

## *Bestiaire* Scénario et réalisation de Denis Côté

Pierre-Alexandre Fradet

---

Numéro 255, hiver 2016

Le réalisme spéculatif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/81120ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Fradet, P.-A. (2016). *Bestiaire* Scénario et réalisation de Denis Côté. *Spirale*, (255), 52–55.

# APRÈS LE MÉDIATIONISME : UNE RÉINTERPRÉTATION DE *BESTIAIRE*

PAR PIERRE-ALEXANDRE FRADET

## BESTIAIRE

de Denis Côté (scénario et réalisation)  
Canada/France, 2012, 72 min.



Avec ses 488 entrées en salles au Québec et ses quelque 2000 entrées dans l'Hexagone, *Bestiaire* est loin de pouvoir revendiquer le titre de succès populaire. Pourtant, ce « court » long métrage de 72 minutes, tourné à frais modiques et presque entièrement improvisé, n'est pas sans avoir soulevé les passions de nombreux journaux : *Le Monde*, *Libération*, *Les Inrockuptibles*, *La Presse*, *Le Devoir*, *Variety*... La plupart des observateurs ont salué non seulement son ambiance angoissante, sa rigueur formelle et son intrigant discours sur les animaux, mais aussi et surtout sa portée autoréférentielle. En filmant des bêtes dans le plus grand silence, a-t-on répété à l'envi, Denis Côté ne proposerait pas un film sur les animaux ; il s'intéresserait à *notre rapport aux animaux*. Son œuvre ne se pencherait donc pas sur les parcs animaliers et la sphère zoologique, mais bien plutôt sur le regard que le spectateur porte sur ces parcs, ainsi que sa relation avec l'animal.

Le présent texte ne souhaite guère contredire le fait que *Bestiaire* s'intéresse par moments à ce regard. Il cherchera toutefois à nuancer l'importance que le film y accorde en mettant en évidence ce qui a été occulté jusqu'à présent et qui n'est pas moins essentiel en lui : l'attention qu'il porte aux animaux, tels qu'ils sont entre eux pendant notre absence. C'est donc à une réinterprétation spéculative de *Bestiaire* qu'il s'agira de s'adonner ici. Consciemment ou non, Denis Côté témoigne en effet d'un vif regard spéculatif, sensible tour à tour à notre rapport aux animaux et à ce qui transcende ce rapport, au lieu de se cloîtrer dans l'étude du prisme subjectif à travers lequel le monde se donne à nous. D'un côté, le film rappelle qu'il est possible pour l'être humain d'envisager l'animal à travers un schème subjectif, c'est-à-dire de constituer phénoménologiquement l'animal en tant qu'objet connu ; de l'autre, il signale que les bêtes et les objets peuvent exister indépendamment du fait qu'ils sont perçus par nous. Chez le cinéaste québécois, le réel n'est

donc ni tout à fait construit ni tout à fait absolu : il peut être l'un ou l'autre. Comprendre l'intérêt de cette posture exige d'éclaircir le type de conception théorique et filmique dont *Bestiaire* se distingue, le « médiationisme ».

### Du corrélationisme au médiationisme

Pendant artistique du « corrélationisme », à savoir l'idée philosophique selon laquelle tout objet doit être pensé en relation avec un sujet, le médiationisme renvoie aux œuvres d'art intéressées plus par les médiations que par le réel, plus par les conditions de possibilité qui constituent les œuvres que par le discours qu'elles peuvent tenir sur le monde. En cinéma, il est devenu courant de déprécier le désir de représenter le monde et d'insister sur la part incontournable de médiation qu'implique toute œuvre filmique : le montage, le cadrage, la direction artistique... C'est pourquoi on ne s'étonne plus de lire qu'il serait primitif de croire que le cinéma permet de porter à l'écran le réel lui-même. En fait, comme on le sait depuis Dziga Vertov et son expérience du *Kino-Glaz* (Ciné-Œil), le geste même par lequel on installe une caméra cachée dépourvue de filmeur et disposée à croquer sur le vif les passants implique certaines décisions techniques et, par conséquent, des médiations, des prises de vue témoignant d'un rapport subjectif au réel.

