apparaître des mondes pluriels et sensoriels du partage du sensible à l'écran. Nous parlerons du geste cinématographique comme « affect indéci » caractéristique de l'art des images en mouvements ». Cet affect vient « pervertir [...], suspendre [...], déconnecter » le consensus « en vue de proposer un changement de positions, une nouvelle distribution des compétences dans le « paysage commun » ». Ce *geste* représente « un acte de subjectivation politique » qui « ne renvoie pas nécessairement à un cinéma dit « politique », ou « engagé ». » (Zabunyan, 2009, p. 155). Ici, Dork Zabunyan fait une distinction entre les films dont le sujet est politique et les films qui sont politiques de par leur forme et leur esthétique, de par leur *geste*. Ce qui marque une différence entre ces deux types de films, c'est une suspension, un questionnement du « paysage commun ». Comme la *phrase-image*, le geste est un outil esthétique de l'efficacité du dissensus qui favorise le partage du sensible et l'émancipation du spectateur.

Prenons par exemple le film *Demain*. Le premier chapitre de ce film est consacré à l'agriculture. Pendant dix-neuf minutes et quarante-huit secondes non consécutives, nous sommes dans des fermes aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en France. Quatorze personnes nous sont présentées et onze d'entre elles prennent la parole, ce qui ne fait pas beaucoup de temps par personne. La ferme *D-Town* à Détroit nous est présentée en moins de trois minutes. Le lieu nous est introduit par trois plans de quelques secondes, où deux personnes cultivent : Malik Yakini et Kadiri Sennefer. À la moitié du troisième plan, où une voix off se fait entendre, nous passons à l'entrevue de Malik Yakini. Le film enchaine directement avec l'entrevue de Kadiri Sennefer. Il nous dit que le travail agricole est physiquement difficile. Nous repassons en voix off pour voir deux gros plans de mains travaillant la terre, et un plan rapproché de Kadiri dont le dos est baissé vers la terre. Nous revenons à l'entrevue de Kadiri. Malgré la difficulté du travail, il exprime que « C'est un lieu sacré pour moi. Je viens ici, je travaille. La vie est pleine de frustrations, de problèmes auxquels on doit faire face. Ici, c'est calme et paisible, je peux entrer en connexion avec la terre, me salir les mains » [00:12:49]. La phrase est à peine finie que nous passons à un plan de route et des narrateurs avant d'arriver à une autre ferme. Qu'en est-il de l'expérience cinématographique si le film ne découpe justement pas cet espace et ce temps calme et paisible tel que le ressent Kadiri ? Qu'en est-il de sa personne si le film ne le représente pas ainsi ? Qu'en est-il de la tension entre frustrations de la vie et temps paisibles de

l'agriculture si nous ne voyons ni l'une et à peine l'autre ? Qu'en est-il de la tension entre le champ et le hors-champ si ni la vie paisible ni la frustration n'apparaît à l'écran ? En étant constamment dans la parole, nous restons dans une rationalité de l'homme qui place le *logos* au premier plan et considère l'image comme illustration de la parole. La pensée ne peut pas se perdre dans la terre, les feuilles ou les fruits. De ce fait, la *pensée-matière* ne peut apparaître. Nous restons dans une forme de la logique représentative qui ne remet pas en question les fonctions de la phrase et de l'image. Les deux fonctions ne communiquant pas, la *phrase-image* ne peut jouer un rôle et bousculer les règles préétablies. Les outils de l'efficacité du dissensus ne sont pas mis en place, ni la *phrase-image* ni le *geste* ne sont présents. Nous sommes maintenus dans la rapidité de la consommation du consensus. Il n'y a pas de puissance qui émerge d'une passivité caractéristique de la *phrase-image* et des néo-paysans. Vu qu'il n'y a pas la suspension spécifique du *geste*, il n'y a pas de subjectivation politique. Tous ces outils du dissensus aident pourtant à l'émancipation du spectateur, à lui laisser un écart dans lequel se perdre dans sa pensée pour y laisser émerger la puissance de la matière.

