

# Un animal, des animaux

---

Nicolas Philibert  
France, 1995, couleurs.



## Sommaire

---

Générique, résumé.....	2
Autour du film .....	3
Le point de vue de Carole Desbarats : <i>Respect de ce qui est filmé, respect du spectateur, la manière de Nicolas Philibert.....</i>	6
Déroulant.....	18
Analyse d'une séquence .....	22
Une image-ricochet .....	26
Promenades pédagogiques.....	27
Bibliographie .....	31

Ce Cahier de notes sur... *Un animal, des animaux* a été  
réalisé par Carole Desbarats.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*  
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image  
animée, ministère de la Culture et de la Communication,  
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,  
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

## Générique

---

### Un animal, des animaux

France, 1995

Sortie en France : 5 juin 1996,

À la télévision, avant la sortie salles.

Couleur, 35mm, 1,66, 59 minutes.

Tournage : de 1991 à 1994 au cours des travaux de rénovation de la Galerie de Zoologie du Muséum national d'Histoire naturelle

**Réalisation** : Nicolas Philibert / **Assistant à la réalisation** : Valéry Gaillard / **Image** : Frédéric Labourasse, Nicolas Philibert / **Son** : Henri Maïkoff / **Montage** : Guy Lecorne / **Musique** : Philippe Hersant / **Mixage** : Julien Cloquet / **Production déléguée** : Serge Lalou / **Coproduction** : Les Films d'ici, France 2, Muséum d'Histoire naturelle, Mission interministérielle des Grands Travaux / **Distribution** : MKL pour Lazennec Diffusion.

**Prix** : Prix du meilleur film de recherche documentaire au festival Popoli, Florence, 1994 / Prix spécial du jury au festival international de San Francisco, 1995 / Prix du meilleur film sur la nature au festival Okomedia de Freiburg, 1995.

## Résumé

---

Au début du film, un carton situe l'action : « *Ce film a été tourné à Paris entre 1991 et 1994, au cours des travaux de rénovation de la Galerie de Zoologie du Muséum d'Histoire naturelle. Créée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celle-ci était fermée depuis 1965.* »

En fait, sur un plan narratif, il est difficile de parler d'autres « actions » que de celles qui préludent à la réouverture de

la Grande Galerie de Zoologie à son public. *Un animal, des animaux* commence avec un camion qui traverse la campagne et transporte des animaux naturalisés debout sur la plate-forme arrière ; il se termine avec des plans du bâtiment enfin prêt et une série de gros plans d'animaux qui nous regardent, nous spectateurs qui sommes leur hors-champ. Ils nous attendent.

Entre-temps, en s'appuyant sur quelques personnages principaux (en particulier, un taxidermiste et la conservatrice en chef), le film nous aura fait suivre les diverses opérations qui auront été nécessaires avant la réouverture de la galerie : les travaux du bâtiment lui-même qui vont du creusement de fondations jusqu'au ponçage des parquets, et ceux qui assurent la remise en état des animaux naturalisés, de l'époussetage et du rempaillage jusqu'à leur désempaquetage en passant par toutes les étapes de la mise en espace par la scénographie, jusqu'aux dernières finitions et à l'attente suspendue de l'ouverture.

## Notes sur l'auteur

---

Spécialiste de la pédagogie du cinéma, **Carole Desbarats** (directrice des études à la Fémis de 1996 à 2009) anime le groupe de réflexion des *Enfants de cinéma* depuis une dizaine d'années. Essayiste de cinéma, elle a écrit pour *Les enfants de cinéma*, les *Cahiers de notes sur... : 5 Burlesques américains*, *Chantons sous la pluie*, *Le Magicien d'Oz* et *Les Vacances de Monsieur Hulot*. Elle est également collaboratrice de France Culture et de la revue *Esprit*. Depuis septembre 2010, Carole Desbarats a pris de nouvelles fonctions à l'École normale supérieure de Paris où elle est directrice de la diffusion des savoirs.

## Autour du film

---



### Des animaux singuliers

L'essor assez récent des études d'éthologie, la science qui s'intéresse au comportement animal, a considérablement fait avancer la question de la frontière qui nous *séparerait* des animaux.

Du coup, la problématique se pose différemment, de manière moins péremptoire et le conditionnel arrive presque naturellement : la prudence nous prend face aux facilités de l'anthropomorphisme et l'interrogation se fait persistante devant les connaissances qui s'accumulent et nous permettent d'appréhender autrement les animaux, leurs facultés cognitives, voire affectives.

Nicolas Philibert, interrogé en juillet 2010, quinze années après la réalisation de *Un animal, des animaux*, se dit très intéressé par les travaux de scientifiques qui prouvent aujourd'hui que, par exemple, des singes développent des qualités *morales*, (éthiques ?) : il évoquait ce jour-là le cas de certains primates qui refusent de se nourrir s'ils s'aperçoivent, lors d'une expérience, que leur avantage (manger) se produit au détriment d'un autre singe. C'est une expérience dont Louis Lefebvre, professeur de biologie à l'université Mac Gill de Montréal au Canada, décrit le pendant symétrique : « Dans une tâche de coopération, les capucins, comme les chimpanzés, sont capables de travailler avec un partenaire pour avoir une récom-



pense commune et réagissent, comme eux, très négativement quand l'expérimentateur les récompense injustement au bénéfice du seul partenaire. »

Tout aussi troublants sont les travaux qui visent à montrer que l'animal dispose de la capacité de tromper, et auraient peut-être, pour certains d'entre eux, le sens de l'humour.

En fait, des frontières que nous avons pensées infranchissables s'estompent : les travaux d'Élisabeth de Fontenay, Vinciane Despret, Louis Lefebvre, Dominique Lestel incitent à la remise en question.

Il est frappant de voir ces chercheurs en biologie, en sciences cognitives se demander si nous posons bien les questions lorsqu'il s'agit de l'intelligence animale. Vinciane Despret (université de Liège) résume ainsi cette révolution intellectuelle : « Le problème pourrait, de fait, être résumé de cette manière : ce sont les philosophes qui ne comprennent pas les perroquets. » Et de reprendre l'expérience de Hearne qui imagine un philosophe face à un perroquet. Leur conversation semble incompréhensible et non adaptée au philoso-

phe. « En fait, selon Hearne, les perroquets ne supportent pas de laisser quelqu'un d'autre prendre le contrôle du sujet de la conversation [...] ; le philosophe ne pourra jamais imaginer que le perroquet, comme lui, s'imagine qu'il est impensable de laisser à un autre le choix de ce dont il est important de parler ».

Certes, il s'agit là d'un apologue, mais il permet de faire sentir, fût-ce rapidement, comment actuellement les chercheurs travaillent à modifier le point de vue qui les guide dans leurs travaux : quand on affirme que 98% des gènes des grands singes se retrouvent également chez l'homme, la question de la continuité de l'espèce entre animal et homme prend une acuité différente de celle qu'elle revêtait à l'époque de Darwin.

On aura bien sûr remarqué que la grande galerie du Muséum d'Histoire naturelle est dite « Galerie de l'Évolution » et que, presque à la toute fin du film de Philibert, apparaît un plan sur un cartouche du musée qui renvoie à la théorie darwinienne.

Depuis, les recherches actuelles en sont à tenter une approche individualisée à partir d'un état repéré de la cognition des animaux. C'est bien ce qui rend passionnants ces travaux qui, tout en fuyant comme la peste l'anthropomorphisme disneyen, s'essaient tout de même à imaginer des « animaux singuliers ».

L'expression est de Dominique Lestel. Ce philosophe qui œuvre aussi... au Muséum d'Histoire naturelle tend à penser qu'il faudrait travailler une « échelle des êtres pensants » incluant aussi bien les humains que les animaux.

Cette expression d'animaux *singuliers* désigne « ceux qui ne se comportent pas comme ils devraient le faire, compte tenu de l'espèce à laquelle ils appartiennent. On peut prendre comme exemple le cas de Wattana, une jeune femelle orang-outan qui a longtemps vécu à la ménagerie du Jardin des Plantes, à Paris, et qui était devenue une virtuose des nœuds. Or, les orangs-outans ne sont pas supposés faire des nœuds. Comment donc classer un tel animal ? »

Cette approche, sujet par sujet, originale en matière scientifique, est plus naturelle dans le domaine de l'art, surtout quand il a affaire au récit : pour peu qu'on lui consacre plus que deux ou trois plans, un individu, qu'il soit humain ou animal, devient vite le vecteur d'une narration.

Vient alors à l'esprit le fait que le dernier film réalisé à ce jour par Nicolas Philibert est consacré à une star, Nénette,

Né en 1951 à Nancy, **Nicolas Philibert** fait des études de philosophie.

