

LIVRET PÉDAGOGIQUE

Lycéens et apprentis au cinéma
en Nouvelle-Aquitaine

LE RÉGNE ANIMAL

un film de **Thomas Cailley**

[LIVRE, CINÉMA & AUDIOVISUEL]



DIRECTRICE
DE LA PUBLICATION
RACHEL CORDIER

COORDINATION
DE LA PUBLICATION
SÉBASTIEN GOUVERNEUR

RÉDACTION
DU LIVRET
LOUIS BLANCHOT

SOMMAIRE

FICHE TECHNIQUE 3

DÉCOUPAGE NARRATIF 4

RÉCIT

1. L'éducation d'Émile 6

+ ÉMILE EN TROIS MOTIFS

2. La fable citoyenne 10

MISE EN SCÈNE

1. L'extraordinaire dans l'ordinaire 11

2. L'appel de la forêt 13

+ À MOTS COUVERTS

3. Le mélange des genres 15

+ LA FRANCE À L'ASSAUT DU GENRE

TECHNIQUE

La fabrique des chimères 17

+ LE TRAVAIL DE L'ACTEUR

PROLONGEMENT

Les mutants au cinéma 21

FILMOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHIE /

SITOGRAPHIE 23



FICHE TECHNIQUE

LE RÈGNE ANIMAL

France, 2023, 2h08

Réalisation

Thomas Cailley

Scénario

Thomas Cailley,
Pauline Munier

Directeur de la photographie

David Cailley

Décor

Julia Lemaire

Son

Fabrice Osinski, Raphaël Sohier,
Matthieu Fichet, Nicolas Becker,
Niels Barletta

Montage

Lilian Corbeille

Musique

Andrea Laszlo de Simone

Effets spéciaux maquillage

Frédéric Lainé (Atelier 69),
Jean-Christophe Spadaccini,
Pascal Molina

Effets spéciaux numériques

Cyrille Bonjean (MPC),
Bruno Sommier (Mac Guff),
Jean-Louis Autret

Producteurs

Pierre Guyard,
Christophe Rossignon,
Philip Boëffard

Sociétés de Production

Nord-Ouest Films,
Studiocanal,
France 2 Cinéma,
Artémis Production

Distribution

Studiocanal

Format

2.39, couleurs, 35 mm

Sortie

4 octobre 2023

INTERPRÉTATION

Paul Kircher

Émile Marinzade

Romain Duris

François Marinzade

Tom Mercier

Fix

Adèle Exarchopoulos

Julia Izquierdo

Billie Blain

Nina Moktari

Florence Dretz

Lana Marindaze

SYNOPSIS

Depuis l'apparition récente d'une maladie transformant les humains en animaux, la société s'adapte tant bien que mal. A défaut de pouvoir guérir ces patients d'un nouveau genre, la médecine tente de ralentir l'évolution de leur mutation, souvent en vain. La cohabitation entre la population et ces créatures aux instincts bestiaux semblant difficiles, les pouvoirs publics commencent à créer des centres spécialisés en France pour les accueillir. Le premier d'entre eux ouvre ses portes dans le Sud et doit bientôt accueillir Lana, une jeune femme touchée par cette épidémie mystérieuse. Pour rester auprès d'elle, son mari François décide de quitter Paris et embarque avec lui son fils Émile. Mais alors qu'ils viennent d'emménager, François et Émile apprennent une terrible nouvelle : le convoi transportant les créatures a subi un accident, tuant une partie de ses occupants et libérant les autres dans la nature. Introuvable, Lana est portée disparue. Bouleversé mais pas résigné, son mari François se lance à cœur perdu dans sa recherche. De son côté, Émile commence à sentir en lui d'étranges changements, dans lesquels il perçoit les premiers symptômes de sa mutation.

RÉALISATEUR

Après des études à Science-Po Bordeaux puis en école de commerce, Thomas Cailley décide d'embrasser une carrière de cinéaste et intègre en 2007 la célèbre école de cinéma La Fémis. Parallèlement à son cursus en section « scénario », il réalise le court-métrage *Paris Shanghai* (2011), comédie douce-amère qui lui attire les faveurs des festivals.

Son travail de fin d'études à la Fémis est un scénario coécrit avec Claude Le Pape (déjà son partenaire d'écriture sur *Paris Shanghai*) que Cailley souhaite réaliser à la sortie de l'école. Tourné comme *Le Règne animal* dans les Landes de Gascogne de son enfance, *Les Combattants* (2014) retient l'attention du public et de la critique grâce à son tandem détonant (Adèle Haenel et Kevin Azaïs) et son savoureux mélange des genres (entre comédie romantique et western survivaliste). Plutôt que d'embrayer sur un deuxième long-métrage, le cinéaste s'essaie à la télévision et crée, en collaboration avec Sébastien Mounier, la mini-série *Ad Vitam*, feuilleton policier lui aussi à la croisée des genres, qui dépeint une société dystopique où la mort a été éradiquée. En 2019, alors qu'il participe à un jury de lecture à La Fémis, sa curiosité est piquée par le scénario d'une élève, Pauline Munier. A la recherche du sujet de son deuxième long-métrage, le cinéaste propose à l'apprenti-scénariste de reprendre en collaboration l'écriture de son scénario, pour ensuite le réaliser lui-même. L'histoire ? Du jour au lendemain, des humains se transforment en développant des traits et des tempéraments d'animaux...



DÉCOUPAGE NARRATIF

1. Quelle époque hein...

>>>> 00:00:00

Coincés dans un embouteillage parisien, François et son fils Émile se disputent à propos de leur retard, quand soudain une créature hybride – moitié homme moitié oiseau – s'échappe d'une ambulance. Finalement parvenus à l'hôpital où ils avaient rendez-vous, François et Émile sont informés des récents progrès de Lana, femme de l'un et mère de l'autre, qui souffre d'une maladie d'un nouveau genre, transformant les humains en animaux. Ils apprennent par ailleurs que Lana va pouvoir être transférée dans un centre du sud de la France, qui ouvre ses portes pour les malades de sa condition. Afin de rester auprès d'elle, François et Émile vont donc devoir déménager – à la satisfaction du premier, au grand dam du second. Dans une chambre d'hôpital aux murs sauvagement griffés, François et Émile rendent enfin visite à Lana : on découvre une jeune femme recouverte de poils, au visage bestial.

2. T'as vu le ciel ?

>>>> 00:09:10

François et Émile quittent la capitale et rejoignent une petite ville du Sud sans histoire, où a été bâti le centre d'accueil pour créatures. Le père et le fils emménagent dans un cabanon de camping, au confort domestique limité. Le lendemain, Émile découvre sa nouvelle école, ainsi que le nouveau restaurant dans lequel travaille son père. La nuit, une violente tempête éclate, provoquant un accident de la route qui implique le camion transportant les créatures au centre d'accueil. Sur place, une gendarme nommée Julia annonce à François et Émile que le camion a fini sa course dans la rivière. Beaucoup de créatures sont mortes, Lana est portée disparue.

3. C'est la guerre

>>>> 00:20:09

Dans la nouvelle école d'Émile, l'accident a fait grand bruit. On s'inquiète des conséquences de ces créatures libérées dans la nature. Lors d'une activité de tir à la corde, Émile manifeste une force musculaire anormale. Il rentre paniqué chez lui et découvre, sous un de ses ongles, un croc de canidé, qu'il s'arrache. Le choc est terrible pour l'adolescent, qui comprend qu'il est en train de se transformer, comme sa mère. Pendant ce temps, François est au supermarché en train de s'équiper en matériel de randonnée et de survie. Son but : retrouver Lana dans les bois, pourtant interdits aux promeneurs depuis l'accident. Il croise dans les rayons du supermarché Julia, qui comprend les intentions de François en observant le contenu de son caddie. L'échange entre les deux est interrompu par un incident : des créatures affamées rodent entre les étals, en quête de quelque chose à manger.

4. Être en iench'

>>>> 00:28:45

L'incident au supermarché a fini de convaincre François qu'il y avait des survivants à l'accident. Il décide donc de partir à la recherche de Lana avec Émile, qui doit d'abord se rendre à une soirée chez des amis. Durant cette fête, son instinct bestial commence à se réveiller et l'amène à réaliser un acte incongru : il lèche la main de Nina, qui lui tendait un médicament. Déboussolé, Émile s'éloigne de la soirée et disparaît dans la forêt, où il passe la nuit. Quand il rentre chez lui, son père dort encore.

5. Elle est d'ailleurs

>>>> 00:35:55

Dans la forêt, François et Émile cherchent Lana. Émile interroge son père sur la mutation de sa mère, et les conséquences de cette transformation sur leur couple.

Les recherches continuent, jusqu'à la tombée de la nuit. En voiture, François fait écouter à Émile la chanson sur laquelle il a dragué sa mère. François et Émile appellent Lana à travers la nuit.

6. Sale clébard

>>>> 00:40:56

Réveillé avant son père, Émile sort de la voiture où ils ont dormi. L'adolescent part sur les traces d'Albert, leur chien, qui s'est éloigné dans la forêt après avoir flairé quelque chose. Au moment de le retrouver, Émile est brutalement attaqué par l'hybride ailé qui s'était échappé de l'ambulance. La créature le blesse à l'épaule, avant que François n'intervienne et ne s'éloigne avec son fils. De peur que sa mutation soit découverte, Émile insiste auprès de son père pour ne pas aller à l'hôpital. Sur la route, le duo croise Julia, qui gère la circulation suite à l'assaut d'un club d'équitation par des créatures. Julia fait soigner Émile par l'un de ses confrères. De retour dans sa chambre, Émile est à nouveau animé par une pulsion bestiale : il ouvre sa plaie et lèche le sang qui en dégouline.

7. Tu sens bon

>>>> 00:48:13

Émile n'est pas au meilleur de sa forme. En plein cours de chimie, il perd son sang froid et envoie valser son matériel – la faute au bruit environnant, que sa mutation lui fait percevoir à un niveau amplifié. Ses capacités motrices semblent aussi affectées : il n'arrive plus à pédaler sur son vélo. Sensible au désarroi d'Émile, Nina l'invite chez elle. Les deux adolescents se rapprochent.

