

EXAMEN CULTURE AUDIOVISUELLE ET ARTISTIQUE – BTS MAV – CCF

Thème session 2026 : « Animal, animalités » – Durée : 3 heures

Document 1 — Audiovisuel (support principal)

Rian Johnson, *Breaking Bad* — épisode “Fly” (S03E10), 2010, ≈ 47 min, série TV, États-Unis.
Extrait proposé :

- 00:00:00 → 00:00:30 : Ouverture de l'épisode.
- 00:05:19 → 00:09:18 : Traque dans le laboratoire
- 35:00 → 41:32 : Confession puis mise à mort de l'insecte.

Document 2 — Œuvre d'art (support d'appui)

Petrus Christus, *Portrait of a Carthusian*, 1446, huile sur panneau de chêne, ≈ 29,2 × 21,6 cm, Flandres (œuvre conservée au Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis).

Consigne : vous rédigerez un commentaire argumenté et structuré à partir de deux supports :

- un document audiovisuel (**obligatoire**, analyse majoritaire),
- un document d'appui (**œuvre d'art**).



Commentaire L'animalité comme miroir de la déchéance humaine

Introduction

Accroche

Dans l'imaginaire collectif, la mouche est un animal "de trop" : minuscule, envahissante, associée au sale et à la contamination. Elle paraît presque indigne d'attention artistique. Pourtant, certaines œuvres partent précisément de cet insignifiant et montrent que ce n'est pas l'animal qui "raconte" quelque chose par lui-même, mais notre regard qui le transforme en événement. Une mouche, par exemple, ne "raconte" rien en soi... mais elle peut dérégler un espace, un récit, et surtout un personnage.

Présentation des œuvres C'est exactement ce que met en jeu l'épisode *Fly* de *Breaking Bad* (réal. Rian Johnson). La série suit la métamorphose de Walter White, professeur de chimie devenu fabricant de méthamphétamine, et de Jesse Pinkman, son ancien élève, pris dans un engrenage de violence et de mensonges. À ce stade du récit, Walter a déjà franchi des seuils moraux irréversibles : son obsession du contrôle sert de masque à un chaos intérieur grandissant. L'épisode choisit alors un prétexte dérisoire — une mouche dans le laboratoire — pour fissurer cette maîtrise. En contrepoint, le *Portrait of a Carthusian* de Petrus Christus propose un geste ancien mais décisif : une mouche en trompe-l'œil posée sur le "bord" de l'image, qui trouble la frontière entre représentation et réel.

Problématique Nous nous demanderons donc comment la mouche, animal insignifiant, devient dans ces deux œuvres un opérateur de dérèglement : elle modifie la perception, révèle l'humain, et met en crise l'idée d'un cadre maîtrisé.

Annnonce du plan Pour y répondre, nous verrons d'abord comment l'épisode installe une perception perturbée par l'animal, puis comment la traque transforme la mouche en révélateur moral et psychique, avant de montrer ce que la peinture éclaire de ce mécanisme en jouant sur le seuil du cadre.

⚠ **A retenir** : L'animalité est ici un **miroir déformant** : elle nous confronte à notre propre finitude. L'épisode « Fly » de *Breaking Bad* et le tableau de Petrus Christus utilisent un insecte insignifiant pour briser une apparence de perfection (le laboratoire stérile / le portrait sacré). La problématique explore comment le minuscule déconstruit la maîtrise de l'homme pour révéler sa fragilité morale et ses pulsions.

I. Emprunter la perspective animale pour révéler l'humain

Contexte rapide : *Breaking Bad* et l'épisode « Fly »

Breaking Bad suit Walter White, professeur de chimie à Albuquerque, qui apprend qu'il a un cancer et décide de fabriquer de la méthamphétamine pour assurer l'avenir de sa famille. Très vite, ce choix le fait basculer : Walter devient "Heisenberg", entraîne son ancien élève Jesse Pinkman, et s'enferme dans une logique de contrôle, de secret et de violence.

