

Fiche technique 1

Cinéaste 2
La force des histoires

Genèse 3
Retours à l'état de nature

Récit 4
Face à l'inconnu

Personnages 5
Père et fils

Mise en scène 6
Vivre avec le trouble

Décors 8
Une écologie du tournage

Technique 9
La résistance aux effets spéciaux

Séquence 10
Au fond des bois

Motif 12
Mutations

Genre 14
Un film hybride

Contexte 15
Ordre social et désordre du vivant

Document 16
De l'idée à l'incarnation : les créatures dessinées et mises en scène

Couverture : photogramme recadré © Studiocanal

● **Rédactrice du dossier**

Alice Leroy est enseignante-chercheuse et membre junior de l'Institut universitaire de France. Elle développe en parallèle des activités de critique de cinéma en tant que membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma* et au sein du podcast « L'esprit critique » sur Mediapart. Elle est aussi programmatrice associée au festival Cinéma du Réel à Paris et au Franska Filmfestivalen à Stockholm.

● **Rédacteur en chef**

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, *AOC*…) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages.

Fiche technique



Affiche française © Studiocanal

Synopsis

Alors qu'une pandémie transforme certains humains en créatures hybrides, Émile et son père, François, partent vivre dans le Sud pour se rapprocher de la mère contaminée du garçon, emmenée dans un centre de soin près d'une vaste forêt. Alors qu'ils s'installent dans leur nouveau logis, ils apprennent que le convoi a eu un accident. Convaincu que sa femme est encore en vie, François se lance à sa recherche, peu à peu aidée par Julia, une gendarme qui ne partage pas l'hostilité des habitants du coin à l'égard des créatures. Pendant ce temps, Émile découvre les symptômes de sa mutation : hyperacousie, griffes qui poussent sous les ongles, vertèbres qui font saillir sa colonne et une force nouvelle. Effrayé, il s'éloigne de ses camarades de lycée et trouve dans la forêt deux créatures avec qui il se lie d'amitié, Fix, un homme-oiseau, et Grenouille, une fillette-caméléon. Un soir, François aperçoit furtivement sa femme presque entièrement devenue ourse. Parti sur ses traces, il retrouve le vélo abandonné par Émile et comprend que celui-ci se transforme également. François s'efforce de protéger son fils en lui apprenant à dissimuler ses nouveaux instincts, mais lors de la fête de la Saint-Jean, après une altercation, le garçon s'enfuit avec une camarade de lycée, Nina, qui découvre sans effroi sa mutation. L'un de ses camarades, en revanche, le démasque à l'aide d'un émetteur ultrasons. Émile s'enfuit. Une battue est organisée pour le retrouver. Fix le sauve en détournant l'attention des chasseurs, mais est tué en plein vol. Réfugié au fond des bois, Émile découvre un monde clandestin de créatures et reconnaît sa mère. Capturé par l'armée, il est sauvé par son apparence encore humaine, mais ne peut cacher sa nature au gendarme qui l'interroge devant son père. François parvient à s'enfuir avec son fils. Sous le regard de son père, Émile s'enfonce dans les bois en courant.

Générique

LE RÈGNE ANIMAL
France | 2023 | 2 h 08

Réalisation
Thomas Cailley
Scénario
Thomas Cailley,
Pauline Munier
Image
David Cailley
Montage
Lilian Corbeille
Musique
Andrea Laszlo De Simone
Décors
Julia Lemaire
Son
Fabrice Osinski, Raphaël Sohier, Matthieu Fichet, Nicolas Becker, Niels Barletta
Effets spéciaux maquillage
Frédéric Lainé, Jean-Christophe Spadaccini, Pascal Molina
Effets spéciaux numériques
Cyrille Bonjean, Bruno Sommier, Jean-Louis Autret
Production
Nord-Ouest Films
Distribution
Studiocanal
Format
2.39:1, couleur
Sortie
4 octobre 2023

Interprétation
Romain Duris
François
Paul Kircher
Émile
Adèle Exarchopoulos
Julia
Tom Mercier
Fix
Billie Blain
Nina
Saadia Bentaïeb
Naïma
Xavier Aubert
Jacques
Gabriel Caballero
Victor
Iliana Khelifa
Maëlle
Paul Muguruza
Jordan

Cinéaste

La force des histoires

VIDÉO EN LIGNE

Après un bref passage par la production audiovisuelle, Thomas Cailley est devenu scénariste et cinéaste à la faveur d'un changement de cap et d'une croyance profonde dans la puissance des histoires et des personnages.



Photographie de plateau © Les Acacias

Le goût du récit

À l'image des personnages de ses films, Thomas Cailley voit sa trajectoire bifurquer quand, en 2007, il abandonne la voie qui l'avait conduit à travailler dans le secteur de la production audiovisuelle après des études à Sciences Po Bordeaux, pour passer le concours de La Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) en section scénario – suivant l'exemple de son frère aîné, David, qui a arrêté son métier d'enseignant pour intégrer l'École Louis-Lumière, lui en section image. Au cours de sa formation, Thomas Cailley réalise ses premiers courts métrages, *Vous êtes ici* en 2008, puis *Paris-Shanghai* en 2010, film qui projette déjà la rencontre de deux personnages mal assortis, dont les errances vont s'enrichir l'une l'autre et les aventures comiques dessiner une quête plus existentielle. L'essentiel des éléments constitutifs des récits qu'affectionne le réalisateur se trouve déjà dans ce film : une mise en scène à hauteur de personnages, une écriture alternant entre les genres – comédie, *teen movie* et une veine plus mélancolique – dans un mélange de trivialité et d'idéal.

Trois ans après être sorti de La Fémis, Thomas Cailley réalise son premier long métrage à partir de son projet de fin d'études. *Les Combattants* (2014) confirme son goût pour une narration emmenée par les personnages plutôt qu'une fidélité aux canons d'un genre ou une posture en surplomb du récit : Adèle Haenel et Kévin Azaïs y incarnent Madeleine et Arnaud, deux rêveurs très différents, elle, fin prête pour une apocalypse aussi inévitable qu'imminente, lui, plus docile que combattif, se laissant entraîner loin de l'entreprise familiale et sa promesse d'une vie sans aventures par cette apprentie survivaliste. Brassant des références aussi éclectiques que le cinéma populaire (essentiellement américain, de Steven Spielberg à Judd Apatow) ou la télévision (des émissions de télé-réalité, qui plongent des candidats plus ou moins équipés dans les épreuves de la vie sauvage, jusqu'à la parodie des publicités de l'Armée de terre), *Les Combattants* s'ancre aussi dans un paysage à la fois familier et étrange, la forêt des Landes où les frères Cailley ont passé leur enfance et dont ils font, au scénario et à l'image, un espace à fois symbolique et concret, matérialisant les angoisses d'apocalypse aussi bien que les fantasmes de robinsonnade.



Les Combattants (2014) © Haut et Court

Un art populaire

Présenté à la Quinzaine des Cinéastes en 2014, le film remporte le Prix Louis-Delluc, est nommé neuf fois aux César, où il obtient trois récompenses (Meilleur premier film, Meilleure actrice pour Adèle Haenel et Meilleur espoir pour Kévin Azaïs). Autant dire que Thomas Cailley fait une entrée fracassante dans le paysage du cinéma français. Attendu pour un deuxième long métrage, il fait un détour par la série en écrivant et coréalisant avec Sébastien Mounier *Ad Vitam*, six épisodes de 52 minutes qui imaginent un monde où la mort n'existe plus, et où les suicides de jeunes gens mènent un enquêteur de 120 ans à questionner le mal-être d'une jeunesse condamnée à ne pas vieillir. Même prise dans le canevas plus formaté de la série, l'écriture de Cailley travaille discrètement ses motifs : le duo dépareillé des deux enquêteurs (le capitane Darius Asram joué par Yvan Attal et sa jeune coéquipière Christa Novak interprétée par Garance Marillier), l'inquiétude d'une jeunesse prise dans des injonctions contradictoires et ne parvenant pas à trouver sa place, le mélange des genres, entre dystopie transhumaniste, polar existentialiste et fable politique.

En 2023, Cailley achève son deuxième long métrage, *Le Règne animal*, présenté en ouverture de la section Un certain regard au Festival de Cannes. Près de dix ans après *Les Combattants*, le cinéaste reforme le noyau dur de son équipe : son frère David signe l'image, Lilian Corbeille le montage, tandis que Pierre Guyard assure la production. Son scénario est coécrit avec Pauline Munier, une jeune scénariste que Thomas Cailley a rencontrée à La Fémis et dont le projet de fin d'études a inspiré l'écriture du *Règne animal*. Le film est un nouveau succès, avec plus d'un million de spectateurs et cinq récompenses aux César (Meilleure photo, Meilleure musique originale, Meilleurs effets visuels, Meilleur son et Meilleurs costumes).



Genèse

Retours à l'état de nature

Les deux longs métrages de Thomas Cailley ont en commun d'inventer des fictions de retours à la nature, à travers des personnages qui, par choix ou par inclination, s'éloignent de la civilisation pour éprouver l'expérience de la vie sauvage.