## EN CINÉMA, IL EST DEVENU COURANT DE DÉPRÉCIER LE DÉSIR DE REPRÉSENTER LE MONDE ET D'INSISTER SUR LA PART INCONTOURNABLE DE MÉDIATION QU'IMPLIQUE TOUTE ŒUVRE FILMIQUE

Mais les médiations cinématographiques ne correspondent pas qu'aux interventions du cinéaste, elles sont tour à tour associées dans l'histoire à la façon dont une œuvre est construite à partir de codes, de grandes unités signifiantes et du langage qui en résulte (la « sémiologie filmique », dont l'un des représentants est Christian Metz) ; au rôle que joue l'esprit dans l'interprétation des films (le « cognitivisme », qui allie chez David Bordwell naturalisme et constructivisme) ; à l'importance de l'affectivité du spectateur et du contexte institutionnel cinématographique (la « sémiopragmatique » de Roger Odin) ; ou encore à la fonction du récit dans la signification d'une

œuvre filmique (la « narratologie », inspirée par le formalisme russe et le structuralisme). Lorsqu'on considère ces différents champs d'étude, on constate que la médiation n'est pas tant rattachée aux gestes par lesquels le cinéaste et son équipe de production influencent le réel par leur intervention, qu'à des éléments plus ou moins extérieurs à l'acte de filmer lui-même mais qui sont censés conditionner l'œuvre de façon incontournable : le langage, l'esprit, l'affectivité, le contexte institutionnel, le récit... Prenant acte de ces divers facteurs, bon nombre d'artistes contemporains tendent à délaisser la tâche de parler du monde afin de rendre évidentes les diverses médiations qui interviennent dans leur œuvre. Ainsi, par exemple, *Funny Games* de Michael Haneke, qui par ses multiples procédés de distanciation n'a de cesse de rappeler au public que l'œuvre est créée par un filmeur (les adresses au spectateur donnant ici l'impression que les personnages ont conscience d'être filmés et en relation avec un public), de même que *Psycho* de Gus Van Sant ou *Adaptation* de Spike Jonze, qui misent beaucoup sur l'autoréférentialité.

### Ni médiationiste ni réaliste naïf

L'originalité de la démarche de Denis Côté provient de l'entre-deux où elle se situe. De la même manière que le réalisme spéculatif cherche à dégager une alternative au dogmatisme prékantien et au criticisme de Kant, Denis Côté renvoie dos à dos à la fois le réalisme naïf, inconscient de l'intervention du filmeur, et les approches purement autoréférentielles, qui ont tendance à mettre entre parenthèses la question du monde lui-même. À la différence des représentants du *Candid Eye* et de Pierre Perrault qui, malgré les dispositifs fictionnels qu'ils inséraient dans leurs œuvres, n'hésitaient pas à défendre « la fidélité de [leurs] instruments qui reproduisent intégralement la réalité » – c'est Perrault qui le déclare dans ses entretiens avec Paul Warren –, Denis Côté affirme dans les *Cahiers du cinéma* n'être pas « un réalisateur de l'effacement ». Le récipiendaire de l'Ours d'argent de l'innovation à Berlin assume donc pleinement son rôle d'intervenant dans le réel, ce qui s'exprime entre autres dans *Bestiaire* par l'ajout occasionnel d'effets sonores. Mais, à l'encontre des cinéastes dont la principale ambition est de renvoyer le spectateur à lui-même ou aux agents extérieurs qui conditionnent l'œuvre (le langage, le contexte, etc.), il oscille toujours entre une prise en compte des médiations subjectives et un désir de faire signe vers autre chose que ces médiations.



