

BARBET SCHROEDER

Koko, le gorille qui parle



L'AVANT FILM

L’Affiche	1
Les yeux dans les yeux...	
Réalisateur & Genèse	2
Barbet Schroeder, anthropologue du Mal	

LE FILM

Analyse du scénario	5
Une histoire qui se bâtit devant l’objectif...	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Maman, sa fille et les tuteurs	
Mise en scène & Signification	9
Des images et ... des voix	
Bande-son	13
Voix, bruits et bruitages	
Analyse d’une séquence	14
Soumission, sensibilité, rébellion	

AUTOUR DU FILM

L’animal, un homme comme les autres ?	16
Singes de fiction	18
Le documentaire animalier	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d’une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l’image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Remerciements : Carole Hugard, Bernard Kuhn, Frédéric Strauss.

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d’imprimer : septembre 2016

SYNOPSIS

Sur le campus de l’université de Stanford, située à une quarantaine de kilomètres au sud de San Francisco (Californie) et réputée l’une des meilleures du monde, Barbet Schroeder est allé filmer en 1977-1978 une expérience d’apprentissage du langage des signes par un gorille femelle, Koko.

Au moment du film, Koko a sept ans. Née au zoo de San Francisco, elle a été confiée, tout bébé, à Penny Patterson, une étudiante qui travaille à son diplôme universitaire sous la direction du professeur en neurosciences Carl Pribram.

Koko vit dans un mobile home installé sur le campus et Penny veille à son éducation pendant environ deux heures par jour. Penny, le docteur Pribram, le docteur Roger Fouts, spécialiste des primates, ainsi que le narrateur qui intervient sporadiquement en voix off, expliquent l’histoire de cette expérience, qui est une sorte d’aboutissement de travaux antérieurs menés par des primatologues dès les années 1920. Ils en expliquent les motivations et les enjeux. En moins de sept ans, Koko a appris à utiliser avec précision environ 350 mots de la langue des sourds-muets anglo-saxons, et elle en comprend plus de 500. Elle est mise en présence d’un jeune gorille mâle, Michael, lui-même initié au langage des signes et avec lequel elle découvrira la sexualité.

Mais Koko est au centre d’un conflit entre le zoo de San Francisco et Penny Patterson. Le nouveau directeur du zoo, Saul Kitchener, voudrait la récupérer, mais Penny s’y oppose de toutes ses forces : elle ne veut pas se séparer de Koko, à la fois pour des raisons scientifiques (poursuivre ce travail) et affectives (un lien très fort de mère à enfant s’est établi entre le professeur et son élève). Le directeur conteste la légitimité de ce genre d’expérience et donne une vision critique des travaux de Penny. Il faudra que Penny fonde une association capable d’acheter Koko et que la mairie intervienne en sa faveur.

L'AFFICHE

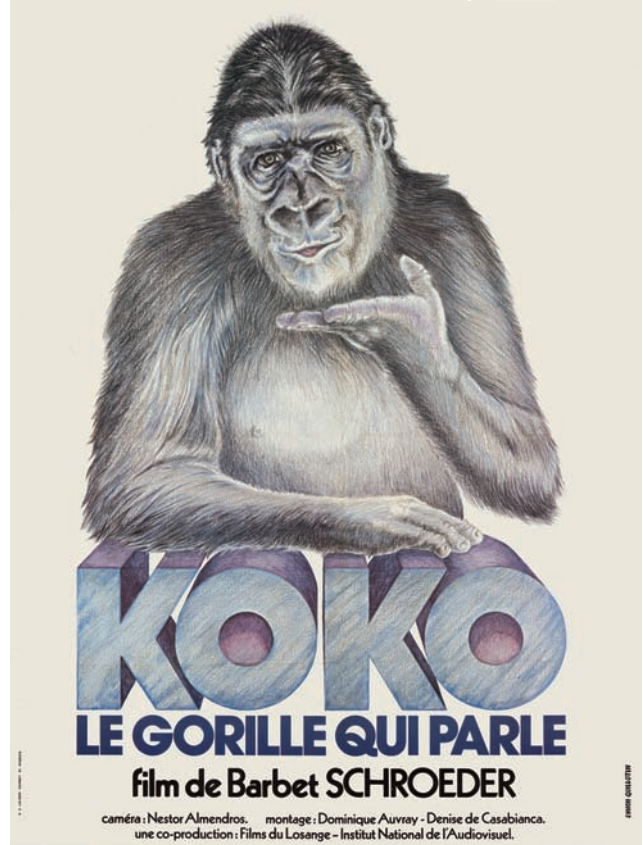
Les yeux
dans les yeux...

Dans sa sobriété et sa simplicité, voilà une affiche particulièrement « parlante ».

Koko, la guenon gorille, occupe pratiquement tout l'espace sur fond blanc, en plan poitrine vertical – donc coupé au-dessus de la taille –, comme s'il s'agissait d'un portrait pris de face. Son bras droit s'appuie sur le titre du film, et en particulier sur son nom inscrit en grosses lettres posées comme des blocs dessinés avec l'impression d'épaisseur que donne la fuite du champ de vision induit par le tracé en perspective. En cela, l'affiche s'accorde avec le propos de Barbet Schroeder lui-même sur Koko : « La regarder, c'est pour moi le même plaisir que regarder un très grand acteur. »¹ L'animal est effectivement montré à l'égal d'un acteur, et sa seule présence sur l'affiche, sans aucune mention ou indice sur les autres personnages, en fait bien la grande et unique star du film.

Mais ce qui frappe le plus, c'est que Koko regarde le spectateur de l'affiche, droit dans les yeux. Elle présente ce que l'on appelle au cinéma un regard caméra, et si cela est relativement rare dans le cinéma de fiction pour être remarqué et avoir du sens lorsque cela se produit – de Jean-Pierre Léaud à la fin des *Quatre Cents Coups* de Truffaut (1959) à Leonardo DiCaprio dans *The Revenant* d'Inárritu (2015) –, ce n'est pas forcément l'usage non plus dans le genre documentaire, où les intervenants regardent souvent en direction de l'intervieweur, à côté de l'objectif. La bouche de Koko semble articuler quelque chose, mais comme on sait que le gorille n'émet pas de sons articulés en raison de la configuration de son larynx, on se rend compte que le dessinateur a simplement illustré une volonté de communiquer un mot. Koko a besoin d'associer le plat de sa main gauche, placé sous son menton, à ce mouvement de bouche, pour former le mot qui représente dans le langage des signes ce qu'elle a à dire².

Peut-on dire aussi que telle qu'elle est dessinée, Koko semble avoir été en quelque sorte « désanimalisée », c'est-à-dire insen-



siblement rapprochée de l'apparence de l'être humain ? Le visage dégage une intense expressivité, Koko a l'air de sortir de chez le coiffeur, les cheveux parfaitement peignés et courts, avec une raie au milieu parfaite. Elle reste certes velue, mais les poils du torse ont été carrément gommés. Ses mains sont beaucoup plus humaines que ne le sont celles des singes. Ces partis pris du dessinateur signifient évidemment que l'on a affaire à une personne, comme l'a voulu et le pense Schroeder. Ils mettent déjà le spectateur en condition pour lui suggérer que l'expérience qu'il va découvrir dans le film, en montrant que Koko a conscience d'elle-même et parvient à s'exprimer, casse les certitudes sur la frontière entre l'homme et l'animal, et notamment ce dernier rempart qu'était l'accession au langage.

1) Dans le dossier de presse, interview de Barbet Schroeder par Martine Marniac, mai 1978.

2) Koko, comme il est dit dans le film, n'est pas toujours précise dans sa manière de composer les signes. Sous réserve, celui de l'affiche pourrait signifier un remerciement.

PISTES DE TRAVAIL

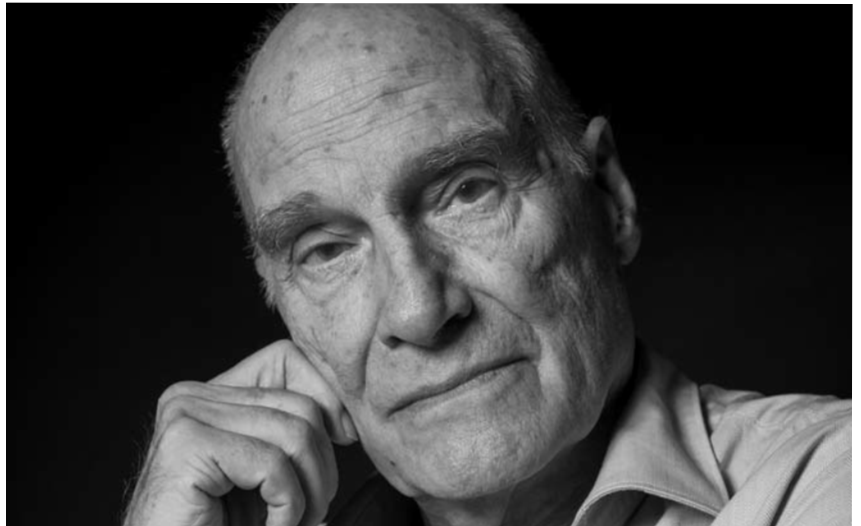
- Sur l'affiche, Koko semble nous fixer. Pourquoi ce regard est-il si important ? On pourra le comparer aux regards caméra au cinéma, en particulier dans les documentaires. Quels effets produisent-ils sur le spectateur ? On pourra noter cette capacité qu'ils ont à prendre le spectateur à témoin, l'impliquent davantage et le forcent parfois à prendre parti. Quel sentiment le regard de Koko procure-t-il ici ?
- Que nous dit le signe qu'effectue Koko sur l'affiche ? Qu'évoque-t-il spontanément ? En quoi rend-il Koko plus « humain » ?

RÉALISATEUR GENÈSE

Barbet Schroeder, anthropologue du Mal

Filmographie

- 1969 *More* (Fiction)
- 1971 *Sing-Sing*,
Maquillages,
Le Cochon aux patates douces
(CM, Documentaires)
- 1972 *La Vallée* (F)
- 1974 *Général Idi Amin Dada :
Autoportrait (Idi Amin Dada)* (D)
- 1976 *Maîtresse* (F)
- 1978 *Koko, le gorille qui parle* (D)
- 1984 *Tricheurs* (F)
- 1987 *Barfly* (F)
- 1990 *Le Mystère von Bülow
(Reversal of Fortune)* (F)
- 1992 *JF partagerait appartement
(Single White Female)* (F)
- 1995 *Kiss of Death* (F)
- 1996 *Le Poids du déshonneur
(Before and After)* (F)
- 1998 *L'Enjeu (Desparate Measures)* (F)
- 2000 *La Vierge des tueurs
(La Virgen de los sicarios)* (F)
- 2002 *Calculs meurtriers
(Murder by Numbers)* (F)
- 2007 *L'Avocat de la terreur* (D)
- 2008 *Inju : la Bête dans l'ombre* (F)
- 2009 *Les Grands (The Grown-Ups)*
dans *Mad Men* (saison 3, ép. 12, TV)
- 2013 *Ricardo Cavallo*
(CM sur le peintre argentin)
- 2015 *Amnesia* (F)



Barbet Schroeder a depuis plus d'un demi-siècle l'art de brouiller les cartes. Son œuvre riche d'une vingtaine de films refuse les classements et les catégories, oscillant allègrement entre le documentaire et la fiction, même quand tel ou tel film est réputé pur documentaire ou pure fiction. Il donne l'image d'un cinéaste à l'inspiration cosmopolite, comme l'est sa carte de visite. Cinéaste curieux de tout et qui se montre préoccupé, de façon récurrente, par la question du mal sans se faire juge pour autant, producteur d'une collection de cinéastes du « cinéma d'auteur », acteur à l'occasion, il incarne l'artiste libertaire qui suit son inspiration et saisit les occasions d'expérience (même de films de commande). Ce n'est pas un hasard s'il dit du roman de Hans Magnus Enzensberger *Le Bref Été de l'anarchie*, consacré à l'anarchiste espagnol Buenaventura Durutti : « C'est une Bible pour moi. »¹

Sous le signe du voyage

Citoyen suisse aux liens puissants avec la France, Barbet Schroeder est né le 26 août 1941 à Téhéran, d'un père genevois, géologue de profession et qui à ce moment-là cherche du pétrole en Iran. La mère de Barbet est Allemande, fille de Hans Prinzhorn, célèbre psychiatre et historien d'art, dont le travail de « collectionneur » sur « l'art des fous »² attira l'attention des surréalistes. Elle prénomme son fils Barbet par passion pour *Le Voyage*, roman de Charles Morgan qui restera son livre de chevet¹. La géologie conduit la famille en Colombie, puis après le divorce de ses parents, il suit sa mère en France. Celle-ci, qui n'était pas juive mais se rendait compte qu'il se passait quelque chose dans son pays, avait quitté l'Allemagne dès 1936 pour Zürich, prenant une distance radicale avec son pays natal et ses habitants. Installé à Paris avec elle rue de Bourgogne, il poursuit ses études (Lycées Condorcet puis Henri-IV) et découvre le cinéma : la Cinémathèque de la rue d'Ulm³, *Les Cahiers du cinéma* à la grande époque des « cahiers jaunes » où, en 1958, il débute comme critique, y entrant comme dans une famille de pensée.

