

# BOVINES OU LA VRAIE VIE DES VACHES

## Emmanuel Gras | 2011 | France

## GENÉRIQUE

---

### Résumé

Un paysage bucolique, puis des vaches. Elles se déplacent dans leur pré, parfois leur regard se plante dans l'œil de la caméra. Le quotidien d'une vache, c'est manger de l'herbe, arrachée, mastiquée, ruminée. Il s'agit parfois de faire face aux intempéries, lorsqu'un gros orage éclate. Quand la saison est venue, il convient de mettre bas. Les veaux semblent se multiplier, trois humains viennent bientôt s'enquérir de la composition du troupeau. Peu après, on apprend que ce n'est pas parce que l'on vit à la campagne qu'il ne faut pas se soucier de sa toilette. Les vaches ne sont pas des animaux sauvages, elles sont élevées – ici pour leur viande. Des éléments du troupeau partent vers l'abattoir, ce qui déclenche le mugissement plaintif des restantes. La vie n'est pas non plus de tout repos dans les prés, heureusement le troupeau est solidaire et vient à la rescousse d'un veau égaré. On fait aussi d'étranges rencontres, comme ce sac plastique qui déclenche de vives interrogations. Si l'herbe et le foin sont des nourritures appréciées, c'est peut-être les pommes dont on se régale le plus. Chez les vaches, comme chez d'autres espèces, la vie est faite de drames, comme lorsqu'il s'agit de séparer les veaux de leurs mères. Face à tant de cruauté, on rumine, et soupire.

### Générique

*Bovines ou la vraie vie des vaches*  
2011 – France – 62 minutes – Couleur

**Réalisation, direction de la photographie et cadre :** Emmanuel Gras.

**Montage :** Karen Benainous.

**Prise de son et montage son :** Manuel Vidal.

**Bruitage :** Judith Guittier.

**Mixage :** Cyrille Carillon, Gilles Bénardeau.

**Étalonnage :** Gadiel Bendelac, Fabrice Blin.

**Production :** Bathysphère Production.

**Producteur :** Nicolas Anthomé.

**Producteur délégué :** Jérémie Jorrand.

**Distribution France :** Happiness Distribution.

Première festival : programmation de l'Acid, Cannes 2011

Sortie en France : 22 décembre 2012 (26 000 spectateurs)

# Les animaux, créatures de cinéma

Avant même l'invention du cinéma, les précurseurs de l'image en mouvement ont intégré les animaux. Ainsi, dans les années 1870 et 1880, le physiologiste Étienne-Jules Marey et le photographe Eadweard J. Muybridge parviennent à décomposer leurs mouvements. Même si tous deux s'intéresseront à la mobilité humaine, leurs expérimentations partent des bêtes : le galop de cheval en deviendra l'emblème, mais il aura pour eux été question de bien des espèces : bison, lévrier, pélican, chat...

## La préméditation et l'aléa

Les animaux deviennent des créatures cinématographiques dès les vues Lumière. *La Petite Fille et son Chat* (1900) semble même préfigurer les vidéos de chats mignons et rigolos circulant aujourd'hui sur les réseaux sociaux. S'il est mignon et rigolo, ce félin attiré par les morceaux de viande se fait aussi cruel puisqu'il plante franchement ses griffes dans le bras de sa généreuse donatrice. Et l'air de la fillette ne trompe pas, ce ne sont pas des griffes de fiction. Avant de les sortir, le chat avait quitté le cadre, il y est rapatrié avec autorité par une force (humaine) située hors champ. Cette vue fait du cinéma un art à la rencontre de la préméditation (appâter le félin pour obtenir sa présence à l'image) et de l'aléa (sortie de champ et coups de griffes imprévus). Cette définition générale s'applique encore mieux peut-être à ce qu'est le documentaire : ce n'est pas parce que cette forme cinématographique tire sa matière de la réalité qu'elle ne se fait pas sans intention, sans une mise en scène préméditée. Et évidemment, le réel est le lieu d'accidents, il échappe, bifurque brusquement.

Cette rencontre de la préméditation et de l'aléa est mise en valeur dans une célèbre scène de *La Nuit américaine* (1973), de François Truffaut, un film en mise en abîme qui narre un tournage mouvementé. S'il y cite une scène d'un de ses films précédents (*La peau douce*, 1962), Truffaut s'est sans doute inspiré de cette vue Lumière. Un plateau de petit déjeuner est posé sur le seuil d'une chambre d'hôtel, un chaton – affamé depuis trois jours, précise l'accessoiriste – doit laper le lait dans une soucoupe. Ce que le félin refuse absolument de faire : sortant du champ, il y est renvoyé sans ménagement, mais c'est peine perdue. Bien heureusement, le chat hirsute des gardiens du studio fera l'affaire. Dans les vues Lumière comme dans cette séquence de *La Nuit américaine*, l'animal est ainsi en quelque sorte une matière documentaire au carré, résistant à l'intention, déstabilisant ce qui a été prémédité.

## Et les vaches ?

Les vues Lumière présentent un beau bestiaire : des chevaux, des chameaux, des cabots et bien d'autres animaux. Les vaches n'ont pas attendu longtemps pour s'y faire une place. En 1896, l'opérateur Alexandre Promio se rend en Suisse pour l'Exposition nationale de Genève, dont certains pavillons font la part belle à la campagne helvète. Deux vues intègrent des bovins : *Cascade* et *Rentrée à l'étable*. Dans un cas comme dans l'autre, la ruralité se révèle factice, totalement reconstruite à Genève. Cette *Rentrée à l'étable* se faisait en effet quotidiennement et à heure fixe pour le plus grand plaisir des visiteurs en mal de campagne. Certaines bêtes semblent rendues nerveuses ; dégageant une grande puissance physique, elles avancent de face avant d'entamer, à proximité de la caméra, un virage vers la gauche pour sortir du champ.

En dehors de ces prémices, les bovins ont marqué l'histoire du cinéma en se faisant amis des hommes. Dans *La Vache et le Prisonnier*, d'Henri Verneuil (1959), Marguerite sert d'alibi à un prisonnier de guerre. Charles (Fernandel) traverse l'Allemagne à ses côtés avant des adieux déchirants. Au titre des amitiés indéfectibles entre humains et bovins, on peut citer aussi *Ma Vache et moi* (1925), de Buster Keaton, ou encore *La Vache* (1969), de Dariush Mehrjui. Par ailleurs, les races bovines ont un rôle naturel dans une veine documentaire se plongeant dans la ruralité, par exemple *Farrebique* (1947), de Georges Rouquier, ou *Profil paysan, le quotidien* (2005), de Raymond Depardon. Le cinéma d'animation est lui aussi friand de personnages bovins, et des films récents ont présenté des vaches hautes en couleur : par exemple *La ferme en folie* (2006), de Steve Oedekerk, où Otis, une vache laitière, ne pense qu'à s'amuser, jouer au golf ou faire du surf. Dans ce film comme dans bien d'autres, le cinéma d'animation est un haut lieu d'expression de l'anthropomorphisme.

## Films animaliers et anthropomorphisme

L'anthropomorphisme est propre à la nature humaine, il nous pousse à tout voir et comprendre à travers le prisme de notre espèce. Si les vues Lumière citées ci-dessus ne se fondent pas sur l'anthropomorphisme (au contraire, elles dressent une frontière nette entre humains et animaux), tout change lorsqu'il s'agit d'établir une narration avec les animaux – et surtout sans le moindre humain à l'image.

Deux pans du cinéma vont forger le paradigme de l'anthropomorphisme : le documentaire animalier et l'animation animalière. Le fait que Walt Disney mette en scène des animaux doués de toutes les qualités humaines, bonnes comme mauvaises, a considérablement contribué à forger ce paradigme, et l'a solidifié par son rayonnement et son impact universels. Quant au documentaire animalier, il a toujours été marqué par une tension entre un dessein scientifique (observation et description) et une veine narrative fondée sur l'anthropomorphisme. L'œuvre de Jean Painlevé est à ce titre fondamentale tant elle se centre sur l'animal, en l'absence de l'homme, avec une dimension scientifique et expérimentale qui ne refuse pourtant pas de jouer avec les ressorts de l'anthropomorphisme et de la fiction. Faisant se rencontrer dans son œuvre science et surréalisme, Painlevé déclarait en 1988 : « *Nous faisons de l'anthropomorphisme, nous avons le droit de faire de l'anthropomorphisme, nous avons le devoir de faire de l'anthropomorphisme, sinon nous ne serions pas capables d'apprécier aucun élément autour de nous.* » Partant du fait qu'il est propre à la nature humaine, il devient légitime, à ses yeux, d'en jouer, notamment parce qu'il a une vertu pédagogique. Et l'affirmer permet aussi de le débusquer et d'en dévoiler le ridicule – comme dans *Les Amours de la pieuvre* (1967).

