



MÉMOIRE DE MASTER

LA MISE EN SCÈNE DES ANIMAUX AU SERVICE DES MYTHES DANS LE CINÉMA DE FICTION

Accompagné de la partie pratique de mémoire intitulée : Where Ravens Fly

Charly Lehuédé

*Cinéma promotion 2022
Soutenance de juillet 2022*

Directeur de mémoire : Michel MARX

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO



MÉMOIRE DE MASTER

LA MISE EN SCÈNE DES ANIMAUX AU SERVICE DES MYTHES DANS LE CINÉMA DE FICTION

Accompagné de la partie pratique de mémoire intitulée : Where Ravens Fly

Charly Lehuédé

*Cinéma promotion 2022
Soutenance de juillet 2022*

Directeur de mémoire : Michel MARX

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

REMERCIEMENTS

Michel Marx, notre directeur de recherche, pour ses retours aussi denses que précieux, son exigence de rigueur que nous apprécions spécifiquement, sa sympathie et sa bienveillance, ainsi que son aide sur le scénario de *Where Ravens Fly*. Il fut aussi un soutien de taille au cours des moments difficiles du cursus liés aux divers contextes globaux, et pour cela nous le remercions tout particulièrement.

Jean-Jacques Annaud, pour son aide et ses réponses à nos questions, pour son accueil bienveillant, pour ses recommandations, ses conseils bibliographiques, et surtout pour son œuvre. Nous nous devons d'avouer qu'il fait partie des responsables directs de notre passion et vocation depuis toujours.

Jean-Marie Dreujou, pour son travail admirable, pour avoir pris le temps de nous conseiller, de nous accueillir en plateau ou en laboratoire et de nous partager des documents plus que précieux. Il était notamment très émouvant de pouvoir échanger avec lui sur *Deux frères* dans la mesure où ce film est au centre de nombreux souvenirs d'enfance pour notre sœur et nous.

Emmanuelle Santini, dont les conseils et l'expérience nous ont été plus que profitables pour ce mémoire et la préparation d'un film impliquant une jument. Elle nous a permis, en un appel, de déminer tout ce qui pouvait l'être et d'aborder notre tournage sous les meilleurs auspices.

Éric Guichard, pour le partage de son expérience des tournages animaliers, ses conseils concrets et techniques qui nous ont permis de partir directement sur de bonnes bases logistiques pour notre film. Son travail a également largement nourri notre préparation.

Thibaut Ribéreau-Gayon, et plus largement **Arri France** pour leur soutien et leur prêt du matériel parfait pour donner vie à notre film.

Loïck Bessagnet et **BlackShip**, pour avoir accueilli notre post-production avec une gentillesse et un confort que nous n'aurions pas imaginé pouvoir nous permettre d'avoir autrement.

Renaud Personnaz, pour son aide lors de notre préparation, notamment dans sa mise en contact avec Arri qui fut si précieuse, et son accompagnement au cours du cursus.

Giusy Pisano, pour son accompagnement, son engagement, son soutien, sa disponibilité et son intérêt pour notre sujet. Il était précieux de sentir que ce sur quoi nous travaillions, que ce fût ce mémoire comme le film, suscitait de l'engouement.

Julien Bachelard et **Marine Seghieri**, pour leur accueil dans leur ranch, leur gentillesse et leur aide, la qualité avec laquelle ils traitent leurs animaux et leurs clients, et tout simplement leur accord pour tourner avec leur jument.

Nos **deux équipes de tournage**, techniciennes et techniciens aussi talentueux qu'impliqués et humainement extraordinaires.

Plus particulièrement, notre directeur de la photographie et ami **Guillaume Pradel**, dont les heures passées à travailler sur notre film, à nous soutenir psychologiquement, ou à faire les deux en même temps furent innombrables et dont le talent n'a d'égal que le professionnalisme.

Quentin Olivier et **Clara Bauer**, nos amis et collègues qui nous suivent et travaillent avec nous au moins depuis que nous rêvions d'intégrer l'école dont ce mémoire clôt le chapitre.

Arnaud Colin-Villecroix, **Jocelyne Fontaine**, **Nathalie Duntze**, **Matthieu Navinel**, **Thomas Steinmetz**, **Pierre Beylot**, et plus largement tous les professeurs de lettres et de cinéma qui ont contribué à notre parcours étudiant qui s'achève avec ce mémoire.

Ma **famille**, mes **proches**, mes parents **Emmanuel Lehuédé** et **Carole Peigné**, mon frère **Eliott** et ma sœur **Manon**, qui ont tout fait pour rendre possible mon parcours et contribué à ce que mon rêve se réalise.

Enfin, nous souhaitons adresser nos derniers remerciements à notre comédienne, **Elly Norris**, et nos comédiens, **Christian Starr-Lassen**, **Ryan Chidester**, **Christian Jannot** et **Pete Thias**. Nous sommes extrêmement redevables de leur confiance, et devons énormément à leur talent, leur sympathie et leur disponibilité. Leur soutien fut extrêmement précieux, à l'écran comme en coulisses, et nous espérons avoir l'opportunité de travailler avec eux encore de nombreuses fois.

RÉSUMÉ

L'humain partage son espace de vie avec l'animal depuis la nuit des temps. Objets de fascination ancestral, les animaux ont servi de muses aux pulsions artistiques, des balbutiements des représentations picturales jusqu'aux objectifs des caméras. Plus que toute autre forme artistique, le cinéma a permis de réaffirmer et illustrer le lien naturel qui unit l'animal à la notion de mythe. Force est de reconnaître, cependant, que l'animal n'est pas un sujet tout à fait comme les autres, et qu'il est nécessaire, dans l'entreprise d'une réalisation cinématographique, d'organiser tout le dispositif de tournage autour de ces comédiens pas tout à fait habituels...

Mots-clés : animaux, fiction, cinéma, mythes, dressage, animal, film, western, mythologie, animalier

ABSTRACT

Humankind has known and shared its environment with animals since the dawn of times. Naturally fascinating, animals have been chosen as models for many artists, from the very first visual representations to the modern camera lenses. More than any other art form, cinema was perfectly adapted to illustrate the natural link that ties the animal and the notion of myth together. Thus said, an animal is far from being a common subject, and getting into the making of a film with such actors requires to make every aspect revolve around them...

Key words : animals, fiction, cinema, myths, training, animal, film, western, mythology

INTRODUCTION	7
I – LA RELATION HUMAIN/ANIMAL : HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS	9
Chapitre 1 – Anthropologie de la relation : la fascination ancestrale pour l’animal	9
1.1 <i>Homo et Animalis</i>	9
1.2 La question de l’altérité	14
1.3 Voir et être vu par l’animal	18
Chapitre 2 – L’animal comme muse	20
2.1 Représenter l’animal, une quête vaine ?	20
2.2 Étude de cas : l’Égypte antique	24
2.3 Vers l’écran	28
Chapitre 3 – Le cinéma au croisement du mythe et du spectacle	32
II – LA MISE EN SCÈNE À L’ÉCRAN DES ANIMAUX	34
Chapitre 1 – Le mythe comme matrice de la mise en scène	34
Chapitre 2 – Investir l’animal de sens	37
2.1 Une sémantique propre	37
2.2 Effet Koulechov et cadrage : <i>L’Ours</i> de Jean-Jacques Annaud	37
2.3 La hauteur caméra, ou comment se positionner face à l’animal	42
2.4 Filmer la meute	45
2.5 : L’« animacteur »	48
2.6 L’animal et son costume	50
Chapitre 3 – Étude de cas : le mythe de la <i>Frontier</i> américaine	53
3.1 Un mythe fait pour le cinéma, le cinéma fait pour ce mythe	53
3.2 <i>Danse avec les loups</i> de Kevin Costner	55
3.3 <i>La Chevauchée sauvage</i> de Richard Brooks	67
Chapitre 4 – De l’authenticité du traitement de l’animal	70
III – REPENSER LE PLATEAU	73
Chapitre 1 – La gestion du comportement de l’animal	73
1.1 La sécurité, une question à double sens	73
1.2 Prévoir l’imprévisible : le comportement animal	83
Chapitre 2 – De la cruauté envers les animaux	85
Chapitre 3 – Une reconfiguration des rôles	87
CONCLUSION	91
BIBLIOGRAPHIE	93
FILMOGRAPHIE	94
ILLUSTRATIONS	95

INTRODUCTION

Parce que la question des animaux au cinéma est trop large pour qu'un ouvrage seul suffise à la traiter entièrement et par souci de clarté, il conviendra d'entrée de jeu de préciser que ce qui suivra ne concernera que les « vrais » animaux, présents sur les plateaux de tournage, et qui s'intègrent dans la narration et l'espace d'un film de fiction. Nous n'aborderons ainsi que très marginalement le documentaire (tout en concédant que celui-ci peut souvent revêtir des aspects fictionnels, et que nombreux sont les films difficiles à catégoriser). Il en va de même concernant le film d'animation (en dépit de ce que celui-ci a pu s'inspirer des études zoologiques), et les animaux recréés en images de synthèse. Ces questions sont passionnantes, mais élargiraient trop notre cadre de référence.

Il nous semble en effet plus pertinent de se restreindre à la mise en scène des animaux dans les films de fiction, et, en l'occurrence, de chercher à voir ce qu'implique *narrativement* et *anthropologiquement* le fait de tourner avec des animaux, au-delà de la difficulté organisationnelle. Nous étudierons principalement les approches si particulières des métiers de la réalisation et de l'assistantat que le choix de tourner avec des animaux convoque, tant sur les plans logistique et technique (pour l'assistantat) que sur le plan esthétique (pour la réalisation et la direction de la photographie).

La question nous semble d'autant plus intéressante que la réponse à y apporter sera quasiment propre à chaque espèce animale ; c'est au moins l'assurance d'un large ensemble de situations, et cela force à l'humilité quant aux certitudes.

Le sujet resterait néanmoins encore trop vaste, d'autant que la question des animaux au cinéma est aussi ancienne que le Septième art lui-même. Il nous a donc semblé pertinent de choisir un angle d'attaque plus précis, fondamentalement lié à la question animale dans les représentations humaines, à savoir les mythes et légendes. Ce choix n'est pas arbitraire : les mythologies humaines ont depuis toujours eu une connivence toute particulière avec le monde animal, et le cinéma ne s'est pas contenté de traduire ces liens : il les a, à bien des égards, actualisés, mis en valeur, réinscrits dans l'imaginaire populaire, quand il n'en a pas littéralement créé de nouveaux.

Les considérations techniques et relatives à l'image et au son seront évidemment abordées, et ce en relation avec le travail de mise en scène, car la présence d'animaux, surtout lorsqu'elle sert une mythologie donnée, n'est jamais hasardeuse : elle est logiquement pensée en amont, quand ce n'est pas le film entier qui est construit autour de celle-ci. L'animal n'est pas une « donnée » supplémentaire rajoutée sur le tas, mais bien un acteur (et la polysémie du terme est lourde de sens) du mythe qu'il convoque, caricature ou incarne. De plus, le fait de tourner avec des animaux,

surtout lorsque l'on adopte leur point de vue, reconfigure totalement le travail de réalisation et de la construction du regard. Que ce soit en termes de hauteur de caméra, de mouvements, d'échelle de plan, toute la grammaire est à repenser, car les habitudes de mise en scène auxquelles tout un chacun s'est habitué ont été pensées pour traduire le regard humain.

Il est intéressant de noter que si les ouvrages abordant la question animale dans les films existent, ceux-ci traitent très majoritairement des questions de réception, de statut et de représentation de l'animal, qui seront forcément des thématiques que nous évoquerons, mais qui ne constitueront pas l'intégralité de notre travail de recherche. Par ailleurs, on retrouve la question animale abordée de manière transversale dans des ouvrages, comme ceux traitant des westerns, de la ruralité, ou de l'écologie, et bien entendu plus directement dans des ouvrages à visée biologique et zoologique, ou étudiant le comportement, mais ceux-ci ne font que rarement référence au cinéma et au redéploiement artificiel desdits comportements au service d'une histoire.

Pour entreprendre cela, il sera nécessaire de commencer par un état des lieux de la relation humain/animal, notamment par le biais de ses représentations. Il sera notamment question d'étudier la dialectique de ce sujet, dont la sécularité va de pair avec la multiplicité des représentations. D'un point de départ anthropologique, nous arriverons sur des analyses historico-esthétiques de cette étude par l'homme de son altérité animale.

Par la suite, nous verrons comment cette logique s'est poursuivie avec l'apparition du cinéma, et comment celui-ci, loin de rechigner à faire de l'animal un sujet, a souvent pu en faire sa muse et donner corps à de nouvelles façons de penser notre rapport au monde animal.

Enfin, nous verrons comment, concrètement, la présence d'animaux sur un plateau de tournage bouleverse le fonctionnement de celui-ci, des normes de sécurité jusqu'aux reconfigurations internes à chaque poste, en passant par les changements de posture que doit adopter la mise en scène face à des comédiens si particuliers.

I – LA RELATION HUMAIN/ANIMAL : HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS

Chapitre 1 – Anthropologie de la relation : la fascination ancestrale pour l'animal

1.1 *Homo et Animalis*

Il convient de rappeler, en guise de point de départ, un certain nombre de généralités qui malgré tout sous-tendent et expliquent une bonne partie de ce qui suivra.

L'être humain est un animal – particulier, certes, mais un animal, par opposition aux végétaux et aux minéraux. En cela, il a depuis toujours partagé son environnement avec le reste du vivant, parfois pacifiquement, souvent dans un rapport de force. L'intellect de l'humain, sa capacité à domestiquer ce qui l'entoure, l'ont souvent poussé à se voir extérieur au monde animal, voire au-dessus de celui-ci. Ce n'est pas impertinent, sur certains aspects, et il serait dangereusement relativiste de mettre notre espèce exactement sur le même plan que celui de l'animal. Il n'en demeure pas moins que cette cohabitation ancestrale, cette connexion aux autres espèces que l'évolution darwinienne a rendu inaliénable nous met, que l'on le veuille ou non, en relation avec les animaux depuis la nuit des temps. Ainsi qu'on peut le lire dans le tome de l'*Encyclopédie Solar des animaux* dédié au comportement animal¹:

L'homme est un animal. [...] Toutefois, sachant qu'en si peu de temps l'homme a pu se doter de modes de vie et de schèmes de comportement très complexes, certains psychologues estiment difficile, voire impossible, de placer le comportement humain sur le même plan que le comportement des animaux.

La relation d'intérêt s'est même transformée en relation d'interdépendance, avec l'arrivée de la domestication d'abord du chien (il y a 15 à 20 000 ans de cela), puis de l'élevage des porcs (-10 000), des chevaux (-5 000) et de bien d'autres espèces par la suite. C'est-à-dire que déjà bien avant notre ère, à une époque où la Préhistoire ne s'était pas encore allégée de son préfixe, l'humanité a remarqué que du prolongement et du renforcement de sa relation aux animaux dépendait son confort de (sur)vie. À une époque où ni religion, idéologie ou morale véritablement

¹ CURTIS Neil (éd.), *Le Comportement animal*, Solar, Encyclopédie Solar des animaux, Paris, 1990, p.10.

institutionnalisée ne venaient trop conditionner les comportements humains, on ne peut comprendre ce rapprochement qu'en l'investissant d'une caractéristique essentialiste, et considérer que l'espèce humaine était vouée à entretenir une relation avec l'animal jusque dans son ADN. Sans pour autant caricaturer ce lien fusionnel :

Dans un passé récent, grâce aux études sur les animaux, la biologie évolutionnaire a permis une approche théorique plus sophistiquée et applicable au comportement humain. Mais cette approche qui consiste à appliquer à l'homme les théories sociobiologiques a suscité de vives controverses².

Certains opposeront que c'est précisément dans la capacité de l'humain à s'élever par rapport à sa condition biologique, à cet *état de nature* dont parle Rousseau dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité*, que réside son humanité. Il s'agit là de considérations par bien des aspects passionnantes et pertinentes, mais qui supposeraient que l'on souhaite avoir ici une approche philosophique du sujet, là où nous préférons nous en tenir à une lecture biologique et comportementaliste. Dans ce cadre de référence-ci, l'humain est conçu en tant que représentant du genre *Homo*, et les *Sapiens* que nous sommes héritent indéniablement de leurs ancêtres ce lien naturel avec les autres êtres vivants.

En tout cas, si la sédentarisation, l'évolution vers la civilisation peuvent être vus comme une élévation par rapport à l'état de nature de l'animal, le cordon ne doit pas être totalement rompu. Dans une vaste majorité de cas, l'origine d'une civilisation est intimement liée à une présence animale. Sans la louve qui nourrit et adopta Romulus et Remus, Rome et son empire monumental n'auraient pas vu le jour. De l'autre côté du globe, on raconte que la Corée fut établie par Tangun, l'enfant d'une ourse devenue femme, Ungnyeo. Adam et Ève eurent le destin funeste qu'on leur connaît à cause d'un serpent. En somme, l'animal sert de motif, plus ou moins littéral ou métaphorique, dans une vaste majorité de mythes de la création.

On aurait pu s'attendre à ce que l'humain, progressant vers la civilisation, s'élevant grâce à la technologie (si primitive soit-elle), prenne ses distances avec l'animal, qui le rattacherait par trop d'aspects à son ancienne condition de chasseur cueilleur. En inventant l'écriture, les Mésopotamiens de -3 400 créent en effet un mode de communication, une activité qui fait indéniablement passer l'humain dans une nouvelle ère, et élève sa condition à un nouveau rang.

² *Ibid.*, p.11.

Certes, la communication n'est en rien une caractéristique propre à notre espèce, et elle prend dans la nature plus de formes qu'on ne peut en compter, mais un schisme se produit tout de même.

On aurait alors pu observer une réduction de la place de l'animal dans les priorités, craintes et fantasmes humains. C'est en partie vrai, et c'est ce dont témoigne la spiritualité, qui va prendre une place de plus en plus importante, puis de premier rang au sein des sujets de représentations picturales de l'humanité ; mais en réalité, cette spiritualité, ces religions et croyances antiques se construisent et s'incarnent avant tout et surtout par le biais du monde animal. Que ce soit chez les hommes-scorpions de l'épopée mésopotamienne *Gilgamesh*, la transformation de Vargâ en crocodile dans le *Mahâbbârata* indien, ou dans bien d'autres récits épiques antiques, on retrouve ce paramètre.

Plus proche de notre civilisation occidentale, on peut mentionner la plus tardive civilisation gréco-romaine, et notamment Ovide, qui narre les *Métamorphoses* de Vénus/Aphrodite en poisson pour échapper à Typhon, celle de Saturne/Cronos en étalon pour mieux séduire, et bien sûr celles de Jupiter/Zeus en cygne, serpent ou taureau pour approcher ou séduire respectivement Lédâ, Perséphone ou Europe – pour ne citer qu'elles. Au cours du temps, les fois et spiritualités évoluent, se complexifient, se nuancent et s'affrontent, mais elles ont ceci en commun de toujours s'incarner avec l'aide du monde animal. Il serait d'ailleurs doublement erroné de réduire l'influence animale à une "immaturité" de la foi et à des mythologies antiques et poussiéreuses, tant celles-ci se retrouvent encore aujourd'hui dans de nombreux rites et croyances. En ce sens, les propos de Joseph Campbell, dans *Des mythes pour se construire*³, sont éclairants :

L'ours est toujours vénéré par les peuples de chasseurs et de pêcheurs du Grand Nord, en Europe et en Sibérie, ainsi que dans nos tribus indiennes d'Amérique du Nord ; et il existe des documents attestant que chez beaucoup d'entre elles, les crânes des animaux honorés sont préservés d'une façon très similaire à celle qu'on trouve dans les grottes du Néandertal.

Il existe un exemple de culte de l'ours qui est particulièrement instructif et bien documenté : celui que l'on pratique chez les Aïnous du Japon [...]. Ce curieux peuple croit en la judicieuse idée que ce monde-ci est plus attrayant que l'autre, et que les êtres divins qui résident dans l'autre, par conséquent, sont enclins à nous rendre visite. Ils viennent dans

³ CAMPBELL Joseph, *Des mythes pour se construire*, OXUS, Escalquens, 2011, pp.43-44.

notre monde sous forme d'animaux, mais une fois qu'ils ont endossé leurs uniformes animaux, ils sont incapables de les retirer.

Même bien plus tard, au XIX^{ème} siècle, alors que la sphère scientifique est en effervescence et que la révolution industrielle est gestante de la photographie et du cinéma, le monde littéraire continue de mettre l'animal sur un piédestal et de l'élever au rang de mythe, obéissant à ce réflexe ancestral et contre-intuitif lorsque mis en relation avec la fuite en avant des savoirs de l'époque. On l'oppose notamment souvent à la monstruosité - ou la grandeur - des machines à vapeur et des créatures de fer des humains. Jules Verne est le meilleur représentant de cette conjugaison de l'animal comme mythe et de la révolution technologique. Citons simplement *Vingt mille lieues sous les mers*⁴, où il est question d'un étrange cétacé aux dimensions colossales :

Ainsi donc, disais-je, [...] il faut nécessairement admettre l'existence d'un animal marin d'une puissance excessive.

Les grandes profondeurs de l'océan nous sont totalement inconnues. La sonde n'a pu les atteindre.

Si [...] nous connaissons toutes les espèces vivantes, il faut nécessairement chercher l'animal en question parmi les êtres marins déjà catalogués, et dans ce cas, je serais disposé à admettre l'existence d'un Narval géant. [...]

Donc, jusqu'à de plus amples informations, j'opinerai pour une licorne de mer, de dimensions colossales, armée, non plus d'une hallebarde, mais d'un véritable éperon comme les frégates cuirassées ou les "rams" de guerre, dont elle aurait à la fois la masse et la puissance motrice.

Ironiquement, il s'avèrera dans la suite du livre que cet animal fantastique n'est autre que le *Nautilus* du capitaine Nemo - une machine, donc, et pas un animal. Cependant, ce rebondissement narratif repose précisément sur notre habitude à entendre parler d'animaux mythiques et légendaires, et le fait que Jules Verne le déjoue ne fait que réaffirmer la prégnance de l'état de fait initial. Ce qui ne rend que plus efficace encore l'intervention, en fin de roman⁵, d'un véritable animal colossal, à savoir le calmar géant :

⁴ VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Le Livre de Poche, Paris, 1998, p.10.

⁵ *Ibid.*, p.392.

Je regardai à mon tour, et je ne pus réprimer un mouvement de répulsion. Devant mes yeux s'agitait un monstre horrible, digne de figurer dans les légendes tératologiques.

C'était un calmar de dimensions colossales, ayant huit mètres de longueur. Il marchait à reculons avec une extrême vitesse dans la direction du *Nautilus*.

Le fait que Jules Verne traite de façon similaire une gigantesque machine et un immense animal montre à quel point la fascination des humains pour les animaux, notamment les plus impressionnants, a pris le visage des inquiétudes et des rêves propres à chaque époque et à chaque civilisation. Tout comme les peuples antiques polythéistes associaient les caractéristiques des animaux aux attributs des dieux et aux présages – n'oublions jamais que Rome avait pour emblème la louve, et Athènes la chouette –, l'Européen du XIX^{ème} succombe à la tentation d'associer la grandeur des progrès technologiques de son époque aux capacités et dimensions d'animaux hors normes.

Il tombe alors sous le sens de remarquer que le cinéma reprendra à son compte cette tendance, et ce désir de mettre en scène la grandeur du monde animal. Cependant, là où la littérature convoquait l'imaginaire du lecteur pour investir le récit de fantasmes et de peurs, puisqu'intrinsèquement dénuée de support visuel, le cinéma aura précisément à cœur d'utiliser sa capacité à montrer – ou cacher – ce qui nous fascine ou nous repousse chez l'animal. Ainsi Spielberg, dans *Jaws* (connu sous nos latitudes sous le fameux nom *Les Dents de la mer*) traite le requin comme une menace rampante, colossale lorsqu'elle frappe, contribuant malgré lui à construire une désastreuse réputation à cet animal pourtant bien plus victime que bourreau.

Toutefois, tous ces exemples bénéficient d'un avantage majeur dans leur quête d'élévation de l'animal en mythe : ils se passent de la matérialité de l'animal, de sa présence réelle, ne le convoquant que par les mots ou par l'usage de maquettes et trucages. C'est-à-dire que l'on travaille davantage sur l'idée de l'animal, que sur l'animal en lui-même. Cet intermédiaire référentiel a d'évidents avantages, notamment au tournage, mais ne fait que graviter autour de la question que nous nous proposons de traiter. Car si la littérature ne pouvait que *faire référence* aux animaux en question, puisqu'elle fait par principe exister un monde immatériel, le cinéma, lui, change la donne, et offre la possibilité pas si évidente de tourner avec de véritables animaux. Et c'est bien parce que cela permet d'élever au carré la fascination et la dimension légendaire d'un animal que ce choix est emprunté. Cela n'est alors que le parachèvement d'un désir tout aussi ancestral, dérivant des

constats effectués jusqu'à présent, qui est celui de visionner les attributs et phénomènes impressionnants liés aux animaux.

Il y a cependant une limitation à ce rapport fusionnel de l'humain à l'animal, qui n'est pour nous pas tant un véritable contre-exemple qu'un dépassement dialectique qui sert notre propos. En dépit de tout ce qui rapproche notre espèce de l'animal, il existe une frontière indépassable, qui ne se réduit pas uniquement à la communication : la civilisation. L'appartenance de l'animal au monde sauvage, dont nous nous sommes extraits (ou pas), fait exister une barrière entre l'autre et nous, une altérité qu'il convient de toujours garder à l'esprit, dans laquelle réside cette part de mystère, et qui se traduit le plus souvent par des mises en garde du type : "Cela reste un animal" ou "Il a gardé son instinct sauvage". Même le chat le plus domestiqué a, dans ses gènes, des prédispositions à la chasse ; même le chien le plus obéissant a des réflexes de protection de territoire ; même le cheval le plus dressé peut ruer soudainement. C'est d'ailleurs de la part des professionnels les plus habitués et renseignés que nous avons le plus reçu ce genre d'avertissements, ce que nous développerons plus loin. Il réside dans l'animal une part inaccessible, qu'on aime à croire absente chez l'humain, qui rend compte de cette altérité et explique ces précautions qu'il est toujours d'usage de prendre, surtout lorsque ledit animal se retrouve dans des conditions aussi particulières que celles d'un tournage.

1.2 La question de l'altérité

Cette conscience de l'altérité ne se borne pas à la simple constatation du conflit dans la communication, et à notre incapacité à accéder aux pensées de l'animal, le faisant résider dans un perpétuel état de confiance relative – même chez nos animaux de compagnie. Celle-ci se prolonge parfois dans un mystère bien plus profond, qui peut autant nous émerveiller lorsqu'il est percé à jour, que nous inquiéter quand il est maintenu. La fascination que nous avons pour les dinosaures et les animaux fantastiques s'explique par le fait que nous savons, au fond, qu'ils sont "hors de portée". Il en va autrement lorsque les découvertes éthologiques nous mettent face à des faits concrets rapportés à des animaux qui le sont tout autant. Pour citer l'exemple le plus exotique, mais aussi le plus révélateur, on peut rappeler les travaux de John Cunningham Lilly, neuroscientifique et cétologue américain qui remarqua au cours de ses recherches que le cortex cérébral du dauphin était non seulement plus volumineux que celui de l'humain, mais également doté de davantage de terminaisons. De là, il en proposa une hypothèse pour le moins surprenante

: il ne serait scientifiquement pas illogique que les dauphins soient plus intelligents que nous, et réussissent à nous cacher cette intelligence pour une raison qui serait à leur avantage.

Cela peut paraître risible, mais ça l'est moins quand on sait qu'il a été révélé que la Navy américaine aurait pensé un temps utiliser les dauphins comme torpilles vivantes en leur collant des explosifs sur le ventre et en les envoyant sur des cibles spécifiques, notamment pendant la Guerre froide. Il a d'ailleurs été prouvé que cette méthode d'entraînement de dauphins est concrètement utilisée par l'armée russe à l'heure où nous écrivons... De cette information on peut retrouver le chemin du Septième Art, car cette théorie surprenante a servi de trame au film de 1973 *Le Jour du dauphin*, réalisé par Mike Nichols.