*Bestiaire* s'ouvre sur un regard humain, cadré de près. D'autres regards se font ensuite jour, ceux de peintres, dont on ignore ce qu'ils observent. Les premiers plans du documentaire nous placent ainsi dans une sphère idéaliste où le regard humain ne vaut que pour lui-même, par lui-même, sans référence à un dehors. À la troisième minute, ces regards se tournent vers les bêtes. C'est à ce moment que se constitue une certaine corrélation sujet/objet : le peintre crée son objet, il le porte à l'existence en le couchant sur la toile. Le reste du film exprime quant à lui différents types de relations, toutes plus ou moins marquées par le pôle subjectif et le pôle objectif.

Voici d'abord un entrepôt dans une cour inhabitée. La corrélation sujet/objet s'efface alors au profit de la seule présence d'objets inanimés. Non pas que le filmeur s'absente ici de son moi et permette au spectateur de se sortir de son propre schème subjectif pour coïncider immédiatement avec le monde ; mais la mise en scène de Côté a pour particularité de recentrer notre attention sur autre chose que la sphère subjective et de pencher ainsi vers la spéculation. Comme pour signifier qu'il existe un monde irréductible à la communauté humaine, Denis Côté, bien qu'il lui arrive de réintroduire ponctuellement quelques références aux activités humaines (des bruits de tracteur au loin, les préposés du zoo, les visiteurs, etc.), braque sa lentille sur ce qui dépasse la sphère anthropologique. Après s'être attardé sur un entrepôt, il se penche tour à tour sur des bisons interloqués, des lamas qui se déplacent dans un enclos, des chevaux broutant l'herbe...

Sa technique de tournage accroît cet intérêt pour ce qui transcende l'horizon humain. En filmant à l'aide d'un trépied et en minimisant autant que possible les bruits, Denis Côté évite de brusquer les animaux et les laisse interagir dans leur environnement propre ; habituées à la présence d'une caméra fixe, les bêtes en viennent à interagir comme si elles étaient seules. De même, en dépouillant certains plans de toute présence humaine et en les allongeant au maximum, il nous force à scruter les moindres détails d'un milieu où l'on ne découvre que des animaux et des objets. L'anthropologie cède ici la place à une zootologie. Tout particulièrement révélatrice est à cet égard la manière dont le cinéaste cadre ses plans. Au lieu de placer l'animal au centre, Denis Côté le laisse aller et venir à répétition et retient les moments où il tend à déborder le cadre. On voit ainsi successivement la tête d'une oie apparaître dans un plan, puis en sortir, puis y réapparaître, puis en ressortir et ainsi de suite. Ce procédé a une double conséquence. En même temps qu'il permet à l'objet filmé de se mouvoir à son gré, ce qui renvoie au monde dans lequel évoluent librement les bêtes entre elles, il a pour effet de signaler, à partir du cadre, ce qui excède le cadre lui-même, c'est-à-dire la zone de délimitation phénoménologique du filmeur. *Bestiaire* nous incite donc à garder l'œil ouvert sur ce dont les œuvres médiationnistes ont coutume de nous détourner : le monde extrahumain.



### Les limites de l'œuvre ouverte

D'aucuns signaleront peut-être que Denis Côté propose avec *Bestiaire* ni plus ni moins qu'une œuvre ouverte, à savoir un film si ambigu qu'il force le spectateur à en construire lui-même le sens pour en colmater les brèches. Doit-on rappeler que le cinéaste fait lui-même une distinction entre ses films « morts » (*Elle veut le chaos*, *Curling*, *Vic + Flo ont vu un ours*) et ses films « vivants » (*Les états nordiques*, *Nos vies privées*, *Carcasses*, *Que ta joie demeure*), les seconds se distinguant par leur aspect artisanal et leur degré accru d'ambiguïté ? Quantité d'œuvres contemporaines se présentent volontiers comme des œuvres ouvertes, infinies, inépuisables, mobiles. Elles témoignent en ce sens de deux présupposés centraux répandus au XX<sup>e</sup> siècle et qui s'articulent bien souvent l'un à l'autre : 1/ toute réalité est construite, de sorte qu'il y a autant d'œuvres qu'il y a de spectateurs ; 2/ le devenir temporel est un principe incontournable, principe qu'il importe de respecter en créant des œuvres mouvantes qui appellent à de constantes réinterprétations<sup>1</sup>.