Fables écologiques

La genèse du *Règne animal* s'inscrit dans le prolongement des préoccupations esthétiques et thématiques de Thomas Cailley, déjà perceptibles dans *Les Combattants*, où la tension entre civilisation et instinct, apprentissage social et pulsion de survie, structurait le récit [Cinéaste]. Avec *Le Règne animal*, Cailley radicalise cette interrogation en imaginant un monde contemporain frappé par une mutation inexpliquée qui transforme progressivement certains humains en créatures hybrides. Les deux héros des *Combattants* suivaient une intense préparation physique en vue d'une hypothétique apocalypse, et trouvaient une forme de plénitude dans une nature à la mesure de leurs fantasmes survivalistes. Les créatures du *Règne animal*, elles, sont contraintes de se réfugier dans la forêt profonde pour échapper à la traque des forces de l'ordre. Fables écologiques sur ce qui lie les humains à leur environnement, les films de Thomas Cailley éprouvent la perte de ces liens et leur réinvention par des êtres hypersensibles.

> **« Le point de départ du *Règne animal*, qui s'appelait "Créatures" à l'époque, c'était la maladie mentale, entendue dans un sens très vaste, comme une condition de marginalité par rapport à une norme de santé mentale »**
>
> **Pauline Munier, coscénariste**

L'idée du film est née d'un désir de traiter la métamorphose non pas comme un motif spectaculaire, mais comme une expérience intime et politique : il s'agit moins de montrer des « monstres » que de questionner les normes et les frontières que les sociétés humaines érigent pour se séparer d'autres modes d'existence. Le projet suit un père et un fils dans un monde où une maladie inconnue transforme les humains en animaux. Cailley reconnaît dans cette écriture des enjeux que lui-même travaille : la relation parents-enfants, la responsabilité des sociétés humaines dans la crise du vivant et une dimension fantastique.

Réécritures

Dans ce premier scénario de Munier, Émile et François sont déjà là, bien que le père reste un personnage secondaire par rapport au fils, dont la métamorphose occupe le centre du récit et le tire du côté du film de loup-garou ou du *coming of age* (récit d'apprentissage). Cailley déplace l'enjeu en changeant l'âge des personnages et en redonnant une place au personnage de François, afin que les trajectoires du père et du fils se répondent au cours du film. L'écriture s'inspire à la fois de récits d'anticipation, de mythes de métamorphose et d'une sensibilité écologique contemporaine marquée par l'impact des activités humaines sur les autres espèces vivantes.

En imaginant des mutations progressives, non abouties, le scénario vise à ancrer le fantastique dans un réalisme sensoriel, notamment par le choix de décors forestiers et ruraux qui manifestent le retour à l'état de nature. Au cœur du film, la trajectoire du jeune Émile accompagne la disparition progressive des repères sociaux et l'apprentissage d'un autre rapport au monde, plus instinctif, plus organique, où la forêt devient un espace d'émancipation autant que de dangers.

Le thème du retour à l'état de nature ne relève pas ici d'une nostalgie idyllique, mais d'une transformation irréversible : la mutation agit comme une métaphore de l'adolescence, de la marginalité et de la peur collective face à l'altérité, tout en posant une question fondamentale : qu'est-ce qui, en l'humain, résiste ou cède lorsque les structures sociales s'effondrent ? En articulant drame familial, fable écologique et récit d'initiation, Cailley fait de cette régression apparente vers l'animalité une exploration sensible d'un possible « réensauvagement » du monde, où l'humain n'occupe plus le centre mais redevient une espèce parmi les autres.

Récit

Face à l'inconnu

Comment père et fils font-ils face à la transformation radicale de leur environnement, et comment celle-ci affecte-t-elle leur relation ? Comment un corps social se révèle-t-il capable ou non d'absorber la différence de certains êtres ?

L'époque

La scène d'ouverture du film pose d'emblée les principaux enjeux du récit. François et Émile sont en voiture sur le périphérique d'une grande ville, à l'arrêt dans un interminable bouchon. Émile donne des chips à manger à Albert, leur berger australien, sous le regard désapprobateur de son père. On découvre combien François aime à proférer de grandes maximes sur la vie et la nature humaine : « Manger c'est comme parler, explique-t-il à son fils, ça définit quel être humain tu es… Non, mieux ! La façon dont tu existes au monde. » « Je vois pas en quoi manger des chips ça fait que j'existe pas au monde », répond l'intéressé. « Ben tu subis, là, tu gobes tout ce qu'on te donne, comme Albert. Désobéir, c'est ça le courage ! » s'emporte François. « Pourquoi je t'obéis alors ? » commente Émile, ironique. « Mais moi, ça n'a rien à voir, je ne suis pas le système », rétorque son père avant d'allumer une cigarette.

> « Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience »
>
> **René Char, poète**

Si François est nerveux et Émile maussade, c'est que tous deux ont rendez-vous à l'hôpital pour voir Lana, l'épouse du premier et la mère du second – visite dont se serait bien passé Émile, qui finit par sortir de la voiture pour échapper aux reproches de son père. Leur dispute est bientôt interrompue par des cris et des coups sourds provenant d'une ambulance. Tandis que François entraîne son fils à l'abri, les vitres arrières de la camionnette volent en éclats. Un homme en jaillit, le visage couvert de bandages, une aile immense prolongeant l'un de ses bras. Réfugiés derrière une voiture, Émile et François voient une espèce de moignon, qui n'est plus tout à fait une main mais pas encore une serre, prendre appui sur le toit. Un bref échange de regards entre Fix, l'homme-oiseau, et Émile place cette rencontre sous le sceau de la peur et de la curiosité. « Quelle époque ! » conclut François en écho au commentaire d'un autre automobiliste.

En famille

Le plan suivant montre les mains d'Émile occupées à tapoter sur son téléphone. Un recadrage vers le haut révèle son visage absorbé par cette activité, indifférent à la situation qui se déroule juste à côté de lui, dans l'arrière-plan flou où une silhouette d'enfant surmontée d'une tête de fourmilier suit avec intérêt le vol d'une mouche qu'on entend dans le silence ouaté de l'hôpital. Tout au long de la séquence, la présence des créatures restera indistincte, en arrière-plan ou bien occultée par le cadrage.

Après que la responsable du service leur a annoncé que l'état de Lana s'est stabilisé et qu'elle sera transférée avec d'autres patients dans un centre de soins spécialisé dans le sud du pays, père et fils se disputent encore sur la décision qu'a déjà prise le premier de déménager pour la suivre. Émile s'inquiète qu'elle ne puisse jamais redevenir la mère qu'elle a été. Alors que la docteure lui rappelle les « progrès » réalisés depuis que Lana a été amenée dans le service, François l'interrompt pour dire qu'il n'a jamais souhaité son hospitalisation.

La scène se conclut par une visite à Lana dans sa chambre. Un plan rapproché fait coïncider une photo sur laquelle elle pose souriante aux côtés des siens et une feuille de soins. D'autres photos de famille ornent le mur marqué de griffures, témoin du passé et du présent de Lana. Celle-ci n'est d'abord qu'une silhouette derrière un verre dépoli, acquiesçant en marmonnant aux propos de François. Resté en retrait, Émile regarde avec inquiétude les marques sur le mur. Quand il s'avance finalement vers sa mère, encouragé par son père, celle-ci reste immobile, dos à lui. Un recadrage en gros plan saisit son regard au moment où elle se retourne vers Émile : deux yeux qui le fixent intensément à travers un visage couvert de poils, regard insondable, opaque et troublant.

Cette double scène d'exposition, à travers l'échange des regards qu'elle met en jeu entre Émile et Fix, puis Émile et sa mère, pose les premières pierres d'un récit qui déjoue la fable spectaculaire en inscrivant humains et créatures dans une réalité quotidienne et commune. Il n'y a pas de frontière claire entre les uns et les autres, mais des états transitoires. La relation instable de François et Émile, faite de tensions et d'affection, s'avère en outre l'un des moteurs du récit, qui procédera par une série de décalages et d'accidents.







Personnages

Père et fils

Père et fils incarnent chacun deux modalités du récit face à la catastrophe. Le premier, pétri de principes et de doutes, veut se persuader que tout va rentrer dans l'ordre. Le second, éprouvant dans sa chair l'instabilité de toute chose, comprend que le bouleversement est irrémédiable. C'est du fils adolescent, plus passif et observateur, que le père apprendra finalement une leçon sur la vie qui vaut d'être vécue.

Raison et instinct

Les trajectoires de François et d'Émile s'organisent autour d'un déplacement progressif des repères – géographiques, sociaux et symboliques – qui les rapproche paradoxalement tout en révélant une fracture irréductible entre protection et émancipation. François, figure paternelle inquiète et obstinée, tente de maintenir un cadre rationnel face à la mutation qui a déjà emporté sa femme et menace son fils. Son attitude, tour à tour autoritaire et complice, évoque des figures de cinéma travaillées par la difficulté d'être père : on pense aux personnages de Butch Haynes (Kevin Costner) et Red Garnett (Clint Eastwood) dans *Un monde parfait* réalisé par ce dernier (1993), film qui, sous la forme d'un *road movie* criminel, explore la manière dont un homme marqué par une enfance douloureuse tente inconsciemment de réparer son propre passé à travers la protection d'un garçon privé de figure paternelle structurante. Tout comme le film d'Eastwood interrogeait ce qui fonde réellement la paternité – le sang, la loi ou bien les liens affectifs – en éprouvant la possibilité, fragile et tragique, d'être un père autrement, celui de Cailley investit la relation père-fils comme un terrain d'apprentissage mutuel, marqué par une tension entre autorité et écoute. François veut protéger Émile de lui-même, aussi bien que de la menace d'un internement, mais il doit progressivement accepter l'idée que la survie de son fils passe par leur séparation.

