Ruralia
Sciences sociales et mondes ruraux contemporains

06 | 2000
Varia

Images d'abattoir : la réalité crue ? Quelques pistes de réflexion sur le discours de l'image ayant trait à la mise à mort des animaux

Anne-Elène Delavigne, Anne-Marie Martin, Corinne Maury et Séverin Muller

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ruralia/145
ISSN : 1777-5434

Éditeur
Association des ruralistes français

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2000
ISSN : 1280-374X

Référence électronique
Anne-Elène Delavigne, Anne-Marie Martin, Corinne Maury et Séverin Muller, « Images d'abattoir : la réalité crue ? Quelques pistes de réflexion sur le discours de l'image ayant trait à la mise à mort des animaux », *Ruralia* [En ligne], 06 | 2000, mis en ligne le 01 janvier 2000, consulté le 21 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ruralia/145

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Tous droits réservés

Images d'abattoir : la réalité crue ? Quelques pistes de réflexion sur le discours de l'image ayant trait à la mise à mort des animaux

Anne-Elène Delavigne, Anne-Marie Martin, Corinne Maury et Séverin Muller

1 Dans les sociétés industrielles et urbanisées, la mise à mort des animaux est reléguée dans un monde éloigné des villes et de la réalité sociale [1]. La délégation progressive de la gestion de cette activité à des appareils spécialisés peut être vue en lien avec « le rapport à la mort, au sexe, à l'aléa, à tout ce que l'homme affronte difficilement sans médiation, et qui, d'après Marc Guillaume [2], ne serait plus assuré symboliquement à l'intérieur de la société ». Parler des abattoirs, « lieux d'élection du péché de chair » pour Georges Bataille, c'est s'intéresser au rapport qu'entretiennent les sociétés au sang, à la chair, au corps, à la mort. Les abattoirs font ainsi figure de référence symbolique pour quelques analyses en sciences sociales. Mary Douglas [3] s'y réfère lorsqu'elle étudie le sens du souillé et du propre dans nos sociétés. Norbert Elias [4] l'évoque à propos des transformations liées à la « civilisation des mœurs ». Georges Friedmann [5] interroge les transformations du travail, notamment après avoir visité les abattoirs de Chicago [6].

2 Une façon d'aborder cette réalité est de travailler sur les images relatives à cet objet, c'est-à-dire sur la représentation « de ce qui ne doit pas se faire : le lieu de l'interdit » [7]. En France, les médias ne diffusent actuellement aucune image à l'initiative des professionnels de l'élevage et de l'abattage, laissant le champ libre à d'autres stratégies et d'autres images, alors seul référent par rapport auquel sont lues et interprétées toutes les autres images produites sur ce sujet : « Où que notre regard se pose, il y a du déjà regardé pour nous qui se met à parler par nos yeux » [8]. Celles qui circulent le plus fréquemment servent un discours de dénonciation, par exemple les images des militants protecteurs des animaux. D'autres images, de type illustratif [9], occupent également les écrans depuis

l'affaire dite « de la vache folle », celles d'équarrissage présentant un animal cadavre, devenu déchet.

3 En ce sens, cette absence d'images d'abattoir dans le champ public [10] relèverait en quelque sorte « de ce que le pouvoir assimile à l'amoralisme, au vice, au péché, à l'outrage, à l'hérésie, à l'obscénité, à la profanation, à la subversion » [11]. Ces images de la mise à mort des animaux ressortent de l'interdit, de la censure censure dont un des films les plus célèbres sur le sujet a été l'objet : « Le Sang des bêtes » de Georges Franju.

4 Des images sur le sujet, nombreuses et diverses, existent : un *corpus* de plus d'une centaine de films a été recensé [12] sans exclusive de genres, de périodes, de pratiques et techniques, d'espèces animales ou d'espaces géographiques ; qu'il s'agisse de films et documents traitant ce sujet en tant que tel ou simples séquences. Mais comme toute activité marginale, l'abattage des animaux possède une valeur heuristique susceptible de nous éclairer sur les normes en vigueur dans notre société. Les raisons de filmer l'abattoir sont multiples. Communiquer (films institutionnels anglo-saxons), vendre (films publicitaires pour la promotion de matériel d'abattage), informer (cinéjournal et archives télévisées), témoigner (films des écomusées, films amateurs), produire de la connaissance scientifique (films ethnographiques), faire œuvre cinématographique (fiction, documentaire et art expérimental). Dans cette entreprise, il ne s'agit pas simplement de constituer une collection, ni de viser à l'exhaustivité.