À la saison 3, Walter et Jesse travaillent désormais pour le trafiquant Gus Fring, dans un laboratoire souterrain ultra-propre, conçu comme une machine industrielle : tout doit y être mesurable, répétable, stérile. À ce stade du récit, Walter porte déjà une faute majeure (notamment la mort de Jane, la petite amie de Jesse, qu'il a laissée mourir sans intervenir), et son obsession du contrôle sert souvent de masque à un chaos moral grandissant.

C'est dans ce contexte que s'inscrit « Fly » (saison 3, épisode 10), réalisé par **Rian Johnson** : l'intrigue tient à presque rien — une mouche dans le laboratoire — mais ce "presque rien" agit comme un révélateur. L'épisode appartient au format du **bottle episode** : un épisode conçu comme un **huis clos**

économique (peu de décors, peu de personnages, peu d'action extérieure) pour limiter les coûts de production. Ici, la contrainte devient un choix esthétique : l'espace du labo se transforme en **terrain d'expérimentation formelle** (cadrage, point de vue, profondeur de champ, son), et la mouche, minuscule, finit par mettre en crise le dispositif entier — le lieu, la fabrication, et surtout l'esprit de Walter.

⚠️ **A retenir** : Dans un « épisode-bouteille » (huis clos), Walter White, obsédé par le contrôle, affronte une mouche dans son laboratoire ultra-stérile. Ce lieu de science devient un terrain d'expérimentation où la mouche agit comme un grain de sable révélant le chaos intérieur et la culpabilité de Walter.

1) Ouverture (00:00 – 00:30) : un décentrement immédiat

❓ **Que vous fait ressentir ce début, avant même de “comprendre” l'histoire ?**

Dès la séquence d'ouverture, Rian Johnson impose un déplacement du regard : il ne filme pas seulement *une* mouche, il fait sentir un mode de perception **non humain**, presque “étranger” à notre manière d'organiser le monde.

Dispositif optique. Les très gros plans, associés à une **profondeur de champ minuscule**, isolent l'insecte et transforment le décor en surface abstraite (zones floues, éclats, matières). Les bascules de point répétées et l'apparition d'un **iris** (image circulaire, comme “découpée”) produisent une sensation de vision partielle, discontinue : on n'entre pas dans une psychologie, on entre dans une perception.

Dissonance sonore. Le bourdonnement est traité comme une présence insistante, presque intrusive, et placé en contrepoint d'une **berceuse**. Ce contraste est décisif : le culturel (le chant, l'intime, l'humain) ne recouvre pas l'organique (l'insecte), il cohabite avec lui. L'animalité n'est donc pas un décor extérieur : elle “passe” dans l'espace sonore, comme une contamination perceptive.

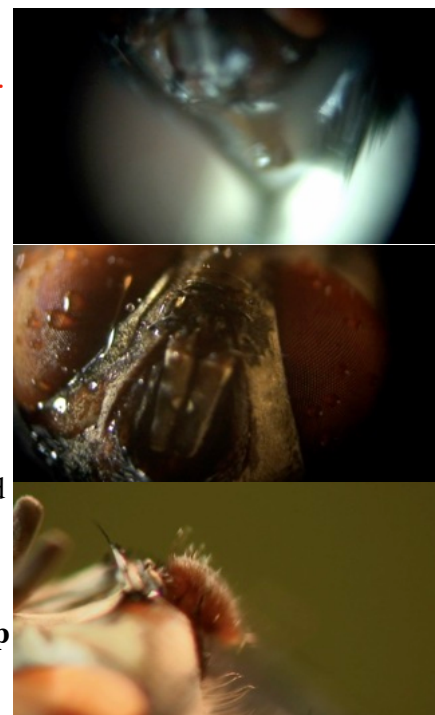
Ici, l'animalité n'est pas représentée comme un décor, mais comme un **sujet percevant** qui vient « pirater » la mise en scène classique.