Au titre des documentaires animaliers il convient de citer également les productions de Jacques Perrin – *Le Peuple singe* (1989), de Gérard Vienne, *Microcosmos : le peuple de l'herbe* (1996), de Claude Nuridsany et Marie Pérennou, *Le Peuple migrateur* (2001), de Jacques Cluzaud, Michel Debats et lui-même, *Océans* (2011), de Jacques Cluzaud et lui-même. Si ces films ne se fondent pas sur l'anthropomorphisme et l'identification classiques, la narration se fonde beaucoup sur une voix off littérale par rapport aux images et aux sons. Ils reposent sur le spectaculaire, déployant notamment de gros moyens techniques et financiers pour le filmage, comme pour relever le défi imposé par la nature : les caméras macroscopiques pour *Microcosmos*, les ULM (cinq machines ont été brevetées à l'occasion du tournage) dans *Le Peuple migrateur*, les caméras télécommandées ou placées dans des caissons mobiles à grande vitesse dans *Océans*.

## Animaux humains

On remarquera enfin que le cinéma – sans parler du cinéma d'animation – a privilégié, et privilégie toujours les animaux savants, qui permettent une proximité si ce n'est une

identification. Autre manifestation d'un anthropomorphisme, il ne s'agit pas alors de filmer les animaux pour ce qu'ils sont mais dans leur voisinage avec « nous ». Dans cette lignée, les singes se font naturellement une place de choix, par exemple *Koko, le gorille qui parle* (1978), de Barbet Schroeder. Dès son plus jeune âge, Koko est instruit au langage des signes, il connaît 350 mots et se trouve en capacité de communiquer avec les hommes. Le langage est évidemment un point essentiel de ce cinéma, mais il faut rejoindre les rives de la fiction pour que cette sorte de fantasme humain ultime s'accomplisse – l'animal rejoignant l'humanité en se dotant de cette capacité. Dans *La Planète des singes : les origines* (2011), de Rupert Wyatt, César est doué d'une intelligence remarquable, tandis que ses traits et ses attitudes numériques tutoient souvent celles des hommes. Tant et si bien qu'une conscience politique et révolutionnaire se met à poindre chez lui ; il ira jusqu'à opposer à son gardien et bourreau un autoritaire et retentissant « *Non !* »

# LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

---

## Sympathie, empathie, décentrement

La démarche d'Emmanuel Gras se pose en antithèse du mouvement général du cinéma dans sa relation aux animaux. Si on la compare aux vues Lumière, il ne s'agit en rien d'objectiver les bêtes en les saisissant au sein d'une réalité factice (*Cascade* et *Rentrée à l'étable*), pas plus que de les disposer ou de les contraindre en (re)plaçant à l'intérieur d'un cadre (*La Petite Fille et son Chat*). Cela peut passer inaperçu mais le titre est un néologisme : on parle de « races bovines » ou de « bovins ». « Bovines » permet de ne pas réduire l'animal à sa fonction (comme « bétail » ou « vaches » l'auraient signifié). Le dessein n'est pas par ce biais de personnifier – ce serait la démarche anthropomorphe classique –, mais de requalifier une espèce pour bien signaler qu'il s'agit de la filmer en dehors des canons habituels de la représentation animale.

Le projet d'Emmanuel Gras est donc d'envisager les vaches pour elles-mêmes, dans leur existence et dans leur environnement propres, en dehors du domaine des humains. C'est le cinéma qui se dépayse pour aller à la rencontre des vaches, sur leur territoire, et non le contraire. En adaptant l'adage « l'œuf ou la poule ? » en « le film ou les bovines ? », la réponse est cette fois limpide : les « bovines ». Les protagonistes du film peuvent à loisir stationner longuement dans le cadre (et le montage l'accepter en étirant les durées pour entrer dans la temporalité des vaches), elles ont le droit de désinstaller les plans au fil de leurs mouvements et déambulations et même d'en sortir si bon leur semble. Si Emmanuel Gras veut suivre, il doit installer un nouveau cadre, ou bien user de panoramiques. Il accepte ainsi de se faire précéder par ce qu'il filme ; il ne dispose pas, il compose, s'adapte : ce sont les vaches qui commandent la mise en scène. Et dans ce fait de « suivre », on peut se demander aussi s'il n'y a pas « comprendre », comme on peut dire « je te suis » pour « je suis ton cheminement », c'est-à-dire « je te comprends ».

Ce parti pris de mise en scène dénote une démarche antiautoritaire qui répond à une éthique du filmage des animaux. Cette éthique réside dans une sympathie pour les vaches et les veaux, terme à prendre dans son sens étymologique : avoir de l'attrance et des affinités pour, participer aux sentiments d'une autre personne. Et cette sympathie se double d'une empathie, à entendre comme un accord spontané dans le ressenti d'autrui. Si la sympathie et l'empathie s'appliquent habituellement entre humains dans la démarche documentaire – art de la rencontre et de la relation –, le dessein d'Emmanuel Gras est de l'étendre aux animaux qu'il filme.

Définissant *Bovines* comme un essai pour « *se rapprocher de ce qu'est "être un animal"* », il rejoint ici une sorte de commandement de l'éthique documentaire voulant que l'on fait un film *avec*, non *sur*, ce dernier cas comportant toutes les dérives d'objectivation des sujets filmés.

Toute la question est évidemment de comment parvenir à filmer avec sympathie et empathie une espèce non-humaine avec laquelle on ne peut faire commerce par le langage et les mots, et obtenir le consentement comme le veut l'éthique documentaire. *Bovines* ne constitue pas un cas isolé et résonne avec des recherches cinématographiques récentes contournant ou contrariant le paradigme de l'anthropomorphisme. *Sweetgrass* (2009), d'Ilisa Barbash et Lucien Castaing-Taylor et *Leviathan* (2012), cosigné par Castaing-Taylor et Verena Paravel, représentent des jalons à ce titre. Dans *Sweetgrass*, le suivi de la transhumance du mouton dans les grands espaces américains se fait parfois en se décentrant de la figure humaine – et en convoquant aussi beaucoup le son – pour faire du troupeau et de l'animal le sujet principal ; l'un des « événements » du film étant un long regard caméra d'un mouton, on reviendra sur cette figure de style. *Leviathan* suit quant à lui la pêche en haute mer sur des chalutiers-usines dans l'Atlantique Nord déchaîné. Les réalisateurs ont imaginé un dispositif de filmage aléatoire par des petites caméras GoPro

dispersées dans et autour de l'embarcation, tentant ainsi de mettre en crise une énonciation purement humaine. Lucien Castaing-Taylor dirige à l'université de Harvard le Sensory Ethnography Lab, qui vise à une « ethnographie sensorielle » décentrée par rapport au point de vue humain. Emmanuel Gras ne se rattache pas directement à ce courant sensoriel (*Bovines* ne remet pas en cause un point de vue humain – un regard sur le monde par l'œil d'une caméra), mais sa recherche consiste toutefois à ce décentrement et en une disponibilité vis-à-vis des sensations.

## Monde des « bovines », société et intelligence

Si le réalisateur ne nie pas sa présence et son point de vue humain, pas plus qu'il ne cherche à filmer une nature sauvage (le premier plan formule combien le paysage est « anthropisé » et aménagé depuis des siècles et des siècles), ces non-bovins que sont les hommes entrent rarement dans le cadre de l'image. Et quand ils apparaissent pointe un sentiment d'intrusion dans un monde qui n'est pas le leur. On comprend alors que le film avait, sans l'énoncer, conjuré le paradigme de l'anthropomorphisme : notre point de vue de spectateur avait oublié les humains pour basculer du côté des bêtes. Premier retournement de perspective, donc, l'humain est traité comme une périphérie, une toile de fond. Emmanuel Gras confie qu'il a choisi de filmer des bêtes à viande car elles sont moins en contact avec l'être humain que les laitières, dont la traite est quotidienne.