Il commence à travailler dans le cinéma en tant qu'assistant réalisateur sur *Les Camisards* de René Allio mais aussi auprès d'Alain Tanner et Claude Goretta. Ce poste constitue à soi seul un véritable apprentissage des métiers du cinéma : placé entre le réalisateur et le reste du plateau, l'assistant réalisateur est au cœur de la mise en scène que, certes, il n'assume pas mais dont il assure la viabilité.

Par ailleurs, Nicolas Philibert a occupé divers postes auprès de René Allio : accessoiriste sur *Rude journée pour la reine*, assistant à la mise en scène pour *Moi, Pierre Rivière* et enfin producteur délégué de *L'Heure exquise*. On retrouvera René Allio dans *Un animal, des animaux* puisque c'est lui assure la mise en espace de la caravane de l'évolution.

C'est en 1978 que Philibert réalise son premier long métrage, *La Voix de son maître* ainsi qu'une série pour la télévision en 1979, tous deux cosignés avec Gérard Mordillat avec qui il écrit également *Ces patrons éclairés qui craignent la lumière*. Après quelques courts métrages, (*La Face nord du Camembert*, *Christophe*, *Y'a pas d'malaise*, *Trilogie pour un homme seul*, *Vas-y Lapébie !*), en 1989, il réalise *La Ville Louvre*, en 1992, *Le Pays des sourds*, en 1994, *Un animal, des animaux*, en 1996, *La Moindre des choses*, en 1998, *Qui sait ?* en 2003, *Être et avoir*, en 2007, *Retour en Normandie*, et en 2010, *Nénette*.

En 2010 également, planté dans l'univers de la Maison de la radio, il prépare son prochain documentaire.

une femelle orang-outan. Quand on met en regard les tout premiers plans de ce film qui décrivent le personnage principal par des fragments très rapprochés de ses babines, de ses mains, de son regard, mettant ainsi en avant la ressemblance avec les humains, et le dernier plan d'*Un animal, des animaux* où un singe nous regarde face caméra, on se dit que, dans le film qui nous occupe, le cinéaste faisait déjà traverser l'évolution de la galerie d'une question fondamentale : qu'est-ce qui nous rapproche, nous sépare, nous fait ressembler, nous différencie des animaux ?



## Respect de ce qui est filmé, respect du spectateur, la *manière* de Nicolas Philibert

---

par Carole Desbarats

Ce qui est révélateur dans *Un animal, des animaux*, c'est la difficulté à le classer dans un genre, et, s'agissant d'un film sur une galerie de zoologie du Muséum d'Histoire naturelle, cela ne manque pas de sel... Film de coulisses comme le sont les comédies musicales, certainement, film sur le travail, c'est sûr, ou encore sur le monde des animaux naturalisés, évidemment, même si..., documentaire, en effet, mais peu classique...

### Documentaire

Nicolas Philibert fait volontiers part de ses réticences sur la séparation entre documentaire et fiction.

Il n'est pas le seul à la remettre en question et la production de ces dix dernières années montre bien que les cinéastes, quand ils s'attachent à ne pas placer le contrôle sur le réel en avant comme le permet la fiction, ne se privent plus pour autant des bénéfices de certains des attributs traditionnels de ce genre-là. Ainsi, en 2008, Avi Mograbi utilise dans *Z32* un effet spécial pour flouter le visage de certains de ses personnages. La technique numérique lui permet de garder nets les yeux et la bouche : ces trous expressifs dans un masque à l'inquiétante étrangeté autorisent la confession intime d'un soldat israélien.

De même, la musique n'est plus tabou dans le documentaire de création, et la collaboration de Nicolas Philibert avec le compositeur Philippe Hersant le prouve bien. Ou bien en-



core, un documentariste peut faire rejouer une scène, un entretien, si les besoins du film le nécessitent.

S'en étonner est compter sans l'histoire du cinéma. On peut juste rappeler à cet égard l'exemple devenu canonique de la scène de capture dans *Nanouk l'esquimau*, dont on sait bien maintenant qu'elle a totalement été « mise en scène », avec les assistants de Flaherty qui tiraient le filin sur lequel Nanouk concentrait ses efforts pour hâler un gros phoque. Il était hors champ et, du coup, l'effet dramaturgique marche vraiment. En 1922 comme de nos jours...

On ne saurait non plus oublier que les questions d'argent interviennent parfois aujourd'hui au grand jour dans le domaine du documentaire qui en était jusque-là « préservé », au moins aux yeux du public, ne soyons pas naïfs. C'est d'ailleurs précisément l'objet du procès intenté par le personnage principal d'un précédent film de Nicolas Philibert, *Être et avoir*. Le procès a été maintes fois perdu par le plaignant : Nicolas Philibert reste reconnu par la justice comme le responsable du sens mis en place dans ce film. Par le monde de l'art, du cinéma et des cinéphiles également et pleinement.

« Je déteste ce mot : “documentariste” dit l'auteur d'*Un animal, des animaux*<sup>1</sup>, il contribue à dresser une frontière autour d'un genre qui n'a jamais cessé d'évoluer et dont chacun connaît au contraire la porosité, la variabilité des tracés, les liens presque consanguins qu'il entretient avec celui qu'on lui oppose toujours, la fiction. Tant il est vrai que les images sont moins fidèles au “réel” qu'aux intentions de ceux qui les produisent. »

### L'intention

La question de l'intention est centrale si l'on veut pénétrer plus avant dans le monde de Nicolas Philibert : il fait tout pour, non pas, évidemment, *ne pas* avoir d'intentions, mais faire qu'elles ne figent pas ce qui pourrait les déborder, les excéder et donc produire de l'inattendu, volontiers étonnant. Il cite souvent une anecdote qui éclaire ce qui, chez d'autres, ne serait qu'un simple dispositif et chez lui constitue une méthode de tournage : en décembre 1994, lors de sa première visite à La Borde, juste pour savoir s'il se risquerait à faire

ce film qui s'est ensuite appelé *La Moindre des choses*, il s'est entendu dire par Jean Oury, le directeur de cette clinique psychiatrique : « Ici, il n'y a rien à voir [...] alors, quand vous serez prêt à filmer l'invisible, vous serez le bienvenu. »

Filmer l'invisible, ne pas en savoir trop avant de tourner, ne pas laisser le *vouloir dire* prendre le dessus, autant d'éléments de la méthode de Nicolas Philibert : il ne part pas uniquement d'un travail classique avant tournage, au contraire, il s'autorise la recherche pendant le film, à partir du matériau accumulé, que ce soit avant ou pendant le montage.

En fait, ce cinéaste travaille par tous les moyens à *ne pas* réduire la différence, pour ne pas tout savoir, rester aux aguets et se laisser surprendre. En cela, il rappelle ce que Luc Moullet avait un jour conseillé à mes étudiants de Toulouse : « Quand vous tournez un documentaire, vous devez être en éveil... (silence) il faut avoir un œil derrière la tête. »

Bien évidemment, cette méthode ne saurait freiner la construction du sens ! Cela explique en revanche que, lorsqu'il en ressent le besoin, le documentariste Nicolas Philibert, le cinéaste, recourt sans hésiter à l'artifice. Quand le réalisateur fixe lui-même le faisceau d'une lampe de poche dans l'œil de verre d'un animal empaillé pour un gros plan, c'est une façon de lui donner un regard, celui de la vie. Il explique le recours à ce procédé en précisant bien que « toutes les espèces animales ne s'y prêtent pas, puisque bon nombre d'entre elles possèdent un œil de chaque côté du crâne. Or pour que naisse l'illusion d'un regard, il importe que les deux yeux soient dans l'axe de la caméra<sup>2</sup>. »

D'où l'étrangeté de cet effet cinématographique qui s'ajoute à celle déjà produite par le travail de taxidermie cherchant à rendre la posture de la vie aux animaux naturalisés : ces artifices posent, dans ce film-là, la question du vif et du mort sans prétendre recréer véritablement la vie (!) mais en en donnant l'illusion par le spectacle.

À partir de là se pose la question de la mesure de l'intention : Philibert s'attache toujours à la contrôler, à l'empêcher de devenir *pédagogique* comme il dit, en prenant le mauvais sens du terme, c'est à dire une explicitation qui ne se préoccupe ni de l'intelligence du spectateur ni de son travail intellectuel.

### Refus de la pédagogie

La comparaison entre pédagogie et artisanat mérite que l'on s'y arrête : Nicolas Philibert filme l'une comme l'autre. Ces deux activités demandent une inscription dans la durée, la patience, l'acceptation modeste de voir le résultat de son travail différé, que ce soit la restauration d'un tableau, le désossage d'un animal, la leçon sur la langue des signes ou sur l'apprentissage du calcul... On n'échappe bien sûr pas à la comparaison avec le travail (artisanal disait le grand Jean Renoir) du cinéma, pour lequel quelques années séparent en général le projet du film abouti.