Il n'a que 21 ans en 1962 quand, au lieu de suivre ses cours de philosophie à la Sorbonne, il fonde avec Éric Rohmer la société de production et de distribution « Les Films du Losange », qui produit aussitôt, de Rohmer, les deux premiers volets des « Contes moraux » : *La Boulangère de Monceau* (CM, 1962, où Barbet est acteur)



More.



Le Mystère von Bülow.

et *La Carrière de Suzanne* (1963), et *Méditerranée* (1963), documentaire poétique de Jean-Daniel Pollet, ou le marquant *Paris vu par...* (1965, qui réunit Chabrol, Rohmer, Godard, Douchet, Pollet et Rouch). En même temps, il est assistant de Jean-Luc Godard pour *Les Carabiniers* (1963), pamphlet contre la barbarie guerrière. D'emblée, dans l'esprit des *Cahiers*, ce sont les auteurs « Nouvelle Vague » desquels le jeune Barbet Schroeder se sent proche. Il produira ainsi, ou coproduira, Rohmer encore, Jacques Rivette, Jean Eustache, mais aussi Marguerite Duras, Jacques Demy, Rainer W. Fassbinder, Werner Schroeter, Wim Wenders, Jean-François Stevenin. Il produit son dernier film en 1984 avec *Mauvaise conduite*, dans lequel le chef opérateur Nestor Almendros dénonce la persécution des homosexuels à Cuba par le régime castriste.

Débuts d'un réalisateur équilibriste

En 1951, la mère et la tante de Barbet avaient acheté une maison sur l'île d'Ibiza, aux Baléares. C'est dans ce lieu chargé d'art et de littérature – du temps de son premier propriétaire, la maison avait accueilli Michel Leiris, Gisèle Freund, Jacques Prévert, Walter Benjamin – qu'il tourne son premier film, *More* (1969, avec Mimsy Farmer et la musique originale des Pink Floyd) et qu'il y tournera son plus récent, *Amnesia* (2015, avec Marthe Keller). *More* a tout d'une histoire de fiction : un jeune Allemand tombe amoureux d'une toxicomane qui l'entraîne à sa perte. Accusé de pervertir la jeunesse, le film fait scandale, mais donne aussi le ton sur la singularité de Schroeder : son attrait pour l'auscultation du « mal » s'y révèle par son souci méticuleux à s'attarder sur le détail « vrai », à la manière d'un document filmé. Il est troublant de constater que le rapport de Schroeder à l'Allemagne et au mal absolu (le nazisme et l'extermination des juifs), explicité dans *Amnesia* à travers le personnage de Marthe Keller et ses interlocuteurs allemands (allusion bien sûr à la mère du cinéaste), existe déjà, de façon allégorique, dans *More*, avec le comportement autodestructeur du jeune Allemand fasciné par la toxicomane comme une partie des Allemands furent fascinés par Hitler.

Deux ans plus tard, il réalise trois courts métrages de type documentaire en Nouvelle-Guinée sur les rituels des Papous (*Sing-Sing*, *Maquillage*, *Le Cochon aux patates douces*), images qu'il va aussitôt utiliser en les intégrant à une fiction, *La Vallée* (1972, avec Bulle Ogier et Jean-Pierre Kalfon, musique originale des Pink Floyd), pour les y confronter à la quête d'absolu de jeunes bourgeois européens, sur fond de drogue et de sexe, et qu'il filme comme un anthropologue. Même le documentaire *Idi Amin Dada* (1974) est un exercice d'équilibriste : Schroeder ne s'y considère que comme scénariste et le film devient un

autoportrait du dictateur ougandais qui fait, d'une certaine manière, sa propre mise en scène et assure la coproduction pour l'autopromotion de son ego monstrueux. *Maitresse* (1976, avec Bulle Ogier et Gérard Depardieu) a tous les airs d'une fiction sur le sadomasochisme considéré comme « un contrat », tout en s'inspirant de personnages réels, et notamment d'une femme dominatrice qui avait un hôtel de passe près du Châtelet : « Une femme incroyable chez qui se retrouvaient pour manger des gens fascinants. »⁴

Schroeder construit cette singularité d'équilibriste, au cours de cette première période qui s'achève avec *Koko, le gorille qui parle* (1978) et *Tricheurs* (1984, l'addiction au jeu avec Bulle Ogier et Jacques Dutronc), non seulement dans la fiction qui se nourrit de documentarisme et de documentaire qui se nourrit de fictionnel, mais dans l'affirmation durable d'un jeu avec le mal, sans jamais entrer dans la morale tout en sachant orienter le film vers les questions qui posent problème. « La compréhension du Mal, c'est le sujet de notre époque. Tant qu'on ne l'a pas tutoyé, on reste dans des clichés. Cette obsession pour le Mal est le ressort de mes films. »⁴

L'horizon américain

Sa conquête de l'Amérique à partir de 1987 continue de tresser cet intérêt pour le Mal, vu de façon anthropologique, sans jugement, mais avec un sens de l'orientation très étudié, dans la même ambiguïté entre documentaire et fiction. Avec son entrée dans le cinéma américain, Schroeder entend traiter le thème de l'addiction à l'alcool et c'est le grand jeu : l'écrivain Charles Bukowski signe le scénario de *Barfly*, auquel répondent les stars Mickey Rourke et Faye Dunaway. Durant cette période qui s'arrête en 2002 avec *Calculs meurtriers* (Schroeder y ausculte la relation perverse entre l'argent et le pouvoir à la suite d'un crime presque parfait perpétré par de riches adolescents), il faut surtout retenir *Le Mystère von Bülow* (1990), peut-être le plus grand film de Schroeder, où un Jeremy Irons impressionnant est au centre d'une affaire dans laquelle le cinéaste offre un régal d'ambiguïté et de fausseté dans les relations de classe aux États-Unis. En 2000, Schroeder a rompu l'unité de sa période hollywoodienne par une incursion dans la Colombie de son enfance : *La Vierge des tueurs* (2000), qui fictionnise le retour d'un écrivain homosexuel vieillissant dans sa ville de Medellín, s'approprie tous les ingrédients du documentaire (la drogue, le crime, la prostitution adolescente, filmés avec la rigueur du reportage, sans effets spéciaux). Barbet Schroeder revient une fois encore aux États-Unis pour y tourner un épisode de la série télévisée *Mad Men*, rien ne dit qu'il n'y reviendra pas encore !

Entre temps, un documentaire et une fiction marquent son grand retour en France. Ce n'est pas un hasard s'il choisit dans le premier de faire le portrait de Jacques Vergès, *L'Avocat de la terreur*, personnage brillant et ambigu dans la manipulation des arguments au service du Mal (Klaus Barbie, les Khmers rouges). *Inju : la Bête dans l'ombre* reprend le thème du sadomasochiste, au Japon cette fois, et débusque la violence à travers l'amour d'un jeune Français pour une femme fatale.

Retour à Koko

Maints articles et entretiens racontent l'origine de Koko, telle que Barbet Schroeder la décrivait déjà dès le printemps 1978 dans le dossier de presse⁵ afférent à la projection du film à Cannes.

« J'avais depuis toujours eu envie de filmer des gorilles [...] Je caressais l'idée de faire, à partir des travaux de Diane Fossey [...] au Rwanda, une étude filmée de six mois sur les modes de communication entre eux de ces gorilles en liberté et sur leurs rapports avec cette femme. J'étais d'autre part passionné par la révolution scientifique que représentaient les résultats des expériences de langage avec les chimpanzés [...] Je pensais que seul le cinéma pouvait en rendre compte. Lorsque j'ai appris que l'expérience [...] avait été tentée avec un gorille, ça m'a tout de suite intéressé... » *Koko* était à l'origine un film de fiction basé sur un drame avec un scénario sur lequel avait travaillé Sam Shepard : le zoo auquel elle appartenait voulait la récupérer. Penny, l'étudiante qui éduquait *Koko*, ne pouvait se résoudre ni à rompre les liens qui s'étaient instaurés, ni à interrompre l'expérience scientifique. Dans ce projet de fiction, Penny et Koko fuyaient en Afrique et tentaient de se faire admettre par un groupe de gorilles en liberté. La fiction l'emportait largement sur le documentaire. Mais *Koko* s'est révélée

intransportable et Penny n'entendait pas sacrifier son expérience scientifique en se pliant au canevas du scénario.⁶ « Les rôles étaient renversés, Koko en Afrique servait d'interprète à Penny auprès de ses nouveaux compagnons. Le cinéaste avait obtenu l'argent et les autorisations nécessaires. Mais quand il vit Koko, quand il commença à partager sa vie quotidienne, il renonça à son projet, estimant que le spectacle de la réalité se suffisait à lui-même... »⁷

Schroeder a passé deux ans aux États-Unis pour convaincre les personnes concernées de l'utilité de faire un film. Le tournage s'est effectué en partie clandestinement à raison d'une à deux heures de prises de vues par jour, pas plus : « Il fallait tenir compte des humeurs de Koko, qui refusait parfois de travailler, et des humeurs de Penny... »⁸

Le cinéaste a consacré à *Koko, le gorille qui parle* un an de préparation et six mois de tournage... Le film n'a pas eu de sortie aux États-Unis, son audience en France a été très confidentielle puisqu'il n'a compté que 44 118 entrées officielles, ce chiffre modeste n'ayant aucun lien, comme c'est hélas bien souvent le cas, avec la qualité et l'intérêt réels du film.

1) « Barbet Schroeder, retour à la maison mère », de Frank Nouchi, dans *Le Monde* du 19 août 2015.

2) La Collection Prinzhorn est exposée à l'université de Heidelberg en Allemagne.

3) Du 1^{er} décembre 1955 à fin mai 1963, la Cinémathèque d'Henri Langlois occupa la salle Jules-Ferry au 29 rue d'Ulm, avant de déménager au Palais de Chaillot le 5 juin 1963.

4) Interview de Schroeder par Philippe Azoury dans *Obsession* du 24 mai 2012.

5) Un long entretien avec l'attachée de presse Martine Marignac fait le tour de la motivation et des intentions du cinéaste.

