

COURS BTS MAV 2 - CAA - ANIMAL / ANIMALITÉ - SÉANCE 5

Le cinéma peut-il faire exister l'animal comme un sujet à part entière, au-delà du regard et du récit humains ?

Documents :

- Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, 1966, 95 min, fiction réaliste, 35mm, France/Suède.
- Jérémie Moreau, *Le Discours de la panthère* (2024) — planche « Chers vivants »

Analyse filmique

Contextualisation : L'âne, de la philosophie au « cinématographe »

Filmer un animal, dans l'histoire du cinéma, c'est presque revenir à l'origine : dès les premiers dispositifs (chronophotographie, "attractions" des débuts), l'animal est un **objet de regard** privilégié parce qu'il bouge, surprend, échappe partiellement au contrôle, et met la technique au défi (saisir le mouvement, la durée, l'imprévisible). Mais le cinéma dominant a longtemps enfermé l'animal dans des fonctions humaines : **spectacle, monstre, compagnon, symbole, allégorie** (du cartoon à la starification). Bresson prend le contre-pied : l'animal n'est ni un effet, ni un personnage "psychologique", ni une métaphore décorative. Il devient un **centre de gravité** : un être réel qui traverse les humains et les révèle "en négatif".

Ce choix résonne aussi avec la place de l'âne dans la culture : animal humble et chargé (religion : crèche, entrée à Jérusalem ; littérature : l'âne d'Apulée ; philosophie : l'âne comme figure de bêtise mais aussi d'acquiescement et d'épreuve chez Nietzsche ; fables et bestiaires). Dans l'histoire de la culture et des lettres, l'âne occupe une place paradoxale : de l'ânesse de Balaam à l'âne du *Zarathoustra* de Nietzsche, il est à la fois le symbole de la bêtise laborieuse et celui d'une innocence sacrée, d'un « oui » (le *Ja/Hi-han*) à l'existence. Robert Bresson, avec *Au hasard Balthazar* (1966), rompt avec la tradition du cinéma de divertissement qui utilise l'animal comme un accessoire savant ou une peluche anthropomorphe.

Bresson se sert de cette mémoire culturelle... **tout en s'interdisant d'en faire un symbole simplificateur** : il laisse l'âne "résister" à l'interprétation.

Enfin, *Au hasard Balthazar* est un film-charnière dans la filmographie de Bresson : il pousse très loin sa méthode des "**modèles**" (non-acteurs ou acteurs neutralisés par la répétition) : il cherche un jeu **dépouillé**, presque automatique, pour que le sens naisse du **montage**, des **gestes**, des **sons**, des **durées**, plutôt que de la psychologie jouée. Et l'âne, lui, ne "joue" pas : il **est**. Le film confronte donc deux impassibilités : la neutralité fabriquée des humains et la placidité réelle de l'animal — avec un effet paradoxal : les humains finissent par apparaître plus mécaniques, l'animal plus vivant.



Antoine Watteau, *Pierrot* (anciennement *Gilles*), v. 1718-1719, huile sur toile, 184,3 x 155,7 cm, musée du Louvre, Paris.

Relégué à l'arrière-plan, l'âne n'occupe ni le centre de la composition ni le premier plan du regard ; il échappe ainsi au statut de motif principal pour devenir une présence secondaire, presque discrète, mais non dépourvue d'intensité. Dans un tableau nourri par l'univers du théâtre et de la scène, cette position en retrait est essentielle : l'âne ne participe pas à l'exposition frontale de Pierrot, il ne se donne pas comme personnage à part entière, mais il accompagne silencieusement la figure centrale en prolongeant certains traits. Par sa posture, par sa réserve, par son mutisme même, il fait écho à la vulnérabilité de Pierrot, à sa manière d'être là sans véritablement agir, offert au regard sans pouvoir s'y soustraire. L'âne redouble ainsi la passivité du personnage principal : tous deux semblent saisis dans une forme d'immobilité, comme suspendus dans un état d'attente ou d'abandon. Chez Watteau comme chez Bresson, l'âne n'est donc pas un simple détail pittoresque : il devient une figure humble, silencieuse et résistante, qui, en demeurant en marge de l'action, révèle autrement la condition humaine.

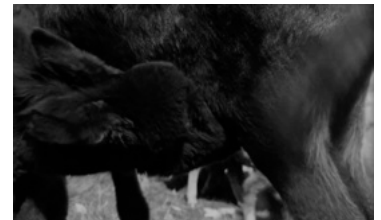
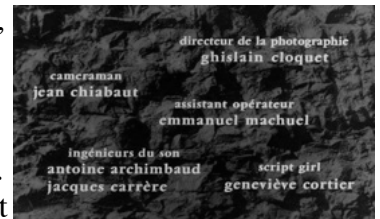
🎬 SCÈNE - Ouverture : Schubert interrompu par le braiment (00:01:00 > 00:02:57)

? À l'écoute de cette ouverture, quel genre de regard le réalisateur semble-t-il nous demander de porter sur l'animal pour la suite du film ?

Le film ne commence pas par une image, mais par un conflit sonore. Avant même que le récit ne s'installe, Robert Bresson pose un acte de mise en scène radical qui définit tout le projet du film : l'animal ne sera pas un ornement, mais une force d'interruption.

La Scène : Un contrat d'écoute

Le générique s'ouvre sur les notes mélancoliques de l'**Andantino de la Sonate n°20 de Franz Schubert**. C'est le sommet de la culture européenne, de la sensibilité humaine et du romantisme. Soudain, ce flux musical est littéralement déchiré par le cri de l'âne à 1mn33. Ce n'est pas un accompagnement, c'est une irruption. Le premier plan nous montre l'ânon tétant sa mère en plan rapproché ; accompagné par les clochettes des brebis. Une main humaine s'introduit par la gauche dans le cadre pour le caresser et s'emparer dans l'âne avec ces mots adressés à leur père : « Donne-le nous. Il nous le faut ! ». Le voyage du personnage principal du film, l'âne qui n'a pas encore de nom, commence.



Analyse du dispositif : Bresson utilise ici ce qu'on appelle un "**son-rupture**". En faisant taire Schubert pour laisser place au braiment, il indique que dans ce film, le vivant (le cri animal, guttural et brut) a la priorité sur l'art (la musique humaine). L'animal n'est pas "illustré" par la musique ; il impose son propre régime de réel.

L'ânon "coupe" l'art pour rappeler une règle ontologique : le vivant n'est pas un décor culturel. Le spectateur comprend immédiatement que Balthazar ne sera pas un "animal de cinéma" fait pour nous faire pleurer via des violons, mais une **présence autonome** qui résiste à l'interprétation humaine.

Comme le souligne le document sur Uexküll, l'animal apporte au cinéma une **dimension d'imprévisibilité**. En coupant la musique, Balthazar sort déjà du "cadre" symbolique que l'homme veut lui imposer. Il n'est pas un signe (la patience, la souffrance), il est un corps qui fait du bruit, qui respire et qui, par son cri, exige une attention pleine et entière, débarrassée de nos filtres culturels.

⚠️ À travers le parti pris d'un "son-rupture" qui privilégie le cri animal sur la musique humaine, le réalisateur nous demande de porter un regard dénué d'anthropomorphisme : Balthazar ne sera pas un "animal de cinéma" (un personnage qui joue), mais une présence autonome et imprévisible. Le film nous avertit ainsi que nous ne pourrions pas "traduire" l'animal par nos codes habituels, mais que nous devons accepter son opacité et son altérité.

Le braiment **interrompt** Schubert : l'animal n'est pas "illustré" par la musique, il **résiste** à la mise en forme humaine. Le son brut ramène l'image au **vivant** : pas de commentaire, pas d'émotion "guidée", seulement une présence qui surgit et dérange l'harmonie.

D'emblée, le film annonce que l'âne sera moins un symbole qu'un **corps réel**, irréductible à ce que l'humain projette sur lui.

🎬 SCÈNE - Baptême / enfance : naissance d'une présence jusqu'au départ de Jacques (00:02:58 > 00:07:00)

? À l'ouverture du récit, quel type de relation Bresson installe-t-il entre l'humain et l'animal : symbole, personnage... ou présence ?

Au début du film, tout pourrait faire basculer l'âne du côté de la fable ou de l'allégorie : des enfants l'entourent, le nomment, le baptisent presque comme s'il devait d'emblée recevoir une valeur religieuse, morale ou poétique. Mais Bresson déjoue cette attente. Il ne cherche pas à faire de Balthazar un symbole à déchiffrer ; il cherche d'abord à le faire exister comme un être là, concret, silencieux, irréductible.

