

La Revue cinéma de l'Université, 2025, n° 2

Animal

**La Revue cinéma de l'Université, 2025, n° 2
— Animal**

Sommaire

Confusion. Édito 3
Ambroise Barras

— Animal

Are We Not Men ?
Island of Lost Souls d'Erle C. Kenton 5
Michel Porret

Le roi des hommes-gorilles. Charles Cruz Gemora 16
Arsène Doyon-Porret

Godzilla et l'Histoire.
Entretien avec Constance Sereni 19
Sonia Cutuli

Trophées de chasse, vestiges néocolonialistes.
Safari d'Ulrich Seidl 29
Naïma Maggetti

Du gibier et des hommes.
Le fils du chasseur de Juliette Riccaboni 37
Cerise Dumont

L'Italie « belle et perdue » de Pietro Marcello.
La fable douce-amère du bufflon et du polichinelle 43
Bertrand Bacqué

Des corps de bêtes.
**Hybridité, monstruosité et altérité dans la gravure
exotique européenne des 16^e-17^e siècles** 51
Mathieu Nicati

— Écriture créative

La lumière m'attend 64
Oriane Vellella

L'instinct de survie 65
Electre Eliez

Du nid au ciel 66
Elise Vonæsch

La ronde des idiots 67
Victoria Brunner

— Portfolio

Vie retranchée 70
Rime Madani

— Les films au programme 77
Festival Histoire et Cité 2025

Confusion

Édito

Ambroise Barras, Université de Genève

Comment figurer l'animal sans l'inscrire dans l'histoire, humaine, de sa domestication, de son exploitation, de son extermination ? Les dispositifs que le cinéma, dès son avènement, invente pour détailler les différences jouent – semble-t-il inexorablement – à les confondre. Exemplaaires dans leurs procédés, abominables par les dérives idéologiques qui les sous-tendent, *Ingagi* (William S. Campbell, 1930) comme son presque contemporain *Island of Lost Souls* (Erle E. Kenton, 1932) mettent en scène l'hybridation scandaleuse de l'animal en homme, de l'homme en animal. Campbell pousse l'expédition-safari de Sir Hubert Winstead au-delà des frontières du documentaire jusqu'au pays fictif Ingagi (du nom indigène pour gorille) « where no white man had ever been before : Everywhere there were strange sounds, mysterious rustling of the underbrush, chattering that seemed both human and animal. » Il y commente l'apparition filmique d'un « gigantesque gorille » accompagnant un « groupe de femmes, nues, vivant apparemment comme des animaux, timides comme des rhebok et agiles comme des antilopes ». À la poitrine de l'une d'elles est suspendu un enfant à l'air étrange, « apparemment plus singe qu'humain ». À cette régression raciste à un prétendu état de nature « au plus bas sur l'échelle de l'humanité », répond la dystopie de *l'Île du Dr Moreau* que Kenton adapte au cinéma : les expérimentations scientifiques cherchent à façonner, dans la douleur du geste chirurgical du Dr Moreau et de

son assistant Montgomery, des humains à partir d'animaux, créatures hybrides que dénomment l'hybride linguistique « mamimal » en français et l'euphémisme « be(a)st man » en anglais.

La programmation cinéma de la dixième édition du festival « Histoire et Cité – animal » est située entre ces deux attitudes, régressionniste pour l'une, évolutionniste pour l'autre, où ne cessent de se reconfigurer les rapports concrets ou fantasmés, complices ou cruels, entre l'humain et l'animal. Le monstrueux *Godzilla* (Honda Ishirō, 1954) allégorise l'horreur atomique qui a frappé le Japon, le requin des *Dents de la mer* (Steven Spielberg, 1975) l'épouvante des terreurs refoulées. *Safari* (Ulrich Seidl, 2016) caricature l'indécence chasse aux trophées des riches touristes européens en Afrique pour en souligner les relents néocoloniaux, alors que *Le fils du chasseur* (Juliette Riccaboni, 2023) retourne l'enjeu de la chasse en quête identitaire. *La sangre es blanca* d'Oscar Vicentelli (2022) radiographie, en blanc sur noir, les passes d'un torero chorégraphiées face au taureau jusqu'à l'estocade finale. La fable *Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015) dote le bufflon Sarchiapone de pensée et de parole et Pulcinella du don merveilleux d'entendre sa plainte et de le sauver des couloirs de l'abattoir.

Pouvoir des images à nous confondre.



« Leopard Bear Man », considéré comme trop horrible pour être retenu dans la version définitive d'*Island of Lost Souls*.

Are We Not Men ?

Island of Lost Souls : un hybridofilm d'épouvante

Lycaon est changé en loup, et il conserve quelques restes de sa forme première : son poil est gris comme l'étaient ses cheveux ; on remarque la même violence sur sa figure ; le même feu brille dans ses yeux ; tout son corps offre l'image de son ancienne férocité.

Ovide, *Métamorphoses*

*Not to go on all-Fours ; that is the Law. Are we not Men ?
Not to suck up Drink ; that is the Law. Are we not Men ?
Not to eat Flesh nor Fish ; that is the Law. Are we not Men ?
Not to claw Bark of Tree ; that is the Law. Are we not Men ?
Not to chase other Men ; that is the Law. Are we not Men ?*

H.G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*

*Then those — those creatures out in the jungle ?
Are my creations. — They were made from animals ? — Yes.*

Erle C. Kenton, *Island of Lost Souls*

Michel Porret, Université de Genève

Entre *The Time Machine* (1895) et *The Invisible Man* (1897), H. G. Wells publie en 1896 *The Island of Doctor Moreau* (WELLS 2012). Dans le sillage du Genevois Victor Frankenstein, sur une île du Pacifique, le docteur Moreau pratique la vivisection, puis – Prométhée naturaliste – périt entre les griffes de ses créatures. Débarqué auparavant sur l'atoll des monstres, le narrateur Edward Prendick découvre une atroce contre-utopie.

Face au bistouri, les bêtes « humanisées » y sont toutes égales.

Créationniste matérialiste, Moreau accélère les lois de la sélection naturelle qui hiérarchisent les espèces. Il veut générer le « Beast People » [« peuple animal »] et lui imposer la « Loi ». En refaçonant les fauves à l'image de l'Homme (lui-même comme demiurge), il engendre des créatures clivées entre les génotypes bestiaux et l'artefact d'humanité.

Admiratifs de Wells, les « maîtres du fantastique » français Maurice Renard et H. J. Magog signeront respectivement deux noirs chefs-d'œuvre sur l'hybridation humano-animale : *Docteur Lerne sous-dieu* (1908 ; *L'étrange château du Docteur Lerne*, 1983, téléfilm de Jean-Daniel Verhaeghe) et *L'homme qui devint gorille* (1911), emblématique « roman de l'homme-singe », selon la typologie de l'écrivain pacifiste Régis Méssac, mort en 1945 dans un camp nazi.

Quatre avatars filmiques

En 1922, Wallace Worsley (1878-1944), après des chefs d'œuvres muets comme *The Hunchback of Notre Dame* d'après Victor Hugo (1923), tourne *Blind Bargain* (« a Lost Silent Horror Film ») qui déploie l'imaginaire de l'homme-bête. L'as du grimage circassien Lon Chaney (1883-1930), « homme aux mille visages » (BLAKE 1995, 309-330), domine ce mélodrame en cinq épisodes. Avant de camper le marginal Bossu de Notre-Dame de Paris, Chaney incarne le satanique docteur new yorkais Lamb (sic!), ainsi que son claudicant serviteur homme-singe qu'il a créé en opérant l'ex-amant de sa femme. Rêvant – à l'instar de Victor Frankenstein – d'être le plus « grand savant de son époque », quêtant la jeunesse éternelle comme Faust, Lamb greffe des glandes simiesques dans des cobayes humains : « I can transfer to the *human species* the strenght and virility of the *strongest animal*. » Comme il l'explique à l'homme qui se sacrifie pour le salut médical de sa mère : « I will merely transplant the gland of an ape into you. It can be done in a matter of minutes. You will be the perfect man. You will have the strength of 20 men, and you will live to be 150 years old. » Lieu d'« expériences secrètes » avec des clapiers d'êtres simiesques, le laboratoire où Lamb meurt dans les pattes d'un monstre évoque l'officine du docteur Moreau (« House of Pain »). Le film oublié de Worsley prélude les quatre avatars cinématographiques du roman de Wells.

Durant un demi-siècle, *The Island of Doctor Moreau* inspire quatre longs-métrages dans l'esprit de Wells. *Die Insel der Verschollen* (*L'île des perdus*, 1921) du Danois Urban Gad (1879-1947) est la version non autorisée du roman wellésien, longtemps perdue, puis restaurée et par malheur colorée. Cette comédie raciale annonce *Island of Lost Souls* (1932) d'Erle C. Kenton (1896-1980). En luciférien et muscadin docteur Moreau, s'y impose Charles Laughton, le capitaine Bligh dans *Mutiny on the Bounty* (Frank Llyod, 1935), puis réalisateur en 1955 du thriller sur le mal *The Night of the Hunter* où un prédateur religieux (Robert Mitchum) traque deux orphelins innocents.

S'y ajoute *Island of Doctor Moreau* (1977) de Don Taylor (réalisateur en 1969 de l'explosif « Western-Zapata » *Un esercito di 5 uomini*), avec Burt Lancaster/Moreau adepte du sérum plutôt que de la vivisection pour déraciner l'atavisme bestial des cobayes. La saga se boucle avec *Island of Doctor Moreau* (1996) de John Frankenheimer, célèbre pour *Birdman of Alcatraz* (1962), *The Manchurian Candidate* (1962), *Seven Days in May* (1964) ou *French Connection II* (1975). Marlon Brando/Moreau injecte de l'ADN humain dans des bêtes pour créer un être parfait et non nuisible. Gros budgets et demi-succès en technicolor, ces produits *American International Pictures* et *New Line Cinema* restent mineurs face à la poésie cruelle et crépusculaire du minimaliste *Island of Lost Souls* de 70 minutes que bouda H. G. Wells. Ce film pré-Code moral Hay (1934-1968) n'a « pas pris une seule ride » depuis 1932 (PRÉDAL 1970, 37, 127, 130 ; SABATIER 1973, 224). Entre péril du transpécisme, humanisation chimérique de la bestialité et « science sans conscience », *Island of Lost Souls* reste la matrice inégalée jusqu'à aujourd'hui de... l'*hybridofilm*.

Hybridofilm

Entre malédiction ou expérimentation, l'hybridité zoo-anthropomorphe engendre un effrayant bestiaire.

THE PANTHER WOMAN
lured men on—— only
to destroy them body and soul!

H.G. WELLS'

ISLAND of **LOST SOULS**

WITH

CHARLES LAUGHTON BELA LUGOSI

RICHARD ARLEN LEILA HYAMS

and

THE PANTHER WOMAN



a
Paramount
Picture

Affiche du film.

La métamorphose délite et brouille les physionomies, les postures et les comportements génotypés des bêtes et des humains. Le tempérament dégradé de l'avatar métisse les deux espèces issues d'une souche commune. Chez les Anciens, le roi Lycaon incarne l'hybridisme contre-nature. Jupiter l'a changé en loup-garou pour lui avoir servi un exquis repas de chair humaine. Dans le cas allégorique de Lycaon, canon de l'imaginaire lycanthropique (PORRET 2023), la monstruosité incarne le châtiment divin du transgresseur. *Être un monstre* le contraint à vivre comme une chose égarée entre deux espèces. Pourtant, ancien est le besoin de « monstres pour nous définir, parce que nous savons depuis toujours que la Marque de la Bête est *notre propre signature*. Toutefois, dès Darwin et Mendel, la Marque de la Bête a évolué du *prodige surnaturel* au *phénomène naturel*: ni Dieu ni Circé [...], mais une mutation scientifique – soit le processus d'évolution lui-même – maintenant crée la Bête. » (ANDRIANO 1999, xi, je traduis et souligne)

Contre les lois de l'évolution, Moreau crée la Bête. Depuis l'aube du 20^e siècle, le cinéma de genre en décline les représentations hideuses avec les créatures arachnéenne, avienne, dyptérienne, féline, myrmicéenne, reptilienne, simiesque et autres poissons, mammifères ou invertébrés antédiluviens ou non, notamment cétacés, squales, muridés, rats ainsi que vers (PUTTERS 2014, 6-57, 132-179).

Entre micro et macro-zoologie – *Them*, de Gordon Douglas (1954 ; PORRET 2020), *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, *Godzilla* (1954) d'Ishirō Honda ou le précurseur *Kingdom of the Spiders* (1977) de J. Bud Carlos –, céleste, maritime ou terrestre, liée au chaînon manquant entre poissons et humains (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954 ; PORRET 2019), la bestialité malfaisante forge l'imaginaire du « fantastique » que porte l'hybridofilm avec le bestiaire de l'animalité prédatrice. Autour de la « Bête »,

l'effroi réverbère les périls environnementaux, les terreurs épizootiques, contagieuses, pathologiques ou pandémiques, les bricolages expérimentaux et les espoirs thérapeutiques selon la vulgate scientifique. L'animalité qui décivilise l'être humain montre l'emprise de l'atavisme refoulé. En résulte une hybridation qui code l'imaginaire filmique de la monstruosité biológico-anatomique. Elle culmine dans la dégénérescence morale que dessinent les masques ou les effets spéciaux animaliers. Dans *Island of Lost Souls*, ils sont dus au maquilleur Wally Westmore, ancien cinéaste publicitaire, déjà à la manœuvre dans *The Most Dangerous Game*.

Le tempérament d'hybridité rompt l'ordre naturaliste (chaque créature à sa place dans la chaîne des êtres). Or il révèle aussi le mal bestial que refoule le processus de civilisation. Sur l'écran, en résulte l'*effet de terreur* – déshumanisation physico-morale de la créature couturée, défigurée, difforme, forclosée de l'ordre naturel mais regagnée par les génotypes de la dévoration, de la laceration, de l'attaque venimeuse. Pivot du film d'« épouvante », la « zoologie fantastique » cadre d'exceptionnels hybridofilms, dont *The Wolf Man* (1941) de George Waggner, *Cat People* (1943) de Jacques Tourneur, *The Fly* (1958) de Kurt Neumann, *The Alligator People* (1959) de Roy Del Ruth, *The Reptile* (1966) de John Gilling, remake gothique de l'exotique *Cobra Woman* (1944) de Robert Siodmak avec Lon Chaney Junior (le lycanthrope mélancolique en compétition virile avec le père dans *The Wolf Man*), *The Curse of the Werewolf* (1961) de Terence Fisher où tonne Oliver Reed en lycanthrope névrotique. Comme d'autres oubliées (*i.e.* : corpus filmique de la série B sur l'homme-singe), ces œuvres classiques codent l'imaginaire de l'hybridofilm : métissage zoo-anthropologique, conflit comportemental, retour de l'atavisme, mort des hybrides dans l'ultime *struggle for life*.

Ces films caricaturent et brouillent la vulgate darwiniste de l'évolution des espèces que remplace le *naturalisme fantastique* de bêtes-humaines ou d'humains-bestiaux, comme les « choses » de Moreau (CANADELLI, LOCATI 2009, *passim*). On y voit les avatars hybrides de la « Bête » : homme-singe, homme-alligator, lycanthrope ou homme-loup, femme-chat, femme-panthère, femme-reptile, femme-guêpe. Or, mi-humain mi-animal, le monstre incarne le tempérament généré : la « brutalité prédatrice » singularise l'homme-loup, alors que la « duplicité séductrice » personnalise la femme-féline. Le transformisme post-naturaliste amplifie les codes sociaux. Dans les hybridofilms, les « belles » craignent les « bêtes » (BORY 1974, 102-106) dénaturées qui pullulent sur l'atoll brumeux du docteur Moreau.

L'atoll brumeux du docteur Moreau

Les années 1930 sont l'âge d'or de l'« *American horror film* » (FRANK 1977, 26-41). Dans l'ombre portée de l'expressionnisme allemand, au prisme du péril totalitaire et des fracas sociaux, autour de monstres maudits, ataviques ou de laboratoires, les chefs d'œuvres se suivent, dont *Dracula* (1931) de Tod Browning, *Frankenstein* (1931), *Invisible Man* (1933) et *Bride of Frankenstein* (1935) de James Whale, *The Mummy* (1932) de Karl Freund, *The Most Dangerous Game* (1932) d'Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel, *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, *Werwolf of London* (1935) de Stuart Walker, *The Wolf Man* (1941) de George Waggner. Cette mythologie crépusculaire nourrit maints *sequels*, notamment *Dracula* (JOSLIN 2017, *passim*), *Frankenstein ou le loup-garou* (JONES 1994, 1996, *passim*). *Island of Lost Souls* d'Erle C. Kenton s'inscrit en ce contexte culturel du film fantastique.

Ancien acteur comique du cinéma muet, artisan de la série B, Kenton est un réalisateur éclectique qu'il illustrent de 1919 à 1966 environ 150 films de tous les genres hollywoodiens (FISHER 1991, 561). *Island of*

Lost Souls précède les trois éloquentes *sequels* qu'il réalise depuis 1942 avec les célèbrissimes « *Universal Monsters* » : *The Ghost of Frankenstein* (1942), *The House of Frankenstein* (1944), *The House of Dracula* (1945). Triple pastiche comme tribut aux éminents cinéastes Tod Browning, Karl Freund et James Whale, qui lient poésie horrifique et imaginaire du mal.

Island of Lost Souls, diffusé dès 1932 sous le label alpestre Paramount Picture, est censuré (érotisme interspéciste qui viole le puritanisme sexuel) en Angleterre (jusqu'à la diffusion en 1958 d'une version tronquée), en Allemagne, aux Pays-Bas, en Inde, en Afrique du Sud. Or, avant le succès transnational des *Universal Monsters* (*Dracula*, créature de Frankenstein, momie, loup-garou), *Paramount Picture* triomphe en 1931 le *Dr Jekyll and Mr Hyde* de Rouben Mamoulian d'après Robert-Louis Stevenson (BRENDEL 2010, *passim*). Expressionniste avec Mr. Hyde lycanthropique, ce film (superbe) surplombe encore le corpus cinématographique du clivage humain entre le bien et le mal.

Moreau est l'archétypal filmique du savant « fou, mauvais et dangereux » (FRAYLING 2005, 109-133). Entre le matriciel *Frankenstein* (1910) de Searle Dawley et le tourmenté *Hollowman* (2000) de Paul Verhoeven qui revisite *Invisible Man* (1933) de James Whale, Moreau appartient au groupe des savants acharnés sur des cobayes humains ou animaux. Son laboratoire biochirurgical est un maelström de souffrance à l'abri d'un îlot non cartographié – latitude : 15 degrés sud ; longitude : 170 degrés ouest (*Island of Lost Souls*, 35:58-36:17).

Comme dans *The Most Dangerous Game* (*Les chasses du Comte Zaroff*, 1932, filmé de nuit dans les décors de *King Kong*) d'Ernest B. Schoedsack and Irving Pichel, l'île anonyme de Moreau est un univers hors la loi. Chacun de ces deux îlots localise une anti-utopie du mal. Sur le premier, délaissant la battue aux fauves, le psy-



Charles Laughton, affable vivisectionniste.

chopathe Zaroff s'adonne au jeu « exquis » de la chasse à l'homme qui *bestialise* les proies humaines. Sur le second, le « sadistic » Moreau (GIFFORD 1973, 98) pratique la vivisection pour *humaniser* des proies animales. D'un côté, archer pervers, un tueur retourne au stade archaïque de traqueur d'humains (« He's playing with us like a cat with a mouse », *Most Dangerous Game*, 45:09), puis finit dévoré par des molosses. De l'autre, maniant le scalpel, Moreau humanise les « bêtes inférieures », avant la curée expiatoire. Chasseur d'hommes et vivisectionniste : deux monstres moraux emplis de ténèbres.

Une œuvre ténébriste

Photographe avant-gardiste et directeur de la photo sur 150 longs-métrages (i.e. : *Sunrise*, F. Wilhelm Murnau,



Tetsu Komai M'ling, « mamimal » fidèle comme un chien.