3.4 La politique, ou comment « voir autrement »

Le film *Le semeur* (2013) de Julie Perron attire particulièrement notre attention, nous le prendrons comme un contre-exemple des documentaires écologistes, tel l'exception qui confirme la règle. La réalisatrice suit Patrice Fortier, semeur et artiste, dans ses nombreuses activités. Nous comprenons au court du film qu'il a fait des études d'arts. Nous ne savons pas s'il vient d'une famille paysanne où s'il s'agit d'un retour à la terre, nous savons encore moins s'il s'agit d'un acte politique assumé. Ses activités artistiques sont en lien avec ses activités paysannes, les deux dialogues et se complètent. Esthétiquement, le film rend visible ce dialogue. C'est celui-ci qui donne à voir la particularité de la vie de Patrice. Sa vie artistique ne pourrait pas être séparé de sa vie paysanne et inversement. L'une est sa vie biologique, qui lui permet de vivre, de se nourrir, l'autre est sa forme, sa façon de vivre qui nourrit aussi la vie biologique mais d'une autre manière. À deux moments, un au début du film, l'autre à la fin, Patrice nous fait part de sa réflexion entre productivité et art. Être productif pour pouvoir vivre tout en ne s'oubliant pas à l'intérieur de celle-ci. Comment ne pas être étouffé par la productivité et prendre le temps de laisser émerger sa pensée dans la matière afin d'avoir une vie qui lui est propre, une

vie en accord avec sa forme. Ce questionnement est particulièrement adapté à notre mémoire.

L'esthétique du film est à l'image du paysan. Simple, sobre, à l'écoute des images, des sons, des lieux, du temps, de lui. Chaque élément du film est une présence et a sa place dans l'écosystème de Patrice mais aussi dans celui du film. Le rapport aux cinq sens est très développé. Nous passons de la description d'un concombre italien doux avec un duvet [00:07:15], au bruit des insectes lors d'un coucher de soleil [00:49:20] ou des oiseaux au lever du soleil [00:49:35], en passant par la mauve crépus, plante gélifiante pour les smoothies [00:08:59], ou encore les rutabagas polonais des montagnes au goût de cannelle [00:11:45]. Le toucher est présent dès l'introduction lorsque Patrice trie ses graines de courges ou de piments [00:01:03- 00:02:33], le son du toucher vient compléter notre perception. Les images et les sons nous parlent, nous évoquent des sensations, des sentiments, chacun prend le temps d'exister, d'être. La diversité sensorielle présente tout au long du film révèle le geste cinématographique nécessaire à l' « acte de subjectivation politique » (Zabunyan, 2009, p. 155). Même quand Patrice nous parle, il n'est pas statique en entrevue dans un cadre restreint. Souvent, il continue son activité, par exemple à 00:21:45, il fabrique son chapeau d'Angélique. C'est un projet artistique qui lui servira à semer les nouvelles graines plus tard dans le film [00:46:39]. Les espaces sont ouverts, dilatés, sans pour autant qu'on se sente isolé dans un espace trop large. Nous sommes bel et bien avec le protagoniste et nous partageons l'espace.

Bien qu'il n'y ait pas de sujet politique questionné de front, certaines phrases font échos à quelques absurdités du monde agricole actuel. Par exemple, à 00:13:49, Patrice nous dit : « C'est comme mettre du round up, sauf que c'est gratis ». Nous sommes dans un champ, il met une bâche par terre et, en une phrase, le protagoniste nous dévoile un extérieur, un hors-champ qui remplit virtuellement le cadre. En un geste simple, il fait gratuitement ce qui coûte de l'argent à d'autres agriculteurs. C'est un geste politique, bien que ce ne soit pas énoncé comme tel. Un geste politique, qui, dans son action et sa visibilité produit une tension avec l'extérieur. Pour rendre visible son sujet, Perron s'inscrit dans la tradition québécoise du cinéma direct. Pour Dominique Noguez, le cinéma direct est politiquement plus efficace, il parle d'un *cinéma catalyseur* où « l'efficacité vient du film lui-même en train de se faire – ou de ne pas se faire » (Noguez, 1983, p. 54). Nous poursuivons notre idée : même quand il ne se passe rien, il se passe

quelque chose. Le cinéma direct est particulièrement propice à la visibilité de la *forme-de-vie* paysanne car dans son caractère d'observation des temps faibles du quotidien, la « force disruptive » de la *phrase-image* se déploie dans le cadre. Dans sa rupture avec le consensus, *Le Semeur* incarne esthétiquement et politiquement l'efficacité du dissensus. La *forme-de-vie* de ce paysan peut être prise comme une solution, comme une autre possibilité de vie mais dans le refus de limiter Patrice à la parole de l'entrevue, le film offre une visibilité plus grande au paysan. Ainsi, *Le Semeur* se distingue des autres documentaires écologistes.