Le baptême ; des caresses aux coups

La séquence du baptême repose sur des gestes simples : l'eau versée, la nomination, l'attention des enfants, puis la formule du « sel de la sagesse ». Tout cela pourrait donner lieu à une scène attendrissante ou solennelle, mais Bresson refuse toute emphase. Rien n'est sursignifié. Le baptême n'est pas traité comme un grand moment dramatique : il est montré avec sobriété, comme une suite d'actions ordinaires par lesquelles l'âne entre dans le monde des hommes sans pour autant s'y dissoudre. Un plan le montre ensuite conduit dans un enclos, puis présent au milieu des jeux de Jacques et Marie dans la paille. L'animal n'est pas au centre comme héros de la scène, mais il en partage discrètement l'espace. Lorsque Jacques s'apprête à partir, il tend la main vers Balthazar dans un geste d'adieu simple et touchant. En retour, Bresson filme l'âne impassible. Ce refus de la réciprocité expressive est essentiel : Balthazar ne "répond" pas comme le ferait un personnage humanisé. Il demeure dans une forme d'opacité calme. Puis un fondu enchaîné fait basculer la scène : l'ânon encore visible à l'image laisse place à l'âne déjà frappé par un homme, devenu bête de somme avant même d'avoir quitté tout à fait le cadre de l'enfance. Le passage est brutal, mais sans effet spectaculaire ; il inscrit d'emblée l'animal dans une continuité de douceur et de violence, de tendresse et d'exploitation. Un même fondu enchaîné exprimera plus tard les caresses de Marie en démultipliant ses mains (00:10:36).

Analyse du dispositif : cadrer l'animal sans le dominer

Bresson construit ici un regard très précis :

- **Échelle de plans** : la scène privilégie des **plans rapprochés** et **plans moyens**, qui reviennent souvent sur le **corps** de l'âne (encolure, tête, regard, oreilles) plutôt que sur les visages humains.
- **Angle / hauteur** : la caméra évite l'angle spectaculaire (contre-plongée héroïsante ou plongée dominatrice). Elle se place fréquemment à **hauteur d'animal**, ce qui instaure une **égalité perceptive** : l'âne n'est pas "vu d'en haut".
- Ce que filme Bresson, ce sont avant tout des **gestes** : caresser, nommer,



conduire, entourer, toucher, puis frapper. Il ne cherche pas à produire de la psychologie, ni chez l'âne ni même vraiment chez les enfants. Ce sont les gestes, les transitions et les rapports entre les corps qui fabriquent le sens. Ainsi, Balthazar n'est pas construit comme un personnage expressif au sens classique, mais comme une présence filmée dans sa matérialité même.

Le son : une attention au vivant plutôt qu'une émotion dirigée

- Le traitement sonore prolonge ce parti pris. La scène fait entendre des **voix d'enfants**, des **bruits concrets**, des **pas**, des **frottements**, toute une matière sonore simple qui ancre l'âne dans un monde partagé avec les humains. L'absence d'emphase musicale empêche la scène de basculer dans le sentimentalisme. L'émotion ne vient pas d'un accompagnement qui dicterait ce qu'il faut ressentir ; elle naît au contraire de cette retenue, de cette attention accordée aux gestes et aux sons du réel. L'âne n'est pas commenté, interprété ou traduit : il est laissé dans sa présence.

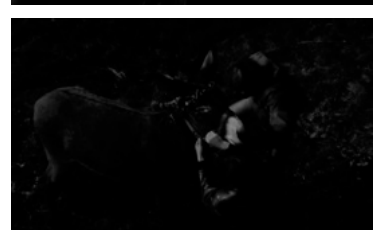
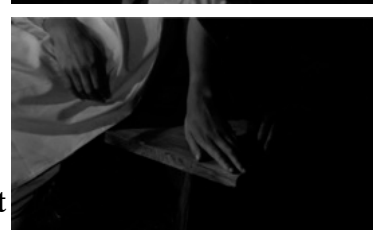
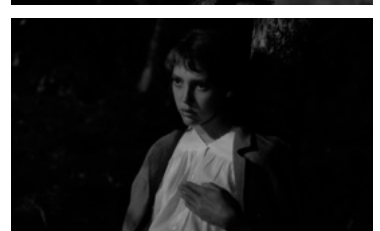
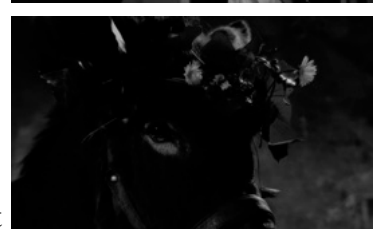
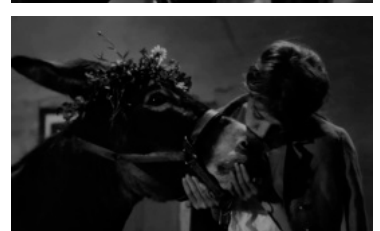
⚠ En filmant le baptême, les jeux de l'enfance, le geste d'adieu de Jacques puis la transition vers les coups, Bresson ne transforme pas l'âne en figure symbolique immédiatement lisible. Il le construit comme une présence autonome, à la fois proche des humains et irréductible à eux. Dès le début du film, Balthazar n'est donc ni un simple personnage, ni un pur emblème : il est un être silencieux dont la permanence traverse les gestes humains et en révèle déjà la fragilité comme la violence.

🎬 **SCÈNE - Couronne, caresses, bascule vers la violence (00:14:40 → 00:16:20)**

? Comment Bresson fait-il basculer Balthazar d'une figure de tendresse à une victime de la violence humaine ?

Dans cette scène, Bresson oppose très nettement deux régimes de relation à l'animal. D'abord, Marie couronne Balthazar, le caresse, l'embrasse : l'âne est entouré d'une douceur presque cérémonielle. Mais cette tendresse est aussitôt troublée par l'apparition de Gérard, dont la main surgit de l'ombre pour toucher celle de Marie. La menace entre ainsi dans la scène sans rupture brutale, comme si la violence humaine prolongeait déjà le geste tendre pour le détourner. Lorsque Marie s'enfuit, Gérard et un ami frappent Balthazar sous ses yeux : l'âne devient alors la victime d'une brutalité qui naît des rapports humains et s'abat sur lui sans raison.

La mise en scène rend ce contraste très sensible. La caméra est d'abord **rapprochée** pour saisir les gestes de tendresse : la couronne, les caresses, le baiser. Cette proximité donne du poids aux contacts et à la douceur du moment. Puis, lorsque les coups commencent, la caméra **s'éloigne légèrement** : Bresson ne cherche pas à dramatiser la violence, mais à la montrer avec une sécheresse presque nue. Ce retrait rend la scène encore plus dure. Balthazar n'est jamais transformé en héros ou en symbole appuyé : il reste une présence calme, offerte aux gestes humains, qu'ils soient affectueux ou cruels. Il subira



cette cruauté tout au long du film de la part de Gérard notamment lorsque ce dernier, totalement gratuitement, lui attache du journal autour de la queue avant d'y mettre le feu (00:25:17)



! En rapprochant la caméra pour la tendresse puis en la tenant un peu plus à distance pour la violence, Bresson montre que l'âne est moins un symbole qu'un être exposé, sur lequel viennent se déposer la douceur, le désir de possession et la cruauté des hommes.



SCÈNE - Cirque / ménagerie : vis-à-vis des espèces (opacité du sens) (00:51:00 > 00:52:25)

? Face à cette scène d'“échanges de regards”, qu'est-ce que le film nous autorise vraiment à comprendre : une communication entre animaux... ou notre propre réflexe d'anthropomorphisme ?



Le film place Balthazar dans un cirque, au milieu d'animaux captifs. En à peine une minute, Robert Bresson compose une scène très simple en apparence — un âne qu'on amène successivement devant **un tigre, un ours blanc, un chimpanzé**, puis **un éléphant** — mais cette simplicité sert un geste radical : **faire sentir au spectateur la limite de son interprétation**. On croit assister à un “dialogue” entre espèces ; en réalité, Bresson organise un **vis-à-vis** dont le sens se dérobe.



La scène : une grammaire simple pour produire une énigme

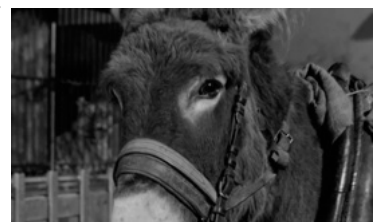


Le forain guide l'âne de cage en cage. À chaque arrêt, le montage répète le même schéma : **Balthazar regarde / l'autre animal est regardé**. Bresson ne dramatise pas, ne fait pas de “scène” au sens théâtral : il aligne des regards, des respirations, des cris. Ce qui frappe, c'est la manière dont la séquence **se resserre** :



- devant le tigre et l'ours, l'alternance est plus appuyée (plusieurs allers-retours),
- puis, devant le chimpanzé et surtout l'éléphant, la structure se **condense** comme si le film retirait progressivement toute “matière narrative” pour ne garder qu'un noyau : **un regard face à un regard**.

Analyse du dispositif : le champ/contrechamp comme piège à projections



Bresson utilise ici le **champ/contrechamp** non pas pour nous faire entrer dans une psychologie (comme dans le cinéma classique), mais pour montrer **comment notre cerveau fabrique spontanément du sens**.

- **Cadrage** : chez Balthazar, le film privilégie souvent la tête, parfois l'œil ; l'animal est saisi comme une présence compacte, pas comme un personnage expressif.
- **Barreaux / cages** : ils existent, mais la mise en scène ne les “souligne”



pas : l'image tend à effacer la cage comme "sujet" pour concentrer la scène sur l'énigme du face-à-face.