## BESTIAIRE SERAIT-IL UN FILM OUVERT ET CONSTRUCTIVISTE PARMIS D'AUTRES ? DÉTROMPONS-NOUS.

*Bestiaire* serait-il un film ouvert et constructiviste parmi d'autres ? Détrompons-nous. L'ambiguïté constitutive de l'œuvre de Denis Côté a beau être un moteur de pensée et ne pas nous reconduire au simple primat de la fixité qu'exaltait le classicisme, elle n'autorise ni toutes les interprétations ni tous les discours. Au lieu d'être un levier de réflexion infinie qui met en relief le caractère inévitable de la médiation subjective dans l'expérience filmique, l'œuvre de Côté nous transporte précisément tour à tour vers la relation sujet/objet (lorsqu'elle s'intéresse au regard qu'on porte sur l'animal) et vers la relation objet/objet (lorsqu'elle insiste sur le rapport des animaux entre eux). Si ces relations sont étudiées le plus souvent de façon successive, il arrive par ailleurs qu'elles soient évoquées de façon simultanée. Ainsi, dans un plan unique, on aperçoit deux singes aux regards bien distincts : l'un observe son congénère et joue innocemment avec ses poils, semblant avoir oublié toute présence humaine et la caméra ; l'autre regarde avec attention celle-ci, paraissant hypnotisé par elle. Le premier singe évoque donc la relation objet/objet envisagée

dans son indépendance par rapport à tout regard subjectif humain ; le second, quant à lui, n'existe qu'en tant qu'il est relié à un filmeur, donc dans un rapport sujet/objet.

L'intérêt que porte Denis Côté aux relations extrahumaines est confirmé par le fait qu'il souligne, dans l'entretien mis en exergue du DVD de *Bestiaire*, qu'il n'aime pas voir s'opérer au cinéma une anthropomorphisation des bêtes. « Est-ce possible de filmer un animal pour ce qu'il est : un animal ? », demande-t-il. Pour le cinéaste, ce n'est pas en représentant un lion aux traits humains (à la façon de Walt Disney) qu'on rend justice au monde animal ; c'est en adoptant un regard froid et distancé sur lui. Côté précise d'ailleurs que *Bestiaire* n'est « ni pour ni contre » ce qu'il porte à l'écran et qu'afin de s'assurer de ne pas juger des parcs animaliers, il est allé jusqu'à signer un contrat en présence d'un avocat dans lequel il s'est engagé à ne pas prendre clairement position dans son film. Or, et là est l'essentiel, par ce refus de s'engager, sans doute le cinéaste a-t-il été conduit à adopter un regard spéculatif qui fait la part belle à ce que sont les animaux *entre eux*, plutôt que *pour nous* et notre regard bêtement critique. ■

<sup>1</sup> Ces présupposés sont observables notamment chez les auteurs qui, à l'instar d'Umberto Eco à qui l'on doit *L'œuvre ouverte*, insistent sur l'importance de réinterpréter sans cesse activement leur œuvre, au lieu de l'inscrire dans un réseau signifiant délimité et clos, fermé à tout devenir. Ils rejaillissent par ailleurs entre autres à travers les spectacles vivants et une partie de l'art interactif, qui impliquent que le public construise à sa façon le sens des œuvres dans le cadre d'une rencontre avec un performeur, un objet ou une installation. Sur le sujet, voir Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, PUF, 2010, p. 292-304.

