



HAL
open science

Specimen, cobaye et viande : l'animal selon Wiseman

Alice Leroy

► **To cite this version:**

Alice Leroy. Specimen, cobaye et viande : l'animal selon Wiseman. Images documentaires, 2015, 1 (84). hal-01966244

HAL Id: hal-01966244

<https://hal.science/hal-01966244v1>

Submitted on 8 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Specimen, cobaye et viande : l'animal selon Wiseman

par Alice Leroy*

DANS LA LONGUE FILMOGRAPHIE de Frederick Wiseman attachée aux espaces institutionnels, trois films ébauchent la topographie des relations entre humains et animaux dans la modernité : *Primate* (1974) réalisé au Centre de primatologie de Yerkes de l'Université d'Emory ; *Meat* (1976) dans un gigantesque abattoir du Colorado ; et *Zoo* (1993) au parc animalier de Miami. Ces trois institutions, inaugurées entre le début du XIX^e et le début du XX^e siècle, ont aussi pour point commun d'appartenir à l'ethos moderne industriel de l'Occident : le laboratoire introduit l'animal comme sujet d'expérimentation scientifique, assumant simultanément une proximité génétique et une distance ontologique entre humains et animaux ; l'abattoir substitue à la mise à mort individuelle et artisanale de l'animal par le boucher le modèle de la chaîne d'abattage et de la division des tâches ; le jardin zoologique reproduit à l'échelle humaine la règle taxinomique propre aux atlas anatomiques ou botaniques. Objectivé par ces institutions, l'animal y devient cobaye, bien de consommation ou specimen. Au sein de chacune d'entre elles, Wiseman examine les bordures molles des natures humaine et animale, à travers un tissu de relations complexes réglées selon une économie du regard (le zoo), du savoir (le laboratoire) et du pouvoir (l'abattoir) ^{1/}.

^{1/} A cette trilogie animale, on aurait peut-être pu ajouter un autre film de Wiseman, *Racetrack* (1985), sur les courses hippiques, tant les chevaux y

font l'objet d'investissements différentiels – entre adulation et exploitation – et les jockeys y subissent un sort semblable à celui de leur monture. Mais

ANIMAL

Natures mortes (Zoo)

Dans un essai fameux, John Berger observe que « les zoos publics ont fait leur apparition au commencement de l'époque qui allait voir les animaux disparaître de la vie quotidienne »^{2/}. Qu'est-ce qu'un zoo ? Un héritage des ménageries royales et une invention des empires coloniaux, la capture d'animaux sauvages imposant symboliquement le pouvoir royal ou colonial jusque dans des contrées exotiques. Mais aussi une entreprise d'éducation « civique », le jardin zoologique ouvrant ses portes au grand public (contrairement aux ménageries, réservées à quelques visiteurs privilégiés), qui vient s'y édifier en admirant la puissance de la nation. Et encore : une préfiguration des parcs d'attraction et des industries culturelles, comme celle du jouet, si volontiers zoomorphique, autre fiction de l'animal. A bien suivre ce fil généalogique, le zoo s'avère surtout « un monument commémoratif »^{3/} de l'extinction des animaux dans la nature. Parce qu'en aucun cas il ne délimite une enclave sauvage au sein du monde civilisé, il est une récréation artificieuse d'une nature ordonnée par quelques Cuvier et Linné, un agencement du regard qui n'instaure jamais la possibilité d'une rencontre entre animaux et humains.

Le film de Wiseman, tourné au zoo de Miami en 1992, en détermine la géographie à l'aune d'un double parti-pris : d'une part, la frontalité des champs-contrechamps opposant les visiteurs du zoo aux bêtes dans leurs enclos ; d'autre part, le mimétisme propre à un regard empathique dans une série de plans réunissant animaux et humains au sein d'un même cadre. Il est frappant que dans le premier cas, le montage de Wiseman insiste avec une telle constance sur la médiation des caméras et appareils photographiques dans la mise en

dans ce film sur les formes de collaboration entre l'humain et l'animal à travers les pratiques sportives, ces rapports ne se trouvent jamais mis en tension comme ils le sont au sein des espaces ambivalents du zoo, du laboratoire et de l'abattoir, inventions scien-

tifiques et industrielles modernes régissant la présence inédite des animaux dans des milieux non-naturels.