En fait, si Nicolas Philibert aime à filmer l'acte pédagogique, il ne cherche pas à être pédagogue lui-même, au sens où il va même jusqu'à travailler à *ne pas* argumenter. Malgré un titre qui rappelle l'apprentissage mémoriel des règles dans les leçons d'orthographe (et qui n'est pas de lui), *Un animal, des animaux*, le film se dérobe à la démonstration : on pourrait imaginer, s'agissant de la réinstallation de la Grande Galerie de Zoologie du Muséum d'Histoire naturelle fermée depuis

1965, que le mouvement du film conduise de la décision de réhabilitation à l'ouverture au public. Or, il n'en va pas tout à fait ainsi.

Certes, à l'ouverture, les lieux sont poussiéreux et lorsque le film se termine, la Grande Galerie est fin prête.

Mais se contenter de cet aspect cyclique serait ignorer le rôle essentiel des plans d'animaux sur fond noir qui rythment le récit, le plus souvent en dehors de tout besoin narratif : ces plans sont étonnants, de cette inquiétante étrangeté qui fait le ciment du film.

En fait, ils font irrésistiblement penser à des portraits d'humains.

Du coup, ils coupent ce qui pourrait être l'autre fil rouge de narration classique, celle qui ne prendrait pas le calendrier des travaux comme guide mais plutôt l'évolution darwinienne. Après tout, la galerie porte bien le nom de Galerie de l'Évolution.

Cet itinéraire pédagogique, en revanche, Nicolas Philibert l'emprunte dans un des compléments apportés à l'édition





DVD : *Portrait de famille*. Dès le début, un carton affiche cette volonté : « *La diversité des espèces actuelles témoigne de milliards d'années d'évolution de la vie, dans une multitude de milieux terrestres. Toutes les espèces vivantes possèdent des parentés entre elles. Leur diversité s'appuie sur la déclinaison à l'infini de quelques formes moléculaires et cellulaires. Depuis quelques milliers d'années, l'Homme agit sur l'évolution naturelle de nombreuses espèces. Aujourd'hui, il commence à en prendre conscience.* »

Il est frappant de constater la différence de ton très marquée entre compléments à vocation informative (en partie seulement, même ces bonus ne se conforment pas aux règles du docu, et heureusement !) et film qui obéit à d'autres impératifs esthétiques.

En fait, tout se passe comme si le cinéaste avait inversé les titres. Il intitule le court qui a une vocation nettement plus explicative : *Portrait de famille* et accepte ( ?<sup>3</sup>) un titre plus pédagogique pour le long métrage qui, lui, ne se plie pas à une démonstration déterminée.

Et pourtant, plutôt qu'une défiance vis-à-vis de la pra-

tique pédagogique qui au contraire semble fasciner Nicolas Philibert, il semble s'agir d'une remise en place des sujets : le cinéma, quand il induit un savoir, ne le fait pas avec les outils connus de la pédagogie classique, c'est-à-dire, le plus souvent, l'argumentation déductive. Il s'adresse différemment au spectateur en cherchant à lui faire vivre une autre expérience, à provoquer ce que Valéry appelait des « actes internes », par la connaissance qu'apporte la sensation. Rohmer l'écrivait dans un de ses articles des années 50 : « Le cinéma ne dit pas autrement les choses, il dit autre chose. » Il est vrai qu'à nous proposer un parcours sensible où image, son, montage, mouvement, durée sollicitent corps et esprit du spectateur, le cinéma apporte une *autre* connaissance, et un rapport différent au savoir qu'il nous transmet de toute façon.

En fait, Nicolas Philibert travaillerait tout de même une pédagogie, disons, active : il cherche à nous donner les éléments de construction de notre pensée sans essayer de nous guider dans cette démarche.

J'en verrais une preuve par défaut dans l'immense *disputatio* qui a suivi la sortie de *Être et avoir*, d'aucuns fustigeant les méthodes « d'un autre temps » du personnage de l'instituteur filmé, d'autres, dont j'ai été, appréciant l'immense liberté qui était laissée au spectateur de se forger une opinion à partir de matériaux fournis à sa pensée.

Il me semble qu'un cinéaste est davantage responsable de la place qu'il ménage au spectateur que de la morale de ses personnages.

### Mondes clos

Quand il parle – un peu – de son projet de 2010 autour du son, Nicolas Philibert évoque le fait de filmer « dans » la maison de Radio France plutôt que sur le monde de la radio. Il s'agit là d'une sorte de technique de forage où la percée en profondeur est d'autant plus efficace qu'elle s'effectue sur un périmètre restreint.

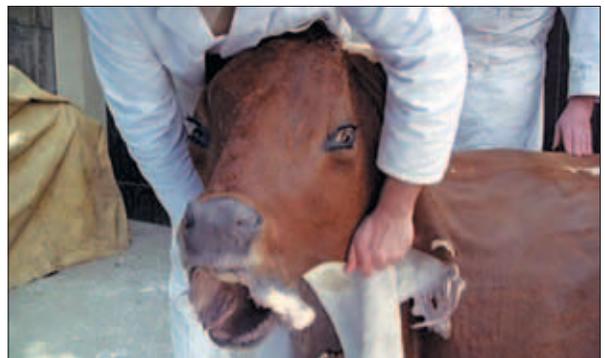
Pour filmer le travail, Nicolas Philibert a besoin de ne pas se disperser, d'où son choix de s'intéresser à des mondes clos, musées, écoles (classes uniques en campagne, Institut des sourds), institution psychiatrique (La Borde).

Dans *Un animal, des animaux* nous sommes très peu en dehors du bâtiment de la galerie. Certes, le film s'ouvre sur un camion transportant des animaux naturalisés en pleine nature, mais c'est pour les conduire à l'intérieur du musée, et quand nous sortons dans un jardin, il est immédiatement contigu au bâtiment, pour prendre la mesure du temps qui, climatiquement, évolue.

Cette clôture désirée par le cinéaste permet l'exploration en profondeur et autorise la description d'activités qui demandent la durée dans la perception pour pouvoir être approchées : le travail pédagogique, la cure, mais aussi le travail artisanal (dans *Un animal, des animaux*, tout ce qui concerne la taxidermie par exemple).

### Travail

Cet intérêt pour le travail fait de Nicolas Philibert un « documentariste » au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire un cinéaste qui s'attache à prendre le temps de décrire



une des principales activités humaines sans passer d'abord par le filtre de la fiction, ce que font, par exemple, les polars, lorsqu'ils donnent à connaître le métier de policier. Philibert a commencé à creuser ce sillon dès son premier long métrage, signé avec Mordillat, une véritable entomologie consacrée aux *Patrons*.



Le travail comme donnée constitutive de l'homme l'amène à cerner celui de l'enseignant (*Être et avoir, Le Pays des sourds*), celui des soignants qui peuvent d'ailleurs être aussi des éducateurs, (*Le Pays des sourds, La Moindre des choses*), celui de ceux qui sont cachés et rendent le spectacle de la beauté possible (*La Ville Louvre, Un animal, des animaux*).

Nicolas Philibert convient volontiers de cette fascination, ainsi répond-il à une question d'Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas : « J'aime filmer le travail, parce que qui dit travail dit transformation de la matière, de celui qui regarde, du travail de l'autre. Observer ce travail, c'est déjà raconter une histoire<sup>4</sup>. » En cela, il est proche d'une autre cinéaste qui,



elle aussi, trouve passionnant de donner à voir le travail des autres, Claire Simon : elle n'hésite pas à passer du régime du documentaire à celui de la fiction. On ne fera pas ici la litanie des professionnels rencontrés dans le film, manutentionnaires, équilibreurs, taxidermistes, scénographes, charpentiers, conservateurs, chauffeurs routiers se succèdent comme dans

une comédie musicale hollywoodienne des années cinquante ou comme dans ce que l'on appelle le film de coulisses.

### Coulisses, d'un art, l'autre

En ce sens, le parallèle avec un film antérieur de cinq ans, *La Ville Louvre*, est éclairant. Voici ce qu'en disait Nicolas Philibert dans le dossier de presse : « À l'origine, il n'était même pas question de faire un film mais seulement d'archiver, pour le compte du musée, quelques spectaculaires déplacements d'œuvres. Le Louvre était alors en plein processus de transformation : on aménageait de nouvelles salles, quantité d'œuvres sortaient des réserves, la Pyramide serait bientôt inaugurée... Bref, le "monstre" faisait peau neuve, s'ébrouait après des années de calme. Je venais de découvrir un univers totalement méconnu du public : celui des centaines d'hommes et de femmes qui, en coulisse, du rentoilier au marbrier, du conservateur au gardien, font la vie du musée. L'idée d'en faire un film s'imposa et c'est ainsi que, de fil en aiguille, j'ai fini par passer huit mois sur place avec une équipe de tournage... *La Ville Louvre* n'est pas un film d'art, pas plus qu'un reportage de type sociologique sur des petits métiers. J'ai voulu raconter une histoire à partir d'un matériau vivant, transfigurer le réel pour faire naître des émotions, j'ai filmé les gens du Louvre comme on filmerait un ballet ».