De quelle image parle-t-on ?

5 Il s'agit de mettre les images d'abattoir et d'abattage au centre même de la réflexion et de les analyser comme autant de discours et de « points de vue » à confronter ; le statut même de l'image dans nos sociétés en faisant un enjeu. Le risque est grand d'appréhender l'image comme une simple illustration d'idées, voire un support idéologique qui n'interroge pas les *a priori* ni les jugements moraux mais tend à les véhiculer et les conforter : « Ce qui disparaît du monde dans lequel on vit, du monde des médias, du monde du cinéma même, c'est l'acte de montrer. Quand on montre quelque chose, une image à quelqu'un, en disant : « C'est une image, qu'est ce qu'elle vous fait comme effet ? C'est facile d'avoir une réaction positive, négative, oui, non » [13].

6 Il s'agit de tenter de sortir de ce rôle illustratif si souvent réservé à l'image, à la marge ou à la périphérie de l'écrit et de la réflexion, comme le soulignait encore S. Daney : « L'image est minoritaire. Ce sont les images qui sont majoritaires, c'est le visuel, la pub » [14]. Le film, non pas comme point ou support à une réflexion sur un objet qui serait « l'abattage, trou noir des activités de l'élevage », non comme reflet d'une réalité crue, mais résultante d'un parti pris, d'un point de vue construit à partir d'une réalité. Comme l'écrit Gérard Leblanc « l'image est un lieu de recomposition des significations, où le regard qui cadre et met les choses en relation à l'intérieur du cadre s'oppose au regard qui voit dans l'ordre des représentations dominantes » [15].

L'acte de filmer

7 L'analyse du traitement de cet objet par l'image commence par « regarder comment les autres racontent ». Pour engager une réflexion sur la façon dont l'image

cinématographique met en scène cette réalité qu'est l'abattage des animaux, il faut mettre en évidence des « façons de filmer ».

8 Par convention une séquence est délimitée : elle commence avec l'amenée des animaux jusqu'à leur transformation en carcasse après éviscération, et ceci quel que soit le « genre » des films, l'espèce animale ou l'abattage considéré. Cette séquence est analysée selon sa position dans le film considéré, son enchaînement ; elle aussi analysée pour elle-même, et en écho à des séquences d'autres films. De ces confrontations se dégage un sens mais encore des images récurrentes qui une fois associées peuvent être problématisées (le couteau, le crochet, le traitement de la tête, le cuir, les orifices, les liquides, le visage des travailleurs, les cris, *etc.*).

9 Le choix des films et leur espace cinématographique réciproque ne sont pas à laisser au hasard. Ainsi tel film publicitaire confronté à tel autre film désigné comme expérimental épuise vite le champ des significations possibles : association et confrontation doivent faire émerger des significations plurielles.

Il peut y avoir prise de vue sans point de vue

10 L'analyse du discours de l'image est une entreprise de déconstruction. Dès lors que l'on place au centre la notion de « point de vue », et non plus la simple image et son exotisme, cela rend difficile l'utilisation des rushes (images non montées). Ainsi des organismes liés à cette activité d'abattage constituent des banques d'images dans lesquelles ils puisent à la demande pour illustrer tel ou tel propos : « Besoin de viscères ? », n'importe quelle image de viscères de n'importe quel animal, de n'importe quel abattoir peut convenir. De la même façon que l'animal abattu n'est pas exposé dans son entité, de la même façon les images de l'abattage ne sont pas montées pour signifier le processus de l'abattage comme un tout ; elles constituent ainsi autant de parties distinctes de l'animal montrables. Le fait de stocker de nombreuses prises de vue ne signifie pas que ces images puissent servir à construire un « point de vue ». « De façon élémentaire l'image impose au spectateur de se placer au sein des espaces-temps qu'elle configure. Elle l'installe ainsi dans un point de vue » [16].