Cette dynamique père-fils entre aussi en résonance avec *À bout de course* de Sidney Lumet (1988). Dans les deux films, l'adolescent aspire à une identité propre tandis que le père, frappé par une situation d'exception (clandestinité politique chez Lumet, crise biologique et sociale chez Cailley), tente à tout prix de préserver l'unité familiale. Émile, comme le jeune Danny chez Lumet, se trouve à un point de bascule : rester loyal à la famille ou suivre un instinct plus profond. Cependant, là où *À bout de course* inscrit ce conflit dans un cadre politique, *Le Règne animal* ajoute une dimension organique et ontologique : le fils n'hérite pas seulement d'un passé, il est travaillé de l'intérieur par une transformation qui l'arrache au monde humain.

À cet égard, la figure de François peut aussi être rapprochée du personnage d'*Il était un père* de Yasujirō Ozu (1942), coécrit avec Tadao Ikeda et Takao Yanai : un père veuf qui sacrifie sa vie personnelle à l'éducation de son fils, au nom d'un idéal moral et d'un sens du devoir[1]. Comme chez Ozu, François incarne une autorité aimante mais tragiquement dépassée par le mouvement du monde, la séparation finale – physique ou symbolique – apparaissant comme la condition douloureuse de l'émancipation du fils. Chez Cailley, toutefois, Émile s'éloigne non seulement du foyer familial, mais aussi de l'humanité elle-même, accomplissant une forme d'initiation sauvage qui renverse le projet paternel d'intégration sociale.

> « Comment apprendre à notre enfant à se passer de nous ? C'est cela, pour moi, le cœur du récit »
>
> **Thomas Cailley**

Personnages féminins

Cette dynamique d'émancipation ne serait pas complète sans la présence des personnages féminins qui, bien que secondaires, jouent un rôle structurant dans les relations entre père et fils : Lana (Florence Deretz), la mère, agit comme une figure liminale. À la fois présence aimée et altérité radicale, elle cristallise le désir et la peur du basculement. Nina (Billie Blain), la lycéenne dont Émile tombe amoureux, incarne la possibilité de maintenir des relations, y compris amoureuses, avec les autres – elle-même souffre d'un trouble de l'attention qui la rend d'autant plus sensible à la « différence » d'Émile. Enfin, Julia (Adèle Exarchopoulos) fait preuve de sollicitude quand François arrive sur les lieux de l'accident où Lana a disparu. À l'encontre de sa hiérarchie, elle deviendra l'alliée de François, lui apportant un soutien inattendu. Pris dans leur ensemble, ces personnages déplacent le centre de gravité émotionnel du film.

1 Cf. « Il était un père », entretien avec Thomas Cailley par Charlotte Garson, *Cahiers du cinéma* n° 802, octobre 2023.



Mise en scène

Vivre avec le trouble

Trois principes guident la mise en scène de Thomas Cailley : le point de vue des personnages, autour duquel s'agence chaque séquence ; le jeu « animal » de l'acteur comme principal vecteur de la transformation ; enfin, l'importance des sensations qui prennent progressivement le pas sur le langage et permettent d'incarner l'expérience de la transformation.

À hauteur de personnages

On le comprend dès l'ouverture et l'apparition à la fois banale et spectaculaire de l'homme-oiseau : jamais le film n'en sait plus que ses personnages sur la situation. Il accueille les événements avec eux, à leur mesure et à leur rythme. Ce choix de mise en scène restreint la perception aux seuls points de vue d'Émile et de François, produisant un fantastique incarné. Le spectateur est ainsi maintenu dans une proximité affective et cognitive avec les personnages, déroutant la fable d'anticipation vers le récit d'apprentissage.

La mutation d'Émile peut aussi bien s'entendre comme une progressive émancipation du cocon familial, le passage de l'enfance à l'âge adulte, suivant cette voie si troublante et périlleuse de l'adolescence qui détermine un type de récit cher au cinéma américain : le *coming of age* ou récit d'apprentissage. À la différence de films qui ancrent souvent le passage d'un âge à un autre dans un rapport nostalgique ou mélancolique au temps – ainsi des trois adolescents de *The Last Picture Show* (*La Dernière Séance*) de Peter Bogdanovich (1971) qui voient s'effondrer le rêve de l'Ouest américain à l'orée des années 1950, ou bien le jeune garçon de *Boyhood* (2014) qu'accompagne la caméra de Richard Linklater sur plus d'une décennie –, la trajectoire d'Émile n'est pas celle d'une perte mais de l'apprentissage par soi-même d'une autre manière d'être au monde, loin des modèles que lui propose la société humaine.



Est-ce un hasard si le jeune héros du *Règne animal* s'appelle Émile ? Il porte le prénom du traité d'éducation naturelle que le philosophe Jean-Jacques Rousseau écrivit en 1762, *Émile ou De l'éducation*. Dans cet ouvrage très critique à l'égard des institutions éducatives, Rousseau privilégie l'expérience à la leçon et plaide pour les exercices physiques au grand air, afin que l'enfant apprenne par lui-même au contact de la nature. Le seul livre donné à lire au jeune Émile n'est-il pas *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (1719), « le plus heureux traité d'éducation naturelle[1] » ?

À l'image donc du personnage inventé par Rousseau, Émile conquiert son autonomie et sa liberté au contact de la nature. Il n'y parvient pas tout seul, mais avec l'aide des autres, Nina, l'amie dont l'hypersensibilité s'accorde avec la sienne, mais surtout Fix, l'homme-oiseau d'abord inquiétant (lors de leur rencontre dans les bois, il attaque Émile et le blesse à l'épaule), puis vulnérable et maladroit, et enfin bouleversant dans le sacrifice qu'il fait pour sauver la vie d'Émile. Si la mise en scène accompagne cet apprentissage au fur et à mesure des étapes franchies par son personnage sans jamais anticiper sur son savoir, elle repose aussi sur le travail avec les acteurs pour conférer une plus grande présence au corps et aux sens qu'à la parole.

L'animal que donc je suis

Au lycée où il assiste nonchalamment au cours de sport, plus spectateur qu'acteur des événements, Émile est appelé par le professeur pour participer au jeu de tir à la corde. Il découvre sa force nouvelle et, rentré chez lui, s'effraie des griffes qui poussent sous ses ongles, premiers symptômes de sa mutation. Cette séquence est révélatrice de la manière dont Cailley filme la transformation vers l'animalité, moins comme une révélation prodigieuse que comme une évolution intime et troublante. La mutation d'Émile repose sur un travail précis de l'acteur Paul Kircher : respiration altérée, tension musculaire, déplacements désaxés ; c'est par le corps que s'opère la métamorphose.

L'« animal » se manifeste par une manière d'être au monde, un rapport différent à l'espace et aux autres, avant d'être une créature identifiable. Ce choix confère au film une dimension organique et réaliste. Le casting et la direction d'acteurs constituent un axe central du projet de Thomas Cailley, précisément parce que la crédibilité du film repose avant tout sur l'incarnation physique et émotionnelle de la

1 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation* (1762), Bordas, 1992, livre III, p. 211.





métamorphose. Le rôle de François est confié à Romain Duris, capable de conjuguer intensité nerveuse et vulnérabilité, ce qui permet d'ancrer le film dans une humanité concrète : son jeu révèle la tension intérieure, la retenue, la fatigue morale d'un père dépassé mais obstiné. Face à lui, Paul Kircher dans le rôle d'Émile apparaît tout en douceur et nonchalance : son corps adolescent, encore en transformation, devient le lieu même du récit. Cailley s'appuie sur cette malléabilité physique et expressive pour faire de la mutation un prolongement presque naturel de l'adolescence. Il travaille sur des micro-variations – respirations, postures, regards, impulsions – afin que l'animalité surgisse progressivement du jeu, comme une altération intime du comportement.

« J'ai senti tôt sur le tournage qu'on renouait avec quelque chose qui remonte à l'origine du plaisir de jouer, à l'enfance : se déguiser, jouer à être autre chose qu'humain, inventer son propre animal, courir, sauter, hurler, voler »

Thomas Cailley

Le travail préparatoire avec les comédiens a accordé une place importante à l'observation du monde animal et à la recherche corporelle : il ne s'agissait pas d'imiter un animal précis, mais de modifier le centre de gravité, le rapport au sol, la manière d'occuper l'espace. Enfin, la direction d'acteurs cherchait à préserver une spontanéité, notamment dans les scènes entre le père et le fils, où l'intensité naît souvent d'un déséquilibre – Duris dans la maîtrise inquiète, Kircher dans l'élan instinctif. Fix, l'homme-oiseau incarné par Tom Mercier, pousse encore plus loin cette logique d'incarnation, d'abord à travers une présence tangible et mystérieuse, ensuite par l'extraordinaire mutation physique qu'il imprime à son jeu (un devenir-oiseau qui redéfinit sa gestuelle aussi bien que sa voix). Ainsi, le casting et le travail avec les acteurs prolongent les principes de mise en scène du film : faire passer la transformation par les corps, ancrer le fantastique dans l'intime, et substituer à la performance une vérité physique et sensible.