1927 ; *The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1940 ; *The Fly*, Kurt Neumann, 1958 ; *The Alligator People*, Roy Del Ruth, 1959), Karl Struss apporte le ténébrisme crucial à l'hybridofilm d'Erle C. Kenton (FREMBLING *et al* 2024, *passim*). Multipliant les plans en clair-obscur (grotte, jungle, maison du docteur Moreau, « House of Pain », Moreau voyeur nocturne, meeting et sédition des créatures, *struggle for life* de Lota et Ouran), focalisant les ombres mouvantes en façon expressionniste, fondant l'écart graphique entre le ténébrisme ambiant et la blancheur vestimentaire des humains et du Porteparole de la loi, Struss visualise et floute la contiguïté zoo-humaine. Le long plan-fixe du reflet ondoyant de Lota et Parker dans l'eau du bassin vers la maison de Moreau appuie et érotise cette équivoque (38:48-39:06). Struss amplifie la contingence spéciste avec les effets spéciaux de la brume dus à Gordon Jennings, qui a notamment orchestrés ceux de *The War of the Worlds* (1953) que Byron Askin tire du roman éponyme de Wells avant son trop méjugé film de science-fiction *Robinson Crusoe on Mars* (1964).

Voilant l'incipit maritime d'*Island of Lost Souls* (01:24-01:56), ainsi que le transfert des « bestioles » encagées entre le S.S. *Cavena* et la goélette de Moreau où

œuvrent les hommes-animaux (10:12-14:00), la brume brouille aussi le prélude de la chute quand aborde dans l'île le bateau salvateur de Ruth Thomas (44:28-45:11). L'embrun omniprésent irise le drame anthropozoologique : si Moreau brouille les frontières spécistes entre bêtes et hommes, Struss révèle ce trouble taxinomique avec le floutage de plusieurs plans. Le photographe multiplie le hors-champ pour *narrer sans montrer*. Scandé des tollés de souffrance jaillis en oraisons funèbres de la « House of pain », le hors-champ suggère *aveuglement* l'horreur de la vivisection que visualise un bref plan demi-ensemble de la table d'opération où, *en pleine pénombre*, se débat une silhouette attachée sous le scalpel de Moreau (24:03-24:07).

Island of Lost Souls est un film saturé de présences animales. Naufragé hagard du *S.S Lady Vain*, Edward Parker (Richard Arlen) est recueilli sur le « navire marchand » *S.S. Cavena* qui cabote vers Apia (capitale des Samoa, île Upolu). En robe claire et sous un chapeau-cloche, s'y languit sa fiancée, la blonde Ruth Thomas (inoubliable Leila Hyams, la trapéziste Venus qui vomit la difformité humaine avant son exhibition-punitivité en femme-gallinacée dans *Freaks* (1932) de Tod Browning). Rétabli par l'ancien médecin Montgomery (Arthur Hohl), Parker découvre à bord du *Cavena* un « zoo flottant » (07:04). Les rugissements et grognements emplissent les coursives, les cales et les ponts couverts de paille car le *steamer* transporte des fauves engagés : tigre, hyène, lion et primate agressif que campe Charles Gemora, le « roi des hommes-gorilles » non crédité au générique. S'y ajoutent des molosses liés en plein air que nourrit le serviteur de Montgomery, l'hideux et obéissant M'ling (acteur nippon Tetsu Komai) – démarche d'ursidé, face bovine, crinière léonine, oreilles pubescentes, canines saillantes.

Ivrogne et brutal comme une bête, le capitaine Davis (Stanley Fields) achemine les « dirty animals » (07:41)

de Mombasa vers l'île sans nom de Moreau. Après avoir été jeté par-dessus bord sur le pont de la goélette où s'entasse le fret animalier vidé du steamer, Parker côtoie l'équipage des hominiens bestiaux et titubants qu'à la barre commande Moreau. Habiles marins et herculéens dockers, ils appartiennent au « Peuple animal » que Parker croise sur le « domaine » embrumé du docteur Moreau, géologue, paléontologue et botaniste éclairé (15:17-15:35).

Furtifs, plus ou moins parlants, soumis au fouet de Moreau, les animaux « humanisés » (néologisme anglais : « manimals », greffe de « human » sur « animal ») hantent son « experimental station, of a sort fort bio-anthropological research » (48:50-48:51). La jungle luxuriante y ceinture sa maison marmoréenne et grillagée où il reçoit Parker. Dans le jardin des espèces avec les cages aux fauves s'affaire un homoncule à demi-nu (acteur américain Buster Brodie), posture en retrait, ventripotent, oreilles décollées, face et crâne sélérites, avatar d'un imberbe marmouset ou *ouistiti* (« qui vient de l'humain »). « Strange looking natives you have here ! », note Parker (17:11-17:13). Renvoyant au créationisme alchimique que fonde la croyance en un être microscopique tiré d'une cellule germinale pour enfanter un humain, la figure paracelsienne de l'*homonculus* – ouistiti-humanisé – incarne ce que vise Moreau.

Sur l'île de Moreau, la peuplade prodigieuse est anonyme et aussi personnifiée par des figures canoniques de l'hybridofilm, dont M'ling (*supra*), vêtu de blanc en serviteur colonial, fidèle homme-bête comme un chien jusqu'à la mort ; le simiesque et ex-cochon Gola (acteur turc Harry Ekizian, non crédité) ; le ci-devant singe Ouran (acteur Allemand Hans Steinke). Avant le *struggle for life*, la multitude hybride laisse entrevoir l'hominién phénoménal qu'incarne l'acteur « Schlitz » (1:00:22) – Simon Metz, non crédité – dont la microcéphalie s'attache au chef d'œuvre anti-eugéniste et circassien de Tod Browning *Freaks* (1932). Figure métaphysique, le



Bella Lugosi, the Sayer of the Law.

« Porte-parole de la loi » (« Sayer of the Law ») discipline (au mieux) le « Peuple des Bêtes ». Star de l'horreur (*Dracula* de Tod Browning, 1931; *Murders in the Rue Morgue* de Robert Florey, 1932; *The Black Cat* d'Edward G. Ulmer, 1934), Bela Lugosi incarne en lycanthrope cette autorité de « débestialisation ». Lors des tumultes ataviques, entre tintement de gong et claquement du fouet de Moreau, Lugosi-l'homme-loup exhorte la horde bestiale :

What is the Law?/Not to run on all fours./That is the Law./Are we not men?/Are we not men?/What is the Law?/Not to eat meat./That is the Law./Are we not men?/Are we not men?/What is the Law?/Not to spill blood/That is the Law./Are we not men?/Are we not men?

La « Loi » attribue à Moreau la puissance de la vie et du mal : « His is the hand that makes./His is the hand that makes./His is the hand that heals! /His is the hand that heals./His is the House of Pain! [bis] » (26:10-27:30). Parmi son bestiaire, il y a les cobayes ratés : « My less successful experiments ». Serfs engagés, ils meuvent la roue qui convertit l'énergie animale en énergie élec-

trique pour parfaire d'autres monstres (32:15-32-25). Cependant, Lota (Kathleen Burke), « strange child » (37:39-37:40), est le chef d'œuvre expérimental de Moreau. Charnelle, édénique et farouche, la femme-panthère au visage félidé et à la chevelure gorgonienne parle avec un langage enfantin mais est incapable de lire. En présentant Parker à Lota, le savant en tait l'origine : « She's a pure Polynesian, the only women on the entire island » (21:22-21:27). En aimant l'« homme venu de la mer », la femme-panthère s'humaniserait définitivement.

Le vivisectionniste dépecé.

S'arrachant des bras de Lota, Parker bondit vers la « House of Pain ». En fusent des cris d'extrême souffrance. Il y découvre la réalité vivisectionniste : « Somebody is beeing tortured. They're vivisecting a human being. They're cutting a living man to pieces » (23:56-24:19). Moreau est démasqué. Entre botanique et zoologie, toujours affable, le savant évoque les voies expérimentales de son « imagination » débridée :

I started with plant life in London 20 years ago. I took an orchid and upon it I performed a miracle. I stripped a hundred thousand years of slow evolution from it...and I had no longer an orchid...but what orchids will be a hundred thousand years from now. That's one there. [...] By a slight change in the single unit of a germ plasm. It was as simple as that. That's a common lily. That's a chrysanthemum. That's unfortunately what happened to some asparagus. I went on with this research just as it led me. I let my imagination run fantastically ahead. Why not experiment with the more complex organisms? Man is the present climax of a long process of organic revolution. All animal life is tending toward the human form. (28:50-29:55; je souligne)



Kathleen Burke: Lota la femme-panthère.

Pour hâter l'évolution, le vivisectionniste opère les fauves «with plastic surgery, blood transfusions... gland extracts, with rays baths. [...] With these I have *wiped out hundreds of thousands of years of evolution*. From the *lower animals*, I have made. Well see for yourself, Mr. Parker.» (30:27-30:56, je souligne) Le langage des créatures («articulate speech controlled by the brain») constitue le summum de son œuvre créatrice : «Oh, it takes a long time and infinite patience to make them talk.» Rêvant de créer une seconde femme («it'll be easier», 31:53-32:11), Moreau se divinise : «Mr. Parker, do you know what it means to feel like god?» (32:33-32:40)

Pygmalion de laboratoire, Moreau mise sur l'attrait réciproque entre Lota et Parker : «Did you see that Montgomery? She was tender, like a woman. How that little scene spurs the scientific imagination onward. I wonder how much of Lota's animal still alive... how nearly a perfect woman she is. It's possible I may find out... with aid of Mr. Parker.» (33:28-33:57) Parker cède à la tentation des lèvres de Lota (39:20-39:45). Si la passion régénère les griffes ataviques à la place des ongles de la femme-panthère (42:35-42:43), il réalise qu'elle est changée en être émotif : «Moreau, you don't deserve to live! [hurle Parker ...] Those creatures out there in the

jungle were horrible enough. But to have created a thing as tragic as that girl. Lota? Yes. Lota. An animal with a woman's emotion, a woman's heartbreak, a woman's suffering. Oh, it's criminal.» (40:33-40:48) Moreau aimerait que Lota (« most nearly perfect creation ») et Parker s'accouplent selon la loi immuable des femelles et des mâles: « I wanted to prove how completely she was a woman – whether she was capable of loving, mating and having children » (41:42-41:49). L'apothéose créationniste réside dans la coït interspéciste. Si Lota et Parker procréent, les génotypes humains du nouveau-né élimineront-ils ceux de la bête ?

L'atavisme balaie tout: « the stubborn best flesh creeping back. [...] Day by day, it creeps back. » La virulence de la nature brise Moreau. Pourtant, amante reniée, Lota sanglote... comme une femme: « You see this? The first of them all to shed tears. *She is human!* » Il décide de l'humaniser radicalement dans la « House of Pain » (Lota crie: « No, no ! »): « This time, I'll burn out all the animal in her! [...] I'll make her completely human ! » (43:15-44:22) Même but de génération quand Moreau incite la bête Ouran à forcer la chambre de la belle Ruth pour la violer. (53:58- 56:08)

Dans *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859), Darwin opte pour le développement, l'évolution et l'adaptation progressives des espèces dans la chaîne continue des êtres (JAECK 2013, 150-151). Moreau subvertit ce principe en transformant hâtivement les *êtres inférieurs* (fauves) en *êtres évolués* (hommes). Si ses pairs londoniens l'ont rejeté comme l'ont fait ceux du Genevois Frankenstein pour son matérialisme créationniste, sur le registre expérimental, Moreau le dépasse. En voulant unir Lota et Parker, il vise l'amélioration génétique des « choses » zoo-anthropomorphes qu'il a créées. Au contraire, en refusant *in extremis* d'animer la « femelle » que veut le monstre masculin fait de téguments cadavériques, humains et animaux, Frankenstein est eugéniste.



Moreau encerclé par les « mamimals ».

Entre bestiaire horrifique et zoologie fantastique, *Island of Lost Souls* visualise le chaos zoo-anthropomorphe dû aux errances éthiques de Moreau. Conséquence: la sédition des « choses » vivantes mais forcloses de l'ordre naturel des espèces:

*You! You made us in the House of Pain!
 You made us... things! Things! Not men!
 Things! Not beasts! Things! Part man!
 Part beast! Things! Things! Things! – Part man!
 – Part beast! – Beasts! – Part man! Part man!
 Part beast! Part man! (01:02:50-01:03:25)*

Avec les sanglots de Moreau qui amplifient l'épouvante de son agonie, les hommes-bêtes – déchaînés car libérés de la « Loi » – le renversent, l'empoignent, le griffent, le mordent, le dévorent, le lacèrent puis, hors-champ, le dissèquent *in vivo* comme un cobaye avec les outils chirurgicaux qu'il a maniés pour en faire des monstres (Lugosi, le porte-parole de la Loi: « Ha! Little knives! »). Le réveil de la bestialité atavique obsédait Moreau le végétarien qui rêvait d'accoupler Parker et Lota. Infracteur de la loi qu'il imposait fouet en main aux hommes-bêtes, le docteur Moreau décuple contre lui-même la sauvagerie atavique de l'animalité – « Are we not Men ? »

Sources filmiques

- KENTON, Erle C. (1932). *Island of Lost Souls (L'île du Docteur Moreau)*, 68 min., U.S.A., Paramount, DVD-vidéo, Elephant Classics Films, Élysée Éditions, Nanterre, 2010.
- SCHOEDSACK, Ernest B., PITCHEL, Irving (1932). *The Most Dangerous Game (Les chasses du Comte Zaroff)*, 85 min., U.S.A., R.K.O., DVD-vidéo, Bach Films, L'Odyssée du Cinéma, 2004.

Choix bibliographique

- ANDRIANO, Joseph D. (1999). *Immortal Monster. The Mythological Evolution of Fantastic Beast in Modern Fiction and Film*. Westport CO, London : Greenwood Press.
- BLAKE, Michael F. (1995). *A Thousand Faces. Lon Chaney's Unique Artistry in Motions Pictures*. Laham, New York, Oxford : Vestal Press.
- BORY, Jean-Louis (1974). *L'écran fertile, Cinéma IV*, Janvier 1970-Juin 1971. Paris : U.G.E.-10/18.
- BRENDEL, Michael (2010). *From Book to Film : Stevenson's 'Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde' (1886) and Rouben Mamoulian's Film Adaptation (1932) – a Comparison*. München : Grin Verlag.
- BURTON, Nige ; JONES, Jamie (2020). *Island of Lost Souls 1932*. The Classic Movie Monsters Collection, Stripey Media, Fleetwood.
- CANADELLI, Elena ; LOCATI, Stefano (2009). *Evolution. Darwin e il cinema*. Genova : Le Mani.
- Fiches de Monsieur Cinéma* [1976-1980]. « L'île du Docteur Moreau ». Images-Loisirs, 63, 8 [fautive].
- Film Complet du jeudi*, no 1381, 21.9.1933. « L'île du Docteur Moreau ».
- FISHER, Denis (1991). *Horror Film Directors, 1931-1990*. Jefferson NC : Mac Farland.
- FRANK, Alan (1977). *Horror Films*. London [etc.] : Hamlyn.
- FRAYLING, Christopher (2005). *Mad, Bad and Dangerous. The Scientist and the Cinema*. London : Reaktion Books.
- FREMBLING, Jonathan ; GAYLORD, Kristen ; MARZOLA, Luci ; BARBER, Karen (2024). *Moving Pictures. Karl Krauss and the Rise of Hollywood*. Chicago : UCP.
- GIFFORD, Denis (1973). *A Pictorial History of Horror Movies*. London [etc.] : Hamlyn.
- JAECK, Nathalie (2013). « Un savant fou peut en cacher un autre dans *Island of Doctor Moreau* de H G. Wells », in Hélène MACHINAL (éd.) (2013, 147-158). *Le savant fou*. Rennes : PUR.
- JONES, Stephen (1996). *The Illustrated Werewolf Movie Guide*. London : Titan Books.
- JOSLIN, Lyndon W. (2017). *Count Dracula goes to the Movies. Stoker's Novel Adapted*. Jefferson NC : Mac Farland.
- MAGOG, H.G. (2013). *L'homme qui devint gorille*. Paris : Maison de l'évolution.
- MALLORY, Michael (2009). *Universal Studios Monsters. A Legacy of Horror*. New York : Universe Publishing.
- MESSAC, Régis (1935). *Les romans de l'homme-singe*. Paris Ex-nihilo : 2007 (« Préface » : Marc Angenot).
- PORRET, Michel (2019). « Deep Black Lagoon », *La Revue du Ciné-club universitaire*, hors-série, *Histoires d'eaux*, pp.51-57.
- PORRET, Michel (2020). « Le raid formique. *Them!* Terreur, horreur, épouvante, massacre », *La Revue du Ciné-club universitaire*, hors-série, *La peur [cinéma]*, pp.47-53.
- PORRET, Michel (2023). « La malédiction du loup-garou », *L'Histoire*, 513, pp.60-65.
- PRÉDAL, René (1970). *Le cinéma fantastique. Histoire, thématique, textes, chronologie, dictionnaires, index, 130 illustrations*. Paris : Seghers (« Cinéma Club »).
- PUTERS, Jean-Pierre (2014). *Ze Craignos Monsters. Le Retour du fils de la vengeance*. Grenoble : Vents d'Ouest.
- RENARD, Maurice (1908). *Le Docteur Lerne sous-dieu*. Verviers : Marabout, 1976.
- SABATIER, Jean-Marie (1973). *Les classiques du cinéma fantastique*. Paris : Balland.
- WELLS, Herbert George (2019). *The Island of Doctor Moreau*. London : Penguin English Library (*L'île du docteur Moreau* (trad. de l'anglais par Henry D. Davray). Paris : Gallimard, folio, 1997.

Le roi des hommes-gorilles

Charles Cruz Gemora (1903-1961)

Arsène Doyon-Porret et Michel Porret

Né dans une fratrie de neuf enfants aux Philippines, émigré clandestinement à San-Francisco en Californie, Charles C. Gemora est une figure mal créditée aux génériques d'une septantaine de films auxquels il participa. Chevronné dessinateur animalier et portraitiste d'actrices et d'acteurs des Universal Studios, il rejoint en 1923 l'énorme équipe technique (décorateurs, costumiers) de *The Hunchback of Notre Dame* de Wallace Worsley. Son talent de décorateur l'associe aux films *The Thief of Bagdad* (1924), *The Phantom of the Opera* (1925), *The Black Pirate* (1926). Concepteur de l'accoutrement du gorille-tueur de *The Gorilla* (1927, film perdu) d'Alfred Santel, Gemora critique le jeu naïf de l'acteur qui l'incarne. Dessinant le costume du gorille de *The Leopard Lady* (1928) de Rupert Julian, il est sollicité pour jouer le primate (« Artist is engaged to play the part of an Ape (Monkey Man), at a salary of 250.00 \$ per week, same to commence on date he actually starts on production. » Contrat, productions Cecil B. de Mile, 10 septembre 1927). Gemora innove le naturalisme du maquillage « d'homme-gorille » en liant l'expression du visage humain aux mouvements du masque simiesque « I designed the head myself, my own eyes show through holes in the mask, while there is a lever which attaches the ape's mouth to my chin. When I open my own mouth, the ape shows his teeth and curls lips. » Jusqu'aux années 1950, décorateur, portraitiste et exceptionnel

maquilleur, familier du zoo de San Diego où il dessine et photographie les primates, Gemora est l'homme-gorille par excellence qui a modernisé l'art du maquillage.

Si l'histoire des acteurs jouant des gorilles à taille humaine est mal documentée, des propos épars de Gemora sur son travail, toujours bien payé, rappellent l'anonymat filmographique des artistes qui jouent sous les peaux (d'environ 40 kilos!) et les masques artificiels de primates. Beaucoup sont aujourd'hui oubliés, certains ont fini dans la misère. Peu ou prou crédités aux génériques des films, souvent payés à la tâche, ces artistes de l'ombre ne coudoient pas les stars lors des solennités organisées à Hollywood pour la première d'un film. Sur les affiches et dans la presse, les faciès des primates monstrueux sont alors plus célèbres que les visages oubliés des comédiens anonymes qui les jouent. Or, depuis le pseudo-documentaire *Ingagi*, le renom de Gemora comme gorille « réaliste » augmente au point que des stars avec qui il joue (ou qu'il maquille) lui offrent d'amicales dédicaces sur leurs photographies de plateau. Anthropoïde avec un cerveau humain non crédité dans *The Monster and the Girl* contrairement au chien Skipper (1941, Stuart Heisler), Gemora l'homme-gorille préféré d'Hollywood est rentré dans la légende des grands singes filmiques. À sa mort en 1961, un avis mortuaire prétend qu'il a joué... le gorille titanesque dans *King Kong*!



Charles Cruz Gemora se maquille pour jouer le gorille engagé sur le pont du *S.S. Cavena*.