On trouve là une autre des caractéristiques qui font retour dans ses différents films, celle qui les enrichit d'une correspondance avec des éléments similaires prélevés dans d'autres pratiques artistiques que la sienne. Dans *Le Pays des sourds* par exemple, Nicolas Philibert a le sentiment d'être « devant un grand acteur du muet » lorsqu'il observe le professeur de langue des signes...

Sur ce point, la mise en écho avec *Un animal, des animaux* est frappante : comme pour *La Ville Louvre*, il s'agit de filmer, dans la coquille offerte par une institution qui mue, « des centaines d'hommes et de femmes qui, en coulisse [...] font la vie du musée<sup>5</sup> ». Mais dans *Un animal, des animaux* Philibert ne capte pas vraiment une chorégraphie, il se tourne plutôt vers un autre art, la peinture, peut-être justement parce qu'il filme dans un musée qui n'en expose pas : dans le film qui nous

occupe, il traite les plans d'animaux comme des portraits, autant dire qu'il passe du domaine de la vie à celui de l'art.

### La représentation de l'animal

Toujours dans le même article de 1993, Nicolas Philibert parle de son intérêt à lutter contre les clichés, sur les sourds cette fois, et il évoque « [...] la résistance déployée par les entendants à l'idée que les signes puissent véhiculer des concepts ou des notions abstraites ». En note de bas de page, il remarque que « Pendant des siècles, les sourds furent assimilés à des déficients mentaux, voire à des animaux ». En réaction à cela, il est très clair sur les raisons de sens qui l'ont

« [...] Ce film n'est rien d'autre qu'un *film de famille*, puisque du dromadaire à la tarentule, tous les animaux sont nos arrière-petits-cousins.

Mais qu'on ne s'y trompe pas ! En retraçant la métamorphose de la Galerie de Zoologie, mon ambition n'était ni d'en retracer l'historique ni de faire étalage d'un quelconque savoir scientifique. Ce que propose le film, c'est une mise à distance, une médiation : le regard amusé et fouineur d'un cinéaste qui se serait introduit en ces lieux par effraction : le point de vue d'un amateur de rêves saisi par l'étrangeté, l'émotion que dégagent ces centaines, ces milliers d'animaux immobiles, amassés par les savants d'autrefois et si précieusement conservés par les scientifiques d'aujourd'hui.

Et au-delà, *Un animal, des animaux* parle de notre éphémère passage sur la terre, et nous renvoie aux origines de la vie, à une autre échelle : celle des temps géologiques, qui s'expriment en centaines de millions d'années. »

Nicolas Philibert

Brochure d'accompagnement du film éditée par le Groupement national des cinémas de recherche, 1996.

conduit à utiliser le plan large dans *Le Pays des sourds*, en rapport avec ce qu'il veut montrer, à savoir que la langue des sourds ne fonctionne pas sur le seul signe visuel mais sur un ensemble de signes (dont l'expression du visage).

Comme toujours la forme est lourde de sens.

Dans *Un animal, des animaux*, Nicolas Philibert ne semble pas intéressé par le fait de se centrer sur des contre-clichés à propos des animaux mais plutôt par celui de faire surgir l'interrogation chez le spectateur. C'est ainsi qu'il répondait en juillet 2010 à mon étonnement sur l'expression presque douce d'un tigre cadré de très près<sup>6</sup> : « Aujourd'hui, le prédateur, c'est l'homme, donc le tigre n'est pas montré dans sa violence. »

Il déplace donc le projecteur sur les animaux, objets de tous les soins des professionnels qui se succèdent dans le film. Et, d'une certaine manière, il se rajoute à la liste de ceux qui travaillent à réinventer cette galerie : en constituant ces portraits d'animaux, en isolant ces « figures » sur fond noir, sans un mot de commentaire, il amène le spectateur à écouter le sentiment d'« inquiétante étrangeté » qui sourd en lui. Ce faisant, il continue le travail que nous montre le film, celui de Geneviève Meurgues et René Allio : la conservatrice et le cinéaste œuvrent, chacun à leur place, à une nouvelle scénographie muséale qui amène à rompre avec la tradition de présentation classique des animaux dans un musée zoologique.

En tout cas, dans ce film, le dépoussiérage des clichés fonctionne sur une trouvaille esthétique qui, pour autant, ne ressortit pas au maniérisme.

En effet, l'inhabituelle mise en représentation de ces animaux naturalisés nous fait penser à une galerie de portraits dans un musée, – dont toujours, en ce qui me concerne, les tableaux me renvoient à une interrogation sur l'homme, la femme, l'enfant, le vieillard qu'ont été ces êtres représentés par le peintre. Alors, bien sûr, outre l'étonnement devant la diversité du monde animal que ces innombrables gros plans mettent en valeur, ce qui saisit est le silence de ces êtres doués de *regard*. On pense à ce que des savants d'aujourd'hui disent de leur difficulté de continuer des expériences sur les grands primates, justement après avoir croisé leur regard (cf. *Autour du film*).

En ce sens, il n'est pas étonnant que Nicolas Philibert ait



choisi de clore son film sur un de ces gros plans, un peu plus long que les autres et dans lequel un animal à la lippe et au regard très humains nous fixe un peu trop longtemps... par la grâce du travail de montage de Guy Lecorne<sup>7</sup>. Du coup, sans que la moindre voix *off* ne nous ait guidé en ce sens, nous rejoignons en notre for intérieur ce que le cinéaste affirme dans le dossier de presse : « L'anthropomorphisme a perdu de sa morgue, tandis que s'est peu à peu imposée l'idée d'évolution. »

La question naît, le film n'y répond pas, justement parce qu'il ne se veut pas pédagogique.

Quinze ans plus tard, alors que les travaux de l'éthologie confirment ces intuitions et cette problématique, Nicolas Philibert s'attache à faire un vrai portrait cinématographique d'une orang-outan de Bornéo, qui a pour prénom-surnom *Nénette*. On pourrait d'ailleurs se dire que les dernières images du film de 1995 trouvent une continuation dans les premières de celui de 2009, avec ces plans très rapprochés, qui se centrent sur des fragments du corps de Nénette et en

font ainsi ressortir l'étrange familiarité : mains, bouche, yeux, regard font que l'on n'est plus dans la référence à la peinture mais bien dans celle au cinéma lui-même dans ses capacités macroscopiques.

*Nénette* est un documentaire sur, *avec* comme aime à le dire Nicolas Philibert, un personnage, qui se trouve être un animal : le réalisateur y poursuit non une thématique mais une « manière » au sens pictural – et noble – de ce terme, et qui marque tout son cinéma.

Autant le dire simplement, Nicolas Philibert compte parmi les cinéastes qui respectent profondément ce, ceux qu'il filme.

### **Respect !**

Dans le film qui nous occupe, la question déborde largement celle du respect dû à une espèce du vivant, le monde animal, pour retrouver ce qui fait le fondement, à mon avis, du cinéma de Nicolas Philibert, l'empathie pour ce qui est filmé<sup>8</sup>.



Certes, cette affirmation globalisante ne saurait conduire à faire fi de la considération due au monde animal telle qu'elle est proclamée dans *Un animal, des animaux* : en témoignent les propos de tous ceux qui travaillent à la mise en valeur de la diversité des espèces, la densité, l'attention et le savoir-faire mis en œuvre dans leurs actes, le style du film et son montage.

Mais, pour avancer dans le raisonnement, on se permettra ici une anecdote biographique : interrogé sur les premiers films qu'il ait vus, enfant, Nicolas Philibert cite, entre autres, *Quelques types de singes*, un documentaire vu et revu sur Pathé Baby au milieu d'autres films plus attendus comme des *Charlot* ou des *Felix le chat*... déjà... Si l'on cite ce détail, c'est plutôt pour faire un distinguo : je ne prends pas grand risque à affirmer que la bande en 9,5 mm projetée par un père cinéophile ne ressortissait certainement pas à ce que nous appelons le « documentaire de création » mais bien plutôt à ce que, familièrement, on nomme le « docu », c'est-à-dire à un montage d'images de paysages idéalisés, de professions sublimes ou, en l'occurrence, d'images animalières : et en plus si le docu-

mentaire est sonore, il se trouve enveloppé d'une musique sirupeuse et guidé par un commentaire impératif qui dit au spectateur quoi voir, quoi penser, quoi vivre comme émotion.

Heureusement, ce qui aurait pu être un modèle devient un contre-exemple.

Il est frappant de constater que, dans *Un animal, des animaux* l'intérêt pour le monde animal est donné à percevoir par un style très différent : la musique de Philippe Hersant est tout sauf mielleuse, et le comment-taire, comme l'écrivait Pascal Bonitzer, absent.