Dans tous les cas, il est fondamental de revenir à l'étude de telles questions ancestrales lorsque l'on aborde le tournage avec un animal. On serait en effet tenté de penser que l'on pourrait en faire l'économie pour se concentrer directement sur les dernières études de dressage ou les dernières méthodes de travail – en d'autres termes, d'aller droit au but et de ne pas s'embarrasser de considérations anthropologiques. Ce serait faire une grande erreur, car ce serait oublier que les spectacles, performances et "jeux d'acteur" que l'humain a pu obtenir de l'animal ne sont possibles qu'en adéquation avec les traits de leur relation ancestrale. Autrement dit, même des millénaires après, le rapport fondamental de telle espèce à l'humain est ce qui façonne ce qui va être possible ou non de lui faire faire sur un plateau, et il est dans ce cas de figure plus crucial que jamais de tirer parti des caractéristiques physiologiques de l'animal impliqué.

Nous en avons directement fait l'expérience lors du tournage de *Where Ravens Fly*, notre film de fin d'études, qui sert de partie pratique à ce mémoire. Au cours de notre préparation, nous nous sommes documentés sur le comportement équin et l'origine de la relation humain/cheval, et avons découvert que s'il a été possible de domestiquer aussi aisément cet animal, c'est surtout en raison de la physionomie de l'œil de ce dernier. Agissant comme un miroir en demi-globe, l'œil du cheval déforme sa vision, et fait apparaître comme bien plus grand ce qui se tient à côté de lui. C'est un des traits qui explique la nature craintive de cette espèce, ainsi que la facilité à la domestiquer : le cheval nous voit physiquement plus grand que lui, ce qui nous fait profiter de sa soumission, selon la grande loi naturelle qui veut qu'en général, l'ascendant en hauteur est synonyme de supériorité.

Nous avons pourtant une jument particulièrement docile. Rivière, une alezane de quinze ans, était habituée aux randonnées, aux groupes d'inconnus, aux enfants bruyants et pas toujours délicats. Mis à part son impatience, c'était l'archétype de la jument adorable. Afin de l'habituer aux conditions de tournage, et de voir ce qui, potentiellement, allait poser problème, nous avons réalisé des tests lumière avec la comédienne principale, en sortant la caméra, la perche, et autant de

matériel que possible lors de la journée de préparation. Lorsque nous avons amené Rivière sur le plateau, nous avons été très agréablement surpris par le fait que rien ne semblait l'inquiéter. Ni le monde, ni la caméra, ni la proximité avec la comédienne, ni même la perche ou le clap ne semblaient susciter plus qu'une curiosité passagère chez elle. Notre directeur de la photographie, Guillaume Pradel, a même tenu à essayer devant elle l'EasyRig, afin de voir comment Rivière allait réagir face à son aspect d'humain-cyborg, une fois équipé. Là encore, pas de réaction d'inquiétude particulière, la jument se contentait de renifler quelques secondes ce qui était nouveau.



Fig. 1 : Rivière et Elly Norris (Sophie), posant pour Guillaume Pradel

Cela nous rassura fortement et Rivière ne s'inquiéta pas plus des équipements du reste du tournage. Seulement voilà, il y avait un de ces éléments qui était assez distant lors des essais et qui devint un véritable problème, précisément en raison de la physiologie de l'œil du cheval que nous mentionnions. Afin de travailler la lumière en négatif, et de rapporter du contraste à une image aplatie par les conditions météorologiques, l'équipe lumière avait besoin de tendre des grands cadres de 4x4 de borniol, un épais tissu noir qui obstrue totalement la lumière. Or ce grand carré noir, déjà imposant pour l'œil humain, apparaissait gigantesque pour la jument, qui refusa catégoriquement d'approcher de celui-ci à moins de trois ou quatre mètres, ce qui mit en péril

notre désir des plans serrés où il était donc nécessaire qu'elle s'approche. Au bout du compte, nous avons donc été trompés par nos anticipations : si les odeurs métalliques, le bruit du clap, la hauteur de la perche ne constituaient finalement pas de vraies gênes pour notre star à sabots, c'était un tissu noir fixe et silencieux qui fut la source de tous ses maux. En clair, la leçon à tirer fut que, contre-intuitivement, il faut se méfier, en tant qu'espèce différente, de notre tendance à plaquer nos attendus sur les réactions de tel ou tel animal, et plutôt attacher à la biologie une importance majeure. D'autant que lesdites réactions sont évidemment très variables d'une espèce à l'autre (sans parler du caractère propre à chaque individu) : Guillaume nous racontait justement que s'il avait autant tenu à essayer l'EasyRig en présence de Rivière, c'était parce que cet appareil avait terrorisé un chien lors d'un de ses précédents tournages, là où notre jument n'y voyait rien de dérangeant.

Cela dit, la question ne se réduit pas au constat de la distance qui nous sépare de l'animal. Il convient d'avoir une approche dialectique de la question et de comprendre qu'au-delà de ce qui nous en sépare, ce qui sous-tend la capacité que l'on a à faire des films avec lui est qu'il y a malgré tout, de part et d'autre, une possibilité de communication, même de façon limitée, et qu'elle est une condition *sine qua non* du processus de mise en scène. Pour reprendre les termes de Jonathan Burt dans son livre *Animal in film*⁶ :

Indeed, filmmaking of this kind using animals is only possible because the mutual gaze between human and animal is at some level comprehensible for both parties.

En effet, les tournages de ce genre qui impliquent des animaux ne sont rendus possibles que parce qu'il y a, dans une certaine mesure, un regard commun compréhensible par les deux parties.

La mythification de l'animal et son appréhension par l'humain passe aussi par un support crucial qui est le nom. L'onomastique est une dimension fondamentale des mythes, et cela se vérifie autant dans les panthéons que chez les animaux – quand ceux-ci ne se recoupent pas directement. Affubler un animal d'un nom propre, c'est lui accorder un statut qui l'extrait singulièrement de la masse des autres représentants de son espèce, c'est reconnaître son altérité non seulement vis-à-vis de nous en tant qu'humain, mais aussi vis-à-vis des autres animaux de son type. Nommer ou pas un animal est alors un geste signifiant dans l'élaboration d'un mythe comme d'un film. Sur un plan plus terre-à-terre, c'est aussi concrètement un biais pour créer une forme de communication,

⁶ BURT Jonathan, *Animal in film*, Reaktion books, Londres, 2002, p.32.

en ce sens qu'un nom est un phonème récurrent que l'animal peut associer à lui-même et y répondre. Ces considérations peuvent sembler évidentes mais elles n'en demeurent pas moins importantes à garder à l'esprit lorsque l'on traite de la question animale dans les mythes et au cinéma. D'ailleurs, il existe des subtilités lourdes de sens : il existe en Islande une croyance qui commande de ne pas monter à cheval sur une monture dont on ne connaît pas le nom. Les grands récits humains et les mythes se forment et se cristallisent avant tout et surtout autour de grands noms. C'est vrai des panthéons et des lieux sacrés, ça l'est tout autant pour les animaux.

1.3 Voir et être vu par l'animal

C'est notre humanité elle-même, ou du moins l'image que nous souhaitons établir de notre propre espèce, qui dépend de la manière dont on souhaite se connecter au reste du monde vivant. De notre relation à l'animal découle une partie de ce que nous sommes, et faire le diagnostic de ce que l'humain souhaite ou non voir ou montrer de l'animal renseigne au moins autant sur notre espèce que sur la sienne. En effet, c'est ce que Jonathan Burt précise en rappelant, en citant et complétant *Animal Rights* de Hilda Kean, que notre rapport à l'animal passe avant tout par ce que nous choisissons de rendre *visible* chez ce dernier, notamment en matière de cruauté animale.

The passage to modernity was, in part, defined by the treatment of animals. [Hilda Kean] writes: 'The changes that would take place in the treatment of animals relied not merely on philosophical, religious or political stances but the way in which animals were literally or metaphorically seen. The very act of seeing became crucial in the formation of the modern person.' To which I would add: and in the formation of the modern animal⁷.

Le passage à la modernité fut, en partie, défini par la manière dont nous traitons les animaux. [Hilda Kean] écrit : 'Les changements opérés dans le traitement des animaux ne sont pas tant appuyés sur des considérations philosophiques, religieuses ou politiques que sur la façon dont les animaux étaient vus, littéralement comme métaphoriquement. Le

⁷ *Ibid.*, p.35.

fait même de voir devint crucial dans la formation de l'être moderne.' Ce à quoi j'ajouterais : et dans la formation de l'animal moderne.

Les représentations de l'humain par lui-même et de l'animal sont donc intrinsèquement liées, y compris sur un plan philosophique. Autrement, comment interpréter la puissance de la métaphore d'Orwell dans sa *Ferme des animaux* ? Des *Fables* de La Fontaine ? Peu d'artistes ont su représenter avec autant de force et de finesse les traits de l'humanité autrement que sous des visages d'animaux. Emprunter leur image aux membres de la faune qui nous entoure, c'est tirer parti de cette altérité autant que de son caractère illusoire.

Il est donc crucial de comprendre qu'à la question de la représentation picturale des animaux est liée notre propre paradigme en tant qu'espèce. Comme le résume très clairement l'incipit du *Traité des animaux* d'Étienne Bonnot de Condillac⁸ :

Il seroit peu curieux de savoir ce que sont les bêtes, si ce n'étoit pas un moyen de connoître mieux ce que nous sommes. [...] "S'il n'existoit point d'animaux, dit M. de Buffon, la nature de l'homme seroit encore plus incompréhensible".

Alors que certains considèrent que les mesures visant à cacher les images de mise à mort d'animaux devraient être étendues à l'interdiction de l'acte en lui-même, nous nous en tiendrons simplement au constat suivant : l'humanité s'inquiète d'autant plus de savoir quoi donner à voir de l'animal, qu'elle y engage une partie de sa propre définition. Il n'y a alors qu'un pas à franchir entre cette notion du visible et celle du "donné à voir", et c'est celui que nous nous proposons de faire à présent.

⁸ BONNOT DE CONDILLAC Étienne, *Traité des animaux*, 1755, Introduction.

Chapitre 2 – L'animal comme muse

2.1 Représenter l'animal, une quête vaine ?

Du désir de voir découle logiquement celui de représenter. Le constat qu'a fait notre espèce en découvrant les peintures rupestres de Lascaux, considérées comme les premières représentations picturales de notre histoire, nous servira à réaffirmer la prégnance de notre relation à l'animal. C'est-à-dire que sitôt que l'humain a eu la capacité de représenter, il a choisi comme sujet le monde animal, lui déclarant ainsi son admiration – et sa crainte – autant que sa conscience de l'*altérité* animale, cet autre qui cohabite avec lui et qui jouit de capacités et attributs nous dépassant. Les aurochs de Lascaux s'inscrivent ainsi comme les premiers animaux mythifiés, sanctifiés par la représentation picturale, et élevés par ce processus même à un rang qui transcende leur simple nature bovine.

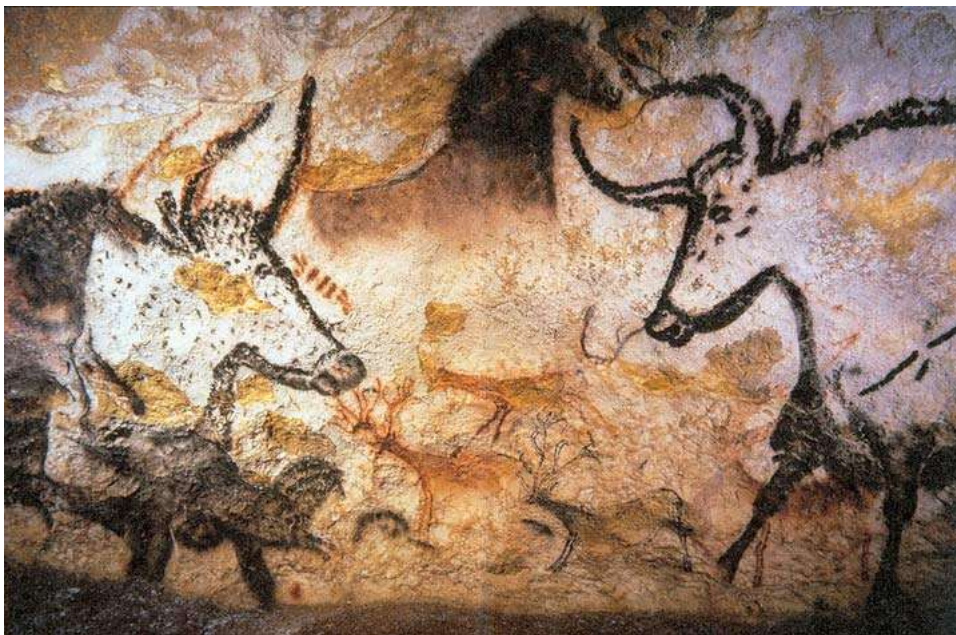


Fig. 2 : Les Aurochs des peintures rupestres de Lascaux

Déjà dans ces illustrations, on note des premiers signes d'emphase ou de *mise en image*, qui aboutiront bien plus tard aux choix de cadrages et à la construction de la lumière. Les quelques détails qui bénéficient d'un effort de précision sont les cornes des uns, la crinière des autres... En somme, les membres, que l'on pourrait qualifier d'attributs (comme on le fera pour les panthéons polythéistes par la suite) sont mis en avant par une tentation du geste pictural. Un long chemin est encore à parcourir avant l'arrivée du gros plan, mais il convient de prendre du recul sur nos

habitudes visuelles du XXIème siècle et d'analyser ces premiers gestes comme un premier pas vers la mise en scène, au sens du choix de représenter de telle façon plutôt qu'une autre pour souligner, commenter, critiquer ou simplement laisser une trace.

D'ailleurs, on notera que cette pulsion scopique, ce désir de voir l'animal, d'autant plus fort que celui-ci sera exotique ou colossal, peuvent vraiment être perçus comme primordiaux. A tel point qu'on peut voir comme des aveux de limitation des autres arts à ce sujet : les peintres sont forcés d'avoir recours à des modes de représentation et des codes impressionnistes, quitte à prendre des libertés artistiques, car, si précis que soit leur coup de pinceau, il ne peut pas, par nature, rendre compte de la réalité visuelle de ce qu'ils représentent. Il en va de même concernant les écrivains, chez qui on sent que les mots peuvent manquer pour satisfaire la soif d'images du lecteur. Prenons-en pour preuve le fait que Jules Verne publia *Vingt mille lieues sous les mers* accompagné d'illustrations des temps forts de son récit, comme pour asseoir son texte sur une base visuelle.

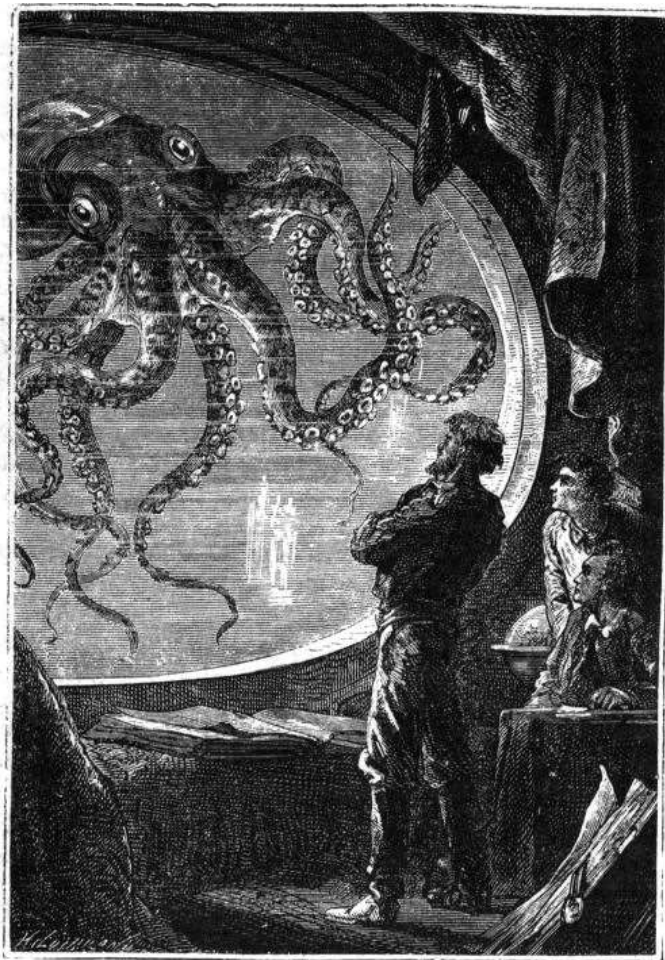


Fig. 3 : Illustration de l'édition d'origine du calmar dans *Vingt mille lieues sous les mers*

Soyons clairs, cependant : l'absence d'“images réelles” n'est pas un “défaut” des autres arts, que le cinéma viendrait corriger dans un désir de sous-estimer les autres formes de représentation. Selon la même logique, c'est précisément *parce que* la peinture est “seulement” matière, la musique vibrations rythmiques et la littérature lettres et mots que l'art peut y trouver logis. Le cinéma aussi, malgré la nature protéiforme de ses matières, possède des restrictions qui lui sont propres (les limites du cadre, par exemple, ou encore le rythme imposé de réception des images) et c'est précisément sa capacité à jouer de celles-ci qui lui permet de s'élever en tant qu'art.

Néanmoins, on ne peut que considérer que le désir de voir, particulièrement vérifiable sur le sujet des animaux et des mythes, jalonne en filigrane l'Histoire de l'Art et trouve dans l'apparition du cinéma l'opportunité d'être assouvi pleinement.

Cependant ce désir scopique n'est pas la seule raison qui a poussé l'humanité à autant représenter les animaux. Dès les premières civilisations, on représente l'animal pour qu'il protège, tant ses caractéristiques suscitent l'admiration. Les humains, arrivés trop tard à la répartition des dons par Épiméthée (selon le mythe grec), voient en tel ou tel trait une force de l'animal qui leur fait défaut et représentent, selon les besoins et l'effet recherché, la créature sous l'égide de laquelle ils veulent se réfugier. Ainsi a-t-on retrouvé des statues de lions-gardiens aux abords de temples sumériens datant du II^{ème} millénaire av. J.-C, afin de placer un lieu sous la protection de la force du roi des animaux. Mille ans plus tard, on décore également les murs du palais de Darius Ier avec le même animal – probablement pour le symbole de royauté.



Fig. 4 : Lion gardien de porte, trouvé à proximité du temple d'Inshushinak, daté du XIV^{ème} siècle av. J.-C. Conservé au Musée du Louvre.



Fig. 5 : Fresque murale du palais de Darius Ier. Conservée au Musée du Louvre.

La prégnance de notre rapport à l'animal se voit également dans la constance de tels schémas de représentation : si l'on fait un bond de nombreux siècles en avant, on retrouve en sculpture une même fascination pour les traits puissants et athlétiques du lion, par exemple dans la sculpture romantique française au XIX^{ème}.



Fig. 6 : Lion au serpent d'Antoine-Louis Barye, bronze fondu à la cire perdue, 1835

2.2 Étude de cas : l'Égypte antique

Cependant, en matière de fascination pour l'animal et de désir de représentation de ses traits, on trouve difficilement plus riche que la civilisation égyptienne antique. Celle-ci base la quasi-intégralité de son iconographie sur la figure animale, encore plus que ses contemporaines grecque ou romaine. On n'y célèbre pas seulement les animaux les plus puissants ou athlétiques, mais également toute une gamme d'êtres plus communs tels que les chats, les chiens, les poissons, les faucons, les crocodiles ou encore les scarabées. D'ailleurs, les attributs de ces animaux fascinent tant qu'on les greffe volontiers à des figures humanoïdes afin de servir de support de représentation des divinités. A l'origine, même, les Égyptiens greffaient des membres humains sur des animaux peints ou sculptés censés représenter les dieux et déesses, avant que le temps n'inverse le processus et affuble de caractéristiques animales des corps humains.

Ce sont là les dieux des tribus qui mènent leurs fidèles à la bataille et au besoin combattent pour eux, car, souvent, l'une des pattes de l'animal divin est terminée par une main humaine qui tient une arme ou un outil pour assommer les ennemis ou démanteler leurs forteresses.

Engagés dans la voie de l'anthropomorphisme, les Égyptiens allèrent de plus en plus loin et, lorsque l'évolution fut terminée, il ne resta plus de l'animal primitif que la tête surmontant un corps d'homme ou de femme, et quelquefois même que les oreilles ou les cornes jointes à un visage humain⁹.

Il est d'ailleurs intéressant de voir que déjà à cette époque, le matériau, le support de représentation auquel telle ou telle espèce est destinée varie en fonction de la nature de l'animal : les scarabées sont plus souvent de petites statuettes, voire des amulettes, donc d'une "importance" moindre, là où les faucons offrent leur tête à Horus, le fils d'Osiris et Isis. C'est-à-dire que dès ces temps anciens, on adapte le support de représentation artistique et son échelle à l'animal qui va l'investir, de la même manière qu'aujourd'hui on questionne le format de l'image cinématographique aussi en fonction de la physionomie de l'animal que l'on va traiter.

⁹ GUIRAND Félix, SCHMIDT Joël, *Mythes & Mythologies*, Larousse, Paris, 1996, entrée sur la Mythologie égyptienne.





Fig. 7 : Divers artefacts de la collection égyptienne du Musée du Louvre

Mais le lien de l'animal et du sacré dépasse la simple fascination pour une espèce donnée. Ce sont en effet bel et bien des individus, des animaux précis auxquels on dédiait des temples, comme on vouera un culte médiatique des siècles plus tard à des animaux-stars de cinéma et de plateaux télé. Ainsi, dès l'ère antique, l'animal est aussi vénéré en tant qu'être singulier, et pas uniquement comme partie d'un tout par synecdoque. Par ailleurs, il apparaît que la comparaison

avec les animaux-stars est très loin d'être aussi déplacée et déséquilibrée qu'elle le semble. On érige des temples à certains animaux sacrés, tels qu'Apis, un bœuf tenu pour le plus connu d'entre eux, dont le culte était particulièrement développé à Memphis, et ceux-ci deviennent de véritables attractions touristiques :

Tant qu'il vivait, Apis était délicatement nourri dans le temple que les rois avaient fait construire à Memphis, vis-à-vis de celui de Ptah. Chaque jour, à une certaine heure, on le laissait sortir dans la cour attenante et le spectacle de ses ébats attirait de nombreux dévots et beaucoup de curieux également, car la visite aux animaux sacrés était une grande attraction pour les étrangers, si nombreux en Égypte à l'époque gréco-romaine.¹⁰

Il est aussi amusant que troublant que le principe du "rôle", instance unique mais interprétée par des entités animales successives, que l'on retrouve chez Rintintin, Lassie ou Flipper, et dont l'unicité de l'identité n'est qu'une illusion qui repose sur une forme de suspension d'incrédulité du public (bien au courant, au fond de lui, que le cycle de vie d'un animal est moins long que celui de son rôle) existait déjà à cette époque.

Le plus souvent, on laissait mourir Apis de vieillesse ; [...] La place nous manque pour raconter en détail les manifestations de deuil des Égyptiens à la mort d'un Apis et les transports de joie qui accueillaient l'annonce qu'on venait de lui découvrir un successeur.¹¹

Il n'est ainsi pas galvaudé d'employer un vocabulaire mythologique pour décrire les animaux-stars et l'effervescence qui les ont toujours entourés, dans la mesure où les manifestations d'émotion populaire, qu'on aurait pu croire réservées aux dérives de la publicité et de la communication d'un Hollywood à son apogée, ne sont finalement qu'un écho plus matérialiste de phénomènes déjà observables dans une aussi grande civilisation antique. Un de ces panthéons relevait du culte cosmogonique, l'autre de la recherche de profit – mais la frontière est-elle si opaque que cela ?

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

Le culte des animaux en Égypte n'était en tout cas pas un simple folklore : tuer un chat, un ibis ou un faucon était systématiquement puni de mort, et ce sur tout le territoire, là où des oppositions inter-régionales pouvaient exister au sujet de certaines autres espèces.

Lorsque l'on étudie ces questions, la plus grande erreur à commettre est de circonscrire cette fascination de l'humain pour l'animal aux civilisations anciennes. Cette tentation souffre de deux *a priori* majeurs. D'une part, elle témoigne d'une certaine suffisance qui viserait à étudier ces civilisations comme on observerait un travail d'enfant, en considérant tacitement nos sociétés modernes comme ontologiquement plus évoluées. D'autre part, cette tentation témoignerait d'une méconnaissance de tout un pan de l'histoire de l'art, qui n'a cessé de conserver cette obsession pour l'animal.

2.3 Vers l'écran

Ainsi l'on trouve de nombreuses œuvres d'art pictural représentant un animal, y compris à des périodes auxquelles les canons artistiques relèvent plutôt d'un autre ordre. La période baroque, par exemple, compte nombre de peintres qui leur ont préféré le monde animal, à l'image de Jean Siméon Chardin et de son *Buffet* (ci-dessous), où l'on voit un chien visiblement obnubilé par une pyramide de fruits à sa portée. Ici, plus question d'élever l'animal à un rang ésotérique ou divin : le canidé y est représenté dans sa plus pure condition commune, et l'on ne célèbre pas ses attributs mais on met en scène ses caractéristiques "de la vie de tous les jours", à savoir sa gourmandise. Là où les Anciens voyaient en l'animal un être supérieur, ces peintres du XVIIIème y voient nos compagnons du quotidien, avec leurs qualités, mais aussi leurs défauts. Sans investir de trop de sens ce terme que nous trouvons galvaudé à bien des titres, le mythe de l'animal s'est déconstruit au fil du temps par le biais de ses représentations.



Fig. 8 : *Le Buffet* de Jean Siméon Chardin, exposé au Musée du Louvre

Il y a d'ailleurs un schisme à noter : toutes les peintures de l'époque ne représentent pas des animaux "en situation" comme ce chien. Certaines se contentent de représenter "froidement" l'animal. Il apparaît alors que la *mise en scène* d'un animal en peinture, comme le chien du *Buffet*, ne va pas de soi. L'inscrire dans une situation, lui faire porter le poids d'une instance narrative, tout cela est fabriqué et ne découle pas naturellement des caractéristiques de l'animal.

Une fois ces constats faits, il n'est plus surprenant de voir que l'animal a toujours été et sera probablement toujours un des sujets de prédilection, si ce n'est le sujet principal des modes de représentation artistique que l'humanité a pu et pourra inventer. Fort de siècles de gravures et de fresques, les animaux investissent les toiles et sculptures, et il est alors dans l'ordre des choses qu'ils soient privilégiés pour être une fois de plus sanctifiés par l'arrivée de la photographie puis du film à la fin du XIX^{ème}. La logique se poursuit avec d'autant plus d'évidence à mesure que le cinéma d'animation se développe, Walt Disney en faisant littéralement son fonds de commerce, et continuera de se vérifier de façon plus timide avec l'arrivée des jeux vidéo.



Fig. 9 : Walt Disney préparant Bambi.

L'art, et tout particulièrement l'art pictural ayant toujours eu pour obsession de transcender la réalité restrictive de l'humain, il n'a jamais perdu de vue ce fil rouge qu'est la fascination pour l'animal et ses capacités aussi voisines qu'étrangères.

L'animal partage également une longue histoire commune avec des formes artistiques moins "nobles", moins "institutionnelles". C'est notamment le cas avec le cirque, et plus anciennement le théâtre de rue et les foires. Tous ces lieux, fidèles à leur dimension carnavalesque, ont largement mis en scène l'effritement de la frontière entre l'humanité et l'animalité. D'un côté, on y montrait des humains que l'on assimilait à des bêtes, souvent des personnes handicapées (tel que l'*Elephant Man* de Lynch) ou addictes (comme le raconte le *Nightmare Alley* de Del Toro). De l'autre, on met au contraire en scène des animaux-savants, présentés par ceux qu'on appelait les "moniteurs d'animaux" dans les foires de la fin du XVIème. A Paris, on pouvait par exemple croiser des singes capables de faire des jeux du type du bonneteau, ou des pigeons dressés. Autant de cas qui montrent que de tels lieux étaient ceux de l'hybridation entre l'humain et l'animal, quand ils n'étaient pas carrément ceux du fantasme de la chimère (à ce sujet, voir *Freaks* ou *Le Cabinet du Dr. Caligari*).

