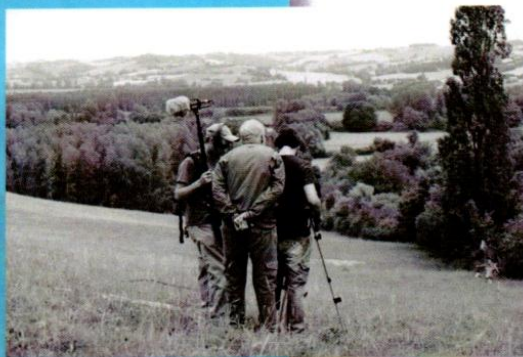


ENTRELACS

ENTRELACS
HORS-SÉRIE 2
AVRIL 2016
15 EUROS

HS

CHERCHEURS DE CHAMPS



Revue du LARA / SEPPIA - Uni-
versité de Toulouse-Jean Jaurès
Numéro publié avec la colla-
boration du LLIST / DR / ENFA

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
PIERRE ARBUS

REDACTEURS EN CHEF DU NUMERO
JEAN-PASCAL FONTORBES
ANNE-MARIE GRANIÉ
jean-pascal.fontorbes@educagri.fr
anne-marie.granie@educagri.fr

COMITE DE LECTURE DU NUMÉRO
Marlène Albert LLorca (LISST / CAS)
Pierre Arbus (LARA-SEPPIA)
Dominique Blanc (LISST / CAS)
Jean-Michel Cazenave (LISST / DR - ENFA)
Guy Chapouillié (LARA-SEPPIA)
Ariela Epstein (LISST / CAS)
Jean-Pascal Fontorbes (LISST / DR - ENFA)
Anne-Marie Granié (LISST / DR - ENFA)

DOCUMENTATION
Christine Lorenzo
Stéphanie Phélut

MAQUETTE - GRAPHISME
Pierre Arbus

Revue éditée (pour ce numéro) par le LARA-
SEPPIA / LISST / DR
Université de Toulouse-Jean Jaurès
École Nationale de Formation Agronomique
et revues.org / CLEO - CNRS

Information, appels à communication et modalités
sur le site de la revue :
www.entrelacs.revues.org
pierre.arbus@univ-tlse2.fr
Tous droits réservés.
N° ISSN électronique : 2261-5482
Parution : avril 2016

INTRODUCTION

Le Cinéma dans la recherche en Sciences
Humaines et Sociales

Guy Chapouillié

Professeur émérite

Université de Toulouse-Jean Jaurès - LARA-SEPPIA

« Ecrivain et militant politique, j'ai cumulé nombre de trophées nébuleux dans mes mélancoliques bagages. D'aucuns réels, d'autres imaginaires. D'aucuns pris dans la vie, telle qu'elle est, ou dans les films, tels qu'ils sont . »¹

ON Y REVIENT TOUJOURS

Reviennent les questions douteuses dont il me semblait qu'elles ne me seraient plus posées ou bien qu'elles n'appartiendraient qu'aux spécialistes étrangers au domaine du cinéma. Un exemple central : serait-il sérieux, disent certains, de classer un film au rang des publications scientifiques ? Je ne sais si la question devient ce qui est mis en recherche mais je sais que, pour beaucoup, certains films sont des aliments pour la pensée issus d'un processus propre à la pensée manuelle. Lorsqu'André Leroy-Gourhan déclare à qui veut l'entendre qu'on peut mesurer le degré d'évolution de la pensée verbale au travers des oeuvres de la pensée manuelle, il ne hiérarchise pas ; il suppose une symbiose entre les deux, propice à une autre voie d'ouverture au monde, à son étude et à des interprétations. D'une autre manière, lorsque Gilles Deleuze estime que les auteurs de film sont confrontables à des penseurs, il ne hiérarchise pas non plus, il précise simplement qu'ils pensent, non pas avec des

concepts mais avec des *images-mouvement* et des *images-temps* ; il a surtout la délicatesse de préciser que la proportion de nullité en cinéma n'est pas supérieure à celle de la littérature. Autrement dit, il ne suffit pas d'écrire pour produire une avancée, ni de filmer d'ailleurs. Et c'est bien pour cela qu'en amont de colloques, il y a des comités scientifiques dont le travail consiste à accepter ou refuser les communications soumises à leur sagacité. Alors, pourquoi refuser la qualité de publication à un film lorsqu'il est accueilli favorablement par ces comités ? Vous me direz que, désormais, il y a la Pratique Artistique Théorisée qui permet de présenter des expositions, des films, des partitions, comme des productions scientifiques mais, je m'insurge, car il s'agit de ne présenter le film comme communication que s'il est accompagné d'un texte *respectable* ; une conception qui fait du film un paralytique qui ne peut jamais aller seul. Je ne dis pas que les publications ne peuvent pas être composites en réunissant texte et film, mais je persiste à penser que le film seul, comme le texte seul, a toutes les qualités pour être autonome.

Le cinéma est né et se développe grâce à des formes autonomes singulières que des auteurs et des chercheurs ont inventées et inventent constamment, largement commentées par des commentateurs en tout genre, de la philosophie à l'histoire en passant par la sociologie, l'anthropologie, les langues, la littérature. Des formes autonomes qui permettent l'articulation de la pensée du cinéaste-chercheur et, sans doute, qui favorisent l'émergence d'une manière différente, protéiforme mais efficace, d'appréhension de la connaissance, moins en position de concurrence que de complémentarité ou de complicité avec la pensée verbale.

C'est pourquoi je trouve étrange, pour ne pas dire plus que, lors des délibérations de la 18^{ème} section du CNU en vue de la qualification, la chasse aux films fasse rage ; et gare à ceux qui en font trop, même si leurs images audiovisuelles sont au rendez-vous de nombreux colloques et constituent les preuves d'un travail scientifique fertile pour l'avantage de la connaissance en général et du cinéma en particulier. Je n'ose pas imaginer que les films fassent peur et je me dois de rappeler que la loi Savary a prévu cette 18^{ème} section du CNU précisément pour la démarquer de l'approche des historiens de l'art et, par conséquent, pour qu'y soit envisagée la reconnaissance des partitions, des expositions

et des films en tant que communications à part entière, si retenus par le comité scientifique responsable d'un programme de colloque ou bien présentés dans le cadre d'activités scientifiques homologuées. Il ne s'agit pas d'être plus royaliste que le roi, mais il s'agit tout simplement d'en finir avec des jugements qui donnent le frisson où le candidat est désigné comme un cinéaste et non pas un chercheur, l'un excluant l'autre sans autre forme de procès, à l'aide, la plupart du temps, de rapports où l'argumentation qualitative ne pèse pas lourd : souvent m'apparaît malmené l'esprit dans lequel les rédacteurs de la loi ont travaillé.

Certains gestes et certains propos me font penser au second concile de Nicée, celui de 787, où les iconoclastes s'acharnaient à détruire les fresques et les statues qu'ils assimilaient à des idoles, pendant que quelques cardinaux, sous la conduite de l'impératrice Irène, se demandaient c'est quoi une image ? Qu'est-ce qu'elle dit ? Qu'est-ce qu'on lui fait dire ?

Comme c'est curieux, on y revient toujours².

Je me demande si le film, une des articulations de la pensée manuelle, ne subit pas aujourd'hui le même sort que celui réservé à la poésie, naguère, et si Paul Feyerabend n'avait pas raison de se demander « pourquoi on s'est efforcé un jour de créer une entité abstraite le savoir, et de la séparer de la poésie ? »³

ALORS, QUE FAIRE ? QUE POUVONS-NOUS ESPÉRER ?

La chose n'est pas facile. Pour Peter Greenaway par exemple, invité majeur du colloque *Zoom Arrière* qui se déroulait juste à côté d'ici, à la cinémathèque de Toulouse, « le cinéma c'est de la peinture avec de la musique » (*sic*), à quoi j'ai envie de répondre : la peinture, c'est du cinéma sans musique. Même s'il faut défendre l'idée que chacun a ses raisons, ce n'est pas une raison pour répondre de manière simpliste à la question qu'André Bazin posait à tous les acteurs du domaine : Qu'est que le cinéma ? Qui fait écho à la question de Jean-Paul Sartre, posée sans doute pour des raisons différentes mais posée tout de même, Qu'est-

ce que la littérature ? L'auscultation des réponses à ces interrogations permet de découvrir qu'il est souvent question de nommer le monde différemment et de poursuivre autrement la chose signifiée. Je rappelle que le langage est un ensemble de signes, c'est-à-dire de symboles, en précisant qu'il ne se limite pas aux mots ou à des concepts mais recouvre toute forme d'expression symbolique comme, par exemple, l'expression artistique et plus particulièrement cinématographique : Jean Cocteau dira du cinéma qu' « il est un moyen d'expression comme un autre ».

C'est un fait, beaucoup ont travaillé qui invitent à la prudence et au doute, comme par exemple Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues qui, dans leur ouvrage *Penser le Cinéma*, suggèrent de multiples pistes à l'aide de nombreuses questions sous l'angle de la singulière distinction que suggère Giorgio Agamben « L'homme est l'animal qui va au cinéma » et qui, j'oserais ajouter, se représente et représente les choses par le biais d'images et de sons.