8. Un oiseau qui vole pas, il fait quoi ?

>>>> 00:52:45

Le rendez-vous avec Nina semble avoir ragailardi Émile, qui part dans un cours d'eau pour y pêcher des poissons

— à la main. Il retourne ensuite à l'endroit où il a été attaqué par l'hybride ailé, afin de lui distribuer le butin de sa pêche. Malgré la méfiance de la créature, Émile apprend son nom, Fix. Désireux de faire connaissance, l'adolescent va aider Fix à s'entraîner au vol en lui aménageant une zone de décollage sécurisante, par-dessus une mare connue de lui seul.

9. J'aime les animaux, mais de loin

>>>> 00:58:32

Au travail, François écoute les plaintes de son patron au sujet des créatures, qui contrarieraient selon lui les affaires et plongerait la région dans l'insécurité. Alors que le service bat son plein au restaurant, François croit apercevoir Lana dans l'arrière cuisine, mais est attaqué par un hybride aux airs de morse, qui va mettre la pagaille dans le restaurant. François fuit le désordre et s'enfonce dans la forêt, où il tombe sur Lana, dont la mutation en ours semble achevée.

10. Apprendre à vivre ensemble

>>>> 01:05:28

Le lendemain, à la cantine, les nouveaux camarades d'Émile discutent du phénomène des créatures. Les points de vue de chacun se confrontent. Plus tard, Émile retrouve Fix, qui s'entraîne d'arrache-pied au vol. Chaque chute lui coûte physiquement, au point qu'Émile doit le soigner. Ailleurs dans la forêt, François et Julia cherchent Lana, tout en se jouant de la présence militaire. Ils tombent sur le vélo d'Émile, que celui-ci a abandonné.

11. Quelqu'un d'autre est au courant ?

>>>> 01:11:59

De retour au cabanon, François découvre dans le tuyau du lavabo des griffes, qui lui font comprendre la mutation d'Émile. Au retour d'Émile, le père cherche à faire tomber les masques : il demande à Émile d'enfourcher

son vélo, qu'il le sait incapable d'utiliser à cause de sa transformation. Après une altercation, le fils finit par accepter l'aide du père, qui lui donne dès le lendemain des conseils pour rester discret, ainsi que les produits nécessaires au ralentissement du processus. Julia vient récupérer François au cabanon, pour une nouvelle phase de recherche à travers la forêt.

12. Les bruits de la nuit

>>>> 01:21:38

Émile passe la soirée seul, et en profite pour appeler Nina. Les deux adolescents flirtent par téléphone interposé. Ils se lancent le défi de crier fort à travers la nuit, afin de s'entendre malgré la distance. Grâce à la maîtrise de son hyperacousie, Émile parvient à percevoir le cri de Nina. Le lendemain, dans la forêt, Émile retrouve Fix, qui a perdu sa capacité de parler mais réussit enfin à s'envoler. L'adolescent et l'homme échangent un cri de joie.

13. Je le savais

>>>> 01:27:25

Les festivités de la Saint-Jean ont débuté. Censé y travailler, Émile arrive avec un retard de trois heures au service. Il est rabroué par François, qui lui reproche son imprudence. Le père et le fils se disputent violemment : Émile finit même par mordre son père. Alors qu'il erre au milieu de la fête, Émile croise Nina, qui l'invite à se balader. Les deux adolescents font l'amour dans un champ. La nudité d'Émile dévoile à Nina la vérité sur sa nature d'hybride.

14. Il est où Émile ?

>>>> 01:34:12

Aux toilettes, Émile est piégé par un de ses camarades, Victor, qui confesse savoir son secret. Agressif, le camarade tente d'intimider Émile avec un ultrason, auquel ses oreilles de mutant sont sensibles. Pour se défendre, Émile griffe l'importun au visage et

prend la fuite à travers champs. Une traque commence. Des fêtards armés et montés sur échasse se mobilisent pour le retrouver. Émile est à deux doigts d'être abattu par un chasseur, mais Fix intervient à temps depuis les airs. Alors qu'il fuit dans la forêt, Émile retrouve son sauveur, tombé au sol après avoir reçu une balle. Fix meurt.

15. Le règne animal

>>>> 01:43:26

Émile s'enfonce dans la forêt, seul. Il passe sa première nuit au sommet d'un arbre, d'où il lâche un hurlement. Le lendemain, il s'enfonce encore un peu plus dans les profondeurs sauvages de la forêt. Alors qu'une pluie diluvienne commence à s'abattre sur la forêt, Émile trouve refuge dans une grotte, où il passe la nuit. À l'aube, Émile tombe nez à nez avec Lana, qui a retrouvé sa trace. La mère et le fils s'étreignent, front contre front. Malgré la solitude et les plaintes d'Émile, la mère finit par s'en aller. Émile déambule alors au milieu des autres créatures. Quand soudain l'armée intervient, et le capture en même temps que ses congénères.

16. Cours

>>>> 01:54:05

Grâce à Julia, François retrouve Émile à la gendarmerie. L'apparence encore humaine d'Émile fait illusion auprès du gendarme chargé du procès verbal. Mais au moment de signer celui-ci, l'adolescent laisse échapper un grognement et révèle sa véritable nature bestiale. À peine le gendarme a-t-il le temps de comprendre que François l'assomme, et s'échappe de la caserne avec Émile. En voiture, le père et le fils filent à travers la forêt. Derrière eux, les véhicules de gendarmerie se rapprochent. François tente de les mettre à distance en empruntant un chemin de traverse. Il laisse enfin partir son fils, qui s'évanouit dans la nature.

17. Générique

>>>> 02:01:10



1. L'éducation d'Émile

Sous sa peau hybride de film mutant **[Mise en scène 3 : Le mélange des genres]**, *Le Règne animal* fait battre un cœur narratif que le cinéma connaît bien : celui de la fiction d'apprentissage, de la *coming of age story*, accompagnant la mutation – non d'une espèce – mais d'un âge à un autre. Émile, l'enfant, entame sa transformation en créature, mais surtout en adulte. D'emblée, le film se présente ainsi comme une réflexion sur l'éducation. Bloqué dans un embouteillage, un père, François, profite de ce temps arrêté pour professer quelques enseignements à son fils, Émile. D'abord, de nutrition : « C'est plein de sel et de nitrite » fait-il remarquer, à propos des chips dont l'adolescent se gave inconsciemment. Puis, le plus naturellement du

monde, le pédagogue glisse de la nourriture à la philosophie : « Manger, c'est comme parler, ça définit quel être humain tu es. » Sans trop convaincre l'adolescent, toujours affairé à vider son paquet de chips. « Désobéir, c'est ça le courage aujourd'hui ! » tente *in fine* le professeur, soucieux d'impressionner son élève par cette affirmation. Sans trop de réussite, là encore, l'élève parvenant même à lui renvoyer la balle, d'une interrogation provocatrice : « Pourquoi je t'obéis, alors ? ».

Il était un père

Leçon ratée selon toute apparence, puisque le maître n'a pas su convaincre l'élève. Mais exercice profitable, en vérité, puisque l'élève s'empare soudain de la réflexion qui lui était imposée – autrement dit : à réfléchir par lui-même, et sur lui-même. C'est en cela que, malgré lui, François s'avère un maïeuticien admirable. Rappelons que la maïeutique n'est ni l'art d'avoir raison, ni celui d'apprendre à l'autre. Elle est l'art de faire comprendre,

d'amener l'autre à prendre conscience : de ce qu'il sait déjà, de ce qu'il sait au fond de lui – de ce dont, surtout, il a besoin pour avancer. Pourquoi obéir à un père ? Jusqu'où et jusqu'à quand doit-il être suivi ? Autant d'interrogations qu'éprouve et rumine cette fable sur l'apprentissage, qui n'a pas appelé pour rien son protagoniste Émile. Comme dans le traité de Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, il s'agit donc de se poser la question de la formation d'un être, tiraillé – là encore, comme le veut la tradition rousseauiste – entre les forces de la nature et celles de la civilisation.

« A la base, l'homme n'est pas sédentaire, la sédentarité, c'est ce qui nous tue ». Apprenant le transfert de Lana, sa femme, dans le sud de la France, François tente de convaincre Émile de la nécessité de suivre cette mère dont, pourtant, le fils ne semble plus vouloir entendre parler (maintenant qu'elle a évolué – ou régressé – au stade animal). Une fois de plus, le destin d'Émile se chargera de réinterpréter l'axiome paternel.

« J’ai eu très tôt l’envie de raconter cette histoire dans ce double point de vue, le fils et le père, deux figures masculines faillibles, en (ré)invention. »

Thomas Cailley

Pour l’enfant, le déplacement géographique (un déménagement) sera ainsi prolongé d’un déplacement biologique (son génome migre de l’humain à l’animal, comme celui de sa mère). Une mutation elle-même déclencheuse d’un déplacement existentiel : scellant la fin de son processus d’éducation, la dernière course d’Émile est un adieu au père qui vaut comme un adieu au genre humain.

Partenaires particuliers

Reformulant sur un mode surnaturel le récit d’apprentissage, *Le Règne animal* n’hésite pas à en reprendre quelques-unes des ficelles classiques : l’enfant se détache ainsi du giron paternel par le biais d’autres rencontres, bonnes ou mauvaises fréquentations, qui feront office d’adjutants – c’est-à-dire de médiateurs,



entre le protagoniste (Émile) et sa quête (ici, devenir un homme – ou plutôt : une bête). Il y a tout d’abord la rencontre, amicale, avec Fix, l’homme oiseau, marginal au demeurant hostile (il blesse Émile dans la forêt **[Encadré : La blessure]**), et qui va progressivement assumer le rôle de grand frère d’adoption d’Émile. De la famille des mutants comme sa mère, il attise chez l’adolescent la pulsion d’indépendance – « Ici, c’est chacun pour sa gueule ! » proclame-t-il, catégorique, à l’adolescent (sans savoir qu’il finira par se sacrifier pour lui). Dès le prologue, l’oiseau et la mère œuvrent d’ailleurs – presque de concert – à l’éducation alternative d’Émile, échangeant avec lui deux regards muets, profonds, scrutateurs, qui troublent l’adolescent davantage que les longs discours du père. Par deux fois (dans les embouteillages où Fix s’échappe, dans la forêt où il attaque Émile), ce père tentera d’arracher son fils à la tentation de ce punk ombrageux. Mais rien à faire : viril et fataliste, Fix est un contre-modèle trop charismatique, trop tentant pour Émile.

