



Hervé COUCHOT
Agrégé de philosophie et professeur
Université Sophia à Tokyo, Japon
hcouchot@yahoo.fr

Hervé Couchot s'intéresse aux images de la pensée philosophique depuis d'autres champs non philosophiques (la littérature et le cinéma notamment), et aux problèmes de temporalité et de normes en relation avec l'état d'urgence et l'âge atomique.

Parmi ses dernières publications on compte « Nancy-Fukushima-Tokyo : une ligne de fuite japonaise » (Texte coécrit avec Michaël Ferrier), dans *Lignes*, n°68, numéro spécial d'hommage à Jean Luc Nancy (2022) ; « L'inesthétique » dans Michaël FERRIER, *Dans l'œil du désastre*, Éd. Thierry Marchaisse, 2021.

Il est récemment intervenu dans le cadre du Colloque international « Existences collectives : perspectives sémiotiques sur la socialité animale et humaine » à l'Université Paris 8 (octobre 2022), ainsi qu'au symposium international « La pensée active de Gilles Deleuze » à l'École Supérieure d'art et de design TALM d'Angers (novembre 2022).



L'Ânimal cinématographe : notes d'un spectateur sur le film *EO* **(2022) de Jerzy Skolimowski**



EO (2022)

« Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra pour *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer*. »

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1975)

La place de l'animal et l'anthropocentrisme au cinéma

Qu'il soit fantastique ou réel, faire d'un animal ou d'une espèce le personnage central d'un film ne constitue plus une originalité. Depuis *King Kong* (1933) et *Godzilla* (1954), l'histoire du cinéma au sens large, documentaires animaliers compris, fourmille d'animaux variés occupant une place plus ou moins importante en fonction du projet des réalisateurs. Tout se passe aujourd'hui comme s'ils étaient d'autant plus présents au cinéma que leur sixième extinction de masse connaît une accélération fulgurante. Objet d'effroi ou d'empathie, protagoniste de premier plan ou simple « figurant », l'animal a pu y occuper plus d'un rôle sans jamais en jouer aucun : faire-valoir bucolique ou exotique, compagnon réconfortant ou prédateur inquiétant, métaphore des puissances indomptables de la nature ou regard silencieux porté sur la société humaine.



Pourtant, inciter le spectateur humain à « se mettre à la place de l’animal », chaque fois qu’une identification est possible, ne va pas sans risque. L’anthropocentrisme cinématographique a lui aussi plus d’une ruse dans son sac, qui réduit trop souvent l’animal à un simulacre d’homme, ne retenant que ses réactions les plus théâtrales ou ses émotions censées les mieux partagées avec lui. Au besoin, lorsqu’il s’avère trop difficile de diriger cet anti-comédien par excellence, son rôle pourra tout aussi bien être simulé par un acteur travesti, une maquette articulée ou une image de synthèse. À quelques exceptions près, il est par conséquent rare de voir de *vrais* animaux au cinéma d’autant que les animaux en chair et en os peuvent parfois servir de caution à des représentations encore plus trompeuses que leurs imitations¹.

Le problème est au demeurant moins technique que figuratif. Ainsi, des cinéastes animaliers comme Jean Painlevé, spécialisé dans l’observation de la faune sous-marine et considéré comme l’un des fondateurs du cinéma scientifique, ne se privent pas toujours de plaquer des attitudes humaines sur du vivant animal, ce qui constitue aussi un ressort du comique². Il en va ainsi, chez Painlevé, avec la partie de football endiablée des Bernard-l’ermite dans le documentaire qui leur est consacré³ ; mais au moins cette petite tricherie s’affiche-t-elle clairement comme ce qu’elle est : du simili-zoologique à vocation humoristique. Dans tous les cas et puisqu’un film sur les animaux est toujours la projection d’un regard humain qui s’adresse à ses semblables, toute forme d’anthropocentrisme, bien ou mal intentionnée, est sans doute inévitable. De même, les principales passions mimétiques que l’animal inspire au spectateur sont le plus souvent celles qu’Aristote associe à la comédie et à la tragédie — le rire, la pitié ou la frayeur — suivant cette « terrible habitude » du théâtre au cinéma, déjà dénoncée en son temps par Robert Bresson⁴.