La mise en scène d'Emmanuel Gras n'est pas pour autant arrimée à des principes dogmatiques, il ne s'empêche pas de se détourner des vaches pour appréhender et suivre – avec les mêmes panoramiques que pour les bêtes – cette espèce humaine qui entre parfois dans le champ (celui de l'image et celui des vaches). Par exemple, quand le trio père-mère-fils visite le troupeau. Non sans malice, la séquence démarre par une mise bas – sans aucune assistance –, se poursuit par la vue de plusieurs progénitures et se termine donc par le débarquement de cette famille humaine. S'il choisit de suivre cette dernière, ce n'est pas pour en faire une espèce élue mais au contraire pour créer un effet d'aplat, un traitement sinon égalitaire, en tout cas indifférencié : humains et « bovines » sont appréhendés avec le même regard, la même mise en scène.

En appréhendant ce monde des « bovines », on ne peut s'empêcher de s'interroger sur son fonctionnement, ses règles. Le premier constat est que l'on se trouve avant tout en présence d'un environnement féminin – le titre le formule bien, le masculin, à part les veaux et les humains, est exclu. Mais est-on pour autant en présence d'une société constituée ? Sans se réclamer de l'éthologie – la science étudiant les mœurs et comportements animaux –, *Bovines* dialogue pourtant avec elle, ne serait-ce que par sa disposition à l'observation. Les actes des bêtes sont-ils animés par autre chose qu'un grégarisme instinctif ? Ces conduites animales sont-elles guidées par une conscience et une organisation ? Emmanuel Gras se tient à distance du tout-venant du documentaire animalier plaquant, avec toutes les catégories de l'anthropomorphisme, cette idée d'une organisation sociale afin de favoriser les conditions de l'identification des spectateurs, notamment en reproduisant les préceptes et poncifs de la vie familiale humaine.

Si Emmanuel Gras met en scène des interactions au sein de la collectivité, il advient qu'il insiste beaucoup sur l'individualité, ce qui nous amène à nous projeter dans une sorte d'introspection animale. Cependant, certaines séquences sèment le trouble en mettant en jeu une intelligence sociale et une subjectivité qui seraient de l'ordre de processus mentaux, c'est-à-dire d'une intelligence complexe. Ainsi, les deux séquences de séparation font émerger l'idée d'une solidarité d'espèce (le départ à l'abattoir – [séquence 7](#)) et maternelle (les veaux soustraits à leurs génitrices – [séquence 12](#)), et dans les deux cas cela aboutit à des mugissements déchirants qui mettent en jeu une forme de sensibilité et d'émotivité. L'idée de société culmine sans doute lorsqu'un veau s'est égaré en ratant le départ du troupeau à l'autre bout du pré, avant que la collectivité ne vienne à sa rescousse ([séquence 9](#)). On remarque ici combien Emmanuel Gras

construit la séquence à la fois au tournage et au montage. Alors que le veau fuit les humains qui tentent de le guider, un léger panoramique sur la gauche (décision de tournage) vient clore le plan, la coupe (décision de montage) ouvre ensuite sur l'arrivée précipitée du troupeau (de la gauche vers la droite, de l'arrière-plan vers l'avant). Les moyens cinématographiques participent au sens, au lien de cause à effet : pressant le pas, museaux en avant, vaches et veaux reviennent sur leurs pas pour réintégrer le veau à leur microsociété, des retrouvailles émouvantes qui se font au son des meuglements. Le ressort est ici de l'ordre du psychologique : on reporte sur le cheptel une conscience et une intelligence du bien.

Quelque chose d'indécidable se joue à l'égard de cette question de l'intelligence et de l'organisation sociale animales. Alfred Espinas, l'un des fondateurs de l'éthologie, écrivait en 1877 : « *Ou la conscience des animaux ne nous est pas accessible, ou, si elle l'est, elle ne nous est connue que comme fonction de la nôtre*<sup>1</sup>. » Pour s'opposer aux visions mentales et psychologiques de l'intelligence animale, l'approche dite « mécaniste » s'en tient à la froide description des comportements et des situations. Selon cette conception, l'animal agit et réagit avec ses capacités motrices et instinctives en fonction de *stimuli*, un point de vue assez radical qui permet de tordre le cou à toute tendance à l'anthropomorphisme. Cette opposition entre « psychologisme » et « mécanisme » met bien en valeur toute la complexité qui s'instaure dès lors que l'on souhaite « penser l'animal », qui ne peut se faire en dehors de la conscience de nous-mêmes, humains. Ce que *Bovines* et certains travaux d'éthologie mettent en valeur, c'est aussi qu'il convient de retourner la perspective, car si l'homme conscient, complexe et intelligent *pense l'animal*, il doit aussi *se penser* comme membre de la communauté du vivant, c'est-à-dire aussi dans son animalité.

## Devenir-animal et caméra-museau

Société et intelligence, animales ou non, l'idée de décentrement se perpétue par le fait qu'il s'agit d'un film dont la « langue » est essentiellement non-humaine. *Bovines* entend faire ainsi appel au ressenti, il se passe d'un commentaire off, de musiques additionnelles. Il faut attendre 52 minutes pour entendre le premier vocable intelligible (« *Allez !* », à plusieurs reprises) et 54 minutes pour qu'émerge un raisonnement : une femme établit alors un parallèle entre l'agitation des vaches après la séparation avec leurs veaux et leur statut de mère. Cette pensée relève pleinement de l'anthropomorphisme, et en même temps elle égalise, relativement, les conditions bovines et humaines. Pour le reste, la narration du film passe pour beaucoup par le son : un mixage de vents, des clapotis de la pluie, de bourdonnements d'insectes, de croassements et piailllements d'oiseaux, de pas de ces lourdes et placides charolaises sur la terre ; mais l'essentiel de la communication se fait bien entendu par le biais de meuglements. Le film est une composition tout en variations ; par exemple, en prêtant attention on constate que le bruit du broutage et de la rumination varie selon la qualité du sol (lourd, détrempé, plus sec...).

*Bovines* adopte ainsi cette forme et ce point de vue décentrés par rapport à l'humain, pour privilégier la représentation d'une sensorialité et d'une sensibilité animales face au monde. Ces aspects transitent par la picturalité de certaines compositions paysagères pastorales fourmillant d'indicateurs sensoriels. Mais le transmetteur essentiel est davantage le son que l'image. Le mixage très élaboré conduit vers l'idée d'une plongée, d'une immersion. Le cinéaste et les vaches partagent une obstination à vivre là, dans un présent vécu avec intensité, dans un dialogue sensoriel. Ce mode de relation, sympathique et empathique, entre le film et les vaches renvoie à la

---

<sup>1</sup> Alfred Espinas, *Des sociétés animales*, 1877, in Michel Kreutzer, *L'éthologie*, « Que sais-je ? », PUF, p 35.

notion de « devenir-animal » énoncée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*<sup>2</sup>. Pour les deux penseurs, le devenir-animal ne caractérise pas une régression de l'humain vers un état de nature, ni une équivalence homme-animal, il met en valeur des échanges, des hybridations entre espèces. Le devenir-animal passe par une disponibilité à une intensité des relations dans un territoire partagé, territoire à la fois très concret (le milieu de vie) et abstrait (les sensations, les affects). Le devenir-animal crée un voisinage « *qui fait qu'il est impossible de dire ou passe la frontière de l'animal et de l'humain* », sa recherche consiste à faire corps avec cette altérité en s'inscrivant dans sa « *zone d'intensité* »<sup>3</sup>.