Outre cette expérience de fraternité, l’initiation d’Émile passe par une rencontre amoureuse, avec une jeune camarade de sa nouvelle école, Nina. Ce flirt a d’abord pour mérite de conjurer l’anxiété de l’adolescent sur



son devenir animal. Les angoisses nées des premiers bouleversements organiques de la mutation (sorte de poussée hyper pubère délirante) s’estompent ainsi rapidement derrière les joies des premiers émois – une fille s’intéresse à vous, et tous les maux de l’existence sont oubliés, même les plus incroyables. A bien y regarder, tout se passe comme si la transformation bestiale d’Émile agissait comme un fluide amoureux, désinhibant l’adolescent (qui lèche la main de Nina à une soirée) et éveillant ses sens (qui vont lui révéler son attirance pour la jeune fille – **[Encadré : L’odorat]**). Si Fix était un père en négatif, Nina est évidemment un écho de la mère – le film organisant entre la mère perdue et la femme désirée des jeux de miroirs, ou d’échos justement **[Encadré : Le cri]**. C’est Nina qui en tout cas favorise chez Émile le processus d’acceptation de son animalité – « Je le savais » confesse-t-elle d’ailleurs, lors de leur relation sexuelle, le désir presque attisé par cette découverte. Pour grandir, Émile ne doit donc pas simplement écouter la raison (héritée du père), mais doit aussi se réconcilier avec le corps (hérité de la mère).

Désireux de protéger son enfant, le père croyait pourtant bien faire quand, plus tôt dans le film, il apprenait à l’adolescent à raser ses poils, à limer ses griffes – bref, à dissimuler ses signes ostentatoires d’animalité. Mais déjà, à travers les mots d’Émile, on sentait que la fierté

avait pris le dessus sur l'angoisse — « C'est pas des dents, c'est des crocs », lâchait-il, bravache, en réponse à son père commentant sa mâchoire naissante. Cacher ce qui est déjà là, retarder l'inévitable : François a beau user de tout son savoir rationnel pour garder le contrôle sur son fils, l'irrationnel (c'est-à-dire, ici, l'organique — les poils et les crocs) insiste. L'ascendant du corps sur l'esprit : c'est la dure leçon qu'Émile envoie en retour à son père — lequel s'attache désespérément à des idées (c'est ma femme, c'est mon enfant) quand les corps disent désormais le contraire.

Tu seras un homme seul, mon fils

Quittant ce père dépassé qui ne peut plus rien pour lui, Émile va donc devoir apprendre son dernier enseignement auprès de celle qui, depuis le début, manque : la mère. Après avoir attaqué un camarade de classe, l'adolescent est poursuivi à travers champs par une meute de chasseurs. Acculé, il n'a d'autre choix que de s'enfoncer dans la partie la plus reculée et sauvage de la forêt. Dans ce coin de monde jamais conquis par la loi des hommes, Émile semble avoir glissé dans une autre réalité : l'enfant redevient sauvage, déambulant seul dans cette nature



en forme d'hallucination. Une nuit de tempête, il trouve refuge dans une grotte, où il s'endort. Quand il rouvre les yeux, sa mère est là, de l'autre côté de la grotte. Émile s'extrait de la cavité et, dans un face à face bouleversant, rejoue avec Lana le regard originel : le premier regard entre la mère et son enfant. Sauf que ce nouveau né, ici, ne sort pas d'un ventre mais d'une grotte — c'est-à-dire : du ventre de la nature. Et pour cause : c'est

désormais à elle, la nature, et non à elle, la mère, qu'Émile appartient. C'est en tout cas ce que Lana, sans un mot, fait comprendre à son enfant, repoussant Émile dans la grotte au lieu de le prendre à ses côtés. Si grandir est une fuite, alors l'éducation est un abandon.

Il se jouera à l'épilogue une scène symétrique d'expulsion — avec le père. Après avoir tiré une dernière fois Émile d'affaire à la gendarmerie, François s'éclipse avec lui en voiture. Se sachant poursuivi, le conducteur fonce à vive allure sur la départementale. Pour sauver le fils devenu sauvage, le père dérive progressivement vers

les chemins de traverse, jusqu'à exploser une barrière séparant la route de la forêt **[Mise en scène 2 : L'appel de la forêt]**. C'est, pour François et Émile, un dernier trajet en voiture, dans un récit qui en a compté plusieurs (l'embouteillage, le déménagement, la recherche en chanson de Lana...). Il offre au père de prendre conscience de son ultime rôle : non pas protéger indéfiniment l'enfant, mais le



rendre à la nature — comme sa femme l'a fait avant lui. Après une dernière injonction du père, l'enfant sort de la voiture et s'éloigne dans la forêt, jusqu'à disparaître. Ainsi s'achève l'éducation d'Émile qui, pour renaître en bête (c'est-à-dire en homme), a eu besoin que ses parents accouchent de lui une seconde fois.

« Le film raconte l'histoire d'une maladie, mais d'une maladie qui rend le monde plus riche. »

Thomas Cailley

TROIS MOTIFS À DÉCRYPTER POUR COMPRENDRE L'ÉVOLUTION D'ÉMILE



LA BLESSURE

Quoique jamais explicitées, les origines de la cicatrice d'Émile sur la joue gauche ne font pas mystère : cette marque est le résultat de l'agression de la mère, l'empreinte de sa sauvagerie devenue incontrôlable. C'est Nina qui, la première, attire notre attention sur cette cicatrice, lorsqu'elle interroge l'adolescent sur l'origine de cette marque. « C'est la foudre qui m'a frappé » répond alors, taquin, l'intéressé, sans savoir, qu'en effet la foudre le frappera, puisqu'il va rapidement tomber amoureux de Nina. Mais la blessure, c'est aussi celle dont le marque Fix, à l'épaule, lors d'une agression qui vaut aussi comme rite de passage, d'acceptation – l'hybride semblant reconnaître Émile comme un des siens. Une blessure qui permet aussi à Émile de se reconnaître lui-même : dans sa chambre, il ne résiste pas à la tentation de lécher le sang qui dégouline de cette blessure, comme s'il cherchait à prendre goût à son animalité. Lors de la fête de Saint-Jean, Émile transfère symboliquement cette blessure à l'épaule de son père, comme pour lui signifier qu'il échappe désormais à son autorité. Mais la blessure n'est pas seulement celle qu'on fait, c'est aussi celle qu'on panse : blessé au visage suite à ses tentatives d'envol, Fix est bandé par Émile – l'agressé soigne l'agresseur. Hélas, certaines blessures sont trop profondes : touché à l'épaule par une balle de fusil, Fix succombe *in fine* dans les bras d'Émile.



LE CRI

Avant qu'il ne déchire la nuit de son hurlement de loup solitaire, on a entendu Émile crier de nombreuses fois dans *Le Règne animal*. Il y a ce premier cri nocturne, dans la voiture, par dessus la chanson préférée de Lana, que François diffuse à plein volume pour attirer l'attention de sa femme : un cri qu'Émile pousse dans son langage d'homme, et même d'enfant (« Mamaaaan » hurle-t-il à travers la fenêtre), sans qu'il ne soit manifestement perçu par la destinataire. Il y a ensuite ce deuxième cri nocturne qu'Émile lâche, dans les marais, à destination de Nina, dont il est en train de tomber amoureux – un cri de bête naissante, mais qui ne semble, là encore, pas avoir trouvé sa destinataire. Il y a enfin ce troisième cri, lâché en pleine nuit depuis la cime d'un arbre, permettant à Émile de revendiquer sa définitive appartenance au règne animal : un cri qui, pour la première fois, semble avoir trouvé un écho, au loin, comme une réponse. Car le cri n'est pas simplement celui qu'on lance, mais aussi celui qu'on perçoit. Lors de la fête, Émile entend un cri de bête étrange, qu'on entendra à nouveau plus tard (lorsque François croise Lana, à la périphérie du restaurant) et qu'à la revoyure on comprend donc être celui de sa mère. De même, Émile perçoit grâce à son ouïe fine celui que Nina lui envoie à travers la nuit – drame de la communication inter-espèce, où celui qui entend est condamné à ne pas être entendu. Les cris, ce sont aussi ceux qu'Émile lancent de concert, avec Fix, consacrant la solidarité de ces deux animaux solitaires : un cri commun de victoire, d'abord, qui célèbre le premier envol de Fix, puis un chant du cygne, enfin, quand Fix sauve Émile de la menace des chasseurs, avant de mourir tragiquement.



L'ODEUR

Progressivement négligés par l'homo sapiens au cours de son évolution, les odeurs sont des signes invisibles, que les animaux continuent d'utiliser pour décoder leur environnement. Le devenir canidé d'Émile rend ainsi son odorat de plus en plus sensible : ce sens semblant même évoluer avant les autres, sans qu'il s'en aperçoive. Au début du film, alors qu'il doit rendre visite à sa mère, Émile refuse ainsi de mettre la chemise que lui tend son père – laquelle « pue le vieux poulpe ». A peine arrivé dans le Sud, Émile est à nouveau perturbé par son odorat surdéveloppé, se plaignant que son propre père sente fort. Plus tard, chez Nina, son odorat lui envoie le message inverse : enivré par la sueur de Nina, Émile livre à sa camarade un constat olfactif qui vaut comme une déclaration d'amour – « Tu sens bon ». De même que son odorat de bête lui indique de fuir son père, de même cet odorat l'incite à se rapprocher de cette jeune femme (dont il lèche la main impulsivement à une fête). A la fin, lors de l'ultime trajet en voiture avec son père, Émile approche son visage du paquet de chips dont il se rassasiait dans le prologue. La conclusion à laquelle l'amène sa truffe est alors implacable : « C'est vrai que ça pue. »

2. La fable citoyenne



Dans *Le Règne animal*, le cadre familial offre une caisse résonance intime à l'in vraisemblable aporie qui s'impose au genre humain : comment rendre compatible le social et le bestial, le sauvage et l'affectif ? Mais ce n'est pas parce qu'il concentre son énergie sur le drame familial puis personnel [**Récit 1 : L'éducation d'Émile**] que le film néglige la dimension politique de son univers. Sur ce point, disons plutôt que le film tend à ouvrir le sens plutôt qu'à le préciser, jouant du caractère universel de sa métaphore (des hommes et des femmes qui, à cause d'une maladie, deviennent des parias du jour au lendemain). Le réalisateur en a ainsi bien conscience : moins le phénomène de la mutation est explicitée, et plus la parabole est riche d'interprétations possibles.