L'animal est aussi très présent au théâtre plus "classique", que ce soit en simple motif comme en présentiel. Et cela pour de bonnes raisons : les thèmes auxquels il est rattaché sont un terreau fertile pour les dramaturges, d'autant plus quand ceux-ci s'inscrivent dans un héritage antique ou mythologique. Ainsi que l'explique clairement Isabelle Martin¹² :

¹² MARTIN Isabelle, « Question animale et théâtre comique », *Dix-huitième siècle*, vol. 42, no. 1, 2010, p.1.

[...] le « motif » animal a l'avantage de se prêter à de multiples combinaisons dans les veines du comique ou du merveilleux, tandis que les sources d'inspiration abondent : mythologie, fables, anecdotes tirées du quotidien, etc. Ainsi, avec habileté, les auteurs manipulent des niveaux de mise en spectacle, de lecture et de compréhension qui s'adressent aux uns ou aux autres selon leur culture ou leur érudition.

Dans le même article, elle explique également que l'on discrimine alors, dans le théâtre du XVIIIème, les espèces d'animaux que le dramaturge met en scène en fonction de la situation et de la classe sociale que l'on souhaite représenter :

Cependant, le choix des animaux, qui n'est pas arbitraire, dépend concurremment des conventions et de la réalité sociale. Pour condamner la cruauté de la chasse quand elle s'exerce pour l'unique plaisir du divertissement, un auteur choisira plutôt le cerf pour exprimer sa désapprobation des distractions cynégétiques ; s'il veut dresser une satire de la coûteuse oisiveté d'une classe, il privilégiera plutôt le monde des courses et des chevaux ; pour composer une apologie du travail, il mettra en scène l'activité fébrile et productive d'une fourmilière ou d'une ruche, etc¹³.

Le rapport du public à l'utilisation d'animaux lors de représentations théâtrales ou de spectacles vivants est d'ailleurs aujourd'hui encore en mutation, et si la présence d'animaux sur les planches a longtemps été admise, elle est aujourd'hui sujet aux critiques de divers organismes qui visent à limiter les excès de telles pratiques, voire à totalement interdire le procédé pour les plus radicaux d'entre eux. Ces dernières années, Easy Rider, un taureau dressé par Jean-Philippe Varin était au centre d'une polémique pour être utilisé lors des représentations de *Moses und Aron* de Schoenberg, ainsi que le rapporte le *Figaro*¹⁴. Cependant, l'utilisation d'un cheval pour les représentations du *Die Walküre* de Wagner, dès 1876, avait été l'objet de controverse en raison des

¹³ *Ibid.*

¹⁴ PAGESY Hélène, "A l'Opéra de Paris, le taureau Easy Rider est un vrai veau d'or", *Le Figaro*, article du 06/11/2015.

<https://www.lefigaro.fr/musique/2015/11/06/03006-20151106ARTFIG00250--l-opera-de-paris-le-taureau-easy-rider-est-un-vrai-veau-d-or.php>

mauvais traitements infligés au cheval. Il n’y a probablement pas lieu de mettre toutes les situations sur le même plan et de considérer que le moindre usage d’un animal sur une scène est un cas flagrant de maltraitance, mais il convient en tout cas d’admettre que sitôt que l’art, par sa forme, a impliqué l’usage physique d’un animal et sa présence, les accusations de dérives sont apparues.

Si ces éléments traduisent bien une chose, c’est l’appétence naturelle de l’humain envers les *capacités* animales, autant que la prégnance de ses pulsions scopiques. L’humain désire plus que tout *voir*, et *voir* ce qui le fascine. L’animal étant, par bien des aspects, une source d’émerveillement ou de répulsion particulièrement forte, tout, des foires médiévales aux zoos modernes, nous dirigeait vers une utilisation logique des animaux au service du principe filmique, lorsque celui-ci fit son apparition, d’abord comme sujet d’expérience auprès de Marey et de Muybridge, puis comme véritable partenaire de construction des films.

Chapitre 3 – Le cinéma au croisement du mythe et du spectacle

Nous nous risquons donc à proposer une hypothèse qui est la suivante : la particularité du cinéma, par rapport aux autres arts - à savoir sa genèse en tant que spectacle forain – est précisément ce qui explique pourquoi son industrie a été si encline à se réapproprier les mythes civilisationnels, à mettre en scène des animaux, et bien souvent à faire les deux en même temps. Le dénominateur commun du cinéma (un médium), du mythe (un regard) et de l’animal (un sujet), ce qui rend si solide la chaîne qui relie les trois, c’est la dimension spectaculaire.

L’ADN forain du cinéma explique en partie pourquoi, très tôt, on retrouve les mêmes “numéros” qu’au cirque, qui bénéficient alors des possibilités induites par le cinématographe. Méliès, en bon prestidigitateur, met au service de son nouvel art ses techniques et mises en scène de tours de magie ; les comiques portent leurs gags à l’écran ; les animaux dressés trouvent eux aussi logiquement leur place. Ainsi, une partie de l’explication de l’attraction du Septième art pour les animaux réside précisément dans sa nature foraine et le fait que les numéros de dressage faisaient partie du monde du spectacle itinérant au moment où Edison et les frères Lumière viennent changer la donne.

On trouve dès le début du XXème des courts-métrages mettant en scène des animaux dressés. Edison, en 1904, réalise *Dog Factory*, un film de quatre minutes où deux larrons proposent à des passants de transformer leurs chiens en saucisses... Ou des saucisses en chiens. Découle de ce pitch loufoque des gags visuels où un des petits chiens fraîchement sortis de la machine infernale

exécute un salto arrière, et où un type patibulaire se fait mordre le derrière par le molosse qu'il vient de commander. Le tout est filmé par Edwin S. Porter, dans les studios d'Edison à New York le 21 avril 1904, et est actuellement conservé à la Library of Congress américaine.

Rapidement, les cinéastes comprennent que l'avenir des animaux à l'écran peut aller plus loin que la simple reproduction scénarisée de tours scéniques. Ne serait-ce qu'un an plus tard que l'exemple précédent, en 1905, un autre film explore les possibles en attribuant au chien un nom et en lui octroyant le rôle principal d'une histoire entièrement conçue autour de lui. *Exit* le pur numéro de spectacle, voilà venu le temps d'octroyer aux animaux des rôles de la même façon qu'à leurs homologues humains. *Rescued by Rover* raconte en effet l'histoire d'un chien domestique qui part sur la piste du bébé de la famille, kidnappé par une bohémienne. Retrouvant sa trace, il retourne "prévenir" son maître, et le guide jusqu'à la cachette de la coupable. Au cours du film, le chien court, nage, ouvre des portes, mais tous ces "tours" sont intégrés dans la narration, et ne valent pas que pour eux-mêmes. Ils servent l'histoire, et c'est dans la réussite de la quête que l'émerveillement réside. Il serait donc erroné de croire que la prise de maturité de la mise en scène des animaux dans les films de fiction, et son élévation par rapport à son origine purement foraine est récente : *Rescued by Rover* témoigne du fait que, très tôt dans l'histoire du cinéma, les cinéastes ont su voir en nos amis les bêtes un potentiel de narration et de comédie extraordinaire. Ainsi s'amorça la transition du spectacle à la représentation iconique, nouvel espace où rêver collectivement.



Fig. 10 : Rover force la porte de la cachette de la ravisseuse.

II – LA MISE EN SCÈNE À L'ÉCRAN DES ANIMAUX

Chapitre 1 – Le mythe comme matrice de la mise en scène

Il semble maintenant établi que le cinéma et l'animal étaient voués à se rencontrer ; que l'animal est intrinsèquement lié aux mythes, quand il n'en est pas directement le support. Il convient maintenant d'étudier le troisième "arc" de cette triade, et de voir en quoi cette synthèse triangulaire va tant de soi. En d'autres termes : en quoi le mythe est un engrenage narratif qui sied si bien au cinéma ?

Au risque de nous répéter, le cinéma est un art du spectacle – n'en déplaise à certains de ses représentants actuels qui honnissent cette dimension, méprisant certaines de ses évolutions et souhaitant en revenir à de prétendues origines "artistiquement artistiques" qui n'ont rien d'originelles. Pour sûr, le cinéma n'est en rien voué à demeurer un pur objet de divertissement, et il est à porter au crédit de cet art d'avoir su s'élever, sous l'impulsion d'artistes, à une condition nouvelle, plus complexe et, osons-le, peut-être plus noble.

Il n'en demeure pas moins que le cinéma naît comme art forain. Factuellement, son ADN garde trace, jusque dans sa nature technique propre, du phénomène magique, de sidération d'un public qui a payé pour être émerveillé - et ce depuis la lanterne magique de Kircher. On va à la fête foraine, à la foire, pour voir des extraits de cabinets de curiosité, des artistes faisant des performances qui nous stupéfient, dans le meilleur des cas des animaux-savants et dans le pire des humains bestiaux. En bref : le cinéma naît dans un milieu où l'on se déplace pour voir ce que l'on ne voit pas ailleurs, qui nous intrigue et nous stupéfie.

Quoi de plus proche que le mythe civilisationnel, que les panthéons et légendes, qui sont précisément la formulation ésotérique, le support narratif que l'humain a déployés pour appréhender ce qui lui échappe, ce qu'il ne peut expliquer, ce qui le dépasse et le sidère, comme les forces de la nature, l'outre-tombe ou le destin ? Le mariage semble presque trop parfait pour être vrai, et pourtant le cinéma s'avère être le médium idéal pour donner corps à cette matière, ce contenu qu'est le mythe. Les deux entretiennent naturellement un rapport de fond et forme, jusque dans leur nature même : ils sont intrinsèquement reliés par leur dimension magique, en témoigne leur lien avec la lumière. Il nous semblerait bien malhabile d'associer le *fiat lux* de la Genèse biblique et l'allumage d'un projecteur de cinéma, nous nous contenterons juste d'accoler ces deux motifs et de laisser le lecteur poursuivre la métaphore dans la mesure qui lui siéra. Nombre de blagues de

plateaux ne manqueront cependant pas de prolonger le parallèle (comme chacun sait, Dieu dit “que la lumière soit”, et la lumière fut, puis Dieu demanda à ce qu’on lui rajoute un quart de CTB¹⁵).

Au-delà de la légèreté de ces associations, on perçoit tout de même un dénominateur commun qui est la fascination, le mystère. Tirant parti de l’attraction magnétique naturelle de ces éléments, certains artistes et cinéastes les conjuguent sans détour, et l’on voit d’ailleurs apparaître certains motifs récurrents qui témoignent de la *praticité* (ici entendu sans arrière-pensée péjorative) du mythe pour mettre en scène un animal à l’écran.

On peut ainsi parler d’*Ex Anima*, une création scénique de Bartabas et du cirque Zingaro, dont une captation en vidéo à 360° a été réalisée et est disponible en accès libre sur YouTube. Au cours de celle-ci, le cheval y est mis en scène au centre d’une iconographie macabre, ésotérique, en discussion perpétuelle avec les motifs de l’outre-tombe.



Fig. 11 : Les chevaux d’*Ex Anima*, mis en scène dans une vidéo à 360°.

Ici, les équipes de Bartabas tirent parti de la connivence naturelle entre le cheval et les représentations mythiques de l’outre-tombe et de la frontière du monde des vivants pour déployer une iconographie qui fait naturellement sens. Chaque mise en scène, chaque façon d’aborder cette connivence est propre à l’artiste, mais ceux-ci bénéficient à leur compte du fait que certaines associations de motifs sont intrinsèquement perçues comme pertinentes.

D’ailleurs, il suffit d’observer un tout autre registre artistique pour voir que ce lien entre cheval et mythe de l’outre-tombe est un *leitmotiv* esthétique, une matrice qu’il est confortable et efficace pour les artistes de convoquer. Dans *Les Saisons*, de Jacques Perrin et Jacques Cluzaud, un

¹⁵ Le CTB (Color Temperature Blue) est un type de filtre que l’on place devant un projecteur pour refroidir (au sens perceptif) la lumière qui en émane.

documentaire de 2016, une séquence met en scène une horde de chevaux tous à la robe similaire, un blanc-gris fantomatique qui place la séquence dans un registre plutôt fictionnel que purement documentaire.



Fig. 12 : La horde de chevaux dans la forêt des Saisons.

Ici, les cinéastes tirent parti de la similarité des chevaux, de la récurrence de leur motif pour effacer au maximum les distinctions et les identités propres des individus, pour que ceux-ci ne valent plus qu'en tant que horde, qu'en tant que force mouvante qui galope entre les troncs avec une agilité et une vitesse prodigieuses. Cette logique se prolonge dans le fait qu'à cette horde de chevaux est associée une meute de loups qui la poursuit ; on a donc deux blocs, deux forces qui s'opposent et qui font exister les animaux à l'écran comme groupes homogènes et pas comme sommes d'individualités. La robe des chevaux, la récurrence de leur motif, créent quelque chose d'irréel, et l'on pourrait se risquer à rapprocher ces éléments des mythes celtes, qui associaient ces robes à l'autre monde, celui de l'outre-tombe. Si la réflexion ne va peut-être pas aussi loin, il est en tout cas indéniable que le choix de chevaux similaires et d'une robe si particulière est profondément lourd de sens.

D'ailleurs, des dires de Frédéric Sanabra, le dresseur :

Pour ces scènes, nous avons utilisé des chevaux sauvages *konik polski* qui ressemblent aux chevaux préhistoriques¹⁶.

¹⁶ ANONYME, *Cheval magazine*, "Les Saisons : le dresseur raconte", article du 27 janvier 2016.

<https://www.chevalmag.com/culture/cinema-les-saisons-le-dresseur-raconte-le-tournage/>

Chapitre 2 – Investir l’animal de sens

2.1 Une sémantique propre

Si la question du point de vue est centrale dans toute entreprise narrative filmique, elle devient encore plus importante et complexe lorsqu’il s’agit d’un animal. En effet, adopter le point de vue d’un personnage animal, c’est à la fois procéder comme pour un humain et tenir compte de son altérité. Et en même temps, c’est rendre son comportement “lisible” à l’écran par une audience pas forcément initiée aux faits et gestes de l’espèce concernée. Si l’animal était “laissé à lui-même”, le public pourrait mal interpréter ceux-ci et lui prêter un sens potentiellement contraire à celui recherché. Par exemple, au cours de la préparation de *Where Ravens Fly*, nous avons appris par la lecture de *Horsewatching*¹⁷ que par leur souffle de naseaux caractéristique, les chevaux n’exprimaient pas particulièrement un agacement ou autre manifestation négative. C’est plutôt le contraire, ce qui est contre-intuitif pour nous car le comportement humain fonctionne à l’inverse, prêtant au soufflement de nez un sens négatif. Il nous est donc apparu important d’aborder comme il fallait ce geste, si la jument venait à l’exécuter. En d’autres termes, si nous voulions obtenir ce geste *signifiant* que la jument était agacée, et l’utiliser comme tel, il fallait au contraire la mettre dans des dispositions agréables pour tenter d’obtenir ceci d’elle. Mais ce principe est à appliquer au cas par cas : pour obtenir d’elle qu’elle tape le sol de son sabot en signe d’impatience, il fallait la rendre... véritablement impatiente. Il est donc nécessaire, lorsque l’on souhaite faire *dire* quelque chose de spécifique à l’animal, de véritablement connaître son comportement pour savoir quels signaux produire et par quel biais, et surtout d’avoir en permanence conscience de la façon dont ces signaux seront reçus et interprétés par le public.

2.2 Effet Koulechov et cadrage : *L’Ours* de Jean-Jacques Annaud

L’enjeu est donc souvent d’opérer une distorsion entre le sens signifié par l’animal et celui perçu par le public humain. Le plus efficace pour les cinéastes est alors d’intervenir sur le signifiant ; de volontairement altérer, présenter, mettre en scène le geste d’un animal pour en substituer le

¹⁷ MORRIS Desmond, *Horsewatching*, Crown Publishers Inc., New York, 1989.

sens véritable. Il faut donc en permanence se poser la question des outils cinématographiques comme agents de cette médiation. En la matière, deux aspects sont absolument cruciaux : le montage et les bruitages.

Nous nous appuyerons, pour illustrer ceci, sur un film qui fait office de référence en la matière, et dont la virtuosité repose sur l'utilisation de ces procédés et de ces "trucages" de sens, qui visent concrètement à faire "dire" à l'animal ce qu'il ne dit pas réellement. En l'occurrence, il s'agit de *L'Ours*, de Jean-Jacques Annaud, dont le dispositif entier repose sur l'adoption et le suivi du point de vue d'un ourson orphelin. Pour investir de sens celui-ci et son parent adoptif, le film utilise à bien des égards l'effet Koulechov, ce principe fondateur du montage qui théorise l'idée que l'on reçoit les images projetées différemment selon celles qui les précèdent ou les suivent. Ainsi, en fonction de leur place dans le montage, les expressions des ours peuvent être investies par le public d'un sens artificiel. Un gros plan sur l'ours adulte venant de se prendre une pomme de pin sur la tête lui confère ainsi instantanément un air benêt dont personne ne doutera, alors que celui-ci n'avait, dans l'absolu, rien fait qui puisse traduire un caractère pataud. C'est toute la virtuosité du film, sa clé de voûte, et c'était d'ailleurs le défi que Jean-Jacques Annaud s'était ouvertement lancé. Ce qui lui a rendu d'ailleurs d'autant plus désagréable l'obsession des journalistes pour des considérations plus puérides, comme le souci de savoir quelles émotions procurait le fait de câliner un ourson...

Prenons par exemple la séquence de la pomme de pin. Celle-ci intervient au début du film, après un premier quart d'heure, et introduit l'ours adoptif qui va prendre soin malgré lui de l'ourson orphelin. Outre les choix de cadres, sur lesquels nous reviendrons juste après, celui-ci est caractérisé comme un peu pataud, goinfre, assez bourru. Dans l'absolu, il ne fait rien qui soit contraire au comportement d'un ours, mais le montage se charge de construire une personnalité propre à cet ours, qui se voit investi d'un pouvoir comique et pathétique assez prononcé, de façon à contraster avec les scènes tragiques que le spectateur a vues jusqu'alors. Cette séquence de la pomme de pin en est le meilleur exemple. Dans celle-ci, l'ours s'assied paisiblement au pied d'un arbre, quand un écureuil facétieux fait chuter une pomme de pin sur sa tête, tirant le mammifère de sa méditation béate. Le crime commis, l'écureuil glousse en s'enfuyant par les branches, David espiègle face à un Goliath hébété. La séquence en est géniale de simplicité et d'efficacité, car c'est véritablement l'enchaînement de deux raccords précis qui nous permet de dresser tout le fil narratif de cette situation, mais surtout de plaquer des tempéraments, des émotions que l'on croit naturelles alors qu'elles sont artificielles sur les deux animaux. Le fait de voir la pomme de pin chuter en plan serré puis toucher la tête de l'ours en plan large crée une emphase burlesque sur l'action dont le pauvre animal « fait les frais ». La chute de la graine est amenée par le plan, elle crée une attente

qui rend la chute (comique) efficace. De la même façon, raccorder ensuite sur l'écureuil qui va de branche en branche, par un raccord regard de l'ours, nous invite tacitement à créer ce lien de cause à effet : l'écureuil fuit car son méfait est accompli. Alors que si l'on prenait le plan de l'écureuil seul, on n'y lirait probablement pas une telle chose, ou du moins on n'y verrait une fuite de délinquant. Pour que le doute ne soit pas possible dans l'interprétation guidée du spectateur, les bruitages du choc de la pomme de pin, un « poc » très « cartoon », et le gloussement de l'écureuil sont là pour renforcer l'effet.



Fig. 13 : Plan 1 : la pomme de pin tombe.



Fig. 14 : Plan 2 : l'ours se prend la pomme de pin sur la tête, bagard.



Fig. 15 : Plan 3 : l'écureuil s'enfuit, son méfait accompli.

Certes, c'est aussi la situation entière qui est un dispositif comique, dès l'écriture. Mais imaginons maintenant que la séquence commence avec le plan 2. L'ours prend une pomme de pin, en cherche la source, voit un écureuil qui fuit (plan 3), *cut* sur des oiseaux qui s'envolent. *Exit* le bruitage cartoon de la pomme de pin, que l'on remplace par des cris d'oiseaux lointains et des bruissements de plus en plus proches. On ne lirait plus le plan 2 comme la chute d'un dispositif comique qui vaut pour lui-même, mais comme l'annonce d'une menace imminente. Le geste a quelque chose d'ontologiquement comique, mais on lirait d'une façon très différente le même plan, et l'on investirait ce pauvre ours de moins de maladresse.

Cela dit, le montage et le *sound design* sont bien loin d'être les seuls moyens cinématographiques que le film déploie pour caractériser cet ours. A plusieurs reprises, c'est directement le cadre qui se rend suffisamment expressif pour tourner en dérision les ours. La proximité physique au sujet est en effet un élément déterminant dans la construction d'un personnage animal. C'est le cas avec l'humain, bien sûr, mais cela revêt une importance encore plus forte avec l'animal, dépourvu de capacité de jeu.

Ici, nous prendrons deux exemples de cadres précis qui, par leurs angulations et leur proximité aiguë à l'ours, soulignent un effet comique, quand ils ne le créent pas de toute pièce. Le premier cas est un gros plan en plongée de l'ourson, en plein délire après avoir consommé par erreur des champignons hallucinogènes.



Fig. 16 : L'ourson halluciné.

L'angulation et la faible distance à l'ourson qui sculptent le cadre confère au pauvre animal un air ahuri que nous lisons comme tel en raison de ce qui précède. L'effet est le même avec le plan large ou l'ourson est sur le dos et attrape ses pieds. Sitôt que nos yeux ont vu le petit manger ces champignons, tout ce qui suivra sera lu à travers le spectre du délire halluciné. Quand bien même l'ourson n'est coupable, dans la réalité, que de s'être laissé filmer de près.

Cependant on pourrait objecter à cet exemple qu'un tel cadre, s'il souligne un effet, s'inscrit déjà dans une dynamique narrative qui faisait de l'animal le dindon de la farce. Prenons dans ce cas un autre plan, dont la force comique est portée intégralement par le cadre.

Lors de la caractérisation de l'ours parent adoptif, on voit celui-ci rapidement renifler le sol et dévorer des champignons. Cette action, particulièrement banale et logique pour un ours, prend un sens particulier quand elle nous est montrée de très près, la caméra posée à même le sol, à quelques centimètres seulement de la truffe de l'animal. Ici, ce sont bien la focale, la hauteur caméra et la valeur du cadre qui « écrivent » d'elles-mêmes le caractère glouton de notre protagoniste.



Fig. 17 : L'ours glouton se nourrit de champignons.

2.3 La hauteur caméra, ou comment se positionner face à l'animal

Lorsque l'on commence à découper des séquences qui mettront en scène des animaux, on se rend très rapidement compte qu'une donnée va compter de façon encore plus prononcée que les autres : la hauteur caméra. Dans la construction du cadre, c'est l'outil qui nous semble, sur la base d'un choix simple à appréhender, avoir le plus de force expressive, peut-être encore plus que l'échelle du plan lorsque l'on traite d'un animal.

Choisir la hauteur de sa caméra, c'est exprimer notre position face à l'animal. C'est mettre en scène la façon dont on souhaite l'aborder. Plus encore qu'avec un humain, la conscience de l'altérité de la condition de l'animal fait que l'on porte sur lui un point de vue radicalement différent en fonction de la position de notre regard par rapport au sien. De façon générale, nous avons remarqué que lorsque l'on souhaite établir une connexion intime avec lui, il convient d'être à la hauteur de son regard. Dans une grande majorité de cas, cela positionne le spectateur à une hauteur qu'il ne connaît pas, car peu d'animaux ont une hauteur de tête similaire à celle de l'humain. Si cela est déjà vrai pour le cheval, comme l'illustre l'exemple ci-dessous, tiré de *Black Beauty* d'Ashley Davis, où il n'est question que de quelques centimètres, c'est encore plus vrai pour certains quadrupèdes comme les éléphants ou les girafes. Avec ce que cela contient d'évidence, lorsque l'on souhaite faire exister l'animal, le faire participer activement à la séquence, il faut se mettre à sa hauteur.



Fig. 18 : Beauty échange un regard avec son futur propriétaire.

C'est une préoccupation dont nous avons fait part à Guillaume, le directeur de la photographie de *Where Ravens Fly*, dès le départ, et chaque plan où la jument apparaît dans le film répond de ce raisonnement. Sitôt que sa réaction ou que sa participation sont requises, nous avons tenu à nous mettre à sa hauteur. Le regard, éclairé comme il se doit avec une *eye light*, n'en est que plus expressif.

A l'inverse, lorsqu'il est question de mettre en valeur l'animal, ses capacités, sa docilité, il est intéressant d'abaisser sa caméra pour chercher la contre-plongée. Ceci n'a rien de révolutionnaire et ressemble aux premières leçons de découpage que l'on apprend dans les cours de cinéma, mais c'est particulièrement le cas avec les animaux, où descendre sous le regard revient à nous positionner à une hauteur soit beaucoup plus faible, soit beaucoup plus haute que ce à quoi l'on est habitué en raison des dimensions du corps humain. Très concrètement, si un cheval a la tête levée, et que l'on souhaite le filmer en contre-plongée, il ne sera pas nécessaire de descendre très bas pour que l'effet apparaisse. Inutile de préciser que ceci est d'autant plus valable pour les girafes ou les éléphants, où l'on se verra parfois utiliser un praticable... pour une contre-plongée ! A l'inverse, pour un chien, un loup, ou tout autre quadrupède "bas", on peut être rapidement encombré par la caméra et avoir du mal à descendre très bas, il sera donc utile (et il est souvent d'usage) de positionner l'animal sur un rocher ou une aspérité de façon à utiliser le relief pour contrebalancer certaines contraintes physiques.



Fig. 19 : Après de nombreux efforts, le lien insécable entre la cavalière et sa jument se crée.

Enfin, la hauteur caméra peut aussi avoir une valeur symbolique. Il est important de rappeler qu'une des lois de la perspective est que l'horizon "coupe" un sujet à une hauteur qui est celle de la caméra (en d'autres termes, si nous filmons un sujet, quelle que soit notre angulation, devant l'horizon, et que la ligne de celui-ci coupe notre sujet aux épaules, notre caméra est à cette hauteur). Naturellement, ce que l'on va avoir tendance à placer sur la ligne d'horizon, surtout quand celui-ci est visible, est ce sur quoi on cherche à mettre l'emphase. Cette emphase peut avoir une forte valeur symbolique, comme c'est le cas sur l'exemple ci-dessous, tiré de *Black Beauty*. D'après la règle rappelée à l'instant, la hauteur caméra choisie place la ligne d'horizon au niveau des hanches de la cavalière - autrement dit, du point de contact de celle-ci avec sa jument. Tout le propos de cette séquence, qui encadre le film, est de mettre en scène la symbiose, la relation profonde et indestructible de cette cavalière et de la jument qui, séparées par le cours des événements, vont se retrouver au bout du compte. Il est donc fondamental de comprendre qu'un des agents principaux du sens qui est produit, de cette inscription du propos du film au cadre, est la hauteur caméra et l'utilisation de la ligne d'horizon.



Fig. 20 : La séquence d'introduction et de clôture du film.

2.4 Filmer la meute

On peut grossièrement diviser les séquences avec des animaux en deux catégories. Celles qui vont traiter l'animal comme sujet singulier (sans que cela n'implique qu'il n'y ait qu'un seul animal à proprement parler), et celles qui vont le traiter comme groupe social, comme espèce, comme force de la nature. Les mécanismes de production de sens et les méthodes de mise en scène s'avèrent tout à fait différentes, et il en va de même avec les moyens à déployer. Si un ou deux animaux, insérés dans des séquences comme de "vrais" personnages, impliquent bien souvent une proximité, une intimité, tel que nous venons de le voir, il est souvent question de s'éloigner, de prendre de la distance lorsque l'on traite l'animal comme une meute. Cela n'empêche en rien de se rapprocher ponctuellement pour aller glaner des plans serrés sur des fragments de cette meute, voire des individus particuliers, mais ceux-ci valent alors comme partie d'un tout, comme engrenage d'une machine plus grande, et l'identité propre de l'animal se substitue à l'affirmation de ses caractéristiques physiologiques.