La notion de devenir-animal inspire indubitablement Emmanuel Gras, qui écarte, comme Deleuze et Guattari, l'idée d'équivalence humain-animal : « *Je crois qu'on peut dépasser cela si on se situe dans le ressenti pur. D'où l'exclusion de toute parole et l'attention aux sensations très basiques : la matière de l'herbe, la pluie qui mouille, le temps qui passe, qui s'étire... Mon approche de l'animal, quand je tourne, n'est pas du tout intellectualisée.* »<sup>4</sup> Des propos qui résonnent avec ceux de Deleuze et Guattari : « *Devenir-animal, c'est sentir son moi se dissoudre, se placer à un niveau moléculaire où l'on découvre le mouvement de ce qui nous constitue et les transformations qui nous affectent. On se rapproche de l'attitude du sage stoïcien ou taoïste, qui eux aussi cherchent cette dissolution du moi.* »<sup>5</sup> Dissolution du moi, peut-être pas – l'acte cinématographique se fait ici en conscience –, mais Emmanuel Gras s'attache à filmer avec intuition et intensité, dans un état d'abandon, de disponibilité aux choses, avec des plans souvent à hauteur de museau des bêtes, comme si la caméra était non un mécanisme mais un sens.

Dans *Les films rêvés* (2009), d'Éric Pauwels, alors qu'un petit tournage artisanal se prépare dans la maison du réalisateur, le cinéaste Jean Rouch se lance dans une tirade : « *Ce que l'on va faire, ça s'improvise, et l'improvisation c'est de pouvoir bouger, se lever, aller voir un insecte, aller voir quelque chose. Tout le reste, l'image, on s'en fout.* » Il désigne ensuite le chien de la maison : « *Tu vois, le seul qui est capable de comprendre ce que l'on fait, c'est le petit chien, car il a sa caméra dans le nez, il regarde avec son nez, avec son odorat.* » C'est aussi la démarche d'Emmanuel Gras qui semble ici définie : un art de la sensation et du ressenti autant que du regard – ce n'est pas par hasard que le film se termine sur le très gros plan d'un museau humide et sonore. Le cinéaste peut se figurer comme une interface pour le spectateur, dans la mesure où il invite à partager cette attitude de disponibilité et d'abandon aux domaines du sensoriel.

## Méditations, pensées

*Bovines* ne peut être limité à un bombardement sensoriel, ou disons que cette sensorialité mise en jeu par les images et les sons ouvre aussi vers la pensée. Le premier motif de méditation tient au fait d'être placé face à une altérité. Si cela est constitutif du cinéma en général et du documentaire en particulier, l'effet est ici redoublé puisque l'on est mis en présence d'un autre qui est, aussi et surtout, d'une autre espèce. La première séquence se termine par les premiers regards-caméra du film, d'abord une vache dans un plan large, puis eux de chaque côté d'une autre dans un cadre plus serré. Ces face-à-face constituent l'un des motifs du cinéma documentaire mettant en scène, exclusivement ou en partie, des animaux ; on en trouve par exemple dans *Nénette* (2010), de Nicolas Philibert ou dans *Zoo* (1993), de Frederick Wiseman.

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, 1980.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 292.

<sup>4</sup> <https://www.politis.fr/articles/2012/02/bovines-la-vache-un-mystere-a-percer-17239/>

<sup>5</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p 343.



Le regard-caméra dans le cinéma de fiction vient rompre le pacte narratif, il avoue que l'on est en présence d'une représentation. Ce type d'adresse d'un personnage à la caméra est beaucoup plus commun et accepté dans le documentaire, même si un cinéaste comme Wiseman les exclut, systématiquement ou presque, lors du choix de ses rushes. Cette rencontre animal-spectateur accède « naturellement » à une dimension méditative, qui émane d'un réflexe anthropomorphique : l'animal par qui l'on est regardé nous penserait, et cette pensée doit lui être rendue. C'est presque une question de politesse. Dans son ouvrage *Le versant animal*, l'essayiste Jean-Christophe Bailly écrit : « *Le regard regarde, et telle est en lui la voie de la pensée, ou du moins d'un penser qui ne se prononce pas, ne s'énonce pas, mais qui a lieu et se voit, mais qui se tient dans ce lieu purement étrange et illimité qu'est la surface de l'œil.* »<sup>6</sup> Dans un tel cadre, le regard-caméra animal serait une sorte de pensée pure, au-delà des mots et du langage, résultant de cette seule mise en présence par le regard. Pour abonder dans le sens métaphysique du regard-caméra, Jean-Christophe Bailly avance le terme de « *précédence* » : « *Cet air d'ancienneté, cet air d'avoir été là avant, ils [les animaux] l'ont tous et c'est ce qu'on voit en les voyant nous regarder comme en les voyant simplement être entre eux, dans leur domaine.* »<sup>7</sup>

Un autre motif méditatif de *Bovines* émane de l'irruption des humains. Sans que le film ne soit accusatoire – Emmanuel Gras ne considère pas son geste comme militant –, les hommes rompent l'idylle bucolico-bovine et révèlent le hors-champ : ces vaches qui mènent tranquillement leur vie sont du bétail, et leur horizon est un abattoir où elles seront transformées en viande – on lit clairement « *Vente directe viande charolaise* » sur la porte arrière du véhicule lors de la première séparation. Là encore, *Bovines* se singularise par rapport aux classiques des films d'abattoirs. D'abord parce que l'abattoir demeure ici dans un complet hors champ – devenant ainsi d'autant plus entêtant –, mais aussi parce que ces autres films usent de ce motif pour formuler des allégories de la condition humaine. Ainsi, *Meat* (1976), de Frederick Wiseman et *Le sang des bêtes* (1949), de Georges Franju, deux classiques du genre du film d'abattoir, se fondent sur un rapport dialectique direct avec les systèmes concentrationnaires et l'extermination – un acte de tuer désincarné chez Franju, « des tueurs sans haine » ; ça ne prend quelques secondes pour être formulé chez Wiseman avec l'inscription stylisée du titre dévoilant sous le « T » un signe renvoyant à la croix gammée.

*Bovines* n'établit pas un rapport aussi direct entre mort des bêtes et condition humaine, la question animale y vaut pour elle-même. Il n'en reste pas moins que quand l'humanité s'immisce, le tableau bucolique est à chaque fois inquiété avant d'être défait. Pas de rapports dialectiques ou allégoriques énoncés, mais la brutale scène de séparation des veaux et de leurs mères à faire naître dans l'esprit d'Emmanuel Gras l'imaginaire de l'extermination (**capture 17**). Il précise toutefois à propos de cette séquence : « *En fait, je crois qu'il faut renverser cette vision : si on pense à la Shoah en voyant cette scène, c'est parce qu'à un moment de l'histoire humaine, des êtres humains ont été traités comme du bétail. C'est cela qui est choquant.* »<sup>8</sup>

*Bovines* est un espace de liberté pour le spectateur, qui peut adopter la placidité d'un bovin ou se mettre en activité, au travail. Une autre particularité du cinéma documentaire – au moins de certains films – réside dans cette contribution au sens par le spectateur lui-même. *Bovines* appartient pleinement à cette veine en ne décrétant pas un sens unilatéral, il est autant ouvert au domaine du sensoriel qu'à celui de la signification (impossible de faire autrement puisque c'est bien en humain que nous voyons le film). Si le sous-texte de l'extermination perce

---

<sup>6</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*, Bayard, 2007, p 32.

<sup>7</sup> *Ibid*, p 123.

<sup>8</sup> <https://www.politis.fr/articles/2012/02/bovines-la-vache-un-mystere-a-percer-17239/>

en effet à plusieurs reprises, on peut mentionner un plan moins directement signifiant mais lui aussi troublant. Juste après le départ de membres du troupeau vers l'abattoir, on perçoit un vol d'oiseaux soutenu par des cris lugubres ; puis la séquence suivante reprend par un pré en pente, vide, sous une chape grise, sombre, et battu par un vent que seul un meuglement hors champ vient troubler.