^{2/} John Berger, *Pourquoi regarder les animaux ?* Genève, Héros-limite, 2011, p. 44.

^{3/} *Ibidem*, p. 52.

SPECIMEN, COBAYE ET VIANDE

œuvre de ce regard d'extériorité, convoquant la double généalogie du film d'exploration et du film animalier, auxquels l'ouverture du film fait une référence explicite à travers une série de portraits animaux comme autant d'icônes propres à l'imaginaire audiovisuel occidental de la faune sauvage. Les caméras sont partout présentes dans Zoo : la majorité des visiteurs en sont dotés comme pour tourner leur propre safari familial, des équipes de télévision filment les fauves par-delà la fosse qui ceint leur territoire dans une grotesque mise en scène – deux assistants se relaient en amont de l'opérateur pour disposer des bouquets d'herbes hautes devant la caméra de manière à suggérer sa présence dissimulée dans une improbable savane –, d'autres font un sujet sur le bilan de santé du gorille auquel les soignants du zoo s'appliquent à faire un détartrage... Il faut dire que tout est affaire de cadre dans ce « théâtre sauvage »^{4/} : l'image qui clôt la série de plans fixes sur les animaux caractéristiques de la savane présente un cadre plus large, dévoilant en arrière-plan du tigre blanc qui en occupe le centre un décor digne du *Tigre du Bengale* et du *Tombeau Hindou* de Fritz Lang, un faux temple d'Angkor devant lequel s'émerveillent les touristes révélés en contrechamp. Les éléphants se plient de bonne grâce à toutes sortes d'acrobaties pour le plaisir de quelques spectateurs et les dromadaires qui promènent sur leur dos les enfants ravis sont parés de tapis colorés comme une invraisemblable caravane orientale.

De ce bal circassien, Wiseman entreprend d'explorer les coulisses, s'attachant aux pas des employés du zoo, gardiens et soignants. S'énonce du même coup un deuxième registre du regard, plus mimétique et anthropomorphique : à l'inverse de la distance manifestée par le champ-contrechamp, ces cadres réunissant humains et bêtes ne concernent jamais que le personnel du zoo, seul véritablement habilité

^{4/} Eric Baratay, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, 1998, p. 62.

à approcher les animaux et à les manipuler. Incidemment, les séquences retenues au montage par Wise-

ANIMAL

man concordent avec une dramaturgie du quotidien humain : scènes de toilette, de repas et constantes interactions sociales. Ces moments de familiarité du personnel avec les animaux – qui, tous, ont un prénom – opposent à l'extranéité du regard des visiteurs une intimité journalière. La scène de l'accouchement de Shawnee, la femelle rhinoceros, en détermine l'une des polarités les plus saisissantes : montée dans un souci évident d'intensité dramatique, elle culmine avec la tentative de réanimation du petit mort-né par la vétérinaire, incluant massage cardiaque et bouche-à-bouche. En miroir de cette séquence, l'autopsie du même bébé rhinocéros se rattache à l'objectivation des corps anatomisés : chaque étape du processus d'ablation des organes est documentée par un photographe tandis que des échantillons des viscères sont plongés dans des solutions de formol. Le soin extrême dont avait fait preuve la jeune vétérinaire lors de l'accouchement de Shwanee en essayant en vain de ramener le nouveau-né à la vie contraste ici avec le décor austère de l'autopsie : l'animal n'est pas disposé sur une table chirurgicale mais à même le sol, à côté de l'incinérateur où ses restes seront jetés sans cérémonie une fois que tous les prélèvements auront été effectués sur son cadavre et qu'il aura été décapité pour être photographié et étiqueté.