L'aspect politique d'un film ne se situe donc pas simplement dans son sujet mais aussi dans l'esthétique utilisée et choisie par les réalisateurs. Nous distinguerons ces deux types de films qui n'ont pas, au final, la même définition du mot politique :

« (...) le « cinéma-qui-se-veut-politique » ne pense qu'en termes d'agression ou de transgression, alors qu'ici « politique » voudra dire : voir ce qu'on ne voyait pas avant ou voir ce qu'on ne pouvait autrement voir. Plus simplement, « politique » voudra dire voir autrement. » (Lévesque, 2010, p. 200)

Les documentaires écologistes ne peignent pas encore la manière de vivre des néo-paysans, et, de ce fait, ils ne montrent pas leurs particularités. Ils ne présentent pas l'expérience d'une vie politique qui a lieu dans les gestes quotidiens du néo-paysan. Cela nous ramène alors au Collectif Tiqqun : dans les documentaires sur les néo-paysans, ces derniers sont conformes au sujet politique tel que l'entend l'État Moderne, ils ne sont que des voix sans actions. Ils mettent au premier plan leur politique par la parole et n'arrivent pas à rendre visible leur *forme-de-vie*, c'est-à-dire leur politique qui se situe au niveau du faire néo-paysan. Cette action n'est pas forcément du mouvement constant, il peut aussi avoir lieu dans les moments d'attente ou de repos, dans la passivité du réalisateur ou des sujets. En effet, le rapport au temps des néo-paysans est différent de celui des citoyens sous l'État moderne actuel. De ce fait, le temps d'attente est caractéristique des néo-paysans et donc indispensable à leur représentation et leur visibilité. Les réalisateurs n'arrivent pas encore à un équilibre entre la *zoè* et le *bios*. En ce sens, leur *forme-de-vie* est toujours invisible, elle n'existe pas encore.

Si le discours politique doit être peint, les documentaires sur les paysans traditionnels jouent alors le même rôle que le roman de Flaubert, *Madame Bovary*. Les anciens paysans occupaient peut-être moins d'espace physique dans le partage du sensible, cependant les

documentaires qui les mettaient en scène se rapprochaient davantage du langage démocratique : les anciens paysans étaient alors plus visibles au regard du commun. Dans le livre *Les néo-paysans*, il est dit que ceux-ci « donnent à leurs gestes ordinaires une portée politique » (D'Alliens, 2016, p. 110). Or, si on ne saisit pas ces gestes ordinaires du quotidien, si on ne les élève pas à la visibilité dans les films qui les mettent en scène, il nous est impossible d'en voir leur portée politique. En ce sens la parole des néo-paysans n'est qu'un discours idéologique dépourvu de sa matérialité.

« Rancière affirme que le sujet de la subjectivation, celui qui prend part, celui qui prend la parole, le sujet politique même, n'existe justement pas avant l'action, avant la révolte, le soulèvement, l'arrachement ou le décrochage, comme sujet déjà constitué se lançant *ensuite* dans la politique. » (Ruby, 2009, p. 75-76)

On pourrait alors défendre, à la suite des enseignements de Rancière une double thèse : les néo-paysans, dans le documentaire contemporain, n'existent ni politiquement ni esthétiquement, car ils ne sont pas représentés dans leur action politique qui se situe dans leurs gestes ordinaires du quotidien.

« L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde, dit Christian Ruby en commentant Rancière. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace. » (*Ibid* p. 75-76)

Les films sur les néo-paysans ne sont pas encore considérés comme de l'art si on en croit cette citation, car ils sont restés à un degré premier d'instruction. Ils ne se distancient pas de leurs fonctions, et en ce sens ils ne découpent ni un temps, ni un espace caractéristique au cinéma ou au néo-paysan. L'écart dont parle Ruby rejoint la tension entre le champ et le hors-champ, et le tiraillement entre champ et hors-champ est nécessaire à l'émancipation du spectateur.