- **Son** : les cris et souffles des bêtes dominant ; aucun commentaire, aucune "traduction" humaine. Le son donne une intensité brute, mais il n'explique rien : on **entend** beaucoup, on **sait** peu.

Le résultat est très précis : le film déclenche une interprétation ("ils se reconnaissent", "ils partagent la captivité", "ils communient") tout en empêchant de la stabiliser. On sent qu'il se passe quelque chose, mais on ne peut pas le formuler sans plaquer un récit humain.

Effet / sens : le cinéma au bord de ce qu'il peut saisir

La scène devient alors une expérience de spectateur : **nous voyons que nous projetons**.

Bresson filme des échanges perceptifs (regards, sons, déplacements), mais il refuse le raccourci anthropomorphique qui transformerait ces échanges en discours humain. C'est exactement l'éthique du film : **respecter l'opacité de l'animal**. Le cinéma peut enregistrer des yeux, des cris, des corps ; il ne peut pas garantir l'accès au "sens intérieur" — et Bresson fait de cette limite une force.

! À travers un champ/contrechamp volontairement minimal, sans commentaire et sans traduction sonore, le réalisateur nous demande de regarder autrement : non pas "comprendre l'animal" comme on comprend un personnage, mais accepter qu'il demeure partiellement inaccessible. La scène ne prouve pas une communication entre bêtes : elle révèle surtout notre désir d'en inventer une et la résistance du film à cette invention.

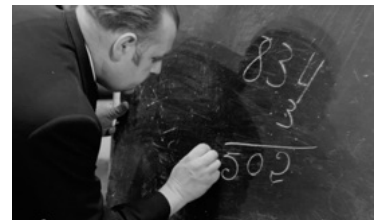
🎬 SCÈNE - Balthazar au cirque : une intelligence qui échappe au spectacle (00:52:30 > 00:55:11)

? Comment cette scène montre-t-elle à la fois la capture de l'animal par le spectacle et la résistance de son opacité ?

Dans cette scène, Balthazar est intégré à un numéro de cirque où il doit "compter" avec sa queue. Le tour repose sur une logique profondément humaine : il s'agit de faire croire que l'animal pense selon nos codes et peut transformer son comportement en performance lisible. Le cirque réduit ainsi l'animal à un spectacle, en cherchant à traduire son intelligence dans une forme compréhensible et divertissante pour le public. Mais cette domestication du sens est aussitôt déplacée : dans la suite de la scène, Balthazar reconnaît vivement son ancien tortionnaire parmi les spectateurs. Cette réaction rappelle que son rapport au monde ne se laisse pas enfermer dans le cadre du numéro. L'âne peut être dressé, exhibé, interprété, mais quelque chose en lui échappe encore à la maîtrise humaine.

! Bilan

La scène oppose donc deux formes d'intelligence : celle que les hommes mettent en scène pour divertir, et celle, plus obscure, plus sensible, par laquelle l'animal perçoit, mémorise et réagit. Bresson montre ainsi que l'animal peut être capturé par le spectacle sans jamais devenir totalement transparent au regard humain.



SCÈNE finale : moutons, cloches, temps long (présence irréductible) (01:32:51 >)

? Comment Bresson filme-t-il la mort de Balthazar sans la transformer en scène pathétique ou en symbole univoque ?

La scène : un espace sans centre humain

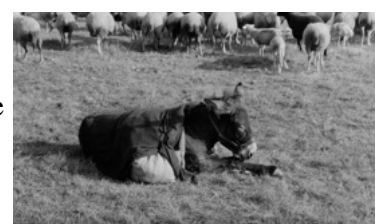
La scène finale organise une sortie progressive du monde humain. Blessé par balle alors que Gérard utilisait encore Balthazar pour transporter des marchandises, l'âne gagne seul une vallée de montagne. Un berger apparaît d'abord au loin, mais un travelling vertical descendant déplace rapidement le regard vers le troupeau, puis vers Balthazar au milieu des moutons. Le film retire ainsi peu à peu l'homme du centre de l'image pour laisser place à un autre rapport au monde, fait d'espace, d'animaux, de silence et de durée.

Les plans, plus ouverts, isolent Balthazar tout en l'inscrivant parmi les moutons. Quand le troupeau se déplace, on découvre l'âne couché dans l'herbe. Le temps s'allonge, non pour créer du suspense, mais pour nous faire assister à une disparition dans sa lenteur même. Le son prolonge ce dépouillement : l'*Andantino* de Schubert accompagne un moment la scène, puis s'efface pour laisser place aux seules clochettes des moutons. La musique humaine cède ainsi au bruit du monde, comme si la mort de Balthazar devait finalement être enveloppée non par un commentaire, mais par la présence concrète du vivant autour de lui.

Analyse du dispositif : cadre, durée, son — trois leviers “anti-pathos”

Bresson fait ici l'inverse d'un final spectaculaire : il choisit un dispositif qui refuse les commandes émotionnelles trop directes.

- **Cadre / distance** : les plans tendent à être **plus larges** qu'auparavant, ou du moins moins “captifs” du réseau de gestes humains (cordes, coups, mains). Cette distance ne refroidit pas : elle isole l'âne dans l'espace, et donne au spectateur le temps de constater une réalité simple : un corps vivant fatigué qui cherche où se poser.
- **Durée / temps long** : les plans laissent durer l'instant. Ce temps est décisif : il ne sert pas à “raconter” (on sait déjà que Balthazar va mourir), il sert à **faire éprouver**. L'émotion naît de cette durée qu'on ne peut pas accélérer : on assiste au processus, pas à l'effet.
- **Son** : le dispositif sonore repose d'abord sur la matérialité du monde : **sonnaillles** des moutons, aboiements lointains, souffles, silences. Les cloches produisent une musique “du réel”, répétitive, presque rituelle, qui remplace l'orchestre. Si une musique (Schubert) réapparaît, elle ne vient pas “dicter” l'émotion comme un violon larmoyant : elle arrive comme un voile discret, un seuil, une intensification minimale ; sans reprendre la main sur le vivant.



Le troupeau : “linceul vivant” ou simple indifférence du monde ?

Les moutons se rassemblent autour de Balthazar. Le mouvement du troupeau fait une enveloppe : ça bouge, ça se resserre, ça forme un contour vivant autour du corps immobile. On peut être tenté d’y lire une “protection”, une “communion”, voire une image religieuse (innocence, sacrifice). Mais la force de la scène, c’est que Bresson **n’enferme jamais** cette image dans une lecture unique.

Le troupeau peut aussi être perçu autrement : non pas comme un geste intentionnel, mais comme un phénomène animal, presque aveugle, qui continue sa logique propre. Cette hésitation est exactement l’endroit où le film travaille : il nous place **au bord de l’anthropomorphisme**, puis il retire les preuves qui permettraient de trancher.

Ce qui bouleverse : proximité sans accès, sens sans verrou

La scène maintient une contradiction : on est très proche (par l’attention, le temps, l’écoute), mais on ne “possède” rien de l’intérieur de l’animal. On voit un corps, on entend un monde, on perçoit une fin — mais on ne peut pas traduire “ce que ça fait” à Balthazar. C’est cette limite qui devient éthique : le film nous force à accepter qu’un vivant puisse compter **sans** que nous puissions le réduire à nos mots.

⚠ **Le final désanthropocentre : l’humain quitte le cadre, l’animal reste.**

L’émotion naît d’une mise en scène dépouillée (temps long, sons concrets, distance) qui laisse mourir une présence sans l’expliquer et c’est précisément ce refus d’explication qui respecte l’opacité du vivant.



SCÈNE - Travail / violence : l’humain révélé “en négatif” (15 min)

? Dans ces scènes de travail et de brutalité ordinaire, qu’est-ce que Bresson nous fait juger : la souffrance de l’âne... ou la mécanique morale des humains ?

À mesure que Balthazar “passe” de maître en maître, le film change de régime : l’âne cesse d’être un animal accueilli (enfance) pour devenir **force de travail, bien échangeable, attraction**. Bresson ne fait pas de ces épisodes un mélodrame : il les organise comme une série de **micro-scènes** où la morale humaine se lit “en négatif”, non pas dans des grands discours, mais dans une grammaire de gestes.

La scène : l’animal pris dans la chaîne des usages

On voit se répéter les mêmes actions : **tirer une corde, attacher, pousser, faire avancer, frapper**. Les mots qui reviennent sont des mots d’efficacité : des **ordres**, des **injonctions**, une cadence. L’âne n’est pas “écouté” : il est **manœuvré**. Et le film insiste moins sur “l’histoire” que sur la répétition des opérations, comme si Balthazar traversait une suite de dispositifs humains (travail agricole, commerce, divertissement) où il est toujours ramené à une fonction.

Analyse du dispositif : gestes, ellipses, et refus du spectacle

Bresson choisit une mise en scène qui **déplace l’émotion** : au lieu de nous faire “pleurer” par surlignage musical, il nous oblige à regarder **comment** les choses se font.