La surabondance d'appareils photographiques et de caméras dans le zoo de Miami filmé par Wiseman à la fin du XX^e siècle ne saurait donc constituer une velléité touristique, elle renvoie directement aux origines du zoo au XIX^e siècle, alimenté par les safaris des explorateurs qui furent aussi, cela va sans dire, les premiers opérateurs à photographier et filmer la faune sauvage dans son milieu naturel. Le geste des *cameramen* et photographes amateurs du zoo de Miami prend dès lors valeur de commémoration, reprenant à son compte le noème de la photographie selon Roland Barthes ou bien les mots de Susan Sontag quand elle écrit que : « Les fusils se sont transformés en appareils photographiques dans cette comédie très sérieuse, le safari écologique, du fait que la nature a cessé d'être ce qu'elle avait toujours été – un envi-

SPECIMEN, COBAYE ET VIANDE

ronnement dont l'homme cherchait à se protéger. C'est la nature, désormais domptée, menacée et mortelle, qui a besoin d'être protégée. On tire quand on a peur, mais, quand on est d'humeur nostalgique, on prend des photos» ^{5/}. Cinéma et photographie appartiennent comme le zoo et la taxidermie à cet ensemble de techniques vouées à conserver les animaux pour conjurer leur disparition.

Prolongeant l'intuition de Berger, Akira Lippit ^{6/} pose non seulement la disparition de l'animal comme une condition à sa réappropriation par d'autres dispositifs de représentation et de savoir, mais aussi comme le principe même de son existence dans la modernité. Il observe ainsi que le terme d'« anthropomorphisme » prend au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle un sens nouveau ^{7/}: il ne désigne plus l'attribution fallacieuse de qualités humaines aux dieux, mais aux animaux, alors même que la substitution des machines aux animaux dans la vie quotidienne déplace ceux-ci du domaine de la nature, qu'ils incarnaient jusqu'alors par métonymie, vers celui d'une modernité industrielle. « De cette manière », conclut Lippit, « la technologie, et finalement le cinéma devinrent de vastes mausolées de l'être animal » ^{8/}.

A l'encontre de cette pensée de l'animal moderne comme pure virtualité, une scène du film de Wiseman lui confère pourtant une pure matérialité : à la toute fin de Zoo, le personnel s'alarme en trouvant des animaux morts dans les enclos, égor-

gés par des prédateurs invisibles. Des traces de morsure suggèrent l'attaque de chiens retournés à l'état sauvage, et voilà bientôt les gardiens juchés sur la plateforme d'un pick-up, équipés de jumelles et de carabines, lancés dans une battue pour traquer ces hôtes indésirables du parc : alors, l'animal n'est plus simplement l'objet du regard

^{5/} Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1979 (1973), p. 25.

^{6/} Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2000, p. 1. « *Modernity sustains [...] the disappearance of animals as a constant state. That is, [...] animals never entirely vanish. Rather, they exist in a state of perpetual vanishing.* ».

^{7/} *Ibidem*, p. 186.

^{8/} Akira Mizuta Lippit, *op. cit.* p. 187. « *In this manner, technology and ultimately the cinema came to determine a vast mausoleum for animal being.* ».

ANIMAL

humain, mais sa contradiction ; alors, il n'appartient plus à un imaginaire projeté dans l'espace dénaturé du zoo, mais à l'inextricable densité du réel ; alors, il n'est plus le signe d'une perte, d'un manque et donc d'une nostalgie, mais d'un présent qui échappe à tout contrôle. Il est d'autant plus frappant que ce soit une horde de chiens tueurs qui menacent la sécurité du zoo que cette séquence fait écho à une scène précédente, dans laquelle un loup est anesthésié et castré. Rendus à leur nature sauvage, ces chiens, figures emblématiques de la domesticité dans l'imaginaire occidental, opposent ainsi un démenti ironique aux fictions de nature construites par les hommes.

Singes savants (*Primate*)

L'une des rares scènes de *Primate* qui offre une explication aux expérimentations menées sur les singes du Yerkes Primate Research Center fait usage d'un procédé habituellement absent du cinéma de Wiseman. Un entretien avec un scientifique est monté en alternance avec les tests électromyographiques auxquels celui-ci soumet un orang-outan peu coopératif. Une large surface du dos, de l'épaule et du thorax de l'animal a été rasée (lui conférant une saisissante apparence humaine) et des sondes placées dans ses muscles pour mesurer leur contraction. Le singe, revêtu d'un petit pull-over, est ensuite amené jusque dans un modeste habitacle équipé d'un trapèze où l'on tente en vain de l'intéresser aux quartiers de pomme suspendus au plafond. L'homme en blouse qui l'observe va jusqu'à montrer lui-même à l'orang-outan hagard comment utiliser le trapèze. Il explique face caméra, en montage alterné, que cette expérience a pour but de repérer les mécanismes d'évolution qui séparent les grands singes des humains et ont déterminé le centre de gravité des uns dans leur thorax et des autres dans leur bassin. Si la parole scientifique occupe soudain une position si centrale et frontale dans le dispositif de Wiseman, c'est qu'elle achoppe ici aux limites de l'objectivité qu'elle revendique pour elle : bien qu'il n'y soit question que de protocoles tech-