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question plus loin, lorsque nous parlerons des bisons de *Danse avec les loups*, mais nous trouvons nécessaire d'aborder cette question en s'appuyant sur un cas d'école de ce que nous soulignons, à savoir la séquence de l'attaque de la meute en pleine tempête dans le film de Jean-Jacques Annaud *Le Dernier loup*. Celle-ci intervient peu avant la moitié du film. La meute attaque les protagonistes de nuit, pendant une tempête de neige, et plus spécifiquement leur troupeau de chevaux. S'ensuit un moment très intense où le troupeau fuit tant

bien que mal les agresseurs, en galopant à l'aveugle dans l'immensité, tandis que leurs propriétaires tâchent tant bien que mal de se défendre contre la meute de loups lancée à leurs trousses.

Ici, le film montre les loups sous un jour différent du début du film. Tout son propos est d'illustrer les multiples facettes de cet animal, ni chien domestique, ni bête du Gévaudan. L'apprivoisement du louveteau, colonne vertébrale narrative du film, se fait en parallèle des attaques et démonstrations de force et d'intelligence de la meute. Or, dans cette séquence, le loup apparaît comme une menace invisible, terrifiante, d'une agilité stupéfiante, qui semble émaner des ténèbres et composée de milliers de membres. Le dispositif de la séquence s'articule autour de ce principe : alors que l'on a eu le loisir de voir les loups distinctement à l'écran jusqu'alors, la vision de la meute est obstruée, et tout est fait pour frustrer notre envie de la voir.

Cela a une double valeur : déjà, c'est évidemment souligner la férocité des loups que de les faire apparaître comme ces silhouettes sombres, ces créatures fantomatiques qui jaillissent de nulle part et ne sont révélées que fugacement par le biais des lampes torches des bergers nomades. En ce sens, la photographie est un des axes majeurs de ce traitement des loups, tant c'est la lumière jaune électrique des lampes qui, dans un premier temps, permettra de dévoiler le visage de ces créatures, occulté la plupart du temps par l'atmosphère sombre, le mouvement des cadres, l'échelle des plans et les conditions météorologiques. D'autre part, c'est aussi et surtout une façon de nous faire adopter très directement le point de vue des individus attaqués par cette horde.



Fig. 21 : Les silhouettes sombres des loups sont dévoilées principalement par les lampes-torches des personnages.

L'utilisation d'un tel procédé permet d'ailleurs de faire briller les yeux des loups, en leur dirigeant, par la force des choses, une source ponctuelle dans le regard. Là encore, la valeur narrative est conséquente : les yeux brillants des loups leur confèrent une dimension bestiale, infernale, à laquelle le film ne nous a pas encore habitués. L'effet n'en est donc que plus intense.

La menace semble protéiforme et infinie aussi en ce qu'elle semble grouiller et se fondre au décor et au troupeau de chevaux, notamment par le biais des plans larges aériens. Dans ceux-ci, les loups sont des détails, des formes sombres se mouvant au sein de formes presque similaires, et la meute se dissémine au sein des chevaux, comme un virus s'y répandant.



Fig. 22 : Il est difficile de déceler en un clin d'œil où sont les loups parmi les chevaux.

Brouiller les pistes, réduire notre capacité de perception en voyant les choses de “trop près” ou de “trop loin” contribue à développer les sensations de panique et de danger. Par ces biais, on perd la notion du nombre de loups, on tend à surévaluer celui-ci, tant on peine à véritablement appréhender en détails la situation, à l’instar des nomades, fouettés par les éléments et chargés par ces cohortes de loups.

Cependant, sur ce canevas de fond viennent s’inscrire plusieurs plans rapprochés, un peu moins chahutés, moins encombrés que les autres, qui nous donnent des aperçus fugaces de certains visages de loups ou de cadavres. Tout en s’inscrivant dans un rythme global très soutenu, ces ponctuations visuelles viennent moduler notre perception, surprendre notre œil. En d’autres termes, nous ne sommes que plus impressionnés par les loups quand, par instants, nous faisons frontalement face à leur regard et leur expression, qui nous étaient refusés jusqu’alors. Il y a ici une utilisation du découpage et du montage, dont le storyboard du film rendait déjà compte, qui fonctionne d’une façon musicale : le rythme soutenu de la séquence, semblable à une cavalcade de cordes, est ponctué par ces plans qui, à l’instar d’un profond accord de cuivres pour un orchestre, viennent ajouter une intensité viscérale. Il n’est, de fait, pas surprenant que la musique qui accompagne la séquence s’inscrive dans cette logique. Montage et bande-son s’accompagnent et se répondent pour accentuer la torpeur, et élever le loup au rang de menace qui dépasse sa simple condition de prédateur.



Fig. 23 : Les moments où l'on accède aux regards des loups sont d'autant plus pénétrants.

2.5 : L'« animacteur »

Par ailleurs, il convient aussi de distinguer l'animal acteur de spectacle ou prestation scénique, de l'animal de cinéma qui, lui, possède un statut et des caractéristiques encore plus spécifiques que dans le cas de l'humain. Caractéristiques qui relèvent étonnamment plutôt de l'avantage pour les équipes de tournage ! Ainsi qu'en témoigne Edward Edelson, dans *Great Animals of the Movies*¹⁸ :

On the stage or in the circus, a performing animal has to get a trick right every time. In the movies, the animal can do the trick over and over until it gets it just right. Film also allows the use of stand-ins for animals, so that three or four look-alikes can be used in a single animal role. And special film techniques ranging from double exposure to the use of models can give animals on film abilities that they never have in real life.

Sur scène ou dans un cirque, un animal performeur doit réussir son tour à chaque fois. Au cinéma, l'animal peut le recommencer jusqu'à

¹⁸ EDELSON Edward, *Great Animals of the Movies*, Doubleday, New York, 1980, p.3.

le réussir. Les films permettent également l'usage de remplaçants, ainsi trois ou quatre sosies peuvent être utilisés pour un seul rôle animal. Et des techniques filmiques qui s'étalent de la double exposition à l'utilisation de modèles peuvent conférer aux animaux des capacités qu'ils n'ont jamais eues dans la réalité.

La spécificité la plus spectaculaire est peut-être l'usage de plusieurs animaux pour un seul rôle. Bien sûr, un même personnage est souvent interprété par différents interprètes, parfois même alors que les films respectifs sortent à la même période. Mais cela n'est jamais caché sous le tapis : on admet sans problème l'existence d'interprètes différents, sans que personne ne prétende que ceux-ci soient les mêmes individus intrinsèquement.

Ce système se retrouve aussi chez les animaux. Ainsi les rôles mythiques d'animaux tels que Rintintin ou Lassie ont été interprétés au fil du temps par des animaux différents – vieillissement des originaux oblige –, et notamment par leur descendance, souvent dressée comme une lignée d'animaux acteurs. L'usage était d'ailleurs de les appeler sommairement Rintintin II, III...

Mais il est également possible – et souvent souhaitable – de faire appel à plusieurs animaux très semblables physiquement pour interpréter un seul et même rôle, et jouer à l'écran l'illusion de l'unicité, tel que nous l'abordions plus tôt. C'est notamment ce procédé auquel l'équipe de *Black Beauty* (la version d'Ashley Davis, de 2020) a eu recours. Interrogé à ce sujet suite à la projection du film à Toruń, au cours du festival Camerimage, le chef-opérateur David Procter nous a ainsi expliqué qu'ils ont fait appel à quatre chevaux, dont chacun avait sa spécialité : un pour les séquences de course, un pour celles avec du feu... Peut-être est-ce par pure suspension d'incrédulité, ou par manque d'habitude de l'œil du public moyen, toujours est-il que l'illusion est parfaite et qu'il s'agit de l'un des points où, paradoxalement, l'acteur animal propose plus de possibilités et de marge que l'être humain.

Étonnamment, ce qui a contribué à inscrire le statut d'animal-acteur dans les mentalités est aussi ce qui se passe en dehors des plateaux. L'élévation de certains animaux au rang de star, au point de les faire jouer dans des publicités *en leur nom*, ou de les faire dîner au restaurant étoilé, contribua à cela. C'est d'ailleurs bien l'artificialité et les motivations derrière l'élaboration de ces mythes qui explique en partie leur caractère éphémère, par opposition aux animaux sacrés ancestraux que nous évoquions plus tôt. D'ailleurs, le statut particulier d'un animal-star implique, au même titre que pour un humain, une attention particulière aux blessures, à l'humeur, à l'image. Le recours aux doublures moins "talentueuses" ou aux capacités plus spécifiques est tout autant

de mise, car il est tout aussi crucial de protéger la célébrité. Il est donc amusant de voir que les animaux aussi peuvent être irremplaçables sur la base de leur identité, comme une star humaine le serait sur la base de sa renommée.

Une anecdote liée au tournage de *Where Ravens Fly* mérite d'être relatée en ce sens, car elle illustre à quel point la relation avec un acteur animal peut ressembler à celle avec un comédien ou une comédienne classiques. Plusieurs semaines après la fin du tournage, et alors que la post-production suivait son cours, le directeur de la photographie, Guillaume Pradel, nous a fait part d'une sortie amusante de Marine Seghieri, la propriétaire de la jument. Celle-ci, dont la sérénité a parfois été chatouillée par le dispositif de tournage avec sa jument, a profité de l'effervescence de la soirée de fin de tournage pour confier à Guillaume : "Charly n'a quand même pas choisi la jument la plus patiente... Mais bon, elle lui plaisait tellement...". Cela montre à quel point le rapport au caractère de l'animal doit être abordé dans les mêmes termes que lorsque l'on travaille avec un casting humain. Si les caprices de star et sautes d'humeur s'expriment différemment, elles doivent tout autant peser dans la balance. Là où cet aspect diffère, c'est que chez l'animal, le comportement et les spécificités liées à l'espèce avec laquelle on travaille se superposent au reste sans s'y substituer, ce qui élève au carré les critères de choix à prendre en compte.

2.6 L'animal et son costume

Il a donc fallu se poser la question du "costume" de Rivière, dans les mêmes termes que pour ceux du reste du casting, c'est-à-dire en tenant compte des textures, des couleurs, de la praticité mais également et surtout en prenant garde à ce que ledit costume soit raccord avec l'époque, ou puisse faire suffisamment illusion. C'est pour cela que nous avons choisi une selle de style américain, par opposition aux selles européennes. En plus de cela, le costume doit participer à faire exister, à souligner des traits de caractère ou des éléments d'identité du personnage, il nous a donc semblé pertinent d'opter pour un tapis de selle dont les motifs pouvaient renvoyer aux tapisseries amérindiennes, de façon à faire exister en filigrane l'origine cheyenne de Nola, le personnage de jument interprété par Rivière. Ainsi, la réflexion autour du rôle de l'animal n'a pas attendu le tournage et la pure gestion de son comportement pour être effectuée, et le rôle a finalement été abordé par les différents chefs de poste de la même façon que s'il s'était agi d'un être humain.



Fig. 24 : Rivière, la jument alezane qui interprète Nola dans *Where Ravens Fly*, en costume.

Aussi, de la même façon que la question de la pilosité et de la coupe de cheveux se pose avec une comédienne ou un comédien lorsque ces derniers sont recrutés tôt dans la préparation, il a fallu que nous tenions compte de l'évolution de la robe de la jument. Celle-ci ayant été "castée" courant octobre 2021, ses propriétaires m'ont informé qu'elle risquait d'avoir une robe plus claire lors du tournage, qui eut lieu en mars 2022. Nous avons tendance à oublier que la capacité de l'humain à arranger ou prendre possession de ses caractéristiques biologiques telles que la poussée des cheveux, le bronzage ou autre n'est pas toujours transposable à un animal – et quand elle l'est, elle est souvent très compliquée ou coûteuse à mettre en place.

En conséquence, il est plus ardu mais parfois nécessaire de réaliser de vrais costumes pour les animaux, et plus rarement même de véritables postiches et excroissances dans le but de transfigurer leur nature, comme ce peut être le cas chez l'humain. Ce n'est d'ailleurs pas toujours du meilleur effet ; en 1960, Irwin Allen signe pour la Twentieth Century Fox une adaptation éponyme du roman d'Arthur Conan Doyle, *The Lost World*. On y suit l'histoire d'une expédition en Amazonie, dans un haut-plateau reculé dont on dit qu'il protégea les dinosaures de l'extinction.

Limitations techniques obligent, ceux-ci sont incarnés à l'écran par... des lézards auxquels on a fixé des fausses cornes. Si l'on peut saluer l'audace de la tentative, on est surtout désolé pour ces pauvres sauriens qui se demandent autant que les personnages ce qu'ils font là. La perspective forcée pour les faire apparaître comme gigantesques n'arrangeant rien, on peut douter de la pertinence d'utiliser de cette technique avec de tels animaux, quand l'artificialité du *stop motion*, quand elle est assumée, peut assurer un résultat finalement bien plus intéressant, tel que Ray Harryhausen le pratiquait. Il n'en demeure pas moins que dans cette situation, un véritable travail de costume et de maquillage à effets spéciaux a été réalisé.



Fig. 25 : Un dinosaure (supposé) terrifiant dans *The Lost World* (Allen, 1960)

Une fois de plus, il est stupéfiant de voir qu'affubler des animaux de postiches et bijoux en guise de costume n'est pas une extravagance introduite par le septième art et ses besoins : on vénérât, en Égypte antique, à l'époque gréco-romaine, dans la cité d'Arsinoé, un crocodile sacré appelé Petesoukhos, dont on parait les oreilles d'anneaux d'or et les pattes avant de bracelets. On lui offrait même des mets de luxe comme du miel et du rôti, comme on amène les animaux-stars au restaurant !

Cependant, là encore, le fait de travailler avec des animaux multiplie les problématiques. Certes, même avec les humains, il peut y avoir des difficultés liées à la praticité et au confort des costumes, et la perspective de les tacher lors des pauses repas met souvent les nerfs des départements concernés à rude épreuve, mais les soucis restent assez limités. L'humain appréhende la notion de costume, de travestissement, d'altérité physique. L'animal, bien plus difficilement. Et cela peut avoir des conséquences non négligeables. Jean-Jacques Annaud raconte ainsi, dans son

autobiographie¹⁹, une anecdote relative au grimage d'éléphants en mammouths pour *La Guerre du feu* :

Fabriquer des hommes préhistoriques était une difficulté, reconstituer des mammouths n'était pas plus évident. [...] Pendant un mois, nous avons visité tous les parcs, zoos et cirques de Grande-Bretagne avant de sélectionner dix-huit éléphants d'Asie, retenus à cause de leurs petites oreilles, de leurs épaules hautes et de leur arrière-train très bas. Pendant six mois, ils ont été entraînés à porter une espèce de harnais sur lequel étaient arrimés d'énormes moulages de défenses en polystyrène, puis un chapeau poilu, un immense manteau de crin de cheval, des "leggings" velus et, pour la trompe, une sorte de bas sur lequel des perruquiers très raffinés avaient implanté des poils de yack. Chaque éléphant avait son cornac et deux habilleurs.

[...] le premier mammouth voit le second mammouth. Terrorisé, il se met à barrir d'une manière effrayante. L'autre fait de même et soudain les deux arrachent leurs piquets, chacun emportant sa tente. Ils s'enfuient au galop et disparaissent au coin de la rue. [...] Chaque éléphant, seul, supportait bien son costume. Mais ensemble ! Ils s'énervaient, dévoraient leurs toisons de crin, les défenses les rendaient belliqueux et ils en ont cassé un nombre invraisemblable en se battant.

Chapitre 3 – Étude de cas : le mythe de la *Frontier* américaine

3.1 Un mythe fait pour le cinéma, le cinéma fait pour ce mythe

Parmi la multitude de mythes traitant des animaux transposés au cinéma, aucune option n'allait plus de soi qu'une autre, tant tout avait déjà été fait avec brio. Nous avons donc porté notre choix sur un des mythes civilisationnels qui n'a pas seulement été traité à l'écran, mais dont la constitution, la création et la diffusion ont en grande partie reposé sur le septième art. Il s'agit du

¹⁹ ANNAUD Jean-Jacques, avec LECLÈRE Marie-Françoise, *Une Vie pour le cinéma*, Grasset, Paris, 2018, pp.118-119.

mythe de la *Frontier* américaine et de son traitement des animaux comme autant de représentants de l'Ouest sauvage et de la nation américaine en construction. Les mythes plus anciens (gréco-romains, indiens, inuits...) sont passionnants mais trop largement antérieurs à l'apparition du cinéma pour que celui-ci fasse plus que les représenter, éventuellement les réactualiser. Tandis qu'officiellement, la *Frontier* américaine, c'est-à-dire la ligne théorique de séparation de la zone colonisée de l'étendue sauvage de l'Ouest, disparut officiellement en 1890, soit à peine cinq ans avant la projection des Frères Lumière à Paris. D'ailleurs, la photographie fut un outil efficace de la construction du mythe américain et de ses figures. Les portraits à la chambre sont autant de pièces qui ont servi à sanctifier les plus grands bandits du XIXème, et il était tout naturel que le cinéma s'inscrive ensuite dans ce sillage.



Fig. 26 : Portraits de John Henry Holliday (dit "Doc Holliday"), de Martha Jane Cannary (dite "Calamity Jane") et de Bass Reeves.

Le mythe de l'Ouest, contrairement aux autres, bénéficie donc de l'apparition du nouveau médium qu'est le film Edison. Une relation à double sens s'engage : l'Ouest fournit des personnages légendaires aux destins épiques et aux fins funestes – tout ce qu'un cinéma narratif voudra utiliser à son compte – et les nouvelles technologies de représentation picturale que sont la photographie et le cinéma permettront de donner corps à ces figures avec d'autant plus de force, renforçant la fascination, la peur, l'admiration que l'on peut avoir pour ces figures. L'Ouest sert au cinéma des archétypes prêts à l'emploi sur un plateau d'argent, comme en témoigne le triptyque de photographies ci-dessus. Il n'y a qu'à se pencher pour trouver des figures qui, adaptées telles quelles ou légèrement relues, fourniront un matériau parfait aux fresques épiques du cinéma, qui agira comme un véritable ciment de la nation américaine en construction. Doc Holliday apparaît

par exemple de nombreuses fois à l'écran, notamment sous les traits de Kirk Douglas dans *Règlement de comptes à O.K. Corral* (Sturges, 1957), Calamity Jane a été traitée trop de fois pour qu'il soit pertinent de n'extraire qu'un exemple, et Bass Reeves et son exceptionnelle réputation de *Deputy Marshal* a une place importante dans l'intrigue du récent *The Harder They Fall* (Samuel, 2021), où il est incarné par Delroy Lindo.

La rigueur commande de préciser que le cinéma n'était pas le seul creuset de construction du mythe du western : celui-ci s'est aussi largement construit via la littérature, et il serait erroné d'en faire abstraction. Toujours est-il qu'au sein de la pléthore de mythes qui étaient à notre disposition pour une étude de cas, celui-ci s'accommodait particulièrement bien du médium filmique.

Maintenant, n'oublions pas notre question centrale, à savoir la question animale. Là encore, le mythe de la Frontier est tout aussi commode, dans la mesure où celui-ci est l'incarnation littérale de la séparation entre la civilisation et la nature ; entre l'Ancien monde et le Nouveau ; entre l'animal sauvage et le domestiqué. Au moins autant que chez les autres civilisations, l'animal y tient un rôle central, autant dans sa présence (les chevaux, fervents partenaires de la Conquête de l'Ouest, souvent à leur dépens) que son absence ou disparition (le massacre des bisons et des loups). C'est cette dualité du rapport de l'animal au mythe de la Frontier qui nous a particulièrement intéressé et qui a conduit notre choix à se porter sur le film de Kevin Costner de 1990 *Danse avec les loups*.

3.2 *Danse avec les loups*

Paradoxalement, et en dépit du titre du film (pourtant tout à fait fidèle au titre original, *Dances with wolves*), nous ne parlerons du loup que brièvement. Il est un symbole qui complète le reste, mais nous sommes bien plus intéressés par le traitement de deux autres animaux, tous deux représentants d'une facette différente du mythe de la *Frontier* : le cheval et le bison.

Revenons-en au contexte de base de l'histoire du film. Nous sommes en 1863, en pleine Guerre de Sécession, et le Lieutenant John Dunbar, incarné par Costner, las de ces conflits et de ce contexte, demande à être envoyé à l'avant-poste le plus proche de la Frontière, là où personne ne se veut se rendre car il n'y existe que le monde sauvage. Il souhaite, comme il le dit à un supérieur à moitié dément, "voir la Frontière avant qu'elle ne disparaisse". On suivra au cours des quatre heures du film le point de vue d'un homme issu de la civilisation moderne et qui, dégoûté de celle-

ci, se fonda dans le monde sauvage et découvrira les Amérindiens en même temps qu'il deviendra l'un des leurs.

Commençons par les chevaux. Le film propose une quantité très importante de situations où le cheval est moteur de la mise en scène, et ces situations sont aussi diverses dans la complexité que dans le ton.

Déjà, le cheval de Dunbar est parfaitement intégré au système narratif. Nommé Cisco, il n'est pas relégué à la marge, ou traité comme un accessoire anecdotique. En premier lieu, Dunbar nous fait savoir, lors d'une des nombreuses entrées de journal en voix-off, qu'il le considère comme "*a trusted friend*/un ami de confiance". Les termes sont d'autant plus forts que Dunbar se distingue au début du film justement par sa distance face au reste du monde qu'il juge fou. Mais Cisco est également le protagoniste de certaines situations cocasses, au point où l'on pourrait qualifier sa performance de comique. Par exemple, au cours d'une des premières nuits que Dunbar passe à Fort Sedgewick, son poste délabré, son sommeil est troublé par des bruits de pas extérieurs, en hors-champ. Naturellement, il saisit son arme et suit les bruits de pas inquisiteurs du regard. La porte est ouverte sur l'extérieur, et l'intrus se rapproche de celle-ci. On passe alors à un plan subjectif de cet intrus, se rapprochant de ladite porte, toujours avec le même bruit de pas. Soudain, une tête apparaît dans l'encadrement de la porte : c'est Cisco, placide, qui était responsable de tout cela.

Plus loin dans le film, un trio de jeunes Sioux se rend, de nuit, à Fort Sedgewick pour dérober le cheval de l'homme blanc, dans l'optique d'être accueillis en héros à leur retour. Dunbar s'en rend compte, mais ne peut que constater, hagard, que son cheval est en train d'être emporté au loin par ses ravisseurs. Quelques secondes passent, et Cisco rue, se libérant de son emprise, pour retourner dans son enclos. La scène, loin d'être violente, est au contraire comique, montrant que les petits Sioux sont encore loin d'être les grands guerriers qu'ils désireraient être. Des séquences plus tard, alors que Dunbar est éloigné, à la mare, il voit que Cisco s'agite. De la même façon, ce sont les guerriers adultes Sioux qui viennent dérober Cisco et s'en vont avec lui. Cette fois le ton est plus dramatique, et le meneur reste même narguer Dunbar, avant de rejoindre son clan... Jusqu'à ce qu'en plan large, on voie Cisco galoper en sens inverse, pour rentrer encore une fois à la maison. On *cut* sur un plan large où l'on distingue, au loin, un guerrier sioux au sol se relever misérablement, visiblement malmené par Cisco quelques secondes auparavant. Le comique de répétition que déploie le film place donc le cheval au centre de son dispositif, et même à son origine. De la même façon que dans *L'Ours* de Jean-Jacques Annaud, le dispositif cinématographique intègre l'animal à son processus de façon à l'affubler d'un caractère, de dessiner les traits de sa personnalité, qu'un propriétaire ou connaisseur pourrait observer, mais que le grand

public est incapable de noter directement. Mettre en scène un animal n'est pas seulement dérouler sa chaîne narrative autour de lui, c'est aussi le développer lui en tant que personnage, en particulier en précisant son caractère. D'ailleurs, tout comme pour l'humain, ledit caractère de jeu peut, illusoirement, être opposé au véritable caractère de l'animal..

On peut cependant pousser l'analyse du traitement du cheval plus loin, et sur un angle plus abstrait. Les chevaux, dans le western, ont une double caractéristique non négligeable : ils sont nombreux, et ils sont variés en termes de couleur. Autant de paramètres qu'un art visuel, voire pictural comme le cinéma, peut vouloir user à bon compte. C'est ce que fait le film lors des séquences de masse où les chevaux sont nombreux, trop nombreux pour que l'on puisse arrêter le regard sur l'un d'entre eux. Le troupeau vaut alors pour motif qui teinte les grandes étendues du décor, et la diversité des robes des chevaux tend vers la toile pointilliste. Il est donc important de garder à l'esprit que les caractéristiques physiques d'un animal et leur possible diversité sont également des outils visuels de construction du cadre et de la photographie ; leur présence et leur disposition peuvent ainsi avoir une grande valeur, quand bien même on ne les considérerait que comme des "éléments de décor".





Fig. 27 : En cadrant trop serré ou trop large, le film utilise le cheval comme un motif pictural, notamment par le biais de la diversité des robes.

L'utilisation de la diversité des couleurs des chevaux ne s'arrête pas là. Costner a pris grand soin, lors de plans de demi-ensemble à trois ou quatre personnages, notamment le quatuor de chefs des Sioux, de leur attribuer des chevaux de couleurs différentes, pour casser la monotonie visuelle que des robes purement alezanes (c'est-à-dire marron) auraient pu avoir. Nous nous risquons même à proposer l'hypothèse que la hiérarchie des chefs Sioux s'incarne d'ailleurs dans les robes de leurs chevaux : Kicking Bird, le sorcier, monte un cheval entièrement blanc, donc moins commun qu'une robe alezane ou tachetée, et le Sioux le plus âgé, le chef de la tribu, monte un cheval à robe palomino, qui est une robe dorée/crème qui est un croisement assez rare, comme nous l'a confirmé Emmanuelle Santini, première assistante au cirque Zingaro de Bartabas, lors de notre entretien avec elle. Nous pouvons attester de la rareté (relative) de cette robe palomino : nous avons questionné Emmanuelle à ce sujet car c'est la robe que nous souhaitions idéalement pour Nola dans *Where Ravens Fly...*



Fig. 28 : Au centre, le chef des Sioux sur un palomino. Dunbar et Kicking Bird (tout à gauche) montent eux aussi des chevaux à robes significatives.

Visuellement, le camaïeu est très intéressant, et rompt l'effet de redondance. Cela permet d'illustrer mieux que jamais nos propos sur la nécessité d'approcher le pelage des animaux à l'écran comme les costumes et coiffures des comédiennes et comédiens. Ceci dépend malgré tout de l'espèce dont on parle : si les chevaux offrent une palette très précieuse, d'autres espèces n'offrent pas cette possibilité, auquel cas il peut justement être intéressant de jouer de l'effet d'homogénéité d'un troupeau. C'est d'ailleurs ce que le film fait plus tard avec les bisons.

Synecdoques d'un monde sauvage en perdition, les bisons sont brillamment mis en scène avant tout par leur absence. Ils incarnent l'Ouest sauvage, la nourriture principale des Amérindiens de la région, et sont présentés par le film comme la véritable clé de voûte de tout l'équilibre nord-américain. La question des bisons arrive rapidement dans le film, justement pour mentionner leur absence. Ils sont une présence occulte, des vestiges qu'on peine à trouver encore, et il est fait mention d'eux avant de les faire apparaître, construisant ainsi une attente forte. Brillamment, le film cultive cette frustration, lors d'une séquence de nuit où Dunbar est réveillé par un formidable boucan. Sans jamais qu'aucun animal ne soit visible, ce tumulte de poussière et le chaos des bruits de course fait exister les bisons comme meute inaccessible, c'est tout l'esprit de la vallée qui déchaîne les éléments, faisant ainsi exister ces animaux imposants de façon ineffable, sensible mais pas accessible, et néanmoins colossale – une pure définition des manifestations mythologiques.



Fig. 29 : Dans une brume mystique, les bisons, fantomatiques, semblent venir de l'au-delà.

Suite à cela, Dunbar se hâte chez ses nouveaux voisins Sioux pour les prévenir. Ceux-ci lèvent alors le camp afin de suivre la trace des bisons. Lorsqu'ils les découvrent enfin, le film poursuit brillamment son œuvre : les bisons sont morts, dépecés, et gisent sur la plaine. Toute tentative semble avoir été vaine, et l'on a ici une façon sublime de mettre en scène le désespoir et la disparition non seulement des bisons, mais de ce qu'ils convoquent.