⚠️ **A retenir** : La mise en scène « pirate » la perception humaine par des **très gros plans** et une **profondeur de champ réduite**. Le son (bourdonnement vs berceuse) installe une dissonance. On ne regarde plus la mouche, on adopte son mode de perception fragmenté, ce qui déstabilise immédiatement la position dominante du spectateur.

2) Traque dans le laboratoire (05:19 – 09:18) : l'homme devient “spécimen”

❓ **Comment la mise en scène transforme-t-elle un événement banal en enjeu important ? Qu'est-ce qui change dans la manière dont l'espace est filmé au cours de la séquence ?**

Dans cet extrait, le laboratoire - lieu de contrôle, de pureté, de méthode - bascule vers une scène de régression : Walter White cesse d'être l'homme rationnel et se transforme en corps obsédé.



La vue zénithale : un renversement du point de vue. Quand la mouche se fixe au plafond, la mise en scène adopte une **plongée totale** : on regarde Walt d'en haut, comme si la caméra occupait la place de l'insecte. Effet immédiat : Walt paraît **rapetissé**, prisonnier de la géométrie du lieu. Le laboratoire ressemble à un **bocal** : espace clos, quadrillé, où un organisme s'agit. La domination change de camp : l'humain devient objet d'observation.

Le corps et la chute : du burlesque au malaise. La chute est filmée de façon sèche, sans lyrisme : poids, impact, ridicule. Le contraste entre la **lourdeur** du corps humain et la **légèreté** de l'insecte rend la scène à la fois comique et inquiétante. Le raccord final de netteté (de l'œil de Walt vers la mouche sur ses lunettes) matérialise l'enfermement : le regard ne circule plus, il se fixe. La mouche n'est plus une chose à éliminer, c'est une idée qui prend possession de l'attention.

Cette traque révèle que la « contamination » dont s'inquiète Walter est en réalité interne : c'est sa propre déshumanisation, sa transformation en « monstre » (Heisenberg), que l'insecte vient lui pointer du doigt.

⚠ **A retenir** : L'utilisation de la **vue zénithale** (depuis le plafond) inverse les rôles : Walter est filmé comme un insecte s'agitant dans un bocal. Sa chute burlesque souligne la lourdeur de son corps face à la légèreté de la mouche. La « contamination » n'est plus technique, elle est mentale : Walter perd sa rationalité pour devenir un être pulsionnel.

3) Confession (28:00 – 41:32) : du huis clos technique au confessionnal

? **Comment la mise en scène fait-elle basculer la scène vers quelque chose de plus intime ?**

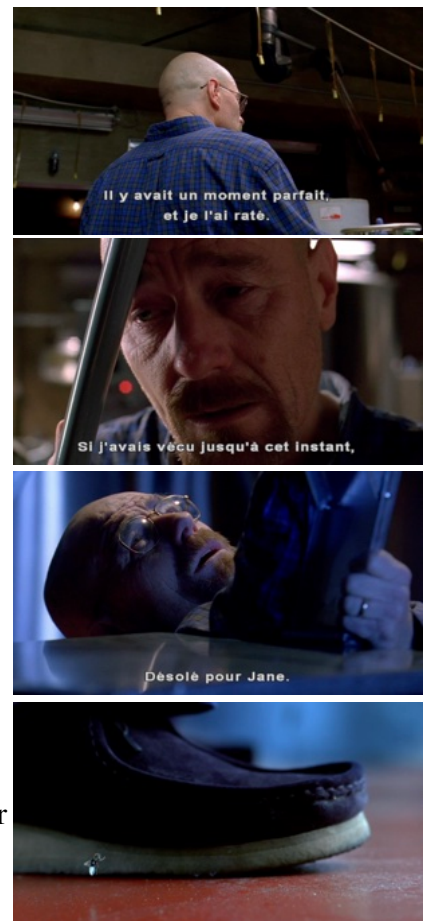
À mesure que l'épisode avance, le récit quitte l'action (chasse) pour devenir un espace d'aveu. Sous somnifères, Walter perd la posture de contrôle : le laboratoire se transforme en lieu de parole.