En quête d'opinions

Aussi le film cherchera-t-il au fil de son développement à embrasser toute la polysémie allégorique de la mutation. Agressives ou inoffensives, effrayantes ou mignonnes, sociables ou solitaires, les créatures endossent les rôles de nouveaux boucs émissaires de la société, reformulant sur un mode surnaturel les destins, au choix : de l'étranger, du migrant, du fou, du marginal, du transsexuel, etc. Symboliquement, la créature devient le représentant de celui qui, par choix ou par obligation, se retrouve en dehors de la norme, menaçant la permanence des conventions sociales. Pour citer François citant René Char : « Ce qui vient au monde pour ne rien changer ne mérite ni égard ni patience. »¹

Face à cette pluralité de bouleversements, plusieurs réactions sont possibles. Oscillant sans cesse entre l'intime et le politique, le récit s'emploie à illustrer l'intégralité du spectre de réactions possibles face à ces mutations. Ainsi du groupe d'amis d'Émile, réuni ponctuellement au cours du film afin que chacun puisse donner son point de vue divergent sur le phénomène. Une petite *ecclesia* lycéenne où, schématiquement, chacun campe un regard-type sur la mutation et ses conséquences sociales. D'un extrême à l'autre, on peut ainsi observer : l'animosité revendicative (le fanfaron Victor, théoricien du grand remplacement animal, qui s'en prendra plus tard personnellement à Émile), la phobie teintée de paranoïa (la geignarde Maëlle, craignant sans cesse l'agression : « Je suis trop une proie facile... »), la raison militante (le bien ironiquement nommé Jordan, avec son t-shirt « Free Creatures » et ses formules toutes faites : « Faut apprendre à vivre ensemble ! »), et, enfin, la compassion charitable (la dévouée Nina, dont le sentiment d'appartenance avec les créatures n'est pas feint, puisqu'elle tombe amoureuse d'Émile).

Politique friction

Soucieux de représentativité, le film prend en fait un malin plaisir à équilibrer les points de vue. Quand, sur les lieux de l'accident du convoi de créatures, un gendarme se permet d'être indélicat (« C'est une bestiole, enfin, une créature » dit-il à propos de Lana), sa collègue Julia



le coupe et le corrige : « une victime ». C'est, d'une scène à l'autre, tout un lexique et imagier de la France qui défile : France des débats de café du commerce, France de la bien-pensance contre le bon sens, de la tradition heurtée par la modernité ; France des Lumières mais aussi des Gaulois réfractaires.

Le phénomène de la mutation secoue ainsi les branches des marronniers du débat public et politique, comme cette polémique sur le centre d'accueil des créatures (qui rappelle celles, bien réelles, sur les centres d'accueil pour migrants ou sur les salles de shoot) ou bien la chasse armée qui s'improvise contre Émile (qui rappelle les battues aux loups dans les Pyrénées, ou bien les milices de voisinage). Avec son t-shirt floqué d'un slogan digne de l'extrême-droite (« J'aime les animaux, mais de loin »), le personnage du restaurateur est caractéristique de cette anxiété profonde qui se manifeste dans la population, face à un bouleversement civilisationnel contre lequel il faudrait forcément résister.



¹ La phrase originale de René Char ne dit pas « changer » mais troubler.

1. L'extraordinaire dans l'ordinaire

Avec cette maladie d'un nouveau genre qui bouscule l'individu et la société, *Le Règne animal* assume la vocation propre au registre fantastique : éclairer le quotidien par l'extraordinaire, et vice versa. A cet effet, le film doit s'atteler au défi catégorique du récit fantastique : le faire croire – c'est-à-dire obtenir la suspension d'incrédulité du spectateur, censé à la fois comprendre et valider les règles de la parabole surnaturelle. Dans *Le Règne animal*, cet acte de foi est d'autant plus déterminant que l'irrationnel s'affirme d'emblée. Le film repose en effet sur une ouverture *in medias res* : un démarrage, littéralement, « au milieu des choses ». Il ne s'agira donc pas de pénétrer dans une réalité comme la nôtre pour la faire progressivement basculer dans le surnaturel – mais de basculer sans préambule dans une réalité *déjà* transformée par le fantastique.



Ce *déjà-là* nous place d'abord à la périphérie d'une grande ville, dans un embouteillage automobile scandé par les klaxons et le ronchonnement des usagers de la route. Blasé par cette épreuve du quotidien, manifestement éprouvée trop de fois, l'un d'eux fulmine : « Quelle merde... ». Quand soudain, l'embouteillage ordinaire s'anime d'un phénomène extraordinaire : une créature hybride s'échappe d'une ambulance, et sème la zizanie parmi les véhicules à l'arrêt. Rien n'a préparé le spectateur à ce surgissement incongru, presque hallucinatoire. D'ailleurs, à peine le spectateur a-t-il le temps de prendre la mesure de ce qui se passe, que la chimère disparaît dans le lointain. Quelques secondes de flottement plus tard, les moteurs de voiture se rallument, la symphonie des klaxons reprend. « Quelle époque hein... » lâche alors, comme un écho, le même automobiliste – désabusé et résigné certes, mais pas vraiment bouleversé par ce qui vient de se passer. D'ailleurs, tous les automobilistes semblent prêts à repartir, comme si de rien n'était.

Milles nuances d'anormalité

Passé partout et commun, le commentaire de ce badaud sert surtout à entériner, dans l'esprit du spectateur, la véracité de ce mirage (une sorte d'icône rageur, détalant sur le périphérique parisien comme un évadé de prison). Commentée d'un air las si familier, cette époque – comprend-on – sera donc à la fois la nôtre, et *une autre* : notre époque certes, mais en trompe-l'œil. S'amusant constamment des correspondances et écarts entre notre contemporain et celui de sa fable, *Le Règne animal* dessine ainsi une sorte d'anormalité en creux, de douce étrangeté, qui profite de la secousse récente de la pandémie pour faire encore plus aisément son nid dans l'imaginaire du public. Tout en se défendant d'avoir élaboré une fiction post Covid-19, Cailley concède d'ailleurs que les événements ont conforté son envie d'un surnaturel familier : « Nous avons commencé l'écriture en 2019. Quelques semaines plus tard le Covid était partout, nous étions confinés. Les événements autour de nous ont validé cet instinct : on s'adapte très vite. Au bout de quelques semaines, on trouvait normal de voir des troupes de sangliers dans les centres villes déserts et des couvre-feux à répétition. »²

La réalité ayant désormais rejoint voire dépassé la fiction, le fabuliste sait qu'il travaille désormais avec un public déjà sensibilisé à l'inouï — conditionné, en quelque sorte, à l'acceptation de l'extraordinaire. D'où cette inquiétante et tranquille familiarité dans laquelle va continuer de baigner cette introduction, laquelle se prolonge à l'hôpital, où les deux protagonistes du film, François et Émile, ont un rendez-vous — auquel ils arrivent en retard, la faute aux embouteillages. Durant ce passage à l'hôpital, un détail plastique illustre bien cette fusion de l'anormal et du quelconque. Attendant dans un couloir que le médecin veuille bien les recevoir, François et Émile partagent un moment avec une petite créature, hybride elle aussi, dont le long museau lui donne des airs de tamanoir. Patientant avec sa mère, la petite créature s'amuse à agiter dans le vide une langue télescopique, de plusieurs dizaines de centimètres. Le détail plastique qui interpelle, c'est le flou : le flou brumeux de l'arrière-plan, auquel est cantonnée cette curieuse tireuse de langue. Si ce flou interpelle, c'est que le cinéma fantastique a pris l'habitude de l'utiliser pour traduire le mystère ou l'incompréhension : l'altérité qui menace de se dévoiler, les yeux qui plissent face à l'expression de l'inconnu. Or, ici, le flou semble traduire tout le contraire : banalité, indifférence. Banalité de cette



bizarrierie, à laquelle personne ne fait plus attention — assis juste à côté de la créature, Émile (sur lequel la caméra fait le point) ne prend ainsi même pas la peine de décrocher les yeux de son téléphone.

Le cœur et la raison

Bien que Cailley souhaite s'affranchir de ce qui compose la trame habituelle de ce genre de récit (la découverte du phénomène : ici une anomalie génétique, qui se répand dans les corps de la population pour réveiller sa part animale), son écriture ne passe pas outre certaines conventions. Après avoir figuré la réaction du tout venant (« Quelle époque hein... »), l'introduction s'emploie à exposer celle des experts. C'est qu'il importe de donner quelques gages à l'esprit rationaliste du spectateur, en posant succinctement un regard médical sur ce phénomène. Une étape presque obligée, consistant à passer le surnaturel au tamis du scientifique — face à l'irrationnel, tentons quand même de raisonner un peu. C'est l'enjeu du rendez-vous avec le médecin, qui aborde la question pour mieux l'expédier : « J'admets volontiers : on ne comprend pas tout » résume la professionnelle en blouse blanche, chef du service de « Pathologies morphogénétiques » (spécialité médicale inventée pour l'occasion). Bref : on ne sait pas trop, il faut faire avec. C'est que l'essentiel, surtout, est ailleurs. Construit en trois cercles concentriques, ce prologue traverse ainsi à grandes enjam-



bées les deux premiers cercles (le quotidien, la science) pour mieux circonscrire le cœur de sa problématique : un cœur, forcément, intime. Concluant ce prologue, la visite de Lana dans sa chambre d'hôpital incline ainsi les forces sensationnelles vers la pointe aigüe du drame familial. Un drame formulable très simplement (maman est un monstre) et qui, là encore, a *déjà* eu lieu, ainsi que nous l'exprime de manière presque métonymique le décor : sur les murs de cette chambre d'hôpital, quelques photos nous rappellent la famille qu'ont jadis formé Émile, François et Lana, tandis que de gigantesques marques de griffes nous suggèrent quelle force de la nature incontrôlable, violente, la mère est devenue. La scène vaut comme précis d'un drame familial laissé hors-champ, et dont la suite du film ressaisira l'onde de choc : « C'est ta mère Émile » rappelle ainsi le père au fils — qui n'accepte pas cette réalité, et va apprendre à accepter **[Récit 1 : L'éducation d'Émile]**.