Fig. 30 : Le cimetière des bisons.

L'effet n'en est que plus phénoménal lorsque, quelques séquences plus tard, les protagonistes aperçoivent enfin, lointains, nombreux, impressionnants, les centaines de bisons qui fourmillent en contrebas. Mettre en scène une telle rencontre, après tous les rebondissements, avec une telle distance au sujet, en convoquant des plans subjectifs en très longue focale car en point de vue longue-vue, ne fait que renforcer la sacralité de ces bêtes, réunies dans un troupeau qui,

finalement, nie la singularité de chaque animal pour les faire exister sous la forme d'un corps unique et gigantesque, où le tout semble dépasser la somme des parties.



Fig. 31 : Le premier plan où l'on voit véritablement les bisons dans le film.



Fig. 32 : Le cadre, déjà restreint par la découpe de la longue-vue, est saturé par les bisons, qui ne valent plus comme êtres singuliers, mais comme un tout, l'esprit de l'Ouest.

Si c'est ici la tranquillité placide du bison qui est mise en scène, en insistant au cadre sur leur observation lointaine, leur déplacement lent, et la présence de petits bisons, cela laisse vite place à une séquence spectaculaire durant laquelle les protagonistes chassent ledit troupeau à cheval. Aux plans à très longue focale lointains et fixes, le film préfère alors des travellings latéraux grandioses, toujours en échelle relativement large, de façon à accompagner la course effrénée des bisons et des chevaux les pourchassant. La sensation de vitesse est très présente, et l'on ressent la lourdeur des pas et la force de la charge des bisons notamment grâce au son. Le poids physique de

cette charge souligne la dimension colossale de cet animal, dont on admire alors les capacités hors normes. C'est une manière qu'a le film de justifier le culte qu'il a rendu à cet animal jusqu'à présent.



Fig. 33 : En plan large, et en longue focale, le troupeau apparaît comme un flux torrentiel.



Fig. 34 : En serré, on fait insister, plutôt que la lourdeur du pas, la rapidité de la course.



Fig. 35 : Les travellings latéraux, spectaculaires, accompagnent la course des bisons. La stratification des différents plans, séparés par le jeu de couleurs et la barrière de poussière, renforce l'effet.

Seulement, le traitement de l'animal par le film dépasse de loin le simple cadre de ce qui est mentionné ci-dessus. Le discours sur l'animalité et le rapport qu'a l'humain à cette dernière est très profond dans le film, et passe notamment par un renversement réciproque des représentations de l'animal et de l'humain.

D'une part, sur le premier quart du film, les colons incarnent tous ou presque la folie meurtrière du camp occidental, se réduisant à l'état de bêtes, ou du moins, à l'idée que l'on se fait de l'animalité bête et brutale. Le soldat avec qui Dunbar échange sur le champ de bataille souligne, tout en y participant par sa jovialité, l'absurdité de la situation. Rien ne fait sens : c'est un champ de bataille, mais personne n'a bougé de la journée. L'officier en charge ne se préoccupe que de ce que son général va penser d'une telle passivité, et le général observe de loin la situation. En somme, l'absurdité, au sens camusien du terme, est explicitée et soulignée. Nous la saisissons par le biais de Dunbar, qui évolue au milieu de ces humains que le film dépossède bout par bout de ce qui d'ordinaire devrait faire d'eux davantage que des animaux.

La logique se poursuit lorsque Dunbar, héros de guerre alors qu'il souhaitait simplement se suicider (encore un exemple d'absurdité) rencontre le Major Fambrough, qui est lui aussi un autre spécimen, cette fois grotesque et se prenant presque au mot près pour un monarque médiéval. Une autre facette de la chute de ces hommes du piédestal de la civilisation pour devenir des caricatures, des bêtes dans tous les sens du terme. Cela se poursuit d'ailleurs avec Timmons, le conducteur de la charrette qui emmène Dunbar à bon port. Celui-ci s'illustre par sa bêtise et semble être à un stade encore plus avancé de métamorphose vers l'animal : que ce soit ses raclements de gorge, le fait qu'il mange en crachant des miettes, qu'il pète en riant grassement, Dunbar est témoin de cette Comédie Humaine galvaudée en ne manquant pas de notifier sa distance à celle-ci, qui

s'incarne notamment dans sa volonté de voir la Frontière. Ainsi qu'il le dit de son conducteur : "[...] he is quite possibly the foulest man I have ever seen. / [...] c'est potentiellement l'homme le plus idiot que j'aie jamais rencontré." Dunbar évolue donc, au début du film, au sein de "son" camp, celui des colons, nordistes comme sudistes, comme il évoluerait au milieu de bêtes sauvages... Colons qui qualifient justement les Amérindiens de sauvages, alors que ceux-ci se révéleront mieux traités par le film (sans pour autant totalement échapper aux passions et torts humains, et c'est là que réside la complexité du propos). Toujours est-il qu'il y a, sinon une animalisation, au moins une dégradation de la condition humaine des colons, donc des "supposés" exemples d'humains civilisés et avancés, les faisant tendre vers l'état de bêtes. Finalement, même Dunbar sera d'une certaine façon abaissé à une forme d'état de nature, déjà par sa démarche, mais aussi concrètement lorsque, nageant dans le fleuve, il se retrouvera, complètement nu, à faire fuir un visiteur indésirable de son lieu de vie.

A l'inverse, dans un mouvement contraire qui se construit parallèlement, les animaux sont eux élevés à une condition autre. Pour le meilleur comme pour le pire : Cisco, le cheval de Dunbar, tout comme Two-Socks, le loup curieux, sont affublés d'un nom, sur lequel on insiste. C'est un détail, mais tous les films ne font pas la démarche de nommer les animaux qu'ils mettent en scène - sans que cela ne soit forcément préjudiciable, d'ailleurs (cf. *L'Ours*). C'est malgré tout une impulsion qui vise à leur donner une certaine existence. Par contre, Cisco est marqué au fer du sigle "US", il est en quelque sorte tatoué de la marque des humains, c'est une façon de sectionner ce qui le rattache au monde sauvage. De la même façon, bien que cela relève d'une logique différente, les chevaux des Sioux sont peints en préparation de la chasse aux bisons. En d'autres termes, alors que la dynamique est de dévêtir les humains qui glissent vers leur état sauvage, les animaux sont eux affublés de maquillage et de costumes, ce qui est l'une des formes de la "civilisation humaine".

Il y a un autre aspect sur lequel se joue la question du renversement de la "civilisation", qui est celui de la communication. Il est d'usage de considérer que le langage – au sens de communication formalisée, pas de simple processus d'échange d'informations – est une des caractéristiques propres à l'homme. Par extension, bien que l'argument possède des limites, nous serions tentés d'associer la *volonté* de communiquer, la recherche d'échange social, comme une caractéristique *associée* à l'humain, symboliquement – en dépit du fait que, dans la réalité, nous n'en avons pas le monopole. Or, sur ce plan également, le film renverse l'état de fait naturel. Si les humains se refusent au dialogue, ou le rendent impossible (ils se font la guerre, ils bafouillent des phrases peu évoluées comme Timmons, ils ont des discussions et réflexions sans queue ni tête comme le Major Fambrough...), ce sont précisément les êtres avec lesquels le colon n'est pas

supposé pouvoir communiquer qui recherchent et entretiennent le dialogue avec Dunbar dans le film. Déjà, les Sioux : le “sorcier” (*medicine man*) Kicking Bird essaie d’échanger avec Dunbar, et cherche à apprendre son langage autant que l’inverse. Il est d’ailleurs intéressant de noter que le premier mot qu’ils échangent est *tatanka*, “bison”. Mais également les animaux : de la même façon que de nombreuses séquences proposent des plans serrés à hauteur de regard de Cisco, pour donner accès à ses réactions et à sa perception des événements, le film met en scène assez tôt un passage où Two-Socks le loup vient gaiement à la rencontre de Dunbar, et agite la patte comme pour montrer qu’il souhaite lui signifier quelque chose. Quoi exactement, on ne sait pas, mais il s’agit d’une véritable approche à l’initiative de l’animal. En d’autres termes, dans le film, ceux qui tâchent d’entreprendre un contact et d’entretenir une communication sont précisément ceux que le cliché poussiéreux a entretenu comme incapables de s’y élever, et à l’inverse, ce sont les supposés garants de la civilisation et du progrès qui s’illustrent par leur décadence.



Fig. 36 : Two-Socks fait signe de la patte à Dunbar, comme cherchant à communiquer.

Tout au long de son cheminement, le film explore les différentes facettes que peuvent revêtir les relations de l’humain à l’animal. Ainsi Dunbar doit-il, au début de son installation, extraire des cadavres de bétail de la mare de son fort. L’animal est ici mis en image comme une pure dépouille, ce que Dunbar commente, se demandant si ces animaux morts n’ont pas été abattus pour des considérations purement récréatives. A l’inverse, on observe également quelques relents de bienfaisance insoupçonnés : quand Timmons est attaqué par une tribu amérindienne rivale des voisins de Dunbar, ses derniers mots sont une supplication visant à protéger ses animaux (“Don’t hurt my mules. / Ne faites pas de mal à mes mules.”). Tout cela pour dire que le film ne traite pas la question de façon frontale ou militante, ce qui, à notre sens, serait le meilleur moyen de manquer de subtilité, d’efficacité, ou de ne convaincre que celles et ceux qui sont déjà acquis à telle cause.

Au contraire, il fait infuser, de façon protéiforme et ininterrompue, tout au long de son déroulement, un discours de respect envers l'animal, et plus largement la vie sauvage, ainsi que les populations autochtones, usant du genre du western pour le prendre à contre-courant, sans toutefois non plus tomber dans la caricature inverse. Par exemple, le geste de bravoure – ou de désespoir – de Dunbar est tout de même salué par son général, qui semble moins fou que les autres dans sa courte apparition. En définitive, c'est probablement dans son refus du manichéisme et des pensées absolues que le film s'illustre le plus, et traite avec honneur, à notre sens, la complexité du contexte et des idées qu'il manipule. Il incarne cette révolution au sein du genre, qui en prenant partiellement ou totalement le contre-pied du western classique, place au centre de ses considérations le respect animal. De la même façon, très récemment, il a été possible de retrouver ces éléments de bienveillance envers l'animal dans la série Netflix *Godless*. Dans celle-ci, l'anti-héros Roy Goode ne transige pas sur le respect et la relation avec les chevaux, et cherche à éduquer le fils de son hôte à ce sujet (comme il éduquerait, par la même occasion, le spectateur).



Fig. 37 : Roy Goode, ancien bandit, s'occupe des chevaux d'Alice Fletcher dans *Godless*.

Ainsi, *Danse avec les loups*, au même titre que d'autres films partageant cette thématique comme *L'Homme qui murmurait à l'oreille des chevaux* (Robert Redford, 1998) témoigne du fait que mettre en scène les animaux, c'est avant tout et surtout se positionner sur l'approche d'un sujet, et s'il peut être au service de la narration de ne réserver à un animal qu'une part "mineure" de ses préoccupations et de le cantonner à un rôle utilitaire (des chevaux de scènes de bataille, un perroquet anecdotique sur l'épaule d'un pirate...), en fonction du film et de l'histoire que l'on souhaite raconter, il peut être bénéfique de traiter la question animale et notre rapport à elle plus en profondeur. Dans les deux cas, il est nécessaire d'avoir à l'esprit la liste d'outils que nous avons à disposition, et la manière de les employer pour produire le sens recherché.

3.3 *La Chevauchée sauvage*

Il serait cependant fortement erroné d'accorder à *Danse avec les loups*, sorti en 1990, la paternité de la métamorphose des discours sur les animaux. Déjà, parce que considérer que les westerns classiques sont tous rétrogrades, réactionnaires et patriotiques dans le mauvais sens du terme est céder à une légèreté intellectuelle que nous considérons saine d'éviter. La tendance générale, la norme, si elles doivent être remarquées, ne doivent occulter ni les nuances internes ni les œuvres à la marge qui détonnent. Mais aussi parce que le Septième art n'a pas attendu 1990 pour proposer des westerns dont le ton s'inscrivait en contradiction ou en déviation par rapport à ce qui était ancré dans les esprits. En la matière, le film qui a été le plus influent au cours de notre préparation de *Where Ravens Fly* appartient à cette catégorie, et n'a pourtant pas été *Danse avec les Loups*. Nous avons plutôt tiré des références, des idées et une façon de filmer les chevaux dans un superbe film de Richard Brooks de 1975, *La Chevauchée sauvage* (*Bite the bullet* pour son titre original).

Ce western était prédestiné à nous inspirer, dans la mesure où son action se déroule, comme *Where Ravens Fly*, dans le Colorado, une vingtaine d'années après les événements de notre film, et parce que celui-ci place les chevaux, leur lien à l'humain et le souci de leur bien-être au cœur de ses préoccupations. Dans le paysage général des westerns, cette *Chevauchée sauvage* détonne avec les valeurs qui ont fait les fondements du genre. Sans jamais tomber dans l'extrême opposé, le film place au centre de ses considérations le respect de l'animal, en n'hésitant pas à mettre en scène un Gene Hackman soucieux du sort des bêtes et impitoyable envers les autres humains qui font preuve de cruauté envers elles. De la séquence d'introduction où on le voit recueillir un poulain menacé par les coyotes à la séquence finale où il préfère ralentir dans la dernière ligne droite de la course pour ne pas pousser son cheval à bout, tout dans le film vise à faire infuser des valeurs de conservation de la vie animale au sein d'un genre, le western, qu'on ne prend pas formellement à contre-pied. Tout était donc fait pour que ce film nous serve de boussole, y compris le fait qu'une des protagonistes, Miss Jones, a beaucoup inspiré la façon dont nous avons construit le personnage de Sophie dans notre film.

Toujours est-il que cette approche différente du mythe de la *Frontier* (disparue, au sens strict, depuis 1890) repose sur des façons de filmer qui permettent autant d'élever le cheval au rang mythique qui lui est habituel dans l'Ouest américain que d'affirmer à l'écran sa proximité avec l'humain. Nous prendrons pour exemple un plan en particulier, qui a été une référence fondamentale lors de notre préparation, tant son cadre et sa lumière incarnent cette dualité mythe/proximité.



Fig. 38 : Gene Hackman cherchant sa route dans *La Chevauchée sauvage* (Brooks, 1975).

Ce plan conjugue le mythe de l'Ouest américain et le lien entre humain et animal par l'association de l'arrière-plan et de l'avant-plan. Le fond nous fait deviner une aspérité rocheuse, massive, qui cisaille un ciel bleu sans nuage et un soleil brûlant, étincelant. En somme, l'Ouest dans sa dimension naturelle, sauvage et silencieuse. La contre-plongée très marquée permet de sculpter ces éléments du paysage et d'en faire ressortir la force. Mais cette contre-plongée a aussi pour fonction de faire apparaître dans un même cadre le cheval et son cavalier, tirant parti du format 2.39, de la même façon que dans *Black Beauty*, comme nous l'évoquions plus tôt. En effet, la physiologie d'un cheval est telle qu'il est impossible d'avoir un plan serré, donc proche de l'émotion des personnages, qui montre à la fois le cheval et le cavalier, à moins de recourir à une telle contre-plongée. Ce geste signifiant conjugue donc tous ces éléments et permet la synthèse du mythe de l'Ouest et de la relation plus intime entre humain et animal.

D'ailleurs, la meilleure preuve de la force de cet effet est d'avoir recours à la méthode inverse : dans une des séquences de *Where Ravens Fly*, nous souhaitons mettre en scène un dialogue entre Sophie, à cheval sur Nola, et son père, debout à côté, et que la jument, se comporte comme un témoin extérieur réagissant à la discussion, un peu comme un enfant qui écouterait une discussion d'adulte entre ses deux parents. Dans ce cas précis, c'est justement de réduire la contre-plongée sur Sophie et d'être à hauteur des yeux de Nola, dans deux plans séparés, qui nous a permis de mettre en scène ce rapport entre les personnages, afin de créer une distance alors même que Sophie est physiquement sur Nola !



Fig. 39 : Photogrammes de la séquence 4 de *Where Ravens Fly*.

Cela permet, par effet de contraste, de montrer à quel point la synthèse entre mythe et relation fusionnelle est réussie dans le plan de *La Chevauchée sauvage*. Le dispositif filmique ne fait pas que s'accommoder de la tendance naturelle du mythe à prendre forme autour de l'animal : il

en est le véhicule, il cimenter le lien entre ces deux thèmes, dans cet exemple par la simple angulation de la caméra. D'autant que le minimalisme du plan va en ce sens : cadrer, c'est choisir ce que l'on montre, mais surtout ce que l'on cache. En ce sens, ce plan évite soigneusement tout élément qui brouillerait son propos : on y voit l'Ouest, la relation fusionnelle entre l'homme et le cavalier, et rien de plus.

Chapitre 4 – De l'authenticité du traitement de l'animal

Il nous semble nécessaire, dans le prolongement de tout ce qui a été dit dans ce deuxième chapitre, de se pencher sur la question de l'authenticité de la mise à l'écran de l'animal. Entre prestation de dressage et manipulation par les outils cinématographiques, quelle place a, peut avoir ou doit avoir le rapport à l'authentique, le respect du réel ? Car l'on connaît le cinéma comme l'art de l'illusion, de la tricherie, et ce dernier n'a jamais cherché à s'émanciper de cette dimension magique héritée de Méliès. Au cinéma, pour des raisons esthétiques, pratiques, économiques, sécuritaires, il est souvent préférable de *tricher*, de *mentir* au spectateur. Cependant, on sent parfois chez les cinéastes la tentation d'aller à rebours de cela, et de viser une forme de *vérité*, que ce soit en tournant dans des lieux d'origine, en employant des comédiennes et comédiens qui jouent leurs propres rôles, en utilisant des accessoires véritables... Quelle forme la mise en scène de l'animal peut prendre dans cette quête d'authenticité, qui vise à sous-tendre la suspension d'incrédulité ?

Il est en effet aisé de tirer parti d'une méconnaissance de la part du public. Les subtilités des espèces, des usages, des comportements des animaux ne sont pas connues de toutes et tous, et seuls les spécialistes s'offusqueront d'un choix de telle espèce plutôt qu'une autre, à supposer que l'"erreur" ne soit pas suffisamment béante. L'animal permet une marge plus grande que l'humain, là encore : autant il est difficile de camoufler un accent, autant il n'est pas très difficile de faire passer telle espèce précise de cheval pour une autre, aux yeux d'un public inaverti.

Mais l'envie des cinéastes peut être, au contraire, de ne pas profiter des marges d'approximations que l'animal permet, et de viser l'authenticité, notamment lorsque leurs œuvres ont une dimension historique, ou la volonté de reconstruire tel ou tel contexte. Cela s'applique évidemment aux décors avant tout, mais les animaux, lorsqu'ils sont concernés, s'inscrivent parfaitement dans cette logique. C'est dans celle-ci que nous nous sommes placés pour *Where Ravens Fly*. Par bien des aspects, nous étions évidemment limités, à commencer par le lieu. Pour des raisons économiques, il était inenvisageable de tourner au Colorado, nous avons donc cherché

à trouver des décors naturels qui pouvaient s'approcher de l'Ouest américain, et avons justement situé notre action au Colorado après de nombreuses recherches visuelles, car cet État proposait, à la fin du XIXème, des paysages dont la nature est très semblable à celle du Sud de la France, et en particulier du lac du Salagou. Cependant, sur tous les aspects où nous avons une forme de liberté, nous mis l'authenticité au centre de nos priorités. Le casting est donc entièrement américain, à l'exception d'Ernest Longchamp, dont la nationalité française et l'histoire personnelle sont intégrées à la narration et crédibles historiquement, comme l'a confirmé notre consultant Maxime Henriet, professeur d'Histoire ; le type de selle pour monter Nola est une selle américaine, par opposition aux selles anglaises ; les répliques d'armes sont celles de modèles très proches de ce qui était le plus probable pour notre espace-temps, selon les conseils de Michael R. Grauer, conservateur du musée du western d'Oklahoma City. Dans le prolongement de cette idée, il nous fallait une jument de randonnée, de ranch, pas un étalon de concours. Il n'était par ailleurs pas envisageable pour moi d'avoir recours à une jument camarguaise, en dépit de ce que la région aurait eu à proposer, car ces chevaux sont trop différents de ceux qui évoluaient dans l'Ouest américain. Par un heureux hasard, Rivière est une jument de quinze ans au moment où l'on tourne, soit l'âge exact que Nola devrait avoir dans l'histoire au moment de notre action.

Cette recherche d'authenticité jusque dans le corps animal du film ne s'arrête pas à la jument. Un de nos deux monteurs son, Stéphane Debien, nous a confié avoir fait l'effort de rechercher de véritables bruits d'oiseaux endémiques du Colorado au moment où il a dû concevoir les ambiances sonores du film. Il faut dire que les liens entre authenticité environnementale et ambiances sonores étaient précisément son sujet de fin d'études ! Il a donc mis cela au service du film, et les fonds sauvages de celui-ci sont constitués notamment de cris de corneilles et de marins-pêcheurs de cette région des États-Unis. En bref, la recherche d'authenticité peut se capillariser dans des détails tels que ceux-ci qui, s'ils relèvent parfois de l'anecdote, tissent un à un une toile globale dont le résultat ne sera que plus cohérent.

En revanche, il convient d'admettre que les injonctions d'un tournage, la nécessité de raconter une histoire, et la hiérarchie des priorités reprennent souvent leurs droits. Ainsi, même s'il aurait été plus conforme qu'une jeune femme comme Sophie monte à cheval en amazone (les deux jambes du même côté, en raison des robes que les femmes portaient le plus souvent à l'époque), il nous était impossible de l'envisager, comme nous l'a indiqué Emmanuelle Santini. Monter en amazone implique d'avoir une certaine expérience, et surtout une selle adaptée. Nous nous en sommes accommodé aisément car le fait de s'affranchir de tels usages, d'avoir une posture de "fermière qui met la main à la pâte et qui est issue des terres" que renvoyait le fait de faire monter Sophie "normalement" était raccord avec le personnage que nous souhaitions créer. Cela

n'était pas du plus grand confort pour la comédienne car la jupe longue recouvrant le jupon n'était pas des plus pratiques, mais comme pour beaucoup d'autres choix, nous l'avons pris car nous estimions avoir plus à perdre autrement.

De la même façon, et pour des raisons évidentes, il nous a été impossible d'envisager d'utiliser des armes à blanc, et nous avons été forcés de jouer du montage et des effets spéciaux pour les coups de feu : Rivière, qui n'est pas une jument "de cinéma", aurait été terrorisée par un coup de feu, et c'était d'autant plus inenvisageable qu'Elly devait être sur son dos au moment concerné.

La recherche d'authenticité dans la mise en scène d'un film est donc toujours une question d'équilibre, de compromis, de seuil de tolérance du public, et cet équilibre est d'autant plus complexe lorsque l'on tourne avec un animal : tantôt vecteur de cette vérité, il peut rapidement nous forcer à avoir recours à divers artifices pour contourner des problématiques qui lui sont propres.

III – REPENSER LE PLATEAU

Chapitre 1 – La gestion du comportement de l'animal

1.1 La sécurité, une question à double sens

Évacuons dès le départ un certain nombre de lieux communs : dans de nombreux cas, les tournages animaliers mettent en scène des animaux d'espèces imposantes, dangereuses, qui peuvent constituer une menace directe et évidente pour l'équipe de tournage. La question de la sécurité est à garder à l'esprit quel que soit l'aspect du plateau – y compris quand aucun animal ne s'y trouve – mais elle devient évidente et d'autant plus centrale lorsque l'on tourne avec des espèces particulières telles que – au hasard – des ours, des loups ou des tigres. Dans le cas de ces derniers, on peut mentionner le dispositif de tournage de *Deux frères* (2004), dont le réalisateur Jean-Jacques Annaud, le directeur de la photographie Jean-Marie Dreujou et Cendrine Dedise, une des assistantes caméra, nous ont donné les détails. En l'occurrence, comme les tigres devaient le plus souvent évoluer dans de grands décors et au sein de plans larges, il était difficilement concevable de les filmer en cage ; c'est donc l'équipe elle-même qui était enfermée dans des grandes cages de métal, hors d'atteinte des tigres qui évoluaient selon ce que leur dictait le dresseur.

Mais ces principes sont aussi évidents qu'anciens, et l'on n'a pas attendu le cinéma pour installer des mesures physiques de distanciation avec l'animal avec lequel on travaille lorsque celui-ci est potentiellement dangereux. Il va cependant moins de soi pour beaucoup que si l'animal peut être un danger pour l'équipe, l'inverse est tout aussi vrai.

Il faut en outre garder en permanence à l'esprit que l'animal, quel qu'il soit, fonctionne selon deux grands principes desquels il dévie rarement : les obsessions et le conditionnement. Par obsessions, nous entendons ses besoins, ses goûts, ses envies, qui se résument principalement à la nourriture et à ce qui lui fait peur ou plaisir. Par conditionnement, nous entendons à la fois son éducation, ses habitudes, mais aussi éventuellement les « tours » que l'animal a appris dans le cadre d'un dressage.

Or, l'humain, et donc l'équipe de tournage, est en capacité de comprendre ces phénomènes – et de s'en extraire dans une certaine mesure. Pas l'animal. Il est facile d'oublier cette distinction dans l'effervescence d'un tournage, et de partir du principe que ce qui coule de source pour nous va de soi pour l'animal. Ce n'est pourtant pas le cas, et cela peut mener, sur un accès de malchance, à de vrais soucis, voire des drames.

Nous avons un exemple précis à citer pour illustrer cela, qui a eu lieu lors du premier jour de tournage de la partie principale (le tournage ayant en effet été divisé en deux parties, une dans le Sud avec une équipe principale d'une trentaine de personnes, et l'autre à Paris en studio avec une vingtaine d'autres techniciens, chefs de postes mis à part). Au cours de cette journée, nous avons à tourner la séquence de lecture au bord du lac, qui n'est pas supposée être la plus complexe pour la jument. Deux données étaient cependant à garder à l'esprit : il s'agissait de la seule séquence où Rivière allait tourner en dehors de son ranch, donc de chez elle, et nous souhaitions qu'elle fasse entrer son museau dans un cadre serré sur le visage de la comédienne, après un long travelling, comme pour « réconforter » celle-ci après le choc de la découverte du contenu du journal du père. Rapidement, nous avons fait face à deux problèmes. D'une part, l'installation du travelling avant, qui par sa nature nécessitait une machinerie lourde, a pris plus de temps que prévu. Rivière s'impatientait, et bien que ses propriétaires étaient là avec elle, et la faisaient brouter à l'écart, son humeur se dégradait de minute en minute. D'autre part, pour tourner le plan en question, l'équipe image devait dresser le fameux cadre de borniol qui inquiétait tant la jument, et ce précisément dans la direction où elle devait avancer. En résulte une situation où la jument, déjà passablement agacée, rechigne à s'approcher de la comédienne, logée sous le grand cadre noir.





Fig. 40 : L'avant du dispositif de tournage à de la séquence du lac.

De là nous vient l'idée de confier à la comédienne des bouts de pomme, de façon à habituer la jument à s'approcher d'elle sitôt qu'on donnerait du mou à sa longe, et ce au moment adéquat de la prise. Une fois qu'elle serait habituée par les répétitions, nous n'aurions qu'à enlever la pomme, et attendre que la jument, par réflexe pavlovien, s'approche. La comédienne n'aurait alors plus qu'à caresser le museau de la jument, et nous couperions avant que celle-ci ne se rende compte de la supercherie.

La difficulté, c'est que là où ce concept de « tromperie » est clair pour un humain, et le fondement de bien des choses au cinéma, il l'est beaucoup moins pour un animal. En d'autres termes, au moment de tourner, Rivière s'est bien approchée, à la recherche du bout de pomme, mais n'a pas douté un seul instant du fait que celui-ci aurait pu disparaître, et fut tentée de le confondre avec le doigt de la comédienne. Plus de peur que de mal, il n'y eut aucune conséquence dramatique, tant et si bien que le reste du tournage s'est déroulé sans accroc, mais cela nous a fait prendre conscience que si l'on conditionne, même brièvement, un animal à faire une certaine association (en l'occurrence, main = pomme), son comportement va s'adapter durablement et profondément en conséquence, là où les humains auront le recul de passer à autre chose.