- **Cadrage / parti pris** : la caméra privilégie souvent les **mains**, les **cordes**, les **bâtons**, les **entraves**, le contact direct avec le corps de l'animal. Les humains sont souvent saisis par fragments (gestes, torsos, déplacements) plutôt que par de grands visages expressifs : la morale est inscrite dans l'action.
- **Violence** : elle est parfois visible, mais très souvent **déportée** : un coup peut partir hors du cadre, la douleur peut être relayée par un **son**, une réaction brève, un mouvement contraint. Ce choix évite la pornographie de la souffrance : il ne “cache” pas, il **refuse d'en faire un spectacle**.
- **Montage / ellipses** : les passages de propriétaires et d'usages peuvent être abrupts. Cette discontinuité rend sensible une vérité simple : pour les humains, l'âne n'est pas une histoire continue, c'est un **objet qui circule**. L'ellipse devient un outil moral : elle montre que la violence est un système, pas un “accident”.

L'effet majeur : qui est “mécanique” ?

Ce qui finit par apparaître, paradoxalement, c'est que **l'âne** est souvent le moins “mécanique” des deux.

Balthazar garde une stabilité : il avance, s'arrête, subit, parfois hésite — mais il ne surjoue jamais, il ne “compose” pas. Les humains, eux, deviennent automatiques : ils répètent les mêmes gestes d'emprise, les mêmes réflexes de domination, comme si la violence était un programme social.

Le film renverse ainsi l'idée cartésienne de l'animal-machine : ici, la “machine” la plus inquiétante, c'est l'organisation humaine (travail, humiliation, profit), et ceux qui s'y plient.

Sens : l'âne comme révélateur, pas comme juge

Bresson ne transforme pas Balthazar en accusateur. L'âne ne “dénonce” pas, il ne parle pas, il ne moralise pas. Il fonctionne plutôt comme un **centre traversé** : en restant opaque et stable, il met à nu l'instabilité morale des hommes.

Les “modèles” bressoniens peuvent paraître neutres, presque impénétrables ; mais leurs actes révèlent progressivement des vices : **cupidité, cruauté ordinaire, humiliation, orgueil**. L'âne devient alors un miroir involontaire : non pas parce qu'il “représente” l'humain, mais parce que **l'humain se révèle contre lui**.

⚠ **Par une mise en scène des gestes (plus que des sentiments), par l'ellipse et le hors-champ, Bresson fait de la violence une structure — et de l'âne un révélateur éthique. L'animal n'est pas un juge : il est la surface résistante sur laquelle l'humanité se lit “en négatif”.**

⚠ **BILAN : Dans *Au hasard Balthazar*, Bresson fait exister l'animal comme une présence autonome, irréductible au récit et au regard humains. Par une mise en scène sobre — plans rapprochés ou distants, temps long, sons concrets, ellipses, refus du pathos — il empêche de réduire Balthazar à un simple symbole ou à un personnage anthropomorphisé. Mais cette présence animale agit aussi comme un révélateur moral : à mesure que l'âne devient objet de travail, de commerce ou de violence, ce sont surtout les humains qui se dévoilent, “en négatif”, à travers leurs gestes de domination, d'exploitation ou d'humiliation. L'animal ne juge pas, ne parle pas, ne dénonce pas ; il demeure la présence stable contre laquelle se lit la mécanique morale des hommes. Le film désanthropocentre ainsi le regard : il nous rapproche de l'animal sans jamais nous donner prise sur son intériorité, et fait de cette opacité même la condition d'un véritable respect du vivant.**

4) Document 2 (BD)

PLANCHE 1 — Jérémie Moreau, *Le Discours de la panthère* : “Chers vivants...”



Situation / fonction

Cette planche fonctionne comme une **déclaration de principe** : le vivant est présenté comme un **ensemble**, et l’animal (la panthère) devient le **centre d’une adresse**. Il ne s’agit pas de raconter une aventure, mais d’installer une **position de lecture** : regarder le monde depuis le non-humain, et s’adresser au vivant comme à un “nous” possible.

? Quelle place occupe la panthère dans la planche ? À qui s’adresse “Chers vivants” ?

Parti pris

- **Composition centrée sur un non-humain** : l'animal devient le pôle de lecture.
- **Adresse minimale** : une phrase courte qui élargit à tous les vivants.

La composition donne une place centrale à la panthère, qui apparaît moins comme un personnage individualisé que comme une masse, une silhouette, presque une présence. Elle attire immédiatement le regard et organise toute la planche autour d'elle. Les couleurs du ciel, souvent travaillées en dégradé, produisent une impression de suspension, de calme et de gravité. Elles contribuent à installer un temps moins narratif que contemplatif.

Les animaux qui entourent la panthère ne racontent pas vraiment une histoire au sens classique ; ils composent plutôt un milieu, une constellation de présences. La formule « **Chers vivants** » élargit encore cette impression. L'adresse n'est pas strictement humaine, ni entièrement animale : elle semble venir d'un lieu intermédiaire, comme si la parole essayait de se placer à l'échelle du vivant lui-même. Cette sobriété évite l'anthropomorphisme facile. La panthère n'est pas rendue "mignonne", ni psychologisée ; elle reste une figure de densité, de mystère et de retrait.

! Mise en relation avec Bresson

Chez Bresson, l'animal ne parle pas ; il impose une présence muette, opaque, qui résiste à l'interprétation. Chez Moreau, l'animal devient le centre d'une adresse, mais cette adresse reste suffisamment sobre pour ne pas dissoudre son altérité. Dans les deux cas, l'enjeu est bien de **décentrer l'humain** et de faire tenir l'animal comme un pôle autonome de présence, de regard et de monde.

PLANCHE 2 — Jérémie Moreau, *Alyte* : "route / traversée / onomatopées"

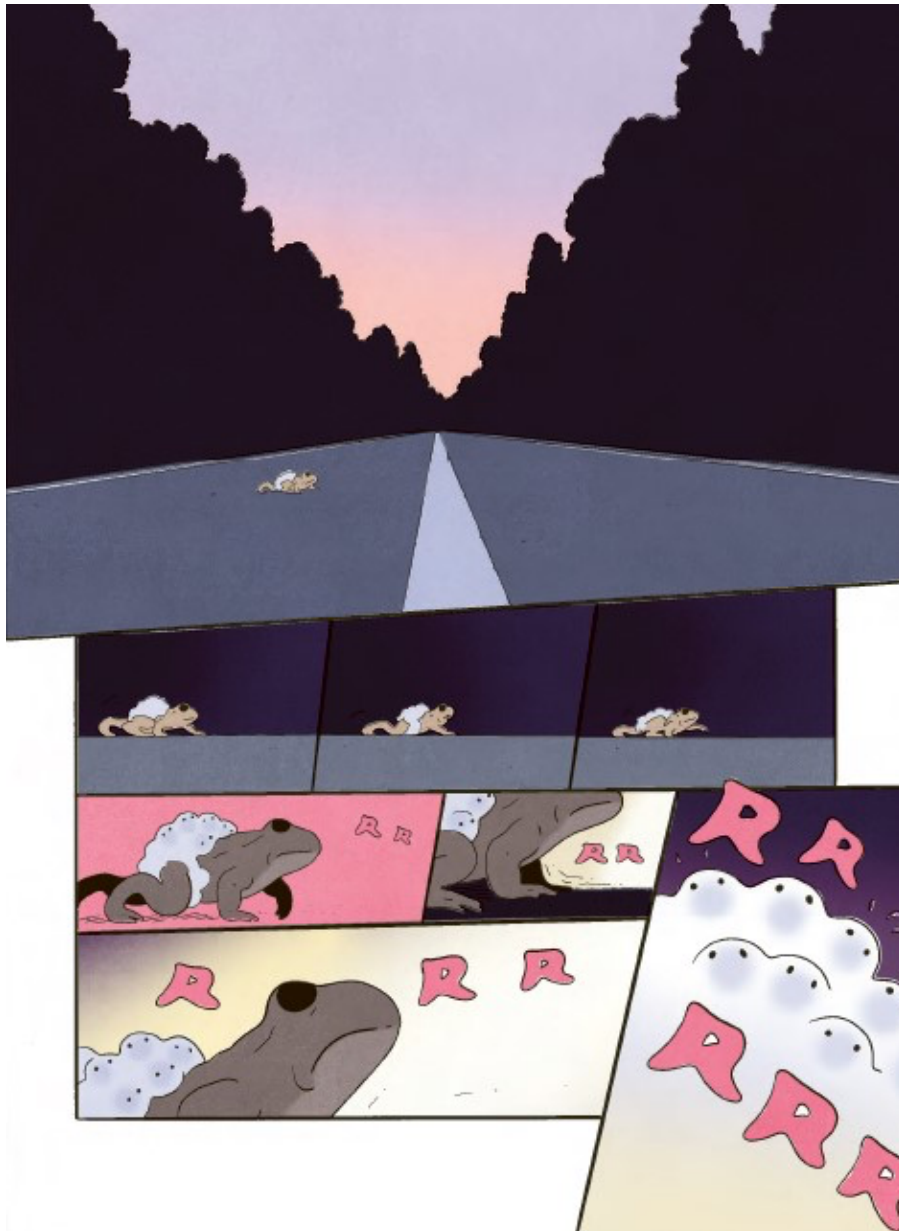
Situation / fonction

Cette planche est construite comme une **mise à l'échelle** : un espace humain banal (la route) devient un **dispositif dangereux**, presque une machine. Le récit se décentre : ce ne sont plus les humains qui "occupent" le monde, mais de **petits vivants** qui le traversent et en subissent la violence.