11 Cette intention de mise en scène et son traitement peuvent contribuer à déterminer un genre. La notion de genre cinématographique [17] selon lequel les films sont généralement classés convient mal pour accéder aux sens des images de l'abattage et des abattoirs. Au contraire, le regroupement des films en fonction de problématiques, de codes scientifiques et cinématographiques le permet. Parmi les nombreux films répertoriés et les divers regroupements possibles, une première catégorie d'images s'impose.

Quand l'image épuise le sens

12 Certains films veulent choquer pour dénoncer : soit pour dénoncer l'existence même des abattoirs, les conditions d'abattage, soit pour dénoncer des méthodes d'abattage ou une violence qui serait inhérente à ce monde. Cette volonté est souvent affichée dès le titre et le contenu sera sans surprise. L'unique but visé : filmer l'horreur, la provoquer, émouvoir, agresser. Ces films fonctionnent par accumulation d'images qui se succèdent les unes après les autres suivant une logique qui paraît incohérente à celui qui voudrait comprendre le fonctionnement d'un abattoir. L'objet filmé est restreint à deux étapes de

l'abattage : l'amenée et la mise à mort. Cette dernière peut être répétée à l'infini par de nombreux plans juxtaposés d'animaux s'écroulant sous leur poids sous l'effet du pistolet : images coup de poing dont l'effet dramatique peut être accentué par une ellipse finale et un fondu au noir. Pour asseoir l'absurde, ne sont jamais montrées dans ces films les étapes de la transformation qu'est l'habillage de la carcasse [18]. C'est une opération qui est au contraire appuyée dans un film de la filière porcine danoise destiné aux scolaires [19]. Ce film insiste dès le générique sur le produit « valorisé » à grande échelle dans ce pays, la viande de porc.

13 Ces films se caractérisent aussi par l'absence de tout référent contextuel. D'une part, le spectateur ne peut s'expliquer les « scènes » qui lui sont présentées ni les identifier ; il les subit d'autant plus violemment qu'il n'y a pas de profondeur de champ permettant de relier animaux, personnages à d'autres objets dans un espace identifiable. Le recours aux gros plans au moment de la saignée, par exemple, peut être systématique ou au contraire le recours au plan moyen en plongée va enfermer le spectateur et le contraindre au sol et à l'espace du souillé. Certains procédés de narration systématisent les ruptures de rythme (par la musique, l'usage du ralenti) [20]. D'autre part, ces films semblent ressortir de l'image « volée » : contrairement à l'usage en vigueur, ils ne sont accompagnés d'aucun générique, ni de début ni de fin, ne permettant aucune identification, accentuant la pratique clandestine de filmage. Quelquefois, le montage « *cut* » (serré) des images laisse imaginer qu'il a été impossible de filmer plus longtemps sans être découvert [21]. L'image est parfois criminalisée, par exemple à l'aide d'effets spéciaux masquant le visage des travailleurs [22]. Voire, ceux-ci sont désignés comme des témoins sans paroles, entre complice et bourreau. Au contraire, dans le film danois déjà cité, l'animateur-guide dans l'abattoir sollicite des explications de la part des travailleurs : ce personnage, auquel le spectateur peut s'identifier, a pour rôle d'aider ce dernier à supporter les images et à ne pas le laisser désarmé face à elles.

14 D'autres films ont pour but non de choquer, mais de susciter l'adhésion. Il s'agit de rassurer par un discours de rationalité technique et économique : ainsi les films institutionnels danois ou les films produits par des fabriquants de matériel d'abattage. Ils peuvent aussi viser à rendre acceptable une pratique, à la justifier (film sur la chasse aux mammifères marins dans les pays du nord ou film commandé par des maquignons musulmans à propos du rituel de l'*Ayd el kebir*). L'utilisation d'un commentaire (voix *off*) donne des informations sur les manières de regarder et de comprendre ce qui est montré ; il impose une signification aux images (pour choquer comme pour rassurer). La bande-son est toujours travaillée en atténuant les sons d'ambiance, voire en les supprimant au profit d'une bande-son musicale qui va jusqu'à gêner la lisibilité de l'image [23].