6) cf. article de Jacqueline Lajeunesse, dans *Image et Son* n°333 du 1^{er} novembre 1978.

7) cf. article de Gérard Bonnot, dans *Le Nouvel Observateur* du 16 octobre 1978.

8) cf. article d'Éric de Saint-Angel, dans *Le Matin* du 17 octobre 1978.

Acteurs

Koko

Née le 4 juillet 1971 au zoo de San Francisco, Koko (de son nom de naissance Hanna-bi-ko qui signifie en japonais « l'enfant des feux d'artifice ») a été confiée à l'étudiante en psychologie Penny Patterson dès 1972, d'abord dans l'enceinte du zoo. En 1974, l'autorisation d'installer Koko sur le campus de l'université de Stanford (Californie) fut accordée.

Depuis le film de Barbet Schroeder, Koko n'a cessé de progresser. Elle utilise plus de 1 000 signes, et comprend environ 2 000 mots de l'américain parlé. Koko a été l'inspiratrice de livres, de films et de vidéos : dans une vidéo de 2001 visible sur YouTube, elle est en compagnie de l'acteur Robin Williams dont le suicide en 2015 l'affectera beaucoup.

Koko a eu des enfants avec le jeune gorille Michael, qui avait suivi le même cursus qu'elle. Depuis la mort de Michael en l'an 2000 à l'âge de 27 ans, Koko vit avec un gorille nommé Ndume.

Francine « Penny » Patterson

Née le 13 février 1947 à Chicago, Penny Patterson est une éthologue qui étudie essentiellement la psychologie des primates depuis sa rencontre avec Koko en 1972. Fille d'un professeur de psychologie, elle a passé son doctorat à l'université de Stanford en 1979 en traitant du sujet : *Possibilités linguistiques d'un gorille des plaines* (*Linguistic Capabilities of a Lowland Gorilla*). Elle est présidente et directrice de recherche à la *Gorilla Foundation* qu'elle a fondée en 1978 avec son collègue Ronald Cohn. Elle a publié plusieurs livres liés à son travail sur la communication des et avec les gorilles par le langage des signes. Elle enseigne à l'université de Santa Clara (Californie). Elle est rédactrice en chef de la revue *Gorilla*.

Dr. Roger Fouts

Né le 8 juin 1943 à Sacramento (Californie), diplômé de l'université du Nevada à Reno, il s'est très tôt spécialisé, grâce à sa rencontre avec le docteur Allen Gardner et son épouse, pionniers en la matière, dans l'étude de la psychologie des chimpanzés et de leur manière de communiquer entre eux et avec les hommes par le langage des signes. Cofondateur du *Chimpanzee and Human Communication Institute* à Washington, il n'a cessé de travailler, jusqu'à sa retraite, en collaboration avec son épouse Deborah Fouts (née Harris). Il est très engagé dans la lutte pour les droits des animaux. Il a donné ses conseils sur plusieurs films, dont *Greystoke : The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* de Hugh Hudson (*Greystoke, la légende de Tarzan*, 1984, avec Christophe Lambert).

Pr. Carl Pribram (en réalité Karl)

Né le 25 février 1915 à Vienne (Autriche), Karl Pribram a émigré aux États-Unis et étudié à l'université de Chicago dont il est sorti diplômé en 1941. Spécialisé dans les neurosciences, neurochirurgien, il a été professeur et chercheur aux universités de Stanford, de Georgetown (Washington DC) et de Radford (Virginie). Il a travaillé sur le cortex cérébral et notamment sur les traces biologiques de la mémoire (engrammes). Il est mort le 19 janvier 2015 dans l'État de Virginie.

Saul Kitchener

Né à New York en 1939 et diplômé de l'université du Maine, il a été directeur des zoos d'Oklahoma City, Omaha (Nebraska) et Chicago, avant d'être celui de San Francisco de 1975 à 1989. Il est décédé en 2015.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Une histoire qui se bâtit devant l'objectif...

... mais qui peut s'écrire. « Je me suis donc rendu à l'évidence qu'il n'y avait pas besoin de raconter d'histoire, que le sujet était tellement riche, posait tellement de questions, qu'un documentaire sur Koko était plus passionnant et plus profond qu'une suite d'aventures. »¹, explique Barbet Schroeder, toujours très prolixe sur ses films.

De la fiction au documentaire

Il y eut d'abord un véritable scénario de fiction (cf. Genèse du film, p. 4), avant que Barbet Schroeder, devant les difficultés liées à l'attachement de Koko à sa roulotte et à l'importance que Penny accordait à son expérience scientifique, soit convaincu qu'un drame, dans lequel Koko aurait retrouvé ses congénères en Afrique et servi auprès d'eux d'interprète à Penny, avec une fin plutôt pessimiste dans les montagnes embrumées, aurait moins d'intérêt que la relation de cette expérience elle-même.

Ce changement total de cap signifiait-il l'abandon pur et simple de l'idée de scénario par le cinéaste ? D'un scénario classique de fiction sans doute, même si on sait combien il affectionne le mélange des genres, documentaire et fiction : « La réalité ne me fascine que si elle est porteuse de fiction, de même que la fiction n'arrive à m'exciter que si elle est forte de toute une réalité qui existe derrière. »¹

Il y a donc déjà le désir de faire ce film, qui ne va pas sans une écriture préalable sur la manière dont le cinéaste va envisager quelques principes, même si contrairement à une fiction, l'histoire va se montrer imprévisible, dépendante de la nouveauté apportée jour après jour. Un « scénario » va peu à peu se dessiner au fil du tournage, pour qu'à la fin, après coup, on puisse percevoir le récit d'un déroulé narratif développant des effets dramaturgiques, tout en excluant ici les partis pris de pure mise en scène, qui relèvent de l'analyse de l'image (le plan, le cadre, le filmage, etc.). En ce sens, il y a un scénario et une dramaturgie dans *Koko*.

Aspect sentimental : l'apprentissage dans l'amour

Une entame introductive présente les deux principaux protagonistes, pose une approche historique et générale du sujet grâce à un intervenant (séq. 1), fait un détour par le zoo et la vie sauvage (2). Puis on entre vraiment dans l'intimité que partagent Koko et Penny par un trajet en voiture (3) qui les conduit à l'université de

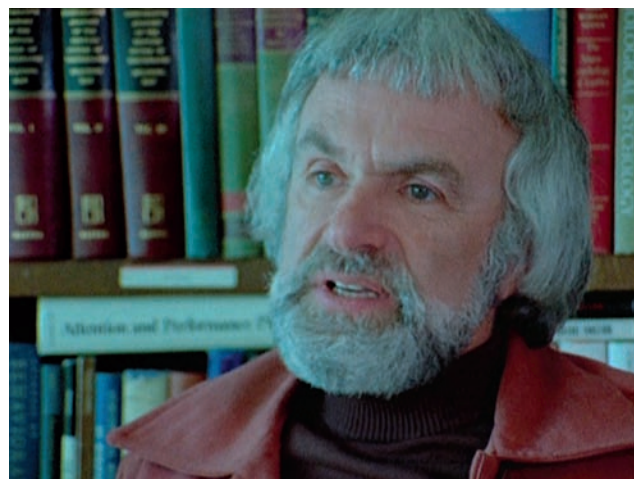


Stanford, haut lieu de l'expérience d'apprentissage dont on sait déjà qu'elle est le sujet du film, tandis que Penny explique son travail et les progrès de Koko depuis qu'elle s'en occupe. Dès lors, il va ressortir très vite que **Koko, le gorille qui parle** se pose comme une histoire d'amour entre une « mère » et son « enfant », une histoire d'amour, quasiment de possession réciproque, montrée comme exclusive, car le « scénario » donne l'illusion que Penny et Koko ne se quittent pas de la journée (ce qui est en réalité faux, puisque Koko ne « supporte » sa « mère » que deux heures par jour...). C'est cela que Barbet Schroeder lui-même exprime fort justement et de belle manière, tant il est lucide sur son travail, conscient qu'un scénario s'est bâti comme par magie sous l'objectif de la caméra. « En fait, je suis tombé sur une histoire qui dépasse largement les cadres scientifiques : c'est l'histoire d'une passion, d'une femme qui va jusqu'au bout de ce qu'elle fait et en ressort transformée. »¹ Au-delà d'une expérience purement et froidement scientifique, l'histoire développée dans **Koko** prend ainsi les allures d'un film d'apprentissage et d'amour (4, 9, 10, 12, 19), dans lequel une « mère » aimante éduque « son enfant », le protège contre la direction du zoo (17), le surveille et joue avec lui (16, 20), le gronde et lui enseigne une morale (9, 15), s'inquiète en permanence de son bien-être, de son confort tels qu'elle les imagine en tout cas. Cela va jusqu'à lui présenter un futur fiancé et à se préoccuper de leur avenir de couple qui aura des enfants (avec le jeune gorille Michael, 13, 14, 18).

L'aspect scientifique et philosophique

Mais Penny Patterson, tout attentive soit-elle à l'égard de Koko, ne perd cependant jamais de vue son objectif scientifique. Son travail est aussi l'aboutissement d'un cursus universitaire qu'elle suit sous l'égide du Dr Carl Pribram (5, 8, 12), il est corroboré par les interventions du Dr Roger Fouts (1, 14, 22), un jeune chercheur qui, comme Penny, s'est spécialisé dans la communication avec les singes par le langage des signes des sourds-muets. Mais ce travail est critiqué par le directeur du zoo Saul Kitchener (17), et la voix off de Barbet Schroeder, sans jamais porter de jugement de valeur, amène subtilement les protagonistes (Penny, Fouts ou Pribram) à exprimer des commentaires sur les ambiguïtés éthiques de l'entreprise, quand elle ne met pas le spectateur lui-même en face de questionnements sur les frontières parfois bien ténues entre l'humain et l'animal.

Les dernières séquences (20 à 22) pourraient faire office de conclusion commune aux deux aspects sentimental et intellectuel. Loin du décor « scolaire » de l'université, les ébats en liberté dans la nature ne ressemblent-ils pas à la promenade du dimanche en forêt d'une famille bien humaine ?



PISTES DE TRAVAIL

- Le film devait être au départ une œuvre de fiction. Barbet Schroeder a d'ailleurs commencé à écrire une première version du scénario qu'il utilisera par la suite dans son projet de documentaire. On peut essayer d'imaginer ce qu'aurait pu être le scénario de cette fiction en proposant aux élèves leur propre version de l'histoire. Un travail en groupe permettrait de proposer et de confronter plusieurs versions du scénario (à l'oral et/ou à l'écrit) avec pour principale consigne de conserver les protagonistes principaux. Chacun des groupes devra ensuite justifier les choix narratifs effectués, en particulier sur la fin du film : que devient Koko ? Retourne-t-elle au zoo ? Reste-t-elle avec Penny ? Est-elle remise en liberté ?
- L'exercice de réécriture du scénario de **Koko** pourra également être l'occasion d'aborder la place ambiguë de la fiction dans le documentaire et de poser la question : peut-on écrire un scénario pour réaliser un documentaire ?

¹ Barbet Schroeder, propos recueillis par Martine Marignac pour le dossier de presse, mai 1978.

Découpage séquentiel

1 – 00h00'00

Deux moments du générique encadrent une présentation du sujet du film. Un gorille manie une visionneuse de diapositives sans s'attarder sur chaque image. Une jeune femme de profil regarde l'animal, lui parle et change le disque de diapos. La voix off du cinéaste, sur le plan en extérieur d'un chimpanzé, et du Dr. Roger Fouts qui fume sa pipe, donne le nom du gorille, Koko. Le Dr Fouts enchaîne en posant la question du langage chez les singes. Puis deux singes se tiennent la main, et Fouts évoque l'histoire du langage avec les singes depuis 1927 (Yerkes, les Hayes, les Gardner, premiers à tenter le langage par les gestes). La plus grosse partie du générique commence à défiler [03'27].