? Comment la planche déplace-t-elle notre point de vue habituel ?

Parti pris

La perspective de la route fabrique un **couloir** : lignes convergentes, profondeur accentuée, impression de "passage obligé". La route devient une forme de **goulet d'étranglement** : elle organise l'espace comme un dispositif qui canalise et écrase. Le fait qu'elle prenne autant de place dans la planche signifie qu'elle n'est pas un simple décor : c'est **l'agent principal** du danger, une infrastructure humaine qui impose sa logique.



Les petites cases du bas fonctionnent comme un **montage** : elles découpent la traversée en micro-moments, en petites unités de temps. On voit alors la fragilité du vivant : hésitation, accélération, arrêt, reprise. Ce rythme fragmenté produit une tension car il matérialise l'effort minuscule face à une échelle disproportionnée.

Les onomatopées jouent un rôle crucial : elles ne “décorent” pas l'action, elles font sentir une **pression mécanique** (bruit répétitif, continuité du flux, menace imminente). Elles agissent comme un équivalent de la bande-son au cinéma : un **bruit de fond** qui rappelle que la machine humaine ne s'arrête pas, même quand les petits vivants tentent de survivre.

Enfin, le point de vue est souvent placé **au ras du sol** (ou alterné), ce qui oblige le lecteur à adopter une perspective non-humaine : on ne regarde plus “la route” comme un conducteur, mais comme un être exposé. Le résultat est un basculement moral : le non-humain est **vulnérable**, mais il devient le **centre de l'expérience** (c'est son risque, son effort, son monde).

! Mise en relation avec Bresson

Bresson filme souvent des existences prises dans des **trajectoires contraintes** : couloirs sociaux, gestes imposés, circulation de l'âne de mains en mains.

Moreau obtient un effet voisin par d'autres moyens : fragmentation, rythme, perspective, point de vue. Dans les deux œuvres, un vivant non humain apparaît comme pris dans un système plus vaste que lui, mais dont la mise en scène ou la composition nous fait éprouver la violence.

Dans les deux œuvres, un vivant non-humain apparaît comme **pris dans un dispositif** (économique, social, spatial) qui le dépasse, mais dont la mise en scène/planche nous fait éprouver la violence.

6) Ouverture

- **Gorge, cœur, ventre** : point de vue "avec" l'animal (Boston), proximité, refus de la métaphore.
- **Nope** : inverse de Bresson : l'animal pris dans le spectacle → quand le dispositif croit dominer, il fabrique la catastrophe.



Maud Alpi, Gorge, cœur, ventre, 2016, 1h15 (env.), fiction (tournée dans un abattoir réel) : Scène contact entre Boston et un porc (00:26:01) + scène Boston écoute (00:43:16) + fin (01:08:08)

On entre dans l'abattoir **sans discours explicatif** : matière, couloirs, pénombre, bruits. La première expérience n'est pas "une idée sur l'abattoir" mais une **immersion sensorielle**. Très vite, la caméra nous fait comprendre que le film va tenir une place rare : **regarder depuis / avec un animal** (Boston).

Parti pris

Point de vue "avec" l'animal + refus du surplomb.

Le film s'interdit la position "caméra de surveillance" (regard dominant, extérieur, moral). Ici, on est au ras du sol, au plus près : **proximité physique** (focales courtes, légère déformation possible), **couloirs serrés, cadences humaines entendues plus que vues.**

Analyse

- **Le lieu comme machine** : l'abattoir est filmé d'abord comme une *mécanique* (circulation contrainte, goulets, métal), avant même d'être un "débat". L'image fait sentir que les corps animaux sont pris dans une organisation spatiale.
- **Le son fabrique l'inéluctable** : bruits métalliques répétitifs + cris/respirations = sensation de processus industriel continu. Le vivant n'est pas "romantisé", il est **en situation**.
- **Boston comme guide** : animal domestique et dressé, mais **pas acteur**. Il traverse, renifle, hésite : il devient un **passeur** (entre monde humain et monde animal), une façon de tenir ensemble empathie et lucidité.

- **Filmer le visage animal** : quand le film s’approche d’un regard (chien / bovin), il reprend la tradition du “visage” (cinéma humaniste), mais la **déplace** : il s’agit de rendre perceptible une singularité **non humaine**, sans fabriquer une psychologie “mignonne”.
- **Refus de la métaphore** : l’abattoir n’est pas traité comme “symbole” d’autre chose ; le film tient l’animal pour lui-même, et c’est précisément cela qui rend l’enjeu moral plus violent.

Dans *Gorge Cœur Ventre*, les animaux ne sont pas seulement filmés comme des victimes d’un système industriel ; ils sont aussi saisis comme des présences sensibles dont le film cherche à restituer l’exposition, l’enfermement et la vulnérabilité. La scène située vers 26:01, montrant le contact entre le museau du chien et le groin des porcs à travers les grilles des cages, condense particulièrement cette logique. Le grillage matérialise la séparation imposée par l’organisation humaine de l’abattoir, mais il n’annule pas toute relation : au contraire, il rend plus intense encore ce bref contact, à la fois empêché et profondément concret. Le chien n’est pas ici un simple auxiliaire fonctionnel ; il devient un médiateur ambigu, encore pris dans le monde des hommes mais déjà lié, par sa proximité physique, au destin des bêtes enfermées. Le plan fait ainsi affleurer une communauté fragile entre les vivants, fondée non sur le langage ou la maîtrise, mais sur le toucher, la proximité des souffles et la reconnaissance muette d’une commune vulnérabilité. L’animal apparaît alors moins comme une figure symbolique que comme un être sensible pris dans un réseau de contraintes, dont la présence suffit à révéler la violence des dispositifs humains.

Le plan final prolonge et radicalise cette perspective. La vue subjective dans les couloirs étroits menant les bêtes à la mort, où l’on suit les chiens se faufilant dans ces passages de contrainte, fait d’abord éprouver spatialement l’univers de l’abattoir : étroitesse, direction forcée, avancée sans échappatoire. Puis le plan noir, d’une dizaine de secondes, suspend l’image tout en maintenant les sons du déplacement des chiens ; ce retrait du visible oblige à écouter autrement et donne une densité presque spectrale à leur présence. Lorsque l’image revient, l’abattoir apparaît recouvert d’herbe et de mousse, comme si le lieu de mise à mort était reconquis par une temporalité non humaine. Les deux chiens surgissent alors de l’arrière-plan vers une ouverture de lumière éclatante, tandis que subsistent quelques traces du monde humain — une botte, l’arme servant à tuer les bovins. Ces vestiges disent moins une présence active de l’homme qu’un abandon, une disparition, comme si le film imaginait un espace après l’exploitation, après la domination, après le travail de mort. L’errance des chiens dans ce lieu devenu presque post-humain ne vaut donc pas seulement comme image de survivance ; elle ouvre la possibilité d’un monde où les animaux ne seraient plus subordonnés à l’ordre productif humain. Le film ne propose pas une réconciliation naïve, mais une hypothèse sensible : celle d’un espace déserté par les hommes, où les animaux, désormais seuls, rejouent autrement leur présence au monde.

COURS BTS MAV 2 - CAA - ANIMAL / ANIMALITÉ – SÉANCE 5

Le cinéma permet-il réellement d'entrer en relation avec l'animal, ou révèle-t-il au contraire une illusion humaine dangereuse ? Peut-on réellement comprendre l'animal, ou ne faisons-nous que projeter sur lui nos propres désirs, récits et fantasmes ?

Documents :

Werner Herzog, *Grizzly Man*, 2005, 104 min, film documentaire, États-Unis. Le film recompose la trajectoire de Timothy Treadwell à partir de ses propres images tournées en Alaska, complétées par des entretiens et par la voix de Herzog.

Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974, performance avec un coyote vivant, René Block Gallery, New York. La performance est connue aujourd'hui par sa documentation photographique et filmique, conservée et exposée dans plusieurs institutions.

Contrepoint : Patrick Bouchitey, *La vie privée des animaux*, années 1990.

À mobiliser pour montrer comment le commentaire anthropomorphique projette des affects, des intentions et des récits humains sur l'animal.



Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, vers 1817, huile sur toile, 94,8 x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hambourg.



Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974, performance avec un coyote vivant, René Block Gallery, New York



Werner Herzog, *Grizzly Man*, 2005, 104 min, film documentaire, États-Unis.



Patrick Bouchitey, *La vie privée des animaux*, années 1990.

Analyse filmique

Contextualisation : un film hybride, un film à deux voix

Grizzly Man est un film difficile à classer, et c'est ce qui fait sa singularité. Il emprunte à plusieurs formes du documentaire :

- le **documentaire animalier**, par ses images de nature, d'ours, de renards et par le discours sur leur protection ;
- le **film-enquête**, par les témoignages, la remontée vers les derniers jours de Treadwell et l'approche progressive de sa mort ;
- le **portrait**, voire l'**autoportrait**, puisque Treadwell est omniprésent à l'image, parle seul à la caméra et se met sans cesse en scène.

