

Hervé Gauville

BESTIAIRE DU CINÉMA

Yellow Now
Côté cinéma

« Une définition de l'homme de notre point de vue spécifique pourrait être que l'homme est l'animal qui va au cinéma. »

Giorgio Agamben

INTRODUCTION

Suivant l'exemple de Daubenton, « j'aurais voulu examiner toutes les espèces d'animaux, s'il était possible de les rencontrer, et mon dessein a été de les observer » au cinéma. Devant le nombre considérable de films où elles apparaissent, j'ai dû vite renoncer à toute tentative d'exhaustivité.

Sur le modèle de *L'Alphabet Buffon* ou *ABC des petits enfants illustré de 32 jolies gravures* paru en 1834, je me suis employé à dresser l'inventaire partiel et subjectif, sous forme d'abécédaire, de quelques animaux repérés dans un florilège de films.

Chaque animal est associé à un film particulier indiqué en tête du chapitre au cours duquel d'autres films du même réalisateur pourront être convoqués ainsi que des films d'autres cinéastes donnant à voir ce même animal. Il ne s'agit pas d'une entreprise pédagogique du type de celles souvent proposées par les documentaires animaliers à visée éthologique. Pour autant, le documentaire n'est pas absent de ce catalogue, même s'il reste minoritaire en regard de ce que l'on recense ici sous le terme de fiction. Parmi ces documentaires, deux sont d'ailleurs mis à l'honneur, *L'Hippocampe ou « cheval marin »* de Jean Painlevé et *Bovines* d'Emmanuel Gras.

Les films sélectionnés, outre qu'ils sont raccord avec les animaux, obéissent en premier lieu à des critères de goût personnel, par définition contestables. Ainsi, au milieu de la masse des innombrables films « canins », j'ai choisi d'extraire *Mon Oncle* de Jacques Tati. Idem pour le chat dans *Le Privé* de Robert Altman où il n'intervient qu'au début du film, mais où sa disparition, donc son absence, est le fil rouge de l'enquête menée par le détective Philip Marlowe.

Les animaux ne possèdent pas tous le même statut. Il y a d'abord des animaux de cinéma comme il existe des animaux de cirque. Dressés, ils obéissent en général aux ordres de leur maître, lui-même s'appliquant à traduire pour la bête les directives du metteur en scène. Tel se comportait l'ours apprivoisé Bart bien connu des studios de Hollywood et présent dans nombre de films ayant eu besoin d'un plantigrade, parmi lesquels *L'Ours* de Jean-Jacques Annaud. Bart connaissait les plateaux comme sa patte, toujours prêt à montrer ses griffes, ou les rétracter, à la demande.

On trouve ensuite des animaux semi-apprivoisés, comme l'âne Balthazar de Robert Bresson qui bénéficie d'un dresseur lors des scènes se déroulant au cirque, mais libre d'écouter - ou non - le cinéaste le reste du temps.

Fréquemment, l'animal reste libre de ses mouvements, à l'enseigne des abeilles des *Merveilles* d'Alice Rohrwacher, des grues de *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov, des juments de *La Fille de Négofof* de John Ford ou encore des cochons installés dans la *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini. Ces catégories font appel à des animaux réels, quitte à les multiplier, à l'image des doublures auxquelles ont parfois recours acteurs ou actrices.

À côté se tiennent les faux animaux, se partageant entre le personnage revêtu d'une peau de bête (*Peau d'âne* de Jacques Demy), le personnage mi-animal mi-humain (*La Mouche* de David Cronenberg), le personnage animé (*Fantastic Mr. Fox* de Wes Anderson) ou en image numérique (*The Revenant* de Alejandro González Iñárritu).

Exceptionnellement, l'animal est représenté par son effigie (*Le Dieu Éléphant* de Satyajit Ray) ou devient invisible, caché derrière son *eidolon* (*Harvey* de Henry Koster). Arrimé quelquefois à son statut sexuel, il est tantôt femelle (la jument, la vache), tantôt mâle (le bélier, le taureau). La plupart du temps, il n'est assujéti à aucun genre défini (la fourmi, le serpent).