Isolation par la focale. La mise en scène privilégie des plans serrés et une profondeur de champ réduite : le décor industriel s'efface, les arrière-plans deviennent indistincts. Visuellement, le monde se retire ; il ne reste qu'un visage et une voix. Ce dépouillement fait basculer l'épisode vers l'intime : la traque devient l'écran d'un autre combat.

Le “moment parfait”. Walter formule l'idée d'un instant où il aurait dû mourir “au bon moment”, pour rester un souvenir. L'épisode reconfigure alors le motif de la mouche : elle n'est plus seulement l'intruse du laboratoire, elle devient le rappel que ce moment est passé et que tout ce qui suit relève d'une logique de dégradation, de dérive, de **contamination progressive**.

En faisant varier le point de vue (très gros plans, iris, puis vue zénithale), l'épisode transforme la mouche en “problème de cadre” : elle déplace la frontière entre espace maîtrisé et intrusion du vivant. Ce geste trouve un écho ancien et très précis dans un trompe-l'œil flamand où la mouche est posée “sur” l'image.

⚠ **A retenir** : Sous l'effet des somnifères, le cadre se resserre sur le visage de Walter, effaçant le décor industriel. La mouche devient alors un **memento mori** : elle rappelle à Walter le « moment parfait » où il aurait dû mourir et souligne sa dérive morale irréversible.



III. La mouche comme « Memento Mori » : Analyse du document d'appui

Le *Portrait of a Carthusian* (**Petrus Christus**, *Portrait of a Carthusian*, **1446**, huile sur panneau de chêne, $\approx 29,2 \times 21,6$ cm, Flandres, Metropolitan Museum of Art) ne “raconte” rien au sens narratif : c’est une image de **retrait**, de **silence**, d’ascèse. Et c’est précisément cette stabilité qui rend la mouche si puissante : elle n’apparaît pas comme un détail décoratif, mais comme un **accident ontologique** dans une représentation qui prétend à la permanence.

Description plastique : une image de contrôle, de seuil, d’intériorité

Le portrait montre un chartreux en buste, légèrement de trois-quarts, isolé sur un fond neutre sombre. La composition est construite pour produire une impression de maîtrise et de concentration :

- **Hiérarchie nette** : le visage est le centre de gravité ; il est encadré par la capuche et par la robe, qui simplifient la silhouette en grandes masses calmes.
- **Lumière douce et précise** : typique de la peinture flamande, elle ne dramatise pas : elle **décrit**. Elle fait exister les volumes (front, nez, pommettes) et les matières (tissu, peau) avec une finesse presque tactile.
- **Palette retenue** : dominantes sobres (bruns, verts sourds, blancs cassés) qui renforcent l’idée d’un monde intérieur discipliné, sans éclat spectaculaire.

Le tableau semble donc conçu comme une image “fermée”, **auto-contenue**, qui présente un sujet destiné à la durée : une présence humaine transformée en **icône**.

La mouche en trompe-l’œil : une “saillie” au bord du monde représenté

Puis vient la mouche : elle est peinte **en trompe-l’œil** sur le rebord inférieur, comme posée sur la surface même du panneau, à la frontière du cadre. Plastiquement, c’est un geste extrêmement sophistiqué :

- **Position liminaire** : la mouche n’est pas *dans* l’espace du chartreux, elle est *sur* le seuil, là où l’image touche le réel du spectateur.
- **Effet de relief** : par son ombre minuscule, son contraste et son emplacement, elle crée une impression de **surimpression** : elle “sort” du tableau.
- **Choc d’échelle** : le chartreux est “réduit” par la représentation (un corps peint, stabilisé, idéalisé), alors que la mouche est à **taille réelle**. C’est une idée clé : le tableau est presque organisé *pour* que la mouche paraisse vraie. Elle devient une mesure paradoxale de réalité : **le personnage est une image**, la mouche semble **un événement**.