2. L'appel de la forêt

Après un prologue où l'on découvre que la catastrophe est déjà advenue, le film peut commencer. Et il commence par un départ : Émile et François déménagent ainsi dans le Sud afin de rester proche de Lana, bientôt convoyée vers un centre d'accueil spécialisé. Débuté dans l'urbanité encombrée, énervée, bruyante, polluée, grisâtre de la capitale parisienne, le film dévale ensuite les autoroutes du sud-ouest (routes fluides, ensoleillées, bordées d'arbres et de talus) pour atterrir dans un patelin des Landes de Gascogne. Un départ de la ville vers la campagne, qui engage tout le film dans une voie buissonnière – et notamment à travers la trajectoire d'Émile, premier rebuté par ce déménagement. Voie buissonnière parce qu'il s'agira de s'écarter progressivement de tous les chemins : ceux de la civilisation, ceux de la famille, ceux du genre humain.

Une nature à deux visages

On connaît les risques de la fiction territoriale : paysagisme, pittoresque de complaisance, écologisme superficiel – une caméra sans cesse tentée de claironner : « *Qu'elle est belle ma région...* ». Or, le paysage ne doit pas simplement être loué et contemplé, il doit raconter. Et justement, même s'il nourrit un rapport affectif aux Landes (où il a passé une partie de son adolescence), Cailley y décèle avant tout un support idéal à son récit, le cadre évolutif de sa métaphore. Avec le parc naturel des Landes de Gascogne, la région offre ainsi une pluralité d'espaces forestiers, à même de traduire visuellement l'évolution du marronnage d'Émile – qui, mutation faisant, se reconnecte instinctivement à la nature.



Entre la forêt qu'il explore avec son père pour rechercher sa mère dans la première partie, et celle dans laquelle il finira par la retrouver à la fin, le décor évolue aussi insensiblement que significativement, comme l'indique le réalisateur : « on passe d'un champ d'arbres alignés, une forêt industrielle et silencieuse, à des espaces riches et désordonnés, où la vie végétale et animale est grouillante. »³ D'une forêt organisée par l'homme en somme, à une forêt organisée par la nature. Ce n'est pas innocent non plus si, le soir de la Saint-Jean, la traque d'Émile la bête débute dans les champs de blé et leurs lignes géométriques, symboles de cette nature anthropisée, exploitée, là pour servir l'homme et ses besoins.

Laisse béton

A bien y regarder, on constate que le film navigue constamment dans des décors ambigus, où la végétation et le béton cohabitent, où les formes nouées de la nature se mêlent à l'architecture anguleuse des bâtiments – comme le mobile home en pleine nature dans lequel François et Émile posent leurs valises, ou bien la maison de Jordan accueillant la fête des lycéens, avec son jardin immense à l'orée d'un bois. Avec sa terrasse

au milieu des arbres, sa proximité avec la rivière et sa cuisine cabanon, le restaurant où travaille François est aussi caractéristique de cette nature domestiquée, décorative, arrangée par et pour l'homme.

Tout au long du film, le végétal permet en quelque sorte d'illustrer la porosité entre le civilisé et le bestial. Les scènes à l'école sont à ce titre éloquentes, avec des décors extérieurs sans cesse tiraillés entre le bétonné et le végétal, la position d'Émile dans ces espaces traduisant les remous de son devenir hybride, la frontière de part et d'autre de laquelle sa conscience oscille. Ainsi de la séquence de sport durant laquelle Émile découvre les premiers signes de sa mutation – en l'occurrence : une force décuplée. Vissé sur la pelouse desséchée du terrain, l'élève au bras ballant est sommé par son professeur de rejoindre le groupe des tireurs à la corde, qui s'ébroue quelques mètres plus loin. L'élève se met en branle mais il trouve, sur son chemin, la piste bétonnée d'athlétisme. Au moment où Émile allait maladroitement poser le pied sur le bitume, il est repris par son professeur : « Marche pas sur la piste, y a tes camarades qui courent ».

Plus tard ce sera, après l'esclandre du cour de chimie (où il éprouva une nouvelle contrainte due à sa mutation : une ouïe décuplée), le tête à tête entre Émile et Nina, dans la partie végétalisée de la cour de récréation – premier flirt au milieu des arbres, sur un sol tapissé d'aiguille de pins. En apparence anodines, ces situations dénotent visuellement l'appartenance progressive de l'adolescent au milieu naturel plutôt qu'au milieu artificiel. Une sensibilité aux appels répétés et parfois littéraux de la nature, comme lors de la scène de la fête, où Émile s'échappe dans la forêt après avoir entendu un cri de bête qui en émane (en fait celui de sa mère). **[Encadré : Le cri]**

Du côté de chez vous



Pour appuyer sa métaphore sur l'hybridité, Cailley a donc développé un parti pris territorial très fort, usant du potentiel sémantique du paysage. Ce parti pris territorial lui a aussi évité le piège dans lequel tombent certaines productions françaises, tentées par un décalque de l'imaginaire américain. Plutôt que de recréer sous cloche un mirage de banlieues pavillonnaires spielbergiennes, le cinéaste installe ainsi son film dans une France contemporaine, réaliste, vernaculaire : celle des zones commerciales périphériques, des campings

à mobile home, des guinguettes et des fêtes de village. La greffe du surnaturel **[Mise en scène 1 : L'extraordinaire dans l'ordinaire]** prend donc d'autant mieux qu'elle se mêle à des tissus sains, le film étant tourné quasi exclusivement en décor naturel. Un parti pris qui ne fut pas sans déconvenue : cette fable environnementale a ainsi été brutalement rattrapée par la réalité lors du tournage, interrompue à l'été 2022 à cause des incendies en Gironde, qui détruisent une partie de la forêt – dont des décors du film.



À MOTS COUVERTS

Le phénomène de la mutation s'imisce dans tous les détails du film, et notamment dans les dialogues, souvent mis en relief par un double sens. Ainsi de cet échange anodin entre Julia et François à la gendarmerie, qui joue sur la polysémie du mot « mutation » : « – Je crois que je vais demander ma mut'... / – Votre quoi ? / – Ma mutation... » Une coïncidence ? Une scène coupée nous permettait pourtant de comprendre que cette mutation n'était pas qu'un désir professionnel pour Julia, mais une pulsion littérale, organique. Dans cette fin alternative projetée à Cannes, on y voyait la gendarme chargée de la surveillance du centre d'accueil des créatures, constatant une peau de lézard grandissante sur son bras... Double langage aussi chez Victor, personnage provocateur qui parle

souvent par insinuations, révélant plusieurs fois à demi-mot le caractère animal d'Émile – « *C'est ça être en iench'* » (commente-t-il, après le léchage incongru de la main de Nina par Émile), « *On va aller pisser entre hommes, Emilou* » (blague-t-il, plus tard, après avoir découvert qu'Émile était réellement un hybride canidé). Enfin, il y a la chanson « Elle est d'ailleurs » de Pierre Bachelet, que François et Émile écoutent dans la voiture, espérant de la sorte attirer Lana. L'émotion particulièrement ample de la séquence tient ainsi à une forme d'écho, les paroles de la chanson résonnant de manière troublante avec la situation du drame (l'altérité dans laquelle a basculé Lana, le désespoir de François et Émile de ne pas la retrouver) : « *Elle a des gestes de parfum / Qui rendent bête ou rendent chien / Mais si lointaine dans son cœur / Pour moi c'est sûr, elle est d'ailleurs ...* »



3. Le mélange des genres

« Je peux pas choisir, j'aimerais tout faire » se lamente Nina, à propos de son avenir universitaire et professionnel. « Ça me fait penser à trop de chansons en même temps » s'amuse dans la même scène Émile, face à sa camarade qui lui joue maladroitement du cor. À travers ces personnages commentant leur irrésolution, le film ne serait-il pas en train de penser à voix haute ? On se situe alors presque à mi-chemin du récit, et la mise en scène s'est déjà plusieurs fois essayée à la demi-teinte, ou au changement brusque de tonalité, assumant progressivement son désir d'être ballotté entre plusieurs registres. Ainsi de cette scène où le film ménage à Émile une parenthèse légère de *teen movie* alors que son destin avait brutalement basculé dans la pesanteur du *body horror* (ce genre horrifique mettant en scène des calvaires physiques et physiologiques) **[Influences : Les mutants au cinéma]**.

Sautes d'humeur

Body horror et *teen movie*, fable surnaturelle et mélo familial, thriller écolo et parabole politique : les genres se télescopent dans *Le Règne animal*. Si cette hybridité est sensible à l'échelle globale du récit, on observe qu'elle est aussi très active à l'intérieur même des scènes, souvent tentées par les ruptures, les décrochages. Interrogé en entretien sur ce « mélange des genres »⁴, Thomas Cailley évoque ainsi la séquence où François sort les poubelles dans l'arrière-cuisine avant d'être attaqué par une créature. Selon le réalisateur, cette séquence est représentative de cette liberté combinatoire du film. Avec son atmosphère nocturne et son décor étriqué, le début de la scène a en effet tout du film d'épouvante : Fran-



çois est seul et observe, inquiet, des combinaisons de canoë suspendus à des cintres, qui s'agitent et couinent, comme si une forme passait derrière. François en vient même à se demander, presque pour se rassurer : et si c'était Lana ?