En négligeant l'esthétique de leurs films, les réalisateurs font abstraction de l'aspect politique intrinsèque à leur film. Ils en oublient les outils cinématographiques spécifiques à cet art et de les faire dialoguer ensemble. Les réalisateurs ne prennent pas la peine d'adapter leur caméra aux personnes qu'ils filment. Ils n'essayent pas de capter la puissance passive

particulière à chacun d'eux. Nous avons plutôt l'impression que les intervenants sont des numéros qui résument leurs actions et leurs pensées en quelques phrases. Le montage n'est pas différent d'un intervenant à l'autre ni d'un film à l'autre. Ceci diminue finalement l'espace filmique alors que celui-ci permettrait de présenter les caractéristiques propres à chacun et nous permettrait de vivre des expériences « anthropologique, poétique et mythique de l'espace » (de Certeau, 1990, p.142). L'espace se voyant affaibli, la tension politique du champ et du hors-champ ne peut pas non plus apparaître à l'intérieur de l'image. Finalement, à aucun moment les documentaires sur les néo-paysans nous laissent observer des sensorialités diverses et variées. Ce n'est donc pas un monde sensible qui émerge aux yeux du spectateur mais bien la vision de la politique comme spectacle. Alors que les films proposent de re-questionner le réel, de modifier nos modes de faire et d'être au monde, le dispositif utilisé, celui de l'omniprésence de la parole, est selon les critères de Rancière un paradoxe de l'art politique. Les néo-paysans sont soumis, dans les films à n'être qu'un sujet politique tel que l'entend l'État moderne. La surabondance de la parole ne permet pas de transmettre un monde sensible, les trois logiques d'efficacité ne peuvent se rencontrer, ce qui est montré est un spectacle de la politique qui se rapproche de la propagande. Les images prennent la parole sans la donner en retour au spectateur, de ce fait, le spectateur ne peut s'émanciper, se questionner et se positionner.

Conclusion

Avec son concept de *forme-de-vie*, Agamben nous a permis de comprendre le postulat politique des néo-paysans et ce qu'ils cherchaient à atteindre. Leur objectif principal est de retrouver leur politique, ce qui implique de s'opposer à la vie sous l'État moderne, soit au concept de *vie nue* qui le symbolise. La *vie nue* représente une vie dénudée de sens par la soustraction du politique. C'est une vie qui est dénudée de sa forme. La vie politique comme complément de la vie biologique ajoutera alors un sens et apportera une potentialité de puissance. Retrouver un sens à sa vie permettrait aussi de ressentir le bonheur, le bien-être profond. Pierre Rabhi énonce clairement le sentiment de bonheur qui découle de cette *forme-de-vie*. Agamben, comme Rabhi, évoquent la puissance qu'insufflent cet accomplissement. La puissance de vie est contenue dans les gestes quotidiens des néo-paysans, dans ces gestes qui permettent de questionner notre rapport à la modernité et, de montrer leurs particularités.

Nous avons vu que le cinéma direct est le type de cinéma le plus propice à montrer ces « temps faibles » de l'action car il permet de faire émerger la *puissance-de-ne-pas* incarné dans la subtilité des gestes du quotidien. C'est également ce type de cinéma, *catalyseur*, qui permet au spectateur de se retrouver inclus à l'intérieur du film et de ne pas rester dans la passivité de la contemplation. Ceci permet de rendre visible les néo-paysans par leurs manières d'être et de faire, par leur *forme-de-vie*.

Or, cette potentialité de puissance, présente dans les gestes du quotidien, n'est pas transmise dans les films sur les néo-paysans. Alors que le cinéma avait réussi à capter une certaine *forme-de-vie* des anciens paysans en épousant les manières de faire de leur quotidien, les documentaires écologistes sur les néo-paysans n'y sont pas encore arrivés. Ils ne font ni esthétiquement ni politiquement exister la potentialité de puissance. D'un point de vue esthétique, la contraction de l'espace filmique emprisonne les néo-paysans dans un cadre étouffant. La narration au « je » et les « selfies filmiques » ajoutent un sentiment d'enfermement qui ne favorise pas l'émergence d'une puissance politique. Cela donne aussi l'impression d'un repli sur soi qui ne propose pas un partage.

Il est au contraire nécessaire de ressentir un mouvement d'ouverture pour laisser

apparaître à l'écran un « moment-de-monde ». Or, nous observons, dans les documentaires écologistes, une dichotomie des plans utilisées. Il y a principalement des « plans-paysages » qui maintiennent le spectateur dans une contemplation passive, ou des entrevues qui conservent l'état passif d'écoute du spectateur. Les plans où nous voyons les néo-paysans cultiver sont courts et toujours soumis à un élément extérieur que ce soit la musique extra-diégétique ou une voix off. Ainsi, il est difficile de ressentir et de s'approprier l'expérience cinématographique de l'espace vécu.