Si, durant le tournage d'*Island of Lost Souls*, on prend Gemora pour un vrai primate sous sa fourrure si-miesque, il joue des gorilles dans près de vingt-quatre hybridofilms burlesques, circassiens, horrifiques ou « africanistes » de l'âge d'or du genre. On retiendra : *The Unholy Three* (Jack Conway, 1930, gorille anonyme), *Ingagi* (William S. Campbell, 1930, faux documentaire ethnographique, une des sources de *King Kong*, gorille anonyme), *Ghost Parade* (Mack Senett, 1931, gorille anonyme), *Murders in the Rue Morgue* (Robert Florey, 1932, gorille Sultan), *The Chimp* (Laurel et Hardy, James Parott, 1932, gorille Ethel), *Swiss Miss* (Laurel et Hardy, John G. Blystone, gorille revanchard), *At the Circus* (Marx Brothers, Edward Buzzell, 1939, le gorille nommé Gibraltar), *Road to Zanzibar* (Victor Schertzinger, 1941, gorille anonyme), *Africa Screams* (Charles Barton, 1949, gorille anonyme), *Phantom of the Rue Morgue* (Roy Del Ruth, 1954, gorille Sultan). En outre, dans *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953) et *I Married a Monster from Outer Space* (Gene Fowlwe Jr., 1958), Gemora est un martien et un « alien » sous les costumes qu'il a conçus.

Sources

FORSHE, William (non daté). *Charles Gemora Goes Ape*, 13 min. <https://www.youtube.com/watch?v=XlpFCsT6Tu8>.
Chaîne dédiée au cinéma classique et aux personnes impliquées dans sa production.

Gemora Uncredited, Portrait Painter, Sculptor, Makeup Artist, Set Designer, Inventor, Ape Man of Hollywood, A Movie Documentary, 2016, 113 min., Cloud Tank Creative. <https://www.youtube.com/watch?v=tFvNR-kii08>.



Affiche officielle originale de la sortie de *Godzilla*. En haut à gauche est indiquée la mention « film de grand monstre de la bombe H » (*suibaku daikaijū eiga*). Toho Company Ltd., 1954.



Affiche de *Godzilla, King of the Monsters!* pour sa sortie au Japon en 1957. Détournement américain du film original, connu comme version internationale de *Godzilla*. Mention « version étrangère » (*kaigaiban*) indiquée en encart au milieu à gauche. Le visage du héros américain peut être aperçu en bas à gauche. Toho Company Ltd., 1957.

Godzilla et l'Histoire

Entretien avec Constance Sereni

Film mythique de l'univers cinématographique japonais, *Godzilla* de Honda Ishirō (1954) est bien connu en apparence mais n'est pour autant pas si simple à comprendre. L'historienne Constance Sereni enseigne à l'Université de Genève les questions relatives au Japon et à la guerre et ses recherches portent particulièrement sur la période 1931-1952. Dans son entretien avec Sonia Cutuli (propos recueillis le 16 déc. 2024), elle détaille les connotations évidentes pour un public japonais de l'époque, néanmoins obscures pour un public éloigné géographiquement, temporellement et culturellement de la sortie du film.

Sonia Cutuli,
Unité d'études japonaises,
Université de Genève

Godzilla, un symbole de l'après-guerre

S.C. – *Godzilla* est souvent connu du grand public en tant que monstre créé par les bombes nucléaires ayant touché Hiroshima et Nagasaki. Cependant, le tout premier film raconte directement un autre incident, lui aussi nucléaire mais plus tardif. Pourriez-vous nous donner quelques clefs de lectures pour mieux comprendre ?

C.S. – Effectivement, le film fait explicitement référence à l'essai nucléaire de Castle Bravo dans

l'atoll de Bikini du 1^{er} mars 1954, trois fois plus puissant que prévu. Les premières victimes ont bien entendu été locales, mais il y a également eu des répercussions importantes au Japon, au point d'être qualifié de « troisième bombardement du Japon ». La scène d'introduction de *Godzilla* dépeint en effet l'affaire du *Daigo Fukuryū Maru*, connu aussi en anglais sous le nom du *Lucky Dragon #5*, thonier pêchant dans la zone qui devait être sans danger au moment de l'explosion. L'équipage s'est cependant retrouvé exposé aux retombées radioactives appelées « cendres de la mort » (*shino hai*) et est rentré sur sol japonais sans comprendre la cause des symptômes développés.

Tous ont été hospitalisés et soignés, mais l'un des membres de l'équipage succombera quelques mois plus tard. Cependant, l'affaire ne s'arrête pas là puisque le poisson pêché aura eu le temps d'être mis sur le marché et qu'il aura fallu mettre en place des tests avec des compteurs Geiger. La contamination d'un seul bateau sera ainsi transmise à potentiellement tous les foyers du Japon, s'inquiétant de savoir s'ils ont acheté, voire consommé, le poisson radioactif en question. Bien entendu, le fait que le pays soit traumatisé par les deux bombes A d'Hiroshima et Nagasaki, souvenirs encore intenses dans les mémoires, ne doit pas être ignoré.

L'événement lié à la bombe H est peu explicité verbalement dans le film, mais l'affiche originale le cite directement : en haut à gauche en grands caractères très lisibles est indiquée la mention « film de grand monstre de la bombe H » (*suibaku daikaijū eiga*). Il est donc impossible de nier le lien entre cette affaire et *Godzilla*.

Mais il me semble que le film va encore plus loin : si *Godzilla* est bien, dans le film éponyme, une créature monstrueuse semant la terreur, il est avant tout une victime. Il dormait au fond de la mer et a été réveillé par la bombe. Sa colère dévastatrice n'est donc qu'une forme de réponse aux erreurs humaines, ce qui n'est pas sans rappeler les *yonaoishi-gami*, ou « dieux réparateurs du monde » qui se manifestent et que l'on oublie de manière cyclique, en particulier *Namazu*, silure géant pouvant prédire et provoquer des séismes. *Godzilla*, dont on nous indique qu'il existe une légende à son propos au début du film, est une allégorie de toutes les catastrophes qui s'abattent sur le Japon. Il crée initialement une explosion sous-marine, semblable à la bombe H dans l'imaginaire collectif. Puis, bien qu'il soit décrit sur l'île comme un typhon, il secoue les maisons comme



Présentation de *Goszilla* par le Dr Yamane (Shimura Takashi), paléontologue. Toho Company Ltd., 1954.

un tremblement de terre. Quand il arrive près de Tōkyō, il provoque des tsunamis. Il déclenche des incendies incontrôlables, semblables non seulement à ceux d'Edo mais également à celui de 1923 des suites du Grand séisme du Kantō. *Godzilla* secoue, écrase, souffle, brûle, et comme toute catastrophe naturelle ou humaine, forcément il reviendra.

S.C. – Nous sommes donc face à une créature fortement ancrée à la fois dans l'histoire, la culture et l'actualité de tout un pays. Cependant, si les qualités divines de *Godzilla* sont indéniables, sa forme n'en est pas moins animale, proche du dinosaure. Comment comprendre ce choix ?

C.S – En effet, comme nous l'avons vu, *Godzilla* est bien une

créature rappelant les divinités marines destructrices. Mais d'une manière beaucoup plus prosaïque, les dinosaures représentaient mondialement des symboles de la science et de la modernité de par les récentes découvertes faites à leur propos. Ils étaient particulièrement populaires au Japon, notamment à l'ère Taishō (1912-1926). D'ailleurs, quand le personnage du scientifique parle de l'ère du Jurassique ou encore des différents dinosaures, ce ne sont pas des éléments exotiques pour le public de l'époque, avec lesquels il est familier depuis l'enfance. *Godzilla* est ainsi moins étrange que ce que l'on pourrait penser. Lors des premières étapes du projet, une des nombreuses idées préliminaires était de le représenter en poulpe, choix rapidement

abandonné compte tenu des difficultés à l'animer, en particulier sur terre. Constatons toutefois que les formes imaginées pour la créature sont ordinaires et non fantaisistes. La familiarité du public avec l'apparence de Godzilla ajoute ainsi un certain réalisme au récit.

S.C. – Un autre point marquant à propos de cette idée de réalisme est la notion de collectivité dont le film nous propose une approche particulière dans sa narration. Bien qu'il s'agisse d'un récit linéaire classique, nous ne suivons pas un personnage principal mais plutôt un collectif essayant de résoudre le problème Godzilla par différentes approches. Les scènes de foules sont d'ailleurs d'une grande importance.

C.S. – Exactement. Nous avons affaire à un drame collectif dans lequel les personnages nommés sont témoins d'une grande partie de l'action du film mais en sont réellement très peu les acteurs. Ce n'est pas un héros contre un monstre mais des groupes de personnes essayant de trouver des réponses au problème Godzilla. Parmi eux certains sont les héros que nous suivons, mais d'autres non. De plus, la caméra est principalement au niveau du

sol et donc des victimes. On voit des mouvements de foules, des incendies, des blessés ou encore une mère et ses enfants attendant la mort alors que Godzilla, en arrière plan, écrase tout autour de lui. Cette idée de foule comme personnage principal est d'ailleurs reprise dans des *Godzilla* plus modernes comme *Shin Godzilla* de 2016 et le tout récent *Godzilla Minus One* de 2023.

S.C. – En effet, nous reviendrons d'ailleurs plus tard sur ces films. Restons un peu sur Godzilla comme symbole de l'après-guerre. Il parle clairement d'un incident causé par un autre pays, en l'occurrence les États-Unis, sans qu'il ne soit désigné pour autant. La censure américaine étant levée en même temps que l'occupation en 1952, nous sommes donc là dans de l'auto-censure.

C.S. – Tout-à-fait! Lors de l'occupation américaine du Japon, la censure imposait une interdiction de représenter l'occupant sous un jour négatif. Cette directive est tellement vague et problématique même pour les censeurs que la présence américaine est excisée entièrement de la production cinématographique de l'époque. Il était donc nécessaire de s'auto-censurer sous peine de voir ses

œuvres retirées du marché *a posteriori*, et donc de risquer un manque à gagner gigantesque. Cette idée qu'il est dangereux et problématique de parler des Américains dans un film va subsister très longtemps dans les mentalités. Jusqu'à la fin des années 1960, toute la production artistique et médiatique traitant du sujet sera considérée comme subversive. La prudence était donc de rigueur et est restée dans les habitudes. La présence américaine était mentionnée mais jamais de manière concrète. 300'000 soldats américains étaient stationnés au Japon, principalement à Tōkyō, la population les voyait donc tous les jours.

Dans les analyses psychanalytiques de *Godzilla*, une théorie voit la créature comme « le retour du refoulé », de tout ce que l'on ne peut pas dire ou montrer, comme le retour de l'envahisseur. L'une de ses caractéristiques est de « débarquer », au sens militaire du terme, et de tout écraser, ce qui la fait quelque peu ressembler à l'occupant américain.

La lenteur avec laquelle Godzilla se rapproche du Japon est aussi intéressante. Il débute dans les îles au loin, devient un sujet de préoccupation à la capitale, entre



Godzilla renverse la barrière électrique destinée à l'empêcher de pénétrer le territoire, sous le feu de l'armée japonaise. Toho Company Ltd., 1954.



Un journaliste décrit en direct la situation de Tōkyō lors de l'attaque finale de Godzilla. Toho Company Ltd., 1954.

dans la baie de Tōkyō où il s'en prend à des bateaux, puis touche enfin les terres de la ville. Cette progression est vraiment très semblable au dernier mois de la guerre et au sentiment d'anticipation de l'attaque des troupes américaines dans leur avancée des Philippines à Tōkyō. La population japonaise s'attend chaque jour aux bombardements et quand ils se produisent finalement, c'est bien pire que tout ce que l'on pouvait s'imaginer. Cette forme d'attente du désastre semble avoir inspiré la progression de la créature dans le film.

S.C. – À l'aune de tous ces éléments, il n'est plus possible de voir Godzilla comme la créature d'un film de monstre grotesque.

C.S. – En effet, on se situe beaucoup plus dans un drame empreint de réalisme que dans un film de monstre américain comme *King Kong*, créé dans les années 1930 et remis au goût du jour au début des années 1950. D'ailleurs, le parcours de Godzilla dans la ville passe par de nombreux bâtiments iconiques de la capitale.

S.C. – Ce trajet est très précisément détaillé...

C.S. – Des cartes de son déplacement dans Tōkyō ont été établies par des magazines japonais puis reprises sur internet (cf. HOSONO et alii 2021). Les différents lieux détruits par Godzilla sont iconiques comme le grand magasin Matsuzakaya, connu pour avoir résisté aux bombardements

et pour être un symbole de la reconstruction. Godzilla piétine la Diète, difficile à identifier par les étrangers mais reconnaissable par tout Japonais. Il s'attaque également au bâtiment de Seikō avec son horloge mythique, repère dans le quartier de Ginza et symbole de prospérité, de richesse et de l'excellence japonaise. Le pont Kachidoki, qui n'existe plus de nos jours, est arraché dans le film. Terminé en 1940, il fut nommé ainsi en hommage à une victoire lors de la guerre russo-japonaise. Sa présente destruction pourrait en dire long politiquement parlant. À noter que Godzilla détruit également le théâtre Nichi-geki dans lequel le film a été projeté, ce qui n'aura pas manqué de faire rire les spectateurs.



Godzilla sur le point d'attaquer la Diète. Toho Company Ltd., 1954.

Si ces points de repère ne sont pas familiers pour le public étranger, pour les Japonais en revanche, c'est un peu comme dans *Independence Day* quand la Maison Blanche se fait détruire par les extra-terrestres.

Godzilla passe également à proximité du Palais impérial mais celui-ci n'est pas clairement montré. Pourtant, le centre administratif de la capitale lui est accolé. Le fait de ne pas le représenter n'est pas forcément un message politique mais les interprétations autour de cette question sont nombreuses au Japon. Un folkloriste japonais, AKASAKA Norio (1992), a d'ailleurs donné une interprétation psychologisante de Godzilla : il vient des mers du sud, comme les esprits des soldats

morts pendant la guerre du Pacifique. Ainsi, Godzilla aurait pu être réveillé par la bombe H ou par les âmes égarées des soldats, trop éloignées pour pouvoir rentrer au Japon. Il serait ainsi logique que notre créature se rende vers le Palais impérial qui reste impossible à représenter dans le film, d'autant qu'il se situe proche du sanctuaire Yasukuni avec toutes ses controverses autour des esprits des étrangers tombés pour le Japon. Bien-entendu, cette interprétation est quelque peu extrême et le réalisateur n'a pas réagi à ce type de théories, mais cela montre à quel point *Godzilla* a eu un fort impact.

Le détournement américain de 1956

S.C. – On comprend mieux l'importance de ce film au Japon, mais passons à présent à sa version américaine. Contrairement au film original qui est un drame collectif, *Godzilla, King of the Monsters!* suit un journaliste américain auquel on demande de l'aide pour comprendre la situation. Cette soi-disant coproduction américano-nipponne de 1956 est un remontage du film d'origine avec des modifications techniques et surtout de nombreux plans tournés ultérieurement pour ajouter le héros américain. L'ambiance est complètement différente et le film n'a pas le même ton. Il est d'ailleurs important de se souvenir que la version du film connue à l'international est issue de l'américaine, ce dont les critiques et le public de l'époque n'étaient pas au courant.

C.S. – En effet, cela change complètement la perspective. Le *Godzilla* original est un film qui fait peur et qui rend triste, deux états qu'évite de provoquer la version américaine, laquelle use de nombreux effets cherchant à ridiculiser le monstre. Pour revenir à la narration du film centré autour de ce journaliste complètement

absent de l'original, il nous livre son récit sous la forme d'un flash-back, ce qui a un effet rassurant puisque c'est la preuve qu'il a survécu. D'ailleurs, sa narration nous guide à travers l'histoire et seuls certains éléments choisis nous sont traduits. Les voix des victimes restent en japonais et certains dialogues des personnages nommés sont largement réécrits et doublés. Le journaliste crée ainsi une saine distance entre le monstre et le public. Ses scènes ayant été tournées *a posteriori*, il ne peut interagir que dans une moindre mesure avec le film d'origine, dont il est l'observateur. Il regarde l'action à notre place, ce qui est également rassurant : le public n'a pas à s'inquiéter de comment réagir dès lors que le héros le fait pour lui.

La différence de fin entre les deux versions est encore plus choquante. En effet, le film original se termine tragiquement sur fond de deuil. De nombreuses vies ont été perdues et la résolution ne sera possible qu'au prix d'une ultime et poignante perte humaine. De plus, la victoire sur Godzilla est douce-amère puisque son retour semble une certitude. La version américaine nous propose quant à elle une victoire éclatante, en fanfare et légère sur fond de romance.

S.C. – Cette différence de ton est d'autant plus intéressante si l'on considère que le film est présenté comme une co-production, alors que l'équipe originale n'en a même pas été informée. Cette collaboration fictive entre les deux pays, peu de temps après la décolonisation américaine, serait-elle une façon de montrer à quel point la paix entre les deux pays est instaurée ?

C.S. – D'une certaine manière, oui, même si le succès commercial est certainement le moteur principal du projet. Les deux grands succès cinématographiques japonais sur territoire américain à l'époque sont *Rashōmon* et ce film-ci, qui rassurent le pays sur le rôle que va jouer le Japon à l'avenir. Avec son succès en festivals, le premier est présenté comme un film d'art et d'essai hautement intellectuel, à l'image rassérénante d'un Japon à nouveau indépendant depuis 1952. Le militarisme n'était donc qu'un accident dans son histoire et on peut associer à nouveau le pays à la cérémonie du thé, très populaire à ce moment-là en Californie, à l'ikebana, mais également à l'art d'avant-garde et au minimalisme. Il est de bon ton d'avoir une œuvre japonaise dans sa collection personnelle.



Scepticisme du Dr Yamane sur la disparition de Godzilla si les essais nucléaires perdurent. Toho Company Ltd., 1954.

Cependant, dans ce *Godzilla* américano-nippon, le public se doit de pouvoir s'identifier à un héros américain. Il est de plus rassurant que le cinéma japonais produise des films de monstre comme c'est la mode aux États-Unis à l'époque. Pour autant quasiment aucun nom japonais n'apparaît sur l'affiche du film. Elle semble faire la promotion d'une production exclusivement américaine, qui ne présente aucun aspect inquiétant.

L'actuel renouveau de *Godzilla*

S.C. – *Godzilla* a eu une énorme portée en particulier au Japon où il a eu de très nombreuses suites. Ses évolutions en plusieurs étapes s'adaptent à la société et aux goûts du moment. Mais nous retrouvons ces dernières années des films revenant aux sources de la saga.

C.S. – Avant tout, bien qu'il y aurait des choses à en dire, mettons de côté la franchise américaine dont la production est tout de même nombreuse. Au Japon, il existe deux types de films issus du *Godzilla* de 1954. La majorité d'entre eux sont véritablement des suites dans lesquelles le monstre devient petit-à-petit un protecteur de l'archipel. Ce point est intéressant à mettre en perspective avec les *Yonaoshi-gami* évoqués plus tôt. Notre monstre va ainsi évoluer dans différentes directions selon l'époque, passant même par une période mignonne, et deviendra l'icône de la pop culture japonaise que nous connaissons.

D'un autre côté, deux films plus récents sont radicalement différents puisqu'on pourrait les qualifier de *reboots*. Ils reprennent l'idée du *Godzilla* de 1954 et utilisent son apparition pour traiter de problèmes de société profonds.



L'affiche originale de *Godzilla, King of the Monsters!* ne mentionne quasiment que des noms américains. Jewell Enterprises, Inc., 1956.

En 2016 sort *Shin Godzilla*, première apparition du monstre dans les années 2010. Dans cette version, la créature est en fait une personnification de l'incident de Fukushima et le film traite de la réponse gouvernementale alors que son siège, la Diète, est détruit. Une cellule de crise composée de jeunes va alors se mettre en place, prendre le contrôle et réussir à gérer Godzilla. Le film constitue un drame politique critiquant une ancienne génération trop lente et attentiste. L'intrigue est proche de celle de 1954 mais se focalise sur un aspect politique plutôt que scientifique.