L'épreuve sensible du monde

En articulant points de vue situés et jeux des acteurs ancrés dans le travail du corps, Cailley construit une mise en scène qui privilégie l'expérience vécue à la démonstration, et fait de la transformation des personnages une épreuve sensible plutôt qu'un simple effet de genre ou un drame personnel. Il n'est qu'à observer les différentes phases de la métamorphose d'Émile, qui coïncident avec l'éveil de sa sensualité : dans la fête à laquelle l'ont invité ses camarades, il est pris d'un malaise en écoutant l'une d'entre elles raconter sa rencontre avec une créature. Le croyant ivre, les autres rient et lui proposent un cachet. Instinctivement, il se penche sur la main tendue de Nina et la lèche, « comme un ienche », observe hilare un des garçons. Plus tard, blessé par Fix, Émile éprouve encore le besoin animal de lécher sa plaie, avant de fixer son reflet dans le miroir, honteux : « Sale clébard ! » La mutation du garçon passe par une sensibilité accrue aux odeurs et au bruit : en classe, il ne peut plus se concentrer sur son examen de chimie, trop attentif aux cris des belettes enfermées dans une cage toute proche. Cette hyperacousie le rend capable d'entendre le cri de Nina, malgré la distance qui les sépare, quand tous deux s'appellent dans la nuit. L'instinct et les sens prennent peu à peu le dessus sur la sociabilité et la raison. Ils accompagnent la disparition progressive du langage : avant de commencer lui aussi à bafouiller et à grogner, Émile aura été témoin de la perte de la parole chez son ami Fix. Mais l'éloignement des rives de l'humanité leur confère de nouvelles capacités : ayant perdu le langage, Fix sait désormais voler, arrachant des cris de joie à son ami.



Décors

Une écologie du tournage

Comme pour *Les Combattants*, Cailley a campé son film dans les paysages d'Aquitaine qu'il connaît bien. Cette géographie concrète confère à sa dramaturgie un réalisme puissant en même temps qu'une certaine étrangeté, car ces espaces sont de plus en plus rares et menacés, comme en atteste l'histoire du tournage.





Donner chair au monde

En tournant dans des environnements réels, Cailley poursuit l'idée qu'acteurs et spectateurs puissent éprouver physiquement les lieux – humidité, végétation, irrégularité du terrain –, les premiers pour intégrer ces sensations à leur interprétation, les seconds pour appréhender le lien indissoluble entre un être et son milieu de vie. Le décor n'est donc jamais un simple arrière-plan ; il participe de la mise en scène, influence directement le jeu des acteurs et raconte à lui seul une histoire environnementale. Les décors naturels – forêts, routes départementales, campings et guinguettes en périphérie des villes – deviennent les vecteurs sensibles du récit. Filmés dans leur matérialité, leur densité sonore et lumineuse, ils incarnent le basculement progressif vers un monde où la frontière entre culture et nature se dissout.

La forêt, en particulier, est moins un décor qu'un milieu : elle absorbe les corps, modifie les trajectoires, impose d'autres rythmes. Refuge et terrain de jeu, elle ressemble au monde perdu des films d'aventures quand elle abrite les retrouvailles de Fix, Émile et Grenouille, près d'un marais formant une clairière enchantée au milieu de la forêt dense. Ce lieu à l'écart du monde, protégé des regards et de la menace policière, est un havre de tranquillité pour les trois amis mutants, évoquant l'île de Robinson Crusoé où la nature, d'abord inquiétante, se révèle un espace où réapprendre à vivre.

Paysages anthropisés et forêts primaires

Les paysages ruraux traversés par les personnages deviennent signifiants à l'échelle du récit fantastique du film : la forêt des Landes, plus grande forêt artificielle d'Europe de l'Ouest, avec ses alignements de pins maritimes plantés dans des terrains sableux, rappelle combien l'être humain a transformé les paysages de cette région au XIX^{e} siècle. Elle est si uniforme qu'elle invoque un labyrinthe dans lequel François cherche en vain Lana, accompagné d'Émile d'abord, de Julia ensuite. C'est aussi un espace constamment sous surveillance, car les pistes tracées en ligne droite permettent aux véhicules de pénétrer au cœur des bois (François et Émile y circulent la nuit en écoutant Pierre Bachelet aussi facilement que les véhicules militaires quand l'heure du couvre-feu est arrivée).

Les créatures non humaines ont trouvé refuge dans des lieux plus reculés et plus touffus, qui rappellent la forêt enchantée de *Princesse Mononoké* d'Hayao Miyazaki (1997). Là, aucun véhicule n'arrive à entrer, la végétation est trop dense, trop anarchique, les espèces arboricoles les plus diverses cohabitent avec les fougères au sol. La clairière enchantée dans laquelle Émile retrouve Fix, enchevêtrée de troncs d'arbres morts, symbolise une première étape de sa transformation, tandis que la forêt profonde dans laquelle il trouve refuge après avoir échappé à ses poursuivants évoque une forêt primaire, vierge de toute présence humaine, où les créatures pourraient enfin vivre à l'abri. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les épisodes de chasse se déroulent presque toujours dans des paysages anthropisés, par exemple lors de la fuite d'Émile à travers les alignements de plants de maïs, poursuivi par des chasseurs juchés sur des échasses lors de la nuit de la Saint-Jean.

> **« On démarre sur une forêt industrielle, silencieuse, et on termine sur une forêt qui bruisse, qui hurle et vit de sa propre logique. Le vivant, c'est ça : il est imprévisible et fondamentalement mutant »**
>
> **Thomas Cailley**

Décors naturels

Tourné en décors naturels, *Le Règne animal* accueille du même coup les accidents et imprévus du réel, comme les terribles incendies qui ravagent la Gironde durant l'été 2022. En plein milieu de la production, ces feux détruisent littéralement une partie des décors repérés dans les Landes de Gascogne, obligeant Cailley à interrompre le tournage alors qu'il reste encore plusieurs semaines de travail en extérieur. Cette catastrophe entraîne une réorganisation complète du planning, prolongeant la production et obligeant à gommer le changement de saison en postproduction. Au-delà des contraintes logistiques qu'il implique, cet événement matérialise crûment le propos écologique du film : la terrible menace que fait peser l'humain sur son environnement, la fragilité des écosystèmes et la vulnérabilité de toutes les espèces animales qui les composent.

Technique

La résistance aux effets spéciaux

Plutôt que de recourir massivement aux effets visuels et numériques en postproduction, Thomas Cailley a privilégié les artifices les plus artisanaux pour représenter la mutation des êtres contaminés.

La technique au service du réalisme

Au supermarché, François achète des cartes et du matériel de randonnée. Il croise Julia, qui s'inquiète du but de ses achats, mais leur conversation est interrompue par des cris provenant de l'arrière-plan. Indifférent aux consignes d'évacuation, François appelle Lana en se dirigeant vers la poissonnerie, quand il aperçoit soudain, dissimulé derrière l'étal, le visage d'une jeune fille à moitié transformée en poulpe. Deux yeux dissemblables, l'un humain, l'autre animal, fixent un instant François et Julia, mais ceux-ci n'ont pas le temps de réagir qu'un tentacule a déjà projeté sur eux une barquette de fruits de mer. Julia s'élance à la poursuite de l'étrange adolescente céphalopode, qui a encore deux jambes, mais aussi quatre longs tentacules à la place des bras, renversant et projetant tout ce qu'ils attrapent. Évitant les fruits et légumes qui pleuvent sur elle, Julia finit par plaquer au sol la créature, tandis qu'à l'arrière-plan les clients continuent d'avancer tranquillement vers la sortie.







Cette scène, dans son mélange si étonnant de fantastique et de prosaïque, est à l'image du rapport que le film entretient à la technique, artisanale et parcimonieuse dans son usage des images générées par ordinateur. Les effets visuels – VFX, abréviation de «*visual effects*» –, si présents dans la production de blockbusters, sont ici réduits à la portion congrue, juste ce qu'il faut pour donner chair à ces créatures hybrides dans un monde qui ressemble si banalement au nôtre. À travers cette brève scène de course-poursuite, on assiste à la démonstration de l'hybridation des techniques que le film opère : prothèses et maquillages sont combinés à des animatroniques (une marionnette robotisée ou animée à distance) et des doublures sur le plateau, tandis qu'un habillage numérique vient fondre ensemble ces différentes techniques. La gestualité des acteurs, impliquant une longue préparation chorégraphique et l'acquisition de techniques vocales avec des spécialistes des langages animaux, participe à cette étonnante conception d'une technique artisanale et hybride. Ici, l'adolescente-poulpe est incarnée par une danseuse professionnelle qui se déplace comme si elle avait perdu son centre de gravité et que sa bipédie évoluait vers une autre forme de locomotion.

Effets spéciaux et effets visuels

L'expression «effets spéciaux» est apparue pour la première fois en 1926, au générique du film de Raoul Walsh, *Au service de la gloire*. Le terme désigne alors les trucages effectués sur le plateau. Très vite, néanmoins, apparaît une distinction nécessaire entre «effets spéciaux», qui se rapportent aux effets réalisés sur le plateau – marionnettes, pyrotechnie, effets physiques divers opérés en direct, plus récemment animatronique –, et «effets visuels», qui concernent uniquement les effets produits hors du plateau, en postproduction essentiellement – composition optique, *matte painting* (intégration de décors peints en deux dimensions sur du verre ou un cache), ajout d'éléments sur la pellicule, etc. Avec le passage de l'image argentique à l'image numérique, les effets visuels ont pris une place considérable dans la production (et l'économie) du cinéma, souvent dans la perspective d'inventer des images spectaculaires.