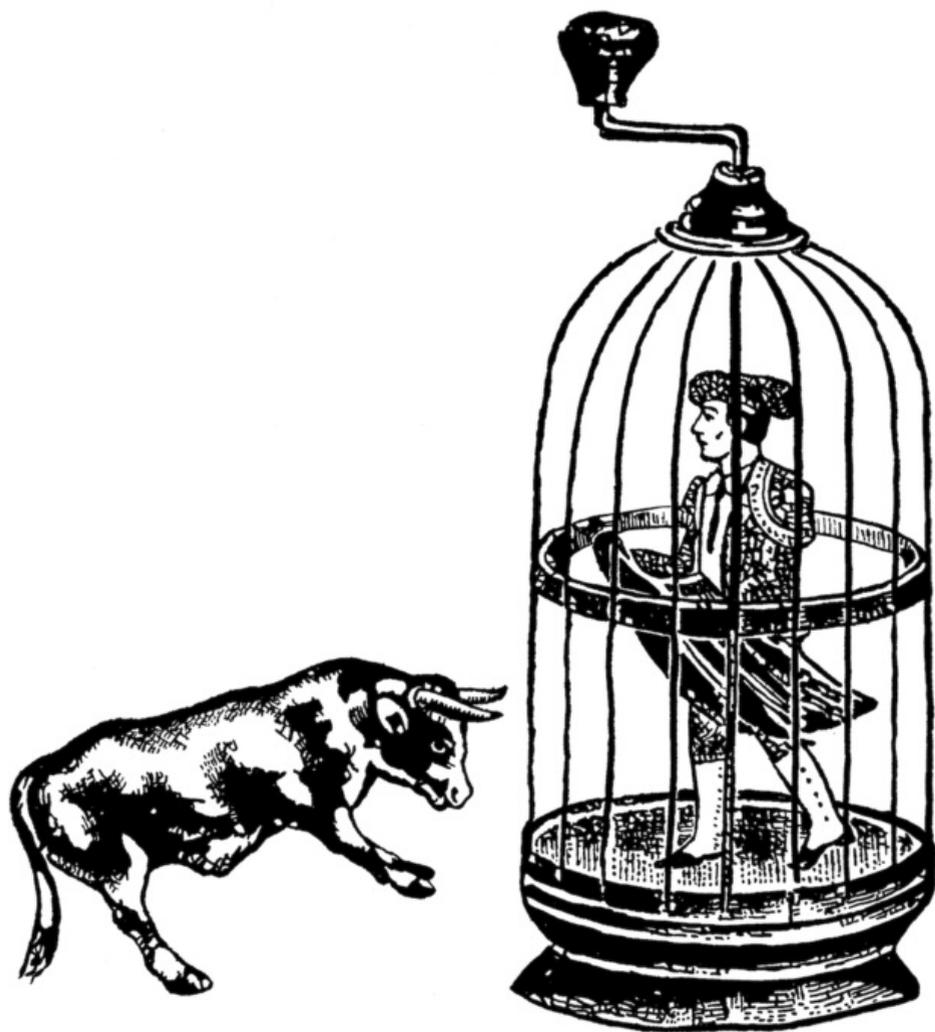
Bestiaire du cinéma ne vise pas tant à faire de nouvelles découvertes sur le comportement animal qu'à considérer le cinéma à travers le regard des bêtes. Sans essayer de se mettre à leur place – tentative naïve et vouée à l'échec – on pose comme hypothèse de travail le point de vue selon lequel le film retenu est observable sous l'angle animal. Dans *Les Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr, l'héroïne devient la baleine et dans *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais, le rat passe d'objet d'étude à sujet actif.

Dans certain cas, le réalisateur lui-même a opéré un tel choix en donnant à un animal le premier rôle. Ainsi de l'âne dans *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson et *EO* de Jerzy Skolimowski ou du renard dans *Fantastic Mr. Fox* de Wes Anderson. À propos de *Béliers* de Grímur Hákonarson, on est en droit de se demander si le titre ne désigne pas à la fois les deux frères et leurs deux ovidés, humains et moutons même combat.

À équidistance entre l'animal et le cinéma se place la rédaction de cette étude qui vise autant à rapprocher les deux termes qu'à les distinguer. Entre le langage des bêtes et les dialogues des films, l'écrit tient la note sans perdre le cri. S'il y a quelque chose à comprendre, encore faut-il d'abord l'entendre. Bashô nous l'avait dit :

« Un éclair -
le cri d'un héron bihoreau
dans le noir »

Aucun animal n'a été molesté durant la rédaction de ce livre.



LE TAUREAU

Rouben Mamoulian
Arènes sanglantes / Blood and Sand
1941

Même si les taureaux y sont omniprésents, *Arènes sanglantes* n'est pas un film centré sur la corrida. Au spectacle taurin en tant que tel, Rouben Mamoulian n'accorde pas le principal intérêt. Comme son titre (*Blood and Sand*) l'indique, il s'agit d'un film en rouge et blanc. Autant dire qu'il offre à la fois les ressources du noir et blanc et celles du Technicolor. Le cinéaste avait réalisé six ans plus tôt, avec Lowell Sherman, *Becky Sharp*, premier long métrage de l'histoire du cinéma tourné en Technicolor.