15 Il s'agit d'éviter tout effet de surprise et d'anticiper toute scène jugée choquante. Un soin tout particulier est apporté à la mise en scène des lieux, qui doivent être propres : la lumière est homogène ; les murs, le sol ou les tabliers ne sont pas maculés de sang. L'absence de sang peut aller jusqu'à la suppression visuelle de la saignée : par l'optimisation de la saignée au trocart (couteau aspirant) dans le film danois, par l'ellipse du moment de la saignée ; tout fluide est canalisé. À l'opposé, dans le film *Boxa de isolare* [24], l'insistance sur les opérations longues de nettoyage (l'eau, le sang, la mousse) vise à souligner en un contrepoint acharné l'acte rapide de la saignée, dès lors perçu à l'instar d'un meurtre dont on veut effacer les traces. Dans certains films, les ouvriers semblent fixés à leur poste suivant la linéarité inexorable de la chaîne, donnant ainsi une garantie

scénique : l'image est « mise à plat » ; elle se veut propre, plastifiée ; le réel est lisse, la souillure absente.

16 L'effet sécurisant recherché par les films institutionnels danois peut, aux yeux du spectateur français, devenir au contraire une source d'inquiétude. De la même façon, certains films publicitaires insistent sur une rationalité et restreignent l'abattoir à une stricte performance technologique et normalisée : l'usage de contre-plongées vise à prouver la haute technicité d'un matériel sans défaillance, écrasant les ouvriers et valorisant un univers industriel finalement des-humanisé. D'une même réalité, les choix cinématographiques proposent parfois des points de vue inquiétants et conformes aux attentes du sens commun sur ce que doit être un abattoir industriel : la « bonne » mise à mort, le travail à la chaîne. À l'inverse, certains films vont à l'encontre des représentations habituelles sur l'abattage. « Le saigneur de la rivière du haut » [25] décontenance le spectateur car les signes attendus, annonciateurs [26] de la mort du cochon (le cochon se débat lors de l'amenée, le cochon crie, le cochon saigne) ne sont pas confortés par l'image alors que sa toilette ressort comme un vrai soin. L'abattage du porc à la ferme sert la mise en scène d'une relation étroite entre le boucher et l'animal, la mise en scène d'un corps à corps (le corps du boucher, le corps du cochon). En ce sens certains films interrogent ces représentations dominantes en déplaçant le regard.

17 De l'image qui épuise le sens, notamment celui de l'abattage des animaux, à l'image qui propose des significations nouvelles et renouvelées, le champ de la recherche est large et reste ouvert. Les films dont la vocation serait de rassurer ou de dénoncer semblent réductibles à l'intention première de leurs auteurs ; ils ne vont jamais au-delà du premier effet recherché. En revanche, s'ils n'assurent pas cette médiation symbolique invoquée par Marc Guillaume, ils permettent de comprendre et d'informer sur les représentations dominantes liées aux abattoirs et à l'abattage des animaux. Et si le film de Georges Franju reste une œuvre exemplaire, c'est qu'après avoir montré l'attendu, il s'attache à jouer sur les préjugés pour mieux les déconstruire, en cherchant dans son film « à restituer au réel documentaire son apparence d'artifice et au décor naturel son propre aspect de décor planté » [27]. Par cette démarche, il résiste justement aux interprétations immédiates. De la même façon qu'une image prend son sens au montage, la méthode consistant à confronter des films présentant des points de vue divers sur un même objet fait qu'ils deviennent un vecteur de réflexion et produisent de la connaissance. Ils sont alors, tout à tour, et dans ce tout, passeurs de sens.

NOTES

1. Voir par exemple : Noélie VIALLES, *Le sang et la chair, les abattoirs des pays de l'Adour*, Ethnologie de la France, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987 ; Noélie VIALLES, « Mort et mise à mort des animaux », dans *Études rurales*, n° 147-148, 1999.