C'est tout le contraire de ce que cherche Cailley. Ses créatures souvent maladroites et comme empêtrées de leurs nouveaux membres paraissent étrangement réelles, à l'opposé de ce qu'accomplit James Cameron dans *Avatar* de (2009), par exemple, premier film à avoir numérisé entièrement les corps de ses acteurs, y compris leurs expressions faciales, par des techniques de captures de mouvement (*motion capture*). Tandis que Cameron veut immerger son spectateur dans un monde merveilleux, sans commune mesure avec le nôtre, Cailley cherche l'imperfection dans son usage d'effets visuels et spéciaux qui composent des créatures hybrides, à mi-chemin entre l'humain et le non-humain, entre le fantastique et le réalisme, étonnamment familières même si terriblement troublantes.

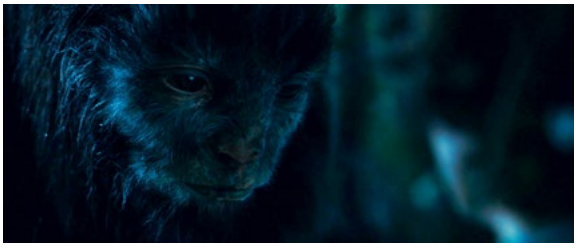
1


2


3


4


5


6


7


8


Séquence

Au fond des bois [01:45:58 – 01:54:05]

Réfugié dans la forêt après avoir échappé à la battue qui a conduit à la mort de Fix, Émile découvre une communauté d'espèces clandestines, pareille à une ZAD[1] hors de l'autorité de l'État. Là, des créatures à divers stades de leur mutation vivent à l'abri de la violence humaine, en symbiose avec leur environnement.

La vie dans les bois

La séquence s'ouvre sur la surface calme d'un étang, bientôt troublée par des bulles remontant à la surface. Émile émerge, ou plutôt son dos courbé, hirsute, les vertèbres et omoplates saillantes [1]. Le visage penché au-dessus de l'eau, il contemple son reflet avant qu'un cri au loin n'attire son attention. Dans le plan suivant, vêtu de son sweat d'adolescent, Émile a repris son apparence humaine et progresse le long d'un petit cours d'eau, pour effacer ses traces. Dans ces paysages sablonneux de marécages et de végétaux enchevêtrés, il est attentif aux signes de passages d'animaux, et découvre bientôt une trace de patte griffue imprimée dans le sable [2]. Alors qu'une averse éclate, il s'enfonce dans la forêt. Un raccord dans le mouvement le retrouve au milieu des bois après une ellipse ; l'orage a forci et la nuit est tombée. Émile découvre une petite cavité où il se réfugie et s'endort [3].

Au matin, un plan fixe sur l'ouverture de la grotte laisse progressivement apercevoir dans la profondeur de champ une silhouette qui s'approche [4]. Émile s'éveille et se redresse. Il est observé à travers le feuillage qui dissimule la cavité par une créature [5] : c'est Lana, devenue ourse, qui a reconnu son fils. Un contrechamp révèle son visage, qui n'est plus celui d'une humaine, mais qui n'est pas non plus entièrement animal : ses grandes pupilles, sa truffe qui a encore la forme d'un nez et ses lèvres délicates rappellent un peu la créature de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1946), sauf qu'elle a perdu l'usage de la parole [6]. Dans le plan suivant, Lana et Émile se font face, tête contre tête, elle hume, souffle, grogne sans colère, sent son fils et le repousse à l'intérieur de la grotte [7]. Émile approche de nouveau le visage tout près de celui de sa mère, mais elle le repousse un peu plus fort et repart dans les bois. Pas un mot n'aura été échangé durant cette scène, seul le souffle profond de Lana et la respiration d'Émile auront rythmé leur rencontre.

L'origine des espèces

Émile sort de la caverne et tente de suivre la trace de Lana, qui a disparu dans la forêt en contrebas. La caméra le suit tandis qu'il progresse entre les fougères dans la lumière incertaine de l'aube [8]. Soudain, il aperçoit un homme accroupi au sol en train de manger des feuillages, la peau encore couverte de tatouages témoins d'une vie passée, mais le nez déjà allongé en forme de groin [9]. Tandis qu'un thème musical augmente doucement en intensité, Émile lève les yeux et découvre, perchées dans les arbres, des

1 Une zone à défendre (ZAD) désigne un espace occupé par des militants dans le but de s'opposer à des projets de construction jugés néfastes pour l'environnement. Celle de Notre-Dame-des-Landes s'est constituée dans les années 2010 contre un projet de construction d'un aéroport.

9


10

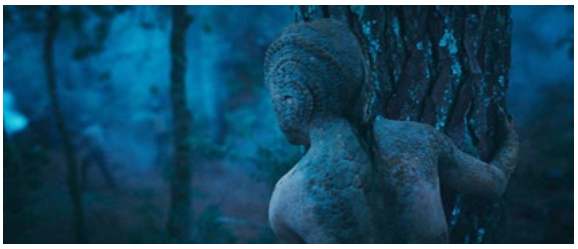

11


12


13


14


15


16


créatures à l'apparence simiesque. Au sol, un dos couvert d'écailles laisse encore voir la forme d'une colonne vertébrale humaine, mais il est prolongé par une queue de serpent [10]. La densité touffue de la végétation et la proximité de tant d'espèces sur un territoire où on ne les trouve pas d'habitude transforment tout ce milieu en une jungle d'un nouveau genre, un espace sauvage réapproprié par les espèces mutantes exclues de la société humaine. Les regards, tournés vers le nouveau-venu, expriment plus de curiosité que d'animosité [11].

Cette communauté réfugiée au plus profond des bois convoque un imaginaire de l'évolution décrit dans les dernières pages de *L'Origine des espèces* par Darwin en 1859 : l'émerveillement face à l'extraordinaire variété des espèces animales et végétales qui cohabitent sur un même « rivage luxuriant » (« *an entangled bank*[2] »). La collectivité harmonieuse formée par ces êtres si différents les uns des autres, embrassée par une mise en scène attentive à l'inscription de chaque créature dans le fouillis végétal du paysage, célèbre cette diversité et la cohabitation des êtres plutôt que leur compétition. Parmi les créatures, Émile retrouve Grenouille, la fillette-caméléon, accrochée à une branche [12] ; mais déjà des cris d'alerte retentissent dans la forêt.

Une ZAD assiégée

Le bruit sec d'un tir vient briser l'harmonie du petit matin et une grenade lacrymogène traverse le ciel clair [13]. Les tirs s'intensifient et une épaisse fumée se répand au sol, tandis que des cris de panique retentissent tout autour. La caméra reste au plus près d'Émile, qui tente de prendre la fuite quand il aperçoit les militaires avançant depuis la crête pour encercler les créatures [14]. Les ultrasons qu'ils utilisent le paralysent, et il peine à se diriger. Accompagnant sa course entre les arbres, la caméra découvre les créatures capturées dans des filets, cernées par des hommes armés, devant Émile étourdi par les bombes lacrymogènes [15]. Il évite de justesse sa mère, qui fonce sur les militaires et parvient à échapper à la nasse. Lui s'effondre au sol, abasourdi par les ultrasons et les gaz, incapable de faire un pas. Il est embarqué par deux soldats sous le regard de Grenouille, qui a pris la couleur de l'arbre sur lequel elle s'est réfugiée [16].

Ces images rappellent l'expulsion de Notre-Dame-des-Landes en 2018, lors d'une spectaculaire opération de gendarmerie qui débute à trois heures du matin et déploie un arsenal de bombes lacrymogènes face à des zadistes équipés de lance-pierres. Les journalistes n'ayant pas été autorisés à suivre cette intervention, seules les images de la gendarmerie l'ont documentée. Bien que partiales, ces images rendent compte de la brutalité de l'expulsion, immédiatement suivie par la destruction des habitations des zadistes par des bulldozers. C'est cette violence disproportionnée de l'État, indifférente à la légitimité de l'occupation d'un territoire et à la défense d'un milieu écologique, que met en scène cette séquence d'évacuation de la forêt du *Règne animal*. Filmée depuis le point de vue des êtres qui subissent cette intervention militaire, elle est montrée comme une scène de guerre et une apocalypse s'abattant sur les êtres et leurs milieux d'existence.

2 Charles Darwin, *L'Origine des espèces* (1859), C. Reinwald et Cie, 1876, p. 513 :
↳ gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77233m/f538.item



Motif
Mutations

VIDÉO EN LIGNE

Traversant l'histoire du cinéma, la mutation reconduit un imaginaire ancien de la métamorphose hérité des contes et mythes, désormais associé aux enjeux modernes de la biologie et de la génétique. Elle rejoue une frontière entre deux ordres contraires : le normal et le pathologique, l'ordre et la démesure, l'humain et la bête.