En 2023, *Godzilla Minus One* réécrit également la survenue du monstre, cette fois-ci peu après la guerre, et la destruction et la reconstruction du Japon sont explicitement traitées. Son ambiance est extrêmement prenante et réaliste au point d'avoir remporté l'Oscar des meilleurs effets visuels malgré un petit budget. De nombreuses séquences rendent hommage à l'original comme la destruction des mêmes bâtiments. Un des points forts du film est l'attention portée à la vie quotidienne dans les décombres, le réalisateur étant un habitué des films et séries dans les années 1940, 1950 et 1960.

Il s'agit d'un film sur la défaite et sur comment le Japon doit s'en relever. Godzilla représente la difficulté à surmonter pour retrouver une identité. À l'image de l'armée, les différentes institutions sont absentes mais certains de leurs anciens membres agissent en se regroupant. Le peuple peut se reconstruire et les individus retrouvent un rôle et une utilité, même s'ils ont fait partie des oppresseurs. Le film est toutefois très critique envers l'armée impériale dans son ensemble et ce sont les citoyens volontaires qui trouvent une manière positive de se mobiliser. Cette idée se retrouve particulièrement à la fin du film quand notre héros, un ancien militaire inspiré par son destin obsolète, opte secrètement pour une action kamikaze. Il sera sauvé *in extremis* par un proche camarade et c'est le travail d'équipe qui le mènera aussitôt à la résolution. On peut retrouver un éclat sans retomber dans les mêmes erreurs grâce à l'intelligence et les actions collectives. Le héros est d'ailleurs très impuissant durant une grande partie du film qui présente énormément de scènes de groupe, ce qui rappelle le *Godzilla* original et celui de 2016. D'après sa fin, la résolution reste suspendue

et ouvre sur un nouveau départ pour la franchise.

S.C. – Nous n'avons donc pas fini d'entendre parler de Godzilla.

C.S. – C'est certain, Godzilla revient toujours !

Filmographie

KUROSAWA Akira (1950). *Rashōmon*.

HONDA Ishirō (1954). *Godzilla*.

MORSE, Terry O. et HONDA Ishirō (1956).
Godzilla, King of the Monsters !

EMMERICH, Roland (1996). *Independence Day*.

ANNO Hideki et HIGUCHI Shinji (2016). *Shin Godzilla*.

YAMAZAKI Takashi (2023). *Godzilla Minus One*.

Bibliographie

AKASAKA Norio (1992), cité par NAKANO Hiromi (2008).

« Signs Taken for Monsters: What Made Godzilla So Angry Then? », *Yokohama journal of social sciences*, 13/1-2.

<https://ynu.repo.nii.ac.jp/record/2970/files/1-Nakano.pdf>

HOSONO Roka ; FERNANDEZ, Johnny R. ; ROLLINS, Jacob (2021).

« Tracing Godzillas Steps in Tokyo in 1954 and Throughout Time », *ArcGIS StoryMaps*, 16 novembre 2021.

<https://storymaps.arcgis.com/stories/egado2f40dfb4cfo8fod7b2abb477bfb>



Safari d'Ulrich Seidl (2016). Coproduction Office.

Trophées de chasse, vestiges néocolonialistes

Safari d'Ulrich Seidl

Ulrich Seidl, réalisateur autrichien connu pour son style documentaire incisif et ses thèmes controversés, offre dans *Safari* (2016) une critique caustique et troublante de la chasse aux trophées en Afrique au début du 21^e siècle. Le film suit plusieurs touristes européens, principalement autrichiens et allemands, qui participent à des safaris organisés dans des fermes privées en Namibie. Cette activité, présentée par les chasseurs comme une forme de sport et de gestion de la faune, est révélatrice des dynamiques de pouvoir économiques et culturelles enracinées dans la période coloniale. En examinant les interactions entre chasseurs européens et travailleurs africains, ainsi que la mise en scène des corps – animaux et humains –, Seidl expose les vestiges d'une mentalité héritée de la colonisation.

Naïma Maggetti,

Maison de l'histoire, Université de Genève

Une mise en scène de la domination

Safari adopte une approche stylistique qui est la signature d'Ulrich Seidl : des plans fixes, un éclairage neutre, et une absence apparente de jugement explicite. Ces choix esthétiques permettent aux spectateurs et spectatrices de se confronter directement à la réalité brute des pratiques de chasse sans la médiation d'une narration. Les chasseurs européens sont filmés dans des moments d'intimité, de préparation et de réflexion, ainsi

que dans les actes eux-mêmes de tuer et de poser avec leurs trophées.

Cette mise en scène souligne subtilement les rapports de pouvoir à l'œuvre. Les chasseurs, souvent issus de la classe moyenne ou aisée européenne, exercent une domination absolue sur les animaux qu'ils traquent, mais également, de manière implicite, sur les travailleurs africains qui facilitent leurs expéditions. Relégués au rôle d'assistants ou de spectateurs, ces derniers sont rarement nommés ou interviewés directement.

La chasse aux trophées comme héritage de la colonisation

La chasse sportive en Afrique, telle qu'elle est pratiquée par les protagonistes du film, tire ses origines de la période coloniale, plus précisément lors de la deuxième moitié du 19^e siècle, lorsque les Européens percevaient le continent africain comme un lieu de nature indomptée et sauvage (THOMPSELL 2015, 13). La chasse représentait un aspect central de l'affirmation de l'autorité des Européens dans les empires coloniaux. Durant la deuxième moitié du 19^e siècle, dans l'Empire britannique, on limitait l'accès à la chasse en s'inspirant des restrictions européennes guidées par des critères sociaux, transposées dans ce cas aux différentes populations qui composaient l'empire. Les chasseurs devaient se munir d'une licence et disposer d'armes à feu perfectionnées : avec ces critères, les populations indigènes étaient exclues de la chasse qui ne pouvait être pratiquée que par les Blancs. À la fin du 19^e siècle, la pratique de la chasse devint une activité internationale, qui encourageait la mobilité des élites et, par là, la transmission des idéaux de la masculinité aux aristocrates et à l'élite économique (MACKENZIE 2010, 144-147). La faune africaine, sauvage et indomptée, était perçue par les chasseurs comme une richesse à conquérir, à l'image des terres et des peuples colonisés. Les safaris, popularisés par des figures comme le président des États-Unis Theodore Roosevelt (1858-1919), symbolisaient une forme de domination à la fois physique et culturelle. Les trophées – têtes empaillées ou photos exhibant les proies abattues – étaient des preuves matérielles de cette supériorité présumée et attestaient des prouesses des chasseurs.

Dans *Safari*, cette tradition persiste, mais elle est encadrée par un marché économique globalisé. Les fermes privées, souvent gérées par des Blancs descendants des colons, monnaient l'expérience de la chasse à une clientèle occidentale aisée. Le film dépeint des scènes

où les chasseurs choisissent leur proie sur catalogue. La faune africaine, jadis perçue comme une ressource inépuisable, est ici réduite à un bien de consommation, géré et vendu au profit des touristes. Le passé colonial résonne fortement dans *Safari*. Les chasseurs décrits par Seidl reproduisent, consciemment ou non, des comportements qui évoquent cette période. L'acte de tuer un animal pour le transformer en trophée symbolise l'appropriation physique et symbolique du territoire africain. La présence des guides africains, souvent silencieux ou soumis, ainsi que la répétition des stéréotypes racistes sur les Africains, renforcent cette continuité coloniale. Ceux-ci sont incarnées dans le film par les dialogues entre un couple de propriétaires de lodge qui se laissent aller à exprimer leurs opinions politiques bien arrêtées, se plaignant de ne pouvoir les partager sans être accusés de racisme.

Le rituel de la chasse : un acte social et symbolique

Au-delà des dimensions historiques et politiques, *Safari* explore également les rituels liés à la chasse aux trophées, qui sont présentés comme des actes hautement codifiés et symboliques. La chasse n'est pas seulement un acte de prédation, mais aussi une mise en scène élaborée où chaque élément – du choix de l'animal à la préparation du tir, en passant par la pose avec le trophée – est soigneusement ritualisé.

Dans le film, ces rituels prennent une dimension ambiguë. Ils sont à la fois une manière de s'appropriier la nature et de la dominer, tout en conférant à l'acte une aura de légitimité et de noblesse. Les chasseurs européens reproduisent des pratiques qui conservent une structure rituelle : les discours sur l'éthique de la chasse, les préparatifs méticuleux et les célébrations post-chasse. Ces éléments renforcent leur perception d'eux-mêmes en tant que gardiens de la nature, tout en masquant les dimensions de violence et d'exploitation inhérentes



Chasse de Sir Thomas Dewar, « La gazelle » (1914).
Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Safari d'Ulrich Seidl (2016). Coproduction Office.



Safari d'Ulrich Seidl (2016). Coproduction Office.

à leurs actes. De plus, le rituel de la chasse permet à ces individus de s'inscrire dans une continuité historique et culturelle. La chasse devient une manière d'établir un lien avec un passé mythifié, où l'homme européen était perçu comme un conquérant de la nature. En reproduisant ces pratiques dans le cadre africain, ils réactivent des imaginaires coloniaux où l'Afrique était considérée comme un espace à civiliser, à conquérir ou à exploiter.

Le traitement des corps : une esthétique glaçante

L'un des aspects les plus frappants de *Safari* est la manière dont Seidl filme les corps – qu'ils soient humains ou animaux. Les scènes dans lesquelles les chasseurs posent avec leurs trophées sont composées avec une précision clinique, rappelant les portraits de chasseurs européens entourés de leurs prises. Le contact physique avec l'animal tué et la pose triomphante sont fréquents dans les photographies de chasse datant de la période coloniale. Cette démonstration de domination sur la proie est une pratique relativement courante chez les chasseurs des premières décennies du 20^e siècle, une manière d'exposer leur bravoure et de reproduire un certain style de vie, que le médium photographique permet d'immortaliser (DIREITO 2023, 209). Cette mise en scène, rigide et délibérée, renforce l'idée que ces trophées sont des symboles de pouvoir et de conquête. Les corps des animaux, souvent dépecés ou laissés inertes après l'abattage, sont traités comme des objets esthétiques, mais leur présence muette souligne la violence sous-jacente de ces pratiques.

Parallèlement, les corps des travailleurs africains sont présentés dans un contraste saisissant. Après la traque et la mort de l'animal, les animaux doivent être dépecés et démembrés afin que leur tête puisse être montée sur le mur. Cette tâche est confiée aux assistants africains qui travaillent dans le lodge. L'ordre social est établi de manière crue et sans ménagement, et la boucherie est un spectacle profondément répugnant. Chargés de gui-

der les chasseurs, de préparer les carcasses ou de nettoyer les lieux, ces travailleurs sont omniprésents mais rarement entendus. Leur silence, souvent imposé par les structures de pouvoir économiques et sociales, renvoie à l'effacement historique des voix africaines dans les récits coloniaux. En insistant sur ce décalage entre les chasseurs occidentaux prolixes et les travailleurs africains « sans voix », Seidl met en lumière la perpétuation des rapports de domination et l'invisibilisation des travailleurs africains.

Une critique implicite du néocolonialisme

Seidl ne se contente pas de dénoncer la chasse aux trophées en tant qu'acte individuel ou loisir controversé, il offre en outre une critique implicite des inégalités économiques et écologiques à l'époque contemporaine. Les touristes européens, issus de classes moyennes et aisées, viennent en Afrique pour vivre une expérience qui leur permet d'affirmer leur pouvoir et leur statut. Seidl expose également l'éthique ambivalente de l'industrie de la chasse. Les chasseurs justifient souvent leurs actions en invoquant la conservation de la faune. Selon eux, les frais payés pour la chasse permettent de financer des programmes de gestion de la biodiversité. Cependant, le film montre que ces arguments masquent souvent une réalité où les intérêts économiques et de prestige social priment sur la protection de l'environnement. En filmant les travailleurs africains qui dépècent les animaux tués ou servent les chasseurs avec docilité, Seidl met en évidence les inégalités systémiques qui sous-tendent cette industrie. Les chasseurs, avec leur pouvoir d'achat, incarnent une forme de néocolonialisme culturel et économique.

Entre observation et complicité

Tout au long du film, Seidl marche sciemment sur le fil du rasoir, entre l'observation et la complicité. Il ne moralise jamais ouvertement, mais il suscite intention-

nellement le malaise. En refusant de commenter directement les actions des protagonistes, le réalisateur pousse le spectateur à interroger sa propre position par rapport à ces pratiques. La froideur de la mise en scène, combinée à l'absence de musique ou de narration explicative, crée une distance critique qui met en évidence les dissonances éthiques de la chasse aux trophées. Les chasseurs, souvent filmés dans des moments d'introspection ou de justification, apparaissent comme des figures tragiques, prisonnières de leurs propres contradictions.

Safari est bien plus qu'un simple documentaire sur la chasse aux trophées. C'est une exploration implacable des dynamiques de pouvoir qui sous-tendent cette pratique en Afrique. Le film met en évidence la persistance d'une mentalité de domination et d'exploitation issue de la colonisation. Par sa mise en scène glaçante et son refus de simplifier les enjeux, Seidl invite à une réflexion profonde sur les inégalités globales et les responsabilités individuelles face à la violence systémique. *Safari* n'est pas seulement un portrait de la chasse sportive, mais aussi un miroir tendu à une société encore marquée par les logiques coloniales.

Bibliographie

- DIREITO, Barbara (2023). « 'Visions of Wildlife and Hunting in the Sportsmen's Paradise': Exploring Photography from the Mozambique Company's Archive », in Filipa Lowndes Vicente and Afonso Dias Ramos (eds). *Photography in Portuguese Colonial Africa, 1860-1975*. Cham : Palgrave Macmillan.
- MACKENZIE, John M. (1988). *The Empire of Nature. Hunting, Conservation and British Imperialism*. Manchester : Manchester University Press.
- MACKENZIE, John M. (2010). « La chasse ? Un sport impérial ? » in SINGARAVÉLOU, Pierre et SOREZ, Julien (dir.) (2010). *L'empire des sports. Une histoire de la mondialisation culturelle*. Paris : Belin.
- THOMPSELL, Angela (2015). *Hunting Africa. British Sport, African Knowledge, and the Nature of Empire*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.



Toutes les images sont tirées du *Fils du chasseur* de Juliette Riccaboni (2023).

Du gibier et des hommes

Le fils du chasseur de Juliette Riccaboni

Avec son attirail de traditions, de silences et d'émotions contenues, la chasse explore bien plus que le simple acte de traquer des animaux. Dans *Le fils du chasseur*, Juliette Riccaboni s'intéresse certes à la faune valaisanne mais pour analyser la relation complexe qui se joue entre un père et son fils.

Cerise Dumont,

Ciné-club universitaire, Université de Genève

La chasse est une affaire d'hommes, avant d'être une affaire d'animaux. C'est du moins ce que semble raconter *Le fils du chasseur* (2023) de Juliette Riccaboni. La cinéaste genevoise, née en 1990, signe son premier long métrage avec ce documentaire sensible et pudique. Sa caméra suit Samir, un jeune homme élevé par sa mère qui aspire à sa rapprocher de son père.

À 26 ans, Samir a passé toute sa vie en Valais, à Sierre. Il y travaille, y traîne avec ses amis et passe du temps avec sa mère dont il est très proche. Après la séparation de ses parents quand il était tout jeune, il s'est construit une existence simple, entre deux cultures : « celle de sa mère marocaine, de ce pays où il passe chaque année deux ou trois semaines, et celle de son père valaisan, chasseur passionné et figure évanescence qu'il a peu côtoyée » (ALBELDA 2023). Une sortie de chasse en montagne lui offre l'occasion de passer du temps avec ce dernier.

La première rencontre avec Samir a lieu dans la vallée. Il annonce à ses amis qu'il va « partir dans la mon-

tagne avec le père » pour chasser avec lui. Au milieu des vignes, au bord d'une route dévoilant le paysage sierrois d'immeubles et de montagnes en arrière-plan, le décor est posé. Samir le citadin s'apprête à s'immerger dans un autre monde.

On ne quitte pas le Valais, mais le clivage ville/montagne se fait d'emblée sentir. Les jeunes hommes au look urbain, casquettes à logo et survêtements de marque, ignorent tout des codes et des pratiques de la chasse. Samir, qui a déjà un pied dedans grâce à son père, leur en explique le fonctionnement : « Les gens croient que tu arrives et que tu rafales, c'est pas comme ça. » Il y a des règles strictes. N'ayant pas passé son permis de chasse, Samir a le droit de participer comme rabatteur mais pas de tirer les bêtes. Les questions plus ou moins naïves que lui posent ses amis révèlent à quel point ce monde leur est étranger.

Lui-même n'en fait pas (encore) tout à fait partie. Familier des usages de la chasse par son père, il n'a quant à lui jamais tué d'animal. Ni tout à fait *outisder*, ni tout à fait initié, il reste à la lisière et semble prendre la pleine mesure des enjeux : « C'est chaud d'abattre une bête ! Quand tu la vois devant toi, une belle biche, c'est



costaud et tout, c'est chaud à abattre... T'as juste à appuyer et le truc saute haut, ça fait mal au cœur quand même.»

La séquence suivante montre Samir chez sa mère. Le foyer maternel est doux, chaleureux, il sent la rose et le thé à la menthe. Tandis que sa mère lui caresse les cheveux, il lui parle de son père.

Les préparatifs de Samir dépassent le simple cadre de la chasse : c'est le monde de l'enfance qu'il semble être sur le point de quitter. Pour aller à la rencontre de son père, il laisse derrière lui confort et sécurité. De l'appartement douillet de sa mère à la rudesse de la montagne où son père évolue, la transition évoque les rites initiatiques de chasse présents dans de nombreuses cultures, où les garçons apprennent à devenir des hommes. Pour ce faire, ils doivent abandonner la sphère domestique pour renouer avec le monde sauvage.

La caméra suit Samir de près. Souvent portée à l'épaule, elle capte tous les gestes du jeune homme. On le voit le plus souvent de dos, de profil ou de trois-quarts. Quelques fois il regarde la caméra bien en face. Les plans larges sont plus rares. Une silhouette se découpe parfois à contre-jour devant le panorama. En attendant son père qui tarde à arriver, Samir passe du temps dans une cabane avec Charlot. Ce personnage extraordinaire semble presque jouer le rôle de grand-père adoptif pour le jeune homme. Dans un univers désormais totalement masculin, Charlot amène tendresse et bienveillance à sa manière, taquine et bourrue. Ensemble, les deux hommes se livrent avec bonne humeur aux petites tâches domestiques comme la préparation des repas ou la vaisselle. Ils savourent leurs différences – d'âge, de culture et de mode de vie –, leur altérité réciproque semble les ravir car ils sont réunis dans le plaisir simple d'être ensemble et de partager un bon moment : « Quel bonheur ! La vie est belle ! »

Si Charlot s'agace parfois de l'ignorance citadine de Samir, il lui transmet avec joie son savoir de montagnard. Il l'initie aux délices de la marmotte flambée ou de la truite pêchée dans l'étang voisin. Entre eux, les rares occurrences du monde animal sont surtout alimentaires ou liées à des moments de contemplation de la faune de la montagne, sans passer par la chasse. Le rapport à la nature va *crescendo*. Si le temps passé avec sa mère était uniquement en intérieur, avec Charlot, Samir circule entre le dehors et le dedans. Les moments passés avec le père seront, eux, presque tous cantonnés à l'espace extérieur.

Que ce soit celle du père ou celle du gibier, l'attente revient comme le leitmotiv du film. Lorsque finalement Daniel, le père, apparaît, on l'entend hors champ avant de le voir. Il a tardé à arriver. L'homme est réservé même avec son fils, et les premiers mots qu'ils échangent témoignent de la distance entre eux, perceptible jusque dans leur manière de s'interpeller : « — Comment il va le père ? — Salut fiston ! » La première image que l'on a de lui le montre dans son costume de chasseur, fusil à la main. Pas de temps à perdre, ils se mettent en route immédiatement. La chasse commence.

La réalisation de Juliette Riccaboni traduit avec justesse cette immersion dans un monde où les silences, les bruissements des feuilles et le cri perçant d'un aigle en vol deviennent des personnages à part entière. Bruits de pas, souffle court, murmure du vent dans les arbres sont parfois soulignés par un riff de guitare électrique, venant rappeler qu'au-delà des décors pittoresques se joue une réalité humaine complexe et parfois abrupte. Le film est tourné à Nava, dans les hauteurs du val d'Anniviers, et la majesté du décor automnal coupe le souffle lorsqu'elle surgit au détour d'un plan.

