

Analyse collective de La Jeune Fille et les Paysans¹

*La Jeune fille et les Paysans*², réalisé par Dorota Kobiela et Hugh Welchman, est un film d'animation britannico-polonais sorti en mars 2024 en France. Le film est une adaptation du livre *Les Paysans* (*Chłopi* en polonais) de Władysław Reymont ayant reçu le prix Nobel de littérature en 1924. *Les Paysans*, écrit entre 1904 et 1909, fut traduit dans au moins 27 langues. Le film, ayant pour actrice principale la comédienne césarisée Nadia Tereszkiewicz³, a quant à lui reçu de bonnes critiques de la presse et du public, soulignant son esthétique somptueuse et envoûtante⁴.

Dorota Kobiela est une vidéaste et une artiste peintre graphiste polonaise. Elle réalise ses premiers courts-métrages, *Letter to me* et *Love* en 2004, et en 2011 *Little Postman*, le premier film d'animation à la peinture stéréoscopique au monde. Le film reçoit le prix du meilleur court-métrage au festival LA 3D Film, au 3D Stereo Media de Liège et au 3D Film and Music Fest de Barcelone. Hugh Welchman, quant à lui, est un réalisateur et producteur britannique. Il a notamment réalisé *La Passion Van Gogh* en 2017 avec Dorota Kobiela, son épouse. Ce film a été tourné en prise réelle puis repeint à la main. Il reprend le principe stéréoscopique développé par Dorota Kobiela, consistant à relever image par image les contours d'une figure filmée en prise de vue réelle pour ensuite retranscrire cela de manière picturale, à la manière d'un film d'animation. Le résultat obtenu est très atypique, il offre aux spectateurs et spectatrices une expérience visuelle singulière à laquelle s'ajoute un scénario rythmé et vivant. Ces ingrédients sont repris et affinés dans *La Jeune fille et les Paysans* faisant apparaître tout un panel d'émotions et de sentiments.

Ce film d'une durée d'environ deux heures retrace la vie de Jagna, archétype de la beauté et de la bonté dans un village polonais du XIX^e siècle. Cette jeune fille se trouve vite

¹ Cet écrit a été réalisé par les étudiant-es de L2 Lettres Modernes et Arts du spectacle de l'UGA (site de Valence) dans le cadre du cours « Pratique de l'analyse filmique », semestre 4, année 2023-2024. Il a été coordonné par Célia Jerjini, ATER en études cinématographiques à l'Université Grenoble Alpes.

² Le titre original est *The Peasants*, correspondant à la traduction du titre *Chłopi* (les paysans).

³ Elle a été récompensée en 2023 pour son interprétation dans *Les Amandier* (2022) de Valéria Bruni Tedeschi.

⁴ Citons, par exemple, la critique « *La jeune fille et les paysans* choc esthétique et fureur de vivre », de Vincent Nicolet, in Le petit Bulletin Lyon, 14 mars 2024 <https://www.petit-bulletin.fr/lyon/article-75417-la-jeune-fille-et-les-paysans-choc-esthetique-et-fureur-de-vivre.html>. ; et « *La Jeune fille et les paysans* est la claqué esthétique que l'on n'attendait pas », de Marthe Mabilie, Vogue, in Vogue, 19 mars 2024 <https://www.vogue.fr/article/jeune-fille-paysans-welchman-film-animation>. Marthe Mabilie décrit dans le même esprit que Vincent Nicolet le film comme une « œuvre à part entière, emplie de grâce et de fureur ».

déchirée entre les traditions oppressantes de sa société et ses propres désirs et aspirations. Elle est en effet promise à un riche propriétaire terrien plus âgé qu'elle et qui se trouve être le père de son amant, lui-même déjà marié. Leur amour interdit déclenchera un tourbillon de tragédies et de conflits, mettant en péril non seulement la réputation de Jagna, mais aussi sa vie. Le film nous invite à nous identifier plus spécifiquement à cette dernière dont nous suivons l'évolution psychologique et à travers laquelle nous voyons un grand nombre de scènes.

Le film *La Jeune fille et les Paysans* nous est présenté à travers une série de transitions. On relève d'abord celle des saisons qui se succèdent et rythment le film. À ces changements s'ajoutent les transitions économiques et sociétales dont rendent compte les statuts fluctuants des personnages. La dimension transitoire du film est aussi retranscrite par le procédé stéréoscopique, à mi-chemin entre la peinture et le cinéma. Cet entremêlement des techniques permet une navigation entre plusieurs courants artistiques tels que ceux, picturaux, du XIX^e mais aussi du XX^e siècle, ou encore ceux, cinématographiques, issus du cinéma « pré-moderne », comme en rendra compte cette étude. La portée politique de l'œuvre, notamment sociale et féministe à une époque où la Pologne connaît un virage réactionnaire, s'en trouve renforcée. Elle s'affirme à mesure que le film se détache progressivement de certains codes picturaux, nous laissant ainsi mieux percevoir les corps filmés et leurs affects. Nous nous intéresserons donc à la manière dont ce long-métrage parvient à retrouver le cinéma derrière (et par) la peinture et à dépasser ainsi l'apparente relation de servitude du cinéma vis-à-vis de la peinture. Ce film, comme nous le verrons, ne vient pas « servir » ni « trahir » la peinture mais, tel que le préconisait Catherine Blangonnet-Auer après André Bazin, « (...) lui ajouter une manière d'être⁵ ». Il y parvient en prenant, dans un premier temps, les allures d'une immense fresque paysanne difficile à circonscrire dans l'espace et le temps. Sera plus particulièrement abordé le lien entre peinture et technique de la rotoscopie. Leur entremêlement traduit les différentes acceptions du mot « fresque », lui-même pris entre une illustration et une incarnation des figures. L'étude se focalisera, dans un deuxième temps, sur la particularité de ce film oscillant entre codes picturaux « classiques » et « modernes », comme en rendent compte plusieurs références picturales ainsi que les traitements symboliques faits de la météorologie ou du rythme des saisons. Ils retranscrivent une tension