D'un point de vue politique, la surabondance de la parole empêche de peindre la manière de faire et de vivre des néo-paysans. En n'utilisant que la parole, les réalisateurs étouffent le cadre, effacent cette potentialité de puissance et ne rendent pas, aux néo-paysans, leur visibilité au sein du partage du sensible. Les documentaires écologistes se coupent de la pratique artistique en choisissant d'instruire et, par conséquent, ils abandonnent les néo-paysans à leur invisibilité. Selon Rancière, l'action fait de la personne un sujet politique, et l'art n'existe que dans les révélations des manières de faire. Ainsi, les films sur les néo-paysans ne sont pas encore un témoignage d'une égalité démocratique, il y a négation de l'égalité démocratique car la vie des néo-paysans n'y est jamais représentée dans son caractère le plus essentiel : une vie qui n'est pas séparée de sa forme. Les films sont conservés dans la logique représentative de l'art qui maintient des règles strictes et définies au lieu de dialoguer entre les différentes efficacités. Les outils de l'efficacité du dissensus, tel que la *phrase-image* et le *geste* ne sont pas présents dans les films. Ce manque de distance, d'écart et de suspension affecte le rapport entre le champ et le hors-champ du film et, de ce fait, diminue l'émancipation du spectateur. Ce dernier ne peut laisser sa pensée se perdre dans la matière. C'est justement le « moment-de-monde » évoqué plus haut, qui favorise le laisser-aller de la pensée non rationnelle.

Le néo-paysan n'a de valeur politique, justement, que s'il n'est pas séparé de sa forme. Dans les documentaires contemporains sur l'écologie, où l'ambition avouée est d'opposer directement l'exploitation agricole moderne au néo-paysan, montrer la *forme-de-vie* de ces derniers amplifierait ainsi la valeur politique de l'agriculture alternative. Arriver à capter cette *forme-de-vie* permettrait de créer une esthétique qui rend visible le subversif. Les films sur les anciens paysans avaient pourtant déjà réussi à faire ressentir au spectateur la *forme-de-vie* des

paysans traditionnels, à rendre visible leur manière d'être et de faire. C'est dans cette même perspective que le néo-paysan pourrait exister pour le spectateur, c'est-à-dire en nous transmettant son vivre, son mode de vie. Le spectateur, à son tour, pourrait vivre une expérience cinématographique à travers le ressenti de l'espace vécu du film. Pour le moment, les néo-paysans sont seulement ce à quoi ils doivent correspondre pour le Léviathan, c'est-à-dire, en tant que sujet politique, uniquement des voix.

Les documentaires sur l'écologie répètent depuis longtemps les diverses et nombreuses catastrophes écologiques passées et à venir, et affectent le spectateur d'un « sentiment d'impuissance et de culpabilité » (Dupont, 2011, p. 50). Par conséquent, on peut dire que ces images révoltantes de catastrophes n'ont pas permis un passage à l'action. Les films sur les néo-paysans, eux, présentent des solutions à cette crise, montrent que des changements sont possibles en déconstruisant notre vision par l'argumentaire. En ce sens, ils exposent un nouveau monde sensible, une partie de la société qui est encore méconnue pour un grand nombre. Cependant, pour les personnes militantes depuis plusieurs années, ces solutions ne sont pas nouvelles, et les documentaires sur les néo-paysans ne font que répéter des solutions connues qui n'ont pas encore changé l'état du monde.

Dans le cas du film *Demain*, on peut dire que le film a eu un impact plus conséquent auprès des spectateurs que n'importe quel autre film écologiste. Plusieurs projets ont émergé suite au visionnement du film. Plusieurs questions nous viennent alors à l'esprit : est-ce-que les personnes sont ancrées dans la *vie-nue* et dans le consensus à tel point qu'ils ont besoin de se faire dicter les façons de sortir du joug de l'État moderne ? Est-ce qu'ils ne peuvent s'émanciper, en tant que spectateur et en tant que citoyen ? Est-ce que les mises en actions suite au visionnement du film sont le résultat d'un envoutement soudain et éphémère ? Ce sentiment va-t-il être maintenu dans le temps alors qu'ils n'ont pas perçu le quotidien néo-paysan ? Ou bien va-t-il s'évaporer rapidement ? Est-ce-que ces actions vont vraiment permettre une redistribution du partage du sensible plus équitable au sein de la société ? Est-ce un retour à la terre de personnes ayant déjà leur part de visibilité dans l'espace commun ? Finalement, ces films continuent-ils à donner la parole aux mêmes personnes, celles qui ont déjà parts ? Si nous prenons l'exemple du film *En quête de sens*, son passage au Chiapas n'a pas donné une visibilité