Si le rouge est dévolu au sang, le noir et blanc privilégie d'abord le noir et garde le blanc en réserve comme la partie laissée vierge sur un fond imprimé. En effet, quel que soit son mode de représentation, l'avènement du taureau se fait toujours en noir. Pour le générique de début, parce qu'elle se dessine en filigrane, la silhouette du taureau est d'un noir grisé. Ensuite, qu'il apparaisse sur affiches, en sculptures ou bibelots, comme trophées naturalisés et, surtout, sous forme d'ombres portées ou d'ombres chinoises, son portrait, en tête ou en pied, est invariablement noir. Est noir aussi, bien sûr, l'animal pénétrant dans l'arène.

Mais Mamoulian l'a voulu encore plus noir, raison pour laquelle, dans la première séquence où il surgit, il est enveloppé de nuit, une nuit à peine ourlée d'une clarté lunaire iridescente qui permet juste de distinguer le taureau de l'homme, ou plutôt l'adolescent, venu prendre le risque de l'affronter.

Cet usage du noir ne sert pas à renvoyer à une image conventionnelle et même traditionnelle. Après tout, les taureaux, pas plus que les nuits, ne

sont pas tous/toutes noir(e)s. Il s'oppose d'abord, non aux couleurs, mais à la lumière. En ce sens, ce noir a toujours à voir avec l'ombre ou la pénombre. Dans l'enceinte des arènes, il y a les places au soleil pour les pauvres, celles à l'ombre pour les riches et celles *sol y sombra* selon le déplacement du soleil pendant le déroulement de la corrida. *Arènes sanglantes* est un film *sol y sombra*. Sombre comme le destin promis au torero et ensoleillé comme *Doña Sol*, la bien nommée.

Chez Mamoulian, les ombres tantôt annoncent la mort, tantôt promettent la volupté. Ainsi, dans *Docteur Jekyll and M. Hyde*, juste avant qu'il ne soit abattu d'un coup de pistolet, le simiesque Hyde est poursuivi par les ombres de ses justiciers. Ou bien, dans *Le Joyeux Bandit*, c'est le chanteur de charme qui est mis en joue par les ombres de ses exécuteurs. *Le Cantique des cantiques* joue sur le double registre de la mort et de l'érotisme. Marlene Dietrich détruit la statue qui la représente et c'est par l'opération d'une double mise en abyme, sous l'apparence d'une œuvre d'art réduite à une ombre, qu'elle procède à son propre anéantissement. Auparavant, elle s'était déshabillée dans l'atelier du sculpteur en offrant au regard un strip-tease en ombre chinoise.

Avec *Arènes sanglantes*, les ombres et la lumière vont concourir, conjointement ou en alternance, à précipiter les protagonistes vers la mort donnée ou reçue. Les personnages sont doublés par leur ombre, au risque de se retrouver, s'ils venaient à la perdre, aussi handicapés que le pauvre Peter Schlemihl de Chamisso.

Les ombres sont donc à la fois leur double et leur doublure, elles les précèdent, les accompagnent, les perdent ou les suivent et même, parfois, les poursuivent comme une menace ou un remords. Pourtant le danger vient de la pleine lumière, au beau milieu de l'arène et, comme le dit le poème de Lorca, « *lo demás era muerta y solo muerta a las cinco de la tarde.* » (« et le reste était mort, rien que mort à cinq heures de l'après-midi. »)

Le héros, interprété par Tyrone Power, qui incarnait déjà Zorro dans le film précédent, choisit, parmi ses « habits de lumière », le costume blanc

qui a sa préférence. Sur la blancheur de cet uniforme lumineux comme sur la pâleur du sable de l'arène, les ombres glissent sans laisser de trace et le sang s'imprime avec plus d'éclat. Rouge et noir forment à leur tour un couple chromatique en lien direct avec les emblèmes de la révolution et de l'anarchie qui agitent en sous-main le récit principal.