Pour quoi il n'est pas déplacé d'avancer que le langage cinématographique est un langage symbolique qui n'est pas un simple instrument de la pensée : c'est la pensée elle-même se faisant.

Aussi, le moment est venu de rapprocher cette hypothèse d'une proposition de Marcel Pagnol, pour qui « le mariage de l'idéographie, sous sa forme cinématographique, et de l'écriture phonétique, sous sa forme phonographique, nous a donné le film parlant, qui est la forme presque parfaite, et peut-être définitive, de l'écriture. Telle est la base de ma théorie, qui fut si mal gracieusement accueillie par la presse et les cinéastes de 1933⁴ » ; une théorie que seul Christian Metz a vraiment pris au sérieux en lui consacrant du temps et du texte, non sans humour, mais avec un grand respect, notamment en précisant qu' « à une époque où beaucoup de grands cinéastes ou de critiques connus s'acharnaient à répéter, sous des formes et avec des violences diverses, qu'avec le cinéma muet c'était le cinéma lui-même qui était mort. Ce que Marcel Pagnol leur a répondu était utile, souvent fort juste, et toujours amusant⁵. »

Amusant, pourquoi pas ! Mais rappelons que Claude Leroi-Gourhan a relevé très tôt l'emprise grandissante de l'Audiovisuel sur la vie des hommes, au point d'écrire que « le cinéma et la télévision sont intervenus en un demi-siècle dans le prolongement de la trajectoire qui prend son origine avant l'Aurignacien, avec des symboles figurés qui se confondent à leur référent dans un réalisme qui tend vers la perfection. » Une avancée, certes, mais à la condition que la pratique de l'audiovisuel « ne tombe pas entre les mains d'un petit nombre qui réduirait les capacités de symbolisation d'une société, jusqu'à la priver de l'exercice d'imagination »⁶.

Je ne déclarerais pas, comme Jean-Luc Godard, que le cinéma veut tout, mais il peut être partout et souvent dans des pratiques de recherches, proches de notre problématique, comme celle de Jacques Lombard qui, faisant du réel une référence tangible, précise qu'« il a toujours considéré que l'image comme outil de construction du réel dans l'écriture de l'anthropologie est un élément stratégique pour tenter une mise en forme des représentations spécifiques aux sociétés étudiées⁷. »

En tous cas, le programme de ce symposium aura eu le mérite de relancer le grand jeu de toutes les hypothèses possibles où chacune des combinaisons envisagées avoue finalement qu'elle ne sature pas la demande de l'esprit. Car « figer les modèles, couper les concepts de l'action, oublier que la recherche scientifique est tributaire d'une vie sociale elle-même en mouvement, en recherche », ce serait, comme le pressent Evry Schatzman, revenir bien vite à l'aliénation et à la culture répressive⁸.

C'est ce que j'attendais de ce Symposium. Qu'il soit pluriel et qu'il prenne part au débat, non pas pour répondre à *Qu'est-ce que le cinéma ?* Ou bien à *Le cinéma est-il une langue ou un langage ?* Ou encore à *Faut-il le prendre au sérieux* comme se le demandait Jean-Louis Bory en 1973 ? Mais, sans doute, pour tenter de répondre aux questions proches de celles de Jean-Luc Godard qui remplace la question « Qu'est-ce que le cinéma » par « Que veut-il ? Que peut-il ? » Ces deux questions libèrent le champ d'action et les orientations des chercheurs qui, par tâtonne-

ments, font émerger des trouvailles et, par conséquent, l'invention de formes autonomes qui font toute la singularité et l'autorité de l'image audiovisuelle.

Il est certain, déclare Claude Leroi Gourhan, que, « si l'imagination manquait aux chercheurs, il n'y aurait jamais aucun pas en avant. Seulement il faut s'arrêter à temps ou aller jusqu'au bout »⁹. Alors, si l'homme se fit ingénieux et industriel pour survivre, il semble bien que « la formation de l'esprit scientifique ne puisse se passer du désir et d'une certaine rêverie laborieuse »¹⁰ : cette rêverie qui accompagne le geste de polir, de frotter, de pétrir, de gratter, de frapper, d'inciser, de filmer, de couper, de coller c'est une autre articulation de la pensée, celle de la pensée manuelle. Des gestes et des formes autonomes qui imposent que l'audiovisuel soit au programme de l'enseignement supérieur pour l'enrichissement de l'esprit scientifique destiné à se lancer dans une recherche qui privilégie le procès de création comme une expérience d'activité de connaissance, de questions, d'auscultations et de résultats.

De ce point de vue, le symposium m'a rassuré, par la rare diversité de chantiers et de chercheurs comme de créateurs-chercheurs qui me paraissent lutter avec passion, aux frontières du donné, contre tout dogmatisme, contre la peur du vide, loin de toute névrose obsessionnelle, soumettant la logique au risque du doute pour éprouver le fait accompli.

Ainsi, ce colloque a permis l'exercice d'une vaste liberté d'interroger ce rapport cinéma et recherche à l'aide de films de chercheurs, accueillis ici, sans hiérarchie, comme des communications, tel que Jean Rouch le concevait, c'est-à-dire d'authentiques segments de clarté qui regorgent, sans doute, d'excellentes munitions pour dialoguer et avancer dans la connaissance.

NOTES

1. *L'Histoire à l'écran*, de Vidal Gore, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Edité par Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1992 sous le titre *Screening History* et par la Librairie Arthème Fayard, 1994, pour la traduction française.
2. *Images de l'hommerie*, La chronique de Jean Rouaud, quotidien l'Humanité du 10 mars 2015.
3. *Dialogues sur la connaissance*, Paul Feyerabend, Editions du Seuil, 1996.
4. Marcel Pagnol, in *Cinématurgie de Paris*, Tome 3 des Œuvres Complètes, Éditions de Provence, Paris, 1967.
5. Christian Metz, in *Langage et cinéma*, Larousse, 1971
6. Claude Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome 1, « Technique et Langage », Ed. Albin Michel, 1989, p. 294-300.
7. Jacques Lombard, « L'autre est ma part d'invisible », entretien par Marie Rose Moro et Lola Martin-Moro, in revue *L'autre, clinique, cultures et sociétés*, 2014, volume 15, n°3, p. 373-374.
8. Astro physicien français, auteur de *La science menacée : double bulle scientifique et spéculative : à lire pour mieux saisir la dérive des publications*.
9. Claude Leroi Gourhan, *Les Racines du monde*, Ed. Belfond, 1982.
10. « Aussi haut que l'on puisse remonter, la valeur gastronomique prime la valeur alimentaire et c'est dans la joie et non dans la peine que l'homme a trouvé son esprit. La conquête du superflu donne une excitation spirituelle plus grande que la conquête du nécessaire. L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin », Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*.

L'AZEGADO

Une douceur pour l'éternité

Guy Chapouillié,

*Professeur émérite d'Études Cinématographiques
Université de Toulouse-Jean Jaurès — ESAV / LARA*

AU COMMENCEMENT.

Il n'est jamais simple de répondre clairement à la question des origines, car les choses naissent plutôt au croisement de multiples raisons. Je peux simplement dire que ce film ne tombe pas du ciel, il vient dans le prolongement d'autres films que j'ai consacrés aux gens de la terre, producteurs inlassables de richesses souvent mal récompensés du fruit de leur travail. En effet, sur les vingt films que j'ai signés ou cosignés, la moitié relève des mutations brutales du monde paysan provoquées par l'industrialisation de nos sociétés et la course au productivisme caractérisée aujourd'hui par l'accélération d'un turbocapitalisme dévastateur. Presque tous ces films étaient des films de combat, vifs et protestataires, qui dénonçaient le sort lamentable fait aux gens de la terre qui n'avaient d'autre souci que de vivre de leur travail, rien que vivre et mourir au pays (notamment *La Guerre du lait* en 1972, *Des Dettes pour salaires* en 1973 et *N'i a pro* en 1975, coréalisés dans le cadre du collectif « Front paysan »¹). Je n'ai rencontré alors que des paysans heureux d'être paysans, mais en colère d'être exploités sans vergogne. C'était le temps où soufflait sur notre pays un vent nouveau, nourricier, libertaire, sorti de la brèche énorme ouverte par les événements de Mai 68. Et je me suis senti transformé, sublimé dans la vague de ceux qui pensaient que l'heure était venue de changer le monde, avec le cinéma notamment, en tout cas de changer le cinéma, sa pratique, son enseignement,

son enseignement pratique. Selon Serge Daney, « c'était une période farfelue bien marquée par le *Petit Livre Rouge* qui ressemblait à un carnet de notes de combat pour fournir aux militants français une série de directives pratiques opérationnelles ».

Mais, pour être plus précis et complet, il s'agissait aussi des premiers segments audiovisuels de mon travail de recherche consacré à la représentation de la paysannerie dont le point de départ a été le constat d'un abandon ou d'une trahison du monde paysan secoué par un mouvement des plus violents et des plus cruels communément appelé l'exode rural².