Cette qualité majeure du cinéaste s'exprime donc d'emblée sous la forme cinématographique : non seulement il filtre dans tout le travail de portraitiste dont nous avons parlé, mais il est également mis en œuvre grâce à une des qualités aussi discrète que majeure du cinéma de Nicolas Philibert, l'humour.

Cet humour peut être celui dont font preuve les personnages humains (« Il a grossi », dit un des manutentionnaires qui n'arrive plus à faire passer un grand primate naturalisé dans l'encadrement d'une porte, comme si l'animal s'était laissé

aller dans son régime alimentaire depuis qu'il avait quitté la galerie pendant le temps de fermeture). Mieux encore, l'humour se trouve distillé par le montage même du film : pour ne prendre qu'un exemple, le couinement d'un appareil mécanique synchrone avec une image d'animal fait naître un effet tâté. Ou encore ce magnifique travail sonore qui consiste à faire disparaître progressivement la parole assertive d'un personnage qui affirme « le contentement de la communauté scientifique » pour centrer progressivement l'intensité du film ( et l'attention du spectateur) sur des plans d'animaux individualisés par la technique du portrait : l'interrogation est muette, mais d'autant plus efficace qu'elle germe dans l'esprit du spectateur simplement suggérée par l'effet de montage et le sourire intérieur qui en naît.

Bien sûr, il est curieux de constater que ce traitement cinématographique par l'humour rejoint les recherches éthologiques récentes qui constatent que certaines espèces animales sont dotées d'humour<sup>9</sup>.

Mais, plus largement, l'intérêt de Nicolas Philibert pour cette tonalité ne se manifeste pas seulement dans le film qui nous occupe, on le trouve aussi bien dans ses autres œuvres : faire sourire sur des sujets aussi englués de clichés que l'art, le monde des sourds ou celui des malades mentaux, c'est mettre en œuvre une distance du spectateur qui voit ses certitudes s'effriter, c'est ouvrir à d'autres interprétations, à avancer.

Dans *Un animal, des animaux*, c'est refuser de traiter le sujet unique, que ce soit l'évolution de la galerie, ou la continuité entre monde animal et monde humain.

Véritable commentaire par les moyens de l'expression cinématographique et non par ceux du discours, dans les meilleurs cas, l'humour est l'allié de la dignité, celle du spectateur en particulier, que l'on n'infantilise pas en lui disant où penser.

En ce sens, Nicolas Philibert met en œuvre dans sa pratique cinématographique ce que, dans des entretiens, il affirme être ses préoccupations de cinéma : « Quoique j'y fasse, je tourne toujours autour de la question du partage, du vivre ensemble : comment accepter l'autre dans sa différence, dans sa singularité ? Comment faire avec le désir de l'autre ? Comment partager un espace commun ? Comment construire – et quoi ? – avec nos semblables malgré nos dissemblances ? Autant de questions ouvertes, auxquelles un film ne saurait évidemment donner le moindre élément de réponse, sauf à dire que c'est à chacun de s'en emparer<sup>10</sup>. »

La cohérence entre théorie et pratique est claire, la conception de l'art, forte. Ce sont là de belles questions que tout pédagogue, tout passeur peuvent partager.



<sup>1</sup> In *Le Regard d'un cinéaste* édité pour le Mois du film documentaire. BPI 2009.

<sup>2</sup> In dossier de presse.

<sup>3</sup> Comme l'affiche du film, le titre échappe parfois à la volonté du réalisateur pour revenir au distributeur et au producteur. Dans le cas présent, au vu de son long compagnonnage de travail et de la complicité avec son producteur Serge Lalou, il est probable que Nicolas Philibert a consenti au titre qu'il n'a pas trouvé lui-même.

<sup>4</sup> In Dossier pédagogique *Collège au cinéma*.

<sup>5</sup> In *Trafic* n° 8. Automne 1993.

<sup>6</sup> Cf. carte postale.

<sup>7</sup> Chez un cinéaste qui, d'habitude, aime à monter seul ses films, il a fallu, dans ce cas, penser le montage comme un travail commun avec le monteur, comme une part de création à deux.

<sup>8</sup> J'ai eu l'occasion de développer cette question en 2002 dans le numéro d'*Images documentaires* consacré à Nicolas Philibert, dans l'article intitulé « Les conquérants du possible ».

<sup>9</sup> Cf. *Autour du film et Bibliographie*.

<sup>10</sup> In *Images documentaires*. 2002. Numéro spécial consacré à Nicolas Philibert. p. 49.



Séquence 1



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4

## Déroulant

*Un animal, des animaux* ne fonctionne pas selon le schéma classique d'un film avec une organisation scandée par des événements repérables qui conduisent le spectateur à entrer dans l'évolution d'un récit. Certes, il y a dans ce film un début et une fin, dans laquelle la Grande Galerie est restaurée, l'exposition prête à ouvrir. D'autre part, les grandes étapes de la remise en état des animaux naturalisés et de la scénographie de l'exposition sont respectées et données à suivre.

Pour autant, l'harmonie de ce déroulement – attendu – est volontairement brisée par l'organisation esthétique choisie par Nicolas Philibert avec l'aide de son monteur Guy Lecorne : souvent, alors que les différentes étapes s'enchaînent logiquement, arrive une rupture qui introduit une autre tonalité. En général, ce sont des séries de plans rapprochés, de gros plans d'animaux (le plus souvent des singes, les animaux les plus proches de l'homme), qui sont traités différemment : ils apparaissent sans nécessité causale évidente et, du coup, introduisent une étrangeté que l'on sent délibérée dans ce film qui voit ainsi dynamité un possible aspect pédagogique.

Cela étant, on distinguera quand même différents moments dans le film.

Dans la campagne, roule un camion, sur sa plate-forme arrière, des animaux naturalisés.

Le générique commence alors.

Un carton s'affiche : « Ce film a été tourné à Paris entre 1991 et 1994, au cours de travaux de rénovation de la Galerie de Zoologie du Muséum d'Histoire naturelle. Créée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celle-ci était fermée depuis 1965. » Une photo noir et blanc du bâtiment puis d'animaux dans une ancienne installation termine cette ouverture.

1. [2'24] Retour à la couleur. Des ouvriers détruisent un plancher.

2. [3'04] Premier gros plan : un singe, de face.

On parlera, pour ce genre de plans, de « portraits ».

Les travaux continuent et les ouvriers filmés font de nouveau place à un portrait de singe. Des engins de chantier sont filmés comme d'énormes animaux. Un grand panoramique vertical permet de découvrir le trou où sera reconstruite la galerie.

3. [4'38] Un troisième portrait de singe ouvre une série d'autres portraits d'animaux, dont un lion, un sanglier. Des paroles sont proférées, en *off*, par des humains que l'on ne voit pas. (C'est un procédé que Philibert systématisera, quinze ans plus tard, dans *Nénette*).

### Examen et inventaire des collections

4. [5'24] En suivant deux humains, à l'attitude très professionnelle, on découvre des animaux naturalisés classés dans des armoires coulissantes, qui rappellent celles des bibliothèques ou des cinémathèques. Ces deux spécialistes ont une attitude où la précision le dispute au plaisir noble de l'amateur. On pense, en constatant leur plaisir, à la fierté de Dalio montrant sa collection d'automates dans *La Règle du jeu*

de Jean Renoir. L'un des deux sera un des deux personnages principaux du film, le taxidermiste Jack Thiney.

5. [6'20] Nouvelle série de portraits d'animaux. Un commentaire nous apprend que la pose agressive, babines retroussées découvrant les crocs d'un loup, relève de la tradition naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Le XX<sup>e</sup> siècle, plus écologique, répugnerait-il à cette mise en scène-là ?

Un morse, un alligator, une autruche. Une araignée géante. Dans la bande-son, le couinement d'un appareil mécanique évoque le cri d'un animal et le grincement d'un cric n'est pas sans évoquer un petit barrissement.

6. [9'00] Un cas isolé et plus développé : un éléphant que l'on déplace sur chariot pour lui trouver le juste emplacement, puis que l'on va peindre, une fois la teinte juste trouvée sur le nuancier.

Diverses intercalations de portraits d'autres animaux, puis « maquillage » des yeux, peinture des corps.

7. [11'30] Plans sur la structure du bâtiment.

8. [12'20] Réunion de travail : quelle sera la disposition de la future exposition ? Trois hommes et une femme travaillent à la future scénographie, à son sens. Il s'agit là du deuxième des deux personnages principaux (humains) du film : la conservatrice de la Galerie, Geneviève Meurgues. C'est elle qui propose une ligne directrice du récit : une évolution figurée qui part du désert, de la dune, va vers la savane herbacée, arbustive puis arborée. Une des questions pendantes est la place que prendront les innombrables spécimens d'insectes dans cette procession.

9. [14'00] Pendant que Geneviève Meurgues fait état de la satisfaction de la commission scientifique, le son faiblit jusqu'à faire disparaître la parole humaine et son savoir. Place à des portraits de singes et à des bruits qui évoquent une forêt sauvage : par l'entremise du cinéma, la nature reprend ses droits.