⁵ *Filmer la peinture*, Introduction par Catherine Blangonnet-Auer, *Images documentaires*, Paris, Images documentaires, 2015, p.9.

ou crise de valeurs que certaines traditions polonaises et leur traitement à l'écran exacerbent. Sera enfin étudié, dans une dernière partie, la place accordée à la terre. Cet élément se mêle au corps de Jagna dans la scène finale. Il devient, avec elle, le sujet et l'objet du film et invite à un changement de codes et d'imaginaires.

I. Un film aux allures de fresque

La Jeune fille et les Paysans prend une allure saisissante de fresque du fait du caractère spectaculaire du film. Le mot fresque semble s'imposer à notre esprit lorsque nous visionnons l'œuvre de Dorota Kobiela et Hugh Welchman. Il signifie, selon le CNRTL, « un procédé pictural consistant à employer des couleurs à l'eau sur l'enduit frais d'un mur, d'une surface maçonnée⁶ » mais aussi « une vaste peinture murale mettant en scène de nombreux personnages » ainsi qu'une « suite de tableaux consacrée à un même sujet.⁷ » Cette dénomination renvoie dans le domaine des arts à « une importante composition offrant un caractère grandiose par l'importance des moyens mis en œuvre ou par la reconstitution historique qu'elle cherche à offrir.⁸ » L'expression « *Fresque historique* » qualifie d'ailleurs, comme le note encore le CNRTL, « (...) figurément une composition d'ensemble, présentant le tableau d'une époque, d'une société.⁹ » Nous pouvons, dès les premières minutes de ce film, relever la dimension spectaculaire, grandiose, de la fresque du fait de la place accordée dans ce film à la peinture animée. Les moyens conséquents entrepris pour sa réalisation en rendent également compte : le site officiel du film présente les portraits des “quelques” cent-cinquante artistes chargés du volet animation (on en dénombrait cent-vingt pour environ soixante-cinq mille images peintes à raison de douze images par seconde pour *La Passion Van Gogh*)¹⁰. Le résultat est à la hauteur des moyens déployés puisqu'il nous donne l'impression de voir une galerie d'art s'animer sous nos yeux. Le style graphique permet une lecture de l'œuvre beaucoup plus claire et agréable en plus de sublimer chaque passage, notamment par son aspect de tableau lorsque les personnages sont immobiles. Cette réussite tient à un bon

⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/fresque>

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Lamoureux-Lafleur, O. (2020). « La métamorphose de Van Gogh. » *Inter*, (135), 62–67.

usage de la colorimétrie, de la lumière, à la qualité des décors ainsi qu'au procédé stéréoscopique du film. Ce procédé fait vibrer chaque composant des scènes et tout particulièrement les visages des personnages. Il contribue ainsi à extérioriser leur intériorité. Il place dès lors ce film, rythmé par les floraisons des champs et des arbres, du côté d'un paysage intérieur, intime. La peinture ne fait pas qu'habiller le film et le parer d'atours changeants, elle apporte une réelle dynamique à l'image et à l'intrigue.

Les images, correspondant à une succession de peintures qui s'ajoutent les unes aux autres, atteignent avec la bande-son une dimension onirique. Les transitions entre les plans sont par ailleurs si fluides qu'elles donnent l'impression que les images s'entremêlent et ne se différencient et/ou ne s'opposent jamais réellement. Cette continuité nous ferait presque croire par moment que le film n'est qu'un long plan séquence avec peu, sinon pas, de plans fixes. Les tracés sont souvent souples et atténués lorsque le traitement des matières est, au contraire, souvent obtenu par d'épaisses touches picturales. Cela donne un relief à l'image qui ne s'arrête jamais de vivre. Différentes touches coexistent ainsi au sein de la même image. La palette de couleurs utilisée est également très colorée et diversifiée durant le déroulement des quatre saisons. Les mouvements au plus proche du réel — du filmage — créent de la sorte une expérience singulière pour le-la *spectateurice*.