2. Marc GUILLAUME, « Invention et stratégie du patrimoine », dans Henry Pierre JEUDY [dir.], *Patrimoines en folie*, Ethnologie de la France, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 19.
3. Mary DOUGLAS, *Purity and Danger*, Londres, Routledge & Paul Kegan, 1966, traduction française, *De la souillure*, Paris, Maspero, 1968.
4. Norbert ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation*, tome I, 1939, traduction française, *La civilisation des mœurs*, Pluriel, Paris, Calman Lévy, 1978.
5. Georges FRIEDMANN, *Où va le travail humain ?*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.
6. Lieu de tournage du film documentaire de Frederik Wisemann : *Meat* (1976, 113 mn, Zipporah inc. film, ADAV Idéal audience, États-Unis).
7. Bruno de DOMENICIS, « Sang pour sang à la Villette », dans *Alliage* n° 32, 1997, pp. 3-12.
8. Gérard LEBLANC, *Georges Franju, une esthétique de la déstabilisation*, Paris, EPPV-Maison de la Villette, 1992, p. 14.
9. À ce propos, le documentaire magistral d'Erich Langjahr (*Bauernkrieg* [La guerre des paysans], 1998, 1h24mn, Langjahr-production, Suisse) fait exception.
10. Voir : Bruno de DOMENICIS, « Sang pour sang à la Villette », art. cité.
11. Freddy Buache à propos du *Dictionnaire de la censure au cinéma* de J.L. Douin, dans *Le Monde des livres*, 1997.
12. Un groupe (Sang des bêtes) s'est constitué à cet effet, composé de Anne-Elène Delavigne, Lionel Goupil, Anne-Marie Martin, Corinne Maury, Séverin Muller, Jocelyne Porcher.
13. Serge Daney dans *Le cinéphile et le village*, 1995, collection Les revues parlées, par P. Kané, co-produit par 13 production et le Centre Georges Pompidou, avec le concours du ministère des Affaires étrangères, Éditions du Centre Georges Pompidou, durée 45 mn, couleur.
14. Georges FRIEDMANN, « Trafic au jeu de paume », dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 458, pp. 60-74.
15. Gérard LEBLANC, *Scénario du réel*, tome 2, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.
16. Emmanuel GRIMAUD, « L'ébullition de la représentation. L'ordre visuel du cinéma indien populaire », dans *Gradhiva*, n° 22, 1997, p. 67.
17. Jean COLLET, Michel MARIE, Daniel PERCHERON, Jean-Paul SIMON et Marc VERNET, *Lectures du film*, collection Ça cinéma, Paris, Albatros, 1980.
18. Et d'autant moins si l'espèce concernée est le cheval. Voir : Alain Bourges, *L'homme qui aimait les mouches*, 13 mn, Scope/La lanterne magique, France, 1986.
19. *Rundt om grisen, slagteriet* (Pour faire le tour du cochon, l'abattoir), 1996, 17 mn, Danske Slagterier, Danemark.
20. Vincent Oudendijk, *Laat het Zwijn Zijn* (Laisse le cochon être), 10 mn, Dierenbescherming den haag, Pays-Bas, 1998.
21. *An investigation on slaughter pratices in greek abattoirs*, Eurogroup for animal welfare, 1995.
22. *Vom elend der Nutztiere* (De la misère des animaux de rente), 87 mn, ARD Report, ZDF, 1991.
23. Jean Eustache avait montré dans *Les photos d'Alix* la primauté de l'ouïe sur l'œil, procédé couramment utilisé dans le traitement des images aux informations télévisées.
24. *Boxa de isolare* (Boxe d'isolement), Elena Raicu, 1994, 12 mn, Ateliers Varan, France-Roumanie.
25. *Le saigneur de la rivière du haut*, Corinne Maury, 1998, 12 mn, Inversible, France.

26. « Technique et pédagogie de la mise à mort » selon Sergio DALLA BERNARDINA, dans Catherine LARRÈRE et Raphaël LARRÈRE, « Le contrat domestique », *Le courrier de l'environnement de l'INRA*, n° 30, 1997, pp. 5-18.
27. Georges FRANJU, *Saint cinéma des près*, n° 3, 1950, repris dans Gérard LEBLANC, *Georges Franju, une esthétique de la déstabilisation*, ouv. cité, p. 19.