En 1801, le Directoire fait traduire quelques textes d'un auteur anglais Arthur Young, surtout connu pour ses *Voyages en France*. L'ouvrage publié en Français s'intitule *Le Cultivateur anglais* où il est écrit clairement que, pour développer la société de fabrique, il faut que le plus grand nombre possible de manufactures soit maintenu par le plus petit nombre de cultivateurs possible. Non seulement le schéma du productivisme est bien là, loin de toute prophétie chimérique puisque, air du temps peut-être, ce programme élève l'exode au rang d'une déportation avec, en moins de deux siècles, plusieurs millions de ruraux qui glisseront vers la ville³. Pas uniquement des paysans, mais aussi des artisans, des petits commerçants, de petites industries rurales et leurs salariés. Au fond, cette société de fabrique n'est autre que l'émergence et le développement d'une société industrielle purement capitaliste où la production de la marchandise agricole enrichira le capital et non le travail. En vérité, les lois qui décident de la production agricole diffèrent de celles qui règnent dans le secteur industriel. D'abord, des terres inférieures seront exploitées pour satisfaire les besoins généraux. Et, pour assurer le minimum vital aux paysans de ces terres pauvres, le prix de revient des marchandises obtenues dans les conditions les plus défavorables décidera du prix du marché. Alors, quelle aubaine pour les producteurs dont les conditions de travail sont les plus favorables. Leurs prix de revient nettement inférieurs au prix du marché leur assurent une rente de situation qu'ils mettront tout en œuvre pour ne pas perdre. De cette relation économique découle le caractère corporatiste de la paysannerie puisque les bénéficiaires de ce système

seront solidaires des plus défavorisés pour revendiquer le prix de marché qui assure leur maintien : un prix qui assure la subsistance aux faibles et la rente aux autres. Cette rente est une somme considérable de capitaux vite convoitée par les banquiers et les industriels qui vont s'employer à la récupérer par le biais de l'élévation de la productivité qui va demander progressivement de plus en plus de matériel, une extension des surfaces à la mesure des machines, des engrais, des semences nouvelles ; bref, une augmentation des frais de production pour lesquels la banque, mutuelle ou pas, prêtera de l'argent qui bénéficiera directement aux industriels. Certes, ce schéma voisine le schématisme, mais d'autres signes avant coureurs en consolident l'hypothèse⁴.

Alors, le mouvement de produire plus avec le même travail se déploie. Il faut produire plus avec le même travail. Il faut produire autant ou même plus avec moins de travail. Le résultat est sans surprise, la production nécessaire au marché s'obtiendra sans avoir besoin de recourir aux terrains inférieurement fertiles. La machine va s'emballer chaque jour avec l'offre de nouvelles façons culturales, de nouvelles machines, de nouveaux engrais, de nouveaux produits phytosanitaires. La production augmente, le prix du marché baisse et la couche de paysans dont le prix de revient est supérieur sombre dans la crise : ils ne sont plus socialement nécessaires et sont abandonnés à la faillite, à la saisie de leur terre, à la vente aux enchères et parfois conduit au suicide. Les réactions de colère et les actions de résistance se multiplient, mais ne font que retarder les échéances. Le processus d'éjection sera donc plus ou moins rapide et les emprunts y joueront un rôle majeur, car, depuis longtemps, le paysan s'est endetté pour suivre la modernisation auprès d'usuriers ou d'organismes bancaires. Broyé par la course au remboursement, le paysan résistera, plus ou moins longtemps, en puisant dans les ressources que lui permet le patriarcat : l'usage du travail gratuit des anciens, des femmes, des enfants, d'ouvriers agricoles, hier comme aujourd'hui⁵.

Au bout du compte, et en deux siècles à peine, une force colossale a provoqué une dévastation du paysage rural sans précédent, en déplaçant la presque totalité d'une population de la campagne à la ville.

Il y a dans cette décomposition du monde paysan de quoi nourrir des tas de romans, de tableaux, de films. Or, la représentation sera majoritairement de conception bourgeoise⁶, une forme particulière d'oubli qui sera le masque de cette décomposition : « on épiloguerait sur l'absence ou l'infortune des paysans dans la littérature française, c'est-à-dire dans la littérature d'un pays qui, jusqu'au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, ou peu s'en faut, est resté massivement soumis aux choses de la terre⁷. Heureusement que certains auteurs ne détourneront pas leur regard du chemin des affronteux, un chemin emprunté par ceux qui partent de la campagne, avec le sentiment d'avoir échoué alors qu'ils sont victimes du productivisme. Il y a Honoré de Balzac avec son roman inachevé *Les Paysans*, publié en 1855 par Évelyne de Balzac à titre posthume, ouvert par la dédicace à ce peuple oublié ; il y a Georges Sand où, avec *La Mare au diable*⁸. elle prend à parti une des compositions funestes d'Holbein (1530), celle du laboureur couvert de haillons qui pousse avec peine un attelage maigre et exténué, accompagné par un squelette qui fouette les chevaux. Elle est révoltée par ce spectre de la mort qui triomphe, nous ne croyons plus au néant du monde... nous voulons que la vie soit bonne, parce que nous voulons qu'elle soit féconde. Elle reprend la scène de Hans Holbein dans *La Mare au diable* avec la figure d'un laboureur athlète auprès duquel marche un petit ange vêtu d'une peau d'agneau : c'est une allégorie de la conquête de la terre puisque le laboureur défriche pour la mettre en valeur. Il y aura *Jacquou le Croquant* un roman d'Eugène Le Roy publié en 1899, repris bien plus tard par la télévision publique française pour en faire un feuilleton qui fera frémir la France des campagnes aussi bien que celle des villes. Il y aura, entre les deux, le film de Marcel Pagnol *Regain*, véritable manifeste virgilien d'une reprise de la terre contre la conception patriarcale du monde, qui invite à lutter contre l'emprise naissance des semences nord-américaines, qui recompose le couple de l'homme et de la femme, côte à côte et non pas dans une relation de soumission, tout en montrant le paysan solidaire et fraternel, soucieux d'entraide et de partage. Mais celui qui aura nourri le plus mon regard est le peintre Jean-François Millet pour qui la beauté c'est l'expression alors que pour Eugène Delacroix, la figure des paysans de Jean-François Millet est une tentative déplacée pour anoblir des sujets bas situés dans la hiérarchie légitime, il le dénonce même comme un de ceux de la pléiade ou de l'escouade des artistes à

barbe qui ont fait la Révolution de 1948 ou qui y ont applaudi⁹. Mais Van Gogh et Salvador Dali en feront un maître. Il faut dire que sa peinture sent la poudre et les commentaires de Théophile Gautier sur *Le Vanneur* révèlent clairement le trouble que les thèmes et le style de Jean-François Millet provoquent, la peinture de M. Millet a tout ce qu'il faut pour faire horripiler les bourgeois à menton glabre... il truelle sur de la toile à torchons, sans huile ni essence, des maçonneries de couleurs qu'aucun vernis ne pourrait désaltérer. Il est impossible de voir quelque chose de plus rugueux, de plus farouche, de plus hérissé, de plus inculte. Eh bien, ce mortier, ce gâchis épais à retenir la brosse est d'une localité excellente d'un ton fin et chaud, quand on se recule à trois pas¹⁰.

C'est son œuvre qui m'a fait comprendre à quel point les paysans étaient notre mémoire et notre élan, car l'énorme masse de leur passé pèse aujourd'hui encore de tout son poids sur nos gestes, notre parole et nos choix.

La singularité de Jean-François Millet a été de mêler la transformation du paysage avec les acteurs de cette transformation qui l'habitent. Pour lui, pas de paysage sans paysans, ces créateurs de formes au croisement de l'imaginaire de l'homme et du mystère de la nature.



Pour lui, les figures ne peuvent que se déployer dans le continuum de la vie, et les Glaneuses qui sont en train de sortir de l'Histoire, protestent d'en être exclues à l'image de la colère que l'interdiction du glanage suscite; elles rejoignent ainsi les paysans de Balzac qui, dans le cabaret qui leur sert de « parlement du peuple », causaient du sang qui pourrait couler si ce général de maire veut supprimer le droit de glaner. Elles sont marquées par le caractère irréductible du vécu, comme prises en direct dans

leur basculement économe et producteur; elles passent le temps à se plier sans jamais se redresser tout à fait jusqu'à ce que leurs corps portent la marque de leurs efforts : le pli d'un travail répétitif qui fait de leurs dos et de leurs épaules des courbes de souffrance.