Mais le film ne se réduit à aucun de ces genres, car Herzog travaille à partir d'un matériau déjà filmé par un autre. *Grizzly Man* est ainsi un **film à deux têtes** : d'un côté, les images de Treadwell, guidées par le désir, l'affect, l'élan ; de l'autre, le montage et la voix de Herzog, qui les réorganisent, les commentent et les mettent à distance. Le film confronte donc **deux subjectivités**, deux manières de voir l'animal, deux façons d'habiter les images.

Filmer l'animal sauvage, ce n'est pas seulement enregistrer une présence naturelle : c'est toujours construire une relation, un cadre, une distance, une interprétation. Avec *Grizzly Man*, Werner Herzog travaille sur un matériau déjà chargé d'images et de discours, puisque Timothy Treadwell s'est filmé lui-même pendant des années au milieu des grizzlis d'Alaska. Le film est donc passionnant parce qu'il ne montre pas simplement un homme face à des animaux : il montre un homme qui se met lui-même en scène dans sa relation aux animaux.

Treadwell veut croire à une proximité presque fusionnelle avec les ours. Il parle leur langage, leur donne des noms, leur prête des intentions, se présente comme leur protecteur et parfois même comme leur égal. Herzog, lui, prend ses distances avec cette vision. Il ne nie pas la beauté des images tournées par Treadwell, ni l'intensité de son engagement, mais il conteste profondément l'idée que l'animal sauvage puisse être absorbé dans une fiction humaine d'harmonie. Le film devient alors moins un documentaire animalier qu'une enquête sur une illusion : **celle d'un accès transparent au monde animal**. Selon la présentation du film, Herzog utilise plus de cent heures d'archives tournées par Treadwell et les confronte à des témoignages et à sa propre lecture critique.

C'est là que le rapprochement avec **Joseph Beuys** devient fécond. Dans *I Like America and America Likes Me*, Beuys partage un espace avec un coyote dans un cadre explicitement performatif, ritualisé et symbolique. Le coyote n'y est pas traité comme un animal "compris" ou domestiqué : il reste une présence autre, avec laquelle l'artiste construit un dispositif de cohabitation tendue. Les institutions qui conservent la documentation de l'œuvre la présentent précisément comme une performance où Beuys partage l'espace de la galerie avec un coyote vivant. La différence est décisive : **chez Beuys, la rencontre est pensée comme rituel et comme épreuve ; chez Treadwell, elle tend à devenir croyance personnelle, voire déni du danger.**

🎬 SCÈNE D'OUVERTURE - Treadwell face caméra au milieu des ours : un double dispositif de mise en scène (> 00:06:38)

? Dans cette ouverture, assistons-nous à une rencontre avec l'animal, ou à une relation déjà reconstruite par deux mises en scène ?

Dès l'ouverture, *Grizzly Man* installe un dispositif complexe : les images que nous voyons ont été tournées par **Timothy Treadwell lui-même**, mais elles sont reprises, montées et commentées par **Werner Herzog**. Le film ne montre donc pas seulement un homme au milieu des ours ; il montre d'emblée **une rencontre déjà médiatisée**, d'abord par l'auto-mise en scène de Treadwell, puis par le regard critique de Herzog.

Dans le premier plan, Treadwell se filme au **premier plan**, face caméra, tandis que le paysage et les ours apparaissent à l'arrière-plan. Cette composition est très révélatrice : l'animal est bien présent, mais il est déjà intégré dans un cadre où Treadwell occupe la position centrale. Il parle à la caméra comme à un compagnon, expose la nécessité de "tenir" sa place dans le territoire des grizzlis, et se présente comme quelqu'un qui partage leur monde. Ce n'est donc pas seulement une image de nature sauvage : c'est déjà une scène construite, où Treadwell se donne un rôle, celui d'un homme capable de vivre au plus près de l'animal.

Le plan suivant prolonge cette logique tout en la déplaçant. Il est lui aussi tourné par Treadwell, mais cette fois la **voix de Herzog** se superpose aux images. Là où Treadwell parlait depuis l'intérieur de son expérience, Herzog introduit une distance interprétative. Il explique que Treadwell a voulu établir avec les ours un **contact primordial**, franchir une frontière entre l'humain et le sauvage. Le même matériau visuel change alors de statut : ce qui, chez Treadwell, relevait de l'engagement immédiat, devient sous le regard de Herzog le signe d'un désir plus profond, peut-être impossible, de retour à une forme d'origine.

C'est ce décalage qui fait toute la richesse de l'ouverture. Treadwell utilise la caméra pour se mettre en scène dans sa proximité avec les ours ; Herzog utilise ces mêmes images pour montrer que cette proximité est aussi une construction, un récit, une projection. Le film repose ainsi sur un **double dispositif** : une première mise en scène de soi par Treadwell, puis une seconde mise en forme par Herzog, qui ne détruit pas les images mais les rend problématiques. La rencontre avec l'animal n'apparaît donc jamais comme pure ou immédiate ; elle passe toujours par un cadre, une parole, un point de vue.

! Bilan

L'ouverture montre que *Grizzly Man* n'est pas seulement un film sur les ours, ni même seulement sur Timothy Treadwell : c'est un film sur la manière dont une rencontre avec l'animal est toujours déjà construite par des images et des récits. Le cinéma peut donner l'impression d'une proximité avec le sauvage, mais il révèle aussi que cette proximité est traversée par une mise en scène de soi, puis par le regard critique d'un autre cinéaste.



 **SCÈNE — Les renards : entre anthropomorphisation et grâce de l'imprévu**
(00:22:22 → 00:27:11)

? Que nous fait éprouver cette scène avec le renard : une relation apparemment maîtrisée, révélatrice d'une forme d'anthropomorphisation, ou au contraire la grâce imprévisible d'une rencontre ?

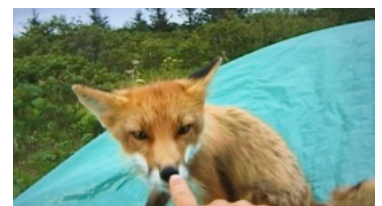
Cette séquence compte parmi les plus lumineuses du film, parce qu'elle donne d'abord le sentiment d'une proximité heureuse avec **les renards**. Treadwell leur parle avec douceur, les appelle par leurs **prénoms — Spirit et Ghost** — et construit ainsi d'emblée une relation marquée par l'anthropomorphisme : nommer les animaux, c'est déjà les faire entrer dans un univers de familiarité humaine, presque intime. Il les suit, les interpelle, semble chercher leur présence comme on chercherait celle de compagnons singuliers. Tout se passe alors comme si une relation pouvait s'installer selon des codes humains de tendresse, de jeu et de complicité. En ce sens, la scène peut donner l'impression d'un lien maîtrisé, ou du moins rendu lisible par Treadwell, qui interprète le comportement des renards à travers ses propres catégories affectives.

Mais cette impression se trouble dans la manière même dont la scène est filmée. La **course avec Spirit**, en **caméra portée**, produit une sensation très forte d'immersion : l'image devient mobile, instable, embarquée dans le mouvement. On ne regarde plus l'animal à distance ; on a l'impression d'entrer dans l'élan même de la rencontre. Quelque chose échappe alors au seul discours de Treadwell : il y a une vitalité du moment, une énergie partagée, une forme de jeu que la caméra saisit sans l'avoir totalement programmée. Puis, à la fin de l'extrait, **Ghost vole la casquette** de Treadwell : ce geste fait surgir ce qui donne à la scène sa beauté singulière, à savoir **l'imprévu**. Ce n'est pas un signe transparent, ni une attitude qu'on pourrait traduire facilement en intention humaine ; c'est au contraire un moment vif, inattendu, qui introduit une part d'incontrôlable et rappelle que l'animal ne se laisse jamais totalement enfermer dans le récit affectif que l'homme construit autour de lui.

C'est précisément cette hésitation qui fait la richesse de l'extrait. D'un côté, Treadwell inscrit **Spirit et Ghost** dans un monde de proximité humaine en les nommant, en leur prêtant une familiarité et en transformant leur présence en lien presque personnel. De l'autre, la scène laisse apparaître quelque chose qui résiste à cette appropriation : les renards agissent selon leur propre logique, dans une liberté que l'homme ne maîtrise pas complètement. Le film capte donc à la fois la **tentation anthropomorphique** de Treadwell et la **grâce d'un événement qui lui échappe**.

 **Bilan**

Avec **Spirit et Ghost**, *Grizzly Man* met en tension deux expériences contraires : celle d'une relation que Treadwell tend à humaniser en donnant des prénoms et en construisant un récit de complicité, et celle d'une rencontre dont la beauté vient précisément de ce qu'elle demeure imprévisible. La scène montre ainsi que le cinéma peut enregistrer un instant de grâce avec l'animal, tout en révélant la tentation humaine de ramener cette altérité à une intimité qu'elle ne confirme jamais tout à fait.



🎬 SCÈNE - Herzog écoute l'enregistrement de la mort : le cinéma face à la limite

Que se passe-t-il lorsque le film renonce à montrer, et fait de l'absence d'image une position éthique ?