SPECIMEN, COBAYE ET VIANDE

niques, d'appareils de mesure et de données statistiques, son discours tresse inextricablement cet ensemble technoscientifique avec un scénario des origines de l'humanité. A bien des égards, le film de Wiseman anticipe les réflexions de l'historienne des sciences Donna Haraway, pour qui la primatologie forme une matrice idéale des grands récits humanistes : « De manière implicite ou explicite, le récit du Jardin d'Eden procède de la science des grands et petits singes, de même que ses variantes sur l'origine du contrat social, du mariage et du langage »^{9/}. L'intrication des tendances objectivantes et subjectivantes dans les cultures savantes et populaires sont analysées par Haraway à l'aune des représentations de l'animalité dans l'espace du laboratoire, à travers les travaux de Robert Yerkes, fondateur du centre de primatologie de Yale où Wiseman tourne en 1974. Si les scientifiques ont fait du film un outil d'analyse comparative des comportements animaux en milieu naturel ou en laboratoire, Wiseman, pour sa part, lui assigne la même fonction à l'égard non plus des animaux mais des scientifiques eux-mêmes. *Primate* se présente dès lors comme une étude du comportement humain dans un milieu scientifique.

De façon remarquable, l'entreprise d'observation minutieuse de Wiseman se heurte à celle des scientifiques eux-mêmes, manifestée par l'infinie complexité de leurs dispositifs d'analyse des comportements animaux. Le chronomètre, la feuille de comptage et le dictaphone en sont les instruments les plus rudimentaires, les caméras, moniteurs, cardiomètres et autres équipements médicaux électroniques, les plus élaborés. Comme Wiseman ne s'attache à aucun projet en particulier mais à un ensemble fragmentaire – et par conséquent indéchiffrable – de travaux de recherche, le quotidien des scientifiques semble parsemé de protocoles et de taxinomies surréalistes, nécessitant l'accumulation sans fin de données, tex-

^{9/} Donna Haraway, *Primate Visions, Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York, London, Routledge, 1989, p. 9.

tuelles et indicielles, des gestes et comportements observés chez les primates. On pourrait à loisir pointer

ANIMAL

les dérives anthropomorphiques de ces jeux de langage scientifique dans leur cohabitation pratique avec les animaux. Elles ne sont jamais aussi opérantes que dans la nursery, où les nouveaux-nés chimpanzés, orang-outans et gorilles portent des langes et sont nourris au biberon par des infirmières attentionnées qui alternent cajoleries et tests d'aptitudes. Wiseman ne manque pas non plus de faire apparaître ces régimes de confusion dans la répartition même des rôles sociaux au sein de l'institution : les scientifiques sont systématiquement des hommes blancs, le personnel de la nursery est entièrement féminin, et les hommes chargés de l'entretien des cages et des soins quotidiens aux animaux sont noirs. Les premiers n'ont pas seulement sur les autres l'autorité de leur statut, les rapports de genre et de couleur de peau s'imbriquent continuellement dans les relations sociales au sein du laboratoire.

Dans cette recreation de l'humain à l'aune de modèles animaux, la naturalité de l'animal est une fiction heuristique. La question du genre en offre une illustration frappante : elle n'est pas seulement un objet parmi d'autres qui illustrerait les frontières troubles de la naturalité de l'animal de laboratoire, mais bien le lieu où les paradoxes du dualisme naturaliste sont devenus les plus flagrants. Si le film de Wiseman accorde une telle importance aux expériences portant sur la sexualité des primates – depuis les modes d'accouplement des gorilles jusqu'à la congélation du sperme et l'insémination artificielle des femelles en passant par la stimulation électrique de l'activité sexuelle des singes rhésus – c'est que celles-ci reposent sur une série de présomptions toutes plus arbitraires les unes que les autres : la sexualité y est systématiquement entendue comme hétérosexuelle (bien qu'au tout début du film deux savants évoquent les études menées sur des gorilles dans leur milieu naturel témoignant de formes d'homosexualité), le mâle est toujours à l'initiative de l'accouplement et la femelle en est le partenaire passif et plus ou moins réceptif. De cette définition industrielle de l'activité sexuelle, réduite à une série d'impulsions électriques, le film



Primate. DR

suggère le terrible prolongement vers un modèle social fondé sur la rationalité et le rendement, dans lequel se confondraient désormais les sphères sociales et intimes.