Mais comme souvent dans un film d'épouvante, la menace ne surgit pas d'où l'on pensait. Sur le dos de François, on observe une ombre menaçante se former. Sentant une présence derrière lui, l'homme inquiet se retourne alors et découvre une créature gigantesque. Dressée sur ses deux pattes, la bête s'avance avant de s'effondrer sur François, qui tombe au sol. Le moment est délibérément étrange, indécis : à la fois effrayant (la créature est une manière de morse assez intimidant et agressif), drôle (la créature bave sur le visage de François, comme un chien heureux de retrouver son maître) et émouvant (on croit percevoir, dans les grognements de la bête, une forme de détresse, de volonté désespérée de communiquer). Mais pas le temps pour le spectateur de trancher, car la suite de la séquence persiste dans ce zigzag émotionnel. Malgré les tentatives de François pour calmer la créature, celle-ci achève de s'énerver : on sent le monstre prêt à

croquer sa victime. Mais là encore, le film s'offre un dérapage comique : une pagaie venue de nulle part vient se fourrer dans la gueule du monstre, réduit au silence et à l'innocuité. Le *deus ex machina* est d'autant plus cocasse qu'il est le fait de la collègue de travail de François, la pacifique et tranquille Naïma, reconvertie en dompteuse de bête. Après une nouvelle suspension, la séquence bascule définitivement dans le burlesque avec la fuite chaotique de la créature qui, s'étant enroulée la patte dans une chaîne, entraîne dans sa course une ribambelle de kayaks.



⁴ Entretien avec Bande à part

Cris et chuchotements

Dans *Le Règne animal*, les partis pris de mise en scène n'hésitent donc pas à évoluer et à opérer des revirements radicaux ; soufflant le chaud dans une scène, le froid dans l'autre. Par exemple la fuite d'Émile, pourchassé à travers champs par des échassiers armés, donne lieu à une scène d'action aussi épique et qu'énergique : péripéties spectaculaires, musique tonitruante, cadence soutenue du montage, polyphonie de points de vue (Émile, Fix, François, les chasseurs). C'est comme si tout le film se mettait soudain à gonfler et accélérer. Le chapitre suivant inverse alors diamétralement tous les curseurs, à la fois dans la forme, le rythme, le ton : la plongée diurne puis nocturne d'Émile dans la forêt sauvage prend ainsi la forme d'une stase contemplative, sensorielle, sans aucun dialogue ni accompagnement musical pendant de longues minutes. D'une séquence très habillée et symphonique, on passe à une séquence épurée, presque à nu. Un silence après la fureur qui donne encore plus de résonance à l'émotion des retrouvailles avec la mère.



LA FRANCE À L'ASSAUT DU GENRE

L'incompatibilité du cinéma français et du cinéma de genre est un marronnier de la cinéphilie. Ce clivage dissimule en fait un autre poncif : entre un cinéma d'auteur sanctuarisant la vision de l'artiste, et un cinéma d'exploitation entièrement dévoué à l'impératif de rentabilité. Une vision d'autant moins représentative de la réalité que les dernières années ont définitivement rebattu les cartes de ces catégories (film d'auteur vs film de genre) et fait sauter toutes les frontières, comme l'attestent le succès public et critique du *Règne animal*, mais aussi, avant lui, le triomphe institutionnel de *Titane* de Julia Ducournau, qui remporte en 2021 la consécration cinéphile ultime, la Palme d'Or. Le film de Cailley s'inscrit ainsi dans un contexte d'exploration tous azimuts, où le cinéma français ne craint plus de partir à la conquête du surnaturel, de l'épouvante, de la science-fiction, paré désormais d'ambitions affirmées. Cette aspiration se constate évidemment chez les représentants de la nouvelle garde du cinéma français : les frères Boukherma avec *Teddy* (2020) par exemple (comédie



Teddy

horifique lycanthrope, qui repose, comme *Le Règne animal*, sur un fort ancrage territorial), ou bien les productions issues des résidences So Film de genre (promouvant des modes d'écriture et d'élaboration dramaturgique collectives) comme la farce kafkaïenne *Vincent doit mourir* (2023) de Stéphan Castang, ou bien le mélo familial sur fond de terreur agricole *La Nuée* (2020) de Just Philippot. Mais ce désir d'au-delà et de paranormal s'observe aussi chez des cinéastes plus installés, comme Bertrand Bonello (lequel pose régulièrement ses bagages en territoire fantastique, comme dans *Zombi Child* [2019] ou *La Bête* [2023]) ou bien Bruno Dumont (lequel trouve dans le surnaturel une manière de réinventer sa radicalité vernaculaire, comme dans *Ma Loute* [2016] et *L'Empire* [2024], où le Nord-Pas-de-Calais et sa Côte d'Opale sont reconvertis en terres d'épopées morbides et délirantes).



Titane

La fabrique des chimères

Si l'intrigue surnaturelle du *Règne animal* se déploie dans un écran quotidien et réaliste **[Mise en scène 1 : L'extraordinaire dans l'ordinaire]**, le film est loin de rechigner au spectaculaire, au contraire. Ainsi, le parti pris de représentation des créatures est totalement *monstratif* : il ne s'agit pas de suggérer ou d'évoquer ces mutations, mais bien de les montrer. Une volonté d'incarnation et d'exhibition qui rejoint là encore un enjeu de narration : les créatures du *Règne animal* ne sont pas une altérité fantasmagorique, elles ne débarquent pas d'ailleurs. Elles sont des nôtres, *hic et nunc*. D'où la nécessité de créer une cohabitation visuelle crédible entre la réalité et ces hybrides.

Corps en gestation

Pour une production cinématographique, la gageure est sans cesse remise sur le métier : comment donner à voir ce qui n'existe pas ? Puis : comment faire interagir cet inexistant avec ce qui existe ? De la conception jusqu'à la concrétisation, l'élaboration des créatures du *Règne animal* suit un parcours en plusieurs étapes, qui s'accorde à la chronologie de fabrication d'un film (écriture, tournage, post production). D'abord, il y a donc l'écriture du scénario – où, au milieu des dialogues et des péripéties, les mots cherchent à esquisser l'existence de ces chimères, encore réduites à l'état d'idées, d'abstractions. Avec sa co-scénariste Pauline Munier, Cailley décide à cette étape de ne donner ni limite ni entrave à son imagination. Les premières versions de l'histoire développent ainsi au fil de l'intrigue un bestiaire proliférant, qui recouvre tout le champ du vivant : des



mammifères (terrestres mais aussi marins), des reptiles, des arthropodes, des oiseaux...

C'est l'avantage de l'écriture : tout est permis. Mais plus tard : à quel point tout sera possible ? Alors que le scénario n'est pas encore achevé, Cailley collabore

avec un auteur de bande dessinée, Frederik Peeters, qui a pour charge de donner une première forme figurative à ces créatures. Ce travail graphique a permis à certaines idées sur ces créatures et transformations d'évoluer, de se préciser, de changer de direction, nourrissant au passage le travail du scénario. Les interrogations de Cailley portent notamment sur les caractéristiques et la symptomatologie des mutations : est-ce que l'intégralité du corps se modifie ou bien simplement des parties ? La transformation physique est-elle homogène ? Comment pourrait-elle progresser ?

Les vues de l'esprit initiales se métamorphosent donc en projections dessinées, qui elles-mêmes vont s'adapter à l'épreuve du corps. Car Cailley est clair sur ce point :

« J'ai le sentiment que le film ressemble finalement beaucoup à son sujet : il a constamment muté pour inventer son propre chemin. »

Thomas Cailley

il souhaite que les créatures du film soient, autant que faire se peut, jouées par des comédiens en chair et en os. Ce processus de figuration emprunte ainsi un nouvel embranchement avec le choix puis le travail de l'acteur **[Encadré : Le travail de l'acteur]**, qui redéfinissent certaines données de la créature. Parfois, cette redéfinition est déterminée par une évidence de casting : observant la vidéo d'une danseuse capable de faire disparaître les angles de son corps, Cailley choisit de l'engager et de transformer le « garçon-calamar » de son scénario en « jeune femme poulpe » (qui sèmera la zizanie dans les rayons d'un supermarché). D'autre fois, cette redéfinition tient à la spécificité du corps, du visage, mais aussi du tempérament du comédien. À l'origine, Fix était par exemple un homme-oiseau proche du héron. Mais les premiers essais avec Tom Mercier ont convaincu Cailley d'adapter le personnage au profil de l'acteur, si bien que Fix a désormais l'allure et le caractère d'un rapace. A chaque étape, l'adaptation au réel – c'est-à-dire au concret – est donc de mise.

Trucage, mon beau souci

Viens ensuite la question cruciale : avec quelles technologies de trucage travailler ? Le choix du pluriel n'est pas anodin. Car plusieurs procédés d'effets spéciaux existent et, si tous ont leurs avantages (« le maquillage pour la texture, l'animation pour le mouvement, les effets plateaux pour les interactions avec le décor » synthétise Cailley⁵), aucune ne saurait satisfaire tous les défis d'incarnation à relever. Cailley et son équipe décident donc de combiner les technologies entre elles, et de créer selon les cas des alliages d'effets différents : d'un plan à l'autre, la combinaison entre effets spéciaux artisanaux (maquillage, prothèse, animatronique...) et effets spéciaux numériques évolue ainsi, au besoin. « Nous avons hybridé au maximum les techniques. Car la crédibilité d'un effet dépend beaucoup de sa constante « mutation » au sein même de la séquence. »

La difficulté logistique de ce parti pris tient à ce que que les effets artisanaux sont *in situ* (ils s'opèrent directement au tournage) tandis que les effets numériques se réalisent *a posteriori* (par un traitement sur ordinateur



Nord-Ouest Films

à partir des images filmées). Pour fluidifier le travail et réconcilier ces deux registres d'image et temporalités, la production s'est adjointe les services d'un superviseur des effets spéciaux, Jean-Louis Autret, dont la mission préparatoire fut d'abord de répartir – scène par scène, plan par plan – tous les effets nécessaires au film (entre ceux qui relèvent d'effets directs, et ceux qui relèvent d'effets numériques). Par la suite, Autret doit superviser sur le tournage le travail de l'équipe plateau (responsable des effets artisanaux) pour que ce travail s'harmonise avec le travail à venir des équipes des effets numériques (une harmonisation d'autant plus complexe que le travail des effets spéciaux numériques est réparti entre deux sociétés : MPC pour tous les effets concernant Fix, et Mac Guff pour les autres créatures).