10. [14'44] Retour à la réunion de travail : que faire des insectes ? Comment garantir l'étanchéité des vitrines à la poussière ?

11. [15'34] Portraits d'oiseaux, eux aussi sur fond noir.

12. [15'50] On passe aux soins apportés à un perroquet dont on remplace les plumes abîmées avec minutie. On colorie, « maquille » les yeux de certains animaux. On en époussette ou brosse d'autres.

13. [17'36] Mise en place de papillons dans une vitrine de 5 m 50. Combien peut-on en entrer ? cinq cent ? Il est important de rendre l'idée de la richesse de la forêt amazonienne.

14. [18'48] Des figurines de carton blanc découpé permettent de penser la scénographie à venir, avec toujours cette idée récurrente, montrer la diversité : « Il n'y a pas que les mammifères ! » Ces silhouettes ne sont pas sans rappeler le système du storyboard au cinéma, c'est-à-dire une préfiguration dessinée qui permet d'anticiper une mise en scène.



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 8



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 17



Travaux minutieux



Séquence 19



Séquence 20

On signalera que, parmi les personnes qui travaillent dans cette courte séquence, se trouve René Allio, qui, dans cette représentation très démocratique du travail d'équipe, n'est pas nommé. On rappellera ici que René Allio a été le metteur en scène auprès duquel Nicolas Philibert a fait ses premières armes dans le cinéma. Il a assuré la scénographie finale de la Galerie en cherchant à rendre le cheminement « plus intrigant », comme il le dit dans cette séquence.

15. [19'50] On perce des modelages en plâtre, on recouvre de peaux les animaux à naturaliser, on enfle d'énormes vertèbres sur une tige d'acier pour reconstituer un squelette immense (qui mériterait d'être comparé au squelette du début de *L'Impossible Monsieur Bébé* de Hawks, cf. Image ricochet).

16. [22'00] Pendant ce temps, le bâtiment avance.

On dessine des figurines de carton au pantographe, on cherche un crâne de mouton, un aigle bateleur. « En vautour, t'aurais rien ? » On fourre de paille le ventre d'un putois.

17. [24'36] Portrait de singe, comme s'il venait de regarder ce qui précède.

### Travaux minutieux

Recollement d'ailes de papillon, injection de liquide de conservation dans un crustacé. Animaux dans des bocaux. On découpe une patte dont on a ôté toute chair. On plie soigneusement une peau qui a également été évidée de sa chair.

18. [27'29] Énumération et classement. Le putois naturalisé a repris forme animale. En dernière touche, on lui place des bâtons de matière modelable sous les babines et pour finir de lui redonner un éclat de vie, on recherche la paire d'yeux qui lui conviendra.

19. [29'00] Plans extérieurs : la statue de Buffon. Le jardin des Plantes sous la neige. Dans la Galerie, les parquets sont posés, on les ponce.

### Transport

20. [30'14] Retour de Geneviève Meurgues qui, en manager accomplie, négocie courtoisement mais fermement l'étanchéité des vitrines : il n'est pas question d'épousseter des milliers de spécimens, et quelle responsabilité par rapport à « ses successeurs dans la muséologie » ?

21. [31'00] Emballage des animaux. Gros plans de singes. Une fois les animaux protégés par des films plastiques, ils sont transportés en camion : un éléphant et son éléphanteau, zèbres, girafe. L'impression de mouvement est grande et elle est accompagnée par l'ampleur progressive de la musique dont l'orchestration s'enrichit de vents qui accompagnent un piano. La procession utilise divers moyens de portage : véhicules, bras humains...

### Mise en scène

22. [37'00] Un grand travelling montre les animaux emballés placés à la queue leu leu, attendant d'être mis en valeur.

23. [37'35] Un parmi les autres, René Allio procède à la mise en place comme il le ferait pour des acteurs ou des figurants. Nicolas Philibert, son assistant réalisateur, avait probablement assuré cette tâche-là, une trentaine d'années auparavant, auprès de lui.

24. [39'10] En responsable de la place du spectateur, ce qui est une des fonctions essentielles de la mise en scène, René Allio se demande comment garder la possibilité de traversée du regard du public dans toute cette foule d'animaux : « Il faut qu'ils aient l'air de regarder vers l'extérieur chaque fois que c'est possible. » (On remarquera que c'est nous qui soulignons la place de René Allio dans cette organisation. Comme déjà dit, le film n'insiste pas, lui laissant démocratiquement une place parmi les autres travailleurs : Philibert ne partage pas l'ego de certains cinéastes.)

Après les gros animaux, on procède à la mise en place des papillons. Des gros plans sur ces magnifiques lépidoptères ne se dégage jamais cette impression de regard « singulier » qui semble réservée aux plus gros animaux, aux singes en particulier.

25. [42'30] Levage d'un grand squelette.

Mise en place des poissons sur leur tige d'acier. Quelqu'un (qu'on ne voit pas à l'image) s'extasie sur une « belle » tarentule. Parce qu'il est transporté, un flamant rose bouge, donnant l'impression qu'il est vivant.

Vu la masse qu'il représente, un orang-outan est mis en place avec difficulté. « Il passe pas. Comment qu'ça s'fait ? Il a pris du poids ? », plaisanterie qui là aussi joue le vivant.

26. [49'00] : On ôte les protections plastiques.

27. [50'00] Dernières retouches de peinture, rappelant un raccord de maquillage sur un plateau de cinéma. La conservatrice met la main à la pâte.

Gros plans d'animaux.

28. [53'00] Plans extérieurs du bâtiment. L'exposition est prête.

### Et maintenant, on attend le public.

Série de gros plans d'animaux, un peu comme des affiches de stars.

Cela permet de constater une différence de plus : lorsque les animaux sont pris de profil, ils sont moins personnalisés que lorsqu'ils regardent de face, surtout lorsque Nicolas Philibert a pris le soin de leur envoyer le petit faisceau d'une lampe de poche dans l'œil, afin, en véritable démiurge, de leur conférer une étincelle de vie. C'est le cas pour le dernier portrait du film, celui d'un singe un peu mélancolique, à la lippe et au regard très humains...



Séquence 22



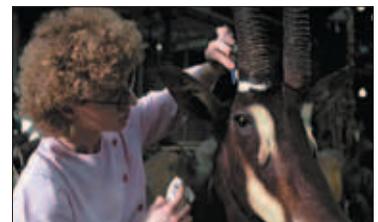
Séquence 23



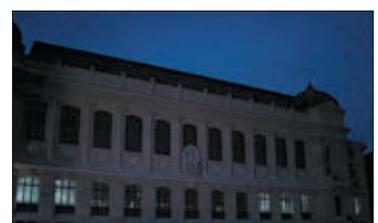
Séquence 24



Séquence 26



Séquence 27



Séquence 28

## Analyse de séquence

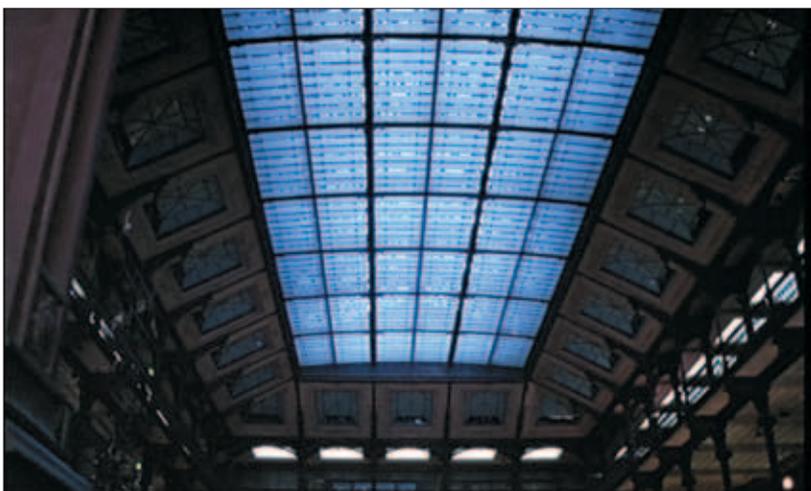
---

**Plan 1.** 53'16 : Les derniers réglages de lumière ayant été effectués, alors que tous les animaux sont en place, une contre-plongée sur la verrière restaurée montre que les travaux sont finis et que maintenant, le public peut venir. Ce plan fait écho à un autre, symétrique, en noir et blanc, qui avait pour fonction au tout début du film d'indiquer l'état de délabrement de cette Galerie fermée depuis trente-cinq ans.

On notera que, dans le dossier 93 de *Collège au cinéma*, édité par le CNC, et consacré à ce même film, Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas font une belle analyse de la séquence qui précède et s'achève par ce même plan.