Autrement dit, l’insecte agit comme un test : si notre œil “croit” à la mouche, c’est que l’image a franchi une limite.

Ambivalence de la *musca depicta* : virtuosité... et vanité de la virtuosité

Ce motif (souvent nommé *musca depicta*) est double, presque ironique.

- **Démonstration de puissance mimétique** : peindre une mouche qui pourrait tromper le regard, c’est exhiber la virtuosité du peintre. L’artiste prouve que la peinture peut rivaliser avec la présence.
- **Mais cette prouesse est elle-même piégée** : la mouche est traditionnellement associée à la matière, à la corruption, au temps qui passe. Elle introduit une idée de **fin** dans une image qui semblait vouée à l’éternité.

C'est là que ta formule fonctionne parfaitement : la mouche dit à la fois "regarde comme je suis fort" et "à quoi bon, tout meurt". **Le motif devient une vanité discrète : la virtuosité est célébrée, mais aussitôt ramenée à son inutilité face au temps.**

Memento mori : le vivant comme rappel de la chair et du temps

Dans un portrait religieux qui tend vers l'immobile, la mouche réintroduit brutalement :

- le **cycle organique** (le vivant attire le vivant, puis la décomposition)
- la **finitude** (le corps du moine, malgré l'ascèse, reste chair)
- le **tempus fugit** (le détail minuscule devient un rappel plus fort que le visage)

L'animalité fonctionne ici comme un **grain de réel** qui fissure l'illusion d'une image "pure". Ce n'est pas l'animal "mignon" : c'est l'animal du **reste**, de la **matière**, du **temps**.

Pont direct avec *Fly* : même geste, autre dispositif

Ce que le tableau fait plastiquement, *Breaking Bad* le fait cinématographiquement :

- Dans *Fly*, l'insecte est aussi un **événement de seuil** : il contamine un espace conçu pour exclure l'imprévu (le labo stérile).
- Comme chez Christus, le minuscule devient **disproportionné** parce qu'il révèle une faille : la pureté est une fiction.
- Et la confession de Walt (28:00 → 41:32) donne au motif sa dimension de vanité : derrière "la contamination" technique, il y a la contamination **morale** et la pensée de la **mort** ("le moment parfait" où il aurait dû partir). La mouche a donc bien une fonction de *memento mori* : elle force à regarder non pas l'insecte... mais la finitude du personnage.

⚠ A retenir : Le portrait et sa maîtrise : Le tableau de Petrus Christus présente une image de contrôle absolu (lumière douce, composition stable, sujet sacré). La mouche en trompe-l'œil : Posée sur le rebord, elle crée une saillie vers le spectateur. Elle est à taille réelle alors que le moine est une image réduite. Ce contraste rend la mouche plus « vraie » que l'homme. Vanité et Virtuosité : Ce motif (*musca depicta*) sert à la fois de démonstration de talent pour le peintre et de rappel de la corruption biologique. Elle fissure l'illusion d'éternité du portrait en y introduisant le temps qui passe et la décomposition.

Conclusion

Au terme de l'analyse, on comprend que *Fly* transforme une contrainte de production - le huis clos du *bottle episode* - en expérience de mise en scène : en réduisant le monde, l'épisode grossit l'infime et fait d'un insecte banal un révélateur. Par les choix de point de vue, d'échelle de plans, de son et de montage, la mouche devient moins un objet narratif qu'un événement perceptif, capable de mettre à nu l'obsession de Walter et la contamination morale qu'il tente de recouvrir par la méticulosité. Le tableau de Petrus Christus, en plaçant la mouche au seuil du cadre, offre un contrepoint historique et plastique : l'insecte y fonctionne comme piège du regard et comme vanité silencieuse, à la fois démonstration de virtuosité et rappel que la maîtrise artistique elle-même se heurte au temps et à la matière. Dans les deux œuvres, l'insignifiant devient décisif : non parce qu'il serait "grand" en soi, mais parce qu'il révèle la fragilité de nos dispositifs de contrôle, et la manière dont un regard humain fabrique de l'événement là où le vivant, simplement, insiste.