Les glaneuses sont au-devant de la scène avec, un peu plus en arrière, le chantier bouillonnant de la moisson. Le ciel est chargé, la lumière est blanche, car le soleil frappe fort. Le soleil de Millet chauffe vigoureusement les blés, les mûrit, mais ne badine pas avec les corps ni avec les tissus, il brûle et fait suer. L'air invisible devient chez lui visible, il est la pénibilité du métier. Le groupe des moissonneurs, regroupés dans un effort collectif, émet une vive lueur au centre du tableau : c'est le foyer où les corps transpirent et rayonnent de la dépense d'énergie, sous le doigt tendu d'un cavalier qui surveille et commande la manœuvre, sur son cheval, droit comme un i. Un bras tendu qui trace une ligne au-dessous de laquelle les dos doivent rester courbés, les têtes baissées et les genoux pliés dans une posture de travail des champs : c'est tout simplement la composition d'un rapport de production dans lequel le chef des travaux est le seul à ne jamais se baisser. Mais les glaneuses ne respectent pas le doigt tendu, elles sont là fixées pour l'éternité dans un enchaînement de gestes que certains souhaiteraient voir disparaître en silence; c'est une forme d'instantanéité que Jean-François Millet a passé sept ans à mettre en œuvre. Sept ans au cours desquels il a cherché la trajectoire de leur déplacement, leur nombre (deux pour un tableau intermédiaire), la chute des bras, la courbe des dos. Sept ans ponctués d'esquisses et d'œuvres intermédiaires, toutes tendues vers la construction d'un regard protestataire soucieux de nous faire voir l'invisible¹¹.

En effet, pour lui, l'imagination ne déforme pas les images fournies par la perception, elle nous libère des images premières sur lesquelles elle s'appuie pour les changer : s'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas d'imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière,

habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire¹²

De sorte qu'il a taillé en largeur et en profondeur avec la conscience du témoin de son temps et beaucoup le considèrent comme un des pionniers de l'ethnologie. Il a vécu la peinture comme un combat en quête d'une vérité, où le drame est enveloppé de splendeurs¹³, contre le récit des dominants qui conçoivent les paysages sans paysans. Il célèbre la présence des producteurs de richesses, des jardiniers de la nature et par conséquent du mouvement qui secoue profondément la campagne ; la probité de son geste révolte la bourgeoisie.

Un geste qui a guidé mon regard pour la mise en œuvre du film *L'azegado*. S'il a passé 7 ans pour saisir la manière des glaneuses, alors je pouvais bien passer 12 ans aux côtés des éleveurs de l'Aubrac pour tenter de mettre en forme la représentation la plus conforme au croisement de leur regard et du mien, avec des images et des sons qui sont des outils de relevé et de construction tout à fait adaptés à saisir ce qui existe, au sens fort du terme, des objets réels et concrets singuliers¹⁴, notamment tout ce qui permet d'identifier la figure du paysan et de la paysanne, ces producteurs de richesses qui nous donnent le sein de la terre.

LA RENCONTRE DE JEAN ET DE BRIGITTE CHARDAIRE

Avec *L'azegado*, rien n'était écrit, surtout pas le titre ; rien n'était prescrit, sinon que de suivre au plus près et sur plusieurs années la vie d'une exploitation pour l'apprendre et mieux saisir les frictions à l'intersection de la tradition et de la modernité d'où sont issus les moindres plis et replis des mutations, du vieillissement, les moindres signes de doute ou les éclats de joie de personnes bien vivantes, organiques, amoureuses de leur pays et de leur métier ; ce que d'autres appellent l'émergence des sujets dans leur espace social. Il s'agissait donc de monter le monde en film non pas tel que j'aimerais qu'il soit, mais tel qu'il est, dans sa complexité, ses mutations, sa décomposition, ce qui n'est pas si simple. Mais pour ça, il me fallait trouver et travailler avec des personnes nouvelles pour mettre à

l'épreuve l'état de mon regard, devant leur choix et leurs gestes. Une approche qui m'imposerait de redoubler d'attention pour ne pas échouer à l'exercice de l'improvisation et pouvoir suivre, fixer et veiller à ce que peu de choses ne m'échappent sur une exploitation de moyenne montagne avec les contours d'un modèle durable de production de viande ou de lait et, si possible, une famille animée par le projet d'une transmission traditionnelle au fils ou à la fille.

Si j'avais quelques attentes, j'avais aussi le souci de ne pas contourner le terrain et de tout revoir en fonction de sa vérité. C'est pour cela qu'il fallait une famille d'éleveurs qui accepte tout simplement de s'engager dans la réalisation d'un film, sans savoir vraiment ce qu'il serait. Je ne dis pas que j'ai lancé les dés, mais je peux dire que j'ai vécu quelque chose d'approchant. Je me suis confié à deux amis, cinéastes et universitaires toulousains, Anne-Marie Granié et Jean-Pascal Fontorbes, qui connaissaient le pays d'Aubrac pour y avoir travaillé et qui avaient aussi un projet avec un éleveur du pays de l'Aubrac, André Valadier, un film qu'ils ont réalisé depuis, *Je vais voir mes vaches*. Ils m'ont proposé deux numéros de téléphone. Le premier appel sera le bon, empreint de curiosité et gros de promesses. Pourtant une conversation téléphonique d'une rare fragilité, car Brigitte et Jean Chardaire ne comprennent pas vraiment ce que je veux faire avec eux. Un film? Oui, mais pourquoi? Un doute, une question légitime, puisque je ne sais pas leur dire où nous irons et que j'ai du mal à leur expliquer que c'est d'eux et de leur vie que va dépendre le destin du film. Après une première rencontre où chacun a commencé à prendre la mesure des autres, le rendez-vous pour filmer est pris et c'est par un matin froid de février 2000 que je me présente dans la cour de leur ferme, avec deux amis qui compléteront durablement l'équipe, par un temps couvert agrémenté de mouches de neige. Comme il n'y a personne et que, devant la ferme, je découvre une scène annonciatrice où sont couchés dans l'herbe, côte à côte, un Taureau, une vache et un petit veau, je décide de la fixer. Ce sera le premier plan tourné, mais aussi le premier plan du film, car, intuition fertile, il avait l'économie de la durée que je cherchais au rythme paisible de la rumination : il a joué comme le germe du développement de *L'azegado*. À la fin de cette première prise, nous les avons découverts, dans notre dos, qui nous observaient avec une malice non dissimulée. Il s'est passé là

une chose mystérieuse et décisive qui aura décidé du film. Notre manière calme, patiente peut-être, notre maladresse, mon béret... allez savoir!

Mais peu importe, faisant frissonner le silence, Jean nous a parlé des vaches, du taureau rongé par la vermine de l'hiver, et l'invitation est venue tout naturellement d'entrer chez eux pour prendre un café : Bon, mais peut-être on pourrait vous payer un café ou quelque chose. Il n'y a pas eu de pacte écrit, seulement un désir partagé de voir ce que ça pouvait donner et ça a donné la naissance d'une amitié complice et durable qui nous a permis de travailler en confiance, dans une liberté totale. J'ai appris beaucoup de ces paysans partageux pour qui la sécheresse n'est pas un fléau si elle ne touche que leur exploitation et pas celle des voisins plus bas, à l'abri du vent sec.

« Là c'est Sud et Sud, c'est pas si mal que ça, mais il nous faudrait de l'eau, là. Pour nous! Nous sommes une région très ventée avec beaucoup d'altitude et les régions en contrebas là, par contre, ils ont du fourrage : ils sont très contents. Bon. C'est quand même heureux que ce soit comme ça parce qu'il vaut mieux que les voisins aient beaucoup de fourrage et que ce ne soit pas une crise générale. Quand c'est local, c'est bien moins grave ».

La voix est chaude, directe, avec une articulation qui éclaire le sens des mots, pour dire la vie, en désignant ce qui est essentiel dans les relations aux autres, dans l'exercice d'une sensibilité consubstantielle de la sincérité que l'image audiovisuelle a des moyens d'approcher, archaïques et charnels. Les voix claires de Jean et de Brigitte sont de celles qui invitent au dialogue en inversant les rôles des pratiques documentaires dominantes par des questions fréquentes qui me placent dans une conversation franche où je vis concrètement et intensément l'idée des anciens pour qui la parole, par la communication et la coopération qu'elle permet, est nourricière, source de prospérité, de connaissance et d'humilité. Elle fonde ainsi un groupe ou plus précisément un esprit d'équipe pour un projet commun comme le nôtre, celui de faire un film, témoin d'une condition paysanne inquiète, mais vivante.

C'est un fait, la voix est une qualité qui vient de loin et chaque être possède son empreinte vocale, sa chanson individuelle qui exprime le rythme de la

personne propre et son mystère. D'emblée, Brigitte et Jean n'ont pas joué d'une autre musique et mis à plat leur pensée, une pensée étonnante, profonde, nuancée qui se situe entre deux langues, l'Occitan et le Français ou à leur croisement, comme entre l'Azegado et le plateau des mille et une sources.

