

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.

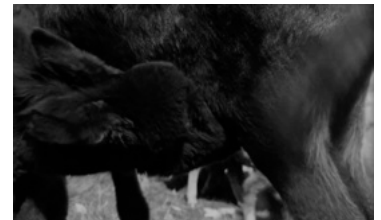
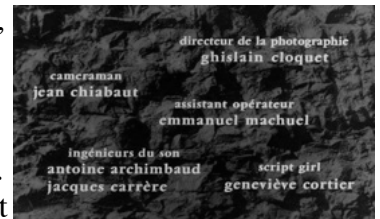
🎬 SCÈNE - Ouverture : Schubert interrompu par le braiment (00:01:00 > 00:02:57)

? 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 :

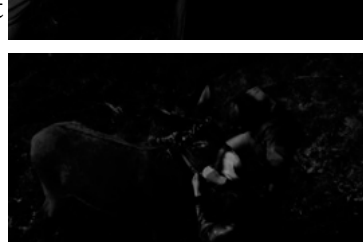
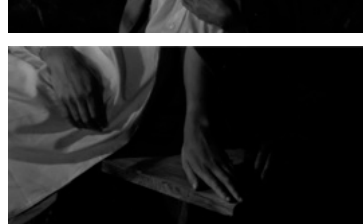
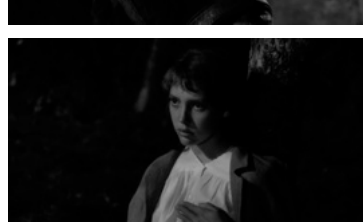
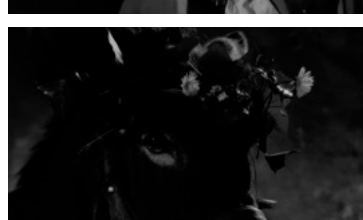
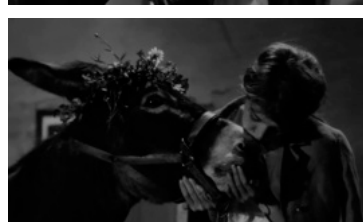
- **Échelle de plans** : la scène privilégie des **plans rapprochés** et **plans moyens**, qui reviennent souvent sur le **corps** de l'âne (encolure, tête, regard, oreilles) plutôt que sur les visages humains.
- **Angle / hauteur** : la caméra évite l'angle spectaculaire (contre-plongée héroïsante ou 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

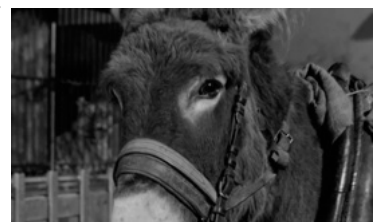


Le forain guide l'âne de cage en cage. À chaque arrêt, le montage répète le même schéma : **Balthazar regarde / l'autre animal est regardé**. Bresson ne dramatise pas, ne fait pas de “scène” au sens théâtral : il aligne des regards, des respirations, des cris. Ce qui frappe, c'est la manière dont la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

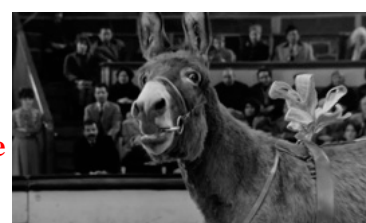
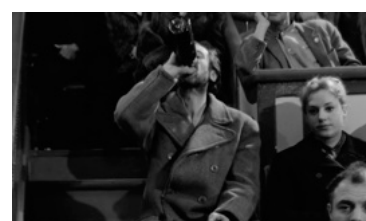
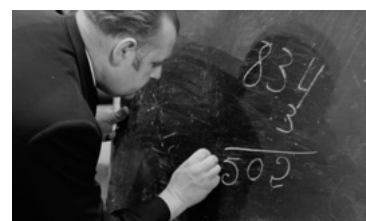
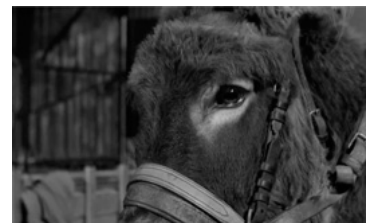
🎬 SCÈNE - Balthazar au cirque : une intelligence qui échappe au spectacle (00:52:30 > 00:55:11)

? 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.