**Plan 2.** 53'26 : Plan large d'extérieur la nuit : encore un symétrique qui confirme que le bâtiment est totalement restauré et prêt à l'accueil du public. Début d'une musique élégiaque.

**Plan 3.** 53'40 : On revient à l'intérieur de la Galerie pour des plans qui, cette fois, mettent en valeur le travail accompli. On voit à la fois les animaux *et* les installations muséographiques : planchers inclinés, rambardes, supports transparents,



Plan 1



mais aussi effets de miroirs qui magnifient un groupe de zèbres.

**Plan 4.** 53'57 : Un plan sur un cartouche résume l'orientation générale de la Galerie : « L'évolution, du nouveau ? » Rien dans le film n'a jusqu'à présent posé aussi explicitement cette question.

Plutôt que par le recours au discours, Nicolas Philibert choisit de traiter le problème par le cœur du cinéma, le mon-

tage, et il casse l'idée simplificatrice, en tout cas au plan artistique, d'une évolution : un Giotto n'est pas inférieur à un Picasso sous prétexte qu'il a été créé quelques siècles auparavant.

Avec son monteur, Guy Lecorne, Nicolas Philibert procède par l'introduction systématique de plans de rupture dès qu'un flux homogène commence à prendre place.

C'est là une des fonctions principales des portraits d'animaux sur fond noir.

C'est également ce qui expliquerait de petits retours en arrière quand le spectateur s'est installé dans le confort d'une continuité.

En fait, ces ruptures sont constitutives du rythme et du sens de ce film : la question de la continuité entre animal et humain est loin d'être réglée, ne nous assoupissons pas dans le confort d'une fluidité narrative...

**Plan 5.** 54' : Série de gros plans (squelette fragmenté par le cadre de prise de vue, bel oiseau oscillant) qui introduisent un rythme plus poétique que logique.

**Plan 6.** 54'19 : Commence une litanie complètement différente et qui, elle, bascule du côté de l'étrange. On y retrouve ces plans très rapprochés d'animaux sur fond noir que nous avons eu déjà l'occasion de traiter de « portraits », terme en général réservé à la représentation de l'humain.

Deux éléments favorisent ce glissement : le cadre serré sur la tête de l'animal qui, en supprimant les éléments marqués de bestialité, en faisant seulement ressortir yeux, naseaux, gueule appelle la comparaison avec le visage humain, et d'autre part, un reflet dans les yeux (de verre) provoque l'impression de vie et suggère fortement au spectateur que les animaux le regardent en miroir. Cette impression a été délibérément provoquée par Nicolas Philibert qui, on l'a dit, a choisi d'« éclairer le regard » de ces animaux naturalisés en projetant le faisceau d'une lampe de poche sur la pupille.



Plan 2





Plan 3



Plan 3



Plan 4



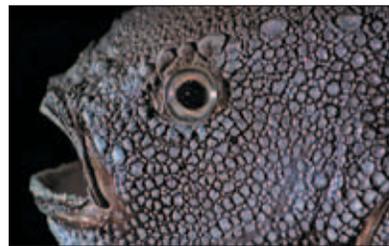
Plan 5



Plan 5



Plan 6



Plan 6

**Plan 7.** 54'46 : Poissons, rongeurs, divers mammifères de face, de profil, jusqu'au regard interrogateur et presque triste d'un tigre. On comprend là une phrase prononcée par le taxidermiste au début du film et suggérant que le savoir-faire des naturalistes évolue. Au XIX<sup>e</sup> siècle, on aurait probablement naturalisé ce tigre dans une posture bien plus agressive. Mais la prudence s'impose : le cadre très rapproché modifie certainement l'impression du spectateur jusqu'à adoucir l'expression du félin.

**Plan 8.** 54'55 : Suivent des portraits d'animaux à la mimique dubitative voire mélancolique. L'effet Koulechov joue à plein. On s'en souvient, cette expérimentation cinématographique consistait à intercaler des plans censés susciter différentes émotions entre la répétition du même plan d'un acteur impassible, Mosjoukine. Inmanquablement, l'impression reçue se colore de l'effet induit par l'image précédente : concupiscence, tristesse arrivent ainsi, projetées sur le même photogramme d'un acteur dont l'expression était pourtant neutre lorsqu'il avait été filmé. Parfois contesté sur le plan théorique, cet « effet » n'en demeure pas moins très opérant.

**Plan 9.** 55'23 : Un dernier plan plus long



Plan 7



Plan 7



Plan 8



Plan 8

que les autres s'attache à nous laisser face à face avec un animal difficile à identifier et probablement aussi choisi pour cela : est-ce un singe ? La rondeur de sa face ferait penser à un ours... Bref, ce qui est important est plutôt la lippe presque humaine, les yeux immenses qui « regar-

dent » droit vers la caméra, et, dans la suture de l'espace entre écran et spectateur, nous interpellent directement.

Ce plan de clôture sur lequel s'éteint la musique me fait penser au dernier plan des *Quatre Cents Coups* de Truffaut : l'image finale arrêtée sur le regard camé-

ra d'Antoine Doinel suggère l'interpellation du spectateur : « Et toi, que fais-tu pour moi, être perdu ? »

Il a en tout cas le mérite de nous laisser sur le trouble que provoque l'inquiétante étrangeté dont parlait Freud à propos de ce qui, justement, nous est familier.



Plan 9

L'Impossible Monsieur Bébé (1938),

Howard Hawks



#### UNE IMAGE-RICOCHET

*Bien sûr, l'entassement des caisses, l'amoncellement des merveilles appellent l'idée de la collection et l'on pense aux caves de Xanadu dans Citizen Kane (Orson Welles), qui regorgent de tout ce que le magnat s'est offert et a accumulé. On pense aussi à un plan plus tardif des Aventuriers de l'arche perdue de Spielberg qui fait référence au précédent et donne à voir un lieu secret où échouent toutes les pièces à conviction d'affaires mystérieuses non résolues.*

*Mais plus que tout, Un animal, des animaux, évoque deux choses : un autre film de Nicolas Philibert, La Ville Louvre qui est aussi un film de coulisses et L'Impossible Monsieur Bébé de Hawks. Cary Grant y interprète un paléontologue irrésistible de charme, juché sur un squelette immense dont il ne saurait être question qu'il ne chute pas à un moment ou un autre... Certes, le musée ne joue pas un grand rôle dans cette comédie, il offre surtout un cadre privilégié pour présenter le personnage rêveur qui incarne le cliché type du savant distrait. D'une certaine manière, ce que montre Hawks pourrait permettre d'imaginer ce qu'était la Grande Galerie quelques décennies avant qu'elle ne ferme, un lieu poussiéreux, aux collections entassées, sans souci de rythme...*

## Promenades pédagogiques

---

### Documentaire/Fiction

Depuis dix ans au moins, la distinction entre documentaire et fiction tend à s'amoinrir, chaque grand genre tendant à emprunter telle ou telle caractéristique à l'autre là où, il y a une vingtaine d'années, la frontière était intangible voire tabou ! Bien sûr, un tel mouvement artistique a à voir avec l'évolution de la société : depuis la chute du mur de Berlin en 1989, les grandes certitudes qui divisaient le monde en deux blocs se sont largement effritées, et le retour sur soi, donc l'individualisme, a fait florès dans tous les domaines de la vie humaine.

L'art cinématographique n'y a pas échappé. Le documentaire dit de « création », (par opposition au reportage ou au documentaire de flux télévisuel), a largement intégré les données intimistes, la culture du « je ».

Nicolas Philibert n'est pas entré dans ce mouvement, ou à sa manière. Il a continué son exploration de mondes circonscrits, ici la communauté savante et travailleuse qui s'occupe d'une autre communauté, celle des animaux.

Pour autant, il ne se prive pas de certains des moyens du récit qui sont, au moins, communs au documentaire et à la fiction : en particulier, la constitution de personnages, la mise en scène qui produit ses effets (comment les animaux naturalisés paraissent-ils vivants par moments ?), l'utilisation des effets sonores (bruits, musique, absence de discours ou au contraire...)

### La constitution de personnages

Pour le spectateur de ce film, il y a une grande différence entre les animaux qui apparaissent furtivement et ceux qui,

périodiquement, font retour à l'écran : il en va ainsi de l'éléphant que l'on voit revenir sporadiquement avec ou sans éléphanteau.

Mais peut-on dire que tous ces singes qui surgissent en portrait rapide sont des personnages ? Non, parce qu'ils ne sont pas suivis dans la durée, au moins dans une durée minimale. Le spectateur n'a pas la possibilité de les identifier dans leur individualité.

Quels sont les animaux qui pourraient l'être et qui donc se présenteraient comme des personnages ?