Depuis les travaux pionniers de Von Uexküll⁵ et de Buytendjik⁶, nous savons pourtant qu’un animal ne perçoit pas le monde comme *nous* le voyons. De nombreuses expériences nous

¹ Au sujet de ce « cinéma de l’animal faux », lire la stimulante étude de Camille Brunel : *Le Cinéma des animaux*, UV éditions, 2018.

² « On rira d’un animal, mais parce qu’on aura surpris chez lui une attitude d’homme ou une expression humaine. ». Henri Bergson, *Le rire in Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p.388.

³ Jean Painlevé, *Le Bernard l’ermite* (1929).

⁴ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p.12.

⁵ Jakob Von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, 1934 ; trad. fr. éd. Denoël, 1965.

⁶ Frederik Jakobus Johannes Buytendjik, *L’homme et l’animal, essai de psychologie comparée*, 1958 ; trad. fr. éd. Gallimard, 1965.



ont appris que le champ perceptif et le circuit sémiotique délimités par ses tendances façonnent un réseau de formes, de couleurs ou de sons constitutifs d'un milieu de vie dont il ne peut être abstrait : un monde animal spécifique, avec ses percepts et ses affects singuliers, dont notre monde humain n'est qu'une forme particulière, érigée en univers. Qu'advient-il dès lors quand le regard de l'animal lui-même est placé au centre du dispositif filmique, formant une sorte d'œil-caméra animalisé, et lorsque l'homme et le monde deviennent l'objet de son regard ? À cette question le dernier film de Jerzy Skolimowski apporte une réponse nouvelle, entièrement cinématographique, à partir d'expérimentations formelles inédites.

Filmer depuis l'intérieur d'un âne

Le projet de réaliser *EO* (« Hi Han » en polonais) trouve son origine dans une émotion et une expérience d'observation. Skolimowski confie en effet son admiration pour *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson (1966) — « le seul film qui m'a fait pleurer », dit-il dans un entretien — tout en insistant sur le peu d'influence qu'il a exercé sur son propre film :

« Je me suis inspiré d'*Au hasard Balthazar*, mais je n'en ai pas du tout fait un remake. Le seul point commun entre *EO* et le film de Bresson est que le personnage principal est un âne. »⁷

Quant à l'observation qui a déclenché le scénario de ce film, co-écrit avec Ewa Piaskowa, elle porte sur le regard d'un âne « bienveillant et mélancolique » croisé par Skolimowski à l'occasion d'une fête annuelle de Noël dans un village de Sicile. Malgré tout, et telle est l'originalité principale de *EO*, le renversement des regards ne passe pas seulement par le choix de filmer les yeux d'un animal observant le monde qui l'entoure dans le but de contester le monopole du regard humain. Il était essentiel pour moi, insiste Skolimowski, « de ne pas raconter une histoire à partir d'un âne mais plutôt, pour le dire ainsi, depuis l'intérieur de l'âne. »⁸

Il faut dès lors considérer la notion de prisme animal dans son sens optique le plus littéral : celui d'un objet matériel transparent ayant la propriété de décomposer la lumière et de

⁷ « Âne, mon frère », entretien avec Jerzy Skolimowski, *Cahiers du cinéma*, n°791, octobre 2022, p.113.