Il convient en effet de ne jamais perdre de vue que dresser un animal revient à le *conditionner*. Si ce terme n'a ici pas la gravité qu'il revêt parfois, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une action sur la psyché animale. Quand elle prend la forme d'un jeu, elle peut être positive, voire

thérapeutique. Mais elle n'est jamais anodine, et programmer des automatismes dans le cerveau d'un animal peut mener à une situation hors de contrôle si l'on oublie de se calibrer rigoureusement sur son fonctionnement. Dans *The Great Show-business Animals*²⁰, David Rothel rend compte de son entretien avec Ricou Browning, propriétaire et dresseur des dauphins impliqués dans le tournage de *Flipper*. Celui-ci raconte :

Everything that a dolphin does during filming is a trick, it is a behavior for a reward, and the reward is fish. [...]

Then one day the script called for a scene where the boy is riding the dolphin down to the bottom of the sea, he sees something, lets go and swims off. What we didn't realize at first was that if the boy did this, he would be interfering with the trick the animal knew. The animal knew to take the boy all the way to the trainer for a piece of fish.

[...] Tommy Norden, the younger boy in the program, was riding Flipper down under the water and, as the script indicated, he let go and started swimming down alone. Suzy [the dolphin] politely circled Tommy at first to give him a chance to hold on again. Then she came over to him and nudged him. Tommy kept going alone so Suzy nudged him harder, hard enough to hurt the boy. When Suzy hit him again, Tommy stopped swimming away, held on, and Suzy took him to the trainer – and the trainer fed her. [...] Now the dolphin had learned that if she hit somebody, she'd be thrown a fish. What we were doing was screwing up the dolphin's training and we didn't know how to correct what we'd done.

Tout ce qu'un dauphin fait lors d'un tournage se résume à un tour, c'est un comportement donné pour une récompense, et la récompense est un poisson. [...]

Un jour, une séquence du scénario impliquait que le garçon soit entraîné par le dauphin vers le fond de la mer, où il devait apercevoir quelque chose, lâcher prise et remonter. Ce que nous avons omis de considérer était que si le garçon agissait ainsi, il allait interférer avec le tour que l'animal avait appris. L'animal savait ramener le garçon vers le dresseur pour une part de poisson.

²⁰ ROTHEL David, *The Great Show-Business Animals*, A. S. Barnes & Company, Inc., San Diego, 1980, pp.45-46.

[...] Tommy Norden, le plus jeune garçon du programme, était entraîné sous l'eau par Flipper et, ainsi que le commandait le scénario, lâcha prise et entreprit de nager seul. Suzy [le dauphin] commença par dessiner poliment des cercles autour de lui pour lui donner l'occasion de se raccrocher à elle. Puis elle vint vers lui et le poussa du bec. Tommy continuait d'avancer seul, alors Suzy le heurta plus fort, suffisamment pour blesser le garçon. Quand Suzy le heurta une fois de plus, Tommy cessa de nager, s'accrocha, et Suzy le ramena au dresseur – et le dresseur la nourrit. [...] Désormais, le dauphin avait appris que si elle heurtait quelqu'un, on lui donnerait un poisson. Nous étions en train de faire dérailler son dressage et nous n'avions aucune idée de comment rectifier le tir.

Cela montre que la sécurité de toutes et tous doit être une priorité, et ce quelle que soit l'échelle du projet. Les accidents ne sont pas propres aux tournages à gros moyens, et il est erroné de croire que les fâcheuses conséquences n'ont lieu que lorsque l'on tourne avec des bêtes sauvages. Bien sûr, un tournage de grande ampleur multiplie les risques et catalyse la gravité des accidents quand ils ont lieu, mais il ne faut pas prendre à la légère les dégâts que peuvent causer un cheval, un chien, ou d'autres animaux plus « communs », tout comme il ne faut pas minimiser leur vulnérabilité sur un plateau.

Nous avons en ce sens une autre anecdote qui illustre cet aspect. Au cours d'un tournage d'un court-métrage en tant que premier assistant réalisateur, nous avons eu à tourner dans une belle et grande maison de banlieue parisienne. Les propriétaires, amis du réalisateur, lui faisaient totalement confiance et n'avaient pas eu de réserves quant au fait de lui laisser les clés et de s'absenter. L'ennui, c'est qu'ils n'avaient pas non plus eu de scrupules à laisser leur chien, un malinois, pendant leur absence. Si cette race de chien n'est pas officiellement considérée comme dangereuse, elle demeure une race athlétique, souvent utilisée pour la garde ou par les forces de l'ordre. Autrement dit, c'est un chien imposant.

Il se trouve que le malheureux était particulièrement bien élevé et sage. En tant que premier assistant réalisateur, nous étions malgré tout particulièrement agacé de la situation, car celle-ci était propice à toutes les dérives, de l'aboiement pendant une prise à la blessure de l'animal par manipulation de matériel. Heureusement, rien de ce genre n'est arrivé. Cependant, et d'ailleurs sur consigne des propriétaires, nous devions enfermer le chien pendant les prises (un plan-séquence à l'épaule se déroulant dans toute la maison, et d'une durée de plus de huit minutes !) dans un petit

bureau avec une fenêtre qui donne sur la rue. Outre le stress que l'intrusion de vingt techniciens bruyants et inconnus procurait au chien, l'absence de ses propriétaires et l'enfermement cyclique étaient pour lui particulièrement éprouvants. Le tournage, en raison de la complexité du plan, a pris beaucoup de retard, et plus le temps passait, plus le stress du chien était palpable. Sur la fin, il restait rivé vers la fenêtre, dans l'attente du retour de ses maîtres, à tel point que, alors que nous voulions le caresser pour le rassurer, il a sursauté d'une façon qui ne pouvait que traduire une angoisse difficile à gérer. Malgré cela, il n'y a pas eu d'accident, mais il était clair qu'à tout moment le chien aurait pu mal réagir ou mordre à cause du stress qu'induisait le tournage. Les conséquences auraient pu être très graves. Sans parler du fait que de tels accidents peuvent conduire l'animal à être piqué, en fonction de sa race, alors qu'il s'agit à la base de la responsabilité de l'équipe.

Il ne faut pas non plus faire des séquences animalières le cauchemar obligatoire que beaucoup décrivent. Si l'on excepte la situation ponctuelle du premier jour que nous décrivions plus haut, le tournage de *Where Ravens Fly* s'est très bien passé avec la jument, qui a été docile et adorable. Tout au plus tapait-elle du sabot au sol une à deux fois entre les prises quand nous tirions légèrement sur ce qu'elle considérait être la limite. Il ne faut donc pas caricaturer de tels tournages, mais seulement insister autant que possible sur la nécessité de tout préparer, anticiper, prévoir. D'une part, pour pouvoir rebondir en cas d'impossibilité : il faut être prêt à ce que l'animal ne puisse pas effectuer telle ou telle tâche, et malgré cela l'histoire doit pouvoir se raconter. D'autre part, pour pouvoir communiquer clairement avec les propriétaires et/ou dresseurs, qui, s'ils ne sont pas issus du milieu du cinéma, vont avoir besoin d'aperçus précis des demandes pour déterminer ce qui est faisable ou non. En ce sens, et comme nous l'a très fortement conseillé Jean-Jacques Annaud lors de nos échanges, il est fondamental de storyboarder. C'est ce que nous avons fait pour *Where Ravens Fly*, en engageant Nicolas Lounda pour réaliser le storyboard des séquences où la jument apparaissait. Ce document nous a autant permis de préciser ou changer nos intentions de cadre qu'il a servi de base d'échange et de support visuel lors de nos discussions avec Julien Bachelard et Marine Seghieri, les propriétaires de Rivière. Il permet aussi de fixer les actions précises, de les découper, de voir comment tricher ou au contraire, ce qu'il ne va pas être possible de cacher.







Fig. 41 : Mise en relation de plans du film avec leurs versions storyboardées au préalable.

Reste à nuancer en admettant que notre tournage n'impliquait qu'un seul animal, et que les problématiques se multiplient de façon exponentielle sitôt que le nombre d'individus et d'espèces différentes engagés grandit.

Dans le cas de l'usage de faux animaux en complément des vrais (pour des séquences d'attaque, de blessure...), il est d'usage de faire figurer sur le storyboard, précisément plan par plan, ce qui relève du vrai animal ou du mannequin. Pour prendre l'exemple du *Dernier loup*, dont nous avons pu consulter le storyboard de la séquence d'attaque de la meute, c'est un code couleur qui fait figurer la distinction.

Enfin, il convient également de se souvenir d'une vérité générale qui s'applique à toutes les espèces animales : contrairement à l'humain, l'animal ne peut se contenir, se faire violence *par principe* ou au nom d'une raison ineffable. Tout au plus, il peut prendre sur lui par conditionnement, par caractère, mais l'animal fera généralement primer son instinct de survie et sa préservation. Ainsi en témoigne la théorie de Konrad Lorenz, un des précurseurs de l'éthologie, relatée dans *l'Encyclopédie Solar des animaux*²¹ :

Pour Lorenz, l'agressivité est le plus primitif et le plus puissant des instincts, et elle peut se déclencher spontanément et de façon inadaptée si elle n'est pas libérée de temps en temps.

De fait, travailler avec des animaux demande à l'équipe mise en scène, et en particulier au premier assistant ou à la première assistante, un effort supplémentaire. En plus d'être attentif à son équipe humaine, à leur fatigue, leur caractère, leurs compétences, il est nécessaire de composer avec l'animal, de gérer son endurance, d'anticiper ses réactions. Et comme ces deux hémisphères du tournage ne sont pas séparés l'un de l'autre, il faut également gérer ce qui découle de la collision entre ces deux mondes : les phobies ou allergies de membres de l'équipe, la place physique que l'animal prend sur le plateau... Mêler ces deux mondes n'est jamais anodin, même dans le cas d'un animal de compagnie.

²¹ *Ibid.*, p.79.

1.2 Prévoir l'imprévisible : le comportement animal

La question du comportement de l'animal sur un plateau découle du comportement animal en général, qui plus est dans un contexte aussi particulier que celui du tournage, et nécessite de se pencher sur les thèses à l'œuvre sur ce sujet pour mieux comprendre de quoi il est question. Le statut de l'animal, son comportement, son *âme* ont été le sujet d'études de bien des sphères de la biologie, dont il faut tenir compte des conclusions, mais il est aussi important, afin d'avoir une approche complète, de traiter le sujet également sur un plan philosophique et métaphysique.

Certaines visions, si elles s'étaient vérifiées à l'épreuve de l'expérience, auraient pu servir les affaires des cinéastes. Celle de Descartes, par exemple, souvent résumée sous le concept d'*animal-machine*, statue que l'animal est semblable à un ouvrage technologique, dont les organes sont les rouages, et dont Dieu serait le fin artisan. Le comportement animal découlerait logiquement et mathématiquement de cet état de fait, et la complexité et les subtilités de celui-ci s'expliqueraient par le niveau d'élaboration de la machine que serait l'animal. Bien que cette vision fût particulièrement combattue dès les temps qui la suivirent de peu, comme nous nous apprêtons à le montrer, l'idée avait de quoi séduire : elle impliquerait qu'une connaissance suffisamment pointue de cet animal-machine permettrait de n'être jamais ou presque pris au dépourvu par celui-ci. Les dresseurs seraient alors des ingénieurs animaliers, capables de réduire quasiment à néant la marge d'agissements imprévisibles de leurs animaux. D'ailleurs, d'une certaine façon, et sans le savoir, Descartes eut des propos dont la portée s'est avérée prophétique lorsqu'appliqués au cinéma :

[...] s'il y avait de telles machines qui eussent les organes et la figure extérieure d'un singe ou de quelque autre animal sans raison, nous n'aurions aucun moyen pour reconnoître qu'elles ne seroient pas en tout de même nature que ces animaux ; [...]²²

Deux siècles plus tard, on inventait et utilisait des animatroniques à l'effigie du monde animal dans bon nombre de productions cinématographiques.

Seulement, si l'on dépasse l'effet d'esbrouffe, on note malgré tout que ces animatroniques ne fonctionnent si bien que parce qu'ils sont intégrés à une chaîne filmique pensée pour en gommer les ficelles : le montage, le cadrage, les bruitages, tout est pensé autour desdits animatroniques car

²² DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Cousin, Tome I, Cinquième partie, 1637, p.185.

tout un chacun sait que l'illusion, si elle venait à être pleinement exposée, n'aurait pas la solidité que lui suppose Descartes. Son modèle, comme beaucoup l'ont objecté, souffre avant tout et surtout de sa prémisse, qui est de considérer Dieu comme le sacro-saint (c'est le cas de le dire) artisan de l'animal-machine. Résoudre la question en la réduisant à Dieu est un des travers que le monde de la pensée a souvent posé comme limite à la philosophie cartésienne, et nous devons avouer douter également de la force du modèle qu'il propose eu égard à notre expérience du travail avec les animaux.

Nous n'avons cependant pas la légitimité d'attaquer une telle philosophie sur la base de notre simple ressenti ; cela dit, des penseurs spécialisés dans la question animale n'ont pas eu la même retenue et contestent tout autant ce modèle. Condillac, dans son *Traité des animaux*²³ :

Mais les bêtes veillent elles-mêmes à leur conservation ; elles se meuvent à leur gré, elles saisissent ce qui leur est propre, rejettent, évitent ce qui leur est contraire ; les mêmes sens qui règlent nos actions, paroissent régler les leurs. Sur quel fondement pourroit-on supposer que leurs yeux ne voient pas, que leurs oreilles n'entendent pas, qu'elles ne sentent pas, en un mot ?

[...] Il y a donc autre chose dans les bêtes que du mouvement. Ce ne sont pas de purs automates, elles sentent.

Condillac s'attaque donc avec véhémence à la théorie cartésienne, en profitant pour réfuter aussi la position du naturaliste Buffon, « qui prétend, comme Descartes, expliquer mécaniquement toutes leurs actions ». Pour nous, ce qui fait la faiblesse des positions de Descartes sur le sujet, c'est la prégnance colossale de l'*aléa* (une forme de libre-arbitre) dans le comportement animal, qui est précisément ce qui, concrètement, nous rend la vie si dure sur les plateaux. L'existence, quel que soit le niveau de dressage, la nature de l'animal, le contexte, d'une épée de Damoclès permanente au-dessus d'une équipe de tournage animalier nous conduit à penser qu'il existe, irréfutablement, plus chez les animaux qu'un simple assemblage mécanique, si complexe soit-il. L'inverse aurait arrangé bien des productions ! Citons au crédit de cela les propos de François Bel et Gérard Vienne, cinéastes animaliers à l'expérience indubitable :

²³ *Ibid.*, Première partie.

La première démarche du cinéaste qui se propose de filmer des animaux sauvages en liberté consiste à essayer de les habituer à la présence d'observateurs humains, ce qui, même pour des "techniciens" comme nous nous flattions de l'être, n'est pas toujours aisé. La réussite dépend de l'expérience acquise certes, mais également d'une compréhension instinctive de l'animal, d'une certaine intuition à ses réactions. Il faut sentir la "distance de fuite" de l'animal observé. Le fait d'avoir été toléré une ou plusieurs fois n'implique pas que l'on soit totalement accepté²⁴.

A cela nous n'aurions qu'une chose à rajouter, qui est que la logique s'étend tout à fait aux animaux dressés ; la marge d'imprévisibilité est bien plus réduite, mais il convient d'en respecter l'existence à tout instant.

Chapitre 2 – De la cruauté envers les animaux

Il convient d'ailleurs d'évoquer un fait malheureux : cette conscience de la sécurité n'a pas toujours été centrale sur les plateaux. Pire encore, elle a longtemps été à sens unique : pendant de longues décennies, le bien-être animal n'était une préoccupation que lorsqu'une blessure pouvait empêcher tel ou tel animal-star de tourner, et donc à ses "patrons" d'engranger de l'argent. A l'époque des grandes stars de la télévision comme le chimpanzé J. Fred Muggs (qui officia entre 1953 et 1975), ce sont souvent les propriétaires qui se sont le plus attachés au bien-être de leur animal. Cela n'empêche pas les dérives, et ces mêmes propriétaires sont parfois eux-mêmes un peu écrasés sous les engrenages de production auxquels ils prennent part. Il ne faut pas caricaturer la chose en grossissant le trait d'une supposée malveillance généralisée des studios : c'est bien tout un paradigme, qui ne se réduisait pas aux plateaux, qui prenait le bien-être animal à la légère. Ainsi, lors du tournage de séquences de chutes de chevaux au cinéma, il était d'usage de pré-attacher un lien sur leurs pattes, que le cascadeur qui montait pouvait serrer d'un seul coup pour littéralement couper la course de l'animal, qui s'écroulait contre son gré. Cette pratique affreuse a heureusement largement pris fin, et l'on fait aujourd'hui appel à des chevaux dressés pour tomber d'eux-mêmes.

²⁴ BEL François et VIENNE Gérard, *Caméras dans la brousse. Du Territoire des autres à La Griffes et la dent*. Presses de la Cité, Paris, 1976, p.25.

Toujours est-il que la question de la cruauté envers les animaux est un point important de notre sujet, et qu'il convient de rappeler que si des progrès ont eu lieu, il reste à en faire, et les normes ne sont, comme pour tout, jamais les mêmes partout. Même la sacro-sainte mention "Aucun animal n'a été blessé au cours de la réalisation de ce film" n'est finalement pas garante de grand-chose, car son accréditation par l'AHA (Animal Humane Association) est soumise aux mêmes formes de pression et de lobbyisme que beaucoup d'autres institutions. Peu de gens savent ainsi que les tournages de films comme *L'Odyssée de Pi* (Lee, 2012) ou *Le Hobbit* (Jackson, 2012) ont été le lieu de maltraitance animale, comme le rapporte *Le Monde* dans son article du 26 novembre 2013²⁵. *Ben-Hur* (Wyller, 1959) est connu pour avoir tué près de cent chevaux. En somme, s'il est loin d'être le seul secteur d'activité où ces dérives ont lieu, le cinéma n'échappe pas aux travers insensés liés à la question animale.

De cette question, nous considérons qu'il ne faut pas tomber dans une caricature inverse. Si un tournage est toujours invasif, et finalement toujours, d'une certaine manière, contre-nature pour un animal, il est aussi honnête d'affirmer que certaines situations, qui prennent la forme d'un jeu avec récompense à la clé pour l'animal, peuvent être source de plaisir pour lui. Il ne s'agit pas là de relativiser les dangers en quête de bonne conscience, mais de savoir faire la part des choses. Beaucoup d'arguments supposés défendre le bien-être animal tombent dans d'autres travers tels que l'anthropomorphisme excessif et témoignent plus de la volonté de leurs défenseurs de flatter leur ego que d'une vraie connaissance des sujets. Il n'en demeure pas moins que les vétérinaires, soigneurs, rangers et organismes de surveillance dédiés à la question animale, souvent les plus renseignés sur le sujet et sur les espèces concernées, doivent avoir un accès et un pouvoir important sur les tournages, pour servir de contrepoids à des *desiderata* trop audacieux ou dangereux.

En définitive, notre position sur les tournages avec les animaux est la même que celle au sujet des zoos et assimilés : il n'y a pas de grands principes à avoir, à être pour ou contre dans l'absolu. Tout dépend de la visée, des conditions, des motivations avec lesquelles l'entreprise se fait. Si tout est pensé en fonction de l'animal, en plaçant son bien-être au centre des préoccupations, voire en recherchant son plaisir lorsque c'est possible, il n'y a aucune raison d'être contre, et le cercle peut être vertueux. En revanche, les dérives et formes de maltraitance doivent être combattues avec autant de force que possible, et sont d'autant moins pardonnables qu'elles concernent, comme pour les enfants, des êtres qui ne peuvent se défendre par eux-mêmes.

²⁵ ANONYME, *Le Monde*, "La supercherie du label 'aucun animal n'a été maltraité durant ce tournage'", article du 26 novembre 2013.

https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2013/11/26/animalier-la-supercherie-du-label-aucun-animal-n-a-ete-maltraite-durant-ce-tournage_6000602_4832693.html

D'ailleurs, au besoin de le préciser : aucun animal (ni technicien) n'a été maltraité au cours du tournage de *Where Ravens Fly* (même les chats qui se cachaient dans le camion de matériel), et nous avons tenu à couper court au tournage le jour où la jument manifestait des signes d'agacement. Il était primordial pour nous de faire savoir aux propriétaires de Rivière que nous comptons observer la même rigueur que nous exigeons des autres sur cette question.

Chapitre 3 – Une reconfiguration des rôles

Au-delà de complexifier, ralentir, alourdir les tâches de chacun, la présence d'un animal sur un plateau invite tous les postes à repenser leur rôle, autant dans leur relation aux autres départements que dans la gestion de leurs propres priorités. Si l'on reprend l'exemple de la mise en scène, et notamment de la gestion du temps, la présence d'un animal prend instantanément le pas sur les autres données lors de l'élaboration du plan de travail – de la même façon que lorsque l'on travaille avec des enfants. Les animaux sont prioritaires sur tout le reste, quitte à ce que, en conséquence, les choix du plan de travail soient faits pour eux et contraires à ce que l'on aurait fait en leur absence. Par exemple, on aura pour souci de faire rester l'animal le moins longtemps possible sur le plateau, et surtout de resserrer ses plans pour ne pas éclater ses présences. Or, faire ce choix lorsque l'on est premier assistant, c'est souvent le faire au détriment d'une autre donnée, et cela implique souvent d'éparpiller davantage les présences d'un autre comédien ou d'une autre comédienne. Si ceux-ci, de notre expérience, sont souvent compréhensifs car il apparaît évident que l'animal est la priorité, il n'est pas toujours aisé pour certains de ne plus être le centre de l'attention et ceux que l'on cherche à dorloter au-dessus de toute autre considération. Par chance, nous avons bénéficié sur le tournage de *Where Ravens Fly* d'un casting extrêmement compréhensif car notamment très proche des animaux et des questions liées à leur bien-être. En outre, nous tournions très majoritairement au ranch où habite Rivière, il n'était donc pas problématique pour nous de fractionner un peu ses moments de présence puisqu'il ne s'agissait que de la bouger d'un enclos habituel à un autre. Le souci a tout de même été de tendre vers des blocs de présence compacts pour ne la déranger que sur un temps resserré.

La mise en scène n'est pas la seule à être affectée par la présence d'un animal : c'est bien l'intégralité des départements qui doit, plus ou moins tacitement, revoir ses priorités. En fonction de l'animal, l'équipe son devra adapter au maximum son approche du tournage, et beaucoup anticiper la post-synchronisation ou le bruitage. Nous concernant, l'ironie fut de mise : c'est au

contraire parce que notre jument n'était ni très bavarde ni très agitée que nous avons dû recourir à plus de travail d'enregistrement de bruitages. En revanche, il a fallu prêter attention au fait que Dona, la jument amie de Rivière qui partage son enclos, ne cessait de l'appeler (au sens propre, à coups de hennissements quasi ininterrompus) sitôt que Rivière la laissait seule pour tourner. Comme notre histoire ne mettait en scène qu'une seule jument dans un ranch reculé, entendre Dona était vraiment dommageable. Cela avait heureusement été anticipé par Julien Bachelard, qui avait en amont changé les deux juments d'enclos de façon à ce que Dona puisse en permanence voir son amie lorsque celle-ci tournait avec nous.

Au-delà de tous ces postes, il allait de soi que nous allions devoir aborder la chose différemment à la réalisation. Nous ne repasserons pas sur tous les éléments cités plus haut (storyboard, effet Koulechov...) qui relèvent évidemment des choix de mise en scène, nous nous attarderons plus sensiblement sur la reconfiguration de notre *posture* de réalisateur, et de la mesure dans laquelle les réflexes et habitudes ont dû changer en raison de la nature d'une de nos actrices.

En l'occurrence, le rapport à la prise est différent : on ne se trouve plus dans une situation où l'on peut (plus ou moins) se permettre de refaire une prise jusqu'à ce qu'elle soit bonne. L'agacement et l'endurance de la jument se dégradant au fur et à mesure, on se surprend à disposer d'une marge de manœuvre inversement proportionnelle au temps qui passe. Très concrètement, cela force à aller à l'essentiel, et à avoir beaucoup recours aux *pick-ups*. Le plan dont le photogramme ci-dessous est tiré est une bonne illustration de cette logique. La séquence concernée est une séquence de dialogue où de nombreuses informations narratives sont données. Sophie, chevauchant Nola, est sur le point de partir en balade lorsque son père la retient quelques minutes pour discuter avec elle. Si la jument donne, à l'écran, l'impression de plutôt bien accuser le coup, nous ne pouvions en réalité nous permettre de filmer ce plan en *master shot*, en couvrant toute l'action.



Fig. 42 : Ce plan, ouvrant et fermant la séquence, a été tourné en faux master shot.

Dans l'optique de raccourcir ce plan, donc, et comme nous étions certain de ne vouloir ce plan que pour ouvrir et clore la séquence, nous n'avons tourné que ces fragments, là où sans l'animal nous aurions probablement laissé la prise durer toute l'action pour le confort du montage à venir. D'ailleurs, pour optimiser le temps, nous n'avons même pas tourné cette ouverture et cette fermeture d'action comme des plans séparés, en coupant puis relançant. C'est donc sans couper, au milieu de la prise, que nous allions récupérer les accessoires déplacés au cours de l'action pour sauter directement à la fin de l'action, afin de rester dans la continuité du tournage de la prise et de ne pas créer une inertie de reprise de moteur qui aurait participé à agacer la jument. Le tout devait évidemment se faire le plus silencieusement possible, pour que l'énergie du moment ne donne pas à la jument une sensation d'agitation.

Il y a donc une vraie posture tactique à adopter, qui n'est pas totalement nouvelle, car un tournage, un découpage, une mise en scène sont toujours une question de compromis et d'équilibre. Cependant, avec des animaux, cela devient central, et l'on se trouve en permanence face à la question "est-ce que je vais pouvoir me permettre d'aller chercher cela, ou est-ce que je vais devoir prioriser la sécurité?". Car il n'est souvent pas possible de se mettre à l'abri pour ensuite chercher mieux : en raison des questions d'endurance et de fatigue de l'animal, il est très souvent nécessaire d'aller à l'essentiel dès le départ.

Mais il y a également un certain nombre de considérations techniques, et même technologiques, qu'il faut prendre en compte et qui sont propres à chaque espèce animale. En d'autres termes, le choix des outils techniques eux-mêmes sont conditionnés par la nature de l'animal et l'espèce à laquelle il appartient. Nous avons, à ce sujet, deux exemples précis qui illustrent parfaitement la nécessité d'adapter le matériel à l'animal.

Le premier exemple concerne le regard du cheval. Ainsi que nous l'expliquait Éric Guichard, à l'occasion d'un échange pour la préparation de *Where Ravens Fly*, l'œil du cheval est une sphère de miroir. Il est vitreux par nature. Si bien que l'on peut l'utiliser de deux façons, lorsque l'on cadre un visage de cheval de près : jouer de la réflexion totale, sans ajouter de point dedans, afin par exemple de mettre l'emphase sur l'*environnement* observé par le cheval, ou bien créer un point dans l'œil via une *eye light* afin, au contraire, de donner une expressivité et une direction au regard, comme il est souvent d'usage de faire avec les humains. Seulement, les dimensions d'un œil de cheval étant ce qu'elles sont, cette stratégie n'est viable qu'en faisant usage de bien plus grosses sources qu'avec un humain. En l'occurrence, notre cheffe électricienne, Lou Guellier, a eu recours à des polystyrènes de taille assez conséquente pour investir d'une direction le regard de Rivière, alors qu'un œil humain aurait demandé des sources bien plus petites.