La chasse sert de cadre à ces retrouvailles difficiles. Daniel parle peu. C'est un taiseux. Prêt à transmettre à son fils, il se montre un peu impatient avec lui. Alors que

Samir bouge, s'agite, son père s'en agace. Le chasseur est tout à son affaire. Samir sait que son père aime ce moment où il est seul, livré à lui-même au milieu de la forêt. Loin de n'être qu'une activité de loisir, la chasse semble revêtir pour lui la dimension d'une pratique introspective : « La chasse c'est aussi un moment où tu te poses plein de questions sur toi. Il y a des choses qui sont compliquées des fois, et c'est mieux de les garder pour soi. » Le silence, la solitude et la nature peuvent accueillir cela. Dès lors, devoir composer avec la présence d'un autre – même la chair de sa chair – devient difficile. « Dans les silences partagés, le vide contemplatif de l'attente du gibier, dans les échanges à voix basse entre eux, on peut sentir les filaments de leur relation se frôler, se nouer, se dénouer parfois quand la recherche d'attention du fils trouble la quiétude du guetteur. » (ALBELDA 2023) La caméra, à la fois témoin et médiatrice, capte les tensions avec une sensibilité qui met en lumière la complexité des liens familiaux.

Le film dévoile un aspect central de la pratique de la chasse. Souvent perçue comme une activité viriliste, elle se révèle ici comme une relation fragile tendue entre des hommes peinant à exprimer leurs émotions et leur affection mutuelle. Peu à peu, Daniel se fait à la présence turbulente de Samir. Il plaisante, s'inquiète un peu pour lui : « Pas trop froid ? Fais attention de bien sécher ce soir. » Il finit cependant par le renvoyer à la cabane pendant qu'il poursuit son expédition, mais les moments partagés resteront, saisis par la caméra. Si d'ailleurs le père a accepté de participer au film, c'était pour faire plaisir à son fils. De ce que l'on devine de cet homme pudique, c'est un pas déjà immense. Quant à Samir, il semble avoir l'intuition que la chasse sera le moyen pour lui de se rapprocher de son père : « J'aimerais juste qu'il soit fier de moi. Un truc qui pourrait le rendre fier c'est que je réussisse ce permis de chasse. » Peu à peu, au fur et à mesure que l'on se plonge dans la psyché des protagonistes, dans leurs drames intimes

faits de maladresses, d'implicites et de non-dits, on a la sensation que « le récit se transpose sur une dimension qui floute les frontières du documentaire. "Je viens plutôt de la fiction, c'est juste", reconnaît la réalisatrice. "J'ai toujours eu ce sentiment que tous les films peuvent être très hybrides dans leur forme. Cette histoire est ancrée dans le réel, mais pour moi la limite qui le sépare du fictionnel est poreuse". » (ALBELDA 2023)

En choisissant de montrer la chasse non pas comme un simple acte de tuer, mais comme un rituel ancré dans le respect de la nature, Juliette Riccaboni défie les clichés. Chaque geste, de l'affût d'un chevreuil dans les brumes matinales à la pêche à la truite, semble chargé d'une symbolique plus grande : celle d'un équilibre fragile entre l'homme et son environnement. D'ailleurs, selon la cinéaste, Daniel incarne la figure du « bon chasseur » par excellence, celui qui respecte les règles et pour qui l'acte de tuer est secondaire. Il s'attache d'ailleurs à transmettre ces bonnes pratiques à son fils, lorsque celui-ci lui signale une potentielle proie : « Sans l'identifier je peux pas la tirer. On ne peut pas tirer comme ça sans identifier la bête. »

Paradoxalement, dans le film de Juliette Riccaboni, les animaux sont relativement peu présents à l'écran. On les évoque, on les guette, on suit leurs traces, mais, toujours, ils se dérobent. Un peu comme la relation de Samir et Daniel. Lacunaire, cette dernière s'est davantage construite sur l'absence que sur les moments partagés. Le lien de l'humain à l'animal émerge comme une métaphore de la relation entre les hommes. Le père et le fils peinent à se rencontrer, ils évoluent dans des réalités séparées où les points de contact se font rares. En dépit de leurs efforts pour s'appivoiser mutuellement, ce n'est que dans le silence de l'affût et le regard cherchant une proie qu'ils parviennent, peu à peu, à retisser le lien ténu qui les unit.

Finalement, le gibier n'est qu'un prétexte. Le moment passé ensemble, le plaisir d'apercevoir un animal – même sans chercher à l'abattre – et surtout l'immersion dans une nature sublime, voilà ce qui semble compter pour les protagonistes. Chasser l'animal, c'est ouvrir l'espace d'une relation possible entre les hommes. À la fin de la chasse, aucune bête n'a été tirée. Pourtant, Daniel est content : pour lui, « c'était une belle chasse. C'était beau, le soleil à la fin... » Samir, qui s'est livré à une séance de pêche avec Charlot, n'a pas non plus voulu tuer. Après avoir exprimé des scrupules à attraper le poisson, il l'a remis à l'eau. La truite a repris sa nage dans l'étang.

Références

ALBELDA, Jean-François (2023). « *Le fils du chasseur*, touchant documentaire tourné en Valais sur les fragiles liens du sang », *Le Nouvelliste*, 27 avril 2023.



Le couloir de la mort.

L'Italie « belle et perdue » de Pietro Marcello

La fable douce-amère du bufflon
et du polichinelle

Seuls le règne animal et les figures mythologiques peuvent – peut-être encore – quelque chose pour conjurer un certain désastre contemporain.

Joachim Lepastier

... cette histoire, profondément enracinée dans l'histoire de notre pays, examine un sujet universel : la relation entre l'homme et la nature.

Pietro Marcello

Dans cet étrange *Voyage en Italie*, deux personnages principaux se partagent la vedette : un bufflon et un polichinelle. Du premier, nous percevons les pensées en voix *off*, du second l'humanisation en cours de chemin. Pour pallier la mort de son protagoniste, Tommaso Cestroni, le berger qui a sauvé le palais royal de Carditello des griffes de la Camorra, Pietro Marcello, le réalisateur de *Martin Eden* (2019), invente une fable à nulle autre pareille où l'humain et l'animal sont à égalité pour dire la vérité d'une Italie « belle et perdue ».

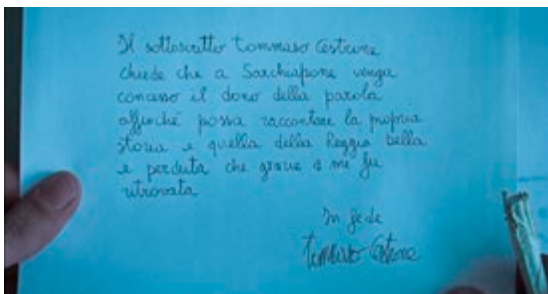


Bertrand Bacqué,
Haute école d'art et de design – Genève

Un homme ouvre des portes en acier. À pas lourds, une bête massive, que l'on ne verra pas lors de ce prologue intrigant, se faufile dans les couloirs étroits d'un abattoir aux parois carrelées. Son souffle puissant, que l'on entend en *off*, est court, sa tête (ou plutôt la caméra) dodeline, l'avancée est laborieuse. Chemin faisant, il rencontre un bufflon parqué, seul lui aussi, dans un enclos. Puis fondu au noir. Tout est fait – mouvements de caméra, sons amortis – pour nous mettre dans les pas hésitants de la bête et nous faire adopter son point de vue. Hélas, nous savons trop bien ce qui l'attend; impossible, ici, de ne pas penser au glacial *Sang des bêtes* de George Franju (1949).



Ce bref prologue se double d'un autre, tout aussi déroutant. Une main caresse des fresques du 18^e siècle, sur lesquelles se trouvent des Polichinelles (on imagine, *a posteriori*, qu'elles ornent les murs du palais de Carditello). Nous nous retrouvons dans une cellule peuplée de nombreux polichinelles vêtus de blanc et masqués de noir, non pas ceux de la Commedia dell'arte, mais ces êtres psychopompes, intermédiaires entre les morts et les vivants, les dieux et les hommes. Ça râle, ça soupire, ça joue aux cartes avec de gros haricots, ça se repose, dans une atmosphère des plus oppressantes... Puis un judas s'ouvre et l'un d'entre eux est appelé. Il traverse de longs couloirs kafkaïens, aboutit dans des salles où des polichinelles vêtus de gris sont affairés sur leurs bureaux et traitent de vieux grimoires imposants. Il fait enfin face à un supérieur hiérarchique qui lui tend son ordre de mission : c'est le testament de « l'ange de Carditello ».



Le testament de Tommaso

Le soussigné Tommaso Cestrone demande que le don de la parole soit accordé à Sarchiapone afin qu'il puisse raconter son histoire et l'histoire du palais magnifique et perdu que j'ai trouvé.

Dans la foi, Tommaso Cestrone.

Sarchiapone, que nous avons déjà rencontré, est le buffle sacrifié du prologue. Quant à Tommaso Cestrone, le berger qui a sauvé de la destruction le palais de Carditello, cet « homme révolté de Camus » selon Pietro Marcello, nous allons bientôt faire sa connaissance.

Voyage en Campanie

Au commencement, il y avait un livre, *Voyage en Italie*, un guide aussi imposant que littéraire publié par Guido Piovene en 1957. Pietro Marcello avait pour projet initial d'en donner une version cinématographique et contemporaine. Il commença son périple par la région de la Campanie dont il est originaire. C'est alors qu'il fit la connaissance de Tommaso Cestrone, « l'ange de Carditello ». Simple berger, il s'est pris de passion pour un palais du 18^e siècle dont il admirait la beauté surannée. Ce palais avait lui aussi une histoire. Création de Charles de Bourbon, roi de Naples, il s'agissait d'une ferme modèle qui attirait tous les esprits éclairés de son temps. C'est ici pour la première fois que l'on produisit la mozzarella de façon industrielle. En 1860, à l'occasion de l'Unité italienne, la ferme fut abandonnée et la mafia locale en prit possession. Les camorristes en fuite y résidèrent. Dévastée, elle servit de décharge pour la Camorra.

C'est à ce moment-là que Tommaso tombe amoureux du palais royal de Carditello. Seul contre tous, et malgré les menaces incessantes de la mafia, il rénove le palais à temps perdu, le nettoie et le vide de ses encombrants. Il obtient même du ministre de la Culture d'alors, Massimo Bray, le rachat du palais par l'État. Las,

Tommaso Cestrone est la victime mystérieuse d'une crise cardiaque pendant la nuit de Noël 2013. Il meurt à l'âge de 48 ans, le film à peine entamé.

Je voulais réaliser une forme d'enquête autour des changements subis par le pays, je le pensais comme un film pour les citoyens, sur les transformations du travail, du territoire, du paysage, le rapport entre l'homme et la nature, les racines rurales de mon pays. Tout cela est aussi lié à la beauté, à l'art, et à une forme de cynisme qui appartient aux Italiens, car il y a tant de beauté en Italie que l'on n'arrive pas à en prendre soin, c'est comme si c'était une punition. Pour moi, Tommaso était important parce que c'est l'homme révolté de Camus. Et bien sûr, sa mort a bouleversé le film, et nous nous sommes alors tournés vers un conte au réalisme magique. (MARCELLO 2016)



Sarchiapone ne répond plus.

Mort et résurrection d'un film

C'est alors que Pietro Marcello décide de changer son fusil d'épaule. Le film rendra hommage à l'ange de Carditello, mais prendra une autre tournure en devenant une fable qui navigue entre fiction et documentaire. Puisque Tommaso Cestrono recueillait régulièrement des bufflons abandonnés, car considérés comme inutiles – ils ne produisent pas de lait et ne servent plus de bêtes de trait comme dans l'Antiquité –, Pietro Marcello imagine que, dans son testament, l'ange de Carditello confie un jeune bufflon, Sarchiapone, auquel il donne l'usage de la parole, à un polichinelle qui peut entendre ses pensées, pour le conduire au nord de l'Italie, plus précisément à Viterbe, 300 km plus haut. C'est alors que naît la fable documentaire. Dès lors, *Bella e perduta* alternera des plans sur le palais, des images de Tommaso et le périple ponctué de rencontres de Sarchiapone et de Pulcinella.

Ici réside le tour de force de Pietro Marcello : donner la même importance au bufflon et au polichinelle, en dotant l'un de la parole et de la pensée – c'est lui qui devient le narrateur du film – et l'autre de la capacité de le comprendre. Et le film de se transformer en une sorte de lamentation sur cette Italie « belle et perdue », comme dans le chœur des esclaves « Va, pensiero » du *Nabucco* de Verdi. D'où les choix techniques très précis opérés par le cinéaste italien : le point de vue subjectif de Sarchiapone filmé avec une caméra 16 mm (à laquelle il a ajouté une manivelle), l'utilisation d'une pellicule périmée depuis trente ans, dont les émulsions varient constamment, et le son amorti tel que le percevait le bufflon. À tel point que le Polichinelle grimaçant lui paraît parfois ridicule, voire menaçant, tel un infirmier échappé d'un asile de fou, comme dans cette scène où, devenu homme, Pulcinella le supplie de parler alors qu'il a perdu sa capacité de l'entendre. Par ailleurs, autant les acteurs non professionnels – Pulcinella, forgeron dans la vraie vie, et Gesuino, le berger poète –, sont tou-

jours filmés en plans fixes, autant la caméra subjective représentant Sarchiapone est toujours en mouvement.

Qui est Pietro Marcello ?

Le moment est sans doute venu de présenter rapidement Pietro Marcello, le réalisateur de *Bella e perduta*. De fait, il appartient à une nouvelle génération de cinéastes italiennes qui vivent souvent loin de la capitale, enracinées dans leur terroir. Je pense à Michelangelo Frammartino, réalisateur de *Le quattro volte* (2010) et *Il buco* (2021), à Alice Rohrwacher, réalisatrice de *Lazzaro felice* (2018) ou de *La chimera* (2023), ou à Alessandro Comodin, avec *L'estate di Giacomo* (2011) ou *Gigi la legge* (2022)... Bien entendu, la liste n'est pas exhaustive. Toutes ont en commun de pratiquer un cinéma léger, pour ne pas dire de contrebande, profondément ancré dans le réel, lointain héritier du néoréalisme de Roberto Rossellini, Federico Fellini ou de Vittorio De Seta, même si le fantastique y côtoie souvent le documentaire.

Pietro Marcello, quant à lui, est né à Caserte en Campanie, en 1976. Il a d'abord étudié la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Naples. Il a fait ses premières armes dans le cadre de « vidéos participatives », tournées dans les prisons où il a enseigné. De 1998 à 2003, il a programmé les rendez-vous cinématographiques Cinedamm dont il est l'un des membres fondateurs. C'est dans ce contexte qu'il réalise ses premiers courts métrages. Son premier long métrage, *Il passaggio della linea* (2007), remporte de nombreuses distinctions. Mais c'est en 2009, avec *La bocca del lupo*, qu'il obtient la reconnaissance internationale. Sélectionné à Locarno, *Bella e perduta* (2015) le fait connaître d'un plus large public. En 2019, *Martin Eden*, adapté du roman éponyme de Jack London, assure son passage à la fiction tout en maintenant un lien très fort avec le documentaire. En 2022, il présente *L'envol* à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes.



La vérité des contes selon Sarchiapone.

Discours de la méthode

Son cinéma mêle volontiers fiction et documentaire, ainsi que différentes strates de temporalité, qu'il s'agisse de *La bocca del lupo* qui conte les amours d'Enzo, un multirécidiviste, et de Mary, une transsexuelle rencontrée en prison, ou de *Martin Eden*, fresque à la fois intimiste et historique qui raconte le basculement de l'Italie vers le fascisme, mettant un terme aux utopies socialistes et anarchistes. Dans *Bella et perduta*, la mort de son protagoniste, Tommaso Cestroni, l'amène à

réinventer son récit en introduisant un conte qui convoque un Polichinelle et un bufflon doué de pensée.

L'origine documentaire du film, qui transparait à travers les images de Tommaso ou de la manifestation contre la Camorra filmée en vidéo, laisse bien vite la place aux images du conte porté par Sarchiapone et Pulcinella. Cependant, souvent, au cours du film, Tommaso refait surface. C'est une forme d'hommage, certes, mais c'est aussi pour redire l'ancrage dans le réel de la fable cinématographique. Car c'est à travers la fiction que se dit la vérité de cette Italie, belle et perdue, autrefois si sublime, aujourd'hui livrée à la corruption. Autre élément d'importance qui dit l'égalité entre le rêve et la réalité, le présent et le passé (immémorial), l'humain et l'animal, le statut accordé par le cinéaste aux archives et aux repérages : pour Pietro Marcello le film se fait au montage, une fois tous ces éléments assemblés, dans un système d'échos, non hiérarchisé de préférence. Pour le cinéaste, tout devient archive qu'il s'agit de recomposer. Nous avons dès lors affaire à des images « dialectiques » au sens de Walter Benjamin, dans lesquelles l'autrefois et le maintenant forment une constellation.

Pour finir, j'interviens sur cette réalité – vécue comme s'il s'agissait d'un voyage – en me livrant à ce qui n'est rien d'autre qu'une réécriture du réel au moment du montage. C'est comme si je ne pouvais saisir la réalité qu'après l'avoir regardée avec nostalgie : en contemplant avec lyrisme et compassion ce qui a été perdu et oublié. Les élans romantiques qui me traversent quand j'observe mes personnages et le passé sont presque identiques. Une chose ou un être oubliés : voilà l'objet de ma quête, ce que je cherche à susciter dans le réel. C'est une tentative pour sauver des images passées et présentes, un effort archéologique. L'image que je recherche est



Les larmes de Sarchiapone, le sourire de Tommaso et le repos de Pulcinella.

immédiatement prête pour les « archives », qu'il s'agisse des séquences d'archives ou de celles que j'ai tournées. Le pouvoir réel du cinéma du réel est son aptitude à l'abstraction poétique, qui, selon ma conception des choses, se décline sous forme de tentatives pour reconstruire une mémoire collective. Ce n'est qu'ainsi que l'image de la réalité acquiert la possibilité de faire sens.
(MARCELLO 2018)

La conclusion du film est aussi douce qu'amère. Si le titre du film renvoie au chœur des esclaves de Nabucco et à cette patrie « belle et perdue » qu'est l'Italie, *Bella e perduta* finit à la fois sur la mort du buffle devenu adulte et sur le bonheur du Polichinelle enfin devenu homme (et vacher), réconcilié avec la gent animale. Cependant, et Pietro Marcello nous le rappelle volontiers, si Tommaso est le serviteur de son Palais, Polichinelle l'esclave des Dieux, et Sarchiapone, le buffle sacrifié par les hommes, l'on peut rêver à notre tour d'une planète où tous – animaux, hommes et dieux – jouissent de la même liberté et de la même félicité.

Aujourd'hui, les animaux sont des numéros ; avant, ils avaient un nom. Autrefois, une vache avait plus de valeur qu'une femme parce qu'elle donnait du lait: c'était absurde mais l'équilibre entre mondes humain et animal existait. La question n'est pas de manger de la viande ou non, mais de comment on traite l'animal. L'Église n'a jamais vraiment eu de position là-dessus. Les machines ont remplacé les animaux et remplacent les hommes petit à petit. Mes deux protagonistes successifs incarnent deux formes de révolte : Tommaso, c'est l'incarnation de la révolte des simples ; le buffle, celle de la révolte des doux. On peut bien sûr y voir un écho symbolique à la condition d'autres êtres jugés superflus et maltraités, comme les réfugiés qui eux aussi traversent l'Italie du sud au nord, quand on ne les enferme pas dans des camps qui deviennent des camps de concentration. Sarchiapone a désormais une belle vie, c'est un privilégié au sein de son espèce : grâce au film, au moins, on a sauvé le buffle. (MARCELLO 2016)

Sources

- LEPASTIER, Joachim (2016). « Bergers errants », *Cahiers du cinéma*, no 722, p.56.
- MARCELLO, Pietro (2016). « Les Européens n'ont plus grand-chose à raconter », *Libération*, 31 mai 2016.
- MARCELLO, Pietro (2018). « Il cinema della memoria » in PICCARD, Andréa (dir.) (2018) *Qu'est-ce que le réel ? Des cinéastes prennent position*. Paris : Post-éditions/Cinéma du réel, pp.209-212.
- MARX, René (2016). « Entretien avec Pietro Marcello », *L'avant-scène cinéma*, no 644, pp.136-139.
- MARX, René (2019). « Deux Napolitains, un Calabrais, trois poètes », *Radici. L'Italie au miroir de son cinéma. Une floraison multiple. L'Italie du nouveau millénaire*, Hors-série, Volume 3, pp.346-353.