Primate ne manqua pas de susciter une importante polémique lors de sa diffusion à la télévision en 1974, provoquant même une réaction indignée de Geoffrey Howard Bourne, directeur du Centre, dans une lettre ouverte au cinéaste datée du 15 décembre 1974 et publiée dans le *New York Times*. Bourne y accusait Wiseman d'avoir réalisé un montage qui non seulement ne rendait pas justice au travail des chercheurs mais induisait une lecture mensongère de leurs activités – à quoi l'intéressé répondit que nulle réaction de la part du directeur et des chercheurs n'avait été émise avant que le film ne suscitât un tel débat. Bourne alla jusqu'à tourner une vidéo de trois minutes en exigeant que celle-ci soit diffusée avant le film à la télévision, sans obtenir gain de cause. On peut avancer à l'appui de Wiseman que la vision dialectique qu'on lui prête (des victimes et bourreaux, des soins et de la cruauté, etc.) est en fait inhérente à l'institution scientifique elle-même. *Primate* ne tient aucun discours de justification ou de dénonciation à l'endroit du laboratoire : c'est l'institution elle-même qui est prise entre deux polarités, entre empathie et distance, sollicitude et violence,

ANIMAL

identité et altérité. Il est notoire que Wiseman n'a d'ailleurs jamais été un fervent partisan de la cause animale – faut-il rappeler que deux ans plus tard, au moment du tournage de *Meat*, il affirmera n'avoir jamais été indisposé par le traitement des bêtes au point de renoncer à son steak quotidien. Si *Primate* trouve sans nul doute un écho puissant dans la société américaine à un moment où les discours politiques se mobilisent autour du sort réservé aux animaux et promeuvent des militantismes anti-spécistes et végétariens – le livre du philosophe australien Peter Singer, *Animal Liberation*, paraît en 1975, bientôt suivi en 1983 par celui de Tom Regan, *The Case for Animal Rights* – il serait vain de vouloir faire de Wiseman le porte-drapeau d'aucun de ces mouvements.

« Tueurs sans haines » ¹⁰ / (*Meat*)

Deux des huit conférences d'Elizabeth Costello sont consacrées aux animaux : le personnage éponyme du roman de J. M. Coetzee y oppose les valeurs d'un prétendu humanisme qui ferait le caractère spécifique de toute civilisation à la cruauté des êtres humains à l'égard des animaux. Elizabeth Costello n'est pas la première à dresser un parallèle entre l'industrialisation de l'abattage des bêtes et l'entreprise d'extermination menée par le régime nazi. Historiens ¹¹ et cinéastes ont interrogé cette proximité entre les abattoirs et les camps de la mort. Quand il tourne en 1948 son premier court métrage, *Le Sang des bêtes*, Georges Franju ne peut s'empêcher non plus d'établir un tel rapprochement : les vastes abattoirs de Vaugirard et de la Villette aux portes de Paris, si proches et pourtant si loin, accomplissent leur macabre besogne quotidienne dans l'ignorance de la ville alentour.

¹⁰ / J'emprunte cette expression à Franju : cf. Georges Franju, « Tueurs sans haine », in *Georges Franju cinéaste*, Paris, EPPV/Maison de la Villette, 1992.

¹¹ / Charles Patterson, *Un éternel Treblinka*, Paris, Calmann-Lévy, 2008 ; Siegfried Giedon, *La mécanisation au*

pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980 ; cf. Catherine Rémy, « Tuer sans émotion ? Réflexions sur la mise à mort des animaux à l'abattoir », *Critique*, n° 747-748, août-septembre 2009, « Libérer les animaux ? », p. 691-692.