L'expérience temporelle face aux plans compte beaucoup, et ici ce n'est qu'avec l'étirement des durées que l'on peut éventuellement se prendre à voir autre chose qu'un pré. Ce coteau hérissé de piquets sur une herbe rase trempée de cette lumière blafarde peut rappeler un champ de bataille de la Première Guerre mondiale. Sous son apparente quiétude dormirait la mémoire de la dévastation, de la mort, comme c'est le cas pour bien des paysages ayant accueilli le front de cette tuerie (même si le film n'a pas été tourné là-bas mais en Normandie, dont les paysages portent bien plus la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale et du débarquement). On en serait à se demander en tout cas si ce film, non pas *sur* mais *avec* des vaches, ne serait pas avant tout un pamphlet contre une humanité belliqueuse, aliénée et assujettie à sa propre violence. Le surgissement d'un paysage de la Première Guerre mondiale est en tout cas plus une pensée intervenue librement qu'une interprétation volontaire et consciente. Ce type d'association d'idées marque bien combien les significations du film ne sont pas toutes figées ou préconçues par l'auteur, on est face à une œuvre que l'on peut penser avec son imaginaire, ses propres référents culturels, son point de vue personnel. La mise en présence d'animaux et le faible ancrage narratif font que l'on est ici d'autant plus libre face aux images et aux sons qu'agence Emmanuel Gras. *Bovines* réunit en tout cas des pôles parfois considérés comme contradictoires, c'est un film fait pour ressentir *et* penser.

# DEROULANT

---

## Séquence 1 | 1. Pré-générique

00.00 – 00.29

## Séquence 2 | De bon matin

00.30 – 04.43

Le matin, la rosée est accrochée aux toiles d'araignées. Le paysage bucolique est d'abord dévoilé, on entend des meuglements. L'approche du bétail est progressive, ce qui correspond à un resserrement progressif de l'échelle des plans. Le déplacement d'une vache de la gauche vers la droite est pris en charge par des panoramiques. Deux plans de coupes s'intercalent et dévoilent d'autres membres du troupeau qui observent la scène. La principale vache de cette séquence se retrouve dans l'axe de la caméra, elle s'avance, plante ses yeux vers l'appareil.

## Séquence 3 | Titre

04.44 – 05.00

Fondu au noir. Bovines.

## Séquence 4 | Mastications, ruminations

05.01 – 11.51

Gros plans sur les herbes, les trèfles, on perçoit un insecte. Gros plan sur la tête, le museau, l'animal est parfois décadré. La caméra est au ras du sol, la vache se met en marche, arrache l'herbe avec vigueur pour l'engloutir, l'intensité de l'action est aussi mise en valeur par le son. On passe brusquement de ces cadres rapprochés à un plan large : un bataillon de cinq vaches avance méthodiquement de la gauche vers la droite du pré en broutant. Un plan d'ensemble dévoile le paysage. On découvre ensuite grâce à un lent panoramique le bétail allongé, presque alangui, qui poursuit ce repas par d'intenses ruminations.

## Séquence 5 | Épisode orageux

11.52 – 16.57

Le temps semble se gêter, un plan sur le ciel en contre-plongée le confirme : les nuages annoncent un gros orage. Plan en plongée sur une flaque d'eau : une goutte, puis deux et enfin la pluie drue.

Resserrement du cadre sur la flaque : ondes de ronds concentriques dans l'eau. Le bétail ne s'agite pas mais se regroupe pour faire face placidement à l'intempérie. Un plan individualise une vache qui semble particulièrement pensive. Les arbres sont agités par des bourrasques.

## Séquence 6 | Mise bas et vies familiales

16.58 – 25.53

Noir, ouverture avec fondu. Gros plan sur le flanc d'une bête qui respire profondément. C'est l'aube. Une vache urine. On suit ensuite une mise bas, sans assistance. D'abord allongée, la mère conclut en se redressant. Le nouveau-né est estourbi, il peine à se mettre sur ses pattes. Des plans dévoilent des veaux et leurs mères. Des humains entrent dans le champ (de la caméra et de l'exploitation agricole) : le père, la mère et le fils. Ils semblent compter et relever le troupeau. La caméra suit en panotant ces humains, s'attarde sur le bambin à la traîne, muni d'une branche comme un garçon-vacher.

## Séquence 7 | Séparation (1)

25.54 – 30.42

Noir. Du brouillard, un rideau d'arbres, on perçoit peu à peu le troupeau. Ce dernier est mené à un enclos près des bâtiments agricoles, puis vers un camion de transport de bêtes avec l'inscription « Vente directe viande charolaise ». Le troupeau s'agite, des meuglements semblent exprimer une solidarité et une plainte au départ du véhicule. Un plan en contre-plongée saisit un ciel gris traversé par des oiseaux qui émettent des sons lugubres.

## Séquence 8 | Scènes du quotidien

30.43 – 35.28

Un pré vide, des mugissements hors champ. Ciel gris et venteux. Plan large : un troupeau dévale un vaste pré de haut en bas. Très gros plan sur le pelage d'une bête. On mange du foin, après quoi une vache fait la toilette d'une autre avec grand soin, jusqu'au creux de son oreille. La séquence se termine par le regard de l'une dans l'axe de la caméra.

## Séquence 9 | À la rescousse d'un égaré

35.29 – 40.24

Noir, ouverture avec fondu. Une vaste étendue herbeuse est tapissée de pissenlits. Un groupe de bêtes arrive, transporté dans un camion-benne. Le bétail est lâché dans le pré, s'égaille et

s'éloigne. Un veau n'a pas saisi le mouvement, prend ce qui paraît la bonne direction avant de s'en retourner vers l'opposé. Il semble bientôt perdu et désorienté au milieu du pré, effrayé par les deux hommes qui cherchent à le guider. Le troupeau rebrousse chemin, revenant avec hâte à la rescousse de ce veau égaré. Le troupeau se reforme et se déplace dans le pré.

## Séquence 10 | Étrange rencontre dans un pré vert et jaune

40.25 – 45.21

Une vache broute, une autre semble prendre le soleil. Le pré, d'un vert éclatant serti de touches jaunes connaît des variations lumineuses. Pour l'une des vaches, c'est l'heure de déféquer puis de sortir du cadre en lâchant un vent. La caméra au ras du sol envisage ensuite un sac plastique ballotté sur le pré par le vent. Une bête puis ses deux veaux s'avancent vers l'étrange objet, le considèrent dans un mélange de curiosité et de méfiance.

## Séquence 11 | Festins

45.22 – 48.25

Noir, ouverture avec fondu. Le bétail dans le paysage, une lumière très picturale. C'est l'heure de l'allaitement d'un veau. Deux vaches tendent le cou et la langue pour atteindre les branches. Une autre fait preuve d'agilité et d'ingéniosité pour secouer les branches du pommier afin de faire tomber le fruit, et de s'en régaler.

## Séquence 12 | Séparation (2)

48.26 – 58.55

Travelling arrière : un tracteur avance sur une route. Les exploitants viennent charger un convoi, cela suscite l'inquiétude ; le troupeau se tient à distance. Ce dernier dévale la crête d'une colline, il est mené par une voiture en tête et deux individus à l'arrière. Arrivées dans un parcage, c'est la confusion ; les bêtes sont à l'étroit et les veaux et leurs mères sont séparés. Les beuglements s'intensifient : « *Elles appellent leurs veaux, c'est des mères* », fait remarquer une éleveuse. Les veaux sont serrés et contraints, ils sont emmenés tandis que retentissent les déchirantes plaintes des vaches.

## Séquence 13 | Au plus près

58.56 – 1.00.35

Noir, ouverture avec fondu. Une suite de très gros plans sur l'œil, les ruminations, le pelage, la mâchoire, le museau d'une bête. Elle souffle fort, s'arrête tout à coup de ruminer.

*Générique de fin*

# ANALYSE DE SEQUENCE

---

Séquence 1 (40.25 – 45.21)

Cette séquence composée de neuf plans pour un peu moins de cinq minutes se situe bien dans la norme de *Bovines*. D'abord, des durées globalement étirées, une longueur moyenne d'un peu plus de 30 secondes par plan, avec des plans brefs (6 secondes pour le [plan 6](#)), d'autres longs (1 minute 34 secondes pour le [plan 4](#)). Ensuite, l'agencement des plans par le montage au sein de la séquence répond à une logique de microrécit qui témoigne de l'intention du cinéaste en même temps qu'elle offre une forme de liberté au spectateur pour composer sa propre narration. La séquence est globalement découpée en trois parties : la vie quotidienne des vaches (plans [1](#) à [4](#)), les déambulations du sac plastique (plans [5](#) à [8](#)), la rencontre entre trois bêtes et un sac plastique ([plan 9](#)).