Esprit d'équipe

La priorité d'Autret est de mettre en place une logistique de travail permettant d'être souple et de s'adapter aux demandes, que celles-ci viennent de l'équipe artistique ou bien des différentes équipes techniques. L'élaboration des effets visuels étant très onéreuse, l'anticipation et les simplifications sont par ailleurs essentielles. Mais comme souvent au cinéma, les contraintes à dépasser vont créer leurs lots d'idées, trouvailles, d'inventions. Par exemple, l'équipe en charge des effets spéciaux numériques de Fix (la société MPC) anticipe un temps de travail long et coûteux pour réaliser la transition entre le corps (du comédien Tom Mercier) et les ailes de la créature. La solution trouvée sera alors de recouvrir le personnage d'une couverture lors d'un maximum de

« Si on utilise toujours le même procédé, l'œil du spectateur le déchiffre en quelques secondes. »

Thomas Cailley



séquences. Une solution qui non seulement soulagera l'équipe de MPC, mais aura le mérite de préciser encore davantage le magnétisme du personnage, cette couverture jaune lui conférant une allure à la fois de vagabond et de seigneur. Grâce aux contraintes, les créatures se singularisent, s'étoffent de détails qui deviennent emblématiques ou signifiants.

Pour certaines séquences, des effets numériques vont être appelés *a posteriori* à la rescousse, pour combler les manques des effets plateau. C'est par exemple le cas de l'hybride morse, campé artisanalement au tournage par un rugbyman affublé d'un masque et d'un costume animatronique, mais dont le résultat ne satisfait pas pleinement Cailley. Alors, grâce à un travail de *compositing* (sur ordinateur, on ajoute à une image des couches de détails numériques, comme des calques), les équipes de Mac Guff rajoutent à la créature de la bave dégoulinant de sa gueule, appliquent de la brillance à ses yeux, incrustent quelques légers mouvements numériques sur son visage. Autant de finitions par petites touches, qui étoffent l'expressivité du personnage. Paradoxalement, c'est ici le numérique qui permet à la créature de gagner en réalisme, en humanité.

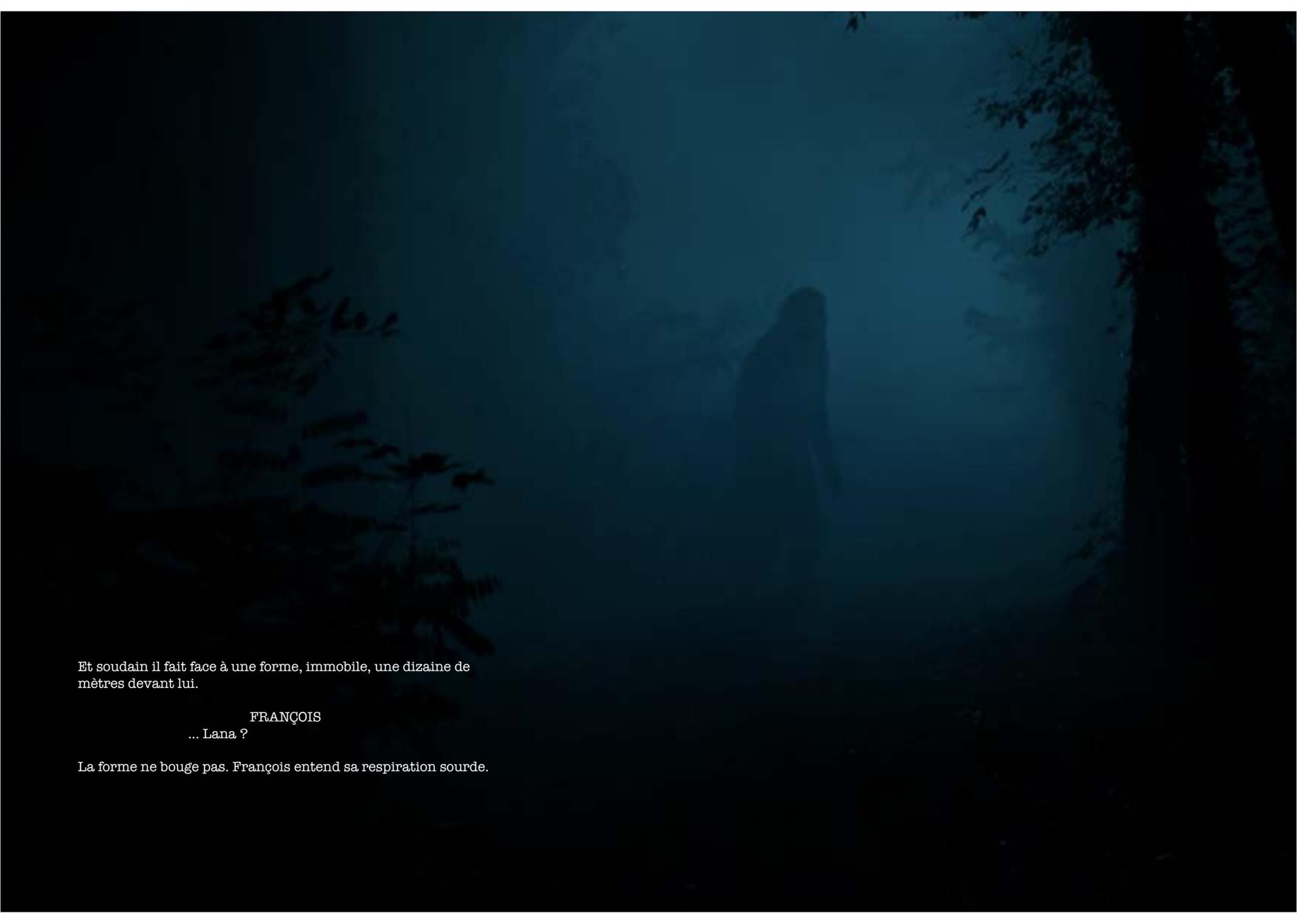
Comme une apparition

Pour que ces mirages de créatures trompent jusqu'au bout le spectateur, il est déterminant de troubler ses repères : dans l'utilisation et la combinaison des procédés donc, mais aussi dans la représentation de ces créatures, qui échappe à certaines règles du mimétisme. Les graphistes et animateurs vont ainsi jouer de la nature hybride des créatures pour leur donner une apparence ambiguë, changeante – la rapprochant tantôt de l'animal, tantôt de l'humain. Exemplairement, lors de la scène où François retrouve enfin Lana après la débandade dans le restaurant, et où il l'observe, au loin, à travers un rideau de brume et de nuit. Dressé debout comme sur deux jambes, le corps de Lana dégage alors quelque chose de profondément humain. Mais son retour au sol et à la mobilité à quatre pattes dissipe l'illusion, en lui redonnant instantanément une dimension animale. L'apparence fugitive de la silhouette humaine laisse place à une forme d'ours, qui finit par s'évanouir dans la nature.



LE TRAVAIL DE L'ACTEUR

La complexité et la multiplicité des effets utilisés dans *Le Règne animal* ne doivent pas faire oublier que, sous les couches de technologie qui s'ébrouent, un comédien continue de faire le travail. Plutôt que de déléguer l'intégralité des fils de la marionnette au numérique, Cailley s'est ainsi assuré que les acteurs conservent un maximum de leviers pour incarner leur personnage. Ce travail fut notamment déterminant pour Fix, qui cumule toutes les difficultés : en même temps qu'il est le mutant le plus physique, le plus mobile du film (il saute, court, tombe, s'élançe, puis finit même par voler), il sera sur le plateau le corps le plus contraint (à cause des véritables ailes que le comédien Tom Mercier doit porter). Malgré les artifices dont on les affuble, les comédiens doivent continuer d'adopter des déplacements et des mouvements fluides, naturels, en accord avec la singularité animale de leur personnage. Tout en s'adaptant à cette accessoirisation, les comédiens ont pu travailler avec une chorégraphe sur l'animalité d'un corps : en quoi être un animal change la manière de se mouvoir, d'interagir avec son environnement. Au fil des exercices, Tom Mercier et Paul Kircher ont ainsi développé une forme de langage non humain : un langage corporel, gestuel, mais aussi oral et respiratoire – par exemple, Tom Mercier s'est entraîné à produire des sons en aspirant l'air (comme les oiseaux) et non en l'expirant. On rappelle enfin que la transformation du protagoniste du film, Émile, n'est médiée par aucune technologie numérique, et finalement assez peu d'effets artisanaux. Sa mutation repose essentiellement sur le comédien Paul Kircher, qui fait advenir le loup en lui par des moyens naturels, animant progressivement son personnage de tics nerveux : nictation intempestive, redressements soudains de la colonne, relâchements insensibles des lèvres (qui prennent alors des airs de babines)



Et soudain il fait face à une forme, immobile, une dizaine de mètres devant lui.

FRANÇOIS
... Lana ?

La forme ne bouge pas. François entend sa respiration sourde.

Les mutants au cinéma

À la frontière du fantastique, de l'horreur et de la science-fiction, la mutation est un motif de cinéma particulièrement fertile. Retour en portraits sur quelques mutants illustres, dans la lignée desquels marche le jeune Émile.