Des corps de bêtes

Hybridité, monstruosité et altérité dans la gravure exotique européenne des 16^e-17^e siècles

Lorsque les Européens de la première modernité (1500-1650) se trouvent confrontés à des populations dont ils ne soupçonnent guère l'existence avant de les rencontrer, comment les envisagent-ils ?¹ Une des réponses à cette question tient dans l'analogie. En effet, Tzvetan TODOROV (1982) a démontré que les Européens pensent l'altérité des autochtones des Amériques à partir de ce qu'ils connaissent déjà, à savoir eux-mêmes et les autres de l'ancien monde. L'altérité des Premières Nations (*First Nations*) afin d'être rendue commensurable est notamment envisagée au prisme des Antiques, et des populations moyennes-orientales mais aussi... des animaux². Telle est l'hypothèse qui motive ici la comparaison de plusieurs images gravées entre le second 16^e siècle et le premier 17^e siècle. Les images retenues ont une double prétention, à la fois descriptive et prescriptive. Travaillées par une tradition à la fois iconographique et axiologique, elles illustrent et elles jugent. Parmi les médias visuels de l'Époque moderne, la gravure trône sans conteste sur la première place du podium (WEBER 2015). Sa large diffusion rendue possible par l'imprimerie la rend incontournable pour accompagner notamment les textes polémiques, scientifiques et viatiques.

Mathieu Nicati, Université de Genève

Nous considérerons ici la fabrique de l'altérité et déconstruirons les procédés qui permettent tout à la fois de dévaloriser l'Autre sur le plan axiologique et de le comprendre sur le plan épistémique. Pour ce faire nous nous appuierons sur diverses gravures échantillonnant

la culture matérielle de l'époque étudiée. Celles-ci ont été retenues car elles comptent parmi les points qui « activistent aisément les représentations de l'exotisme où se jouent la construction croisée de l'identité et de l'altérité, le partage entre sauvagerie et culture, entre nature et civilisation [...] » (BRANDLI 2022, 11).

L'altérité hybride: fauve à visage d'homme ou homme à queue de fauve ?

La première gravure (Fig. 1) est réalisée par l'artisan-graveur Lyon Davent afin d'illustrer les *Navigations, pérégrinations et voyage en Turquie* (1568) de l'aventurier Nicolas de Nicolay (GRODECKI 1974). La seconde (Fig. 2) est élaborée par Théodore de Bry sur le modèle d'une esquisse de John White et orne le récit de voyage américain de Thomas Harriot intitulé *Briefve and True report of the New Found Land of Virginia* (1590) (VAN GROESEN 2008)³. Ces deux œuvres se fondent, d'une part, sur une logique testimoniale tramant un entrelac de stratégies d'accréditation qui visent à les crédibiliser comme sources d'informations fiables concernant les régions, peuples et évènements documentés ; d'autre part, elles cadrent une vision stéréotypée de l'Autre en s'anglant sur des préjugés idéologiques ambigus voire négatifs. Si le premier jalon iconographique est issu du monde catholique, le second provient du monde protestant. Dans les deux cas, ils représentent une figure de l'altérité anthropologique, tantôt sous le trait d'un Oriental tantôt sous ceux d'un Autochtone d'Amérique du Nord. Dans les deux cas, l'image se veut une donnée fiable, un reflet fidèle de la réalité sociale, un apport épistémique. Dans les deux cas, l'image construit en parallèle une réalité morale, une axiologie, en véhiculant presque l'air de rien un jugement de valeur subversif et dubitatif quant à la condition humaine des individus représentés. Les gravures produisent donc simultanément, et peut-être paradoxalement, autant de savoir que de doute quant aux ressortissants non européens de l'humanité. Tout cela se joue et se déjoue au moyen d'un seul et même procédé : l'hybridation de l'Autre avec une bête fauve.

La gravure de Lyon Davent dépeint un derviche turc « géomailler », les cheveux hirsutes et le corps revêtu d'une peau de lion tenant dans la main l'origine de son altérité : un livre qui n'est pas la bible. Frédéric TINGUELY



Figure 1 – Davent, Lyon, *Derviche Géomailler*, illustration pour Nicolas de Nicolay, *Navigations, pérégrination et voyages faits en la Turquie*, [1568], 1576, © BNF.

(2000) remarque non seulement que les cheveux du derviche semblent fusionner avec les poils léonins de la pelisse jusqu'à évoquer une crinière mais encore que la queue de lion paraît prolonger la silhouette de l'homme, induisant ainsi une confusion volontaire quant à l'appendice caudal. Est-ce là propriété du lion devenu manteau ou de l'homme à la « pensée sauvage » ? Le doute s'imisce par l'image. Habile manière de saper l'ontologie de l'Autre par son apparence, de déchoir son humanité en la confondant avec l'animalité, en l'assignant à un état frontière : celui de l'hybride (LESCUREUX 2024). En réponse à l'hybridation du



Figure 2 – De Bry, Théodore, *Un Weoran ou grand seigneur de Virginie*, illustration pour Thomas Harriot, *A Briefe and true report of the New Found Land of Virginia*, 1590, © Ackland Art Museum, University of North Carolina at Chapel Hill. The Michael N. Joyner Collection.

derviche pointée par Frédéric Tinguely, j'ai identifié la gravure de Théodore de Bry qui reprend exactement le même procédé à l'égard d'un Weoran, chef autochtone d'Amérique du Nord. Ici également la silhouette arquée de l'individu, semblant d'ailleurs faire écho à la forme de son arme, se voit investie d'une charge symbolique hybride (et donc déshumanisante) par la queue de félin nouée au carquois et pendante entre ses jambes. Dans les deux cas l'image prétend décrire une réalité ethnique mais en l'arrangeant de sorte à produire un effet

visuel dévalorisant ou du moins une incertitude anthropologique (WALLERICK 2010).

La comparaison de ces deux gravures révèle a minima un écho formel. Le but des graveurs en utilisant l'hybridation comme motif représentationnel de l'altérité anthropologique pourrait tout à fait être similaire, à savoir interpeller le spectateur et susciter son attention voire sa curiosité afin qu'il achète les gravures et les livres dans lesquels elles s'insèrent. De là à affirmer que la gravure de Lyon Davent contenue dans l'ouvrage de Nicolas de Nicolay ait pu servir de modèle à celle de Théodore de Bry, il y a un pas que l'on ne peut nullement franchir. Il faut se contenter de formuler cette hypothèse en s'appuyant sur l'antécédence de la production et sur un indice ténu. Grégory Wallerick, à qui j'ai posé la question d'une possible reprise, répond comme suit :

Pour ce qui est de la bibliothèque de Théodore de Bry, il n'y a absolument aucun inventaire après décès recensant les ouvrages qu'elle a pu contenir. Aussi, en m'appuyant sur les publications et leurs contenus, il est possible d'émettre des hypothèses d'ouvrages contenus soit dans sa bibliothèque, soit dans un environnement proche. En 1601, Jean-Théodore et Jean Israël, fils et successeurs de Théodore de Bry, publient à Francfort, en allemand et en latin, le 5^e livre de la collection des Petits Voyages. De même, pour le 7^e volume, en 1605 (allemand) et 1606 (latin). L'ouvrage qui aurait servi de référence au 5^e tome serait Journal ofte Dagh-register, inhoudende een waerachtigh verhael ende Historische vertellinge vande reyse..., publié à Amsterdam en 1600. Pour le 7^e tome: N.N., t'Historiael Journal van tghene ghepasseert is van wegghen dry Schepen... (Delft 1605). L'auteur mentionné est N.N., possiblement Nicolas de Nicolay. Des similitudes peuvent être observées, dès lors que

Théodore utilisait des ouvrages pour compléter ses illustrations et donc en réaliser des planches complètes, compilant parfois des éléments n'ayant pas de rapports avec le territoire concerné, accélérant une homogénéisation des peuples « exotiques », en particulier américains, en s'appuyant sur l'outillage mental du graveur.

Évidemment, en l'état, la question reste impossible à trancher.

Un modèle déshumanisant ? L'altérité monstrueuse de l'*Hercule Farnèse*

Au 17^e siècle, la mise en image de l'Autre se veut plus réaliste, moins infâmante. Pourtant, des mécaniques de déshumanisation restent perceptibles. Comme pour l'hybridation, le référentiel antique fonctionne selon une perspective analogique non plus dans l'espace de l'exotisme mais dans sa durée ; non plus entre l'extranéité et l'animalité, mais entre l'extranéité du présent et celle du passé. Le rapport à l'antique constitue un prisme d'appréhension de l'altérité anthropologique. De manière plus fine que l'hybridation, il assure la re-conduction de projections stéréotypiques dans la fabrication de l'image de l'Autre. C'est du moins ce que j'entends démontrer en sondant la réplique d'un modèle antique jugé inutilisable, selon les canons artistiques de l'âge classique.

En 1664, le jésuite François Ducreux fait paraître l'*Historia candiensis*. Il s'agit d'une somme composée de 810 pages de textes rédigées en latin et de 14 gravures retraçant, dans une optique apologétique, l'histoire de l'entreprise missionnaire en Nouvelle France entre 1625 et 1657. Parmi les sources textuelles irriguant l'*Historiae candiensis* se distinguent les *Relations jésuites de Nouvelle-France* et les *Voyages de Champlain* qui apportent les principales informations relatées puisque l'auteur ne s'est jamais rendu en Amérique et n'a conséquemment jamais été en contact avec les Premières Nations

(HAMEL 2015). Quant aux gravures – hormis celle thématissant le martyr des jésuites signée par Grégoire Huret – elles sont anonymes. La pose d'un guerrier wendat (huron) représenté sur une de ces gravures (Fig. 3) me semble copiée sur une source imagière datant de l'Antiquité grecque. Bien que cela n'ait jamais été explicité dans l'historiographie, il paraît évident que la Fig. 3 reprend la disposition de l'*Hercule Farnèse*, célèbre sculpture réalisée par Glycon d'Athènes au début du 3^e siècle et exhumée dans les ruines des thermes de Caracalla à Rome en 1546 (Fig. 4).

Entre la gravure tirée de l'*Historia canadiensis* et l'*Hercule Farnèse* s'observent tant de similarités formelles qu'il est indéniable que l'un sert de modèle à l'autre. Ils ont tout d'abord en commun la même pose en *contra posto* : jambes croisées, mains sur les hanches, à ceci près que la disposition de la figure gravée est inversée par rapport à celle sculptée dans le marbre. La première a la jambe droite devant alors que la seconde avance son pied gauche. On retrouve ensuite la même silhouette aux muscles hypertrophiés dans les deux œuvres. Finalement, les deux images masculines sont affublées d'une arme identique, la massue ou le casse-tête. Celle-ci est tracée en raccourci dans la gravure mais, comme dans la sculpture, elle repose sur un rocher. En fait, seule la pilosité des deux hommes diffère. Abondante sur le faciès du héros grec, elle est absente du visage de l'Autochtone, à l'exception de la crête capillaire comparée à la hure des sangliers ou des loups par les colons français⁴. La peau du lion de Némée (léonté) prise à l'issue du premier de ses douze travaux et qui sert traditionnellement de vêtement au fils de Jupiter (Zeus) est présente dans la sculpture antique, ce qui rappelle la force quasiment animale du personnage, mais ne se retrouve pas dans la gravure moderne. Contrairement à l'*Appolon du Belvédère* – dont les échos formels dans les représentations iconographiques des Autochtones illustrant les récits de voyages

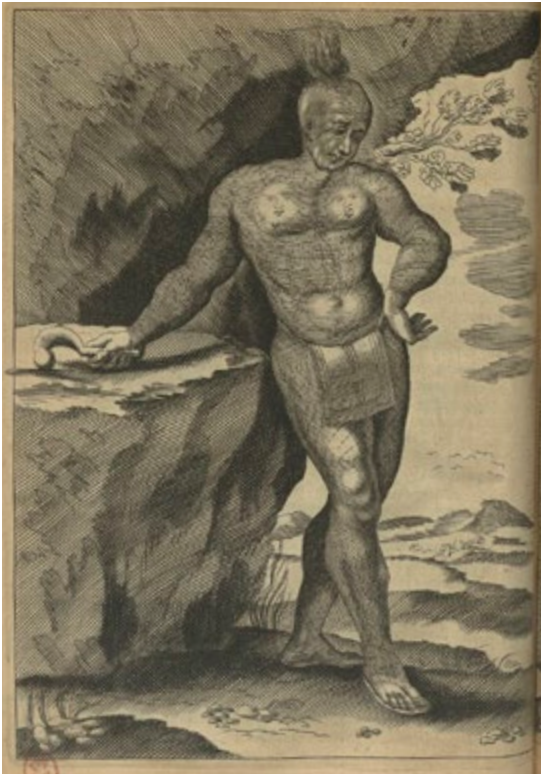


Figure 3 – Anonyme, *guerrier wendat*, gravure, illustration pour François Ducreux, *Historiae Canadensis*, Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1664, © BNF.

européens en Amérique ont été étudiées par Peggy DAVIS (2007) – l'*Hercule Farnèse* n'incarne pas uniquement le *beau idéal* grec et encapsule un modèle plus ambigu de la référence à l'antique. Sur le plan symbolique, la figure mythologique d'Hercule (Héraclès) se révèle ambivalente dans l'imaginaire du 17^e siècle européen. Ce héros est associé à la force, à la masculinité guerrière et à la victoire sur l'adversité. Dans cette optique, il sert par exemple à valoriser les rois de France qui sont parfois représentés sous ses traits, comme c'est le cas pour Louis XIII portraituré par le célèbre graveur Abraham Bosse (Fig. 5). La pose du roi se distancie



Figure 4 – Glycon d'Athènes, *Hercule Farnèse* (réplique romaine en marbre d'un bronze original grec attribué à Lysippe à la fin du 4^e s. av. n. è), 317 cm, Musée archéologique de Naples, 3^e siècle de l'ère commune, découvert en 1546, © Farnese Collection/Marie-Lan Nguyen.

néanmoins de celle de l'*Hercule Farnèse* et en atténue les solutions formelles (jambes non croisées, musculature moins saillante). Tel en est le message politique : le roi s'inscrit dans la continuité symbolique du demi-dieu. Il est aussi fort, aussi puissant. Ici le référentiel antique est au service de l'image du roi et vise à la glorifier. Quant aux animaux présents sur l'image, ils ont également une signification politique. Le coq allégorise le royaume de France mettant en déroute son rival



Figure 5 – Bosse, Abraham, *Louis XIII sous la figure d'Hercule*, eau forte, 26 x 33 cm, Paris, Musée du Louvres, 1635, © RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean.

historique, le royaume d'Espagne, figuré sous l'aspect d'un lion. Mais Hercule peut aussi incarner la violence aveugle, la primitivité et la folie à cause des meurtres intrafamiliaux inspirés par Junon (Hera) qui précèdent son apothéose (BARBAFIERI 2008). Sur le plan esthétique, la silhouette de l'*Hercule Farnèse*, certes magistralement exécutée, est néanmoins jugée trop massive, disharmonieuse, maniérée, disproportionnée, en un mot : monstrueuse (JOLY 2009). Pour toutes ces raisons, l'œuvre est tenue pour difficilement utilisable à l'époque moderne. En représentant un Autochtone américain sur ce modèle, le graveur cherche peut-être à le dévaluer, à le bestialiser, à l'assigner à l'état de nature. À l'appui de cette hypothèse, il est nécessaire de rappeler que, de manière générale, la posture de l'*Hercule Farnèse* se voit traditionnellement associée à la sauvagerie (ce qui n'est pas intrinsèquement négatif, contrairement à la barbarie), comme en témoigne une gravure du *Recueil*

de la diversité des habits (1562) de François Desprez laquelle emblématise l'« homme sauvage » (Fig. 6). *L'homme sauvage* de Desprez et l'*Hercule Farnèse* partagent en effet deux caractéristiques, d'une part la même station jambes croisées et de l'autre, la massue, arme primitive par excellence. Ainsi la référence à l'antique amplifie le doute quant à la civilité voire à l'humanité de l'Autre.

Il convient cependant de nuancer ce qui a été dit précédemment par une courte incursion au 18^e siècle, le temps d'une étude de cas. Si, aux 16^e-17^e siècles, les gravures dépréciant l'altérité accompagnent des textes de même tonalité, cela se complexifie au 18^e siècle durant lequel s'observent des dissonances discutives entre le message véhiculé par les images et celui des textes qui leur sont pourtant adjoints. En effet, un traité comme les *Mœurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps* (1724) développe



Figure 6 – François Desprez (1525-1580) (Auteur du texte), *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauvages, le tout fait après le naturel*, Paris, R. Breton, 1567, « L'homme sauvage », © BNF.

un traitement plus mélioratif, sur les plans axiologique et épistémique, des Autochtones que l'*Historia canadiensis*⁵. Pourtant, les *Mœurs des sauvages américains* reprennent certains des motifs iconographiques négativement orientés contenus dans l'*Historia canadiensis*.

Avant d'éclairer ce paradoxe apparent, il est nécessaire d'apporter quelques données contextuelles. Comme Ducreux, Laffitau appartient à la Compagnie de Jésus, mais contrairement à son prédécesseur il séjourne longuement en Nouvelle France chez les Haudenosaunee (Iroquois) entre 1711 et 1717 dans le but de diffuser l'Évangile. Son livre, tiré de son expérience missionnaire, se situe à la confluence de l'empirique et du théorique, de l'ethnographique et de l'historique car il s'étaye à la fois sur des informations récoltées dans l'Amérique du présent et dans l'Eurasie du passé, sur le terrain et en bibliothèque (MELANÇON 2014). Avec une méthodologie proprement analogique, Laffitau mobilise le référentiel antique afin de rendre commensurable l'altérité des Haudenosaunee aux yeux de ses lecteurs européens en les comparant aux païens de l'Antiquité. Le but de Laffitau est de prouver que ces populations autochtones disposent du sens du sacré, d'une préconscience du divin, bref d'une forme prétendument naturelle de religiosité tout en défendant leur proximité anthropologique avec les Européens selon la thèse monogéniste (BERNHARDT 2019). Dans une perspective à la fois apologétique et polémique, le jésuite cherche à réfuter le libertin Lahontan qui postule, lui, l'athéisme et le matérialisme des Premières Nations. Les *Mœurs des sauvages américains* se divisent en deux volumes. Le premier thématise les aspects symboliques et institutionnels de la culture Haudenosaunee alors que le second en restitue les cadres matériels et les pratiques sociales comme la guerre, le commerce et l'art. Le texte enserre 41 planches gravées, choisies par Laffitau mais dont l'attribution reste toujours ouverte. Parmi ces der-



Figure 7 – Joseph-François Lafitau (1681-1746) (auteur du texte), *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, 4 vol., Paris, 1724, vol.2, p.43, © BNF.

nières, la troisième planche du second volume (Fig. 7) se révèle particulièrement intéressante.

Cette gravure met en scène trois personnages : un guerrier picte tatoué à gauche (tiré du répertoire iconographique de Théodore de Bry), un Haudenosaunee gravant des emblèmes claniques animaliers sur l'arbre de la paix au centre, et un guerrier du même peuple calqué sur la Fig. 3 et reproduisant la pose stéréotypée de l'*Hercule Farnèse*. Ici la charge négative semble désinvestie au profit d'une continuité symbolique entre les païens de l'antiquité européenne et les Autochtones de l'Amérique de la période du Contact. Cela étant rendu

possible, notamment, par l'ambivalence de la figure d'Hercule qui peut aussi avoir une connotation positive. Ici, le message sous-jacent est le suivant : les Haudenosaunee sont comme les peuples autochtones d'Europe avant l'arrivée du christianisme. Au même titre que les Pictes, les Gaulois, les Germains et les Romains, ils sont susceptibles d'intégrer l'Église catholique. Ceci est renforcée par les rapprochements établis par le texte entre les rites et croyances des uns et des autres selon le postulat diffusionniste d'une religion originelle, celle « donnée par dieu à Adam et Eve » (BORGEAUD, PETRELLA 2016, 74). Tous deux resémantisés, la figuration de l'altérité et le rapport à l'antique participent chez Lafitau à la « neutralisation du sauvage », à « l'élimination des caractéristiques monstrueuses du sauvage, comme la villosité » (BORGEAUD, PETRELLA 2016, 74).