La dimension grandiose de la fresque est poursuivie par les nombreuses références picturales du film qui semblent, a contrario, figer certaines de ses scènes. Ce rappel (ou cet appel) de grandes toiles derrière le film met parfois son déroulement en suspens. Les actions nous plongent dès lors dans une autre histoire, celle d'une histoire de l'art qui est aussi parcourue dans *La Jeune fille et les Paysans*. La technique digitale utilisée évoque d'ailleurs une peinture à huile, technique majoritairement employée dans l'histoire de la peinture dite occidentale¹¹. Le film semble en cela transposer la dimension de fresque réaliste, sociale mais aussi artistique atteinte dans le roman *Les Paysans*. Il est à noter que l'œuvre de Reymont faisait déjà écho à plusieurs artistes de son temps. Relevons par exemple les toiles de Jozef Chelmonski ou Ferdynand Ruszczyc ayant inspiré plusieurs descriptions du livre¹². Elles sont réinvesties dans *La Jeune fille et les Paysans*. On retrouve en particulier de nombreux

¹¹ Jusqu'au XIX^e siècle.

¹² Lire à ce sujet « Les paysans de Wladyslaw Reymont » in <https://artpolonais.com/les-paysans-de-wladyslaw-reymont/>

hommages aux toiles réalistes de Jozef Chelmonski, et ce dès la troisième minute du film avec une reprise de *Baciany* (1900), mais aussi de *Babie Lato* (1875) à la dix-neuvième minute, ou encore, à la vingt-septième minute de *L'envol des grues* (1870) (scène répétée dans le film)¹³.



Extrait du film, à la troisième minute.



Józef Marian Chelmoński, *Baciany*, 1900. Huile sur toile. 150 x 198 cm. Musée national de Varsovie.



Extrait du film, à la dix-neuvième minute.



Józef Marian Chelmoński, *Babie Lato*, 1875. Huile sur toile. 119,7 x 156,5 cm. Musée national de Varsovie.



Extrait du film, à la vingt-septième minute.



Józef Marian Chelmoński, *Cranes*, 1871. Huile sur toile. 44, 2 x 57, 8 cm. Musée national de Varsovie.

¹³La ferme de Boryna présentée à la trente-septième minute est une réplique de la ferme peinte dans la toile *Jesień* (1875), Huile sur toile, 75x 159 cm. Relevons encore la reprise, à la cinquante-huitième minute, de *Partridge* (1891), Huile sur toile. 123 x 199 cm, Musée national de Varsovie.

Outre ces références polonaises, les réalisateurs se sont également inspirés des œuvres du peintre néerlandais Vincent Van Gogh (qui était à l'honneur dans leur long-métrage précédent) comme en témoignent, par exemple, les vergers en fleurs à la quatre-vingt-deuxième minute évoquant *Vergers fleurissants*, une série de peintures réalisées par Vincent Van Gogh entre 1888 et 1890.



Vincent Van Gogh *Pêcher en fleurs*, 1888, Huile sur toile. 73x59,5 cm Rijksmuseum



Extrait du film, à la quatre-vingt deuxième minute.



Vincent Van Gogh, *Verger fleurissant*, 1888, Huile sur toile. 64,5 x 80,5 cm, Musée Van Gogh

Nous pouvons également voir des vergers durant la transition entre l'hiver et le printemps. Ce moment correspond à leur période de floraison, entre la fin mars et la fin mai.



Extrait du film, à la soixante-et-onzième minute.

La Jeune fille et les Paysans rassemblerait ainsi des tableaux de la vie paysanne du milieu et fin du XIX^e et début du XX^e siècle. Nous pouvons aussi relever, à la vingtième

minute (durant l'automne), et à la quatre-vingt-dixième minute (durant l'été), deux variations du tableau *Des Glaneuses* de Jean-François Millet, peint en 1857. La première présente une jeune bergère chantant au premier plan pendant que trois femmes, plus âgées, reproduisent les gestes des trois glaneuses de Millet. La deuxième référence au tableau est encore plus fidèle. Nous y voyons trois femmes, alignées de la même façon que dans le tableau. L'arrière-plan est quasiment identique à celui de la peinture : on distingue au loin le village et ce qui semble être trois arbres carrés au fond à gauche. Les tenues des femmes sont similaires à celles des glaneuses de Millet (à l'exception des coiffes).



Extrait du film, à la quatre-vingt-dixième minute.



Jean-François Millet, *Des glaneuses*, 1857, Huile sur toile. 83,5 x 111 cm, Musée d'Orsay



Extrait du film, à la vingtième minute.

La colorimétrie saturée dans *La Jeune fille et les Paysans* atténue cependant le réalisme de la toile de Millet. Bien que cette peinture française, à la portée politique et sociale, acquière ici une valeur universelle, nous sommes forcés de constater une interprétation et un déplacement vers un registre presque féérique. Le ton merveilleux, insufflé par un ciel d'or encadrant les trois paysannes, est accentué par la présence inattendue de cette bergère chantant au premier plan. Il est cependant aussitôt tempéré par le parler sec et cru des personnages. Le chant dysharmonieux de la bergère et les moqueries acerbes des paysannes à son égard appuient le fait que cette représentation « sonne faux ». La tentation dangereuse d'une mythification du passé est ainsi contrebalancée par la bande-son.