## *Préméditations, aléas, ballets*

On a vu que le filmage des animaux provoque une rencontre de la préméditation et de l'aléa, comme bien d'autres, cette séquence se révèle riche à cet égard. Si l'on prend le premier plan, l'entrée de la bête dans le champ par le bord haut-droit est remarquable. Ce plan témoigne d'un cadre prémédité : la caméra sur pied, fixe, posée pour accueillir cette entrée. Mais rien n'était évidemment gagné d'avance – le champ aurait pu rester complètement vide, être simplement traversé (on n'aurait alors perçu que le bas du corps), la bête aurait aussi pu brouter un mètre plus à droite, ce qui aurait donné un mauvais cadre. Il convient toutefois de noter que la vache se situait proche du cadre et qu'il était probable qu'elle se mette à brouter précisément à cet endroit...

Ainsi va la vie du filmeur d'animaux, surtout quand il laisse faire et ne s'adonne pas à la « direction de bovines ». Mais cette séquence témoigne justement d'une intervention d'Emmanuel Gras, qui avait vu un sac plastique flottant au vent, accroché à une barrière : « *Il y avait quelque chose d'abstrait qui me plaisait dans ce spectacle. J'ai voulu l'introduire dans mon film.* » ([1](#)) Introduction donc par la volonté du cinéaste, mais tout en s'en remettant à l'aléa dans le filmage de cet objet ballotté, dont il convient de prendre en charge les déplacements en s'adaptant aux trajectoires incertaines (plans [7](#) et [8](#)). Cette rencontre de la préméditation et de l'aléa, d'intentions qui se matérialisent ou non, est très présente dans la séquence qui est pour une part soumise au vent (plans [5](#) à [9](#)), qui a mené la vie dure au cinéaste : « *Dans tous les cas, pour que le sac finisse par se poser devant les vaches, je peux vous dire qu'il y a eu un sacré nombre de lâchers de sac ! Une bonne vingtaine. Ma copine lâchait le sac en essayant de le faire aller sur les vaches. Il ne volait jamais dans le sens souhaité et il fallait aller le récupérer à l'autre bout du champ ! Au final, on a quand même réussi, miraculeusement, à ce qu'il atterrisse devant cette vache qui le renifle.* »

Il émane de cette disposition un rapport très chorégraphique aux choses, le sac plastique interprète rien moins qu'un ballet qu'Emmanuel Gras s'applique à suivre ([plan 7](#)), sans doute en se plaçant contre le vent pour que l'objet arrive vers lui et qu'il soit au premier plan à la fin de la prise – il était par contre impossible de savoir qu'il allait stationner. On peut considérer que *Bovines* entretient des relations intenses avec la chorégraphie, qui ne concerne pas que le sac plastique. Toujours à la rencontre de la préméditation (poser un cadre) et de l'aléa (qu'est-ce qui va passer et se passer dans le plan ?), cette séquence offre des choses magnifiques, dans le [plan 8](#) (l'entrée retardée des deux veaux) et surtout dans le [plan 4](#), qui justifie l'étirement de sa durée de plus d'une minute et 30 secondes. Emmanuel Gras s'en remet à la fixité, et la « nature » est

alors généreuse. D'abord, ce changement de position puis cette rotation pour déféquer, avant une sortie de champ. Cela aurait déjà été satisfaisant mais le hasard, dans un timing qui semble parfait, a voulu qu'une autre bête vienne placidement prendre place dans le cadre, en se centrant impeccablement. Un autre élément aléatoire s'inscrit dans la séquence ainsi que dans l'ensemble du film : les variations lumineuses (plans 5 et 8). Elles sont liées au passage rapide des nuages, qui obscurcissent parfois le paysage, le ballet est ainsi également lumineux.

## Narration sonore

Dans *Bovines*, le récit repose beaucoup sur le son, qui a donné lieu à un travail de mixage extrêmement précis et élaboré afin de former une matière essentielle à la narration. Cette séquence est une bonne occasion de le constater tant son sens est construit à partir du son. Ainsi, les quatre premiers plans font entendre un « son de la nature » harmonieux : piailllements d'oiseaux abondants, léger vent juste pour rafraîchir l'atmosphère, mastication, quelques insectes venant troubler la félicité et la contemplation du troupeau. Le basculement du microrécit est aussi sonore puisque cette harmonie est ensuite inquiétée par le vent qui ne cesse de se renforcer (plans 5, 6 et 7) – d'abord en s'intensifiant avant de se manifester sous la forme de bourrasques saturant le microphone. Inquiétude aussi avec les froissements du sac plastique, également avec des variations fondées sur la dramaturgie : atténués (plan 5), très renforcés (plan 6), suivant le rapport de distance, proche ou lointain (plan 7). Et lorsqu'il s'agit de mettre en scène la rencontre entre les bêtes et l'étrange objet (plan 9), le son renforce leur présence tandis que le froissement et le vent sont moindres.

Le son ne vient pas littéralement soutenir ou illustrer l'image comme c'est le plus souvent le cas au cinéma, il est une donnée fondamentale de la construction du récit et du sens. La matière sonore prolonge et même augmente l'expérience des images, elle stimule, excite les éléments sensoriels visibles ou invisibles (du vent à la texture de l'herbe en passant par le souffle d'une bête ou un insecte qui passe par là – passe-t-il vraiment ? Rien dans l'image ne permet de l'affirmer...). Le son permet aussi d'agencer le regard dans l'image ; il hiérarchise, met en valeur, spatialise les éléments dans le plan, les place au premier ou au second plan. Emmanuel Gras instaure une circulation intense entre images et sons, l'une étant le relais de l'autre. *Bovines* est ainsi un film que l'on voit avec les yeux mais aussi que l'on ressent pour une bonne part avec les oreilles.

## Pureté et souillure

L'un des récits de cette séquence prend la forme d'une fable écologique. Dans un premier temps, on est en présence d'une félicité bucolique, avec un pré que l'on découvre semblable à une tapisserie d'un vert tendre décoré du jaune des boutons de fleurs. Comme on vient de le voir, le son accompagne cette impression idyllique, on se prend même à voir cette vache qui s'expose au soleil comme une vacancière en villégiature dans quelque jardin d'Éden de Normandie. Cette idée d'une nature « telle qu'elle est » se prolonge avec l'épisode de la défécation de la vache, qui semble dans un geste de pudeur – anthropomorphisme conscient et souriant de celui qui écrit ces lignes – tourner le dos à la caméra et au spectateur avant de quitter le cadre, non sans émettre un pet.

Il est évident que cette bouse, déposée dans un épais clapotis, n'est pas le moment le plus ragoûtant du film. C'est une manière pour Emmanuel Gras de présenter frontalement le prosaïsme du réel, mais bien entendu cet épisode de la bouse communique avec la suite, à savoir l'irruption du sac plastique dans cet environnement. Ce qui n'est pas ragoûtant (la bouse) ne constitue en tout cas pas la souillure (le sac), qui s'invite quand le synthétique (le polyéthylène d'origine pétrolière) s'immisce dans le monde de l'organique (le champ, l'animal, la bouse d'origine herbeuse).

Débarquant ainsi dans le cadre bucolique installé par les plans précédents, l'objet est d'autant plus déplacé, il vient remettre en cause l'ordre idyllique. Pour mieux jouer avec ce décalage, Emmanuel Gras met en place une dramaturgie du dévoilement du sac plastique qui est plongé durant deux plans dans le flou (on pourrait penser dans un premier temps qu'il s'agit d'un veau), relégué à l'arrière-plan, même si le son du froissement permet d'être formel avant même que la netteté n'apporte la certitude de l'identité de cet intrus. Cette intrusion est indirectement celle des humains, une espèce décidément funeste puisqu'elle est par ailleurs dans le film synonyme de mort. Le regard-caméra final du veau peut s'interpréter comme à la fois interrogateur et accusateur à l'encontre du représentant de cette maudite espèce humaine.