« Pour comprendre l'exotisme, conçu comme un discours, il faut examiner qui l'énonce et dans quelles conditions – non seulement en termes d'histoire sociale et politique mais aussi en termes d'histoire culturelle et des représentations. » (STASZAK 2008, 7) En travaillant sur un échantillon de la culture matérielle et visuelle des Européens, c'est dans le prolongement méthodologique de la réflexion du géographe Jean-François Staszak que nous avons cherché à nous inscrire. Dans un geste herméneutique relevant de l'histoire culturelle, nous avons voulu historiciser un pan de l'exotisme de la première modernité. Analyser des images s'est avéré probant car celles-ci sont souvent bien plus biaisées que les textes et donc plus révélatrices, car plus imprégnées, des systèmes de représentations de leurs auteurs. Afin de déplier les divers enjeux représentationnels de l'altérité anthropologique, la démarche comparative est apparue indispensable à la saisie dans la diachronie des continuités et ruptures d'une tradition iconographique ainsi que de ses soubassements idéologiques.

À l'époque moderne, et peut-être encore aujourd'hui, le discours sur l'Autre oscille entre xénophobie et xénophilie. Dans les deux éventualités, il produit et reconduit des stéréotypes dont la perdurance n'égale que la prégnance. Ce sont les stéréotypes de l'hybride et du monstrueux qui ont ici été déconstruits. Même si les corps étudiés peuvent nous sembler esthétisés selon nos standards du 21^e siècle, ils sont irradiés par les stéréotypes qu'ils encryptent. En effet pour les Européens de l'époque moderne, ces corps restent fondamentalement bizarres, étranges, incongrus, en un mot, exotiques. L'exotisme, semblable en cela à bien d'autres enjeux culturels à la croisée de l'imaginaire et du réel, s'avère biface. Son avers est positif, valorisant, désirable alors que son envers est négatif, dévalorisant, repoussant. Nous avons choisi ici de mettre en lumière le côté obscur.

Notes

- 1 Je remercie bien amicalement Fabrice Brandli pour sa relecture affûtée ainsi que pour la discussion passionnante que nous avons eue sur les figures de l'hybridité à l'époque moderne et pour avoir porté à ma connaissance le portrait de Louis XIII en Hercule. Je remercie aussi chaleureusement Grégory Wallerick de m'avoir aiguillé dans mes recherches concernant la culture visuelle de Théodore de Bry ainsi que d'avoir accepté que je reproduise des extraits de nos échanges dans cet article.
- 2 Bien que le terme d'« amérindien » soit retenu en science sociale pour désigner les populations autochtones d'Amérique septentrionale, il me pose question voire problème car il reste empreint d'une vision eurocentrique. En effet, il perpétue l'erreur de Colomb qui croyait que les Arawaks était des *Indios* alors qu'il s'agissait de peuples venus d'Amérique du Sud pour s'implanter dans les îles des Antilles. Quant au terme « Amérique », il est issu du nom du navigateur florentin Amerigo Vespucci. Je n'emploie donc pas le syntagme « amérindien » et lui préfère d'autres variantes comme « autochtones », « primo-habitants » etc. Je recour aussi à l'expression « Premières Nations » afin de compenser certains stéréotypes déniaient le haut niveau d'organisation des structures politiques des peuples autochtones d'Amérique du Nord.
- 3 Pour plus d'informations sur Théodore de Bry, voir les travaux de Gregory WALLERICK (2014 et 2021).
- 4 L'étymologie du mot « Huron » s'ancre dans le terme de « hure » qui désigne la crête de poil surmontant la tête de certains animaux comme le sanglier ou le loup. L'ethnonyme est donc fondamentalement dévalorisant puisqu'il contient une charge symbolique relevant de l'animalisation. Pour les Français, il s'agit de signifier par ce terme l'altérité et la sauvagerie des populations recouvertes par ce terme, les Wendats, en les assignant à un état de proximité, de parenté connexe à l'animalité et non à l'humanité. Autrement dit, selon les Français les Hurons ressemblent davantage à des bêtes qu'à eux-mêmes.
- 5 J'ai décidé de conserver l'orthographe originelle du titre de l'ouvrage de Laffitau où il est écrit « américains » et non « américains ».

Bibliographie

- BARBAFIERI, Carine (2008). « Hercule et Achille, héros français au XVII^e siècle : De la vraisemblance à l'âge classique », *L'information littéraire*, no 3/2008, vol. 60, pp.43-54.
- BERNHARDT, Matthieu (2019). « Jean de Léry et Théodore de Bry aux sources de Lafitau », in LAUZAT, Mélanie PETRELLA, Sara (2019). *La Plume et le calumet. Joseph-François Lafitau et les « sauvages américains »*. Classiques Garnier, pp.153-165.
- BRANDLI, Fabrice (dir.) (2022). *Des bêtes et des hommes. Présences animales, sociabilités hybrides (XVI^e-XX^e siècle)*. Genève : Georg, coll. Lumières 21.
- BORGEAUD, Philippe, PETRELLA, Sara (2016). *Le singe de l'autre. Du sauvage américain à l'histoire comparée des religions*. Genève : Bibliothèque de Genève.
- DAVIS, Peggy (2007). « L'Antiquité retrouvée en Amérique : les images de l'Amérindien en Apollon du Belvédère », *Lumen*, no 26/2007, pp.143-158.
- GRODECKI, Catherine (1974). « Lyon Davent, illustrateur de Nicolas de Nicolay », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, no 2/1974, t. 36, pp.347-351.
- HAMEL, Amélie (2015). « Translating as a Way of Writing History: Father Du Creux's 'Historiæ Canadensis' and the 'Relations Jésuites' of New France », *Renaissance Studies*, no 1/2015, vol. 29, pp.143-161.
- JOLY, Morwena (2009). « Le modèle antique examiné sous l'angle anatomique : entre beau idéal et beau réel (1670-1812) », *Dix-huitième siècle*, no 41/2009, 1, pp.393-408.
- LESCUREUX, Nicolas (2024). « Hybrides/Hybridation » in SERNA, Pierre, LE RU Véronique, MELLAH, Malik, PIAZZESI, Benedetta (dir.) (2024). *Dictionnaire historique et critique des animaux*. Ceyzérieu : Champ Vallon, pp.320-323.
- MELANÇON, Robert (2014). « 1724. Joseph François Lafitau. Mœurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps » in CORBO, Claude (2014). *Monuments intellectuels de la Nouvelle-France et du Québec ancien*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- STASZAK, Jean-François (2008). « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, no 148/2008, pp.7-30.
- TINGUELY, Frédéric (2000). *L'écriture du Levant à la Renaissance, enquête sur les voyageurs français dans l'empire de Soliman le Magnifique*. Genève : Droz.
- TODOROV, Tzvetan (1982). *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris : Seuil.
- VAN GROESEN, Michiel (2008). « The De Bry Collection of Voyages (1590-1634) : Early America reconsidered », *Journal of Early Modern History*, no 12/2008, pp.1-24.
- WALLERICK, Grégory (2010). « La guerre par l'image dans l'Europe du XVI^e siècle : Comment un protestant défie les pouvoirs catholiques », *Archives de sciences sociales des religions*, no 149/2010, 1, pp.33-53.
- WALLERICK, Gregory (2014). « Représentation et construction mentales de l'Amérique par un protestant à la fin du XVI^e siècle », in KIRSCHLEGER, Inès, POULET, Frédérique (dir.) (2020). *Itinérances spirituelles : écriture et mise en récit du voyage intérieur, XV^e-XVIII^e siècles*, Actes de colloque, 26-28 novembre 2014, Université Montaigne, Bordeaux. Paris : Champion, pp.409-426.
- WALLERICK, Gregory (2021). *Théodore de Bry. Humanisme et exotisme*. Maisons-Laffitte, Ampélos.
- WEBER, Bruno (2015). « Gravure », in *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 27.05.2015, traduit de l'allemand. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011169/2015-05-27/>, consulté le 06.12.2024.

Écriture créative

À partir d'une image extraite de l'un des courts métrages projetés dans le cadre du Festival, les participant-es aux ateliers d'écriture créative du Département de langue et littérature françaises modernes de l'Université de Genève ont composé un texte bref qui réagit à la fois au thème du festival – animal – et à la trame du film choisi. Conçu pour être lu à voix haute, il prend la forme d'un propos adressé, c'est-à-dire d'une parole dont les énonciateur/riche et destinataire sont impliqué-es dans la fabrique du film (personnages, spectateur/rices, réalisateur/rices, etc.). Il ménage ainsi la possibilité d'une double énonciation, comme au théâtre. Parmi une vingtaine de textes créés, la *Revue cinéma* en publie quatre, qui prennent pour point de départ *Les habitants* d'Artavazd Pelechian (Electre Eliez et Elise Vonæsch) ainsi que *La sangre es blanca* d'Óscar Vincentelli (Victoria Brunner et Oriane Vellella).

Ateliers supervisés par Natacha Allet, Éléonore Devevey et Marko Vučetić.

La lumière m'attend



La lumière m'attend.

Bientôt, je ne serai plus ta capture, ton faire-valoir, ta médaille. Tel un roi, tu fanfaronnes, mais tu n'es qu'un prince des ténèbres. *El Matador...* As-tu oublié la définition du verbe *matar*, sinon comment peux-tu porter si fièrement ce nom de *tueur*? Le noir nous entoure, deux êtres condamnés à l'obscurité. La *traje de luces* que tu portes t'aveugle peut-être, mais tu le sais, que ce n'est qu'une mise en scène. La *luz* ne se trouve que sur ta veste et ton gilet, alors qu'elle me remplit entièrement. Regarde, elle jaillit même hors de moi. Cette lumière, elle m'attend.

Écoute-les. Leurs applaudissements, leurs louanges, leurs ovations éphémères. Tout cela n'est que curiosité morbide. Demain, ils nous auront déjà oubliés. Je ne suis qu'une bête à sacrifier et toi, un pantin articulé. La lumière m'attend. Tu peux déjà la voir, là, dans les taches blanches. Elles sont les gouttes qui forment la rivière de ma souffrance. Regarde le vide autour de toi. Tu lui tournes le dos, mais il est là.

La sangre es blanca. Oui, mon sang est blanc, comme la pureté de mon âme. Non, il n'est pas *rojo*. Le rouge est à toi. À ta cérémonie de barbares et de bêtes sauvages. Tu l'utilises pour m'attirer. Tu veux le voir couler hors de ma

poitrine. Mais la lumière m'attend et tu n'y verras que du blanc. La couleur de l'innocence. C'était aussi celle de *la muleta* avant. Mais vous avez fini par comprendre qu'elle n'était pas adaptée à cette boucherie. Pour une tuerie, c'est le rouge qui convient. Ta couleur, celle de la passion, de la violence et de la guerre : celle des hommes. Avant c'était aussi celle de mon sang, de mes blessures et de ma prison, mais la lumière m'attend. Nous le savons tous les deux, je n'avais aucune chance. Avec mes cornes limées et mes yeux englués, tu ne pouvais que gagner. Nous avons beau participer au même combat, il y a une chose qui nous sépare : *la lealtad*. Ma loyauté vaut mieux que ta férocité. Tu auras peut-être mes oreilles et ma queue comme trophée, mais les dieux n'oublieront pas ta cruauté. Adieu *príncipe*, la lumière m'attend.

L'instinct de survie



Biches fuyant des coups de feu. *Les habitants* d'Artavazd Pelechian (1970). 02:48.

Voilà ce que nous avons de commun avec les animaux: l'instinct de survie. Manger, boire, dormir, se préserver du danger, c'est ce que nous dicte l'instinct de survie. Eux, ils sont en quête de quelques fruits, de petites proies, et de l'eau du ruisseau. Nous, d'un cheeseburger et d'un coca. Eux cherchent pour se reposer la mousse de la forêt. Nous, le matelas à mémoire de forme. Leur abri? la nature. Le nôtre? le béton et la pierre. C'est là que s'arrête l'analogie entre les animaux et nous. Ce que nous avons de commun avec les animaux: l'instinct de survie. Le reste, nous n'en savons rien.

Les scientifiques vous diront que les animaux ont une conscience, qu'ils communiquent entre eux, qu'ils connaissent les émotions. La vérité, c'est que nous ne pouvons pas vraiment le savoir. Nous ne *devons* pas chercher à le savoir. Cessons de comparer les animaux à nous, de leur chercher des points communs ou des différences avec l'Homme pour les valoriser ou les dénigrer. En sommes-nous réduits à penser que n'a de valeur que ce qui nous ressemble? Et celui qui vient de loin, avec d'autres traits, une autre couleur de peau? Faut-il vérifier qu'il pense, parle et ressent comme nous avant de le respecter?

Animal! Ô toi! Petit être de lumière! Nage! Rampe! Galope! Bondit! Vole!

Vis!

Et permets-moi simplement d'observer le miracle de ton existence. Je ne me lasse pas de te regarder... Je ne chercherai pas à te sonder, te surveiller, te disséquer, t'examiner, te tester, autant de petites agressions que l'Homme se permet au prétexte de savoir, *savoir* qui tu es. Je n'ai pas besoin de tout *savoir* de toi pour t'aimer, tu sais. Tu viens de l'eau, de la terre, des airs, tu es couvert d'écailles, de plumes, de fourrure, tu as le sang froid, chaud, tu es tendre, sauvage: tu es naturel, tout simplement. Tu es toi, je n'ai pas besoin de plus – pas besoin de *savoir*, de te *savoir* semblable à moi – pour te respecter.

Vis, sois toi. Je serai moi, et je t'aimerai.

Du nid au ciel



Oiseau. Grand oiseau. Majestueux et pourtant craintif. Tu te déplaces agilement sur le sol, par petits sauts, tournant la tête partout autour de toi. Tu es attentif au moindre bruit, au moindre tremblement. Tes yeux sur les côtés te rappellent, à regret, que tu ne fais pas partie des prédateurs, mais bien de ceux qu'on chasse. Le vent est ton meilleur allié, et parfois ton persécuteur. Il fait frissonner tes plumes.

Je ne crois pas que tu sois de ceux qui chantent. Peut-être de ceux qui croassent. Ces cris que tu jettes dans l'air alertent tous tes compagnons de plumes qui s'envolent aussitôt avec toi. Vous battez des ailes tous ensemble au même rythme, comme le font vos chants dans les moments paisibles.

Alors vous chantez, chantez ! Là-haut, perchés, dans les airs, ou à même le sol : vous chantez et vos plumes frappent le vent, faisant résonner votre présence. Parfois même, les peintres vous représentent accrochés à des fils électriques, telles des notes de musique.

J'ai du mal à t'imaginer il y a quelques semaines encore enfermé dans un œuf, au fond d'un nid juché sur les arbres. Tout petit oisillon déjà, tu as testé la solidité de ton bec en piquant et perçant la coquille, guidé par l'instinct. Je me demande comment t'est apparu le monde, avec la vue si développée que ton espèce possède.

Oiseau sauvage : à croire que tu renaiss lorsque arrive la mue et que ton plumage réapparaît. Même tes serres semblent se former à nouveau, les griffes arrachent toujours mieux la terre lorsque tu te poses sur le sol.

Bel oiseau. Déploie tes ailes. Dès que tu sens la terre trembler sous tes pattes, elle fait naître en toi un élan qui te pousse à t'envoler. Il n'est pas nécessaire de savoir ce qui te menace. Il n'est pas nécessaire de voir qui te poursuit. Le ciel se dresse devant toi et tu lui ouvres les ailes, qui caressent alors le vent. C'est là que tu te sens bien, te sens protégé. Les airs t'appartiennent, car tu es le seul à savoir voler. Tu crains les éléphants, les singes, les rhinocéros. Ce sont de grands animaux qui t'effraient un peu, mais tu commences à les connaître. S'ils ne s'approchent pas trop près, s'ils ne se montrent pas agressifs, tu peux rester à quelques mètres d'eux. Mais les humains, eux, sont à craindre constamment. Quand tu les vois de loin, tu es particulièrement sur tes gardes. Ils te font peur où que tu sois. Même dans le ciel, le danger te poursuit. Tu es menacé dans les airs. Le grand ciel bleu ne te protège plus d'eux. Tu voles vite, vite, sans réfléchir. C'est ton instinct qui parle et te pousse à fuir. Écoute-le, vole loin, très loin, tant que tu peux.

La ronde des idiots



Éclats bruts sous un soleil suffocant,
Odeur de musc, de poussière, de sang.
Un cortège de chairs mutilées,
Une prière millénaire à un dieu absent.

Le goût du fer souille ma mâchoire,
Les cris de joie tailladent mon dos,
Ne vous êtes-vous pas assez divertis ?

— Vous
Vous qui regardez,
Vos pupilles éblouies par mes cris,
Vos regards suçant mon sang,
Vos yeux qui fixent, rient, admirent, étudient,
inspectent, épient,
Mais qui gardera le souvenir,
De mes sabots, de mon sang, de mon souffle,
Suspendus dans le vent ?

Alors, écoutez.
Sous chaque pas, chaque cri,
Un éclat rugueux qui griffe vos oreilles
S'éteint dans l'écho de mes cornes levées.
Mon sang ricochera sur le pavé,
Mon œil, brillant de colère et d'effroi,
Fixera le vide, fixera la poussière,
Mais jamais,
Ne se lèvera sur vous.

Portfolio

Les participant-es à l'atelier «Reportage photo» au catalogue automne 2024 des activités culturelles de l'Université de Genève mobilisent les moyens de leur caméra pour chacun-e explorer en une série d'images photographiques son rapport, confondant, avec la part animale de son imaginaire visuel. *La Revue cinéma* publie ici le travail de Rime Madani.

Atelier supervisé par Jörg Brockmann et Denis Ponté.

Vie retranchée

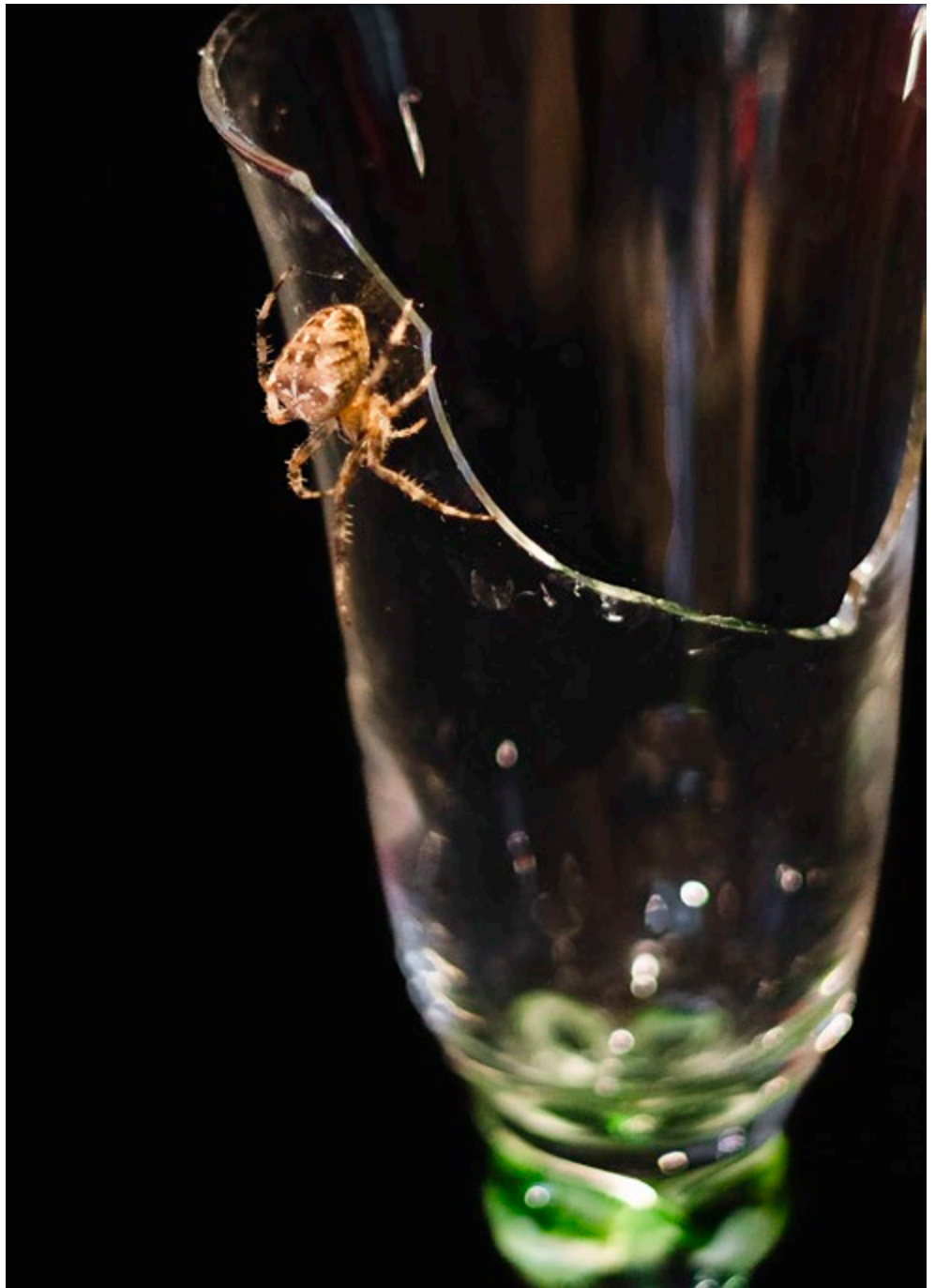
Rime Madani

Un verre, cassé, aux bords coupants, aigus. Des animaux, leur rendu est plastique, y sont, l'un après l'autre, artificiellement disposés, sous verre.