Le son permet d'alterner entre différentes dynamiques. La composition musicale du film réalisée par Lukasz Rostkowski offre plus largement une panoplie de sonorités. L'alternance fluide entre musique d'ambiance, extra-diégétique, et musique diégétique est particulièrement réussie. Outre le chant de cette bergère, les scènes les plus marquantes correspondent à celles de personnages dansant et chantant au rythme de musiques polonaises composées à l'aide d'instruments traditionnels tels que l'accordéon, la cornemuse et le violon.

Ces mélodies apportent une dimension régionale au film. Leur rythme balkanique est tout à fait perceptible dans la scène du mariage de Jagna. L'épisode central est d'ailleurs situé au milieu du film. Il marque un avant et un après. Les mouvements de caméra brutaux appuient le rythme effréné des danses. Ces dernières demandent un effort physique à en faire presque perdre la tête à la jeune mariée. Son apathie et son mutisme contrastent avec la haute expressivité des villageois. Leurs mouvements brusques et bruyants accentuent d'ailleurs leur cruauté et leur monstruosité. À l'euphorie du village s'oppose ainsi la tristesse de Jagna semblant assister à sa mise à mort et son enterrement.

La scène de dispute entre Boryna père et fils à la trente-septième minute, d'une grande violence, appuie encore le caractère « bestial » et cruel de plusieurs protagonistes. Il peut évoquer, dans un autre registre, une œuvre d'Ilia Repine, *Ivan le Terrible tue son fils*. La scène a lieu le soir, ce qui explique les tons sombres des plans. On retrouve surtout du marron, de l'orangé, du noir et du gris. Les plans présentent un jeu de clair-obscur entre le fond et les personnages habillés en blanc (pouvant aussi évoquer les atmosphères d'un Caravage). L'atténuation du rouge¹⁴, la couleur chaude principale de la toile de Repine rappelant le sang du fils qui coule le long de ses tempes, et le choix d'un cadrage plus serré marquent une distance avec cette toile. On note cependant une même proximité corporelle entremêlant plusieurs émotions telles que la peur, la colère et l'amour. La tension de la scène et de la thématique abordée, celle du sacrifice du fils, du remord après la colère incontrôlée et l'égoïsme du père, parcourt également la scène du film. Elle est ici déplacée et en partie inversée dans *La Jeune fille et les Paysans* puisque Hanka empêche Antek de commettre l'irréparable envers son père égoïste et immoral. La musique grave et basse de la scène nous suggère qu'un meurtre (infanticide ou parricide) aurait pu avoir lieu.



Extrait du film, à la trente-septième minute.

Ilia Repine, *Ivan le Terrible tue son fils*, 1888-1885, Huile sur toile, 199,5 x 254 cm, Galerie Tretiakov.

¹⁴ Cette couleur est tout de même perceptible sur les visages d'Antek et de Hanka qui semblent rouges de colère.

II. Les paysages : entre mystification de la nature et mouvement expressif

La monstruosité et l'horreur du quotidien dépeint sont exacerbées par la dimension réaliste des dialogues. Leur vraisemblance est renforcée par les vêtements d'époque des personnages, les rites traditionnels ponctuant le film ainsi que par la rotoscopie renforçant l'immersion des scènes. Bien que l'époque reste assez vaguement circonscrite, une scène d'une grande violence permet d'ancrer durablement les mœurs du village dans un quotidien rude et historiquement attesté. Il s'agit de la scène de bataille entre les villageois et les citadins. Cette scène rappelle la condition des paysans soumis à un régime féodal qui a perduré en Europe de l'est et en Russie jusqu'en 1917. Leur combat sanglant et inégal (les villageois, pour faire face aux soldats équipés de fusils, se battent à l'aide de bâtons et de râtaux, à l'exception de quelques rares fusils semblables à des mousquets — invention datant du XVI^e siècle et utilisée jusqu'au XVIII^e siècle) accentue l'archaïsme de la société décrite. L'évocation de quelques usines non loin du village ancre définitivement l'intrigue dans la période industrielle. Elle souligne par conséquent le déphasage des villageois : ils sont, à l'image de leur village, associés à un autre temps, dépassés, et en voie de disparition. Les tons froids et graves de la scène sont très éloignés de l'ambiance champêtre du début du film. Il semblerait que la représentation *achronique* du village soit le reflet de la perception faussée des villageois¹⁵. Les paysages immersifs, qui évoquaient naguère la ruralité de la Pologne préindustrielle et invitaient à un figement de cette campagne dans un folklore idéalisé, laissent à présent place à une réalité moins attrayante.

Ce décalage est obtenu par l'entremêlement de plusieurs codes esthétiques. Les représentations visuelles oscillent entre des représentations impressionnistes — parfois même fauvistes à la quatre-vingt-deuxième minute du film — associées au personnage de Jagna, et celles, plus figuratives et classiques, semblant correspondre à la vision des autres villageois. On notera que les animaux de la ferme ont aussi une place importante dans ce film : on retrouve des vaches, des chevaux, des poulets, des canards, des oies dans les plans-paysages. La présence répétée de loups, venant ponctuer les changements de saisons et certaines scènes dramatiques, offre un autre point de vue à certaines scènes¹⁶. Elle vient à cet égard renforcer un imaginaire rural : celui de la pastorale, évoquant une harmonie originelle entre l'homme et

¹⁵ L'aire géographique et temporelle vaguement esquissée dans le film retranscrirait plus exactement l'anachronisme et la pluralité culturelle de cette société.