⁸ *Ibid.*, p.113.



faire naître un nouveau spectre de couleurs. De manière plus générale, un prisme peut aussi permettre de déformer des images. De fait, l'intrigue discontinue, pour ne pas dire décousue, de *EO* ne contrevient pas seulement aux trois unités classiques de lieu, de temps et d'action qui prévalent au théâtre mais n'ont pas grand sens du point de vue d'un animal. Elle donne lieu à une série d'expérimentations plastiques qui affecte la fabrique des images et donnent à voir un autre champ perceptif avec ses couleurs quasi psychédéliques et ses mouvements de caméra aberrants. Tel est le parti pris cinématographique assumé par Skolimowski, à rebours de tout le cinéma d'animaux qui l'a précédé :

« J'ai pensé qu'une telle structure avec tant de fragments d'histoires différentes, m'autorisait à une liberté formelle totale, à utiliser la caméra de tas de manières, y compris les plus extravagantes. »⁹

L'itinérance de *EO* à travers l'Europe est notamment étoilée de flashes d'un rouge sanguinolent, qui constituent, suivant l'heureuse expression de Mathieu Macheret, le « fil rouge » d'un puissant déluge de formes¹⁰. Une série de fulgurations et de mouvements vertigineux scande en effet chacune des étapes de son périple picaresque jusqu'à son trépas final qui coïncide avec l'arrêt du film. Tout se passe comme si le *black-out* de l'abattoir et son couperet s'abattaient simultanément sur le crâne de l'âne et sur l'œil de la caméra.

Certes, l'attention portée aux regards des animaux sur les humains ou sur leurs semblables n'est pas nouvelle au cinéma. Les probables citations visuelles de *Au hasard Balthazar* de Bresson (la scène du cirque) ou de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton¹¹ (le regard de quelques animaux dans la nuit de la forêt) rappellent au spectateur que ce film est aussi la reprise d'une histoire du regard animal au cinéma. Cette dernière connaît d'ailleurs, depuis une décennie au moins, un renouveau manifeste dans des œuvres comme *Leviathan* (2012) de Verena Paravel et Lucien Castaing-Taylor ou *Gorge, cœur, ventre* (2016) de Maud Alpi, qui, chacune à leur manière, s'attachent à « plonger le spectateur dans les yeux des animaux¹² », se demandant ce que peut un corps animal en mouvement quand il n'est pas

⁹ « Âne mon frère », *op.cit.*, p.113.

¹⁰ Critique et analyse du film « *EO* » (2022) par Mathieu Macheret. Centre des arts d'Enghien, 15 novembre 2022. <https://podcasters.spotify.com/pod/show/centre-des-arts/episodes/CDA-CINMA--Eo-2022-par-Mathieu-Macheret-e1qoc98>

¹¹ *The Night of the hunter* (1955).

¹² Félix Rehm, « Gorge, cœur, ventre la langue coupée », *Art Press*, n°439, décembre 2016, p.8.



seulement filmé par une caméra mais comme emporté avec elle dans l'inter-règne d'un devenir-animal cinématographique, au sens de Deleuze et Guattari.

Malgré tout, jamais jusqu'alors le champ perceptif imaginé d'un animal n'avait été placé, comme dans *EO*, au centre du dispositif filmique, comme si son monde visuel et les mouvements de son corps épousaient entièrement ceux de la caméra. Tel est le but premier visé par Skolimowski dans ce film :

« Rapprocher les spectateurs des animaux, leur faire partager leurs points de vue, non seulement celui d'un âne mais aussi celui d'un oiseau, les faire presque se sentir l'un d'eux. »¹³

Une fable animaliste ambiguë

Dans un livre en partie autobiographique, l'écrivain français Pierre Guyotat associe également son écriture au souci de voir ou de ressentir le monde qui nous environne depuis un regard et un corps animal :

« Chouette, poissons, cochons noirs, corail dans l'eau qui bat, en bas. Voir le monde comme le voient en même temps la taupe – qui voit si peu –, l'araignée d'eau, l'aigle ; ressentir le monde comme le ressentent l'acarien du tapis, le crabe ou la baleine ; comme la mouette en plein froid posée sur la couronne de la statue de roi, qui s'y réchauffe en déféquant. »¹⁴

Peut-être faut-il voir dans ce projet le secret de tout art depuis Lascaux. D'une certaine manière un regard sans l'homme, pré-humain ou post-humain, ou un regard pour lequel l'homme serait une chose vue parmi d'autres constituent l'horizon vers lequel tend toute production esthétique même s'il est possible d'envisager d'autres regards que ceux des animaux : un regard-monde, ou un regard de la mer comme dans le beau *Leviathan* de Paravel et Castaing-Taylor.