Le double de Juan Gallardo, « premier matador de Séville », sera certes son rival, en amour et en gloire, en la personne de Manolo de Palma interprété par Anthony Quinn. Mais son premier double était d'abord son compagnon. Celui qu'on surnomme El Nacional (John Carradine) tient le rôle de l'éveilleur de conscience. Du nom que lui a attribué Vicente Blasco Ibañez dans *Sangre y arena*, le roman dont s'inspire le film, Sebastián Venegas était un fondeur, membre de l'Internationale des travailleurs. Il y est écrit qu'« en souvenir du temps où il portait le fusil de la milice, on le surnomma « le National ». »

Cet homme du peuple sait que les paillettes attachées à l'habit et à la gloire du matador ne brillent que pour aveugler les affamés qui se disputeront un festin composé des restes du taureau mort. Le taureau est aussi cela : un cadavre donné en partage. Au cours d'une séquence brève et brutale, El Nacional assiste à la distribution de morceaux de barbaque lancés vers les mains tendues d'une foule de misérables poussés provisoirement hors de l'obscurité de la faim (et de l'obscurantisme). Pour qualifier ce qu'il appelle l'envers du décor, il aura ce commentaire désabusé : « Les bêtes ne meurent pas pour rien ! »

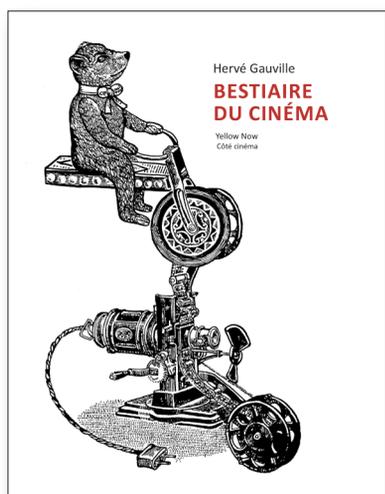
Les taureaux de Mamoulian ne meurent d'ailleurs pas beaucoup. Soit ils sont, comme dans cette scène, réduits à l'état de pièces de boucherie, soit ils sont déjà morts comme le proclament les trophées empaillés. Et l'ombre qui se dessine sur le sable est celle du taureau qui vient d'être tué. C'est à peine si l'on distingue, aperçue du haut des gradins entre les membres de la quadrille, sa dépouille traînée par l'*arrastre*, cet attelage de mules qui sort le cadavre de l'arène.

[...]

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

- L'ABEILLE – Alice Rohrwacher, *Les Merveilles / Le meraviglie*, 2014
L'ÂNE – Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, 1966
LA BALEINE – Béla Tarr, *Les Harmonies Werckmeister / Werkmeister Harmoniák*, 2000
LE BÉLIER – Grímur Hákonarson, *Béliers*, 2015
LE CHAT – Robert Altman, *Le Privé / The Long Goodbye*, 1973
LE CHIEN – Jacques Tati, *Mon oncle*, 1958
LE DROMADAIRE – David Lean, *Lawrence d'Arabie / Lawrence of Arabia*, 1962
L'ÉLÉPHANT – Satyajit Ray, *Le Dieu Éléphant / Joi Baba Felunath*, 1978
LA FOURMI – Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929
LA GRUE – Mikhaïl Kalatozov, *Quand passent les cigognes / Letiat jouravli*, 1957
L'HIPPOCAMPE – Jean Painlevé, *L'Hippocampe ou « cheval marin »*, 1934
LA JUMENT – John Ford, *La Fille de Négofo / Kentucky Pride*, 1925
LE KANGOUROU – Ted Kotcheff, *Réveil dans la terreur / Wake in Fright*, 1971
LE LAPIN – Henry Koster, *Harvey*, 1950
LA MOUCHE – David Cronenberg, *La Mouche / The Fly*, 1986
L'OURS – Richard C. Sarafian, *Le Convoi sauvage / Man in the Wilderness*, 1971
LE PORC – Pier Paolo Pasolini, *Porcherie / Porcile*, 1969
LE RAT – Alain Resnais, *Mon oncle d'Amérique*, 1980
LE RENARD – Wes Anderson, *Fantastic Mr. Fox*, 2009
LE SERPENT – Jean Renoir, *Le Fleuve*, 1950
LE TAUREAU – Rouben Mamoulian, *Arènes sanglantes / Blood and Sand*, 1941
LA VACHE – Emmanuel Gras, *Bovines ou La vraie vie des vaches*, 2011



Hervé Gauville

BESTIAIRE DU CINÉMA

Illustrations de Benjamin Monti

280 pages /// Format 21 x 16,5 cm
Illus. n. et bl. /// Couverture souple à rabats
Collection: Côté cinéma
ISBN 9782873405069
Prix: 25,00 €



Mise en vente Belgique
et France : 5 novembre 2024.