¹⁶ Surtout lors des escapades de Jagna et Antek dans la forêt.

la nature, avec lequel cet animal entre en conflit. Le loup est d'ailleurs tantôt présenté comme une menace rôdant près du village, tantôt comme une victime craignant ces êtres fidèles à des croyances (chrétiennes aussi bien que païennes) le diabolisant.

La vibration des saisons entraîne d'autre part un ensemble de métamorphoses donnant une impression de voyage à travers différentes contrées bien que le film se concentre sur un seul et même lieu. Elles soulignent aussi la perception très lente du défilement du temps pour Jagna, dont le quotidien cauchemardesque semble interminable. Notons les contrastes de couleurs qui composent chaque plan, et plus encore les plans de nature. Ils semblent évoquer les divergences d'opinion au sein de ce village. Ils retranscriraient de cette façon l'esprit d'une société au sein de laquelle tous se connaissent et assument tout haut leurs pensées tout en tentant d'influencer celles des autres. Le film débute par des couleurs chaudes et orangées en accord avec la saison de l'automne, l'insouciance et le bonheur semblant régner dans le village. On note ensuite des couleurs froides et blanches qui traduisent le malheur que représente le mariage forcé. Les couleurs plus vertes du printemps semblent, quant à elles, traduire une sensation de libération pour Jagna car elle est libérée d'un mari qu'elle n'aimait pas. La dernière partie, qui est celle de l'été, est surtout retranscrite à partir de notes chaudes, comme le jaune ou l'orange, situées en hauteur dans les scènes. Cette atmosphère lourde traduit le poids des responsabilités de Jagna après avoir hérité des terres de Boryna, mais aussi la haine montante des villageois envers cette dernière. L'idée d'un film se déroulant selon le cycle des saisons dans ce village polonais offre ainsi un cadre saisissant pour explorer les thèmes de la nature, de la communauté et du passage du temps¹⁷.

Le film rend de cette façon hommage à l'art pictural du XIX^e siècle qui a tout particulièrement permis, avec le courant romantique, de transmettre des émotions à travers des paysages. Il ne déploie pas seulement une fresque paysanne préindustrielle mais traverse et questionne plus largement l'héritage artistique et social du XIX^e siècle. Le film, à travers ses recherches formelles autour du portrait et du paysage, travaille plus largement deux questions fondamentales qui, selon Catherine Blangonnet-Auer, « réunissent le cinéma et la peinture : celle des temporalités et celle du regard.¹⁸ » Un passage du film en rend particulièrement compte : il s'agit de la scène montrant Jagna allongée au milieu des vergers à

¹⁷ Le film respecte ici le rythme cyclique du livre.

¹⁸ Blangonnet-Auer Catherine, *op.cit.*, p.10.

la quatre-vingt-deuxième minute, suite à la mort de Boryna. Jagna apparaît dans ce décor comme une fleur se fanant au milieu d'arbres pourpres et de l'herbe fraîche. Le plan suivant semble nous plonger dans son monde intérieur. Il est situé, au vu de son verdoisement, dans un paysage printanier. Les plans mettent en évidence deux choses : la liberté retrouvée de Jagna et son état émotionnel.



Extrait du film, à la quatre-vingt-deuxième minute.



Extrait du film, à la quatre-vingt-deuxième minute.

Cette scène est à la frontière de la diégèse : on remarque en effet qu'elle ne s'intègre pas au déroulement de l'intrigue car elle est en rupture avec le rythme des saisons (le verger en fleurs nous est présenté en plein hiver). Nous comprenons que la période représentée s'accorde davantage avec la perception de Jagna qu'avec celle du défilement réaliste des saisons. La nature devient une extension de Jagna, elle est son moyen d'expression à mesure que cette dernière se voit malmenée, dépossédée de son corps et peu à peu réduite au silence.

Jagna est absente de nombreuses scènes bien qu'elle soit partout. Elle devient une absente omniprésente. Chacune de ses apparitions n'en devient que plus percutante. Sa présence dans le plan s'accompagne souvent d'une douleur palpable rendant plusieurs scènes particulièrement lourdes et tendues. Le film actualise ainsi les violences physiques et morales ancestrales subies par les femmes. Si la thématique du mariage forcé guide le film, celles des abus et du viol, comme en rendent compte les scènes de sa nuit de noce ou de sa relation forcée avec Antek, le ponctuent également. La perceptibilité du corps de Nadia Tereszkievicz malgré son ancrage par l'animation 2D dans un milieu paysan du début du XX^e siècle insiste sur la permanence de cette violence dans la société actuelle. Nadia Tereszkievicz porte, sous les traits de Jagna, le poids (et y compris celui de leur représentation) de siècles patriarcaux.