Le second exemple concerne également un regard, mais sous un aspect différent, et implique des tigres, et plus particulièrement des bébés tigres. Il s'agit d'une anecdote que nous avons recueillie auprès de Jean-Marie Dreujou, quand nous avons échangé avec lui au début du premier confinement au sujet de son travail sur *Deux frères*. Une de nos questions était de savoir comment il avait été possible d'obtenir des plans qui mettaient en scène de façon aussi claire les directions de regard des tigres, sans que ceux-ci ne bougent la tête en permanence, comme on sait que les félins ont tendance à le faire. Fixer le regard d'un animal est en effet souvent source de difficultés, et l'on peine la plupart du temps à obtenir d'eux qu'ils maintiennent parfaitement celui-ci sur une durée souhaitée. Jean-Marie nous a alors expliqué qu'il a fait le choix de tourner ces plans à une cadence d'image plus élevée, de façon à créer ensuite, au redéploiement du rythme normal de projection, un effet de ralenti imperceptible en tant que tel, mais qui permettait d'avoir plus de marge au montage pour obtenir des maintiens de regard nécessaires, chose que de petits tigres curieux de tout sont peu enclins à donner d'eux-mêmes.

Tourner avec un animal a ainsi des conséquences sur tous les aspects de la réalisation d'un film, et celles-ci peuvent ressurgir quand on se croit enfin à l'abri. Par exemple, au cours de l'étalonnage de *Where Ravens Fly*, notre étalonneur Hector Cabel et le directeur de la photographie Guillaume ont eu la mauvaise surprise de découvrir que le crin de Rivière était dans les mêmes tons chromatiques que la peau humaine. La robe était évidemment plus saturée, mais la teinte à proprement parler est très proche, sur un vecteurscope, du beige humain. Ainsi, bien des outils d'étalonnage englobaient Rivière quand il était question de travailler la peau de la comédienne, et inversement. L'obstacle n'a pas été insurmontable, et c'est quelque chose que Guillaume avait déjà anticipé lors des repérages, mais c'est un paramètre à prendre en compte malgré tout.

CONCLUSION

En définitive, sur un tel sujet, en ayant l'impression d'en avoir beaucoup dit, on ne peut que se rendre compte qu'il reste tant encore à explorer. Les constats et conclusions auxquels nous arrivons rejoignent finalement les motivations premières qui nous ont fait choisir ce sujet. L'animal, son lien à l'humain, ses représentations, sont une source d'inspiration inépuisable par essence, puisque l'"animal" en tant que tel n'existe pas. Il y a des grandes lignes, des règles qu'il est bon d'appliquer indépendamment de l'espèce que l'on étudie, et ce en raison de la distance irréductible qui nous sépare de lui et qui permet de ne pas rendre totalement caduque cette opposition humain/animal qui viserait à regrouper sous une même égide l'ensemble de la faune qui nous entoure. Dans le même temps, comment appréhender identiquement un lion et un poisson rouge ? Un loup et un tigre ? Un ours et un ourson ? Cet ourson et le même ourson deux ans plus tard ? Autant de difficultés qui traduisent une inépuisable source de recherche et d'intérêt pour quiconque travaille avec les animaux, et d'autant plus pour quiconque souhaite en faire ses muses.

Les cinéastes que nous avons évoqués, et auxquels notre film de fin d'études souhaite rendre hommage sans avoir la prétention de les pasticher, s'inscrivent ainsi, par leur geste, dans une longue tradition millénaire de mise en image de l'animal, d'inscription de celui-ci au rang de mythe par la représentation. Peut-on soupçonner chez eux, en raison du choix de leur objet, une fatigue du genre humain, et la volonté de travailler avec des collègues plus innocents ? Nous ne le croyons pas vraiment, et nous pensons que cette hypothèse misanthrope, parfois le procès qu'on intente à de tels artistes, est une façon provocante d'interpréter la simple envie de travailler avec un sujet d'une nature différente, d'explorer ce mystère de l'altérité animale, quand ce n'est pas simplement la volonté de relever le défi de faire dire à un être ce qu'il est incapable de dire en tant que tel. L'animal prête alors son enveloppe aux cinéastes qui l'insufflent du sens à transmettre.

Or, les possibilités offertes par le cinéma pour investir de sens les bêtes à l'écran sont innombrables. Elles sont déjà particulièrement nombreuses lorsque l'on s'en tient à des actrices et acteurs humains, mais elles sont décuplées lorsque l'on décide de faire de l'animal son sujet. Chaque outil, chaque aspect de l'écriture cinématographique, de l'éclairage à la hauteur caméra en passant par les bruitages et l'étalonnage, doit être adapté, repensé en adéquation avec l'animal et ses caractéristiques physiologiques. Finalement, chaque espèce est presque un cas particulier – et cela offre d'autant plus de perspectives d'expression. Les mythes et légendes qui ont bâti nos civilisations apparaissent alors comme de formidables vecteurs ; ils sont les supports narratifs qui permettent aux cinéastes de déployer pleinement les capacités expressives de l'animal, et de susciter

avec d'autant plus d'efficacité l'admiration du public pour ces créatures si familières et pourtant si mystérieuses.

Bien entendu, cette ouverture sur le champ des possibles implique un certain nombre de contraintes. Tous les postes, dans la chaîne de réalisation du film, de l'écriture à la post-production, doivent faire acte d'humilité et repenser leurs façons de faire, leurs priorités, de manière à s'adapter à l'animal et aux exigences que sa nature implique. Aucune étape n'est à négliger, en particulier la sécurité et le bien-être. La clé, nous semble-t-il, au regard de notre expérience de tournage mais surtout de celle, bien plus dense, des professionnels qui nous ont épaulé, réside alors dans la rigueur de la préparation, la conscience du réel et la capacité d'adaptation. C'est une surcouche d'enjeux qui vient se superposer aux difficultés déjà nombreuses que comporte la réalisation d'un film, mais dont le jeu, lorsqu'il est joué correctement, vaut amplement la chandelle.

Nous souhaitons achever ce propos par la citation d'un extrait découvert par le plus grand des hasards au cours de la rédaction de ce travail. Il s'agit d'*Une cage de bêtes féroces*²⁶, une nouvelle d'Émile Zola qui raconte le bref voyage d'un lion et d'une hyène, échappés du Jardin des Plantes. Ceux-ci, dirigés par leur curiosité, et ayant passé la journée à découvrir la face sombre de l'humain, tels Dante mené par Virgile dans la *Divine Comédie*, décident de retourner d'eux-mêmes s'enfermer dans la cage de leur parc zoologique. Cette fable pessimiste met en scène un renversement qui fait écho à notre sujet par bien des aspects : des animaux en cage, habituellement observés par des spectateurs, passent de l'autre côté de la barrière, pour devenir à leur tour spectateurs d'un bien triste spectacle. La Hyène et le Lion, qui fantasment une humanité « mythifiée », déchantent rapidement quand ils se rendent compte de la bestialité dont celle-ci est capable. Après avoir analysé la construction du regard humain porté sur l'animal, il nous semblait précieux de citer cet exemple, qui imagine à quoi peut ressembler le regard animal s'il devait se porter sur l'humain. Dans les deux cas, il en va de notre définition en tant qu'espèce.

La nouvelle s'achève ainsi sur ces mots :

Et, comme la Hyène tâtait les barreaux de la cage les uns après les autres :

- Que regardez-vous ? demanda le Lion.
- Je regarde, répondit la Hyène, si ces barreaux sont solides et s'ils nous défendent suffisamment contre la férocité des hommes.

²⁶ ZOLA Émile, *Une cage de bêtes féroces*, 1867, Chapitre 6.

BIBLIOGRAPHIE

ANNAUD Jean-Jacques, avec LECLÈRE Marie-Françoise, *Une Vie pour le cinéma*, Grasset, Paris, 2018.

ANONYME, *Le Monde*, "La supercherie du label 'aucun animal n'a été maltraité durant ce tournage'", article du 26 novembre 2013.

ANONYME, *Cheval magazine*, "Les Saisons : le dresseur raconte le tournage", article du 27 janvier 2016.

BEL François et VIENNE Gérard, *Caméras dans la brousse. Du Territoire des autres à La Griffes et la dent*. Presses de la Cité, Paris, 1976.

BONNOT DE CONDILLAC Étienne, *Traité des animaux*, 1755.

BURT Jonathan, *Animal in film*, Reaktion books, Londres, 2002.

CAMPBELL Joseph, *Des mythes pour se construire*, OXUS, Escalquens, 2011.

CURTIS Neil (éd.), *Le Comportement animal*, Solar, Encyclopédie Solar des animaux, Paris, 1990.

DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Cinquième partie, 1637.

EDELSON Edward, *Great Animals of the Movies*, Doubleday, New York, 1980.

GUIRAND Félix, SCHMIDT Joël, *Mythes & Mythologies*, Larousse, Paris, 1996.

MARTIN Isabelle, « Question animale et théâtre comique », *Dix-huitième siècle*, vol. 42, no. 1, 2010.

MORRIS Desmond, *Horsewatching*, Crown Publishers Inc., New York, 1989.

PAGESY Hélène, "A l'Opéra de Paris, le taureau Easy Rider est un vrai veau d'or", *Le Figaro*, article du 06/11/2015.

VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Le Livre de Poche, Paris, 1998.

ZOLA Émile, *Une cage de bêtes féroces*, 1867.

FILMOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

ANNAUD Jean-Jacques, *L'Ours*, France/États-Unis, 1988, 96 minutes, couleur, sonore.

ANNAUD Jean-Jacques, *láng túténg (Le Dernier loup)*, Chine/France, 2015, 115 minutes, couleur, sonore.

AVIS Ashley, *Black Beauty*, 2020, États-Unis, 110 minutes, couleur, sonore.

BROOKS Richard, *Bite the Bullet (La Chevauchée sauvage)*, États-Unis, 1975, 132 minutes, couleur, sonore.

COSTNER Kevin, *Dances with Wolves (Danse avec les loups)*, États-Unis, 1990, 236 minutes, couleur, sonore.

CLUZAUD Jacques et PERRIN Jacques, *Les Saisons*, France, 2016, 96 minutes, couleur, sonore.

CORPUS SECONDAIRE

ALLEN Irwin, *The Lost World (Le Monde perdu)*, États-Unis, 1960, 97 minutes, couleur, sonore.

ANNAUD Jean-Jacques, *Deux frères*, France/Royaume-Uni, 2004, 109 minutes, couleur, sonore.

FITZHAMON Lewin, *Rescued by Rover (Sauvée par Rover)*, Royaume-Uni, 1905, 4 minutes, noir et blanc, muet.

EDISON Thomas, *Dog Factory*, États-Unis, 1904, 4 minutes, noir et blanc, muet.

ILLUSTRATIONS

Couverture : Photogramme tiré de *L'Ours* de Jean-Jacques Annaud.

Fig. 1 : Rivière et Elly Norris (Sophie), posant pour Guillaume Pradel. Photographie de plateau.

Fig. 2 : Les Aurochs des peintures rupestres de Lascaux. Photographie en ligne libre de droits.

Fig. 3 : Illustration de l'édition d'origine du calmar dans *Vingt mille lieues sous les mers*. Illustration de l'édition d'origine.

Fig. 4 : Lion gardien de porte, trouvé à proximité du temple d'Inshushinak, daté du XIV^{ème} siècle av. J.-C. Conservé au Musée du Louvre. Photographie personnelle.

Fig. 5 : Fresque murale du palais de Darius Ier. Conservée au Musée du Louvre. Photographie personnelle.

Fig. 6 : *Lion au serpent* d'Antoine-Louis Barye, bronze fondu à la cire perdue, 1835. Photographie personnelle.

Fig. 7 : Divers artefacts de la collection égyptienne du Musée du Louvre. Photographie personnelle.

Fig. 8 : *Le Buffet* de Jean Siméon Chardin, exposé au Musée du Louvre. Photographie personnelle.

Fig. 9 : Walt Disney préparant Bambi. Photographie du Musée de l'Art ludique.

Fig. 10 : Rover force la porte de la cachette de la ravisseuse. Photogramme tiré de *Rescued by Rover*.

Fig. 11 : Les chevaux d'*Ex Anima*, mis en scène dans une vidéo à 360°. Photogramme.

Fig. 12 : La horde de chevaux dans la forêt des *Saisons*. Photogramme.

Fig. 13 : Plan 1 : la pomme de pin tombe. Photogramme de *L'Ours*.

Fig. 14 : Plan 2 : l'ours se prend la pomme de pin sur la tête, hagard. Photogramme de *L'Ours*.

Fig. 15 : Plan 3 : l'écureuil s'enfuit, son méfait accompli. Photogramme de *L'Ours*.

Fig. 16 : L'ourson hallucine. Photogramme de *L'Ours*.

Fig. 17 : L'ours glouton se nourrit de champignons. Photogramme de *L'Ours*.

Fig. 18 : Beauty échange un regard avec son futur propriétaire. Photogramme de *Black Beauty*.

Fig. 19 : Après de nombreux efforts, le lien insécable entre la cavalière et sa jument se crée. Photogramme de *Black Beauty*.

Fig. 20 : La séquence d'introduction et de clôture du film. Photogramme de *Black Beauty*.

Fig. 21 : Les silhouettes sombres des loups sont dévoilées principalement par les lampes-torches des personnages. Photogramme du *Dernier loup*.

Fig. 22 : Il est difficile de déceler en un clin d'œil où sont les loups parmi les chevaux. Photogramme du *Dernier loup*.

Fig. 23 : Les moments où l'on accède aux regards des loups sont d'autant plus pénétrants. Photogramme du *Dernier loup*.

Fig. 24 : Rivière, la jument alezane qui interprète Nola dans *Where Ravens Fly*, en costume. Photographie de Julien Bachelard.

Fig. 25 : Un dinosaure (supposé) terrifiant dans *The Lost World* (Allen, 1960). Photogramme de *The Lost World* (détail).

Fig. 26 : Portraits de John Henry Holliday (dit “Doc Holliday”), de Martha Jane Cannary (dite “ Calamity Jane”) et de Bass Reeves. Photographies libres de droits.

Fig. 27 : En cadrant trop serré ou trop large, le film utilise le cheval comme un motif pictural, notamment par le biais de la diversité des robes. Photogrammes de *Danse avec les loups*.

Fig. 28 : Au centre, le chef des Sioux sur un palomino. Dunbar et Kicking Bird (tout à gauche) montent eux aussi des chevaux à robes significatives. *Photogramme de Danse avec les loups*.

Fig. 29 : Dans une brume mystique, les bisons, fantomatiques, semblent venir de l’au-delà. Photogramme de *Danse avec les loups*.

Fig. 30 : Le cimetière des bisons. Photogramme de *Danse avec les loups*.

Fig. 31 : Le premier plan où l’on voit véritablement les bisons dans le film. Photogramme de *Danse avec les loups*.

Fig. 32 : Le cadre, déjà restreint par la découpe de la longue-vue, est saturé par les bisons, qui ne valent plus comme êtres singuliers, mais comme un tout, l’esprit de l’Ouest. Photogramme de *Danse avec les loups*.

Fig. 33 : En plan large, et en longue focale, le troupeau apparaît comme un flux torrentiel. Photogramme de *Danse avec les loups*.

Fig. 34 : En serré, on fait insister, plutôt que la lourdeur du pas, la rapidité de la course. Photogramme de *Danse avec les loups*.

Fig. 35 : Les travellings latéraux, spectaculaires, accompagnent la course des bisons. La stratification des différents plans, séparés par le jeu de couleurs et la barrière de poussière, renforce l’effet. Photogramme de *Danse avec les loups*.

Fig. 36 : Two-Socks fait signe de la patte à Dunbar, comme cherchant à communiquer. Photogramme de *Danse avec les loups*.

Fig. 37 : Roy Goode, ancien bandit, s’occupe des chevaux d’Alice Fletcher dans *Godless*. Photogramme.

Fig. 38 : Gene Hackman cherchant sa route dans *La Chevauchée sauvage* (Brooks, 1975). Photogramme.

Fig. 39 : Photogrammes de la séquence 4 de *Where Ravens Fly*.

Fig. 40 : L’avant du dispositif de tournage à de la séquence du lac. Photographies de tournage.

Fig. 41 : Mise en relation de plans du film avec leurs versions storyboardées au préalable. Storyboard et photogrammes de *Where Ravens Fly*.

Fig. 42 : Ce plan, ouvrant et fermant la séquence, a été tourné en faux master shot. Photogramme de *Where Ravens Fly*.



PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE

WHERE RAVENS FLY

Accompagné de la partie théorique de mémoire intitulée : La mise en scène des animaux au service des mythes dans le cinéma de fiction

Charly Lehuédé

*Cinéma promotion 2022
Soutenance de juillet 2022*

Directeur de mémoire : Michel MARX

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

CURRICULUM VITAE	99
NOTE D'INTENTION PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE ET SYNOPSIS	100
LISTES MATÉRIEL	105
PLANS DE TRAVAIL	113
PLANNING DE POST-PRODUCTION	115
ÉTUDE ÉCONOMIQUE	115
SYNTHÈSE DES RÉSULTATS	120



CHARLY LEHUÉDÉ

Mise en scène

INFORMATIONS

Nationalité française

22 rue de Stalingrad
95120 ERMONT

Permis B

Véhiculé



Excellent niveau



Niveau correct

ÉTUDES



ENS Louis-Lumière, Saint-Denis (2019-2022)
Master Section Cinéma



Berkeley, University of California (2019)
Summer Session, Journalism & Multimedia Storytelling



Université Bordeaux-Montaigne, Pessac (2017-2019)
Licence 3 et Master 1 Études cinématographiques



Lycée Jean-Pierre Vemant, Sèvres (2014-2017)
Classe préparatoire littéraire (Hypokhâgne-Khâgne-États) spécialité cinéma

EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES (SÉLECTION)

RÉALISATEUR

Where Ravens Fly (2022) [En cours de post-production]

13', Prod. ENS Louis-Lumière
Avec É. Nouris, C. Star-Lassen, C. Jannot, R. Châtelier, P. Thier

Le Fantôme de l'Opéra (2021)

4', Prod. ENS Louis-Lumière
Avec J. Lemaire, J. Bauer

To Linger in Lens (2021)

20', Prod. SCOPPE
Avec A. Le Bail-Heyraud, C. Jannot, L. Sryit, T. Wendling

1ER ASSISTANT

Celles qui restent (F. Baudereff, 2022)

23', Prod. Augustine Films & H Rouge
Avec C. Brunquart, A. Boulangier, J. Féla, M. Banni

1 KM à pied (F. Lazarus, 2022)

5', Prod. Calmar Productions pour ARTE
Avec H. Heugéme, S. Housauer

Enchanté (L. Bizouarn, 2021)

13', Prod. ENS Louis-Lumière
Avec L. Arfi, A. Sliant, E. Leicher, E. Sato, A. Yansouche

2ND ASSISTANT

Mimi dans la nuit (L. Giboulot, 2022)

2 x 20' (2nde partie effectuée en 1er assistant), Prod. ENS Louis-Lumière
Avec A. Saudet, P. Brault, M. Sobcher, T. Wejland

Anna (E. Moutaud & A. Girard, 2022)

13', Prod. Tredici Productions
Avec A. Moutaud, P. Baille, T. Hoch



@charly_leh



06 27 51 72 31



charly.lehuede@gmail.com

NOTE D'INTENTION PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE

INTRODUCTION

Mon mémoire portant sur la mise en scène des animaux dans les films de fiction, et plus particulièrement au service de l'élaboration des mythes civilisationnels, il me semblait inévitable de réaliser une fiction pour pouvoir déployer les mécanismes de production de sens que j'aurais repérés via mes recherches. S'est rapidement posée la question du choix de l'animal. J'ai choisi de travailler avec un cheval, car celui-ci me semble un bon compromis entre le spectaculaire et le confort de travail. Un chien ou un chat, très communs, n'auraient eu que peu d'intérêt et de lien avec les mythes, et d'autres animaux plus exotiques auraient été trop difficiles à appréhender pour moi sans disposer de moyens conséquents. De ce choix du cheval a découlé celui du western, qui en plus d'être l'occasion d'assouvir une envie très profonde chez moi d'en réaliser un, est à mon sens la jonction parfaite entre le cheval et le mythe. Écrit au cours de l'été 2021 avec le soutien régulier de Michel Marx, je l'ai ensuite traduit en anglais et fait scrupuleusement valider sur le plan linguistique par Lauren Bryn, une amie comédienne californienne. Toujours dans cette recherche d'authenticité, j'ai bénéficié des conseils de Maxime Henriot, un ami professeur d'histoire, et de Michael R. Grauer, le curateur du musée du western d'Oklahoma City (notamment sur les modèles d'armes en vigueur et les conceptions de l'époque). Tout a été fait en amont pour ne pas trébucher dans un film trop ambitieux pour mes moyens, tout en étant suffisamment épaulé pour que celui-ci ne soit pas trop "simple" et qu'il me permette d'aborder et de développer le sujet du cheval comme personnage de fiction dans le genre du western.

SYNOPSIS

Colorado, 1880. Sophie vit paisiblement avec son père Ernest, un ancien colonel de l'armée américaine, et leur jument indienne Nola, dernier vestige vivant de la présence cheyenne désormais réduite à néant par les Guerres indiennes. Voyant sa fille grandir, et sentant leur lien s'effriter, Ernest lui révèle un lourd secret : c'est lui qui avait sauvé Nola, en se rendant compte de la gravité des atrocités commises par ses troupes lors d'un raid. C'est pendant que Sophie et Nola sont absentes qu'il est retrouvé par James et Hank, les deux fils d'un ancien soldat trahi par Ernest, qui veulent l'abattre et réserver à l'animal le même sort.

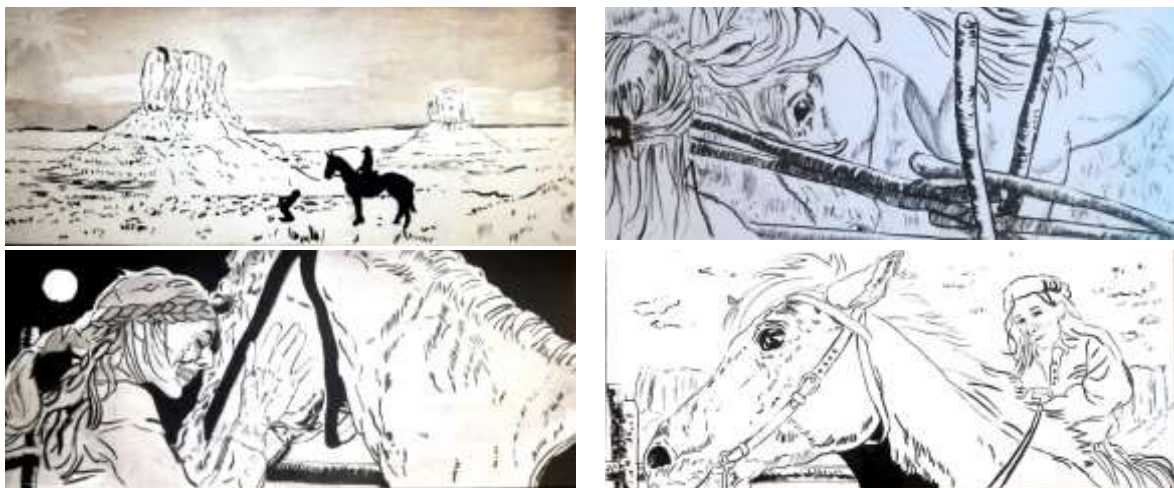
POURQUOI CE SUJET ?

Ce sujet me permet de mettre parfaitement en application les recherches faites pour mon mémoire. L'histoire, et donc la mise en scène qui s'articule autour, reposent sur cette jument,

personnage principal de l'intrigue qui sera tantôt humanisée, tantôt élevée au rang de symbole. Elle y fait figure de dernier vestige de la présence cheyenne, et sera traitée comme tel, au-delà de sa simple condition animale. Mes outils principaux seront le découpage, la hauteur caméra, mais également le montage. L'effet Koulechov m'aidera à investir de sens les expressions de la jument. La préparation de mon mémoire a déjà été l'occasion pour moi de mettre en application ce que j'avais lu et entendu au cours de mes recherches, par exemple en ce qui concerne le costume de l'animal (la selle, le tapis de selle...), sa taille dans le cadre, la couleur de sa robe... Ce travail m'a permis d'adopter la bonne posture dans mes démarches et surtout de comprendre, sans être surpris, les recommandations des propriétaires et le comportement de la jument.

ÉTAT DU PROJET

Préparant ce film, tout en devant me confronter à la réalité du terrain que j'allais devoir affronter, j'ai pu rassembler un nombre important de conseils, de retours d'expérience et de témoignages, qui en plus d'assurer la viabilité du projet et le sérieux de ma démarche nourrissent largement mon mémoire. J'ai notamment déjà bénéficié du soutien de mes parrains professionnels, Jean-Marie Dreujou et Jean-Jacques Annaud. Ce dernier m'a fourni une bibliographie très utile, dont un ouvrage spécifiquement dédié au comportement du cheval, et m'a fortement conseillé de faire storyboarder les séquences avec la jument, ce qui a facilité l'échange avec ses propriétaires.



Il m'a également fait part de son expérience avec les dresseurs, et recommandé auprès des équipes de Bartabas, ce qui m'a permis de poser toutes mes questions à Emmanuelle Santini, l'assistante de ce dernier, notamment sur la nécessité ou non d'avoir une comédienne cavalière, une jument dressée pour le cinéma, de monter en amazone, d'adapter le costume... Celle-ci m'a même donné des petits conseils de dressage, par exemple pour "déclencher" le fait que la jument se roule au sol – ce que j'ai pu expérimenter lors de mes repérages. J'ai également complété cet

apport très ciblé sur le cheval avec des échanges plus généraux sur les tournages avec les animaux, avec Jean-Marie Dreujou, mais également Éric Guichard, qui ont pu m’apporter des conseils à transmettre à mon directeur de la photographie, notamment pour les *eye lights* et la distance à l’animal. J’ai également profité de la projection de *Black Beauty* à Camerimage et de la présence du chef-opérateur David Procter pour lui poser des questions sur les méthodes qu’il a employées sur le tournage avec la jument. Enfin, tout au long de cette préparation, Michel Marx m’a fourni des références dont la portée philosophique et anthropologique m’ont invité à penser le rapport à l’animal et à réfléchir au sens de la représentation que j’allais construire. Tout cela a été scrupuleusement pris en note, mis en pratique lors de mes échanges avec le ranch avec lequel je vais travailler, et sera retranscrit dans mon mémoire.