SPECIMEN, COBAYE ET VIANDE

La distribution de ces deux espaces antagonistes n'a pas seulement vocation à dévoiler le secret dans lequel s'effectue depuis le début du XIX^e siècle ¹²/l'abattage, activité autrefois réservée aux bouchers et désormais recluse dans des lieux dédiés à la périphérie des villes. Elle convoque aussi cet inconscient des camps de la mort où les déportés acheminés par convois étaient conduits comme ces moutons qu'à l'aube on entraîne à l'échaudoir : ils « suivent comme des hommes, ils bêlent, comme chantent les otages en sachant que ça ne sert à rien ». Jean Painlevé, qui signe le commentaire du film lu par Georges Hubert, insiste sur la rationalisation de cette entreprise de mort, dans laquelle rien ne se perd mais tout se transforme – « les pieds détachés seront emmenés par l'équarisseur, les sabots feront de l'engrais et les os serviront entre autres à la fabrication du noir animal ¹³/». Henri Agel ¹⁴/et Siegfried Kracauer ¹⁵/ne manqueront pas d'y voir une métaphore amère des camps d'extermination et du silence dans lequel ils ont opéré. Wiseman y fait lui-même référence dans son documentaire de 1976 sur les usines Monfort aux Etats-Unis, et leur intégration de toute la chaîne de production, depuis la fabrication de l'aliment pour bétail jusqu'au conditionnement de la viande : le titre de son film, *Meat*, inscrit en majuscules blanches sur fond noir, projette une ombre portée qui ébauche sous la lettre « T » l'emblème d'une croix gammée. Le plan d'ensemble qui, après une séquence d'ouverture laissant derrière elle le mythe

de la *wilderness* américaine, nous introduit à l'usine-mère et à son incessant ballet de camions, évoque lui aussi la mémoire sinistre des camps : la haute tour de contrôle qui la surmonte rappelle la silhouette d'un four crématoire.

Mais tandis que Franju insiste sur le savoir-faire des tueurs et sur la technicité de

¹²/ Michel Porret, « Abattoirs : le sang des bêtes et la vie des humains », *Carnets de bord*, n° 15, 2008, pp. 6-15.

¹³/ Le noir animal, qu'on appelle aussi « charbon d'os » ou « charbon animal » est obtenu par la calcination des os et utilisé comme pigment, filtre ou engrais.

¹⁴/ Henri Agel, *Miroir de l'insolite dans le cinéma français*, Paris, Editions du Cerf, 1958, p. 157.

¹⁵/ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997 (1960), p. 305.

ANIMAL

leurs gestes, Wiseman examine un univers d'employés de bureaux occupés à vendre des pièces aux grossistes du pays, et de chaînes d'abattage dans lesquelles une division stricte des tâches détermine l'emploi d'outils délirants (une pince coupante géante détache d'un seul tenant les pattes des bœufs). Là où Franju cherche dans la carcasse fumante de l'animal ouvert le sens d'une humanité déçue, Wiseman scrute, dans cette gigantesque usine à tuer, l'industrialisation des corps humains et animaux, rouages d'une machine capitaliste qui nécessite toujours de plus grands rendements. Le cinéaste n'en explore pas seulement la mécanique à travers la dialectique de deux temporalités – d'une part, le passé mythique de l'Amérique rurale avec cowboys et bisons, et d'autre part, l'entrée dans la modernité marquée par le train à grande vitesse et le camion où sont chargées les bêtes –, mais à travers la structuration même du film selon un principe de fragmentation et de répétition. La première moitié de *Meat* nous introduit aux différents espaces et acteurs des domaines d'activité des usines Monfort, et se conclut sur une première séquence d'abattage, celle des bœufs. Le séquençage de la transformation de l'animal en produit de consommation est souligné par un montage qui documente scrupuleusement chacune des étapes du processus mais prend soin d'enrayer la mécanique rigoureuse de la chaîne par une série d'interludes : la comptabilité des pertes et profits de l'entreprise ; une scène truculente dans laquelle un improbable représentant commercial échappé d'un film des frères Maysles tente de convaincre l'entreprise d'investir dans un produit surréaliste – l'équivalent d'une douzaine d'œufs cuits et condensés sous la forme d'un tube prêt à découper – ; une pause-déjeuner au réfectoire perturbée par la visite du gouverneur en campagne pour sa réélection. La seconde moitié du film répète ce même processus d'abattage, cette fois avec des moutons, insistant sur la mécanique de répétition infinie du même dispositif aliénant. Dans un ouvrage consacré au cinéaste, Barry Keith Grant observe que non seulement ce