Les mouvements de caméra et le montage mettent aussi en avant les émotions de Jagna face à celles d'autres personnages figés dans un même jeu d'acteur. Ses émotions sont ignorées par ces derniers. Placés du côté du statisme et/ou de la répétition (mêmes intonations, mêmes mouvements brusques, mêmes réflexions), Boryna comme Hanka apparaissent tels des blocs en opposition avec l'évolution constante de Jagna. Elle évolue au rythme des saisons : Jagna est d'abord présentée comme une fleur qui éclot puis se fane dans le film. Elle est ensuite arrachée à son sol, piétinée, puis renaît sous une forme moins convenue. Elle se voit à la fin du film (à la fin de l'été), enfin libérée de cette association problématique d'une jeune femme à une fleur. Nous pouvons en effet relever, au tout début du film, dès les premiers plans, des fleurs au sein d'une nature vivante, foisonnante, directement associées à Jagna. Ce motif floral semble être une volonté de la part des réalisateurs de représenter la vie, la naissance dans le monde du village de Jagna en tant que jeune femme. Le malheur qu'elle éprouve par la suite l'isole et l'étouffe cependant peu à peu. Sa progressive disparition du champ visuel atteint son paroxysme dans le plan précédant son lynchage, à la cent-unième minute. On y voit, dans un montage alterné, Antek muni d'une faux en plein champ. L'outil tenu par Antek, habillé en noir, est très évocateur. Il représente la mort et fait d'Antek, à présent premier fermier du village, un fossoyeur. Le lien organique de Jagna à la terre nourricière — que nous présenterons bientôt plus en détails — accentue les raccords effectués par le défilement du montage entre les plans d'Antek et ceux, très brefs, de Jagna. Jagna apparaît peu dans cette scène bien qu'elle soit, une fois encore, partout. Ce raccord annonce la mort symbolique de Jagna. Il marque aussi la fin d'un cycle infernal fait d'abus et de

maltraitance, et préfigure la renaissance de Jagna sous un autre jour et d'autres imaginaires.

III. La terre : un élément nourricier, une matière à devenir

La renaissance de Jagna advient dans la scène finale où l'on voit notamment, dans un plan en plongée, son ruban offert par Boryna se détacher et partir avec l'eau qui ruisselle. Cette perte du ruban fait office de transition dans la vie de la jeune fille. Elle passe d'une figure recroquevillée au sol et couverte de boue à une femme relevée, la tête inclinée vers le ciel. Délivrée de ses démons antérieurs, Jagna est à présent prête à entreprendre un nouveau chapitre de sa vie avec une force renouvelée et une résilience accrue. La pluie, lavant la terre qui la recouvrait, a une portée multiple. Il faut, pour mieux saisir son importance, revenir sur le traitement fait de la terre dans ce film. On remarque que la terre est à maintes reprises associée à Jagna, semblant incarner la terre polonaise et son devenir.



Extrait du film, à la cent-sixième minute



Extraits du film, à la cent-sixième minute

Dans les civilisations agricoles anciennes, la terre jouait un rôle essentiel. Elle constituait le socle vital de la vie paysanne, exerçant une influence majeure sur les plans économique, social et culturel de ces sociétés. En tant que principale source de nourriture, elle assurait la sécurité alimentaire des communautés rurales, comme le montrent de nombreuses scènes du film présentant un régime alimentaire principalement végétal. Elle représentait par conséquent richesse et prestige, comme en témoigne encore la situation de Boryna, qui, en raison de la grande quantité et de la fertilité de ses terres, occupe une position de « leadership » au sein du village. La terre entretenait également un lien profond avec la nature, souvent célébrée à travers des rituels et des pratiques religieuses. Plusieurs scènes de *La Jeune fille et les Paysans* illustrent ce lien sacré entre l'homme et son environnement. Les

cérémonies présentées dans le film sont rythmées par les saisons agricoles. Elles sont marquées par des offrandes, des danses et des prières adressées à un Christ semblant englober les divinités de la fertilité et les esprits de la terre. Les récits mythologiques associés à la terre confèrent ainsi au film une forte dimension spirituelle. Ils renforcent la relation millénaire de l'humanité à la nature.

Jagna est le personnage lié le plus directement à la terre, comme en rend compte une scène au bord d'un lac peuplé d'oiseaux marins, à la vingt-septième minute. Jagna et Antek se rapprochent. Antek compare alors Jagna à une terre sainte qui engendre la vie. Les couleurs peuvent traduire ce lien sacré : le rouge qui représente la terre et le bleu le ciel. On retrouve cette dualité du chaud et du froid, du passionné et du tempéré, à travers le passage d'un personnage enfantin et rêveur, qui cherche à s'évader et l'exprime, vers celui d'un personnage exploité, de plus en plus isolé et (r)enfermé. L'innocence et le désir de liberté caractéristiques de Jagna n'ont cependant pas été éteints. Les découpages qu'elle réalise à plusieurs reprises dans le film (et qu'elle accroche aux murs des lieux qu'elle habite) l'illustrent exemplairement. Ses créations, prenant le plus souvent la forme d'oiseaux de papier et autres créatures volantes, expriment son désir de liberté, d'envol.



Extrait du film, à la vingt-septième minute.



Extrait du film à la vingt-septième minute.