2 – 00h04'08

Plan sur la fosse aux gorilles au zoo de San Francisco où le haut-parleur prévient de ne pas donner à manger aux animaux. Le film quitte le zoo pour montrer un document tourné dans la vraie jungle d'Afrique avec les animaux en liberté [05'12].

3 – 00h05'41

Traversée urbaine vue d'une voiture où Koko occupe la place du passager. La conductrice est la jeune femme de 1, elle s'appelle Penny Patterson. La voiture rejoint l'université de Stanford où réside Koko. Alternance de GP de Penny (qui explique son travail et les progrès de Koko dans le langage américain des sourds-muets) et de plans dans lesquels on la voit à l'œuvre dans l'éducation de Koko (« *baguette = bracelet/doigt* »).

4 – 00h11'25

Penny conduit Koko en laisse. La voix off de Schroeder commente le cadre de vie dans la caravane de Koko. Penny explique que Koko apprend aussi à comprendre le langage parlé, et la caméra le montre par la désignation des parties du corps.

5 – 00h15'33

GP sur le Dr Carl Pribram, directeur de thèse de Penny, dont il situe le travail dans le contexte de la communication animale (« *miauler, remuer la queue* ») et émet l'hypothèse d'un langage intermédiaire qui rapprocherait l'animal de l'humain.

6 – 00h16'46

C'est l'heure de manger et Koko va droit vers le frigo. Penny commente l'action. Un diner enregistré sur magnétoscope se glisse dans le film, entrecoupé de la voix off du cinéaste qui explique que les faits et gestes de Koko sont consignés méticuleusement et analysés par ordinateur.

7 – 00h21'56

Koko peigne une souris en peluche, puis veut peigner Penny. Elle veut donner à boire au « bébé », en réalité une poupée. Puis elle veut sortir (elle montre les clés), refuse de mettre un pull jaune, mais veut un vieux pull rouge pour tant hors de sa vue. Elles sortent.

8 – 00h27'06

Même plan qu'en 5 : le Dr Pribram poursuit ses explications, parle de « *la faculté d'intentionnalité* ».

9 – 00h29'30

Penny et Koko en séance de maquillage. Long dialogue entre elles, où Penny semble s'adresser vraiment à un enfant pour lui inculquer ce qui est bien ou mal, quitte à gronder. Fin de séquence par un GP de Penny [32'40] qui relate une anecdote de Koko devant la télé.

10 – 00h32'54

Intérêt de Koko pour les images : la main de Penny montre une photo sur un calendrier, la caméra remonte vers Koko qui regarde ce calendrier, le feuillette. Puis Penny explique en GP [33'43] la progression de Koko, le « *très lent apprentissage au début* » puis les premiers mots à 18 mois et l'accélération du rythme de l'apprentissage.

11 – 00h34'19

La dent de lait de Koko : elle a perdu la première à 4 ans et l'événement a été filmé en Super 8. On constate en effet dans ce document un peu en accéléré que Koko est petite.

12 – 00h35'39

Après un court GP de Penny (idem 3, 9 et 10) sur « *la capacité de Koko à parler de choses éloignées dans le temps et l'espace* », Koko s'amuse à pousser Penny à marcher devant elle et elles finissent par faire un câlin. Koko, munie d'un marteau, s'intéresse ensuite à une sorte de jeu de construction. « *Où s'arrêteront les progrès de Koko ?* », interroge la voix de Schroeder, ce à quoi répond le Dr. Pribram.

13 – 00h38'15

Retour à la cage, propos sur la santé de Koko (très suivie) et son éveil à l'émotion sexuelle. « *Il y a un nouveau venu dans la vie de Koko* », annonce la voix off de Schroeder. Il s'agit de Michael, jeune gorille de 4 ans éduqué par la même méthode : « *Il faudra attendre 3 ans pour avoir des enfants* ». Dehors, partage du repas. Koko semble mécontente de devoir partager Penny avec Michael.

14 – 00h43'26

Le Dr Fouts (id. 1) se sent coupable de vouloir changer les animaux, mais prétend essayer de les traiter sur leur propre terrain... Koko est curieuse de regarder Michael par une fenêtre.

15 – 00h45'46

Penny traite de la question : « *Koko exprime-t-elle des sentiments ?* ». Quelques plans illustrent que « *Koko est très sensible* ». Elle tourne les pages d'un livre et s'attache à des images qui la touchent. Mais elle peut aussi se rebeller : elle a déchiré des journaux puis déchire le livre, elle est désagréable pendant que Penny fait du nettoyage, elle vole du beurre de cacahuète, elle brise un objet. Puis elle se dit « *mauvaise* » et se repent.

16 – 00h55'54

Koko dans la voiture, tandis que la voix off de Schroeder dit que le sens de la hiérarchie chez les gorilles impose à Koko de se soumettre aux valeurs que transmet Penny (« *Koko gorille blanc, américain et protestant* »). La voiture arrive devant une maison isolée en forêt et Koko tenue en laisse s'amuse sur la rambarde du balcon à poursuivre Penny. La voix off de Schroeder commence à expliquer le contentieux avec le zoo de San Francisco.

17 – 00h59'22

Le directeur du zoo, Saul Kitchener, devant la fosse aux gorilles. Il expose son point de vue critique sur « *cette Penny Patterson* », parfois en off (plans sur les gorilles). La parole est ensuite donnée à Penny qui se justifie.

18 – 01h02'33

En février 1977, contacts, dehors, de Koko et Michael (rudes), mais Penny explique qu'elle espère « *continuer l'expérience pendant toute leur vie* ». Puis, à l'intérieur, Koko serre un bébé gorille en peluche.

19 – 01h04'45

La voix off de Schroeder explique le problème de cordes vocales des gorilles. Penny dirige un exercice avec un ordinateur vocal dont le clavier est muni de touches pour Koko. Puis Penny arrête la machine et Koko donne le collier à Penny, elle veut sortir.

20 – 01h08'43

Koko sort de la voiture par la fenêtre, dans un décor de collines avec des vaches au loin. Koko veut se faire porter et Penny la porte, enlève le collier. Koko s'amuse dans les arbres. Penny parle du droit des animaux, qui n'en ont aucun. Retour à un plan sur le directeur du zoo qui conteste cette personnalisation de l'animal comme contre nature.

21 – 01h11'58

Un autre jour, Koko est dans la nature, tandis que l'équipe du film et Penny déjeunent sur l'herbe. Schroeder disserte sur Koko qui « *pose tous les problèmes de l'homme à la fois* ». Plan sur la montée dans la voiture pour le retour...

22 – 01h14'17

Le Dr Fouts et Penny, chacun à leur tour, tentent de conclure : « *Il va falloir nous adapter à n'être qu'un élément qui essaie de s'accorder avec tous les autres* », dit Fouts.

23 – 01h16'24

Gros Plan sur Koko et générique de fin.

Durée du film en DVD : 1h 17'08

PERSONNAGES

Maman, sa fille et les tuteurs



Penny et Koko forment une sorte de couple mère/fille autour duquel gravitent trois « tuteurs » (plus que des pères) aux rôles différents.

Koko

Affectueuse, joueuse (16), adore être chatouillée, bousculée, portée, elle aime les câlins (12, 15). Il lui faut mesurer sa force, Penny plusieurs fois lui fait comprendre qu'elle commence à devenir lourde (14). Elle vit dans un mobil-home au fond d'un parc de l'université de Stanford. Elle a entre six et sept ans au moment du tournage. On s'interroge sur ce que sera son âge adulte et sa vie en couple, et on lui fait rencontrer Michael que d'abord elle n'apprécie pas (13, 18) mais est curieuse de regarder (14). Elle aime les images et sait les nommer (10, 15). Elle a une sensibilité pour les poupées et peluches (7, 18). Elle peut aussi se rebeller (15), prend des initiatives physiques pour sortir et mettre un pull rouge (7), coiffer Penny (7), manger (6), et intellectualiser quand elle associe des mots (3).



Francine « Penny » Patterson

Étudiante en psychologie à Stanford, elle a 30 ans (et non 28 comme il est dit dans le film) et termine un doctorat consacré aux études comparées du mécanisme de la connaissance et du langage chez les humanoïdes, c'est-à-dire les êtres humains et les singes. Elle a rencontré Koko à l'âge de six mois au zoo de San Francisco où l'avait emmenée son professeur, Carl Pribram. En ménage avec un homme qu'on ne verra jamais, pas plus que leur appartement en ville, elle semble se consacrer entièrement à Koko. Elle lui parle comme à un enfant (9) telle une mère à la fois autoritaire, voire abusive, et dévouée voire à la limite du masochisme (12, 14, 15). Elle justifie son action contre les critiques (17).

Carl Pribram

Il a 62 ans et dirige la section neurosciences à Stanford. Il est le directeur du travail universitaire de Penny. Ses interventions sont celles du « tuteur » intellectuel (5), qui peut ramener les choses à la philosophie de Brentano par exemple (8). Il est plus dans l'exposé de résultats et de conclusions au long cours que l'on peut faire à partir d'une réflexion scientifique et conceptuelle globale, plutôt que dans le concret de l'expérience qui ne lui sert que de prétexte à aller vers son approche (12).

Roger Fouts

Il a comme Penny l'expérience pratique du contact avec les singes. Il a notamment travaillé avec les Gardner. Il apprend le langage des signes à un chimpanzé (1) qui se nomme Ali. Décontracté, barbu, assis en tailleur dans l'herbe lors des entretiens ; de la génération de Penny, il a au moment du tournage 34 ans. Il est un « tuteur » ancré dans l'observation et la compréhension du quotidien. Il raconte l'historique de l'apprentissage du langage aux singes et comment on en est arrivé à l'idée du langage des signes. Il est conscient des ambiguïtés de ce genre d'expérience (14) mais sa conclusion implique qu'il faut la continuer (22).

Saul Kitchener

Nouveau directeur du zoo de San Francisco (17), il se présente lui-même comme le « bad guy » du film, sur lequel sans doute se focaliseront les mauvaises opinions de gens séduits par le pathos. Il conteste le bien-fondé de cette expérience et veut récupérer Koko, qui avait été cédée par le directeur précédent. Il se pose en « tuteur » qui pense défendre la nature (20), si tant est qu'il soit naturel pour un animal d'une espèce sauvage de naître et de vivre dans un zoo ! Mais il est vrai que certaines espèces ne survivraient pas longtemps sans les zoos...

PISTES DE TRAVAIL

- Penny et Koko ont une relation qui ressemble à celle d'une mère avec sa fille. Mais selon vous, que représente Penny pour Koko ? Est-ce une mère ? Une enseignante ? Une amie ?
- Les deux scientifiques Carl Pribram et Roger Fouts apparaissent à plusieurs reprises dans le film. Quels rôles jouent-ils dans la vie de Koko ? Ont-ils la même relation que Penny avec elle ? On pourra souligner leur distance en notant leurs très rares interactions avec Koko et leurs interventions ponctuelles dans leur bureau, loin du lieu de l'expérience.
- Le directeur du zoo fait une brève apparition dans le film. Que vous inspire ce personnage ? Quelle est son opinion sur Koko ? Comprenez-vous son point de vue ?

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Des images et... des voix

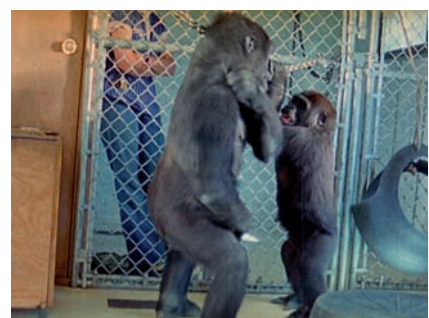
La mise en scène est *a priori* affaire de mise en images. Mais la voix peut s'en révéler aussi un élément prépondérant. C'est le cas dans *Koko*.