Le livre

L'idée originelle d'une réflexion sur la place et l'image de l'animal au cinéma est venue de la découverte de *Béliers*, film du cinéaste islandais Grímur Hákonarson. À travers l'histoire de deux frères ennemis, flanqués chacun de son bélier, s'établissait une relation troublante entre hommes et moutons, que le roman de Noëlle Revaz, *Rapport aux bêtes*, évoque bien. C'est ce rapport que le livre décline vingt-deux fois en consacrant chaque chapitre à un animal différent. La forme abécédaire est celle qui convenait le mieux pour la clarté du propos.

Cette série a été entamée dans *Trafic* et poursuivie à raison d'une publication par trimestre jusqu'à la récente disparition de la revue. Le désir de poursuivre ce travail a fait naître le projet du livre. C'était aussi l'occasion d'augmenter le nombre d'entrées afin de mieux faire apparaître le dessein général.

Il existe des ouvrages consacrés aux animaux filmés, mais ils concernent plutôt les documentaires animaliers. Ici, le documentaire n'est pas congédié, mais il est minoritaire en regard de la fiction.

Le grand nombre de films convoqués aurait rendu pléthorique et arbitraire l'introduction de photogrammes. Le choix d'illustrations graphiques obéit à la fois à un besoin de simplification et à l'envie de décaler la relation animal-film par l'élément tiers que forment ces collages.

Les auteurs

Hervé Gauville. Écrivain et critique d'art. Ancien chef de la rubrique des arts plastiques au journal *Libération*, il a aussi tenu la rubrique cinéma pour la revue *Artpress* et a enseigné à la Haute École d'art et de design de Genève (intitulé de l'enseignement : Arts plastiques & cinéma). Il a collaboré régulièrement à la revue *Trafic* pour laquelle il a écrit des séries, « Danse et cinéma », « Peinture et cinéma » et, aussi, sous le titre *L'Arche de Noé*, une série de textes consacrés aux animaux au cinéma. Chez Yellow Now il a publié en 2017 *Lancelot du Lac de Robert Bresson* (collection Côté films) et en 2018 *L'Attrait de Vincent Van Gogh* (collection Motifs).

Benjamin Monti. Benjamin Monti est né en 1983 à Liège. Il réalise son premier fanzine BD en 1997, rejoint le collectif BD « Mycose » en 2000 et participe depuis lors à de nombreux fanzines et graphzines.

Son travail de plasticien est représenté par la galerie Nadja Vienne et est notamment présenté à la Fiac, Art Brussels, ARCO, Art on Paper, Drawing Room, Le Lieu unique et le Mac's. Depuis 2012, il a illustré les textes de Cyrano de Bergerac, Bernard Noël, Thomas Vinau, Rémy Leboissetier, Boris Crack, Frédéric Schmitter et Jacques Perry-Salkow. Il réalise un travail graphique pour la collection « iF » dirigée par Antoine Wauters (*L'Arbre à paroles*). Il a exécuté plusieurs couvertures de livres pour la collection américaine des éditions Joca Seria.

Au sommaire

L'ABEILLE. Alice Rohrwacher, *Les Merveilles*, 2014 / L'ÂNE. Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, 1966 / LA BALEINE. Béla Tarr, *Les Harmonies Werckmeister*, 2000 / LE BÉLIER. Grímur Hákonarson, *Béliers*, 2015 / LE CHAT. Robert Altman, *Le Privé*, 1973 / LE CHIEN. Jacques Tati, *Mon oncle*, 1958 / LE DROMADAIRE. David Lean, *Lawrence d'Arabie*, 1962 / L'ÉLÉPHANT. Satyajit Ray, *Le Dieu Éléphant*, 1978 / LA FOURMI. Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929 / LA GRUE. Mikhaïl Kalatozov, *Quand passent les cigognes*, 1957 / L'HIPPOCAMPE. Jean Painlevé, *L'Hippocampe ou « cheval marin »*, 1934 / LA JUMENT. John Ford, *La Fille de Négofof*, 1925 / LE KANGOUROU. Ted Kotcheff, *Réveil dans la terreur*, 1971 / LE LAPIN. Henry Koster, *Harvey*, 1950 / LA MOUCHE. David Cronenberg, *La Mouche*, 1986 / L'OURS. Richard C. Sarafian, *Le Convoi sauvage*, 1971 / LE PORC. Pier Paolo Pasolini, *Porcherie*, 1969 / LE RAT. Alain Resnais, *Mon oncle d'Amérique*, 1980 / LE RENARD. Wes Anderson, *Fantastic Mr. Fox*, 2009 / LE SERPENT. Jean Renoir, *Le Fleuve*, 1950 / LE TAUREAU. Rouben Mamoulian, *Arènes sanglantes*, 1941 / LA VACHE. Emmanuel Gras, *Bovines ou La vraie vie des vaches*, 2011.