SPECIMEN, COBAYE ET VIANDE

redoublement n'apporte aucun élément significatif dans l'illustration du procédé mais qu'il s'avère en outre décevant au regard de la séquence d'abattage des bœufs ¹⁶. C'est faire peu de cas de la violence avec laquelle les moutons sont manipulés par les ouvriers, tondus et pendus sans ménagement avant d'être égorgés vivants, écorchés à mains nues, et débités en morceaux, le crâne fendu sans ménagement par une presseuse automatique. L'accélération du montage de cette seconde séquence d'abattage n'insiste pas seulement sur le caractère itératif de la chaîne mais sur sa force aliénante et sa déshumanisation : de manière remarquable, la séquence est cette fois entrecoupée par une scène de négociation entre les représentants syndicaux du personnel et la direction de l'usine qui tente de réduire encore les coûts du travail en diminuant le nombre d'agents sur la chaîne, forçant les ouvriers à accélérer encore la cadence de leurs gestes. Les tueurs aussi sont parfois pris à la gorge.

On pourrait, pour clore ce panorama de l'animal chez Wiseman, s'arrêter sur les titres de chacun des films de cette trilogie, dont la brièveté et le laconisme ne laissent pas de surprendre. On sait combien, à travers les intitulés de ses films, Wiseman se prémunit contre toute interprétation *a priori*, se cantonnant bien souvent aux noms des lieux qu'il investit (*High School, Hospital, Juvenile Court, The Store, Canal Zone, Aspen, Central Park* ou encore, pour ne citer que les plus récents, *At Berkeley* et *National Gallery*) ou à leur fonction essentielle et communément admise (*Law and Order, Basic Training, Welfare, Domestic Violence, State Legislation*). Si *Zoo* renvoie à la prééminence des lieux dans la détermination des titres des films de Wiseman, *Meat* et *Primate* constituent en revanche deux exemples problématiques : l'un parce qu'il fait le choix de ne pas désigner l'animal vivant mais mort et transformé pour sa consommation,

l'autre parce qu'il rappelle au contraire que le cobaye est d'abord un animal, et un animal singulièrement

¹⁶Barry Keith Grant, *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, Urbana, University of Illinois, Press, 1992, p. 123.

ANIMAL

proche, sur le plan génétique, de l'être humain. Eût-il voulu se plier aux usages syntaxiques des institutions filmées, Wiseman eût nommé ses films « Meatpacking » et « Primatology » – plus proches à la fois des lieux et des fonctions qu'ils recouvrent. Assumant l'équivocité de tels titres et les enjeux problématiques qu'ils désignent au sein de ces espaces sociaux, Wiseman entendait sans nul doute faire saillir l'indécidable ambiguïté qui qualifie en ces lieux les rapports humains et animaux. Car, comme le rappelle Peter le Rouge, le petit singe hominisé de la nouvelle de Kafka, à la face d'un parterre d'académiciens :

« *Votre condition de singe, si tant est que vous ayez un tel passé, ne peut pas vous être plus lointaine que la mienne ne l'est pour moi. Et pourtant, elle chatouille au talon chacun de ceux qui marchent sur cette terre : le petit chimpanzé, comme le grand Achille* ^{17/}. »

Alice Leroy

* Alice Leroy est l'auteure d'une thèse sur « le corps utopique au cinéma : transparence, réversibilité, hybridité ». Ses travaux portent plus particulièrement sur la figure animale à l'écran, à travers les jeux d'hybridations entre humains et non-humains dans le cinéma contemporain. Elle a contribué à l'ouvrage *The Individual and Utopia : A Multidisciplinary Study of Humanity and Perfection* (Farnham, Burlington, Ashgate, 2015), et aux revues *Trafic*, *Esprit* et *Critique*. Elle collabore avec les revues en ligne *Débordements* et *Critikat*.

^{17/} Franz Kafka, « Rapport pour une académie », in *Recits, Romans, Journaux*, Paris, La Librairie Générale Française, 2000 (1954), p. 1085.