En tout cas, ils ont parlé franc pour donner le ton et nous indiquer le chemin de notre relation où tout évitement n'aurait pas sa place. Une manière d'abolir la distance et de nous placer dans les espaces intimes, du toucher, du travail, de l'agacement, de la colère, des repas et de nous libérer de toutes négociations préalables. Il me revenait d'improviser la place de la caméra sans interrompre ni incurver le continuum de la vie dans lequel nous étions invités par Jean et Brigitte ; le mélange du dehors et du dedans était inévitable, il était même souhaitable pour bien établir la mesure des échanges et en imprégner le film. Si ce n'est le cinéma des processus, c'est quelque chose d'approchant où rien n'est stable et où tout peut être possible si la pertinence des regards en jeu l'impose. Je ne sais pas s'il s'agit de ça, mais j'ai eu l'impression de découvrir, paradoxalement, un filon d'invisible à l'origine de pas mal d'interrogations, véritables ferments de communication ; j'ai alors pensé, comme certains, que c'était cet invisible-là qui me liait singulièrement à Jean et Brigitte et que, si le dialogue ne parvenait pas à en élucider le mystère, il semblait faire signe et référence à quelque chose qui nous dépasse et qui nous fait vivre. Alors, pas de hiérarchie de paroles, mais la parole dans tous ses états pour s'approcher au mieux de la vie complexe des éleveurs. Et si l'enveloppe d'un vent violent, froid et sec, risque de masquer la voix, alors, comme le conseille Marcel Pagnol¹⁵, il ne faut pas effacer ce moment où le son, en désignant au mieux son site originel, aura raison. C'est le cas d'une scène sur le plateau, près des vaches où, dans la bourrasque qui rend difficile l'intelligibilité des voix, Jean cueille d'un geste fin et élégant la plante emblématique de l'Aubrac, la sistre, pour en faire partager le parfum à Brigitte avec les mots de celui qui connaît son milieu et le ton de celui qui aime sa femme au point de partager avec elle les offrandes de la nature :

Jean : « Celle-là elle est plus verte. Voilà une particularité de l'Aubrac : la sistre avec son parfum. C'est incroyable ce qu'elle peut sentir, surtout si tu la frottes...

Brigitte : c'est le fromage qui en garde le goût...

Jean : Tu te rends compte le parfum qu'elle a ? »

Jamais le temps, l'urgence, ni le travail n'empêchent l'homme ni la femme de parler; aussi, à moi de savoir anticiper, de savoir improviser pour saisir le fragment choisi, avant qu'il ne s'échappe. Ainsi va le continuum de la vie sans aucune possibilité de refaire la prise. Il y a bien des gestes qui se reproduisent dans la journée, dans la semaine, dans le mois ou dans l'année, mais les éleveurs n'y parlent pas vraiment de la même manière. Ils ont changé, mon regard a changé, ce qui est parti est réellement parti.

Je ne sais pas si j'ai suivi, sans le savoir, les conseils d'André Breton, il faut aimer d'abord, il sera temps, ensuite, de s'interroger sur ce qu'on aime¹⁶, mais j'ai l'impression qu'il s'est produit une chose voisine, car, lorsqu'ils nous ont observés faire notre premier relevé, tout m'a plu de suite, comme un coup de foudre et, progressivement, je me suis interrogé sur ce qui me liait vraiment à Jean et Brigitte, sans que jamais le sentiment ne s'altère. Pourtant la qualité de leur accueil garde encore une part de mystère qui n'a pas manqué d'intriguer le marchand de bestiaux.

« Moi, j'ai mis des années à rentrer chez Jeannot! Bon, aujourd'hui, on a des rapports de commerce, d'amitié, j'y suis arrivé. Vous, vous êtes rentrés là, c'est bien, mais je ne sais pas comment vous avez fait... »

Qui peut savoir? Et si ce n'était pas plutôt eux qui nous avaient choisis dans le moment singulier d'une envie d'être autrement et de changer leur rapport au monde, afin de communiquer leur condition de gens de la terre et de transmettre leur héritage, avec la conscience de sa force et de sa fragilité, sous la forme de paroles lucides, vives et protestataires :

Jean : « Petit à petit, eh bien, les campagnes se vident... et puis la vie devient pas plus intéressante avec cette affaire, vous savez. Quand vous êtes tout seul sur une commune, ça veut dire que les écoles se ferment, ça veut dire que petit à petit tout se dégingue et vous vous retrouvez tout seul là. Alors que jusque là il faisait bon vivre chez nous. »

En tout cas, si on me demandait pourquoi nous en sommes arrivés à vivre le film dans une confiance où tout peut être dit, je répondrais à la manière de

Montaigne¹⁷, parce que c'était eux, parce que c'était nous, unis par une singulière aimantation, incernable, mais vécue.

L'ultime preuve de cette union fertile vient à l'occasion de la projection du dernier pré-montage, dans la salle de Cinéma de l'Ecole Supérieure d'Audio-visuel de l'Université de Toulouse-Le Mirail (aujourd'hui Toulouse Jean-Jaurès), où ils ont définitivement donné leur accord pour que vive ce film, en l'état. Là, ils m'ont offert un livre réalisé par eux-mêmes, qui en dit long sur leur regard d'humanistes et d'humoristes et surtout sur la réalité de notre complicité : ça commence dès la première page où je suis en photo, la caméra en mains, les écouteurs sur les oreilles, avec le titre éloquent *Un paysan venu de la ville*. La suite



est de la même veine : il y a plus de 10 ans déjà... il frappait à notre porte et nous l'avons accueilli comme un ami, c'était Guy Chapouillié... de printemps en automnes, d'hivers en étés... il nous a regardé doucement, de l'infiniment petit à l'infiniment grand... il n'a rien oublié...

Dans cette expérience, j'ai eu la confirmation que l'on se transforme au contact prolongé des autres et par l'expérience de leur regard, contrairement à certaines pratiques de ceux qui passent, prennent, repartent et disparaissent comme des prédateurs féodaux. De sorte que si le film a été le fruit d'une expérience intellectuelle, il a été d'abord et avant tout une singulière expérience humaine, vécue au plus fort, au cœur des contradictions fertiles qui caractérisent la rencontre avec d'autres univers culturels et sociaux. Une expérience qui m'aura changé et incurvé mon approche de la représentation. Les gens de l'équipe sont devenus d'autres gens grâce à d'autres gens, les éleveurs.

PRENDRE LE TEMPS DE TROUVER LA FORME

D'ailleurs, les éleveurs l'ont bien observé et parfaitement écrit, j'ai filmé doucement. J'aime beaucoup cette formule, car elle contient non seulement la douceur, mais le tâtonnement, la tendresse, la patience et la rigueur pour ne pas brusquer les choses, pour ne pas en changer le cours. Et puis la douceur me fait penser à la caresse propre à certains archéologues qui, couche après couche, pratiquement à la petite cuillère, cherche à ne pas séparer ce que l'histoire a uni ou dispersé. En outre, comme le temps change, le paysage aussi, et que les gestes varient tout au long de l'année, j'avais le souci de ne pas oublier la succession et la pulsation des saisons et, par conséquent, de penser le film à quatre temps. Il n'était pas question d'une présence quotidienne, lourde pour les éleveurs et impossible pour l'équipe, mais d'un programme partagé, fait de va-et-vient fréquents en fonction de mes choix et de la décision des éleveurs de nous inviter à ne pas manquer tel ou tel événement comme la mort du cochon, les vèlages, le mariage, la fabrication du fromage et autres pratiques non renouvelables à loisir.

C'est un processus qui a duré quatorze ans dont douze ans de tournage et deux ans de banc de montage, grâce à l'engagement, jamais affaibli, des éleveurs, mais aussi grâce à celui de tous les membres de l'équipe qui, tour à tour ou en permanence, ont prouvé qu'ils savaient ce qui se faisait tant fut fertile leur capacité à improviser devant l'imprévisibilité du continuum, c'est-à-dire à choisir, par

l'échange d'un simple coup d'œil, l'évènement ou le geste singulier en mesure de nous aider à dessiner la mutation ou l'invariance du paysage. Avec Hubert Guipouy à l'image et Pierre Voyard puis Dominique Bricard au son, les gestes et les paroles étaient ceux d'une bande aux relations éprouvées, soucieuse de convergence. Ça fonctionnait en amitié politique et en amour, à la manière d'un collectif aux ressorts capables de réveiller toute conscience et toute imagination endormies. Il faut dire que quatorze ans c'est le temps d'une réelle odyssee avec ses bonheurs, mais aussi ses vents contraires et ses écueils qui ont éprouvé et transformé l'équipe en un corps unique aux mains multiples, monstrueux mais harmonieux, qui a su agir sans jamais se disloquer, ni se briser, même au plus tendu des moments où, sur les routes de l'Aubrac, une violente tempête de neige en pleine nuit nous a fait perdre le sens de l'orientation tout en nous faisant vivre l'épreuve du réel qui réveilla brusquement la mémoire des hivers rigoureux, hostiles à la vie des hommes, que les temps du réchauffement finissaient par faire oublier. Nous avons filmé cette virée sous la neige non pas pour dramatiser le travail de l'équipe, mais pour fixer un signe apparemment déroutant et déconcertant de la nature et souligner que les catastrophes ordinaires, petites ou grandes, sont des manifestations les plus naturelles, puisque tout est dans un flux continu

sur la terre où rien n'y garde une forme constante et arrêtée. Je conduisais, Hubert filmait plein cadre, à ma demande, et Dominique, l'oreille collée au son, élargissait l'image par le son étouffé de la voiture



mêlé au silence étendu et profond de cette tempête de neige qui recouvrait les maisons de flocons sans bruit, faisait les arbres petits et sortir les skieurs. Pendant ce temps, dans les étables, loin de toute hibernation, dans un travail répétitif de soins et de foin aux animaux, sans oublier la tétée des veaux, les éleveurs s'activaient pour maintenir

en état les vaches dans la chaleur d'une poussière d'hiver. Mais le dehors nous appelle à nouveau par le son irréaliste d'une trompe qui trouble la donne. Nous filmions l'étendue neigeuse avec le village d'Aubrac à l'horizon et Dominique, le casque sur les oreilles, se tourne vers moi toute surprise pour me dire qu'elle entend une musique au loin, je prends les écouteurs et je découvre à mon tour le faible appel musical qui n'est au fond que la manifestation du réel sans limite. Plus loin, nous stationnons dans le village et, à peine descendus de la voiture, c'est un éclat de trompe qui nous fait sursauter. Nous apprenons qu'il s'agit d'un Charentais qui vient se détendre là, tous les hivers, pour se refaire une santé. Nous le rencontrons et nous le filmons dans son exercice quotidien de joueur de trompe, puisqu'il pratique la chasse à courre et joue de la trompe pour ne pas perdre la force de ses lèvres.