Ouverture On pourrait prolonger cette réflexion avec *The Fly* (*La Mouche*, David Cronenberg, 1986), où l'insecte ne reste plus un perturbateur extérieur mais devient une contamination interne : le corps humain est filmé comme un terrain de mutation (gros plans sur la peau, la matière, les fluides, travail sonore

organique). Là encore, le minuscule - l'insecte - suffit à faire basculer un dispositif de maîtrise (la science, le laboratoire, la technologie) et à transformer l'identité en crise du corps.

⚠ La mouche n'est pas un accessoire, mais un **révélateur**. Elle force Walter White à abandonner la raison pour la pulsion, prouvant que l'animalité est ce qui subsiste quand nos masques sociaux s'effondrent. En ouverture, on peut voir dans *The Fly* de Cronenberg une version plus radicale où l'animalité ne se contente plus d'observer l'humain, mais fusionne avec lui pour le détruire de l'intérieur.

 **Jordan Peele, *Nope*, 2022, 2h10 (env.), fiction fantastique / science-fiction :**

SCÈNE — Le cheval sur fond vert : l’animal face au dispositif (début de *Nope*)

? Que révèle cette scène d’ouverture : un animal difficile à contrôler, ou la fragilité d’un dispositif humain qui croit pouvoir tout maîtriser ?

Dans cette scène, un cheval est utilisé sur un plateau de tournage, devant un **fond vert**, dans un environnement entièrement organisé pour la production d’images. Tout semble relever du contrôle : espace technique, indications humaines, logique publicitaire, animal intégré à un dispositif de représentation. Mais cette maîtrise apparente se fissure très vite lorsque le cheval se cabre, effrayé notamment par son **reflet** et par l’ensemble des stimuli artificiels qui l’entourent. La scène ne montre donc pas simplement un animal “imprévisible” ; elle révèle surtout la violence implicite d’un cadre humain qui suppose que le vivant peut être docilement absorbé dans une machine à produire des images.

Le **fond vert** est ici particulièrement important. Il constitue presque l’emblème d’un cinéma capable de tout remplacer, de tout reconfigurer, de tout manipuler en postproduction. Or face à ce dispositif de virtualisation, le cheval réagit comme un corps vivant exposé à une situation qu’il ne maîtrise pas. Son cabrement rappelle brutalement que l’animal n’est pas un pur signe, ni un accessoire neutre, ni un effet visuel parmi d’autres. Il perçoit, il réagit, il résiste. Le reflet joue alors un rôle essentiel : il introduit un trouble perceptif, une perturbation dans l’espace du plateau. Ce que le film met en scène, ce n’est pas seulement la peur de l’animal, mais le fait qu’un dispositif conçu pour fabriquer de l’image ne sait pas vraiment accueillir une subjectivité non humaine.

La séquence entre ainsi en résonance avec le reste du film. Comme dans “**Gordy’s Home**”, le problème ne vient pas seulement de l’animal, mais de la manière dont les humains veulent le faire entrer dans un système de visibilité, de rendement et de spectacle. Le cheval est là pour être exploité comme présence maîtrisée, reproductible, rentable. Mais sa réaction rappelle que le vivant déborde toujours le cadre dans lequel on veut l’assigner. Le danger ne naît donc pas d’une sauvagerie “naturelle” opposée à la civilisation ; il vient de la croyance humaine selon laquelle l’image, la technique et le protocole suffiraient à neutraliser l’altérité animale.