de la lutte autochtone paysanne des zapatistes. Or, ces personnes se battent depuis des années pour leur survie, leur visibilité et la reconnaissance de leur mode de vie différent de la vie sous l'État moderne. Dans ce cas-ci, le film n'a pas donné de part aux « sans-part ». Ils sont toujours invisibles de l'espace commun. Quel est le type de personne qui réalise les documentaires écologistes ? Est-ce finalement ceux qui ont déjà part qui, une fois devenu néo-paysan, nous dicterons quoi voir et quoi penser ? Quel est le public qui va voir les documentaires écologistes ? Quel est le type de personne qui est passé à l'action ? Mille et une questions sont à se poser sur ce sujet sociologique qui ne cesse de grandir. Nous pensons qu'il faut faire justement attention de ne pas reproduire, d'une façon similaire ou différente les rapports de dominations qui ont cours en ce moment dans le partage du sensible, afin qu'il y ait une redistribution équitable des parts.

Le film *Anaïs s'en va t-en guerre* (2014) de Marion Gervais nous ouvre d'autres questions en lien avec le film *Demain*. Il s'agit d'un court documentaire de 46 min qui a eu comme destination la télévision française. Aussi perturbant que cela puisse paraître, le film présente beaucoup plus la *forme-de-vie* de la jeune néo-paysanne que les documentaires écologistes ne présentent leurs néo-paysans. Sa *forme-de-vie* existe, politiquement et esthétiquement. Plusieurs questions nous apparaissent alors sur les frontières entre télévision et cinéma et, indirectement, entre consensus et dissensus. Est-ce-que les documentaires écologistes peuvent se dire documentaire alors que leurs caractéristiques télévisuelles sont supérieures à leurs caractéristiques cinématographiques ? Ont-ils besoin d'utiliser les caractéristiques de la télévision pour avoir un impact ? Est-ce un problème de spectateur ? Est-ce un problème de médium ? Est-ce un problème d'habitude devenue la norme ?

Ce qui est sûr c'est que, dans le documentaire écologiste, il y a une perte de ce qu'est une œuvre cinématographique au profit d'un rapport de consommation avec les images. Les critères du consensus s'imposent au dissensus. Nous proposons justement de nous distancer du consensus afin de retrouver une esthétique du documentaire écologiste qui se rapproche davantage de l'esthétique des documentaires sur les anciens paysans, de la même façon que les néo-paysans s'inspirent des paysans traditionnels dans leur quotidien. La volonté politique des néo-paysans et des réalisateurs serait d'autant plus incarnée par la visibilité des gestes politiques. Si les

spectateurs veulent des solutions concrètes et des explications, ce n'est pas pour autant que l'esthétique des films doit en pâtir. L'argumentaire et la pensée non rationnelle peuvent dialoguer si chacun se laisse la place d'exister et de co-habiter l'espace cinématographique.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Paris, Seuil, 1990.
- AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins, Notes sur la politique*. Paris, Rivages & Payot, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Rivages Poche, 2014
- AGEL, Henri. *L'Espace cinématographique*, Paris, Jean-Pierre Delarge éditions universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1978.
- AMIEL, Vincent. *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, 1998.
- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*. Paris, Calmann-Lévy, 1983.
- ATTEL, Kevin. « Actuality » in *Agamben's dictionary*, Alex Murray et Jessica White (dir). Edinburgh University Press, 2011, p.17-19
- AUZEL, Dominique, *Georges Rouquier, Cinéaste, poète et paysan*. Arles, Éditions du Rouergue, 1993.
- BACQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris, Flammarion, 2004.
- BAZIN, André. « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 1985.
- BOEVER, Arne de. « Sovereignty » in *Agamben's dictionary*, Alex Murray et Jessica White (dir). Edinburgh University Press, 2011, p.180-182.
- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982, 161 pages.
- CAMPAN, Véronique. *L'écoute filmique : écho du son en image*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1999.
- CHION, Michel. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Malakoff: Armand Collin, 2017.
- CHION, Michel. *La toile trouée : [la parole au cinéma]*. Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.

- CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris, Cahier du cinéma, 2003.
- CLOTHEY, Fred W. *Religion in India: A Historical Introduction*. Taylor & Francis. 2006. Visité le 6 February 2016, from <<http://www.myilibrary.com?ID=71517>>
- COMOLLI, Jean-Louis. « La Voix ». *Images documentaires*. Numéro 55/56. 1^{er} trimestre 2006. Paris.
- CORBETT, J. B. « A spectrum of environmental ideologies » in *Communicating nature : how we create and understand environmental messages*. Washington, DC, Island Press, 2006.
- D'ALLIENS, Gaspard, LECLAIR, Lucile. *Les Néo-paysans*. Paris, Seuil, 2016.
- DE CERTEAU, Michel. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.
- DÉLIÈGE, Robert. « Les hindous croient-ils en la réincarnation ? », *L'année sociologique (1940/1948-0,)*, Troisième Série, 50, no. 1 (2000) p. 217-234 : <http://www.jstor.org/stable/27889610>
- DESFOSSÉS, Félix. « *Un royaume vous attend, 40 ans plus tard : rencontre avec Hauris Lalancette* », *Radio-canada*, 2015, visité le 15 février 2016 : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/716856/un-royaume-vous-attend-hauris-lalancette-40-plus-tard-rochebaucourt-abitibi>
- DILLON, Michel. « Gouvernement, économie et biopolitique » in *Biopolitique et gouvernement des populations*. Paris, L'Harmattan, 2010.
- DUBOIS, Jean-Marie. « ASSELIN, Maurice, La colonisation de l'Abitibi, un projet géopolitique ». Rouyn, Collège de l'Abitibi-Témiscamingue, Cahiers du Département d'histoire et de géographie, no 4, 1982. *Revue d'histoire de l'Amérique française* 38, n° 1 (1984) : 93–95
- DUBOIS, Philippe. « Le regard vertical » in *Les paysages du cinéma*. Jean Mottet (dir), p. 24-44 Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- DUPONT, Philippe. *Étude du documentaire écologiste comme genre cinématographique et de ses impacts individuels et collectifs au sein du mouvement social*. (Mémoire de Maîtrise) Université de Montréal, 2011.

- GARNEAU, Michèle. « Le dédoublement exemplaire de l'image cinématographique. Logique et méthode du prélèvement chez Jacques Rancière. » in *Politique de l'image, questions pour Jacques Rancière*, Adnen Jdey. (dir.) Bruxelles, La lettre volée, 2013.
- GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Paris, Armand Collin, 2015.
- GREMILLON Jean, « Propositions », in *Le Cinéma ? Plus qu'un art ! Écrits et propos*. Paris, L'Harmattan, 2010.
- GROUT, Catherine. *L'émotion du paysage, ouverture et dévastation*. Bruxelles, La lettre volée, 2004.
- HERVÉ-GRUYER, Charles et Perrine. *Permaculture, guérir la terre, nourrir les hommes*. Paris, Actes Sud, 2014.
- HOBBS, Thomas. *Léviathan*, Paris, Dalloz, 1999.
- LEFRANÇOIS, Madeleine. *La chasse au paysan*. Paris, Vivre/stock 2, 1976.
- LEMARIÉ, Yannick. « Profils paysans : l'approche : l'espace antérieur de Depardon ». *Positif*, Juillet 2001, p. 122-123.
- LÉVESQUE, Sébastien. *Généalogie des résistances cinématographiques : le cas de trois machines autopoïétiques (Eisenstein, Syberberg, Welles)*. (Thèse de doctorat). Université de Montréal, 2010.
- McMURRAY, Claire. *Beyond Paris: Contemporary french film and the countryside*. (Ph.D. diss.) Yale University, 2010. <https://search.proquest.com/docview/717681593?accountid=12543>, le 14 janvier 2016.
- MIKELS, Laetitia. « Le goût de la terre », *Positif*. Mars 2005, p. 104.
- MILLS, Catherine. « Agamben's Messianic Politics: Biopolitics, Abandonment and Happy Life », *Contretemps* #5. Décembre 2004, p. 42-62. <http://sydney.edu.au/contretemps/5december2004/mills.pdf>
- MILLS, Catherine. *The philosophy of Agamben*. Mc Gill-Queen's University Press, Montreal, 2008.