« J'ai des amis qui habitent cette maison, et je suis venu passer quelques jours dans cette contrée qui m'attire beaucoup... J'ai amené ma trompe parce que je ne m'en sépare jamais et c'est pas facile de sonner dans ce pays parce qu'il fait froid. L'air est très sec et l'instrument, le bronze, ne supporte pas le froid... C'est un instrument de chasse. C'est pas fait pour les humains, c'est fait pour les chiens... »

Cette scène sera montée en film, car le continuum de la vie qui m'importe est celui de la profondeur faite de simultanités qui n'ont rien de surréalistes ; l'imprévu n'est pas un accident, et ce cri singulier qui vient d'ailleurs, désenclave et positive socialement le regard et la pratique des éleveurs qui, à leur manière, ont le souci de cet ailleurs dont est fait le monde dans lequel ils sont :

« J'étais l'autre jour à côté de Saint-Girons, là-bas, et bien vous avez une commune, il reste 3 exploitations dessus. Le même a 150 vaches, 130 hectares de maïs. Et finalement, il faut qu'il cherche un associé parce qu'il ne s'en sort plus. Un gars que j'ai eu l'occasion de voir quoi ! »

Il y a aussi la factrice en voiture, il y a le marchand de bestiaux, le vétérinaire, le fromager, l'institutrice, le maire, le curé, les amis et voisins, tout un dispositif dont le réseau fait société, mais un réseau de plus en plus fragilisé puisque le mouvement de l'exode se poursuit, lié à une politique désastreuse des gouvernements successifs qui abandonnent le monde rural en plongeant le pays

dans une crise durable et tragique. Brigitte se pose même la question de changer les choses au niveau du Conseil Municipal de Curières.

« Notre équipe s'est disloquée, y en a qui ont lâché, qui ont été des lâcheurs. Et finalement, ce sont les anciens qui ont repris la Commune en mains. Donc, moi, je regrette beaucoup parce que moi, j'avais accepté pour faire pencher la balance d'un côté. »

Autrement dit, la famille Chardaire est en santé, elle se bat. Oui, être paysan est un combat à l'intérieur de relations où la logique des marchés, qui nourrit les rentiers du turbocapitalisme, fait la loi. En tout cas, les paysans au travail, Jean surtout en parlant des papiers à remplir qui l'empoisonnent, ne sont pas dupes des mécanismes et des jeux de pouvoir dont ils sont les jouets. Ils sentent bien qu'ils ne travaillent plus pour eux, mais pour le capital.

C'est de ces relations, et progressivement, que la forme du film a pris les contours incertains d'un dispositif qui met en relation les paysans comme les êtres vivants d'un territoire et d'un moment — le travail, les fêtes, les rencontres — avec l'élément historique — les services publics qui font société, la transmission au fils, le marché évidemment — pour chercher à traduire la tension permanente qui ronge la vie du paysan, héritier monstrueux du parler et des gestes d'une civilisation en péril, car porter l'héritage des ancêtres c'est se situer dans l'éternité, là où il y a la vie et le poids de ceux qui nous ont précédés, là où il y a l'énergie de la jeunesse, sans cesse renouvelée, comparable à celle de Régis, le fils, qui prend le relais par amour de cet héritage.

À sa manière, le film témoigne de cette éternité, car il fixe la présence active de l'écrémeuse à bras qui sépare la crème du lait telle qu'elle survient dans *La ligne générale* d'Eisenstein¹⁸; il saisit le geste du fromager qui partage le repas avec son chien et rappelle ainsi le geste de *Nanouk* du film éponyme de Robert Flaherty¹⁹ qui partage son repas cru avec ses chiens de traîneaux, compagnons de vie et de travail puis il croise le regard de deux petites filles, que leur mère tient par les mains, en train de ne manquer aucun des gestes de la mort du cochon, une scène de transmission proche du tableau de Jean-François Millet,

*Les tueurs de cochon*²⁰. Ainsi, dans un cumul de gestes que les formes ne peuvent ignorer, la tradition n'appartient pas toujours au monde dépassé.

J'ai la faiblesse de penser que la forme, c'est quand le fond remonte à la surface. D'abord, tout film est un regard, plus ou moins partagé, négocié même. Certes, les procédures documentaires et de fiction vont sur des chemins différents et selon des manières distinctes, mais un film est un film, une construction intellectuelle, un regard. Or, le regard est une morale enracinée dans le choix de formes audiovisuelles autonomes qui engage la seule responsabilité du cinéaste à la recherche de son style dans l'entrelacs des cadres et des durées. Je sais que l'art ou l'expression, c'est lorsque les formes deviennent style et que tout commence avec la manière de mettre en œuvre, de desquamer, de décider de filmer là et pas ailleurs, de choisir tel angle, telle dilatation ou telle contraction, autrement dit d'établir la distance intime ou sociale ou spectaculaire, là où se révèle la vraie nature du contact avec le réel. Le film est bien le fruit d'un processus de tâtonnements, de doutes et d'élucidations.

J'ai choisi de planter mon regard à hauteur d'homme, de ne pas détourner les yeux, en vue de faire l'éloge des gestes du travail, cette nécessaire obligation pour vivre ensemble, car ces gestes sont un héritage des producteurs de richesses, un bien commun qui fertilise l'humus humain. Des gestes qui font le fromage, qui soignent les bêtes, qui traitent, qui plantent un arbre, qui fertilisent la terre, qui transforment le paysage sans chercher à l'épuiser. Des hommes et des femmes qui foulent le sol et qui savent rentrer le troupeau avant qu'il ne piétine trop la terre humide, jusqu'à l'abîmer. Des circulations à l'estive, en long en large et en travers dans un accord parfait entre les hommes et les bêtes que le mot du titre *L'Azegado* condense si bien. Une volonté de suivre et d'épouser le rythme d'un temps organique, face à l'accélération et contre l'ivresse de l'immédiat qui tend à ne produire que des êtres désorganisés, sans gravité.

Alors oui, pour saisir tout ça, il faut prendre son temps, avoir le souci de recueillir la résolution du geste, celui de l'aiguisage des couteaux, celui de la traite manuelle, celui de la fabrication du fromage, celui de la piqûre dans le cou de la

vache, celui du vêlage, celui du coup de couteau qui abat le cochon, celui de la découpe du jambon, celui de la photo du mariage, mais aussi de l'accomplissement de la parole ordinaire, celle qui n'a pas à répondre à des questions, mais qui relève simplement de la vie intérieure et qu'il faut apprendre à écouter sans l'interrompre, car il se dit là quelque chose d'important de la vie de celui ou de celle qui parle. Jamais je n'ai cherché à obtenir exclusivement des réponses à mes questions, selon des connaissances établies, mais j'ai ouvert les yeux, tendu les oreilles — fait le vide en moi — à la recherche d'une compréhension de l'autre, sans juger, pour faire émerger autre chose, inconnue de moi, ouvrant sur la possibilité d'une nouvelle perspective. Au fond, l'imprévisible, l'inopiné ou le paradoxal ne sont, très souvent que les secousses finis de l'infini du réel. Alors, j'ai été patient, comme le recommande le fromager lorsqu'il s'agit du rassemblement des grains du caillé, et j'ai attendu au fil du présent que s'oublie le réel.

C'est, par exemple, le gag du parapluie nullement attendu et pourtant au rendez-vous de la patiente observation en plan fixe de la sortie et de l'entrée des invités au mariage de Cathy, l'une des deux filles de Jean et Brigitte. Il pleut à verse et les parapluies sont à l'honneur; le marié s'emploie désespérément à en ouvrir un petit, avec des gestes imprécis qui manifestent une réelle maladresse et un vif agacement; la situation se prolonge et prête à rire; le rire est satanique, c'est bien connu²¹. Jean qui assiste à la scène, ironise avec gentillesse en lui disant,

« Celui-là, il vaut rien. T'as pas su le piloter... Mais si, si, attend il doit être bon! Il y a une façon... »

Une façon, le mot superbe est prononcé et, d'un geste délicat, sans précipitation, il trouve la façon qui lui permet d'ouvrir harmonieusement le parapluie. Alors, il fait le geste de l'utiliser, avec un coup d'œil à droite, un coup d'œil à gauche, pour constater les effets de son autorité et s'approche de la porte pour sortir avec le geste de celui qui triomphe. Une scène qui dure et qui, pour moi, ne mérite aucune coupure intempestive afin de garder les enchaînements qui sont le sel de cette chorégraphie. Car une chose est de s'inscrire dans la durée au tournage, une autre chose est de décider de monter en film sans coupure. En tout cas, l'improvisation ou le choix de saisir à cet endroit les coulisses du mariage

donne naissance à une gestuelle tragi-comique telle que seule la vie intégrale est en mesure d'en décider.