La Mouche (1986) de David Cronenberg :
Le naufrage de l'être



Si Cailley concède lui-même qu'il n'est pas un spécialiste du genre, l'intéressé connaît quand même ses classiques. Pour mieux faire comprendre à Paul Kircher le personnage d'Émile, le cinéaste fit ainsi voir à son comédien *La Mouche* de David Cronenberg, illustre représentant du genre *body horror*. Ainsi que son titre l'indique, le film suit la descente aux enfers d'un scientifique, Brundle, qui se transforme en mouche suite à une expérience qui a mal tourné. Dans une séquence illustre, ce scientifique joué par Jeff Goldblum pénètre dans sa salle de bain et découvre, dans le reflet d'une glace, les premiers signes de sa transformation : des choses en plus (comme ces poils drus extra sensibles poussant à

la surface de son visage) et des choses en moins (comme cet ongle qu'il s'arrache sans le vouloir avec ses dents). Des signes de mutation qui rappellent évidemment ceux d'Émile, lors d'une séquence du *Règne animal* en forme de réfère-

rence au film de Cronenberg : après avoir pris conscience d'une force anormale lors d'un cours de sport, l'adolescent file dans sa salle de bain et découvre, horrifié, une griffe qui pousse sous son ongle. Dans *La Mouche* comme dans *Le Règne animal*, la mutation progresse par addition/soustraction : lorsqu'un attribut animal apparaît, un attribut humain disparaît (Émile gagne en force, mais ne parvient plus à faire du vélo ; Brundle peut marcher sur les murs, mais n'est plus capable de tenir un crayon). Heureusement pour Émile, son cheminement existentiel empruntera le sens inverse de celui, morbide et fataliste, de Brundle. D'abord désespéré par sa transformation, Émile finit par se réconcilier avec ce nouveau corps, hybride, qui émerge en lui. Si *La Mouche* enregistre le désespoir d'un homme qui observe le délitement de son humanité, *Le Règne animal* accompagne davantage un éveil : la transformation d'Émile en animal ne précipite pas sa fin, mais lui offre une autre expérience de la vie, une sensibilité nouvelle au monde, lui permettant d'acquérir *in fine* une forme d'indépendance. **[Récit 1 : « L'éducation d'Émile »]**

X-men (2000) de Bryan Singer :
La naissance d'une conscience politique

Adaptés pour la première fois au cinéma en 2000 par Bryan Singer, les comics *X-Men* suivent la trajectoire d'une multitude de mutants, dotés de capacités surhumaines. Comme dans *Le Règne animal*, ces mutants



sont en fait des hommes arrachés à leur condition d'homo sapiens à cause d'une mystérieuse évolution génétique, qui développe chez eux des transformations physiques, sensoriels, et surtout : des super-pouvoirs. Si cette mutation est innée dans *X-men* (alors

qu'elle semble épidémique dans *Le Règne animal*), elle se manifeste tardivement, à l'adolescence, de manière souvent accidentelle et spectaculaire, avec comme conséquence l'ostracisation de l'individu. Fournie en personnages et péripéties, oscillant sans cesse entre l'individu et le collectif, la série vaut ainsi comme parabole globalisante sur l'intolérance, la ségrégation, interrogeant notre rapport à la différence, à la monstruosité. Comme dans *Le Règne animal*, la problématique de la mutation devient dès lors une problématique politique **[Récit 2 : « La fable citoyenne »]** : un véritable débat de société s'organise, entre une partie de la population hostile aux mutants (lesquels représenteraient une menace pour la sécurité et, même, le devenir de l'homme), et une autre partie aspirant à la cohabitation et à l'intégration de cette minorité. Une opposition qui se prolonge dans les rangs des mutants, tentés par deux voies. Rejeté par la société (qui les traitent comme des criminels ou bien des animaux), les mutants en rupture



de ban ont en effet deux choix : intégrer le clan suprémaciste (mené par le tempétueux Magneto, qui aspire à exterminer les hommes) ou bien celui des pacifistes (les *X-men* du titre, chapeautés par le sage et intégrationniste Professeur X). Si un pareil clivage finissait par exister dans *Le Règne animal*, on pourrait s’amuser à se demander à quel bord finiraient par appartenir les différents hybrides croisés dans le film.

Avatar (2009) de James Cameron :
La crise de Prométhée



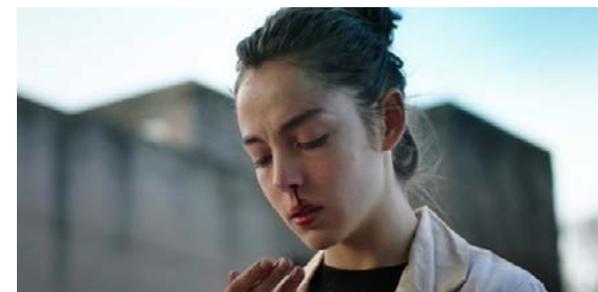
Profitant des propriétés figuratives du cinéma, la transformation d’un corps en un autre est un postulat qu’on retrouve dans beaucoup de films à grand spectacle. Dans *Avatar* de James Cameron par exemple, qui raconte l’histoire d’un soldat nommé Jake, dont l’âme est transférée par le biais de la technologie dans le corps d’une espèce extraterrestre : les navii. Si Jake accepte d’opérer ce grand saut dans un autre corps, c’est notamment parce qu’il souffre de paralysie. Cette mutation lui offre donc de regoûter à la motricité, permettant à ce personnage dépressif et cynique de reprendre goût à l’existence. Mais la motricité n’est pas tout : à travers ce nouveau corps, c’est un nouveau rapport au monde et à la vie qui se profile. Comme pour Émile, la transformation physique de Jake entraîne une mutation existentielle, l’amenant à se rapprocher de la nature et à renouer avec

ses instincts enfouis **[Mise en scène 3 : « L’appel de la forêt »]**. Rejouant aux confins de l’espace le mythe de Pocahontas et l’histoire de la conquête américaine pour en réécrire l’épilogue, *Avatar* dépeint une civilisation humaine propulsée dans l’impasse par son élan prométhéen. Dans cette fable révisionniste, l’homme y éprouve la honte d’être lui-même et constate la nécessité de remonter la trame du progrès à contre courant. Sans que son sens ne soit jamais explicité, le phénomène de mutation dans *Le Règne animal* semble lui aussi le signe d’une nature qui reprend ses droits : à travers leur transformation, Jake et Émile recréent ainsi une connexion perdue avec la nature, accédant même à une forme d’unité avec leur écosystème.

Junior (2011) et **Grave** (2016) de Julia Ducournau :
La malédiction de la puberté

Sortie, à l’instar de Cailley, de la prestigieuse école de cinéma La Fémis, Julia Ducournau s’est d’emblée positionnée dans le registre du *body horror*, usant de la mutation comme métaphore d’un corps habité par d’incontrôlables pulsions de changement. Un registre qu’elle s’est amusée à croiser avec les enjeux du récit d’apprentissage (comme Cailley dans *Le Règne animal* **[Récit 1 : « L’éducation d’Émile »]**), auscultant la mue spectaculaire d’enfants en adultes. Une problématique que cette fille de médecin a projetée spécifiquement sur le territoire de la féminité – « Devenir une fille, c’est devenir une créature » affirme-t-elle. Sur un mode ouvertement comique, voire parodique, son court-métrage *Junior* raconte ainsi l’aventure de la puberté d’un garçon manqué, Justine, qui se transforme contre son gré en adolescente à la beauté rayonnante et à la sensualité naissante. Une mutation qui n’a pas uniquement des avantages : devenue désirable aux yeux de ses amis masculins, Justine devient par conséquent un corps observé, convoité, jugé, agressé. À une plus grande échelle, le long-métrage *Grave* prolonge cette métaphore comico-horifique en nous montrant

une Justine désormais étudiante, qui se découvre des désirs cannibales. L’anthropophagie ponctue ici une nouvelle étape de l’existence : devenant femme, Justine redécouvre son corps (ses nouveaux caprices et asservissements) en même temps qu’elle commence à convoiter celui des autres (corps d’hommes et de femmes de son âge, qui font naître chez elle des pulsions voraces – tel Émile, léchant sans retenue la main de la désirée Nina **[Encadré : L’odeur]**). A l’instar de l’adolescent du *Règne animal*, Justine dispose d’un corps en mutation qui l’embarrasse : elle cherchera d’abord à le dissimuler, avant d’apprendre à le maîtriser. La gémellité entre Justine et Émile tient par ailleurs à l’interprétation des deux comédiens, respectivement Garance Marillier et Paul Kircher **[Encadré : « Le travail de l’acteur »]**, qui ont campé cette panique du corps avec un pareil mélange de gaucherie et de grâce, de mollesse et de légèreté.



Édition du film

Le Règne animal (2023) de Thomas Cailley, DVD et Blu-ray, Studiocanal

Mutations et métamorphoses

Docteur Jekyll et M. Hyde (1941) de Victor Fleming, DVD, Warner Bros. Entertainment France

La Féline (1942) de Jacques Tourneur, DVD, Buena Vista Home Entertainment

Le Loup-garou de Londres (1981) de John Landis, Universal Pictures Home Entertainment

La Mouche (1986) de David Cronenberg, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios

X-men (2000) de Bryan Singer, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios

Spider-man (2002) de Sam Raimi, DVD et Blu-ray, Sony Pictures

Avatar (2009) de James Cameron, DVD et Blu-Ray, 20th Century Fox

Le renouveau du cinéma de genre en France

Grave (2016) de Julia Ducournau, DVD et Blu-ray, Wild Side Video

Zombi Child (2019) de Bertrand Bonello, DVD et Blu-ray, Ad Vitam

Teddy (2020) de Ludovic et Zoran Boukherma, DVD et Blu-ray, Joker Pictures

La Nuée (2020) de Just Philippot, DVD et Blu-ray, Capricci

Vincent doit mourir (2023) de Stéphan Castang, DVD et Blu-ray, Capricci

L'Empire (2024) de Bruno Dumont, VOD

Retour à l'état sauvage

L'île du docteur Moreau (1896)
de H. G. Wells, Folio

L'Appel de la forêt (1903)
de Jack London, Le Livre de Poche

Les Métamorphoses (2020)
de Camille Brunel, Alma Éditeur

Polywere (2021)
de Catherine Monin, Quartett

Entretiens avec Thomas Cailley

<https://medias.unifrance.org/medias/80/26/268880/presse/le-regne-animal-dossier-de-presse-francais.pdf>

<https://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/thomas-cailley-le-regne-animal-entretien/>

<https://www.lillelanuit.com/le-mag/interviews/le-regne-animal-entretien-realisateur-thomas-cailley-romain-duris/>

<https://www.youtube.com/watch?v=W-ZqWTifvYg>

Sur les effets spéciaux**Entretien avec Bruno Sommier, pour Mac Guff :**

<https://www.youtube.com/watch?v=1E7GABGU6hA&t=2897s>

Le travail de MPC sur Fix : <https://www.youtube.com/watch?v=SzW0oNCTg-M>



RÉGION
**Nouvelle-
Aquitaine**



AGENCE LIVRE
CINÉMA & AUDIOVISUEL
EN NOUVELLE-AQUITAINE



**PRÉFET
DE LA RÉGION
NOUVELLE-AQUITAINE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*



**ACADÉMIE
DE BORDEAUX**

*Liberté
Égalité
Fraternité*



**ACADÉMIE
DE LIMOGES**

*Liberté
Égalité
Fraternité*



**ACADÉMIE
DE POITIERS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*