Pour ce qui est du cinéma dans son rapport à l'animal, les choix esthétiques des réalisateurs sont toujours porteurs d'une éthique implicite. Si l'on part du principe que le

¹³ « Âne mon frère », *op.cit.*, p.113.

¹⁴ *Coma*, Paris, Mercure de France, 2006, p. 74.



cinéma animalier est majoritairement un « cinéma de l'animal faux » (ce qui est vrai !), il n'en est pas moins possible de renoncer à une certaine exactitude zoologique dans la représentation des animaux, tout en faisant passer quelque chose de *vrai* quant à leurs manières d'être et d'habiter leurs mondes. Très souvent en effet, parce qu'ils se font une idée trop sommaire de leur devoir d'authenticité, les cinéastes se trouvent placés devant une fausse alternative qui leur tient lieu de dilemme moral : ou bien filmer de *vrais* animaux en collant au plus près de l'observation scientifique, mais en faisant face à des limites éthiques touchant notamment à la représentation de leurs souffrances ; ou bien faire jouer de faux animaux, factices ou bien réels (par exemple des animaux apprivoisés supposés sauvages) pour les scènes qui ne peuvent être filmées sans transgresser ces limites. Ainsi les vrai-faux félins agressifs du film *Roar* (1981) de Noël Marshall ou le requin électronique mutilé et agonisant utilisé par Jacques Cluzaud et Jacques Perrin dans leur documentaire *Océans* (2009), afin de dénoncer l'extermination de cette espèce recherchée pour la saveur de ses ailerons. Pour des raisons liées à l'évolution de notre sensibilité et aux nouveaux droits acquis par les animaux, un film aussi cru que *Le Sang des bêtes* (1949) de Georges Franju, montrant la mort en direct d'animaux de boucherie dans les abattoirs de la Villette et de Vaugirard, ne pourrait plus être réalisé aujourd'hui, en dépit de son insoutenable vérité documentaire qui vidait déjà les salles de cinéma de son temps. De ce point de vue, et cela vaut pour toute forme d'art, montrer un *véritable* animal au cinéma, à supposer que cela fût possible, dépend moins de la réalité du référent ou du genre du film (documentaire animalier ou fiction avec des animaux) que de choix esthétiques et éthiques qui parviennent ou non à communiquer ses sensations au spectateur.

Le film de Skolimowki n'aborde pas autrement ce problème. Il lui importe peu que la vision baroque de *EO*, projetée sur l'écran, corresponde réellement à ce qu'un âne peut voir du monde ou ne soit qu'un pur produit de son imagination. Il s'agit avant tout pour lui de restituer par tous les moyens du cinéma la singularité d'un monde animal et d'en rendre sensible la possibilité au spectateur.

Cette déconstruction de l'opposition binaire du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire opérée par son film se retrouve également à propos d'une certaine posture animaliste elle-même non exempte d'ambiguïtés. Ainsi *EO* est-il contraint de quitter le cirque et surtout la seule personne humaine qui lui témoigne de l'affection — la jeune écuyère avec laquelle il exécute son numéro — suite à l'intervention d'un groupe animaliste qui s'indigne du traitement, supposé dégradant, des animaux par cet art du spectacle. Dans *Au hasard Balthazar*



de Robert Bresson, c'était déjà le cirque qui avait momentanément permis au petit âne d'échapper aux violences infligées par son maître alcoolique ainsi que par une bande de voyous désœuvrés.