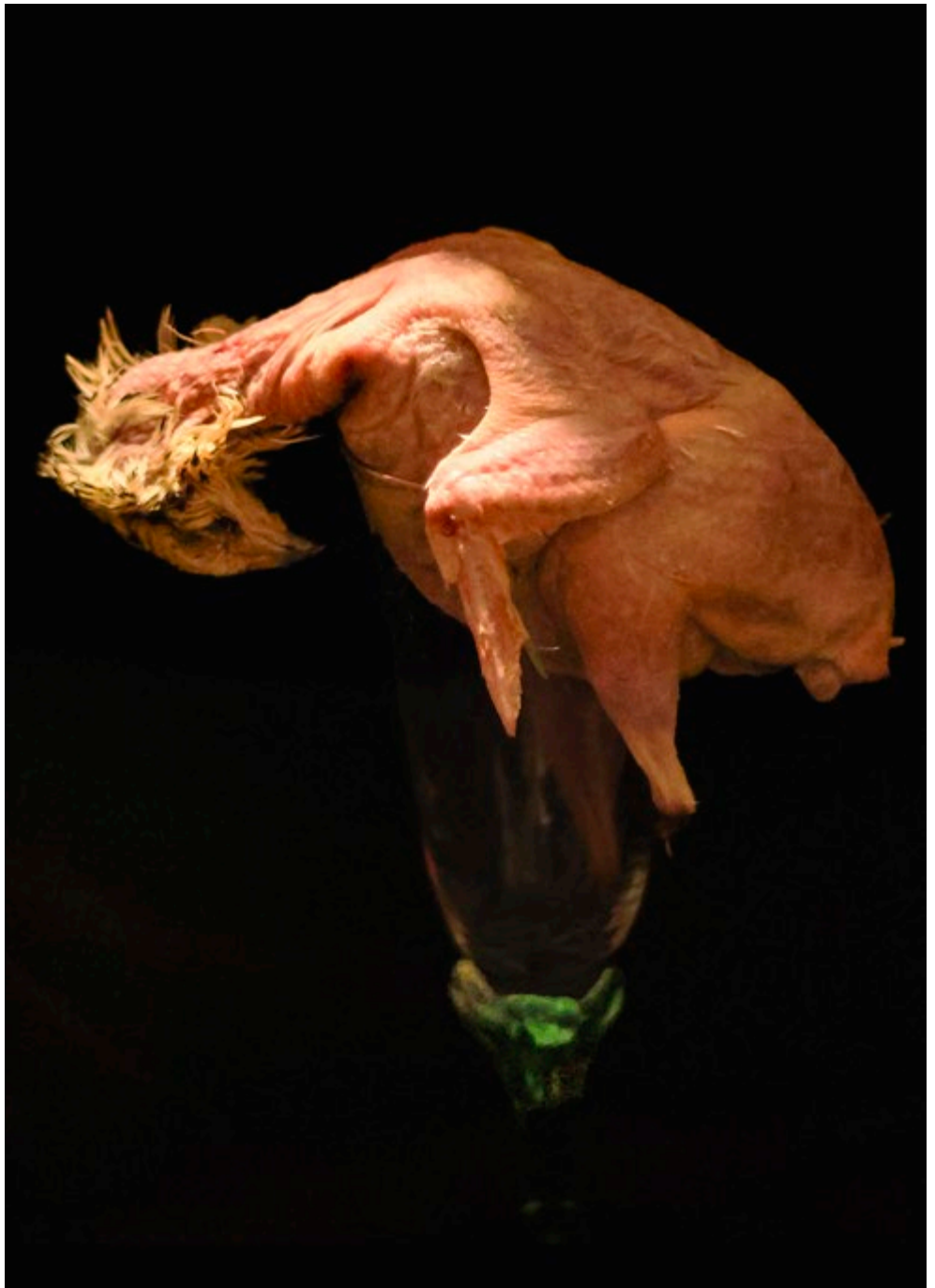
Tels que, occasionnellement, il nous arrive de les entrevoir, hors sol: apprêtés en salade, pochés à la casserole, piégés dans une cage, éliminés par phobie hygiéniste, ...

Est-il éthiquement justifiable de réduire notre rapport à l'animal à la considération de sa seule fonction utilitaire, de nous nourrir de sa chair, de nous parer de sa plume ou de sa peau ? Nous vivons décidément en nécrophiles, insensibles à la promesse de vie dont recèle leur dénomination en animal.













Festival Histoire et Cité

31 mars – 05 avril 2025

Les films au programme



Crédit: Lockwood Films

73 Cows

d'Alex Lockwood

UK, 2018, COULEUR, 15', VO ST FR

Jay Wilde est éleveur bovin. À chaque fois qu'il conduit ses vaches à l'abattoir, il éprouve un profond conflit de conscience. Il s'engage à opérer un changement radical. *73 Cows* suit le processus qu'avec sa compagne, Katja Wilde, il suit pour passer de l'élevage bovin à une exploitation totalement végétale.

Mercredi 2 avril à 20h
Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Crédit: The Match Factory

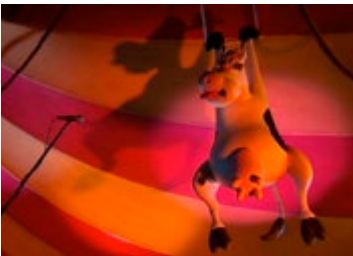
Bella e perduta

de Pietro Marcello

IT, 2015, COULEUR, 87', VO ST FR

Un voyage entre fantaisie et traditions, documentaire et fiction. Berger prenant soin bénévolement d'une demeure saccagée par la mafia, Tommaso émet un souhait à l'approche de sa mort : éviter l'abattoir au jeune bufflon dont il s'est occupé. Un polichinelle a ainsi pour mission d'aller récupérer l'animal et de le sauver. Le récit nous emmène alors dans une Italie contemporaine « belle et perdue », tantôt à travers les yeux d'un humain, tantôt à travers ceux d'un buffle.

Vendredi 4 avril à 20h
Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois
[Discussion avec Bertrand Bacqué](#)



Crédit: Aardman animations Ltd

The Circus Creature Comfort

de Richard Starzak

UK, 2003, COULEUR, 9', VO ST FR

Une troupe hétéroclite d'animaux – éléphant, otarie, vache, singe, cheval, ourse, lionne, ... – de cirque soulève un coin de rideau sur la vie en coulisses sous le grand chapiteau.

Mercredi 2 avril à 20h
Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Crédit : Park Circus

La féline Cat People

de Jacques Tourneur

US, 1942, NB, 73', VO ST FR

La terreur d'une malédiction, l'angoisse d'une métamorphose, la panique d'une féroce fatalité. Pour cette séance nocturne, le festival vous offre le grand frisson avec *La féline*, un classique parmi les *animal horror movies*. Irena, créatrice de mode, vient d'épouser Oliver. Entre eux, c'est le grand amour, mais une croyance ancienne, qui voudrait qu'elle soit issue d'une dangereuse et impitoyable lignée de femmes-panthères, tracasse la jeune femme.

Vendredi 4 avril à 22h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Crédit : AkkaFilms

Le fils du chasseur

de Juliette Riccaboni

CH, 2023, COULEUR, 55', VF

La pratique de la chasse en Suisse, en Valais notamment, fait souvent l'objet de controverses. Ce film la place au cœur de liens familiaux fragiles, marqués par le désir des retrouvailles. Il dépeint de façon nuancée la relation d'un fils qui tente, au travers d'une partie de chasse, de se rapprocher de son père.

Samedi 5 avril à 19h30

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

En partenariat avec la HEAD – Genève

Précédé de *La fin d'Homère* de Zahra Vargas

Discussion avec Juliette Riccaboni et Cerise Dumont



Crédit : Louise Productions

La fin d'Homère

de Zahra Vargas

CH, 2015, COULEUR, 23', VF

Durant une partie de chasse, Homère tue par erreur un gypaète barbu, rapace protégé. La vindicte populaire est terrible et le chasseur, persécuté, finit par en mourir.

Samedi 5 avril à 19h30

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

En partenariat avec la HEAD – Genève

Suivi de *Fils du chasseur* de Juliette Riccaboni

Discussion avec Juliette Riccaboni et Cerise Dumont



Crédit: Park Circus

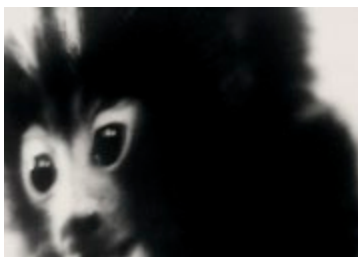
Der gross méchant loup Blitz Wolf

de Tex Avery

US, 1942, COULEUR, 9', VO ST FR

Le loup, caricature d'Adolf Hitler, ne respecte pas le pacte de non-agression qu'il a signé avec les trois petits cochons. Ces derniers ripostent énergiquement. Emblématique de la propagande américaine en faveur de l'effort de guerre, ce dessin animé joue d'une curieuse animalisation des acteurs de la Seconde Guerre mondiale.

Mercredi 2 avril à 20h
Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Crédit: Films sans frontières.

Les habitants

d'Artavazd Pelechian

URSS, 1970, NB, 9'

Construit sur l'idée d'une relation pleine d'humanité avec la nature et le monde animal, *Les habitants* représente avec un sens aigu du montage poétique – à la Vertov – les agressions perpétrées par l'homme contre la nature, et la menace que constitue la destruction de l'harmonie naturelle.

Mercredi 2 avril à 20h
Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Crédit: Park Circus

Island of Lost Souls L'île du Docteur Moreau

d'Erle C. Kenton

US, 1932, NB, 71', VO ST FR

À la suite d'un naufrage, Edward Parker se retrouve sur une île mystérieuse apparemment inconnue des cartes géographiques. Plus il s'y enfonce, plus il y croise d'étranges bêtes. Il rencontre ensuite le Docteur Moreau, savant fou qui s'attelle depuis plusieurs années à un curieux projet: manipuler la nature afin d'en maîtriser l'évolution en façonnant des créatures hybrides, mi-humaines mi-animales.

Samedi 5 avril à 17h
Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois
Discussion avec Michel Porret



Crédit : Distributions JMH

Microcosmos Le peuple de l'herbe

de **Claude Nuridsany et Marie Pérennou**

FR, 1996, COULEUR, 75'

Que se passe-t-il dans le monde du tout petit, à l'échelle des bestioles et de la vermine? Munis d'une caméra macro créée spécialement pour l'occasion, Claude Nuridsany et Marie Pérennou nous plongent au cœur du microcosme. Foin de mauvaise réputation: fourmis, abeilles, chenilles et autres gastéropodes règnent ici en maîtres. Un documentaire délicat qui observe avec curiosité, mais sans intrusion, l'univers méconnu des insectes.

Samedi 5 avril à 14h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

En partenariat avec l'association La Libellule



Crédit : Distributions JMH

La planète des singes

de **Franklin Schaffner**

US, 1968, COULEUR, 112', VO ST FR

En l'an 39782, après un long voyage intergalactique, le vaisseau spatial de quatre astronautes américains atterrit en catastrophe sur une planète inconnue. Désertique de prime abord, l'endroit se révèle habité par une société de primates évolués qui règnent sans partage sur des humains primitifs dénu(d)és de parole. Dans ce film étendard de la science-fiction, l'inversion des valeurs renvoie nos sociétés à leurs propres impasses.

Lundi 31 mars à 20h30

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Michel Simon

En partenariat avec le Ciné-club universitaire



Crédit : Ma.Ja.De Filmproduktions GmbH

Rabbit à Berlin

de **Bartosz Konopka**

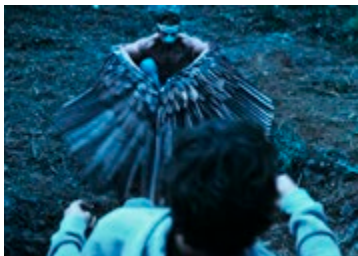
PO, AL, 2009, NB, 50', VO ST FR

Entre 1961 et 1989, le mur de Berlin sépare la ville allemande d'est en ouest, formant un vaste *no man's land*. Gagné par les mauvaises herbes, cet espace attire des colonies de lapins. Emprisonnés mais sans prédateurs, les mammifères prolifèrent dans leur nouvel habitat, témoins privilégiés d'un contexte historique marqué par la guerre froide.

Vendredi 4 avril à 18h30

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

Discussion avec Noémie Baume et Yan Schubert



Crédit : Nord-Ouest Films, Artémis production, France 2 Cinéma

Le règne animal

de **Thomas Cailley**

FR, 2023, COULEUR, 128'

Dans un monde en proie à une vague de mutations qui transforment peu à peu certains humains en animaux, François fait tout pour sauver sa femme, touchée par ce phénomène mystérieux. Alors que la région se peuple de créatures d'un nouveau genre, il embarque Émile, leur fils de 16 ans, dans une quête qui bouleversera à jamais leur existence.

Dimanche 6 avril à 17h30

Lausanne – Palais de Rumine, Aula

Discussion avec Thomas Cailley



Crédit : Coproduction Office

Safari

d'**Ulrich Seidl**

AT, DK, 2016, COULEUR, 91', VO ST FR

Des touristes germanophones prennent possession de lodges cossus en Namibie avant d'assouvir leur passion de la chasse. Zèbres, impalas et autres animaux « exotiques » sont traqués, débusqués puis tirés au sein de vastes réserves. Les énergumènes trépignent, retiennent leur souffle puis jubilent une fois le coup parti, avant d'aller poser fièrement devant les dépouilles. Ulrich Seidl brosse le portrait cinglant de ces chasseur/ses de divertissement sur fond de critique décoloniale.

Jedi 3 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

Discussion avec Naïma Maggetti et Pedro Cerdeira



Crédit : DVEIN Films

La sangre es blanca

d'**Oscar Vincentelli**

ES, VE, 2021, NB, 13'

Radiographie taumachique, *La sangre es blanca* déconstruit les gestes rituels d'une corrida en une chorégraphie littéralement lugubre.

Mercredi 2 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Crédit : Archives Jean Painlevé

Le vampire

de Jean Painlevé

FR, 2045, NB, 9', VO FR

« Avec *Le vampire*, Jean Painlevé a réalisé un véritable microcosme des rites du sang en même temps qu'un saisissant document zoologique. Cette chauve-souris sanguinaire d'Amérique du Sud est à l'origine du mythe du vampirisme, et ce n'est pas sans raison que Painlevé fait précéder l'étude de l'animal d'un extrait du chef d'œuvre du cinéma vampirique : *Nosferatu* de F. W. Murnau (1922). Toute l'horreur que dégage cet animal confère au film quelque chose de fascinant : la cruauté, la barbarie du sujet est magnifiée par la musique que Painlevé a empruntée à Duke Ellington. » (François Porcile)

Mercredi 2 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

Programme

LUNDI 31 MARS, LES CINÉMAS DU GRÜTLI, SALLE MICHEL SIMON

20:30 La planète des singes Franklin Schaffner (US, 1968, 112')

MARDI 1^{er} AVRIL, UNI DUFOUR, HALL

20:30 Magie aquatique et lumineuse Jean Painlevé (FR) vjing et bande-son mixée par Bertrand Bacqué et Yuri Volokhine

MERCREDI 2 AVRIL, LES CINÉMAS DU GRÜTLI, SALLE HENRI LANGLOIS

20:00 SOIRÉE COURTS MÉTRAGES suivi d'une lecture de textes créatifs par l'Atelier d'écriture créative du département de français

Le vampire	Jean Painlevé (FR, 1945, 9')
Der gross méchant loup	Tex Avery (US, 1942, 9')
Les habitants	Artavazd Pelechian (URSS, 1970, 9')
La sangre es blanca	Oscar Vincentelli (ES, VE, 2021, 13')
The Circus (Creature Comfort)	Richard Starzak (UK, 2003, 9')
73 Cows	Alex Lockwood (UK, 2018, 15')

JEUDI 3 AVRIL, LES CINÉMAS DU GRÜTLI, SALLE HENRI LANGLOIS

20:00 Safari Ulrich Seidl (AT, DK, 2016, 91') suivi d'une discussion avec Naïma Maggetti et Pedro Cerdeira

VENDREDI 4 AVRIL, LES CINÉMAS DU GRÜTLI, SALLE HENRI LANGLOIS

18:30 Rabbitt à Berlin Bartosz Konopka (PO, AL, 2009, 50') suivi d'une discussion avec Noémie Baume et Yan Schubert

20:00 Bella e perduta Pietro Marcello (IT, 2015, 87') suivi d'une discussion avec Bertrand Bacqué

22:00 La féline Jacques Tourneur (US, 1942, 73')

SAMEDI 5 AVRIL, LES CINÉMAS DU GRÜTLI, SALLE HENRI LANGLOIS

14:00 Microcosmos: le peuple de l'herbe Claude Nuridsany et Marie Pérennou (FR, 1996, 75')

17:00 Island of Lost Souls Erle C. Kenton (US, 1932, 71') suivi d'une discussion avec Michel Porret

19:30 La fin d'Homère Zahra Vargas (CH, 2015, 23')

Le fils du chasseur Juliette Riccaboni (CH, 2023, 55') suivi d'une discussion avec Juliette Riccaboni et Cerise Dumont

DIMANCHE 6 AVRIL, PALAIS DE RUMINE, AULA (LAUSANNE)

17:00 Le règne animal Thomas Cailley (FR, 2023, 128') suivi d'une discussion avec Thomas Cailley

**La programmation cinéma «Animal» est
une production du Festival Histoire et Cité.**

Partenariats

Ciné-club universitaire de Genève
Les Cinémas du Grütli
HEAD — Genève (HES-SO)

Coordination

Jennifer Barel

Moyens techniques

Service audiovisuel de l'Université

Programmation

Bertrand Bacqué, Ambroise Barras, Jennifer Barel,
Noémie Baume, Sonia Cutuli, Clelia Angelina D'Inca,
Cerise Dumont, Sébastien Farré, Taline Garibian,
Naïma Maggetti, Clément Mathey, Michel Porret,
Anne Zanelli

Remerciements

Natacha Allet, Noémie Baume, Jörg Brockmann,
Victoria Brunner, Thomas Cailley, Pedro Cerdeira,
Éléonore Devevey, Arsène Doyon-Porret, Electre Eliez,
Rime Madani, Frédéric Montvoisin, Mathieu Nicati,
Pauline Noblecourt, Denis Ponté, Mathias Popee,
Juliette Riccaboni, Yan Schubert, Constance Sereni,
Oriane Vellella, Youri Volokhine, Elise Vonæsch,
Marko Vučetić

**Le numéro «Animal» du Festival Histoire et Cité
(2025) est une publication de la *Revue cinéma
de l'Université*.**

Édition

Ambroise Barras

Image de couverture

Mathilde Veuthey

Composition

Anne Zanelli

Production

Festival Histoire et Cité
Programme Savoirs et culture
de l'Université de Genève

Entrée libre

Les Cinémas du Grütli
rue Général-Dufour 16, Genève

Uni Dufour | hall
rue Général-Dufour 24, Genève

Palais de Rumine | aula
pl. de la Riponne 6, Lausanne

Informations

histoire-cite.ch

La Revue cinéma de l'Université, 2025, n° 2

— Animal

ISSN 2813-5016 (print)

ISSN 2813-5024 (online)

© Université de Genève | avril 2025