## *Science-fiction plastique et bovine*

Microrécit en forme de fable écologique, peut-être bien, mais cette séquence prend aussi des allures de film de science-fiction. Quelque chose entre le ciel et la terre ne cesse de circuler, dans une sorte de perturbation entre le haut et le bas. On est d'abord frappé combien le pré serti du jaune des pissenlits renvoie à un ciel étoilé, comme si un renversement de perspective avait opéré. Au titre de ces perturbations, on remarque d'ailleurs que la tête de la vache apparaît par en haut ([plan 1](#)), et qu'une autre a la truffe offerte au ciel dans le [plan 2](#), comme pour se situer à l'interface entre le ciel et la terre. Une certaine étrangeté s'imisce ainsi dès l'amorce de la séquence, avant de s'accomplir lorsque se profile l'objet volant non identifié, d'abord plongé dans le flou, ce qui renforce le mystère et le suspense de cette présence – et l'on redit ici combien le mixage sonore du vent et des froissements orchestre l'atmosphère étrange de cette apparition.

On passe ainsi, pour filer la métaphore de la science-fiction, d'une « rencontre du premier type » (voir un ovni, quel qu'il soit, à moins de 150 mètres) à une « rencontre du troisième type » (qui renvoie bien entendu au titre du film réalisé par Steven Spielberg en 1977), quand il s'agit d'un contact formel entre habitants de la Terre et extraterrestres. Ce contact intervient dans le dernier plan d'une séquence qui semble construite justement pour y aboutir : l'avancée à la fois hésitante, curieuse et méfiante de la vache, qui appréhende bientôt de son museau tactile cette chose inconnue. Bientôt, deux veaux entrent dans le cadre avec la même attitude qu'elle, l'un d'eux connaît même un mouvement de recul face à tant d'étrangeté. Plus qu'au film de Spielberg, on pense à un autre jalon de la science-fiction : *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), de Stanley Kubrick. Dans les prémices du film, situés à « l'aube de l'humanité », on suit des australopithèques qui vivent en rivalité avec une bande voisine de prédateurs leur disputant leur territoire. Les australopithèques découvrent un beau matin un grand monolithe noir rectangulaire, planté à la verticale dans le sol. À la fois paniquée et irrémédiablement attirée, la clan se presse autour de l'objet inconnu, dans une attitude hésitante qui renvoie tout à fait à celle des vaches de *Bovines*. Dans *2001, l'Odyssée de l'espace*, après avoir touché le monolithe, les australopithèques s'initient au maniement des outils pour tuer (d'abord des animaux, puis leurs semblables), un usage de la violence qui va malheureusement proliférer dans l'espèce humaine. Il convient donc de constater ici que cette rencontre étrange avec le sac plastique ne change rien au tempérament des vaches, définitivement placides et pacifiques.

1. <http://www.telerama.fr/cinema/trois-extraits-commentes-de-bovines-par-emmanuel-gras,78310.php>



# IMAGE RICOCHET

---

Cette photographie, prise dans le village de Tchomakovtzi, en Bulgarie, donne une présence singulière à cette vache. D'abord, elle semble prendre la pose, parfaitement disposée de profil, parallèlement à la façade, le nez dressé vers l'horizon. Ensuite, alors que dans *Bovines* les humains font irruption dans le territoire animal, cette vache figure ici comme une intruse dans cette rue, qui constitue le domaine des humains ; elle semble avoir fait de cette bande d'herbe devant l'habitation son pâturage. Par ailleurs, de nombreux indicateurs (fenêtres masquées, façades décrépées, herbe haute) semblent manifester ici un abandon des hommes, à se demander si cet animal n'a pas pris place dans un village déserté par ces habitants.

# PROMENADES PEDAGOGIQUES

---

## Promenade 1 | Jouer avec l'anthropomorphisme

L'anthropomorphisme est peut-être un travers de l'homme, mais il ne constitue pas un péché, et il est évident que si *Bovines* joue la carte du décentrement, la réception du film par le spectateur – et sans doute plus encore par des enfants-spectateurs – se fait d'un point de vue bien humain. Et pour mieux expliquer et débusquer l'anthropomorphisme, autant jouer avec.

À ce titre, un jeu tend les bras : imaginer des voix off pour les vaches lors de séquences choisies (par contre, il paraît difficile et artificiel de concevoir des dialogues à la place des mugissements et beuglements). L'invention de ces voix intérieures permettrait par ailleurs d'introduire l'idée d'introspection comme mode de narration. Bref, à quoi les vaches pensent-elles quand elles broutent, font leurs besoins ou mangent des pommes à même les branches de l'arbre ?

Certaines séquences se révéleront plus riches pour mettre en place une telle activité. Par exemple la [séquence 2](#) (avec des regards-caméra qui peuvent inspirer) ou la [séquence 6](#) (mise bas et « débarquement » des humains dans le pré). La [séquence 10](#) paraît aussi bien indiquée, car en plus de l'apparition du sac plastique, on pourra s'amuser à se demander ce qu'une vache a en tête lorsqu'elle fait ses besoins.

## Promenade 2 | Anthropomorphisme : et les robots ?

Les bêtes ne sont pas les seules à être assujetties à cette tendance lourde de l'anthropomorphisme, puisque les robots au cinéma sont soumis à pareil traitement. Les cinéastes s'y adonnent à travers des « personnages » comme R2-D2 et C-3PO (ou Z-6PO) dans la saga *Star Wars*, ou dans *Wall-E* (d'Andrew Stanton, 2008). Dans ce dernier, l'être technologique occupé à nettoyer la Terre dévastée fait naître un panel d'expressions et de sentiments bien humains à partir d'une matière non-organique. Si R2-D2 et Wall-E poussent des sons inintelligibles et ont des mouvements mécaniques, on les convertit pourtant en des attitudes humaines (largement basées sur les pivotements des « yeux » concernant Wall-E) et des expressions proches d'un langage. Quant à C-3PO, c'est une machine très anthroporphe, dotée d'une langue châtiée et d'une gestuelle qui semble calquée sur celle d'un maître d'hôtel très raide.

En compagnie des vaches et des veaux de *Bovines*, on peut donc imaginer de travailler à partir de ces créatures robotiques pour mettre en valeur et débusquer l'anthropomorphisme. Et pourquoi ne pas convoquer les extraterrestres, dont la représentation est elle aussi soumise au filtre de l'anthropomorphisme ?

## Promenade 3 | Jouer avec le son

On a noté combien le son a, dans *Bovines*, un rôle primordial et constitue une véritable ligne narrative au même titre que l'image. Il représente un indicateur sensoriel de la perception du monde des vaches ou un instrument, plus qu'illustration littérale, de dialogue avec les images.

Cette relation images-sons est à questionner ; un moyen toujours intéressant pour le faire est de dissocier ces deux éléments liés dans le film, afin de mieux s'apercevoir que la bande-son est une construction très pensée, pleine d'intentions et de manipulations. La richesse et la sophistication sonore de *Bovines* invitent ainsi « à écouter » le film sans en dévoiler les images et, à partir de cette perception, d'identifier ce que l'on voit : quelles sont les choses en présence, combien de vaches, quelles sont les actions, les déplacements, quel est le paysage, etc. ? On peut aussi interroger la mise en scène à partir de la seule écoute, par exemple on peut sentir s'il s'agit d'un plan serré ou d'un plan large – comme dans la scène du sac plastique où des rapports de distances entre la caméra et le sac sont établis par le son, entre le fait qu'il soit net ou flou, en gros plan ou non (*cf. Analyse d'une séquence, plans 5, 6 et 7*).

Le pendant de cette activité d'écoute est logiquement de voir les images sans le son – d'une autre séquence. On s'apercevra alors que *Bovines* y perd beaucoup, en rythme comme dans sa dimension sensorielle, et que les plans peuvent parfois paraître longs. Après ce premier visionnage, il convient donc de repasser la même séquence, cette fois avec la bande-son. Une activité alternative peut être d'imaginer les sons à partir des seules images – le risque étant ici d'aboutir à une cacophonie faite d'imitation de beuglements. L'idée est en tout cas ici de mettre en valeur que le cinéma se compose d'un cadre visuel (l'échelle du plan), mais aussi d'un plan sonore qui peut excéder le premier (être plus large), ou bien « zoomer » dans l'image pour insister sur un élément isolé, sur un détail qui n'est pas forcément visible. On pourra aussi mettre en valeur ici les passages d'insectes, imperceptibles à l'image – et peut-être bien inexistantes et ajoutés lors du mixage.