Bilan

Avec cette scène du cheval sur fond vert, *Nope* montre dès l’ouverture que le spectacle repose sur une illusion de maîtrise. L’animal n’y est pas seulement un être imprévisible : il devient le révélateur d’un dispositif humain qui prétend tout cadrer, tout transformer en image, mais qui se heurte à la résistance du vivant. Le cheval qui se cabre rappelle ainsi qu’un animal ne peut jamais être entièrement réduit à une fonction de représentation.

EXAMEN CULTURE AUDIOVISUELLE ET ARTISTIQUE – BTS MAV – CCF

Thème session 2026 : « Animal, animalités » – Durée : 3 heures

Document 1 — Audiovisuel (support principal)

Béla Tarr, *Le Cheval de Turin* (titre original : *A torinói ló*), 2011, ≈ 2h26, fiction noir et blanc, Hongrie.

Extrait proposé (≈ 4 min) : Séquence d'ouverture du film.

Document 2 — Œuvre d'art (support d'appui)

Jacques-Louis David, *Napoléon franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*, 1800–1801, huile sur toile, env. 260 × 220 cm, France (Château de Malmaison).

- **Description** : Portrait équestre idéalisé de Napoléon Bonaparte. L'animal, un fougueux étalon blanc, est représenté cabré, les muscles tendus, tandis que le cavalier, d'un geste calme et assuré, indique la direction du sommet à franchir.



L'animalité face à la pesanteur du monde

Introduction

Accroche Le cheval a longtemps été le miroir de la grandeur humaine : compagnon de conquête, il porte l'homme vers son destin. Pourtant, que reste-t-il de cette alliance lorsque l'histoire s'arrête et que la nature reprend ses droits ? Cette tension entre le cheval « outil de gloire » et le cheval « corps souffrant » est au cœur de notre étude sur l'animalité.

Présentation des œuvres Nous analyserons en priorité l'ouverture du film *Le Cheval de Turin* (2011) de Béla Tarr, une œuvre radicale qui filme la pesanteur et l'épuisement du vivant à travers un plan-séquence magistral. En appui et en comparaison, nous solliciterons le célèbre portrait équestre de Jacques-Louis David, *Napoléon franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard* (1800), manifeste du pouvoir néoclassique où l'animal est au service du mythe.

Problématique Comment la mise en scène cinématographique de l'animalité, en privilégiant le corps souffrant et le temps long, déconstruit-elle la vision héroïque de l'homme dominateur héritée de la peinture classique ?

Annonce du plan Nous analyserons d'abord comment la séquence de Béla Tarr place l'animal comme sujet central et sensible pour susciter une empathie douloureuse. Puis, nous verrons comment cette réalité brute s'oppose à l'idéalisation plastique du cheval-piédestal chez David. Enfin, nous conclurons sur ce que ce basculement révèle de notre rapport contemporain au vivant.

I. Analyse de séquence : Le Cheval de Turin ou la chair à l'épreuve

L'ouverture du film de Béla Tarr (environ 4 minutes) est une leçon de mise en scène qui impose l'animalité comme la force motrice et tragique du récit.

1. Un basculement de la hiérarchie spatiale

Contrairement au cinéma classique où l'animal est un accessoire de transport, le cheval occupe ici le **premier plan** de manière obsessionnelle. Dans ce long plan-séquence, la caméra suit le mouvement de l'animal dans un travelling latéral et frontal qui sature l'écran. L'humain, assis derrière sur sa charrette, est relégué à l'arrière-plan, presque effacé par la masse corporelle de la bête. C'est le cheval qui dicte le rythme de la séquence, imposant sa lourdeur au cadre.

2. Une esthétique de la résistance et de l'empathie

La mise en scène de Béla Tarr cherche à faire **ressentir** l'animalité plutôt qu'à la montrer.