Changer de peau

« Je crois que je vais demander ma mut' », lâche Julia devant le spectacle des gendarmes et militaires en train de manger des grillades dans la cour de la caserne. C'est que la mutation, au sens professionnel du terme ici, peut aussi s'entendre plus largement comme un désir de changer de milieu, voire de peau. Muter, c'est peut-être d'abord chercher une existence plus en accord avec soi-même, une relation plus équilibrée au monde. Cependant, les « mutants » du *Règne animal*, ces créatures tour à tour fantasmées et redoutées, ravivent un imaginaire pathologique : ce sont des êtres humains qui perdent leur apparence humaine sous l'effet d'une maladie inconnue. Le film n'inscrit pas pour autant cette évolution dans les imaginaires traditionnels du cinéma populaire. Les créatures ne sont ni des monstres ni des super-héros. Elles ont beau être stigmatisées par une partie de la population qui les qualifie de « bestioles » ou bien développer des capacités physiques extraordinaires (comme lorsque Émile découvre sa force nouvelle au tir à la corde), la caméra ne les juge jamais ; elle les regarde même avec beaucoup d'empathie.

« Le super-héros ou le loup-garou nous rassure sur notre place dans le monde, car ce sont des formes d'altérité absolues. Là, au contraire, on se déplace lentement sur une frontière parfaitement théorique, dressée siècle après siècle entre l'humain et le reste du vivant »

Thomas Cailley

Le réalisateur s'est nourri de références issues de la culture populaire aussi bien que de l'art contemporain pour imaginer ces créatures hybrides, à commencer par une bande dessinée culte, *Black Hole* de Charles Burns (1995-2005), dans laquelle des adolescents de Seattle au milieu des années 1970 souffrent d'étranges mutations liées à une maladie sexuellement transmissible (« *the bug* », dans la version originale). Les plus atteints trouvent refuge dans la forêt où ils peuvent échapper au jugement social et s'entraider. Pour que la mutation des humains en créatures soit à la fois crédible et troublante, Cailley s'est aussi tourné vers les œuvres hyperréalistes de certains artistes contemporains comme Patricia Piccinini ou Ron Mueck, deux artistes australiens qui explorent les esthétiques de la biogénétique. L'une des œuvres les plus connues de Piccinini, *The Young Family* (2003), est une sculpture en silicone qui représente une mère mi-humaine mi-truie allaitant ses petits. Cette vision extrêmement dérangeante suggère que ces créatures sont issues de manipulations d'organismes génétiquement modifiés en vue de proposer des greffes d'organes à des êtres humains (l'année précédente, en 2002, des porcs génétiquement modifiés appelés « Gal-KO » avaient fait l'objet de premières tentatives de xénogreffes[1]). Ron Mueck réalise lui aussi des sculptures en silicone dont l'hyperréalisme met le visiteur dans un certain inconfort. Cailley s'inspire de ces artistes pour donner un rendu réaliste et organique à ses créatures, moins stylisées que les hybrides de blockbusters tels qu'*Annihilation* (2018), le film d'Alex Garland qui montrait Natalie Portman et Jennifer Jason Leigh s'enfoncer dans une jungle contaminée par une étrange présence extra-terrestre provoquant des hybridations effroyables de tous les organismes vivants. Il s'agit pour Cailley d'inventer des mutants plausibles, et non des monstres.

Bestiaire

Le bestiaire du *Règne animal* relève de l'atlas zoologique et de l'histoire naturelle plutôt que d'un imaginaire des contes ou de l'*heroic fantasy*, ce sous-genre de la littérature et du cinéma fantastique qui met souvent un héros pourvu d'un don spécial ou d'une force physique exceptionnelle aux prises avec des créatures extraordinaires dans un monde merveilleux. La variété des espèces représentées par les phénomènes de mutation donne à penser que Cailley et son équipe ont voulu dépeindre une large diversité du vivant plutôt que de le réduire à quelques spécimens. C'est

1 La xénogreffe (ou xénotransplantation) consiste à greffer chez un être humain un organe ou un tissu provenant d'une autre espèce biologique.

la raison pour laquelle on rencontre au cours du film des espèces aussi peu communes dans les régions tempérées que le pangolin, qui vit d'habitude dans des milieux tropicaux, et qui cherche ici à se dissimuler sous l'étal de fruits et légumes d'un supermarché, ou bien le morse, qui préfère normalement les régions froides et les banquises aux arrière-cours des guinguettes de Gascogne. Le titre du film, *Le Règne animal*, doit donc s'entendre au sens que lui conféraient les naturalistes du XVIIIe siècle, comme le Suédois Carl von Linné, qui établit en 1735 une nomenclature de toutes les espèces connues dans son *Système de la nature*.

En amont du tournage, Cailley a développé un véritable bestiaire avec l'auteur de bande dessinée suisse Frederik Peeters, qui a imaginé toutes sortes d'espèces hybrides issues des mutations génétiques. Lui-même avait travaillé sur le thème de la mutation dans *Saccage* (2019), une bande dessinée inspirée par le thème de l'apocalypse nucléaire et ses conséquences sur les organismes. Ses dessins s'avèrent étonnamment proches des créatures du film, bien que celles-ci aient aussi évolué après l'étape du casting. En effet, Cailley a privilégié le travail physique et chorégraphique de l'acteur ; il a donc adapté l'anatomie et la morphologie des créatures à celles des interprètes plutôt que l'inverse. Fix, qui se transformait dans le scénario en héron, a plutôt pris la forme d'un rapace avec le jeu de Tom Mercier, et l'homme-calamar du supermarché est devenu une femme-poulpe après qu'une danseuse l'a finalement incarnée avec des mouvements beaucoup plus fluides.

Devenir-animal

La mutation dans *Le Règne animal* est graduelle ; c'est un processus incertain qui constitue pour chacun une énigme, car personne ne sait vraiment vers quelle espèce sa mutation l'emmène. Contrairement aux métamorphoses spectaculaires du cinéma horrifique – comme les loups-garous de John Landis (*Le Loup-garou de Londres*) ou de Joe Dante (*Hurlements*), deux films de 1981 qui confèrent à la transformation de leurs personnages un caractère parodique et presque grotesque –, les personnages ne mutent pas en une nuit mais s'éloignent progressivement de leur humanité, dans un mélange de peur, de solitude et d'acceptation. *La Mouche* de David Cronenberg (1986), l'un des rares films qui traite la mutation comme une métamorphose plausible et progressive, la met néanmoins en scène comme un processus tragique. Le corps de Seth Brundle devient le site d'une irréversible horreur, d'une dégénérescence programmée, sur le modèle de *La Métamorphose* de Kafka (1915).

Chez Cailley, si la mutation est un processus biologique qui prend son temps, elle est aussi plus ambiguë : ce n'est ni un don comme dans les films de super-héros (voir par exemple la longue série des *X-Men*) ni une menace comme dans les films de zombies (voir cette fois la série de films inaugurée en 2002 par *28 Jours plus tard* de Danny Boyle), mais une évolution sur laquelle les personnages n'ont aucun contrôle, parce qu'elle déstabilise les frontières entre les espèces et redéfinit la nature humaine en l'amenant à interroger sa place parmi les autres vivants. Si aucune des mutations du *Règne animal* ne semble d'ailleurs complètement aboutie (même Lana qui, à la fin du film, a complètement pris l'apparence d'une ourse, conserve une part de son identité humaine quand elle reconnaît son fils), peut-être est-ce aussi dû fait que le film s'intéresse moins à la substitution d'une espèce (animale) à une autre (humaine) qu'à leur coévolution, leurs destins se trouvant désormais étroitement liés.

Le processus de la mutation chez Cailley a donc une dimension à la fois biologique et écologique ; il ne concerne pas seulement les organismes, mais les liens qu'ils entretiennent avec leurs milieux d'existence. *Le Règne animal* se situe ainsi à l'opposé d'un courant du cinéma d'horreur français qui traite la mutation comme un motif de transgression des normes biologiques et sociales. Dans *Titane* de Julia Ducournau (2021), la mutation n'engage qu'un seul personnage et prend valeur de métaphore d'une identité profondément fragmentée et d'un désir constitué dans l'expérience du trauma. La mutation détermine ici une expérience radicalement subjective et intérieure, puisqu'elle consiste dans la définition chaotique d'un « je », alors qu'elle est plurielle et écologique dans *Le Règne animal,* où l'enjeu tient à pouvoir formuler un « nous » qui confère à chaque créature, humaine ou non, un même droit à exister.







Genre
Un film hybride

Comme *Les Combattants*, *Le Règne animal* travaille à mêler des genres cinématographiques, en ayant soin d'en dépasser les contraintes et d'en renouveler les codes. Cette traversée des genres ne cherche jamais à en faire la synthèse, mais vise plutôt à se tenir au plus près des émotions propres à chacun.



Recoder les genres

À la différence d'un cinéma de genre soucieux de s'inscrire dans un héritage, quitte à en reformuler les enjeux, comme le fait par exemple Julia Ducournau avec le *body horror* (ou « horreur corporelle ») dans *Titane* [Motif], *Le Règne animal* surprend par sa manière de convoquer un ensemble de genres cinématographiques sans jamais s'ancrer pleinement dans l'un d'entre eux : il emprunte à la science-fiction et au film d'anticipation les prémices de son récit sans verser dans le spectaculaire, lui préférant un réalisme plus prosaïque. Le film est tourné en France, dans des paysages naturels qui n'ont rien d'exotique, selon une dramaturgie qui privilégie le récit familial à la fable dystopique.