Mais, rien n'est jamais sûr puisque l'angle, le cadre et la durée font et défont le métier de cinéaste comme le démontre Maurice Pialat dans la dernière séquence de *L'Amour existe*

« La main de gloire qui ordonne et dirige, elle aussi peut implorer. Un simple changement d'angle y suffit »²².

Oui, l'entreprise du film ne tient qu'à un fil, un changement de place, une hauteur de la caméra, un angle, un degré d'échelle, une distance, une durée, un traitement des sons, sans ignorer la part que prend une myriade d'opérateurs audiovisuels²³; tout cela au risque de l'action qui bouleverse souvent le choix premier tout en offrant parfois de bien belles perspectives.

C'est Jean Chardaire qui vient nous parler au premier plan devant l'étendue des pâturages où se déplace le troupeau; c'est une parole libre qui s'installe dans la force de sa bouche où les hésitations et les répétitions donnent de la chair et de l'authenticité pour décrire, parler du métier, avec des mots qui n'appartiennent qu'à lui,

« si les veaux s'étirent c'est qu'ils vont bien ».

C'est aussi l'émergence d'une parole intégrale où le geste se mêle à la voix par des bras qui se disjoignent comme si lui-même s'étirait. Il est sur le lieu d'une étendue de pâturages où il pratique l'azegado, le fond du relief est vert, sa chemise est rouge, le ciel est bleu, les couleurs, sans le vouloir, annoncent l'alliance de tons dominants, chatoyants, fertiles. Nous avons à la fois, dans le même cadre, l'espace intime de la voix qui se livre au plus près, telle une mise à plat d'une pensée, et l'espace spectaculaire de l'estive où les bêtes retrouvent un temps leur autonomie sauvage,

« ... il fait pas bon s'approcher, lorsqu'elles ont le veau petit ».

Brigitte et Jean ne cessent de se parler, ils se disputent même, mais leur parole est une et indivisible ; aussi, lorsque Jean cueille avec élégance la sistre, tel un botaniste averti, son geste qui s'accomplit dans la main de Brigitte, impose que le cadre se dilate pour les accueillir côte à côte, comme un couple moderne.

Enracinés dans le site de leur être réel, l'Aubrac, Brigitte et Jean forment un couple animé par une symbiose peu ordinaire qui fonctionne entre le langage de la main, lié à la vision, et le langage de la face, lié à l'audition. Collés à la terre, il s'agit de personnages qui respirent le bon sens, avec une intelligence critique qui m'a rechargé souvent et motivé pour étirer leur présence à l'écran, tellement leur présence et leur morale sont cinégéniques. Cependant, lorsque les plans s'étirent, il peut surgir l'envie d'un glissement progressif vers un gros plan sur le temps, pour contempler autrement, comme au ralenti, et comme nous y invite Jean, lorsqu'il est au beau milieu de son troupeau, sur le plateau vert de l'Aubrac.

« Sinon, c'est joli à observer... regardez ce petit, tout jeune qu'il est, s'il est beau! »

Ce site met Jean au meilleur de lui-même qui abonde dans la précision des propos. Sa douceur et son émotion devant le chantier de la traite manuelle me rappellent le frémissement que me procurent toujours *Les glaneuses* de Jean-François Millet, menacées de disparition et qui pourtant sont si présentes pour l'éternité : je ne peux m'empêcher de rapprocher leur gestuelle de celle de ces éleveurs qui traitent du bout des doigts, avec une précision, une douceur et une patience comparables et qui pèsent de leur poids et de leurs mains dans le façonnage de cette éternité.

C'est un fait, contrairement à certaines idées reçues, Jean a conscience de vivre sur un lieu de travail que traversent des chemins de beauté. C'est un paysan sensible à la beauté des choses et qui le manifeste avec une rare clarté de parole. Et puis, la durée, c'est aussi celle de la rumination dont le tempo est à contre-courant de toute accélération de la productivité qui a fait de la vache ruminante une vache folle. Plus loin, dans l'école du village où ne reste plus qu'une classe unique, signe réel de la fragilité du lien social dans ce pays, la distance est abo-

lie, dissoute, pour suivre l'institutrice qui a l'œil sur tout, le doigt près de tous, les questions et les attentions pour chacun des élèves, sans perdre le sens de la transmission : c'est une leçon qui m'a posé pas mal de questions sur les niveaux, la dynamique de l'imitation et le nombre d'élèves par classe, que j'ai tenté de monter en film où la parole de l'institutrice intervient comme le continu d'une discontinuité de fragments et d'intervalles ; une parole qui lie, transmet, corrige, fait l'organicité de la classe.



Il ne faut pas se le cacher, pour être au plus près de l'événement, au corps à corps, dans le feu de l'action, les cadres ne sont pas faciles à caler, les sons difficiles à fixer et l'image audiovisuelle que l'on souhaite préserver dans la pertinence de ses origines nous échappe parfois ou bien fait exploser utilement le cadre pour élargir par le son le champ de la situation. C'est, par exemple, le cas des tueurs de cochon qui font de l'homme à la caméra un témoin précieux, un peu dangereux

certes, puisqu'il fixe ce que certains pourront juger raté ou détestable, mais qu'ils acceptent comme un membre de ce rite, car, ils sentent que ces images pourront en assurer la transmission. Ils font tout pour le mettre dans les meilleures conditions, sans rien perdre de leur métier, ni de leur temps. La découpe de la carcasse

est le temps d'un métier où la précision chirurgicale est un art. Chaque fois que j'en parle ou que j'y pense, je revois ce moment comme une qualité singulière de cinéma ; oui, je crois avoir trouvé là ce que c'était que de se rencontrer avec la vie.

LE REGARD CONTRE L'IGNORANCE.

Un film n'est jamais ni la fin ni le tout, il est un regard, ce qui n'est pas la plus mince des affaires, puisque souvent le fruit d'une intention profonde. Alors, un regard qui s'organise en film, c'est une manière comme une autre de s'engager à la fois comme témoin et comme acteur, car je suis bien de ce monde que je regarde et qui ne me laisse pas indifférent. Il est forcément inachevé ou lacunaire, mais, Je dis que ce film est à la fois un chant d'amour et une protestation. Je ne sais s'il s'agit d'une catégorie de militantisme moral, une forme particulière de solidarité avec ceux qui s'arrachent pour vivre de leur production, dans le respect de l'environnement et la quête d'un développement durable, mais il doit s'agir de quelque chose d'approchant, nourri à la source d'un humus humain sans lequel l'homme risque d'être très vite sans gravité, sans repères, perdu. Il s'agit simplement de faire surgir le vivant d'un courant destructeur qui secoue la campagne française depuis longtemps et de rendre au peuple oublié tout ce qu'on lui doit.

Jean Chardaire suit ses vaches, il leur parle, les appelle par leur nom, car elles ont toutes une identité, elles l'écoutent, le suivent dans la neige en forme de procession où il est possible d'entendre comme un chant de confiance partagée. Il appartient à ce pays, son corps et sa tête collent à la terre d'Aubrac. Il est conscient d'être un héritier qui a bonifié l'héritage et son souci premier est de le transmettre au plus vite à son fils, dans un moment de notre histoire où la reprise d'une exploitation se complique. Jean et Brigitte Chardaire forment un couple qui tient bon et, en tenant bon, c'est tout ce pays qui peut tenir bon. Pourtant, les écoles ferment, les bureaux de poste aussi, car l'exode installe lentement la désertification. De sorte que c'est une société nouvelle qui se profile, plus incertaine, qui ne permet pas à Régis, le fils, de s'installer au mieux ; mais il est décidé, il aime ce métier, la vie de sa famille et toute la culture qui l'entoure. Son coup de

marteau qui sonne à la fin du film, est un coup puissant porté pour enfoncer un piquet de cloture, qui traduit toute sa détermination à vivre là, sur une terre qui a fait son corps et son esprit. Un geste qui consacre un lieu de vie et de travail. Un geste de combattant, prêt à tenir bon, lui aussi.

A n'en pas douter, c'est la force de cette famille qui m'a soutenu et donné les munitions nécessaires pour ne jamais faire autre chose que de m'interroger sur les problèmes de fait, ceux que pose la procédure de mise en œuvre d'un film conçue comme un processus d'acquisition de connaissances. Autrement dit, ma seule ambition a été d'être un cinéaste qui lutte contre l'ignorance, pour le lien social, et qui se souvient qu'il s'est battu, à l'aide de films, aux côtés des producteurs de richesses pour promouvoir des idées de justice et de partage équitable de ces richesses. Je ne sais s'il s'agit d'un travail d'anthropologue, d'historien, de philosophe, de doctrinaire, de simple cinéaste ou autre, mais ce qui m'a importé, c'est d'arriver à transcrire une expérience humaine infiniment large, dans les moindres détails de gestes, de regards, de situations, de relations, pour organiser au mieux la représentation de gens qui résistent pour vivre chez eux, là où ils se sentent utiles à la société, conscients d'être les héritiers d'un humus humain riche d'un savoir et d'un savoir faire qu'il serait tragique de perdre. Ils sont la vie, fragiles et résistants.