La voix off de Barbet Schroeder

À l'évidence, la voix off s'affirme ici comme un geste de mise en scène délibéré, un geste qui *encadre* l'enchaînement des séquences, autrement dit qui *en-cadre* et fait office de *cadre* (pour user d'un pur mot de mise en scène). Ainsi pourrait-on définir le statut de cette voix off dans *Koko*. Très vite, on se rend compte qu'elle n'a pas le statut d'un simple commentaire journalistique (ou même « documentariste »), d'un reportage, mais qu'elle pose le film tout entier en objet de méditation. D'ailleurs, pour la version originale en français, le cinéaste a fait appel à Marguerite Duras en personne pour adapter son texte à lui¹, ce qui n'est pas une intention négligeable ! Irait-on, en effet, jusqu'à reconnaître dans le commentaire de Schroeder cette musique si particulière à l'écriture de Duras ? Ce n'est pas si évident, mais quand on le sait, c'est difficile de se déprendre de l'idée que la patte durassienne court tout au long des phrases, dans le ton surtout.

Elle oscille en permanence avec les nécessaires moments informatifs (« *Koko vit dans une sorte de caravane aménagée spécialement pour elle...* », séq. 4), et ces autres moments qui au contraire sont une réflexion qu'elle met en scène en parallèle (et/ou en complément) aux images (« *troisième en partant de la gauche...* », 4). La voix off affirme en maintes circonstances son esprit de liberté, d'indépendance par rapport à l'image, de façon parfois inattendue. Elle ne commente pas toujours, cependant elle n'est pas forcément liée aux images, elle peut installer une distance, aller plus loin, comme si soudain elle se plaçait au-dessus du film. « *Pour que Koko soit à notre disposition, il a fallu que ces gorilles soient arrachés à leur mère et à la forêt...* », 2 ; c'est bien le cinéaste ici qui déduit cet enchaînement et en formule la violence, le mot *arrachés* n'étant pas innocent. Ou, plus probant quand il va être l'heure de manger et que Koko va vers le frigo (6) : « *Les gorilles sont en général végétariens. Koko, elle, mange des hamburgers et absorbe des vitamines comme les enfants américains.* » Et plus loin, il enfonce le clou avec quelque ironie (16) : « *Ainsi Koko sera peut-être le premier gorille blanc, américain et protestant.* » Dans la scène où Koko rencontre Michael (13), la voix off opère une transition entre le moment où elle s'échappe dans un escalier extérieur et celui où on va effectivement la voir côtoyer ce jeune gorille, ouvrant sur le sujet de la sexualité de Koko et son avenir : « *Les gorilles sont pubères à 6 ans... Au moment du film, Koko allait avoir 6 ans, c'est pendant la période du tournage qu'elle a commencé à connaître ses premières émotions sexuelles... Il y a un nouveau venu dans la vie de Koko...* » L'utilisation bien particulière de la voix off pose ainsi la question de son aspect de neutralité. Même s'il faut noter que, fidèle en cela à tout le cinéma de Schroeder, elle s'abstient de formuler tout jugement (comme si les questionnements qu'elle pose ou suggère suffisaient...), elle se révèle cependant dirigeante, orientée, elle dirige une interprétation.

On s'aperçoit par ailleurs que Barbet Schroeder limite les interventions des autres, il ne les laisse pas parler tant que ça ! Il se sert de Pribram, Fouts, Kitchener, et même Penny, pour nourrir, d'une certaine manière, son propre chemin de parole du début à la fin du film, dont sa voix off est bien le vecteur principal. C'est donc cette voix off qui tient le film tout entier, le façonne, en cadre le propos, lui imprime sa direction. Elle est la signature du film, qui est réalisé sans effets, dans une manière qui ne se veut pas originale quant aux images, car c'est cette voix off qui en fixe la démarche.



Les voix des intervenants

Bien qu'elles soient, comme on l'a noté plus haut, parfaitement encadrées dans le rôle que le cinéaste leur a dévolu, elles méritent que l'on s'y attarde, car cette intentionnalité évidente d'en limiter le propos relève aussi d'un geste de mise en scène.

Ces propos sont donc très descriptifs, chaque personnage parle de façon bien cadrée, sans déborder de son domaine : Fouts dans sa spécialité pratique (1) avec ses réserves timides et quelques états d'âme (14) vite balayés par la nécessité scientifique de poursuivre l'expérimentation (22) ; Pribram reste dans des hauteurs généralistes à portée scientifique et philosophique (6, 8, 12) ; Penny dans le commentaire de son action (3, 4, 6, 10, 12, 15, etc.) qu'elle justifie (17, 18, 22) ; et Kitchener plus terre à terre, dans un discours conforme à sa position de directeur de zoo qui apporte un peu de polémique purement « documentariste » à l'expérience conduite par les scientifiques. Il utilise l'idée que le bien et le mal ne sont pas des problèmes de singes ! Ce qui lui confère un peu le rôle du bon sens populaire, même s'il pense être le méchant de l'histoire puisqu'il imagine (pas forcément à raison d'ailleurs) que tout le monde va adhérer à l'apprentissage suivi par Koko.

Du point de vue de la mise en scène de la voix, il faut considérer que Koko est un intervenant comme les autres, et il est intéressant d'examiner comment sa voix est exprimée. Elle l'est par des sous-titrages en lettres majuscules (dès 1, et par exemple dans 12 pour que Penny enlève sa blouse : « PENNY ÔTER ÇA ») qui ont un statut un peu étrange, car c'est un procédé purement cinématographique : dans la réalité du documentaire filmant un singe, il n'y a pas de sous-titre pour traduire ce qu'il serait censé exprimer ! Concernant Koko, il y a encore cette scène extraordinaire avec l'ordinateur (19). Car elle confirme que Koko a besoin d'un traducteur, que ce soit le sous-titre spécifique (en majuscules) ou l'ordinateur qui prononce le mot à partir de la touche qu'elle a choisie. Koko est donc ce personnage paradoxal qui à la fois parle et ne parle pas. Cela pourrait semer le doute dans l'esprit de certains spectateurs quant à la fiabilité de l'expérimentation dont Penny charge Koko. Celle-ci ne fait-elle que répéter comme un perroquet les signes que Penny lui inculque ? Ne serait-on que dans une stricte imitation formelle ? Est-ce que, finalement, Koko est vraiment capable de s'exprimer ? Mais tous ces doutes sont balayés par au moins deux scènes confondantes. D'abord il y a cette association d'idées par laquelle Koko, qui ne connaît pas le signe pour dire le mot *bague*, va chercher dans son vocabulaire deux autres mots qui, juxtaposés, lui permettent de s'exprimer : une bague devient pour elle un *BRACELET-DOIGT* (3), et cette trouvaille d'une logique imparable est suffisante pour admettre que oui, Koko s'exprime. Cette certitude est confirmée par la séquence du pull (7) : alors que Koko a exprimé le désir de sortir de la pièce où elle reçoit son apprentissage et que Penny lui propose un pull jaune et neuf, Koko refuse de le mettre et va frapper à une porte de placard duquel Penny tire un vieux pull rouge, très usagé, mais que manifestement Koko préfère, à l'instar de n'importe quel humain qui préfère parfois faire durer un vêtement défraîchi qu'il affectionne au lieu de le remplacer.

Le cinéma en cage

Cet aspect s'immerge dans l'expérience scientifique menée avec Koko, par une manière de filmer qui utilise l'élément objectif principal du décor : ce lieu clos et réduit qu'est « la maison » de Koko. La majeure partie du film est ainsi filmée en plans rapprochés. Barbet Schroeder supprime l'espace du film presque en permanence, et on peut considérer que cela est intentionnel.

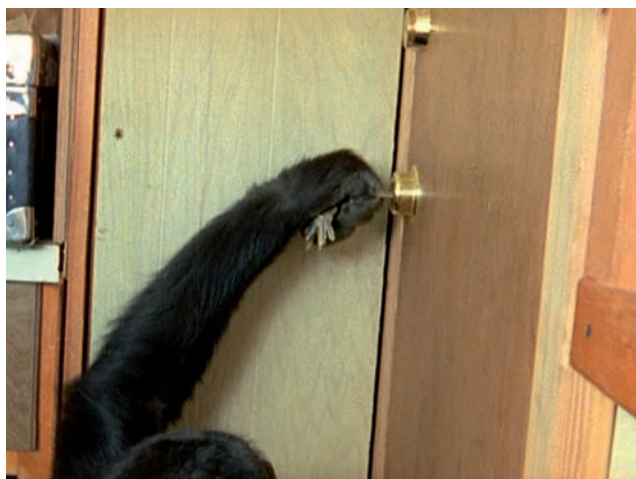


C'est ramener à l'idée que Koko est quand même emprisonnée. Il est significatif (voire troublant !) de noter que Penny ne parle pas de cage mais de « room » (pièce, chambre) quand elle parle de l'espace réservé à Koko (15), lequel présente pourtant toutes les apparences d'une grande cage à l'intérieur du mobil-home, avec une solide grille. Dans le même esprit (7), elle emploie une fois « necklace » (plus doux avec sa référence au cou et à la dentelle) au lieu de « collar » (qu'elle emploie aussi), qui implique plus de rigidité et serait plus juste en la circonstance, car c'est *collar* que l'on emploie usuellement pour collier de chien ou de cheval, et la dentelle sied mal au collier de forçat que, malgré tout, porte Koko ! Penny trahit donc une certaine ambiguïté au détour de ces déplacements sémantiques.

Barbet Schroeder introduit franchement l'idée qu'il y a un enfermement, ce qui rend plus forts les moments où Koko veut en sortir (7, 19) ou même s'en échapper (13). On peut avoir ce sentiment d'enfermement tout en voulant en sortir aussi. Cela vient de l'absence de scènes de transition, certainement voulue par Barbet Schroeder, par lesquelles le spectateur lui-même est ficelé dans cet espace serré et aspire, comme Koko, à en sortir...

Ce cinéma en cage est suggéré aussi par la relation fusionnelle que veut mettre en place Penny Patterson, pas forcément de façon délibérément volontaire d'ailleurs. Mais c'est bien quand même ce qui ressort de son comportement (15, cf. Analyse d'une Séquence).

Il faut enfin se rappeler le dernier plan de Koko, son regard proche et lointain à la fois qui fixe la caméra avant le générique de fin (23). Ce regard, placé là par Barbet Schroeder, est une



manière d'ouvrir l'espace fermé dans lequel est assise Koko, même si on peut s'interroger sur le fait que la cage de l'expérience ne soit pas non plus tout à fait comparable à la prison : ce sentiment d'être emprisonné (le lieu de travail, l'appartement, etc.), ne le ressentons-nous pas nous-mêmes parfois dans notre propre vie ?

L'ouverture vers une réflexion plus vaste

Il s'agit des moments où le metteur en scène décide d'élargir l'espace. Au début par exemple, le docteur Fouts assis dans l'herbe (1). Le zoo, que l'on voit ensuite, est-il vraiment une cage ? Pas vraiment, car le cadre de la fosse aux gorilles est le plus large possible (2). Puis la voiture dans laquelle se trouvent Penny et Koko (3) : elle est close, certes, mais elle roule à travers la ville et l'espace est ouvert tout autour, comme les vitres de la voiture d'ailleurs. Ces plans sont des plans d'installation du film.