Centrée sur la relation d'un père et de son fils mise à l'épreuve par la transformation irrémédiable du monde, l'intrigue se présente comme un mélodrame familial (famille dont le noyau, déjà brisé par la mutation de la mère, doit faire face à celle du fils) mais bascule volontiers dans la comédie à travers le caractère burlesque de François essayant de faire sens d'une situation qui le laisse désemparé. Quand celui-ci apprend que Lana a disparu dans un accident de la route, il accroche des vêtements dans les branches autour de leur mobil-home, persuadé que son odorat la guidera jusqu'à eux. Son fils, d'abord agacé par son entêtement, finit par le rejoindre, attendri par sa chute dans une mare en contrebas. Le drame et le burlesque cohabitent souvent dans *Le Règne animal*.

En s'attachant à la trajectoire d'Émile, le film s'inscrit dans la lignée du récit d'apprentissage : l'adolescent éprouve dans sa chair sa nouvelle identité, l'expérience si troublante de se sentir soi et autre, acceptant progressivement cette différence qui marque son corps et son rapport aux autres. Ce trajet est celui d'une émancipation qui emprunte au film d'aventure (les trois amis mutants dans le refuge d'une clairière sauvage) et au film d'action (la course-poursuite à travers les champs de maïs pendant la nuit de la Saint-Jean). On pourrait encore qualifier le film de fable écologique tant les espaces naturels y incarnent, plus qu'un décor propice aux aventures ou aux sensations fortes, un tissu d'affects qualifiant la relation des personnages au monde : vulnérabilité, solitude, entraide, soin…

Ruptures de ton

Le mélange des genres que propose le film a pour envers la hantise d'une codification du récit par ceux-ci. La mise en scène de Cailley prend soin de désamorcer ces effets d'attente : dans la scène de la guinguette où, sortant les poubelles, François trouve la porte d'un frigo ouverte, il scrute l'obscurité tandis qu'une ombre grandit dans son dos. Il se retrouve nez à nez avec un gigantesque morse qui le plaque au sol. La créature est à la fois effrayante, pathétique et touchante : passée la première frayeur de son apparition, le spectateur en vient à se demander ce qu'elle veut, si elle cherche à intimider François ou à lui parler. Ce dernier a d'ailleurs l'air moins terrifié qu'encombré par ce gros animal qui lui bave dessus. Une pagaie surgit alors dans le champ et vient littéralement couper le sifflet de la créature. C'est Naïma, la collègue serveuse de François, qui repousse gentiment mais fermement l'animal : « Ça suffit. » Et tandis qu'elle l'enjoint à partir, celui-ci maintenant calmé essaie de lui dire quelque chose en détachant des syllabes. Mais la scène bascule à nouveau quand le morse panique en découvrant son pied pris dans une chaîne et s'enfuit bruyamment, terrifiant les clients du restaurant et entraînant à sa suite les canoës attachés à la chaîne[1].





Ces ruptures de ton envisagent les genres moins comme un système de codes que comme un répertoire d'émotions – angoisse, empathie, rire… Ces affects permettent aussi de déjouer certains stéréotypes : contrairement à Tom Cruise dans *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg (2005), François ne sauvera pas sa famille en même temps que l'humanité tout entière, et ses efforts touchants pour retrouver sa femme resteront vains. Il aura cependant appris, de son fils et des autres, à accepter que le monde change.

1 Thomas Cailley propose une analyse de cette séquence dans un entretien pour la revue en ligne *Bande à part* publié le 9 octobre 2023 : ↳ bande-a-part.fr/cinema/entretiens/thomas-cailley-le-regne-animal-entretien



Contexte

Ordre social et désordre du vivant

« Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience », répète François à Émile, comme pour se convaincre que le chaos qui a bouleversé leur existence n'est pas une fatalité. Alliée à son optimisme forcené, la phrase de René Char prend une connotation un peu dérisoire, mais contient pourtant un principe qui innerve le film tout entier : que la nature n'est pas l'envers de la culture, ni l'instinct de la raison, et que tout être est traversé de multiplicité et d'instabilité.

Par-delà nature et culture

Au cordon sanitaire que s'efforcent de maintenir les autorités face à la prolifération des créatures, le film oppose la vitalité des hybrides, moins signe d'un quelconque désastre que de l'inventivité du vivant. Cette « philosophie » est aussi celle d'un « tournant ontologique » qui traverse les sciences humaines depuis une trentaine d'années, nourri par les pensées de Bruno Latour et Philippe Descola en France, ou bien Donna Haraway aux États-Unis.

S'appuyant sur sa connaissance précise des Achuar[1] en Amazonie, l'anthropologue Philippe Descola récuse le dualisme opposant nature et culture, dont il montre qu'il n'a prévalu que dans un modèle de pensée occidental arrivé à une forme d'épuisement : « Il est désormais difficile de faire comme si les non-humains n'étaient pas partout au cœur de la vie sociale, qu'ils prennent la forme d'un singe avec qui l'on communique dans un laboratoire, de l'âme d'une igname visitant en rêve celui qui la cultive, d'un adversaire électronique à battre aux échecs, ou d'un bœuf traité comme substitut d'une personne dans une prestation cérémonielle », écrit-il[2].

Pour le philosophe Bruno Latour, cette ontologie occidentale remonte à l'avènement de la modernité et au « Grand partage » que celle-ci a instauré « entre Nous, les Occidentaux, et Eux, tous les autres, depuis les mers de Chine jusqu'au Yucatan, depuis les Inuits jusqu'aux Aborigènes de Tasmanie », distinction qui recoupe « cet autre Grand partage entre les humains et les non-humains[3] ». Ce que critiquent Latour et Descola, c'est le faux universalisme d'une conception du monde qui est en fait située dans l'espace et dans le temps, l'Occident moderne et les distinctions qu'il a constituées entre nature et culture conférant à l'être humain, et plus précisément à l'homme occidental, un privilège sur les autres formes d'existence. La violence de ce partage aura ensuite servi à justifier toutes les dominations, y compris d'êtres humains sur d'autres êtres humains, jusqu'à l'esclavage.

Coévolutions

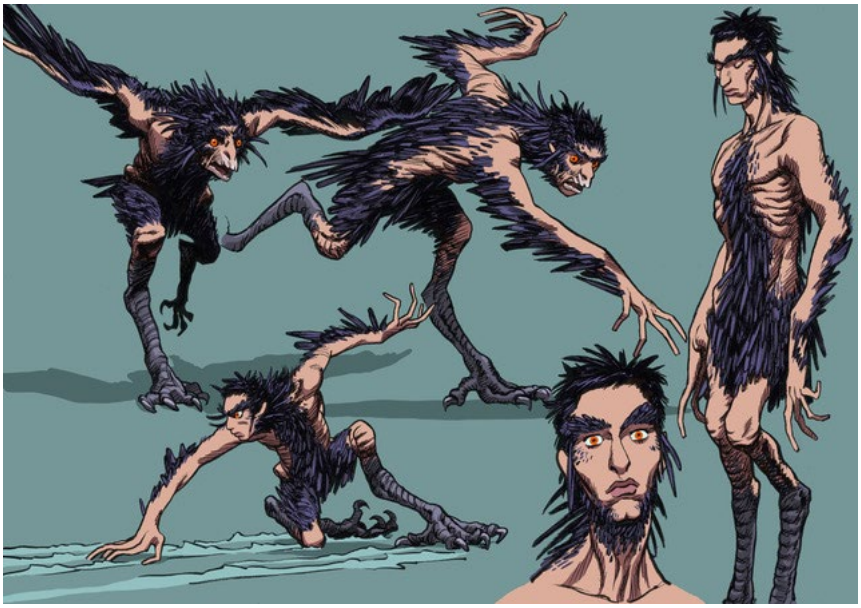
De son côté, la philosophe Donna Haraway préfère écrire « natureculture[4] » en un seul mot, pour mieux compromettre les catégories excluantes de « nature » et « culture ». Pour elle, il ne peut y avoir d'ontologie que relationnelle et de vie que symbiotique : nous avons besoin des autres qu'humains pour vivre, bactéries et autres micro-organismes, mais aussi « espèces compagnes » avec lesquelles nous tissons des liens qui ne sont jamais seulement utilitaires, mais déterminent également des relations « de cohabitation, coévolution et de socialité interspécifique incarnée[5] ». C'est avec sa chienne Cayenne qu'Haraway a entrepris de réfléchir aux alliances que les êtres humains nouent avec d'autres espèces, pour repenser ces affinités dans une perspective éthique et politique. Car dans un monde désormais marqué par les catastrophes écologiques (comme les méga-incendies qui ont ravagé la forêt pendant le tournage du *Règne animal*), le réchauffement climatique, l'extinction massive des espèces et les pandémies, il n'est plus possible de revendiquer un privilège ontologique de l'humain. Peut-être qu'Albert, le berger australien qui accompagne Émile à chaque instant, y compris dans sa détresse, a saisi avant François le bouleversement que traverse l'adolescent. Après tout, il vient d'une espèce qui a évolué étroitement au contact de l'être humain qui l'a domestiquée. Discret témoin de la symbiose des humains et des animaux remettant en cause la frontière qui les séparait jusqu'ici, Albert en est aussi le chroniqueur intime, lui qui observe les mutants perdre progressivement l'usage de la parole. Raconter l'histoire de nos mondes multispécifiques, en décentrant la perspective anthropique, inventer de nouveaux récits, « vivre avec le trouble » comme nous y enjoint Donna Haraway[6], voilà peut-être la tâche à laquelle s'attelle *Le Règne animal*.