NOTES

1. « Front-Paysan », Collectif de cinéma créé en 1971 à l'initiative de Claude Bailblé et de Guy Chapouillié, enseignants du département Cinéma de l'Université de Paris 8 Vincennes, élargi rapidement à Anne Simonet et à partir du 3^{ème} film à Dominique Bricard, Juliette Caniou, Nadine Charesson, Hubert Guipouy, Joëlle Le Moigne et Bernard Pellefigue pour enfin être rejoint au 4^{ème} par Stephen Bingham.

2. Une recherche jalonnée par une thèse de 3^{ème} cycle, soutenue à l'Université de Paris 8 Vincennes, dirigée par Marc Ferro et André Veinstein intitulée *Une histoire de la paysannerie en France et la réalisation de films qui tentent d'en rendre compte* (un mémoire et quatre films); une

thèse d'Etat, soutenue à l'Université de Toulouse-Le Mirail, dirigée par Rolande Trespé intitulée *Rente Foncière et Représentation Paysanne* (un mémoire et un film *André*) dont je veux retenir avec émotion un extrait du rapport du Professeur Georges Mailhos « Le travail de Guy Chapouillié se présente sous deux aspects. Le premier est constitué par la thèse traditionnelle, le second par un film, *André*, réalisé par l'auteur. Le film en 16 mm, retraçant les journées d'un ouvrier agricole, *André*, est une véritable initiation à la communication, en ceci qu'elle trace les contours d'un espace où la parole et l'image trouvent leur site originel et qu'elle opère en même temps un travail de restructuration de la représentation (visuelle, auditive et même olfactive). Comment un être frustré, quant à son système d'élocution, peut-il parvenir à communiquer avec son entourage et

devant une caméra ? » ; et puis jalonnée aussi par quelques articles et 10 films.

3. En 1848, la France compte 35 000 402 habitants dont 27 millions de ruraux. En 1892, il y a 5 702 752 exploitations dont 4 064 667 de moins de 5 ha et, en 1955, le total des exploitations passe à 2 267 760 dont 792 918 de moins de 5 ha.

4. « le commerce des produits de l'agriculture importe-t-il plus à un Etat fertile que celui des Manufactures ? Sully soutint le premier système ; Colbert le second. Si le commerce des Manufactures est jugé préférable, le prix des subsistances doit être médiocre, afin que celui de la main d'œuvre étant plus bas, les produits des manufactures puissent être vendus à meilleur marché pour obtenir la préférence dans le commerce avec l'Etranger... Si au contraire le commerce des produits de l'agriculture est jugé le plus convenable, il faut bien tâcher d'augmenter la valeur de ces produits par la liberté de leurs ventes afin que la somme résultante de ce commerce augmente la masse de la richesse de l'Etat ; mais en même temps, il faut que la subsistance des manouvriers soit établie de la manière la plus assurée » René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, 1775.

5. « Le 19 septembre 1976 à l'hôpital Vouziers, dans les Ardennes, un ouvrier agricole Lucien Cochard, 50 ans, meurt d'un cancer généralisé. Destination, la fosse commune ; pas de nom, plus de nom, sauf à l'hôpital où il laisse une ardoise énorme, sauf à la Gendarmerie où, avant de mourir, il fait son testament qui sera envoyé à la Gendarmerie de Granpré, à l'inspecteur des lois sociales en agriculture et à son frère retraité de la SNCF. Il écrivait : je soussigné, Cochard Lucien, né le 7 octobre 1926 à Rimogne, déclare être employé sans contrat, dans la ferme de Monsieur et Madame Robinet depuis plus de 23 ans, et n'avoir, sous aucun prétexte, quitté mon emploi, même pour me rendre dans ma famille... J'ai toujours travaillé, même les dimanches et fêtes, sans aucun repos hebdomadaire. Mon emploi consiste à faire tous les travaux de la ferme. Quelques fois, je travaillais avec les tracteurs, je faisais la traite des vaches et tous les travaux des champs de 6h à 22h, hiver comme été. Etant

nourri et logé dans une misérable pièce, sans eau, avec les souris et les rats. Comme salaire, mes patrons, jusqu'à mon hospitalisation, me donnaient 10 francs le dimanche. Je n'ai jamais eu de congés payés, ni de fiches de paye. Avant d'être hospitalisé, cela faisait plus d'un mois que je souffrais terriblement de l'estomac, mais, n'ayant pas d'argent, je ne pouvais me faire soigner, et j'ai dû travailler jusqu'à la dernière limite de mes forces. Aujourd'hui, je reconnais que j'ai été abusé outrageusement, et c'est pourquoi, je me permets de vous écrire, en espérant le dédommagement de mes souffrances morales et physiques. Ps : pendant ces 23 ans, en plus des 10 francs par dimanche, mes patrons m'ont acheté, pour le travail, deux mobylettes, un transistor, un petit buffet, un tourne-disque, quelques effets... j'ai eu deux fois 50 francs pour faire une excursion. Le reste a été acheté avec mes 10 francs. J'ai été battu à coups de ceinturon ».

6. « C'est ainsi que la représentation bourgeoise du monde, qu'il s'agisse du « paysage naturel », du landscape gardening ou de la psychologie apparemment anhistorique des romans de Jane Austen et de George Eliot tels que les analyse Raymond William, livre sous une forme objectivée la vérité du rapport bourgeois au monde naturel et social qui, comme le regard distant du promeneur ou du touriste, produit le paysage comme paysage, c'est-à-dire comme décor, paysage sans paysans, culture sans cultivateurs, structure structurée sans travail structurant, finalité sans fin, œuvres d'art ». Pierre Bourdieu, « Une classe objet », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 17/18m, novembre 1977.

7. Préface de *Les paysans* de Balzac, Louis Chevalier, Pr Collège de France, éd. Gallimard, folio, 1975

8. Chapitre 2 du roman *La mare au diable*

9. *Journal*, samedi 16 avril 1853, Plon, 1893, t. 2, p.60.

10. *Millet par lui-même*, Moreau-Nélaton, Ed. H. Laurens, 1921, t1, pp. 62 et 70

11. « La protestation de Jean-François Millet », in *L'Esprit et les Lettres, Mélanges offerts à Georges*

Mailhos, *Les Cahiers de Littératures*, Presses Universitaires du Mirail, 1999, pp. 97-119.

12. Une référence au Journal de Gaston Bachelard, in *François Chatelet. L'apathie libérale avancée et autres textes critiques*, Choisis et présentés par Ivan Chaumeille, Editions du Seuil, novembre 2015, p.32

13. *Millet par lui-même*, Moreau-Nélaton, Ed. H. Laurens, vol.2, p.129

14. *Sur le travail théorique. Difficultés et ressources*, Louis Althusser, Ed. La Pensée, 1967, Paris.

15. Si le mistral et les cigales font tellement de bruit qu'ils couvrent la voix des acteurs, ça prouvera que le bruit du mistral et le bruit des cigales sont plus importants que la voix des acteurs, in *La cinématurgie de Paris*, Marcel Pagnol, Editions de Fallois, Paris, 1995

16. *Arcane 17*, André Breton, Jean Jacques Pauvert, Le livre de poche, biblio, 1971.

17. Au demeurant, ce que nous appelons ordinairement amis et amitiés, ce ne sont qu'accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos âmes s'entretiennent. En l'amitié de quoi je parle, elles se mêlent et confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer, qu'en répondant : « Parce que c'était lui, parce que c'était moi. »
De l'amitié, Les Essais — Extrait du livre Ier, chapitre XXVIII, Montaigne.

18. *La Ligne générale*, film de Sergueï Eisenstein et de Gregori Alexandrov, 2h11, 1929.

19. *Nanook l'esquimau*, film de Robert Flaherty, 1h19, 1922.

20. *Les Tueurs de cochon*, tableau de Jean-François Millet, Huile sur toile, 73x92, 7, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1867-1870.

21. *Le Rire est satanique*, Beaudelaire...

22. *L'amour existe*, Maurice Pialat, film de 21', N et B, 1961.

23. *Au-delà des étoiles*, SM Eisenstein, 10/18

24. Le moment est venu d'ausculter le film dans la vie. C'est vrai, le film vient de naître, mais pour vivre vraiment il doit être diffusé et discuté, comme tout article ou toute communication orale. C'est une autre aventure et pas la moindre qui commence sur le versant de la réception et des conversations qu'elle déclenche sur le cinéma et sur la représentation paysanne. C'est un travail qui commence avec un premier matériau issu de 41 projections. La collecte comporte des réactions écrites (immédiates ou différées) ainsi que l'enregistrement ou le relevé par écrit des conversations, des articles de journaux, etc. Cela fera l'objet d'une prochaine communication.