- **Le traitement sonore** : Le mixage privilégie le souffle rauque de l'animal, le bruit sourd des sabots sur le sol rocailleux et le sifflement d'un vent violent. Ce dispositif sonore crée une proximité organique : le spectateur n'observe pas un cheval, il partage son effort.
- **La plastique du noir et blanc** : Le contraste violent souligne chaque muscle saillant, chaque tremblement des tendons sous la contrainte de la charge. Les œillères de l'animal ferment son horizon, renforçant le sentiment d'aliénation. La caméra, par sa stabilité malgré le vent, semble peser sur le dos du cheval, accentuant la sensation de fatalité.

Ici, l'animalité n'est plus un symbole, c'est une **présence sensible** qui impose une empathie immédiate face à la dureté de l'existence.

II. Document d'appui : Le cheval de David, un piédestal désincarné

En comparaison, le tableau de Jacques-Louis David propose une vision de l'animalité totalement opposée, où le cheval est un instrument de communication politique.

1. Analyse plastique du tableau

Le portrait équestre de Napoléon est une construction géométrique parfaite.

- **La composition** : Le corps du cheval et le bras levé du Premier Consul forment une diagonale ascendante. Contrairement au mouvement horizontal et pénible chez Tarr, ici tout n'est qu'ascension et légèreté.
- **L'esthétique du lisse** : Le traitement de la robe blanche est impeccable, sans sueur ni boue. Les crins s'élèvent comme une flamme décorative. David utilise l'animalité comme un **faire-valoir** : le cheval est une sorte de piédestal biologique qui permet de surélever l'homme au-dessus du sol rocheux.

2. L'animal effacé par le mythe

Chez David, la « *musca depicta* » (l'idée de montrer son talent par le détail) passe par la capacité du peintre à idéaliser la nature. L'animalité est domptée, domestiquée par le pinceau. Napoléon dirige la bête d'une seule main, signifiant que la raison humaine domine l'instinct sauvage. Là où Tarr nous montre un sujet qui souffre, David nous montre un objet de prestige.

III. Synthèse : Du mythe à la finitude

La mise en relation de ces deux œuvres révèle un basculement radical dans notre perception culturelle de l'animal.

- **Le retour à la terre** : Passer du cabré triomphant de David au pas lourd de Béla Tarr, c'est passer du rêve de puissance à la réalité de la chair. Le cheval de Turin nous ramène à la condition commune de l'homme et de l'animal : nous sommes tous deux des êtres de besoin, soumis à la fatigue et au temps qui use.
- **L'animalité comme miroir métaphysique** : On dit que Nietzsche aurait perdu la raison à Turin en voyant un cocher battre son cheval. Béla Tarr filme ce lien secret de souffrance partagée. En plaçant l'animal au premier plan, il force le spectateur à reconnaître une dignité dans l'épuisement, là où David ne voyait qu'une opportunité de glorification.

Conclusion

Bilan du développement Au terme de l'analyse, on voit que le cinéma de Béla Tarr redonne au cheval sa place de sujet. Par le biais du plan-séquence, du travail sonore sur le souffle et de la proximité du cadre, il construit une empathie qui manque cruellement à l'image fixe et idéalisée de Jacques-Louis David. Dans

la peinture néoclassique, le cheval est un piédestal ; chez Tarr, il est le centre de gravité d'un monde qui s'effondre.

Réponse à la problématique La représentation de l'animalité permet donc de mesurer l'évolution de notre rapport au vivant. Elle ne sert plus seulement à glorifier le pouvoir humain, mais devient le témoin privilégié de notre propre vulnérabilité. L'animalité au premier plan chez Tarr nous rappelle que l'homme et la bête sont liés par une même destinée de pesanteur et de finitude.

Ouverture Cette réflexion sur le cheval comme témoin de la tragédie humaine pourrait être prolongée par l'étude de l'œuvre de Maurizio Cattelan, dont les chevaux suspendus ou encastrés dans les murs poussent à l'extrême cette image du corps animal comme ultime symbole d'une humanité dans l'impasse.