Le sort de Jagna s'associe à ceux des oiseaux de papier. Les oiseaux suspendus par Jagna réapparaîtront d'ailleurs à la cent-sixième minute pour souligner son enfermement (ici suggéré par la vitre-prison opacifiant le paysage extérieur).

Cette métaphore de la terre prend également vie lorsque Jagna, à la quatre-vingt-dix-neuvième minute, traverse un champ de blé et de pommiers et les fait fructifier sur son passage. La terre est à cet égard luxuriante tout au long du film, sauf lors du viol de Jagna par Antek : le décor, avec ce ton violet-noir et cet arbre mort au centre, est apocalyptique. La végétation semble avoir jauni, elle traduit la profanation de la terre sainte. Dans la scène suivante, deux pommes rouges pourrissent par terre, symbolisant la dégradation et la fin de la passion entre Jagna et Antek. Cette scène laisse place à la traversée prospère, florissante de Jagna qui prouve son lien sacré à la terre. La croissance de tout élément sur son passage montre qu'avec la fin de son attachement à son pécheur, la terre sainte retrouve sa fertilité. L'association de Jagna à une terre sainte nous permet de mieux comprendre la décision d'Antek de se ranger du côté des villageois lorsqu'ils décident de la bannir du village. Après que Mateusz ait tenté en vain de le convaincre de changer d'avis, Antek ajoute qu'il *tient autant à Jagna qu'à la terre elle-même*. Cette remarque, qui semble être en contradiction avec sa décision, peut être interprétée comme un acte d'amour et de préservation : pour Antek, Jagna représente une terre sacrée, innocente et nourricière, tandis que le village est rempli de pécheurs, y compris lui-même, qui profanent cette terre tout au long du film par des calomnies et violences de toutes sortes. Ainsi, l'expulsion de Jagna peut être vue comme un moyen pour Antek de la préserver et de la sauver. La scène finale illustre cette idée de

sauvetage, puisqu'elle représente Jagna recouverte de boue par les paysans. Le lynchage subi par Jagna met dans un premier temps en acte l'expression « être couvert de boue » signifiant selon *L'internaute : Dénigrer, calomnier quelqu'un, souvent publiquement, le couvrir d'insultes infamantes*¹⁹. La boue représenterait dans cette scène toutes les injures des habitants à l'encontre de Jagna. Cette couverture de boue peut aussi être perçue comme une métaphore visuelle de l'enfouissement de son ancienne vie, une sorte d'enterrement symbolique de son *Moi* du passé. Jagna semblerait enfin réellement libre, loin de toutes les chaînes qui la retenaient. Cette scène qui se trouve à la fin du film, alors que Jagna se retrouve au sol, trempée par la pluie, appuie cette idée de renaissance. Nous pouvons penser que la pluie lave toutes les blessures et souillures présentes sur son corps nu pour la révéler Autre.

La pluie, souvent associée à la purification et à la renaissance, agit comme un agent de transformation qui nettoie ses plaies et atténue peu à peu ses souffrances intérieures. Elle provoque d'autres transformations : on observe que les contours et couleurs du sol et du corps de Jagna se mêlent à la manière de toiles d'Edvard Munch de sorte à faire du corps de Jagna une matière argileuse, aussi malléable que la boue qui la recouvrait et contre laquelle elle se blottit à présent.



Extrait du film, à la cent-cinquième minute



Extrait du film, à la cent-cinquième minute

La matière terreuse annonce un destin qui n'est plus prédéfini mais à modeler, pétrir, construire. Le corps devient fluide en devenir, à l'image d'une peinture qui coule, s'éloigne de la forme pour atteindre la sensation. La scène, très peu contrastée, fait d'ailleurs perdre à Jagna les touches picturales pour faire ressortir le corps de l'actrice. Cette dernière semble

¹⁹ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/boue/#expression>

enfin prendre vie à l'écran. La pluie, accompagnée d'un traitement colorimétrique de plus en plus sobre, met littéralement l'actrice « à nu ». Cette dernière devient une révélation du cinéma sous et par-delà la peinture. Le faible contraste colorimétrique de la scène (très éloigné du traitement pictural très coloré et spectaculaire) et le cadrage affectif (gros plan) est très cinématographique.





Extraits du film, à la cent-sixième et cent-septième minute.

La représentation figurative laisse ainsi place au figural puis à l'incarnation d'une figure qui semble elle-même s'inscrire dans l'incarnation d'une figure martyre au cinéma, celle de Jeanne d'Arc, plus particulièrement celle de la *Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer. Le prénom Jagna peut d'ailleurs avoir plusieurs significations, « pureté », « chasteté » mais aussi « guerre », attributs que l'on pourrait aussi utiliser pour qualifier Jeanne d'Arc. Les deux femmes sont des représentations d'une douleur christique, subissant toutes deux l'injustice des hommes. Dans la scène du mariage, la couronne de Jagna peut d'ailleurs être rapprochée de la couronne d'épine du Christ et de la couronne de paille portée par la Jeanne de Dreyer. Jagna subit comme le Christ une mise à nu, le seul bout de tissu qu'elle porte est rouge, comme le vêtement que donnèrent les romains au Christ. Les couleurs sombres de la scène finale se rapprochent, quant à elles, du noir et blanc et de la sobriété du film de Dreyer. Les cheveux longs de Jagna qui la caractérisaient dans les scènes précédentes, ne sont, à la fin du film, presque plus visibles. Ils semblent avoir été coupés de près à la manière de martyres (comme Jeanne d'Arc). Nous ne pouvons pas non plus oublier les cortèges de femmes tondues après la Seconde Guerre Mondiale. La peinture expressionniste et le cinéma, avec sa force haptique, sont les conditions du devenir de Jagna et, à travers cette dernière — allégorie de la Pologne contemporaine —, de tout un peuple.