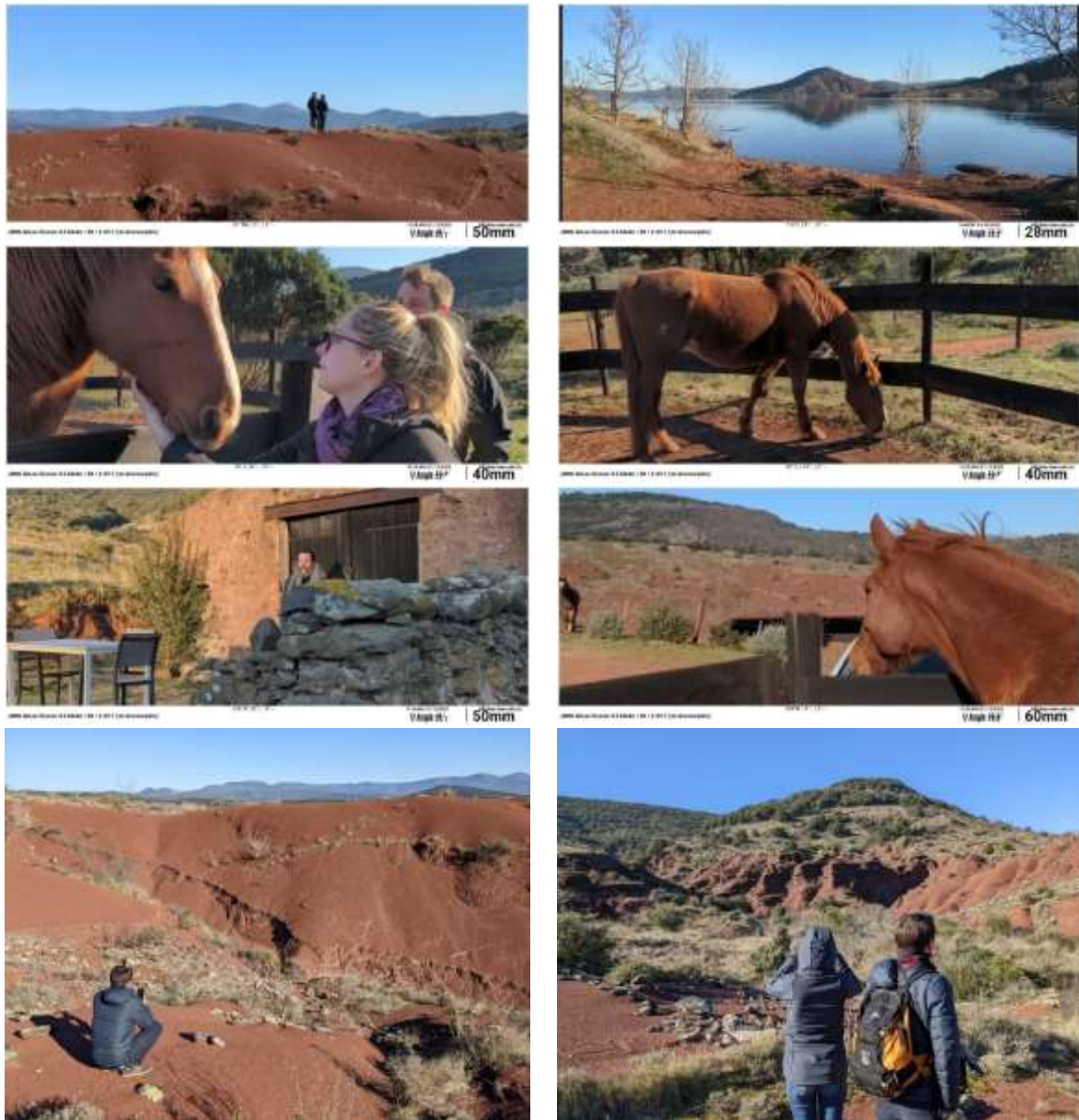
En parallèle de cette préparation, j’ai décidé de tourner au lac du Salagou, à quarante minutes de Montpellier. Ce lieu magique propose des paysages incroyables, que l’on pourrait confondre avec le Colorado, et accueille plusieurs centres équestres typiques, dont le ranch l’Attrape-Rêves, tenu par Julien Bachelard et Marine Seghier. Je suis allé repérer et rencontrer ces derniers une première fois courant octobre 2021, où j’ai pu voir à quel point leur sympathie et leur engouement pour le film allaient être des atouts pour moi. Un accord a été très facilement trouvé, et ce sont maintenant des interlocuteurs avec qui j’entretiens un lien très amical et qui m’aident sur d’autres pans de la préparation que ce qui concerne strictement la jument. Concernant celle-ci, ils m’ont proposé de travailler avec Rivière, une jument alezane de quinze ans, particulièrement docile, élégante et habituée à l’agitation des enfants et aux shootings photo de mariage.



Rivière, la jument, et Elly, qui interprètera Sophie

Nous y sommes depuis retournés le week-end du 15-16 janvier à l’Attrape-Rêves avec Guillaume Pradel, mon chef-opérateur, Lou Guellier, cheffe électricienne et Léandre Bizouarn, chef décorateur, pour procéder aux repérages techniques et affiner le découpage afin de mettre en

place le traitement de la jument comme symbole de l'Ouest et mythe animal, et de renforcer le lien avec elle et ses propriétaires. Ledit découpage a été affiné suite à la confrontation avec le terrain.



Le casting est composé de comédiens américains vivant en France (pour l'anecdote, les comédiens jouant James et Hank sont les deux cascadeurs qui se partagent le rôle de Buffalo Bill au *Wild West Show* de Disneyland Paris). La séquence du saloon a été réalisée en studio à l'école.

LISTES MATÉRIEL

PREMIÈRE PARTIE DU TOURNAGE

Équipe principale, Lac du Salagou (Hérault), du 8 au 11 mars

Liste caméra

Arri Alexa Mini + Série Master Anamorphics + 50 mm Master Anamorphic équipé *flare set* prêtés par Arri.

Matériel	Quantité
<i>Caméra</i>	
Mattebox ARRI LMB5 (clip on et tiges)	1
Follow Focus Mécanique ARRI FF5	1
Jeux de tiges 15 (1 courtes et 1 longues)	2
Jeux de tiges 19 (1 courtes et 1 longues)	2
<i>Filtres</i>	
Filtres ND 4*5.6 (0.3/0.6/0.9/1.2/1.8)	1
Filtre polarisant	1
Filtres Classic soft / HD Classic Soft	1
Filtre Clear	1
<i>Storage/Backup</i>	
Disques Durs 1To	4
Tour RAID	1
Macbook Pro ancien (Shotput pro)+ chargeur et Hub USB	1
Carte SD	1
<i>Monitoring</i>	
CineMonitor 7''	2
Atomos Shogun avec SSD et lecteur	1
Panasonic 17''	1
Pieds Roulettes	2
Tourets BNC	2
BNC longs	6
BNC moyens	6
BNC petits	15
Starlite	1
<i>Alimentation</i>	
Batteries Anton Bauer VCLX (+ chargeur)	2
Batteries VLock	12

Chargeurs Vlock	3
Batterie NPF	8
Chargeur NPF 2 voies	2
<i>Machinerie</i>	
Kit Poignées Shape	1
Tête 120	1
Grandes Branches 120	1
Petites Branches 120	1
Base 120	1
<i>Valise opérateur</i>	
Cellule	1
Spotmètre	1
Thermocolorimètre	1
Verre de contraste	2
Mire Gris Neutre	1
Mire Macbeth	1
Flycase « opérateur »	1
<i>Roulante et Grip</i>	
« roulante de face » avec grosses roues.	1
Pinces cyclones petites	3
Clamps	3
Spigots	3
Supports Vlock	2
Sangles	3

+ EasyRig Vario 5 et Cineflow Serene loué chez BUFFALOC

Liste lumière

Matériel	Quantité
Floppy	3
Drapeau M	2
Drapeau L	2
Cutter M	1
Cutter L	1
Jeu de mama	1
Jeu de cadre de diff 120x120	1
Cadre 120x120 vide	4
Miroir sur lyre	2
Grand poly (dont un argenté)	3
Poly carré (dont un argenté)	2
Depron 6mm	5

Cadre 12x12 en sac	1
Cadre 8x8 en sac	1
Silent grid cloth 8x8	1
¼ silent grid cloth 8x8	1
Reflector lama plata/silver 8x8	1
Full grid silent 12x12	1
SL1 Switch (sur batteries)	2
Matboom avec contrepoids	1
Windup	4
Pied U126	3
Pied de 1000	8
Rack de pied	1
Rotules jumbo	4
Bras de déport 1m	2
Bras de déport 50cm	2
Bras magique	4
Clamp	8
Rotules	8
Porte poly	4
Pinces cyclones	4
Prolong	5
Multiprise	2
Jeu de CTB en 120x120	1
Jeu de CTO en 120x120	1
Gaffer noir mat 50mm	1
Soft silver reflector	1
Soft gold reflector	1
Cinéfoil	1
Tarlatanne noire	1
Éclats de miroir	

+ Toile Muslin Unbleached 2,40 x 2,40 louée chez TSF

+ Toile Hilite 4 x 4 louée chez TSF

Liste machinerie

Matériel	Quantité
Borniol 5m x 3m	3
Taps	6
Gueuses	12
Guindes	10
Rails de travelling	6 mètres
Grand plateau de travelling	1

Pinces stanley	10
Jeu de cubes caméra	1
15x20x30	6
Jeu de cales	1
Sangle	8
Praticable 1m	1
Praticable 50cm	1
Collier de serrage avec embout 28	3
Tube 2m	1
Tube 4m	2
Diable	1
Trilight	6 mètres

SECONDE PARTIE DU TOURNAGE

Équipe secondaire, ENS Louis-Lumière, 23-24 mars

Liste caméra

<i>Caméra</i>
ARRI ALEXA STUDIO 1
Cooke S4 mini 1
Mattebox ARRI LMB5 1
Follow Focus Mécanique ARRI FF5 1
C Motion 1
Jeux de tiges 19 (1 courtes et 1 longues) 2
<i>Filtres</i>
Filtres ND 4*5.6 (0.3/0.6/0.9/1.2) 1
Filtre polarisant 1
Filtres Classic soft et HD Classic Soft 1 Filtre Clear 1 <i>Storage/Backup</i>
Cartes SxS PRO 256GB 4
Lecteur SxS 1 Disques Durs 2To 2 Tour RAID 1

Macbook Pro + chargeur et Hub USB 1
Carte SD 1
<i>Monitoring</i>
CineMonitor 7" 1
Starlite 1
Leader 1
Sony 25" 1
Pieds Roulettes 1
Titan HF 1
Tourets BNC 2
BNC longs 6
BNC moyens 6
BNC petits 8
<i>Alimentation</i>
Batteries Anton Bauer VCLX (+ chargeur) 2
Batteries VLock 140 8
Chargeurs Vlock 2
<i>Machinerie</i>

Kit Poignées Shape 1
Tête 120 1
Grandes Branches 120 1
Petites Branches 120 1
Base 120 1
<i>Valise opérateur</i>
Cellule 1
Spotmètre 1
Thermocolorimètre 1
Verre de contraste 2
Mire Gris Neutre 1

Mire Macbeth 1
Flycase «opérateur» 1
<i>Roulante et Grip</i>
«roulante de face» bleue 1 Pinces cyclones petites 3
Clamps 3
Spigots3 Supports Vlock 2 Sangles3

Liste lumière & machinerie

Cycliodes 4
Fresnel 5kW 2
Fresnel 650W + cônes 3
Source Four 1
SL1 Switch 3
SL1 3200 2
Skypanel 2
Kino 60cm 3200 1
Joker bug 800 2
Borniol 3
Taps5
Floppy 3
Drapeau L 2 Drapeau M 2 Cutter 1
Jeu de mamas 1

Jeu de cadres de diffusion 1

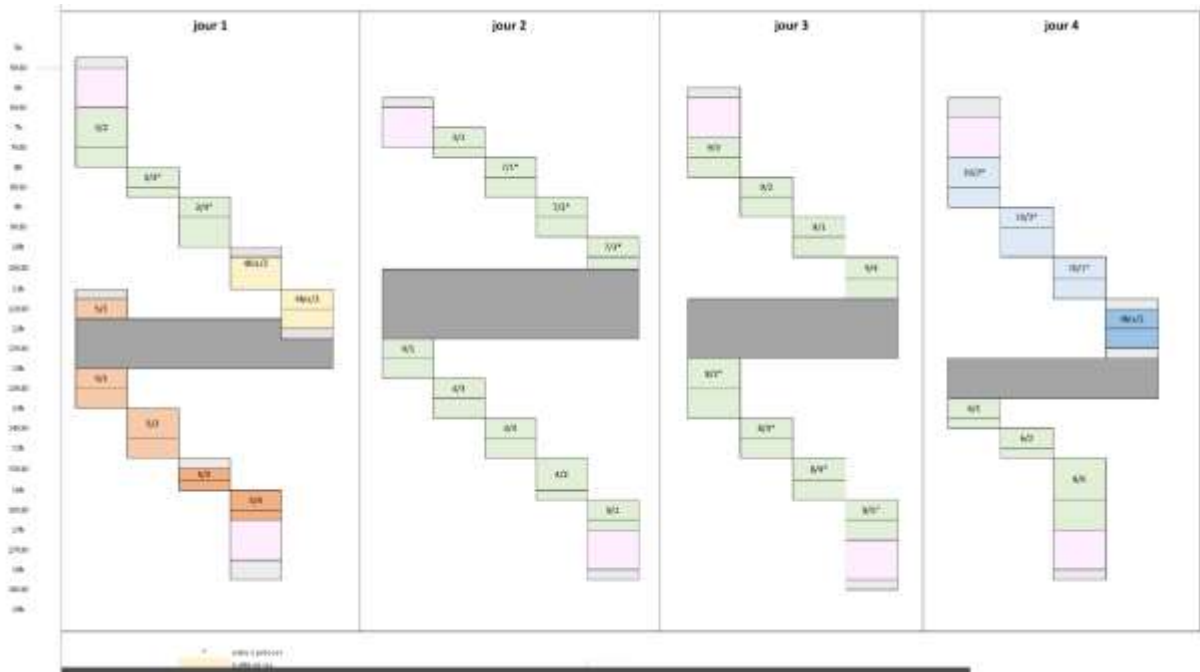
Poly rectangle blanc 4
Poly carré blanc 2
Poly rectangle martelé argenté 2
Poly carré martelé argenté 1
Jeu de depron 3mm 1

Toile de spie 12'x12' 1
Toile Lamé Plata Silver 8'x8' 1
Jeu de Correcteurs de couleur + ND 1
Jeu de grilles 1
Jeu d'éclats de miroir 1
Distribution
Tonneau2
BoîtierM65
Lignesmaréchal32A7 Lignesmaréchal64A2 Prolongateurs16A 12
Dimmer1kW2
Grip
1 rack à pieds + pieds de mille + U126 1
Windup 5
Barres 3m 2
Coulisseau 1
Skyhook 5
Pince cyclone 8
Rotule 10
Clamp 15
Main de singe 6
Bras magique 4
Pince Stanley 15
Déport 1m 4
Matboom + contrepoids 1
Gueuses 10
Jeu de cube1
15x20x306
Machine à fumée1

Commentaire sur les listes :

Comme abordé au cours de la partie théorique du mémoire, la préparation du projet et de ses spécificités ont permis d'élaborer ces listes au regard de la donnée animale, et du tournage en extérieur. La météo n'ayant pas été à notre avantage, nous avons plutôt dû avoir recours aux outils de travail en négatif

qu'à ceux visant à réfléchir la lumière, mais avons tout utilisé et estimons que les listes présentées étaient adaptées au projet.



PLAN DE TRAVAIL SECONDE PARTIE DU TOURNAGE

Séq	Plans	Décor	PAT	Comédiens	Description plan	Action	Accessoires	Commentaires
8	1	Saloon	9h20	Tous	Master large face au tenancier	Toute la séquence	Dents Verres Whisky Torchon Bouteilles en verre	
	6		10h20	Pete & Ryan	Tenancier avec amorce Hank	Chute des dents		
	4		11h10	Pete	Plan poitrine sur tenancier	Toute la séquence		
	7		12h	Pete	Très serré visage tenancier	Toute la séquence		
Déjeuner 12h20 – 13h20								
8	3	Saloon	14h	Tous	Plan poitrine sur Mexicain puis Hank. James et tenancier plus loin	Toute la séquence	Dents Verres Whisky Torchon Bouteilles en verre	Fin de tournage Pete & Ryan (et Julien en tant qu'acteur)
	2		15h	Christian	Serré visage James	Toute la séquence		
	5		15h45	Christian	Très serré visage James	Refus d'obtempérer du tenancier jusqu'à la fin		
	8		16h20	Christian	Insert main de James	James pose la dent		Fin de tournage
Fin de tournage 16h30								

Commentaire sur le plan de travail :

Élaboré en plaçant la jument au centre de nos considérations, et composant avec des lieux resserrés géographiquement, le plan de travail s'est avéré tout à fait adapté, et nous l'avons tenu en nous permettant même de rajouter un ou deux plans supplémentaires, le tout en respectant les horaires syndicaux et les temps de pause nécessaires.

PLANNING DE POST-PRODUCTION

Montage image : effectué par sessions ponctuelles du 26 mars au 30 avril 2022.

Montage son : montage des directs effectué par sessions ponctuelles du 1er au 12 mai. Enregistrement des bruitages et de la post-synchronisation les 13 et 18 mai. Montage 5.1 le 23 mai.

Mixage : effectué les 9 et 10 juin.

Étalonnage : effectué par sessions ponctuelles du 28 mars au 13 juin.

Commentaire sur le planning de post-production :

Ce serait un doux euphémisme que de dire que la post-production du film a été simple à organiser, en raison de l'absence de disponibilités des salles, partagées avec les autres exercices en cours, et de la nécessité quasi-intégrale d'avoir recours à des techniciens extérieurs. Cela explique les délais indiqués, et surtout le caractère fragmenté des sessions. Nous tenons à remercier ces personnes ainsi que les organismes tels que BlackShip qui nous ont gracieusement prêté leurs locaux, et affirmons sans aucune exagération que sans eux, il nous aurait été impossible de rendre le film et ce mémoire en temps et en heure.

ÉTUDE ÉCONOMIQUE

WHERE RAVENS FLY							
					RECU À CE JOUR	PRÉVISIO NS À VENIR	TOTAL
101	Crowdfunding				1 374,57 €	0,00 €	1 374,57 €
102	Apport personnel Charly				3 200,00 €	0,00 €	3 200,00 €
103	Apport Louis-Lumière				610,00 €	0,00 €	610,00 €
104	Revente				300,00 €	0,00 €	300,00 €
100	REVENUS TOTAUX				5 484,57 €	0,00 €	5 484,57 €

DÉPENSES							
200	ACCESSOIRES & DÉCORATION	UNI TÉS	TYPE	COÛT UNITAIRE /JOURNALIER	DÉPENSÉ À CE JOUR	ESTIMATI ONS JUSQU'À TERME	TOTAL
201	Meuble bas brun avec dorures	1	Objet	10,00 €	10,00 €	0,00 €	10,00 €
202	Revolver Ernest Colt Navy 1951	1	Objet	62,61 €	62,61 €	0,00 €	62,61 €
203	Revolver Lewis	1	Objet	60,00 €	60,00 €	0,00 €	60,00 €
204	Chevron	1	Objet	31,60 €	31,60 €	0,00 €	31,60 €
205	Leroy Merlin	1	Objet	58,70 €	58,70 €	0,00 €	58,70 €
206	Emmaus	1	Objet	60,00 €	60,00 €	0,00 €	60,00 €
207	Recyclerie	1	Objet	8,00 €	8,00 €	0,00 €	8,00 €
208	Poutre LeBonCoin	1	Objet	20,00 €	20,00 €	0,00 €	20,00 €
209	Cuir	1	Objet	45,80 €	45,80 €	0,00 €	45,80 €
210	Tabouret	1	Objet	15,00 €	15,00 €	0,00 €	15,00 €
211	Corde	1	Objet	19,00 €	19,00 €	0,00 €	19,00 €
212	Horloge	1	Objet	20,00 €	20,00 €	0,00 €	20,00 €
213	Tringles	1	Objet	4,00 €	4,00 €	0,00 €	4,00 €
214	Peinture Leroy Merlin porche	1	Objet	35,80 €	35,80 €	0,00 €	35,80 €
215	Reste de la déco	1	Objet	90,00 €	90,00 €	0,00 €	90,00 €
					540,51 €	0,00 €	540,51 €
300	RESSOURCES HUMAINES	UNI TÉS	TYPE	COÛT UNITAIRE /JOURNALIER	DÉPENSÉ À CE JOUR	ESTIMATI ONS JUSQU'À TERME	TOTAL
301	Charly Lehuédé (Réal/Scén)	5	Prestatio n	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
302	Clara Bauer (Dir. Prod.)	5	Prestatio n	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
303	Guillaume Pradel (Dir. Phot.)	5	Prestatio n	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
304	Nicolas Lounda (Storyboarder)	20	Prestatio n	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
305	Rivière (Cheval)	3	Prestatio n	267,00 €	801,00 €	0,00 €	801,00 €
306	Quentin Olivier (Comp)	5	Prestatio n	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
					801,00 €	0,00 €	801,00 €
400	LOCATION MATÉRIEL TECHNIQUE	JOU RS CO	TYPE	COÛT UNITAIRE	DÉPENSÉ À CE JOUR	ESTIMATI ONS	TOTAL

		MPT ÉS		/JOURNA LIER		JUSQU'À TERME	
401	Easyrig + Serene (Buffaloc)	4	Location	69,30 €	277,20 €	0,00 €	277,20 €
402	Matériel son	4	Location	63,60 €	254,40 €	0,00 €	254,40 €
					531,60 €	0,00 €	531,60 €
500	COSTUMES & MAQUILLAGE	UNI TÉS	TYPE	COÛT UNITAIRE /JOURNA LIER	DÉPENSÉ À CE JOUR	ESTIMATI ONS JUSQU'À TERME	TOTAL
	RANCH SOPHIE						
501	Chemisier blanc 1 (Ranch Sophie)	1	Objet	2,80 €	2,80 €	0,00 €	2,80 €
502	Jupe longue bleue (Ranch Sophie)	1	Objet	5,68 €	5,68 €	0,00 €	5,68 €
503	Jupon blanc (Ranch Sophie)	1	Objet	5,80 €	5,80 €	0,00 €	5,80 €
504	Chemisier blanc 2 (Ranch Sophie)	1	Objet	5,16 €	5,16 €	0,00 €	5,16 €
505	Bottes en cuir marron clair (Ranch Sophie)	1	Objet	24,58 €	24,58 €	0,00 €	24,58 €
	PRIME HUNTER SOPHIE						
506	Foulard bordeaux (Prime Hunter Sophie)	1	Objet	4,63 €	4,63 €	0,00 €	4,63 €
507	Ceinture noire (Prime Hunter Sophie)	1	Objet	4,63 €	4,63 €	0,00 €	4,63 €
508	Veston noir (Prime Hunter Sophie)	1	Objet	4,63 €	4,63 €	0,00 €	4,63 €
509	Bottes en cuir foncé (Prime Hunter Sophie)	1	Objet	29,83 €	29,83 €	0,00 €	29,83 €
510	Chemise grise (Prime Hunter Sophie)	1	Objet	7,89 €	7,89 €	0,00 €	7,89 €
511	Pantalon en daim (Prime Hunter Sophie)	1	Objet	12,41 €	12,41 €	0,00 €	12,41 €
512	Manteau long cuir (Prime Hunter Sophie)	1	Objet	45,98 €	45,98 €	0,00 €	45,98 €
	ERNEST						

513	Chapeau d'Ernest	1	Objet	35,48 €	35,48 €	0,00 €	35,48 €
514	Chemise Ernest	1	Objet	8,34 €	8,34 €	0,00 €	8,34 €
515	Bretelles Ernest	1	Objet	5,59 €	5,59 €	0,00 €	5,59 €
516	Pantalon Ernest	1	Objet	2,80 €	2,80 €	0,00 €	2,80 €
517	Chaussures Ernest	1	Objet	30,54 €	30,54 €	0,00 €	30,54 €
	JAMES						
518	Manteau long James	1	Objet	17,08 €	17,08 €	0,00 €	17,08 €
519	Foulard James	1	Objet	5,68 €	5,68 €	0,00 €	5,68 €
520	Chapeau James	1	Objet	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
521	Chemise James	1	Objet	2,80 €	2,80 €	0,00 €	2,80 €
522	Gilet James	1	Objet	8,83 €	8,83 €	0,00 €	8,83 €
523	Chaussures James	1	Objet	20,23 €	20,23 €	0,00 €	20,23 €
524	Pantalon James	1	Objet	9,94 €	9,94 €	0,00 €	9,94 €
525	Ceinture pour pistolet James	1	Objet	5,68 €	5,68 €	0,00 €	5,68 €
526	Fourreau pistolet James	1	Objet	13,99 €	13,99 €	0,00 €	13,99 €
	HANK						
527	Chapeau de Hank	1	Objet	46,14 €	46,14 €	0,00 €	46,14 €
528	Foulard Hank	1	Objet	8,83 €	8,83 €	0,00 €	8,83 €
529	Chemise Hank	1	Objet	5,68 €	5,68 €	0,00 €	5,68 €
530	Gilet Hank	1	Objet	4,90 €	4,90 €	0,00 €	4,90 €
531	Sur-pantalon Hank	1	Objet	35,48 €	35,48 €	0,00 €	35,48 €
532	Jean Hank	1	Objet	5,03 €	5,03 €	0,00 €	5,03 €
533	Chaussures Hank	1	Objet	47,95 €	47,95 €	0,00 €	47,95 €
534	Manteau Hank	1	Objet	9,23 €	9,23 €	0,00 €	9,23 €
535	Ceinture pour pistolet Hank	1	Objet	4,63 €	4,63 €	0,00 €	4,63 €
536	Fourreau pistolet Hank	1	Objet	19,85 €	19,85 €	0,00 €	19,85 €
	TENANCIER						
537	Chemise tenancier	1	Objet	11,69 €	11,69 €	0,00 €	11,69 €
538	Gilet tenancier	1	Objet	6,44 €	6,44 €	0,00 €	6,44 €
539	Ceinture tenancier	1	Objet	10,00 €	10,00 €	0,00 €	10,00 €
540	Pantalon tenancier	1	Objet	11,99 €	11,99 €	0,00 €	11,99 €
	MEXICAIN						
541	Poncho	1	Objet	14,98 €	14,98 €	0,00 €	14,98 €

542	Sombrero	1	Objet	29,83 €	29,83 €	0,00 €	29,83 €
543	HMC global	1	Objet	60,00 €	60,00 €	0,00 €	60,00 €
					653,65 €	0,00 €	653,65 €
600	COMMUNICAT ION & MARKETING	UNI TÉS	TYPE	COÛT UNITAIRE /JOURNA LIER	DÉPENSÉ À CE JOUR	ESTIMATI ONS JUSQU'À TERME	TOTAL
601	Publicité Instagram 1 semaine	1	Objet	24,00 €	24,00 €	0,00 €	24,00 €
					24,00 €	0,00 €	24,00 €
700	MUSIQUE	UNI TÉS	TYPE	COÛT UNITAIRE /JOURNA LIER	DÉPENSÉ À CE JOUR	ESTIMATI ONS JUSQU'À TERME	TOTAL
701	<i>Estimation globale</i>	1	Objet	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
					0,00 €	0,00 €	0,00 €
800	RÉGIE	UNI TÉS	TYPE	COÛT UNITAIRE /JOURNA LIER	DÉPENSÉ À CE JOUR	ESTIMATI ONS JUSQU'À TERME	TOTAL
801	Surplus kilométrique camion	6	Objet	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
802	Billets de train	1	Objet	115,00 €	115,00 €	0,00 €	115,00 €
803	Essence	1	Objet	1 253,73 €	1 253,73 €	0,00 €	1 253,73 €
804	Cantine	12	Objet	35,00 €	420,00 €	0,00 €	420,00 €
805	Gîte équipe	6	Objet	269,00 €	1 614,00 €	0,00 €	1 614,00 €
806	Table régie	1	Autre	109,41 €	109,41 €	0,00 €	109,41 €
807	Location régie	1	Autre	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
808	Autorisation Celles	1	Autre	150,00 €	150,00 €	0,00 €	150,00 €
					3 662,14 €	0,00 €	3 662,14 €
900	LOCATION LIEUX	UNI TS	TYPE	COÛT UNITAIRE /JOURNA LIER	DÉPENSÉ À CE JOUR	ESTIMATI ONS JUSQU'À TERME	TOTAL
901	Ranch	4	Lieu	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
902	Plateau 2 Studio ENS Louis-Lumière	1	Lieu	0,00 €	0,00 €	0,00 €	0,00 €
					0,00 €	0,00 €	0,00 €

	TOTAUX				6 212,90 €	0,00 €	6 212,90 €
--	---------------	--	--	--	---------------	--------	----------------------

Commentaire sur le budget :

Ce budget omet de mentionner que l'école a pris à sa charge la location du camion chez Transpagrip, et m'a soulagé d'un surcoût en essence par rapport à mes prévisions affichées lié à l'arrivée soudaine de la guerre en Ukraine et la hausse des prix induite.

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

Cette synthèse ne se veut que l'écho des constations effectuées tout au long de la réalisation de *Where Ravens Fly* et dont la partie théorique de mémoire rend largement compte. Il y a peu de surprises à noter : mis à part celle relevant des *a priori* dont il faut se détacher lorsque l'on travail avec un animal, tout, dans notre expérience, n'a fait que donner raison aux conseils et recommandations qui nous ont été prodiguées. Nous ne pouvons que réinsister sur la nécessité d'être capable de s'adapter lorsque l'on travaille avec un animal, que ce soit sur les ambitions d'installations techniques comme sur celles du découpage. Travailler avec un animal force à l'humilité, et la meilleure manière de s'y préparer est de l'entendre et l'accepter en amont, pour planifier des solutions de secours en cas de besoin. Nullement dégoûté par l'expérience, mais au contraire encore plus curieux de la réitérer au cours d'une prochaine réalisation, nous réaffirmons ici notre profonde gratitude envers les professionnels qui nous ont épaulé, car l'application de leurs conseils à la lettre nous a ostensiblement permis de réaliser le film que nous souhaitions, sans jamais perdre une once d'intérêt pour notre sujet.