L'une des scènes les plus fortes du film est celle où Herzog écoute, au casque, l'enregistrement sonore de l'attaque qui a coûté la vie à Treadwell et à Amie Huguenard. Le spectateur n'entend pas la bande. Il ne voit que le visage de Herzog en train d'écouter, puis sa réaction. Ce choix est capital. Là où un cinéma sensationnaliste aurait pu transformer ce document en choc spectaculaire, Herzog construit au contraire une scène de retrait, de refus, de limite.

Le dispositif est très puissant : le film fait exister la violence extrême sans l'exhiber. L'absence de son pour le spectateur produit un vide qui vaut davantage qu'une monstration. Le cinéma ne donne pas accès à tout ; il peut aussi signifier qu'un seuil a été atteint, et qu'il faut s'arrêter. Cette retenue redéfinit la question de l'animalité. Le sauvage n'est plus ici l'objet d'une rêverie fusionnelle, ni même seulement une présence filmée de près : il redevient ce qui excède l'humain, ce qui échappe, ce qui met fin à l'illusion d'une relation transparente.

Cette scène est aussi un commentaire sur le cinéma lui-même. Voir n'est pas posséder. En renonçant à diffuser l'enregistrement, Herzog rappelle que filmer ou monter des images ne donne aucun droit absolu sur le réel. Il introduit une éthique du non-montrable. L'animal, dès lors, n'est plus ce que l'homme croyait approcher comme un ami ou comme un double ; il redevient une force irréductible, non assimilable au récit humain. Les résumés du film rappellent d'ailleurs que Herzog a choisi de ne pas faire entendre cet enregistrement et qu'il conseille à Jewel Palovak de ne pas l'écouter.

⚠️ **La scène montre que le cinéma n'est pas seulement un art de la révélation : il est aussi un art de la limite. Renoncer à montrer, c'est parfois reconnaître l'altérité radicale de l'animal et l'échec du fantasme humain de maîtrise.**

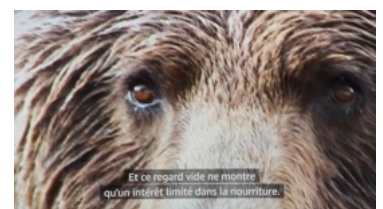
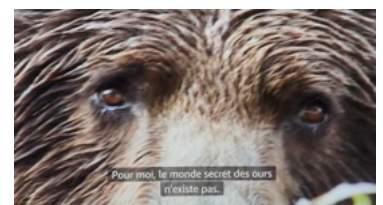
🎬 ÉPILOGUE — Quelques heures avant la mort : fascination et disparition (01:34:43)

Dans l'épilogue, Treadwell apparaît sous la pluie, quelques heures avant sa mort. Les images ont une force étrange : elles sont encore du côté de la vie, mais nous les regardons déjà depuis la mort. Herzog conclut alors sur des plans d'ours au loin et sur cette idée que l'animal offre moins un miroir rassurant qu'un aperçu de nous-mêmes, ou plutôt de notre désir de nous projeter en lui.

Les derniers plans de Treadwell marchant vers l'arrière-plan, accompagné de renards puis suivi par deux ours, sont très ambigus. Ils ont quelque chose de presque légendaire, mais aussi de profondément inquiétant. Herzog abandonne ici en partie sa position de surplomb : il laisse le film s'achever dans une forme de fascination, sans résoudre entièrement le mystère de Treadwell.

⚠️ Bilan

La fin ne referme pas le sens du film. Elle laisse au contraire subsister une ambiguïté : Treadwell apparaît à la fois comme une figure ridicule, pathétique, excessive, et comme quelqu'un qui a approché, jusqu'au vertige, une limite que le film lui-même n'épuise pas.



Bilan général

Grizzly Man est un film sur l'animal, mais plus encore sur le **désir humain de s'approcher de lui, de le comprendre, de l'aimer, voire de s'identifier à lui**. Treadwell veut abolir la frontière entre lui et les grizzlis ; Herzog, lui, montre au contraire que cette frontière reste irréductible. L'animal demeure une présence opaque, étrangère, qui résiste aux récits qu'on projette sur lui.

C'est pourquoi la conclusion du film est si importante : **Herzog suggère que, si le cinéma ne permet pas de lever le mystère des animaux, il peut en revanche nous rapprocher de notre propre nature**. Les ours ne deviennent pas plus lisibles à la fin du film ; mais à travers eux se révèlent notre fascination, notre besoin de projection, notre désir de franchir des limites, et notre difficulté à accepter une altérité qui ne nous renvoie rien. *Grizzly Man* devient ainsi moins un documentaire sur les ours qu'une méditation sur l'humain face au sauvage — et sur ce que cette confrontation révèle de lui-même.

Mise en relation avec Joseph Beuys

Chez **Joseph Beuys**, l'animal n'est ni décoratif, ni attendrissant, ni psychologisé. Le coyote de *I Like America and America Likes Me* reste un être autre, imprévisible, dont l'artiste ne supprime jamais la puissance propre. Mais Beuys ne cherche pas la fusion naïve : il élabore un dispositif ritualisé, dans un espace déterminé, où la distance, le temps, les gestes et les objets produisent une relation tendue, symbolique, inachevée. Les institutions qui documentent l'œuvre insistent sur la coexistence entre l'artiste et le coyote au sein d'un cadre performatif strict.

Chez **Treadwell**, au contraire, la relation semble sortir du rituel pour entrer dans la croyance personnelle. Il ne cadre pas la distance : il tente de l'abolir. Il ne met pas en scène une épreuve de regard : il veut croire à une communauté immédiate. C'est là que Herzog intervient. Son film réintroduit, par le montage et la voix, ce que Treadwell voulait effacer : l'écart irréductible entre l'homme et l'animal sauvage.

On peut donc formuler l'opposition ainsi :

- **Beuys** : rencontre pensée comme **rituel, tension, co-présence, distance travaillée**.
- **Treadwell / Herzog** : rencontre rêvée comme fusion, puis révélée comme **projection, illusion et mise en danger**.

Durant cette action, réalisée du **21 au 23 mai 1974** à la **galerie René Block** de New York, **Joseph Beuys** cohabite pendant **trois jours** avec un **coyote vivant**, souvent nommé **Little John**.

Beuys arrive à New York en **ambulance**, enveloppé dans une **couverture de feutre**.

Il est conduit directement dans la galerie, sans entrer en contact avec la ville.

Il partage avec le coyote un **espace clos et grillagé**, contenant notamment de la **paille**, des **journaux**, une **canne en bois** et d'autres objets simples.

Le public observe la performance depuis l'extérieur de cet espace.

Au fil des jours, le coyote passe de la méfiance à une forme d'accoutumance, sans jamais cesser d'être une présence sauvage et imprévisible.

À la fin de l'action, Beuys repart en ambulance, toujours enveloppé dans le feutre.

Le refus de toucher le sol américain donne à l'ensemble une portée politique et symbolique, dans le contexte de la guerre du Viêt Nam, des tensions raciales et de l'histoire violente des États-Unis.

Le choix du **coyote** est central. Dans certaines cultures amérindiennes, l'animal occupe une place spirituelle importante ; pour Beuys, il cristallise aussi un nœud symbolique de l'histoire américaine, lié à la violence faite aux peuples autochtones et à tout ce que la modernité occidentale a refoulé. La performance prend ainsi la forme d'une confrontation rituelle avec une mémoire historique traumatique.

La rencontre n'a rien d'une familiarité sentimentale. Beuys ne cherche ni à domestiquer l'animal, ni à faire croire qu'il le comprend de l'intérieur. Il construit au contraire un **dispositif de co-présence** fondé sur la durée, la distance, les gestes répétés et l'incertitude. Le coyote reste une présence autre, irréductible.

Le contraste avec *Grizzly Man* est alors très éclairant. Chez **Treadwell**, la relation à l'animal tend vers la projection affective et l'illusion d'une proximité immédiate. Chez **Beuys**, la rencontre est ritualisée et maintient la distance. L'un cherche à franchir la frontière ; l'autre en fait le lieu même de l'expérience.

Bilan

Chez Beuys, l'animal n'est ni décoratif, ni humanisé. Le coyote reste une présence étrangère, puissante, symboliquement chargée, mais jamais réduite à un simple signe. Cette œuvre permet de mieux comprendre *Grizzly Man* : elle montre qu'une rencontre avec l'animal peut être intense sans être fusionnelle, et qu'elle peut reposer sur la reconnaissance d'une altérité irréductible.

6. Bilan

Grizzly Man ne dit pas simplement que l'homme ne doit pas approcher l'animal sauvage. Le film va plus loin : il montre que le désir humain de proximité peut être inséparable d'un désir de récit, d'identification et de projection. Timothy Treadwell veut aimer les ours, leur parler, les défendre, vivre parmi eux ; mais ce désir de relation passe par une fiction de compréhension qui finit par nier leur altérité. Herzog transforme alors ce matériau en méditation sur la limite du regard humain : **l'animal sauvage n'est pas un partenaire immédiatement lisible, encore moins le miroir consolant de nos propres besoins.**

Ainsi, le cinéma peut bien fabriquer une rencontre avec l'animal, mais cette rencontre n'est jamais pure. Elle est toujours médiée par un dispositif, un cadre, une voix, un point de vue. La véritable force de *Grizzly Man* tient au fait qu'il ne célèbre pas cette médiation comme un accès transparent au vivant : il en fait au contraire le lieu même où se dévoilent nos illusions.