Cette ouverture par le cadrage approprié revient dans le déroulé du film à partir du moment où il est question d'un cycle naturel de la vie des singes, qui vont former un couple, avec la perspective qu'ils aillent se reproduire, perpétuer l'espèce (13) : après la rencontre avec Michael dans la cage, on passe à l'extérieur, sous les arbres du campus où il y a un pique-nique avec l'arrière-plan des arbres. Mais au-delà de Koko et Michael en particulier, il est question de l'espèce des singes, plus généralement, d'où cette ouverture signifiante du plan. Ce n'est plus affaire de personne, d'individus, mais l'évocation d'une loi de la nature animale, loi à la fois naturelle et pensée intellectuellement par nous-mêmes

qui pouvons réfléchir sur le concept de liberté pour l'animal. Et toute la fin (20, 21) est construite sur l'acte de résistance dans l'espace de l'histoire délimitée par le film : un espace méditatif, monde de perspectives d'évolution, la manière de filmer porte le principe du questionnement, de l'éthique, donc implicitement de la possibilité que cette expérience ait aussi sa part de mal. Et dans cet espace qui s'ouvre, outre la prairie et les vaches au loin, les collines, les arbres, la route qui serpente, on remarque un plan sur les mains, plus symbolique, rapprochement que l'on retrouve dans quelques films de Barbet Schroeder (tels *More* ou *Maitresse*).

En conclusion, Barbet Schroeder crée un film de frontières spatiales, c'est un résumé de la réflexion qu'il porte sur la question animal-humain, la bête qui est aussi en l'homme, la question du mal qui l'habite tout au long de son œuvre.

1) cf. *Koko* en DVD chez Carlotta : un carton est placé avant le début du film, qui indique cette participation de Duras qui n'est pas au générique.



PISTES DE TRAVAIL

- Analyser la voix-off de Barbet Schroeder. Que signifie le choix de ce ton très neutre ? Quel effet cela procure-t-il ? On pourra comparer cette voix à celle du commentaire journalistique en prenant des exemples de reportages télévisuels. Mais la forme est trompeuse, et l'apport de Marguerite Duras n'est pas anodin. Car dans le fond cette voix n'est pas aussi neutre qu'elle y paraît. Comment Barbet Schroeder parvient-il à donner son point de vue à travers ces interventions orales ? On pourra analyser des extraits retranscrits avec précision en notant le choix de certains mots et de formulations précises.
- Retirer les sous-titres pour observer Koko qui s'exprime en langage des signes. On pourra proposer aux élèves d'expliquer ce qu'ils comprennent de ces gestes et de décrire les sentiments de Koko.
- Les séquences mettant en scène Koko sont souvent parcourues d'ellipses (sauts dans le temps plus ou moins longs, généralement effectués par une simple coupe dans le montage). Noter comment il est difficile de savoir combien de temps s'est écoulé entre deux moments (par exemple lorsque Koko est en colère puis se calme en 15). En quoi ces ellipses perturbent-elles notre perception des événements ? Peut-on dire qu'elles renforcent le sentiment d'enfermement de Koko ?

BANDE-SON

Voix, bruits et bruitages

A priori, en tant que spectateur, la bande-son paraît d'une grande simplicité. Une impression de silence prévaut souvent. Sinon le son est dominé par les voix, par les bruits naturels (sons directs) et les bruitages rajoutés qui ne sont pas toujours évidents à séparer (zoo en 2 ou 17, bruit du projecteur Super 8 en 11, Koko qui mange en 6, l'ordinateur en 19). Il y a très peu de musique, juste en sourdine dans la voiture (3, 16), le rôle des musiciens et chanteurs crédités au générique apparaît bien mince.

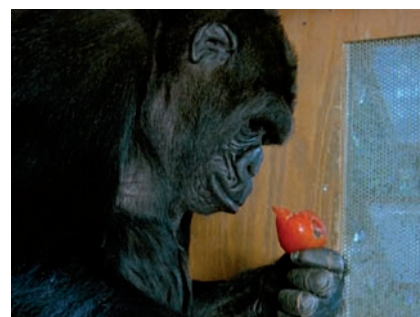
Simplicité apparente, car Barbet Schroeder s'est concrètement heurté à des difficultés en raison de Koko elle-même. L'utilisation classique d'une perche pour la prise de son avec la présence d'un ingénieur du son s'est révélée impossible à l'intérieur du mobil-home. Koko était aussitôt distraite par cette présence et par les mouvements de la perche ! Le cinéaste explique : « Le son ne pouvait être pris que par un micro-cravate que Penny portait sur elle. À l'origine Penny était encore plus omniprésente que maintenant, elle monopolisait le son. Les mouvements de Koko manquaient totalement de présence sonore. Il a fallu la lui rendre par le bruitage. Là encore, et en général, pour tout ce qui concerne le son, nous avons fait un travail habituellement réservé aux films de fiction. »¹

Dans un entretien avec Jean Douchet réalisé en 2006², Barbet Schroeder précise qu'il avait fallu aussi placer un micro fixe au plafond. Mais il s'est aperçu que, même de cette façon, c'était Penny Patterson qui monopolisait encore la bande-son ! La voix de Penny, qui se fait perçante et même désagréable à l'oreille quand elle ne cesse de relancer Koko (notamment en 4, 7, 9, 15, 19) écrase en effet le film dès qu'elle est à l'écran, une voix le plus souvent qui exprime une attention extrême à tous les faits et gestes de Koko, une voix manifestement plus appuyée que lorsqu'elle est seulement interviewée et qu'elle s'adresse, plus relâchée, à la caméra (3, 9, 10, 12, 15, 17, 18, 20, 22).

Barbet Schroeder a ainsi « redonné du son au gorille » par un travail ultérieur de bruitage : « J'ai fait un travail de fiction complet sur les bruits du gorille », par exemple quand il se gratte, ou qu'il émet un son pas forcément très fort. « Je voulais le faire exister par lui-même, qu'il ait un son correspondant à sa présence. » Il raconte encore² que la caméra Éclair faisait un petit bruit et que Koko avait compris quand elle était en marche ou non.

Dans les scènes d'extérieur, rien n'indique que les bruits d'avion qui passent (3, 13, 20) aient été réellement captés à cet instant, qu'ils soient des prises directes ou bien qu'ils aient été rajoutés ensuite.

Depuis le tournage du film, Koko a réalisé ce qu'on pourrait appeler une mutation vocale : la voix off de Schroeder explique que le gorille a un larynx inadapté à la formation de vocalisations et qu'il ne peut proférer que quelques cris (19). Or, le Dr. Marcus Perlman, chercheur à l'université de Wisconsin-Madison, est récemment venu visiter Koko et affirme : « J'étais venu dans l'idée d'étudier ses gestes quand elle emploie le langage des signes. Mais très vite, j'ai découvert qu'elle vocalisait des sons qui n'ont rien à voir avec ceux que produisent les gorilles habituellement. » C'est donc par son propre travail que Koko a réussi à maîtriser son larynx et sa respiration !³



PISTES DE TRAVAIL

- Couper l'image et tendre l'oreille : les sons que nous entendons sont-ils produits par un être humain... ou par un singe ?
- La voix de Penny est omniprésente tout au long du film. Avec celle de Barbet Schroeder (cf. pistes de travail de la partie Mise en scène), c'est la première voix du film. Comment peut-on la définir ? Quelles sont ses tonalités ? Est-ce celles d'une voix maternelle, professorale, amicale ? En quoi peut-on dire qu'elle s'accapare autant les questions (les siennes et celles de Koko) que les réponses (l'interprétation des gestes de Koko) ?

1) Entretien avec Martine Marignac, dans *Dossier de Presse* du film en 1978.

2) *Supplément* au film sur le DVD édité chez Carlotta en 2006.

3) Dans *Paris-Match.com*, 21 août 2015.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Soumission, sensibilité, rébellion

Séquence 15 (de 00h45'46 à 00h50'23)

Cette première partie de séquence montre un épisode de l'éducation de Koko. Elle est assez emblématique du schéma sur lequel fonctionne le documentaire de Schroeder : les gros plans sur Penny qui commente l'expérience alternent avec les plans où elle est « en action » avec Koko dans la pièce dévolue à l'éducation. La voix off, très neutre, de Schroeder intervient, fidèle au soin qu'il met, comme c'est le cas tout au long du film, à regarder cette expérience avec une distance subtilement orientée (cf. Mise en Scène & Signification). Seule entorse au schéma : l'absence de Roger Fouts, du docteur Pribam ou du directeur du zoo.

Koko studieuse (plans 1 à 9c, 45'46 à 48'07)

Dans le plan 1 (récurrent dans le film avec son fond vert) Penny, sur une question off de Schroeder, explique que Koko exprime des sentiments. Koko, concentrée, montre un oiseau sur une image et le désigne par un signe (2). Penny parle à Koko des images du livre, il y a un zoo avec des cages d'animaux que la caméra met bien en évidence (3), ce qui laisse penser que Schroeder veut suggérer un processus. Après la voix off de Penny (« Tu as fini le livre ? », 4b) et l'insistance du plan sur la page des cages, Koko reste un moment songeuse tout contre Penny (4c) puis câline (5a), puis revient au livre toujours ouvert sur la cage (5c). Elle tourne les pages comme si elle voulait fuir cette image, montre des fleurs (6) et la couleur rouge « sa favorite » (7). Puis l'araignée : « ÇA BÊTE QUI FAIT PEUR ! », dit-elle (9a), mais a-t-elle vraiment peur d'une araignée ? Ou n'est-ce pas l'apprentissage de Penny qui, elle, a peut-être peur des araignées ? En tout cas, Koko ne montre sa peur ni sur le dessin (elle fait juste comme si elle écrasait une araignée en se tapant sur le bras, 9b, n.r.), ni quand Penny joue à faire l'araignée qui monte sur elle (9c).

Koko sensible (plans 9c.bis à 10, 48'07 à 49'05)

Koko montre sa sensibilité par une impression de tristesse et Penny s'en aperçoit. « Tu es triste ce matin ? » Koko continue en effet à être songeuse comme après avoir vu les cages d'animaux. Elle voudrait « PLEURER » (9c.bis). Penny pense savoir pourquoi (9c.ter). Mais elle l'explique par un désir de cacahuète : la friandise qui rend heureux (9c.ter à 17, n.r.) ! Et s'il y avait une autre raison à ce sentiment de tristesse ? Penny, en fait, parle d'elle-même, ce qui est assez surprenant, car elle ramène les émotions de Koko aux siennes propres (10). Koko n'aurait donc pas d'émotions à elle ? C'est un peu contradictoire avec le discours global de Penny. Si Schroeder n'apporte pas ici de contradiction verbale, il semble bien que ce soit l'image elle-même qui oriente vers un point de vue moins neutre qu'il n'y paraît.

Koko rebelle (plans 11 à 13, 49'05 à 50'23)

Il y a ici une ellipse de durée indéterminée, mais le montage induit que, à l'évidence, on reste dans la continuité de l'action entamée. La main de Penny (11a, n.r.), avec sa voix off qui gronde, montre le désordre que vient de faire Koko, qui a abîmé une boîte et déchiré des journaux (11b). Koko refuse d'obéir (11c). Elle est de mauvaise humeur face à Penny, carrément en rébellion contre l'autorité (11d). La caméra s'attarde sur le seul désordre (11e), Koko refuse de ranger malgré l'ordre de Penny qui s'y colle elle-même (11e.5, n.r.) et la menace d'une fessée (11f, n.r.). Le conflit continue (11g), Koko refuse toujours de ranger devant Penny (11h). Un nouveau plan montre que Penny note toutes les réactions de Koko (12, 13, n.r.). Ici aussi, Schroeder se tait et se contente de laisser parler l'image.