Image extraite la *Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer (1928), à la quatorzième minute.



Extrait du film, à la cent-septième minute.

Jagna quitte le champ, laissant alors la caméra se rapprocher de la terre — matière protéiforme et grain de l'image aux couleurs changeantes — pour clore le film. La caméra cadre cette terre argileuse, sonde ses transformations avant leur ensevelissement sous le générique final.



Extraits du film, à la cent-septième minute.

Conclusion

Pour conclure, *La Jeune fille et les Paysans* est une œuvre cinématographique remarquable qui transcende les frontières entre le cinéma et la peinture, offrant une expérience visuelle et narrative d'une richesse incomparable. À travers l'utilisation habile de la technique de la rotoscopie, les réalisateurs, Dorota Kobiela et Hugh Welchman, parviennent à créer une fusion saisissante entre l'art pictural et le mouvement cinématographique. En adoptant une approche singulière, le film se présente comme une immense fresque paysanne, capturant avec précision les réalités de la vie rurale polonaise au début du XX^e siècle. Les scènes, souvent peintes avec une esthétique impressionniste et réaliste, évoquent des tableaux vivants où chaque détail semble chargé de sens. L'utilisation de la rotoscopie confère aux images une profondeur et une fluidité remarquables, créant ainsi un univers visuel captivant qui transporte les *spectateurices* dans un musée ambulante. La réincarnation des figures à travers la technique de la rotoscopie offre une expérience immersive similaire à une visite dans une galerie d'art, où les personnages prennent vie sous nos yeux puis s'arrachent aux codes picturaux pour rejoindre une histoire du cinéma. Les paysages, les saisons et les émotions sont magnifiquement représentés, évoquant des œuvres célèbres et renforçant ainsi l'impression d'une exposition vivante de la vie paysanne polonaise. Au-delà de son esthétique remarquable, *La Jeune fille et les Paysans* aborde des thèmes profonds et sensibles, tels que les inégalités de genre et les luttes contre les conventions oppressives. À travers le personnage de Jagna, le film offre un commentaire poignant sur la condition des femmes à cette époque tout en résonnant avec les réalités contemporaines. L'héroïne du film parvient au fil de celui-ci à imposer son point de vue face aux visions arriérées des paysans et à leurs représentations stéréotypées, à la manière d'une Jeanne d'Arc libérée des points de vue étreints de sa société. En explorant le lien symbolique entre la terre et les personnages, le film met en lumière l'importance de la nature dans la vie des paysans et l'histoire de la Pologne. Les transitions saisonnières créent un cadre évocateur où les paysages et les relations évoluent, offrant ainsi un véritable voyage à travers les changements de temps et d'ambiance. En somme, *La Jeune fille et les paysans* réussit brillamment à retrouver le cinéma derrière et par la peinture, en offrant un chef-d'œuvre visuel et narratif qui captive l'attention des *spectateurices*. Grâce à l'association innovante de la technique cinématographique et de l'art pictural, le film

transcende les frontières du genre pour offrir une expérience immersive et émotionnelle, tout en capturant avec précision des instants dramatiques d'une vie rurale disparue.

Filmographie

Dorota Kobiela, Hugh Welchman :

La Passion Van Gogh (2018)

La Jeune fille et Les Paysans (2023)

Carl Theodor Dreyer :

La Passion de Jeanne d'Arc (1928)

Bibliographie

Filmer la peinture, n°82-83 de la revue *Images documentaires*, Paris, ed. Images documentaires, 2015, 142p.

Lamoureux-Lafleur, Olivier, « La métamorphose de Van Gogh ». *Inter*, n°135, 2020 p.62–67.

Sitographie

Monika B, « Les paysans de Wladyslaw Reymont », *Art polonais*, 2024 : <https://artpolonais.com/les-paysans-de-wladyslaw-reymont/>

Mabille Marthes, « La Jeune fille et les paysans est la claqué esthétique que l'on n'attendait pas » *Vogue*, 19 mars 2024 : <https://www.vogue.fr/article/jeune-fille-paysans-welchman-film-animation>

Nicolet, Vincent, « La jeune fille et les paysans choc esthétique et fureur de vivre » *Le petit Bulletin Lyon*, 14 mars 2024 : <https://www.petit-bulletin.fr/lyon/article-75417-la-jeune-fille-et-les-paysans-choc-esthetique-et-fureur-de-vivre.html>

Site officiel de *La jeune fille et les paysans* : <https://www.thepeasantsmovie.com/story,2,en>

Dictionnaire l'Internaute : <https://www.linternaute.fr>

Dictionnaire CNRTL : <https://www.cnrtl.fr>