## Promenade 4 | La préméditation et l'aléa : élire, disposer, attaquer

En tant que documentaire et comme documentaire mettant en scène des animaux, *Bovines* met en jeu cette tension entre préméditation et aléa que nous avons défini (*cf. Autour du film*). Conscient et volontaire, l'acte cinématographique est toujours pourvu d'intentions, mais certains contextes mettent à rude épreuve ce qui a été prévu, filmer des vaches dans leur milieu est de ceux-là. D'une certaine manière, *Bovines* est aussi un film sur cette question.

Avec la préméditation et l'aléa, on peut envisager *Bovines* à partir des trois opérations de tout acte cinématographique – définies par Alain Bergala –, que l'on retrouve en amont du film lors de sa préparation, pendant le tournage, et pendant la postproduction (montage, mixage, étalonnage) : *élire* (choisir parmi tous les possibles à partir d'une idée et d'une intention de film), *disposer* (placer les choses les unes par rapport aux autres au tournage - les acteurs, les

éléments du décor, les objets, les figurants, etc.) et *attaquer* (décider de l'angle ou du point d'attaque sur les choses qu'on a choisies et disposées).

*Bovines* est né d'une interrogation alors qu'Emmanuel Gras faisait une randonnée dans les Cévennes : « *Les vaches venaient à nous, elles avaient une curiosité. Je me suis demandé quelle pouvait être leur existence, en tant qu'animal.* »<sup>9</sup>

À partir de cette interrogation transformée en un désir de film il a donc fallu *élire* un lieu, et des animaux, parmi tous les possibles. On peut se demander donc pourquoi la Normandie et pourquoi une race à viande dans ce territoire où règnent les laitières ? On a déjà mentionné (cf. [Le point de vue](#)) que l'élevage de laitières implique plus d'interactions avec les humains, c'est donc la raison très pragmatique de ce choix. Quant à la Normandie, on peut penser que cela est lié au fait qu'il s'agit d'une région associée aux vaches, mais aussi cherchait-il peut-être un endroit où les lumières sont changeantes ? Et peut-être aussi, comme le révèle le générique, le soutien financier de la région Basse-Normandie a-t-il joué ?

Pour ce qui est de *disposer*, on perçoit bien que la typologie d'Alain Bergala répond avant tout à la fiction, et *Bovines* est en plus un documentaire qui dispose peu puisqu'Emmanuel Gras a justement voulu se confronter à une matière incertaine et mouvante. Et lorsqu'il a voulu disposer (le sac plastique), les aléas lui ont mené la vie dure (cf. [Analyse d'une séquence](#)). Concernant la disposition des bêtes, il confie : « *J'ai essayé de faire de la "direction de vaches" ! Les pousser dans le champ de la caméra, les faire brouter dans le bon sens... Ça a tout le temps foiré !* »<sup>10</sup>

*Attaquer* a été une part essentielle du travail d'Emmanuel Gras lors du tournage, qui a été une suite de décisions et d'adaptations par rapport aux situations, en termes de distance, d'axe, de hauteur, d'objectif (et donc de profondeur de champ), mais aussi de placement des micros pour le son direct. On peut à ce titre interroger l'attaque de certains plans et de certaines scènes, par exemple la [séquence 3](#) où on note des choix très marqués (gros plans, fixité) qui ont des conséquences (plusieurs décadrages). On peut également questionner dans cette même séquence les rapports entre le flou et le net.

Des situations pédagogiques sont possibles à partir de ces trois termes, évidemment à définir et expliquer préalablement. En travaillant sur une séquence – celle qui est analysée dans ce livret est, entre autres, bien indiquée – pour interroger les trois étapes. Pourquoi avoir filmé ces bêtes et en cet endroit ? Est-ce que les animaux ont été disposés dans l'espace par le metteur en scène ? Quels sont les choix et les adaptations en matière de cadres et de mouvements de caméra ? On peut aussi imaginer une activité indirectement reliée au film, en laissant les élèves choisir une espèce animale et s'interroger sur les trois étapes. D'abord *élire* un lieu pour le tournage, un type spécifique de cette espèce. Ensuite se poser les questions de *disposer* : est-ce possible selon le choix qui a été fait ? Si oui, comment ? Sinon, pourquoi ? Enfin comment *attaquer*, c'est-à-dire de quelle façon (avec quels cadres, avec des mouvements de caméra ou non) est-ce que l'on choisirait de mettre en scène ?

---

<sup>9</sup> « *Bovines, la limousine du documentaire* », *Le Monde*, 22 février 2012.

<sup>10</sup> <http://www.telerama.fr/cinema/trois-extraits-commentes-de-bovines-par-emmanuel-gras,78310.php>

# PETITE BIBLIOGRAPHIE

---

## \* *Filmographie (et éditions DVD)*

### Films d'Emmanuel Gras

- *Bovines*, d'Emmanuel Gras, Blaq out, 2013
- *300 hommes*, d'Aline Dalbis et Emmanuel Gras, Blaq out, 2015

### Œuvres mettant en scène des animaux (filmographie évidemment non exhaustive)

- Raymond Depardon, « Profils paysans » : *L'Approche, Le Quotidien, La Vie moderne*, Arte éditions, 2009
- Georges Franju, *Le Sang des bêtes* (en supplément du film *Les Yeux sans visage*), Versus (édition espagnole, avec version française), 2010
- Buster Keaton, *Ma Vache et moi (Go West!)*, MK2 éditions, 2005
- Lumière ! (un choix de vues Lumière, avec ou sans commentaires), France Télévisions Distribution, 2015
- Jean Painlevé, « Compilation n° 1 » « Compilation n° 2 », Les documents cinématographiques, 2006
- Georges Rouquier, *Farrebique*, Les documents cinématographiques, 2016
- Barbet Schroeder, « Coffret 3 DVD », dont *Koko le gorille qui parle*, Carlotta Films, 2012
- François Truffaut, *La Nuit américaine*, Warner Bros., 2008
- Henri Verneuil, *La Vache et le Prisonnier*, Studiocanal, 2004
- Frederick Wiseman, *Meat, Zoo, Primates*, Blaq out, 2016
- Rupert Wyatt, *La Planète des singes : les origines*, 20th Century Fox, 2011

## \* *Lectures*

### Articles sur le film

- une revue de presse sur la page consacrée à *Bovines* sur le site de l'ACID (Association du cinéma indépendant pour sa diffusion) : <http://www.lacid.org/bovines-cattle>

### Ouvrages

- Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*, Bayard, 2007
- Michel Kreutzer, *L'éthologie*, « Que sais-je ? », PUF, 2017
- Serge Aron, Luc Passera, *Les sociétés animales. Évolution de la coopération et organisation sociale*, De Boeck Supérieur, 2009

### Revue

- *Images documentaires*, « Animal », n° 84, décembre 2015
- *Vertigo*, « Animal », n° 19, 1999

### Sur Internet

- page consacrée à *Bovines* sur le site de l'ACID, un entretien filmé, la bande-annonce et des photographies : <http://www.lacid.org/bovines-cattle>
- page sur « L'animal au cinéma » sur le site cineclubdecaen.com, qui offre de nombreuses ressources : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/animalaucinema.htm>
- « La vache au cinéma » en 15 minutes à la fois amusantes et documentées : <http://cinema.arte.tv/fr/article/la-vache-au-cinema>

## NOTES SUR L'AUTEUR

---

### Biographie

Arnaud Hée enseigne l'analyse filmique à la Fémis (école nationale supérieure des métiers de l'image et du son), l'histoire et l'esthétique du cinéma documentaire au CLCF (conservatoire libre du cinéma français). Il écrit pour les revues *Bref*, *Études* et *Images documentaires*, il a été membre du comité de rédaction du site *critikat.com* de 2008 à 2016. Après cinq ans au sein du comité de sélection du festival Cinéma du réel à Paris, il a rejoint celui du festival Entrevues Belfort en 2015. Formateur pour les enseignants et intervenant dans les classes dans les réseaux d'éducation à l'image en France, il est aussi conseiller pédagogique pour CinEd, programme européen d'éducation au cinéma.

Il a collaboré aux ouvrages collectifs suivants : *Internationale straubienne* (2016, Éditions de l'œil), *Motivos visuales del cinema* (2016, dir. Jordi Balló et Alain Bergala, Galaxia Gutenberg), *Enfance et cinéma, d'Antoine à Zazie* (2017, Actes Sud-La Cinémathèque française).