- MOLAD, Yoni. « Whatever singularity » in *Agamben's dictionary*, Alex Murray et Jessica White (dir). Edinburgh University Press, 2011, p.201-204
- NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris, Klincksieck, 2009.
- RABHI, Pierre. *Vers la sobriété heureuse*. Paris, Actes Sud, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. « Politique de l'indétermination esthétique » in *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*. Jérôme Game et Aliocha Lasowski (dir). Paris : Archives contemporaines, 2009, p. 157-176.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris, La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004.
- RENOUELOU, Louis. *L'hindouisme*. Paris, Presses universitaires de France, 1974.
- REVAULT D'ALLONES, Fabrice. *La lumière au cinéma collection essais*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1991.
- ROUSSEL, François. « Biopolitique » in *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris, Larousse CNRS éditions, 2006, p. 90-91.
- RUBY, Christian. *L'interruption, Jacques Rancière et la politique*. Paris, La Fabrique, 2009.
- SCHAFER, Murray. *Le paysage sonore*. Paris, Editions J.C. Lattes, 1979.
- SIMHA, Suzanne. « État » in *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris, Larousse CNRS éditions, 2006 p. 283-284.
- TIQQUN. *Contributions à la guerre en cours*. Paris, La Fabrique, 2009.
- VAUDET, Patrick. « Politiques de l'écart » in *La philosophie déplacée, autour de Jacques Rancière*. Laurence Cornu, Patrice Vermeren (dir.), Horlieu éditions, Bourg en Bresse, 2006.
- VERGARA-CAMUS, Leandro. *Land and Freedom*. Londres, Zedbook, 2014.
- WHITE, Jerry. « Lumière, Astruc, Bazin, Raymond Depardon's *Profils paysans* » *CinemAction*, 2012, p.4-9

- WHITE, Kenneth. *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*. Paris, Grasset, 1994.
- ZABUNYAN, Dork. « Une maison de pêcheur à Stromboli » in *Jacques Rancière, Politique de l'esthétique*, Jérôme Game et Aliocha Lasowski (dir). Paris : Archives contemporaines, 2009, p. 149-156.

Filmographie

- AGUILAR, Nils. *Cultures en transitions*, (2012) ;
<https://www.youtube.com/watch?v=rYLLqPgbhU>
- COSTE, Nathanaël, de la MÉNARDIÈRE, Marc. *En quête de sens*, (2015) ;
https://www.youtube.com/watch?v=0M_MMvwHvwE
- DEPARDON, Raymond. *Profils Paysans*, (2001-2008)
- DE SETA, Vittorio. *Le monde perdu*, (1954-1959) ;
<https://www.youtube.com/watch?v=bM3iScIjaPQ&index=1&list=PLF9B6ACECA354AC3C>
- DHELING, Marie-Dominique. *Pierre Rabhi, Au nom de la terre*, (2012)
- DION, Cyril, LAURENT, Mélanie. *Demain*. (2015)
- GERVAIS, Marion. *Anaïs s'en va-t'en guerre*. (2014)
- LAMONT, Eve. *Pas de pays sans paysans*, (2005) ;
https://www.onf.ca/film/pas_de_pays_sans_paysans/
- PERRAULT, Pierre. *Cycle abitibien*, (1975-1980) ;
https://www.onf.ca/film/retour_a_la_terre/ ;
https://www.onf.ca/film/royaume_vous_attend/ ;
https://www.onf.ca/film/gens_dabitibi/
- PERRON, Julie. *Le Semeur*, (2013) ;
<https://vimeo.com/ondemand/lesemeurfr>
- ROUQUIER, Georges. *Farrebique*, (1947) ;
<https://www.youtube.com/watch?v=DOo5IH6Hoxo>
- ROUQUIER, Georges. *Biquefarre*, (1983)
- SERREAU, Coline. *Solutions locales pour un désordre global*, (2010) ;
https://www.youtube.com/watch?v=3q_xzQ7pRi4&t=283s
- STORCK, Henri. *Symphonie paysanne*, (1942-1944)

Annexe :

L'approche de Depardon :

Figure 1

Illustration retirée

Figure 3

Illustration retirée

Figure 2

Illustration retirée

Figure 4

Illustration retirée

Retour à la terre de Perrault :

Figure 5

Illustration retirée

Figure 6

Illustration retirée

Pierre Rabhi, au nom de la terre, de Marie-Dominique Dhelsing :

Figure 7

Illustration retirée

Figure 8

Illustration retirée

En quête de sens, Coste et de la Ménardière :

Figure 9

Illustration retirée

Figure 11

Illustration retirée

Figure 13

Illustration retirée

Figure 10

Illustration retirée

Figure 12

Illustration retirée

Figure 14

Illustration retirée