1 Les Achuar sont une ethnie vivant en Amazonie de part et d'autre de la frontière entre le Pérou et l'Équateur. L'anthropologue Philippe Descola a vécu parmi eux au milieu des années 1970.
2 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005, p. 15.
3 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique* (1991), La Découverte, 1997, p. 132.
4 Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes* (2003), Flammarion, 2019, p. 21.
5 *Ibid.*, p. 26.
6 Donna Haraway, *Vivre avec le trouble* (2016), Les éditions des mondes à faire, 2020.

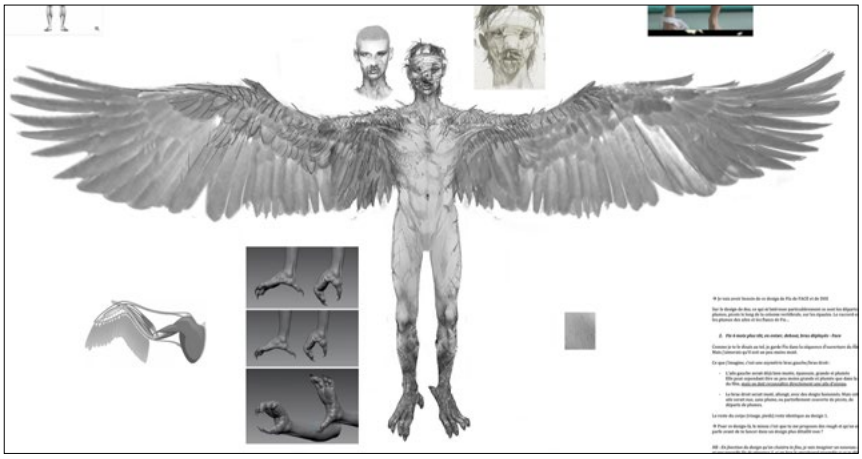
Document

De l'idée à l'incarnation : les créatures dessinées et mises en scène

Le travail de conception des créatures, depuis les dessins préparatoires de Frederik Peeters jusqu'aux essais maquillage et aux prothèses qui habillent les acteurs permettent de mesurer l'évolution d'une idée de scénario jusqu'à son incarnation dans la mise en scène du film. Avant même l'intervention des équipes de post-production pour lisser et fluidifier les hybridations entre corps et prothèses, ces étapes de production rendent comptent du travail artisanal de la technique pour incarner ces hybrides mi-humains, mi-animaux.



Dessin préparatoire © Frederik Peeters / Studiocanal



Croquis de pré-production © Fabien Ouvrard / Studiocanal

● Envol d'un personnage

Le personnage de Fix, l'homme-oiseau, naît sous le crayon de l'auteur de bande dessinée suisse Frederik Peeters, contacté par Thomas Cailley dans la première phase d'écriture du scénario pour imaginer un bestiaire de créatures mutantes. L'univers de Peeters est très graphique, coloré, ses personnages hybrides sont esquissés à la plume métallique sur des fonds aux aplats uniformes et vifs.

Dans les croquis réalisés par le «*character designer*» (le concepteur de personnage comme on l'appelle aussi est chargé de donner vie aux personnages en 3D en animation et dans le domaine des effets spéciaux) Fabien Ouvrard, le trait devient plus précis, le dessin plus réaliste. On cherche à rapprocher ces créatures des acteurs qui vont les incarner, tout en travaillant avec le storyboarder Sylvain Despretz pour anticiper les questions de mise en scène des mouvements des créatures.

Dans une troisième phase, lors du tournage, les dessins réalisés en pré-production prennent forme et viennent habiller le corps de l'acteur Tom Mercier. Deux prothèses d'ailes ornent son dos et le maquillage vient dissimuler les attaches et conférer à la peau une texture épaisse et marquée, comme la peau d'un oiseau dont les plumes auraient été arrachées. Cet artisanat de la technique contribue à donner chair à des créatures étrangement réalistes plutôt qu'à des chimères numériques.



Photographie de tournage © Marion Bernard / Studiocanal

FILMOGRAPHIE

Édition du film

- *Le Règne animal*, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Autres œuvres de Thomas Cailley

- *Les Combattants* (2014), DVD et Blu-ray, Studiocanal.
- *Ad Vitam* (2018), série coréalisée avec Sébastien Mounier, disponible en VOD.

Métamorphoses animales

- *La Belle et la Bête* (1946) de Jean Cocteau, DVD et Blu-ray, M6 Vidéo.
- *Le Loup-garou de Londres* (1981) de John Landis, DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.
- *Hurlements* (1981) de Joe Dante, DVD et Blu-ray, Studiocanal.
- *La Mouche* (1986) de David Cronenberg, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.
- *Princesse Mononoké* (1997) d'Hayao Miyazaki, DVD et Blu-ray, Wild Side Video.

Mutants et hybrides

- *X-Men* (2000) de Bryan Singer, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.
- *28 Jours plus tard* (2002) de Danny Boyle, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.
- *La Guerre des mondes* (2005) de Steven Spielberg, DVD et Blu-ray, Paramount Pictures France.
- *Avatar* (2009) de James Cameron, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.
- *Annihilation* (2018) d'Alex Garland, DVD et Blu-ray, Paramount Pictures France
- *Titane* (2021) de Julia Ducournau, DVD et Blu-ray, Diaphana.

BIBLIOGRAPHIE

Bandes dessinées

- Charles Burns, *Black Hole* (1995-2005), Delcourt, 2006.
- Frederik Peeters, *Saccage*, Atrabile, 2019.

Romans

- Franz Kafka, *La Métamorphose* (1915), Gallimard, 2015.
- Nastassja Martin, *Croire aux fauves* (2019), Gallimard, 2024.

Tournant animal

- Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation* (2021), Actes Sud, 2026.
- Vinciane Despret, *Habiter en oiseau* (2019), Actes Sud, 2023.
- Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes* (2003), Flammarion, 2019.
- Donna Haraway, *Vivre avec le trouble* (2016), Les Éditions des mondes à faire, 2020.
- Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant* (2020), Actes Sud, 2022.

Entretiens avec le réalisateur

- Charlotte Garson, « Il était un père », *Cahiers du cinéma* n° 802, octobre 2023.
- Sophie Joubert, « Thomas Cailley : “La mutation permet d'enrichir le vivant” », *L'Humanité*, 4 octobre 2023.
- Élisabeth Franck-Dumas, « Thomas Cailley, réalisateur du *Règne animal* : “En écrivant un film on ne sait jamais combien ça coûte, c'est ça qui est génial” », *Libération*, 4 octobre 2023.
- Anne-Claire Cieutat, « Le réel de l'irréel », *Bande à part*, 9 octobre 2023 :
  ↳ bande-a-part.fr/cinema/entretiens/thomas-cailley-le-regne-animal-entretien

Critiques

- Luc Chessel, « *Le Règne animal*, vers l'indéfini et au-delà », *Libération*, 4 octobre 2023.
- Olivier Lamm, « *Le Règne animal*, tout ce qu'hybride », *Libération*, 19 mai 2023.
- Alice Leroy « S'ensauvager », *Cahiers du cinéma* n° 804, décembre 2023.

SITES INTERNET

Podcast

- Yannick et Mike, « *Le Règne animal* – Thomas Cailley et Pauline Munier », La Machine à écrire, avril 2024 :
  ↳ podcast.ausha.co/la-machine-a-ecrire/le-regne-animal-thomas-cailley-pauline-munier

Ressources

- Dossier de presse, Studiocanal :
  ↳ alca-nouvelle-aquitaine.fr/sites/default/files/alca/fichiers/dossier_de_presse_definitif_le_regne_animal.pdf
- Dossier pédagogique par Philippe Leclercq, ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse, des Sports et des Jeux olympiques et paralympiques, 2024 :
  ↳ eduscol.education.gouv.fr/media/104568/download?attachment

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema#videos

DEVENIR-ANIMAL

Deuxième long métrage de Thomas Cailley, *Le Règne animal* déploie un univers à la croisée de plusieurs genres – film d'anticipation, récit d'apprentissage, fable écologique – pour creuser un thème cher au cinéaste, la possibilité de réinventer nos liens avec notre environnement naturel à une époque où celui-ci se trouve particulièrement menacé. À travers la mutation d'êtres humains en créatures hybrides, *Le Règne animal* questionne la capacité de chacun et de toute une société à faire face à une redéfinition radicale de l'humanité et à accepter une nouvelle biodiversité aussi bien génétique que politique. Éprouvant cette évolution à travers le point de vue de ses personnages, un père et son fils témoins et acteurs de ces métamorphoses, la mise en scène cherche à ancrer ce scénario fantastique dans un réalisme troublant, comme s'il importait moins de créer des chimères monstrueuses que de montrer les états transitoires d'un devenir-animal. Ce cinéma mutant pose ainsi la question du réalisme à l'âge de la crise écologique, non plus pour saisir les dernières beautés d'un monde qui disparaît, mais pour refonder notre attention aux vivants, humains ou non, et au monde que nous habitons ensemble.

Directeur de la publication : Gaëtan Bruel | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail – 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40 | Rédacteur en chef : Raphaël Nieuwjaer, Cahiers du cinéma | Rédactrice du dossier : Alice Leroy | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net | Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo – 75003 Paris.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

AVEC LE SOUTIEN DE VOTRE CONSEIL RÉGIONAL

CAHIERS DU CINEMA