Pour les humains, la chose est plus facile : deux personnages se détachent, avec un troisième moins facile à identifier, mais qui a un rôle aussi discret qu'important. Il s'agit de René Allio, l'intervenant le plus âgé, qui s'appuie sur une canne et dirige avec précision ce que l'on appelle au cinéma la mise en scène et, en muséologie, la scénographie. Savoir qu'il est le cinéaste auprès duquel Nicolas Philibert a fait ses armes d'assistant n'est pas inutile. On en apprécie davantage encore les qualités de discrétion de Philibert.

Quant aux deux autres personnages qui apparaissent en pointillé, il s'agit du taxidermiste (auquel est consacré un « bonus » de 7' dans l'édition DVD, *Dans la peau d'un blaireau* ; ce complément permet en particulier d'éclairer sur le travail de la taxidermie) et de la conservatrice, Geneviève Meurgues, chercheur de renom et personnage omniprésent dans le film, aux commandes scientifiques, « managériales » et que l'on retrouve l'aspirateur à la main quand le besoin s'en fait sentir.

Ces deux personnages ont en commun un amour de leur



métier, un profond intérêt qui vaut la peine d'être mis en valeur : la question du travail passionne Nicolas Philibert et cela passe dans son film

### La frontière entre humains et animaux

On est en droit de se demander si les différents procédés qui rapprochent le documentaire de la fiction dans ce film ne sont pas destinés à faire surgir une question dans l'esprit du spectateur, sans jamais la poser frontalement : où est la ligne de séparation entre différentes catégories du vivant ? Quid de l'évolution ? Du coup, on perçoit différemment des éléments qui méritent que l'on s'y attarde, d'autant plus que les enfants sont souvent encore plus intéressés par le monde animal que les adultes... On trouvera dans la section « Autour du film », quelques pistes permettant de nourrir la réflexion sur ce sujet.

Mais il est important de chercher, à l'intérieur même du film, ce qui permet d'approfondir la question.

### Le rôle des portraits d'animaux

Nous y sommes revenus à plusieurs reprises dans le corps de ce dossier. Il faut dire que c'est peut-être là l'originalité la plus grande de ce film : la volonté manifeste de ne pas asservir ces représentations d'animaux à une logique causale de récit, quand ce n'est pas de casser la constitution de cette chaîne causale.

Probablement la beauté plastique de ces portraits joue-t-elle à la fois dans l'impression « d'inquiétante étrangeté » de ces animaux presque humains et dans celle de ne plus être dans un documentaire au sens classique du mot. Peut-on utiliser alors le redoutable mot de « poésie » ?

Bien sûr, on a envie d'emboîter le pas à Gilles Deleuze quand il évoque la conception des animaux développée par Spinoza : « C'est que les animaux nous apprennent au moins le caractère irréductiblement extérieur de la mort. Ils ne la portent pas en eux, bien qu'ils se la donnent mutuellement les uns aux autres : la mort comme *mauvaise rencontre* inévitable dans l'ordre des expériences naturelles. Mais ils n'ont pas encore inventé cette mort intérieure, ce sado-masochisme universel de l'esclave-tyran. »



En tous cas, on pourra rechercher les signes qui donnent l'illusion de la vie chez ces animaux pourtant naturalisés, regard, sons conjoints, plaisanteries et commentaires des manutentionnaires, place dans le montage...

### La bande-son

*Un animal, des animaux* est un film dont la bande-son est très travaillée.

Parfois, des bruits réels sont intensifiés pour faire gag (couinement de machines qui passent près d'animaux et dont le bruit intrinsèque se confond un instant avec un cri animal). Parfois, on pense même à la bande-son de films de Jacques Tati, en particulier lors des essais d'annonce au micro, peu distinctes, et qui rappellent les borborygmes du chef de gare des *Vacances de Monsieur Hulot*.

L'utilisation de la musique est aussi à pister, aussi bien dans son arrivée que dans son absence. Que souligne-t-elle ?

Il est intéressant aussi de repérer l'absence de cris d'ani-

maux (évidemment puisqu'ils sont naturalisés !). Mais, du coup, la place de la parole humaine n'en est que plus intrigante, d'abord parce qu'elle est réduite au minimum voire zappée au profit de bruits qui rappellent la forêt vierge (séquence où la conservatrice se félicite de l'approbation de la commission scientifique et où le mixeur lui coupe littéralement la parole pour laisser place à l'évocation de la nature sauvage). On remarquera que souvent les humains parlent hors champ (ils ne figurent pas à l'image), n'est-ce pas là une façon de briser le logocentrisme qui affecte non seulement le documentaire en général mais plus largement une conception de l'être humain ?



## Bibliographie

---

### Sur Nicolas Philibert

#### Ouvrages :

*Le Regard d'un cinéaste* édité pour le Mois du film documentaire BPI, 2009.

Luciano Barisone et Carlo Chatrian, *Nicolas Philibert, I film, Il cinema* (en italien), Éd. Effata, 2003.

#### Revue :

Numéro spécial d'*Images documentaires*. N°45/46. 2002, avec, en particulier, un long entretien avec Luciano Barisone.

### Sur *Un animal, des animaux*

Compléments à l'édition du DVD Montparnasse

*Un animal, des animaux* de 2002 :

*Dans la peau d'un blaireau* 7'

*Portraits de famille* 2'30

*La métamorphose d'un bâtiment* 8'

*Ce qui anime le taxidermiste* 18'

#### Outil pédagogique :

Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas, *Un animal, des animaux*, Collège au cinéma.

### Sur la question des animaux

#### Revues :

Dossier spécial de la revue *Esprit*, juin 2010 : « Ce que les animaux nous apprennent » :

Dominique Lestel, « *L'Homme devant l'animal : observer une autre intelligence* », entretien.

Louis Lefebvre, « *Continuités et ruptures dans le monde animal* ».

Vinciane Despret, « *Intelligence des animaux : la réponse dépend de la question* ».

Paul Shepard, « *Comment l'animal nous rend humains* ».

#### Sites

– Site de Nicolas Philibert : <http://www.nicolasphilibert.fr>

– Transcription de la conférence de Nicolas Philibert *Le regard d'un cinéaste* dans les « Actes de la rencontre nationale des coordinateurs départementaux *École et cinéma* à La Roche-sur-Yon » sur le site des *Enfants de cinéma* : <http://www.enfants-de-cinema.com/>

– Site de l'École normale supérieure : <http://www.diffusion.ens.fr>, ou, [ens.fr](http://www.ens.fr), onglet savoirs, puis savoirs en multimedia. :

Conférence *De l'animal à l'humain*, Élisabeth de Fontenay.

– <http://cerphi.net/lec/animal.htm>.

– <http://www.terra-economica.info/Parler-de-difference-entre-l-homme,11872.html> (Vinciane Despret).

[http://www.canal-u.tv/producteurs/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/dossier\\_programmes/les\\_conferences\\_de\\_l\\_annee\\_2006/les\\_disputes\\_octobre\\_2006/y\\_a\\_t\\_il\\_une\\_barriere\\_entre\\_l\\_homme\\_et\\_l\\_animal](http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs/dossier_programmes/les_conferences_de_l_annee_2006/les_disputes_octobre_2006/y_a_t_il_une_barriere_entre_l_homme_et_l_animal) (Dominique Lestel).

- *1, 2, 3... Léon !* programme de courts métrages, écrit par Pierre Lecarme.
- *5 Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Aventures de Robin des Bois* de William Keighley et Michael Curtiz, écrit par Pierre Gabaston.
- *Azur et Asmar* de Michel Ocelot, écrit par Bernard Genin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Bonjour*, de Yasujiro Ozu, écrit par Bernard Benoliel.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Chien jaune de Mongolie* de Byambasuren Davaa, écrit par Marcos Uzal.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Contes chinois* de Te Wei, Hu Jinqing, Zhou Keqin, Ah Da, écrit par Christian Richard, assisté d'Anne-Laure Morel.
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages* (deux programmes) écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts*, (deux programmes) écrit par Pascal Vimenet.
- *Gauche le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jason et les Argonautes* de Don Chaffey, écrit par Antoine Thirion.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, écrit par Stéphane Goudet.
- *Jiburo* de Lee Jeong-hyang, écrit par Charles Tesson.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Charles Tesson.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Eugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Paï* de Niki Caro, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *La Planète sauvage* de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Ponette* de Jacques Doillon, écrit par Alain Bergala.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Michel Ocelot, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *U* de Grégoire Solorateff et Serge Elissalde, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan, écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Zéro de conduite* de Jean Vigo, écrit par Pierre Gabaston.

**Cahier de notes sur...**

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

**Rédaction en chef** : Eugène Andréanszky.

**Mise en page** : Thomas Jungblut.

**Photogrammes** : Laboratoire Pro Image Service.

**Repérages** : Junko Watanabe.

**Impression** : Raymond Vervinck.

**Directeur de la publication** : Eugène Andréanszky.

**Secrétaire de rédaction** : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur...* *Un animal, des animaux* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDRP, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, décembre 2010

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur.

Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN /ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*  
36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.