Si on allait un peu plus loin dans cette séquence (soit jusqu'à 51'50), on verrait Koko qui déchire un livre. On peut supposer que c'est celui dans lequel il y a les cages ! Là encore, Penny ne semble pas connecter l'image des animaux en cage avec la rébellion de Koko qui vole du beurre de cacahuète. Penny résout la crise par une démarche morale anthropomorphiste, en amenant Koko à dire qu'elle est « MAUVAISE », donc à se repentir pour être pardonnée !



Koko exprime-t-elle des sentiments ?

1



ÇA OISEAU

2



3



Tu es fini le livre ?

4b



Tu es fatiguée

4c



5a



5c



6



C'est ta couleur préférée.
ÇA ROUGE

7



ÇA BÊTE QUI FAIT PEUR

9a



Bête araignée qui fait peur.

9c



PLEURER

9c.bis



Voyons. Je sais ce que tu aimerais.

9c.ter



Et si je suis furieuse,
elle est furieuse.

10



Tu fais du désordre.

11b



11c



Écoute. Tu n'es pas sage.

11d



Ramasse !

11e



Aide à ranger.

11g



Allons Koko, les papiers dodans.

11h



12



Enlèvement d'Europe par Nicolas Coypel, huile sur toile conservée au musée d'Art de Philadelphie.

L'animal : un homme comme les autres ?

L'homme s'est situé dans le monde vivant en se distinguant de l'animal. « Le manque de raison de l'animal sert à démontrer la dignité humaine », écrivent en 1944 les philosophes Theodor Adorno et Max Horkheimer dans *La Dialectique de la raison*¹. Ainsi, le concept d'animalité « est la démarcation même de l'humain, sa limite », commente Florence Burgat², philosophe qui s'est particulièrement penchée sur la condition animale. Contre Descartes ou Kant, elle oppose l'existence d'un mouvement de pensée contemporain qui, par le biais non plus des critères de raison ou de liberté dont l'intellect animal serait dépourvu, s'attache, à partir de « la capacité à ressentir le plaisir ou la souffrance (sensibilité) », à « reconnaître aux animaux des intérêts en propre », et ainsi non plus à les exclure, mais à les inclure « dans la communauté morale de l'ensemble des êtres qui en sont doués. »

Une frontière pas toujours très nette...

Pourtant, sans douter de cette distinction fondamentale, des regards différents ont été portés sur l'animal avant qu'intervienne la pensée cartésienne ou kantienne. Les mythologies antiques, les bestiaires et fabliaux, induisent une ligne de démarcation qui a su faire bon ménage avec la conscience d'une proximité assez réelle pour que l'animal devienne homme (ou le contraire), dans un jeu d'effet miroir entre l'anthropomorphisme des animaux et le zoomorphisme de l'homme.

Quelques exemples mythologiques suffisent à montrer cette proximité. Zeus, qui règne sur l'Olympe, devient cygne pour séduire Lédè, aigle pour enlever Ganymède et Égine, en taureau pour s'approcher d'Europe, en serpent pour approcher Perséphone, en cheval pour conquérir l'île de Dia. Le terrible géant Typhon engendre avec Echidna, à la fois femme et serpent, des monstres comme le Sphinx, Cerbère le chien des enfers, l'Hydre de Lerne ou encore le Lion de Némée. Chez certains Indiens d'Amérique du Nord, l'homme a pour ancêtre l'ours, lequel peut se transformer en homme et donner avec une femme des enfants à la force surhumaine.

À l'occasion, le Moyen Âge instruisait le procès de l'animal coupable d'un crime, s'appuyant sur un texte biblique de l'Exode (21,28) selon lequel un bœuf qui cause la mort d'un

être humain doit être lapidé à mort sans qu'on puisse ensuite manger sa viande. On a vu ainsi des porcs qui avaient dévoré des enfants être incarcérés, puis mis en accusation par un officier de justice devant un tribunal où plaignants, témoins et même avocats de l'accusé prenaient la parole jusqu'à ce que tombe le verdict des juges³.

Fables et bestiaires

Les bestiaires du Moyen Âge ne sont pas des inventaires à caractère scientifique comme on peut en lire dans l'*Histoire naturelle* de Pline, mais ils proposent de l'animal une description et une illustration qui correspondent à une vision symbolique et fantasmatique, comme s'il s'agissait d'exorciser toutes les hantises et les projections dont l'existence et les caractéristiques des bêtes nourrissent l'imaginaire humain. Selon l'éminent médiéviste Daniel Poirion (1927-1996), « Le mot *bête* [...] en est arrivé à désigner l'animal considéré dans ses liens de familiarité, voire d'identité avec l'homme... »⁴. Par exemple, « Renart est devenu le héros d'aventures inspirées des fables, mais se développant selon les lois de la parodie épique et de la satire. » Et « Les illustrateurs des Bestiaires annoncent, entre autres choses, l'art de la bande dessinée à thème animalier (avec Walt Disney). »

Le genre de la fable animalière ne date pas de La Fontaine, qui a accommodé à la mesure de son génie littéraire les scénarios imaginés par les fabulistes antiques, notamment Ésope (Grèce) et Phèdre (Rome, siècle d'Auguste). Ses fables ne sont certes pas toutes animalières, mais de celles qui le sont, le poète énonce clairement en 1668 dans sa dédicace au Dauphin Charles, fils de Louis XIV : « Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons : Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes ; Je me sers d'animaux pour instruire les hommes. » La Fontaine s'oppose tout aussi clairement à Descartes dans une fable philosophique, où il réfute la proposition cartésienne⁵ selon laquelle l'animal serait comparable à une machine aux activités automatiques, dépourvu de pensée... puisqu'il serait dépourvu de l'âme immortelle qui caractériserait l'humaine nature. « ... Ils disent donc que la bête est une machine ; Qu'en elle tout se fait sans choix et par ressorts :

Nul sentiment, point d'âme ; en elle tout est corps... J'attribuerais à l'animal, Non point une raison selon notre manière, Mais beaucoup plus aussi qu'un aveugle ressort... »⁶ La marquise de Sévigné⁷ s'est elle aussi insurgée contre Descartes dans une lettre du 23 mars 1672 à sa fille qui, elle, est favorable aux idées du philosophe : « Parlez un peu au Cardinal de Retz de vos machines (sic), des machines qui aiment, des machines qui ont une élection pour quelqu'un, des machines qui sont jalouses, des machines qui craignent : allez, allez, vous vous moquez de nous ; jamais Descartes n'a prétendu nous le faire croire. »

L'intelligence animale

Elle commence peut-être par la conscience d'exister. Selon une étude de l'Université de Sydney⁸, la liberté de mouvement constituerait déjà une base de la conscience, non seulement chez les hommes et autres vertébrés, mais jusque chez les insectes. « Les ganglions cérébraux qui servent de centres de l'information chez les insectes possèdent une structure analogue au mésencéphale (l'une des trois grandes régions du corps cérébral). Partie dite reptilienne du cerveau animal, le mésencéphale nous permet de nous positionner dans l'espace... c'est grâce à lui que l'homme, les singes, les oiseaux ou même les poissons font preuve d'une *expérience subjective*. »

La neurobiologie et la neurophysiologie viennent donc à la rescousse de l'observation comportementale pour conforter le discours sur l'intelligence de l'animal. Le jugement humain à propos de cette intelligence n'a-t-il pas trop longtemps souffert de l'anthropomorphisme qui préside à cette question ? L'intelligence des animaux doit-elle être considérée uniquement à l'aune de nos critères ? L'intelligence des animaux ne serait-elle pas fonction des spécificités de chaque espèce animale, liées à leurs besoins, leurs qualités physiques et sensorielles, leur environnement, etc. ? La théorie de la permanence de l'objet développée à propos de l'enfant par Jean Piaget a trouvé application chez l'animal chez qui l'appréhension de l'espace active aussi le développement d'une intelligence spécifique. Sa mémoire, sa possibilité de se servir d'outils et d'innover, sa capacité même de raisonner et d'être ému, sa conscience de soi et de l'altérité sont aujourd'hui au centre de nombreuses recherches⁹.

Le droit des animaux

Les mauvais traitements infligés aux animaux, êtres sensibles, ont peu à peu conduit à s'interroger sur les droits à leur accorder vis-à-vis de l'homme. Concrètement, ce droit des animaux se pose plutôt en devoir de la part des hommes, mais il consiste cependant dans le droit des animaux à être respectés et bien traités. Héritière du droit naturel selon Rousseau et de la compassion selon Schopenhauer, la Déclaration Universelle des Droits de l'Animal a été proclamée à Paris à la Maison de l'UNESCO le 15 octobre 1978, et son texte révisé en 1989 par la Ligue Internationale des Droits de l'animal a été rendu public en 1990. Les dix articles de cette déclaration condensent les principes qui se sont développés par la suite, comme en témoigne le cours sur le statut juridique de l'animal, dispensé depuis 2015 par l'Université de Strasbourg et ouvrant l'accès à un master¹¹. Et dès le 28 janvier 2015 en France, le statut animal dans le Code civil était transformé de « biens meubles » en « êtres vivants doués de sensibilité ».



« Le loup et le chien de Jean de La Fontaine, illustrée par Granville.



« L'Ours et l'Amateur des jardins de Jean de La Fontaine, illustrée Jean-Baptiste Oudry.

- 1) Éditions Gallimard, coll. *Tel*, 1974, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz.
- 2) Article *L'animalité*, par Florence Burgat, Directrice de recherche à l'INRA (Institut national de la recherche agronomique), dans *Universalia* 2014, Éd. Encyclopædia Universalis, 2014.
- 3) *Les procès d'animaux du Moyen Âge à nos jours*, de Jean Vartier, Hachette, 1970.
- 4) *Le Bestiaire*, préface de Daniel Poirion, Philippe Lebaud éditeur, 1988.
- 5) Cinquième partie du *Discours de la méthode*, chez Folio, Nathan, Livre de Poche, Larousse.
- 6) *Discours à Madame de la Sablière*, dans Livre IX des *Fables de La Fontaine* (multiples éditions).
- 7) Madame de Sévigné, *Correspondance*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973.
- 8) *Proceedings of the National Academy of Sciences*, mars 2016, cité par Félix Gouty, dans *Sciences et Avenir* en ligne, consulté le 21 avril 2016.
- 9) *L'intelligence de l'animal*, de Jacques Vauclair, Points, Le Seuil, 1995.
- 10) *Les droits des animaux*, de Tom Regan, trad. Enrique Utria, Hermann (L'Avocat du diable), 2013. *Plaidoyer pour les animaux*, de Matthieu Ricard, Allary Éditions, 2014. *Les animaux ont des droits*, de Boris Cyrulnik, Élisabeth de Fontenay et Peter Singer, Le Seuil, 2013.
- 11) Article de Sonya Faure, dans *Libération*, 9 octobre 2015.



La Planète des singes.