Avec *Grizzly Man*, Werner Herzog montre que le cinéma ne donne pas un accès simple à l'animal sauvage : il révèle surtout la manière dont l'humain projette sur lui ses désirs de pureté, de proximité et de salut. Là où Beuys met en scène une cohabitation tendue qui maintient l'altérité de l'animal, Treadwell cherche une fusion imaginaire que le film démonte peu à peu. L'animal n'y apparaît donc pas comme un double de l'homme, mais comme la limite même de ses projections.

Contrepoint :

Patrick Bouchitey, *La vie privée des animaux*, années 1990

Avec *La vie privée des animaux*, Patrick Bouchitey propose un faux documentaire animalier fondé sur le **détournement comique du commentaire**. Des images d'animaux, souvent empruntées au registre classique du film animalier, sont accompagnées d'une voix off qui leur prête des pensées, des dialogues, des affects et des intentions humaines. L'effet est immédiatement drôle, parce qu'il repose sur un décalage : les comportements animaux sont traduits dans le langage de la vie sociale humaine, du couple, de la jalousie, de la maladresse, de la séduction ou du quotidien.

Ce procédé met au jour un mécanisme essentiel : **l'anthropomorphisme**. Le spectateur reconnaît très vite que ce qu'il entend ne dit rien de certain sur l'animal lui-même ; cela dit surtout quelque chose de notre besoin humain de raconter, d'interpréter, de projeter du sens sur des comportements que nous ne comprenons pas complètement. Le film est donc précieux, parce qu'il rend visible, par le rire, une opération que beaucoup d'images animales produisent plus discrètement : transformer l'animal en personnage, en type social, en figure familière et lisible.

Chez **Bouchitey**, l'anthropomorphisme est volontaire, assumé, parodique : il fait rire parce qu'il exhibe la fabrication humaine du sens. Chez **Treadwell**, au contraire, ce mécanisme n'est pas comique mais affectif et existentiel : il donne des noms aux animaux, leur prête une proximité, croit lire dans leurs gestes une relation privilégiée. *La vie privée des animaux* permet donc de comprendre plus nettement que le problème de *Grizzly Man* n'est pas seulement la passion de Treadwell pour les bêtes, mais la manière dont cette passion passe par une **projection humaine** qui risque d'effacer leur altérité.

Bilan

Bouchitey montre, sur le mode humoristique, que parler à la place de l'animal revient souvent à lui imposer un scénario humain. Ce contrepoint aide à penser *Grizzly Man* : là où Bouchitey exhibe l'anthropomorphisme comme jeu, Herzog en montre la part plus troublante et plus dangereuse, lorsqu'elle devient croyance dans une proximité transparente avec le sauvage.

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.

"Gordy's Home" (sitcom + bascule) — ≈ 00:55:30 → 01:00:30

Dans *Nope* de **Jordan Peele** (2022), la séquence de "**Gordy's Home**" constitue un point d'appui très éclairant pour prolonger la réflexion ouverte par *Grizzly Man*. Le film de Peele interroge en profondeur la manière dont les industries du spectacle, de l'image et du divertissement prétendent capter le vivant, le rendre visible, exploitable et maîtrisable. La scène prend place sur le tournage d'une sitcom, dans un univers codé par la télévision : décor domestique rassurant, public, rires enregistrés, lumière uniforme, cadrage frontal. Tout y est organisé pour faire entrer l'animal dans un dispositif humain de lisibilité et de contrôle. Le chimpanzé Gordy n'y apparaît plus comme une altérité sauvage, imprévisible ou irréductible, mais comme un "acteur" intégré à un récit comique, assigné à une fonction spectaculaire. L'enjeu de la séquence est alors essentiel : Peele ne montre pas seulement un animal qui devient dangereux, il montre surtout un système de représentation qui croit pouvoir neutraliser le vivant par le cadre, par le genre télévisuel, par les automatismes du spectacle.

Comment la séquence de “Gordy’s Home” révèle-t-elle, comme *Grizzly Man*, que le danger vient moins de l’animal lui-même que du dispositif humain qui prétend le transformer en image maîtrisable ?

Parti pris (à nommer clairement)

Animal pris dans le spectacle : le dispositif croit dominer, et fabrique sa propre catastrophe. *Nope* montre que le danger vient moins de “l’animal” que de la **relation de domination par l’image** : faire de l’animal un objet de divertissement.

Analyse (correction développée)

- **Lumière et frontalité = domestication visuelle** : éclairage uniforme (type TV), décor lisible, cadrage frontal : tout produit une impression de contrôle. Gordy est “installé” comme personnage, donc comme élément maîtrisé du récit humain.
- **Le son est la clé de la bascule** : le rire enregistré crée une bulle rassurante. Quand il disparaît, le monde change de nature : on passe du spectacle au réel brutal.
- **Rupture de forme = rupture de pouvoir** : la caméra devient plus instable, le montage plus heurté, la violence passe souvent par des effets de hors-champ / fragmentations. Le film fait sentir que le dispositif n’absorbe plus l’événement : il est débordé.
- **Le regard comme acte de domination** : *Nope* construit une idée centrale (utile pour tout le cours) : **regarder = vouloir posséder**. Le spectacle animalier est une tentative de capture (du vivant, du comportement, puis de l’image “parfaite”). Et c’est cette capture qui se retourne contre l’humain.

La scène montre d’abord une forme de **domestication visuelle**. L’éclairage plat et régulier, la frontalité du plateau, la lisibilité immédiate des espaces et des actions fabriquent l’illusion d’un monde sous contrôle. Tout semble pensé pour absorber l’animal dans la grammaire du divertissement télévisuel : Gordy est installé dans le décor comme un élément fonctionnel du spectacle, exactement comme si le cadre humain pouvait suffire à contenir son altérité. Mais cette maîtrise est une fiction. Lorsque l’incident survient, la bascule ne révèle pas seulement une montée de violence : elle dévoile que le dispositif entier reposait sur une croyance, celle selon laquelle le vivant peut être converti en performance stable. Le son joue ici un rôle décisif : tant que les rires enregistrés accompagnent la scène, ils imposent une lecture comique, artificiellement rassurante. Lorsqu’ils cessent, le régime perceptif change brutalement ; le spectateur n’est plus dans l’ordre du spectacle, mais dans celui d’un réel soudain redevenu incontrôlable. La rupture n’est donc pas seulement narrative, elle est formelle : la scène fait sentir que le dispositif télévisuel ne parvient plus à absorber l’événement.

C’est précisément en cela que *Nope* peut être rapproché de *Grizzly Man*. Dans les deux cas, le problème fondamental n’est pas “l’animal sauvage” comme menace naturelle isolée, mais **le rapport humain à l’animal**, c’est-à-dire le désir de le rendre lisible, proche, appropriable. Chez **Timothy Treadwell**, ce désir prend la forme d’une projection fusionnelle : il croit pouvoir entrer dans une relation quasi transparente avec les grizzlis, leur parler, les comprendre, abolir la distance qui les sépare de lui. Chez **Peele**, le même fantasme se déplace vers l’univers du spectacle : il ne

s'agit plus d'aimer l'animal comme partenaire intime, mais de l'intégrer à une machine de divertissement, de l'exhiber comme image performante et contrôlée. Dans les deux cas, l'humain refuse l'altérité véritable de l'animal. Il veut soit la nier par l'amour et l'identification, soit la neutraliser par le cadre et la mise en scène. Le danger surgit justement de cette erreur : non pas de l'existence d'un vivant autre, mais de la prétention humaine à le soumettre à ses propres catégories.

On peut donc dire que **Peele radicalise une intuition déjà présente chez Herzog** : regarder l'animal, surtout dans un dispositif spectaculaire, c'est souvent vouloir le posséder symboliquement. Le cinéma, la télévision, le divertissement ne se contentent pas de montrer le vivant ; ils tendent à le capturer, à le convertir en image consommable. *Nope* rend cette logique particulièrement visible, puisque la catastrophe éclate au cœur même d'un plateau de sitcom, c'est-à-dire dans un lieu conçu pour transformer toute présence en performance. L'animal n'y "sort" pas simplement du cadre : il révèle que le cadre lui-même était un instrument de domination, une fiction de maîtrise. Ainsi, comme *Grizzly Man*, *Nope* montre que l'échec ne vient pas d'une sauvagerie animale incompréhensible, mais d'un regard humain qui veut trop vite traduire, exploiter et posséder ce qui lui échappe.

Le rapprochement entre *Grizzly Man* et *Nope* permet donc de comprendre que le danger ne réside pas seulement dans l'animal, mais dans la manière dont les humains construisent autour de lui des dispositifs de contrôle, de projection et de spectacle. Là où Herzog démonte le fantasme d'une fusion intime avec le sauvage, Peele dévoile la violence d'une capture du vivant par l'économie de l'image. Dans les deux films, l'animal devient ainsi le révélateur d'une illusion humaine fondamentale : croire que voir, cadrer ou aimer suffit à maîtriser ce qui demeure irréductiblement autre.