Les relations des animaux entre eux, trop souvent montrées sous leur jour irénique (à quand un chien aboyant contre des animaux conduits à l'abattoir ?) sont elles-mêmes parfois exemptes d'empathie. Le critique de cinéma Hervé Aubron fait justement remarquer que l'interspécisme n'a chez Skolimowski « rien de lumineux » et que le regard que les animaux porte sur leurs semblables est parfois mêlé d'hostilité :

« *EO*, l'âne scrute simplement des chevaux dans leurs paddocks et il ne s'en dégage pas de concorde particulière entre équidés voisins (...) Dans une autre séquence, l'âne en fuite s'aventure de nuit dans une forêt qui devient celle d'un conte : sous l'œil d'autres espèces (crapaud, hibou, renard) l'âne s'apparente à un intrus, tel Bambi ou Mowgli. »¹⁵

En fait, et c'est également l'une des grandes forces de son film, Skolimowski joue avec les stéréotypes animalistes ou anthropocentriques au cinéma, les reprenant au besoin à son compte de façon parodique et toujours avec un grand sens des nuances : ainsi en va-t-il de la ruade quasiment burlesque de l'âne qui assomme le gardien d'un élevage de bêtes à fourrures avant de s'enfuir en leur compagnie ; ou encore, dans ce quasi épisode de la « lutte des classes » animales¹⁶ au cours duquel le regard de l'âne semble exprimer de la perplexité, voire de la jalousie, face à la différence de considération des hommes envers les montures nobles et les vulgaires bêtes à charrettes.

Mais le film brouille habilement les pistes. Tout message trop visible ou univoque est d'avance neutralisé par l'œil-caméra silencieux de l'animal cinématographe, rendu plus complexe par la fragmentation des points de vue : hommes, animaux et même machines (en particulier les grues, les éoliennes et les oiseaux-drônes utilisés pour les plans aériens) ne cessent de croiser leurs regards dans un perspectivisme généralisé. Bien que fortement attaché à la défense de la cause animale, Skolimowski n'a pas voulu faire de son film un plaidoyer anti-spéciste ni une simple dénonciation des impasses de notre monde contemporain. Le plaisir

¹⁵ Hervé Aubron, « À revoir Balthasar », *Cahiers du cinéma*, n°791, *op.cit.*, p.111.

¹⁶ Suivant la pertinente suggestion de Mathieu Macheret dans sa présentation du 15 novembre 2022.



de filmer un animal attachant de l'intérieur et la liberté formelle totale dont il s'est autorisé l'emportent au final sur la morale de l'histoire.



BIBLIOGRAPHIE

- Aubron Hervé, « À revoir Balthasar », *Cahiers du cinéma*, n°791, octobre 2022.
- Bresson Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.
- Brunel Camille, *Le cinéma des animaux*, UV éditions, 2018.
- Buytendjik Frederik Jakobus Johannes, *L'homme et l'animal, essai de psychologie comparée*, 1958 ; trad. fr., Paris Gallimard, 1965.
- Derrida Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- Macheret Mathieu, *Critique et analyse du film « EO »* (2022), Centre des arts d'Enghien, 15 novembre 2022. Consulté le 10 janvier 2023 :
<https://podcasters.spotify.com/pod/show/centre-des-arts/episodes/CDA-CINMA--Eo-2022-par-Mathieu-Macheret-e1qoc98>
- Rehm Félix, « Gorge, cœur, ventre la langue coupée », *Art Press*, n°439, décembre 2016.
- Skolimowski Jerzy, « Âne, mon frère », *Cahiers du cinéma*, n°791, octobre 2022.
- Skolimowski Jerzy, « Je crois dans le pouvoir de l'image », *Positif*, n°740, octobre, 2022.
- Skolimowski Jerzy, « Est-ce ainsi que les ânes vivent », entretien avec Baptiste Roux, *Positif*, n°740, octobre, 2022.
- Skolimowski Jerzy, « Au fil des prises, l'âne est parfait tout le temps, toujours égal à lui-même », entretien avec Mathieu Macheret, *Le Monde*, 22 octobre 2022.
- Uzal Marcos, « Le corps et l'âne », *Cahiers du cinéma*, 20 mai 2022. Consulté le 12 janvier 2023 :
<https://www.cahiersducinema.com/actualites/bellocchio-skolimowski-la-bande-de-comolli/>
- Uexküll von Jakob, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, 1934 ; trad. fr. éd. Denoël, 1965.