Singes de fiction

Ce n'est ni du cinéma, ni de la fiction, mais il est intéressant d'ouvrir les thématiques simiennes par le livre d'Annie Butor¹, qui évoque les conséquences désastreuses de la passion de son beau-père Léo Ferré et de sa mère (alors épouse du chanteur) pour leur guenon Pépée, traitée comme un enfant humain. Elle raconte la descente aux enfers de la famille, montre les dérèglements provoqués par l'emprise de ce chimpanzé. Son livre exprime les ambiguïtés de la dialectique que l'homme entretient vis-à-vis du singe : l'attendrissement devant cet être qui nous ressemble et la peur qu'il suscite (avec la fascination qui va souvent avec). Le cinéma se fait ainsi le vecteur de cette fascination, faite d'attraction et de répulsion, exprimée par l'horreur ou l'approche empathique, que l'humain entretient avec ces animaux qui, comme lui, sont des primates

On retrouve cette dialectique, à des dosages divers, dans les films les plus emblématiques : *King Kong* (E. B. Schoedsack et M. C. Cooper, 1933), *Tarzan l'homme singe* (W.S. Van Dyke, 1932). La taille démesurée du premier a valeur de fantasme, tandis que l'état sauvage de « l'homme singe » incarné par Johnny Weissmuller est censé inspirer la crainte. *Greystoke, la légende de Tarzan* (Hugh Hudson, 1984), montre un Tarzan plus proche du roman d'origine². Dans *Incident de parcours* (George Romero, 1988), le singe de compagnie d'un handicapé agresse tous ceux qui s'approchent de son maître. Dans *Congo* (Frank Marshall, 1995), un gant magnétique permet à un gorille d'exprimer oralement les mots du langage des signes, mais l'arrivée d'un truand vient dérégler l'expérience. *The Instinct* (de Jon Turteltaub, 1999) explore le dérèglement généré par les singes : un anthropologue au Rwanda devient psychopathe après qu'on l'a séparé de ses gorilles. Dans *The Mafu Cage* (de Karen Arthur, 1978), une jeune femme schizophrène passe sa violence sur les gorilles qu'elle élève.

La série B est évidemment friande de l'aspect terrorisant. Dans *The Gorilla* (Allan Dwann, 1939), *Le Singe tueur* (William Nigh, 1940), *Nabonga le gorille* (Sam Newfield, 1944), *La Fiancée du gorille* (Curt Siodmak, 1951), on retrouve des acteurs comme Bela Lugosi, Boris Karloff, Buster Crabbe ou Lon Chaney Jr., habitués de l'épouvante. Citons encore *L'Attaque des primates* (Nelson McCormick, 1999) et *Instinct primal* (Robert Young, 2007).

Le singe peut être personnage de comédie ou de fantaisie. Remake de *Monsieur Joe* (Willis O'Brien, 1949), *Mon ami Joe* (Ron Underwood, 1998) met en scène un gentil gorille géant. Dans *Mookey* (Hervé Palud, 1998), la guenon vole la vedette à Villeret et Cantona réunis. Clint Eastwood en chauffeur de camions bagarreur est accompagné d'un orang-outang sympathique dans *Doux, dur et dingue* (James Fargo, 1978) et *Ça va cogner* (Buddy Van Horn, 1980). Et on voit même Catherine Deneuve au lit avec un grand singe dans *Le Tout nouveau testament* (Jaco van Dormael, 2015).

Le singe s'invite aussi dans la science-fiction, dont le prototype est la saga de *La Planète des singes* (Franklin J. Schaffner, 1969), avec la prise de pouvoir des primates sur les hommes. *Hanuman* (Fred Fougea, 1998) est un joli conte d'aventures dont le héros est un petit macaque. Dans *Rêve de singe* (1978), Marco Ferreri y voit quant à lui un avenir possible à une humanité menée à sa perte par la violence masculine (*Ciao Maschio*, soit : « Adieu le mâle ! »). Dans *Le Château des singes* (1999), Jean-François Laguionie propose en film d'animation un conte proche de la fable, où un macaque devient le bouffon d'un roi. Enfin, plus atypique, *Gorilles dans la brume* (Michael Apted, 1989) relate la biographie de Dian Fossey, célèbre éthologue assassinée en 1985.

1) *Comment voulez-vous que j'oublie Madeleine et Léo Ferré 1950-1973*, d'Annie Butor, Phébus, 2013 et Livre de Poche, 2014.

2) cf. *Tarzan, seigneur de la jungle, roman d'Edgar Rice Burroughs, 1912*, in *La Légende de Tarzan* (qui réunit cinq aventures du héros) Omnibus, 2012.



Microcosmos, le peuple de l'herbe.

Le documentaire animalier

L'esprit du documentaire animalier a évolué, ou plutôt s'est enrichi au fil des décennies. De l'esprit Disney des années 1950 aux grands documentaires contemporains de Jacques Perrin, on peut dégager plusieurs grandes tendances intrinsèques au genre, et qui peuvent d'ailleurs se mélanger dans un même film : l'observation (éthologique ou naïve) des comportements animaux dans leur contexte de vie, l'anthropocentrisme, l'envie (pas toujours judicieuse) de construire une histoire (ou des histoires) d'animaux sous l'œil de la caméra, l'engagement pour l'animal. La prise de conscience progressive que de nombreuses espèces étaient de plus en plus menacées constitue en effet la nouveauté majeure des dernières années.

L'esprit Disney n'existe pas sans le talent particulier de James Algar (1912-1998), réalisateur du célèbre *Fantasia* (1940) et qui s'illustra ensuite dans la célèbre série animalière dite des « *True Life Adventures* », de *L'Île aux phoques* (1948) à *La Légende de Lobo* (1962), en passant (notamment) par *Le Désert vivant* (1953), *La Grande Prairie* (1954), *Lions d'Afrique* (1955) ou *Le Jaguar, seigneur de l'Amazonie* (1960). Aujourd'hui, Disney Nature, avec ses moyens techniques colossaux qui transforment le décor du documentaire animalier, comme dans *Félins* (Alistair Fothergill et Keith Scholey, 2011), *Chimpanzés* (2013) ou *Au royaume des singes* (2015), d'A. Fothergill et Mark Linfield, fait perdurer cet esprit Disney. Le professionnalisme des cinéastes est indéniable et offre de superbes images, mais on reste trop dans une démonstration spectaculaire et esthétique du monde animal soumise au divertissement de l'homme, au lieu de traquer l'originalité des cultures propres aux espèces. Dans *La Famille Suricate* (James Honeyborne, 2008), tradition Disney sans en être, les animaux sont filmés comme des personnages de sitcom. Dans *Bonobos* (Alain Tixier, 2011), on ne retient de ces singes que leur apparence, sans en étudier leurs pratiques sociales, pourtant passionnantes.

La Fête sauvage de Frédéric Rossif (1976) est un tournant : « Magnificat panthéiste. Fête de la nature, de la planète, de la vie, dans son étrange et mystérieuse beauté... »¹ Sa poésie et sa puissance méditative annoncent l'engagement de Jacques Perrin, qui dès 1989 produit *Le Peuple singe* de Gérard Vienne (1989), où le singe n'est plus montré comme cet animal

qui « singe » l'homme pour le distraire. Il produit ensuite *Microcosmos, le peuple de l'herbe*, de Claude Nuridsany et Marie Pérennou (1996), *Le Peuple migrateur*, qu'il réalise avec Jacques Cluzaud et Jacques Bebat (2001), *Les Ailes de la nature* (Perrin, Cluzaud et Stéphane Durand, 2002), *Océans* (Perrin et Cluzaud, 2010), *Le Peuple des océans* (Perrin et Cluzaud, 2011). Poésie, esthétique, chorégraphie animale accompagnent un discours sur la planète et sa sauvegarde à travers la prise de conscience de la biodiversité et de sa préservation pour la survie de l'espèce humaine elle-même (écosystèmes, équilibre naturel, etc.). Dans cette ligne, *Des abeilles et des hommes* (Markus Imhoof, Suisse, 2012) illustre cette prophétie, souvent attribuée à tort à Einstein, sur la disparition de l'homme en cas de mort des abeilles en dénonçant le danger auquel les pesticides exposent cette espèce. Mais *La Marche de l'empereur* de Luc Jacquet (2005), en dépit de sa beauté, revient aux démons les plus ridicules de l'anthropomorphisme. Nicolas Philibert, dans *Un animal, des animaux* (1995), visite le monde animal par le biais du naturalisme à la grande galerie de zoologie du Muséum d'histoire naturelle. Dans *Nénette* (2010), il brosse le portrait d'une guénon orang-outan, née à Bornéo en 1969, pensionnaire de la ménagerie du Jardin des Plantes depuis 1972. Enfin, une sorte de « projet Koko » raté, *Le Projet Nim* (James Marsh, 2011), relate une expérience affreusement menée à l'université de Columbia en 1973.

1) Article de Gilbert Salachas, dans *Télérama* n° 2189, 27 décembre 1991.

Bibliographie

Sur Barbet Schroeder :

L'ouvrage sur ce cinéaste atypique restant à faire, il faut se contenter d'une collection nombreuse d'articles et interviews parmi lesquels on peut retenir :

- Frank Nouchi, « Barbet Schroeder, retour à la maison mère », *Le Monde*, 19 août 2015.
- Philippe Azoury, « Interview », *Obsession*, 24 mai 2012.
- Jean-Baptiste Morain, « À la poursuite du mystère Schroeder », *Les Inrockuptibles*, 19 août 2015.
- Léonard Haddad, « Sur la piste de Barbet Schroeder », *Première*, juillet/août 2015.
- Martine Marignac, Entretien du dossier de presse de mai 1978.
- Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, Hatier, 1991

Sur le monde animal :

- Florence Burgat, *Animal, mon prochain* (Odile Jacob, 1997), *Liberté et inquiétude de la vie animale* (Kimé, 2006), Une autre existence-La condition animale (Albin Michel, 2012), *La Cause des animaux-Pour un destin commun* (Buchet-Chastel, 2015).
- Boris Cyrulnik (dir.), *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*, Gallimard (Quarto, 1998) et *Mémoire de singe et parole d'homme*, Hachette (1983).
- Jean-Marie Coulon et Jean-Claude Nouët, *Les droits de l'animal*, Éditions Dalloz, 2009.
- Thierry Auffret Van Der Kemp et Jean-Claude Nouët, *Homme et animal : de la douleur à la cruauté*, L'Harmattan, 2008.
- Restif de la Bretonne, *Lettre d'un singe aux êtres de son espèce* (1781), Coll. Mille et Une Nuits, 2014.

– On trouvera d'utiles informations auprès de « La Fondation Droit animal, éthique et sciences » (LFDA), 39 rue Claude Bernard, 75005 Paris, Tel : 01 47 07 98 99.

Site : www.fondation-droit-animal.org

Vidéographie

Koko, le gorille qui parle, édité chez Carlotta (notamment dans un coffret qui comprend aussi **Général Idi Amin Dada**, **Tricheurs**, avec divers suppléments, dont des entretiens du cinéaste avec Jean Douchet). Parmi les films de Schroeder en DVD, il faut noter **Maîtresse** (Carlotta), un coffret comprenant **More**, **La Vallée**, **Amnesia** et plusieurs courts métrages et entretiens avec le cinéaste (MP6 Vidéo).

Autour des singes au cinéma :

La Planète des singes (Franklin J. Schaffner, 1969) et tous les films de la première série, le remake de Tim Burton (2001), puis ceux de la seconde série (**Les origines**, 2011 et **L'affrontement**, 2014) sont en DVD, de même que **Greystoke, la légende de Tarzan** (Hugh Hudson, 1984), **Tarzan l'homme singe** (W.S. Van Dyke, 1932), les **King Kong** d'origine et les remakes, **Gorilles dans la brume** (Michael Apted, 1989)...

Éthologie

Il ne faut pas confondre avec l'étiologie (du gr. *aitia* = cause) qui est l'étude des causes des maladies et désigne par extension les causes mêmes des maladies. Ni avec l'ethnologie (de *ethnos* = peuple) qui est l'étude des groupes humains, plus précisément des faits et documents relatifs à l'anthropologie culturelle et sociale.

Le mot éthologie apparaît en 1611 dans le *Dictionnaire* du lexicographe anglais Randle Cotgrave. Il désigne alors, en rapport avec son étymologie (*ethos* = caractère, mœurs), « un discours sur les mœurs et les manières », et « a donc eu une signification éthique et sociale avant de s'appliquer au comportement animal. »¹ Son usage a sans doute été longtemps confidentiel, car le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré, dans sa deuxième édition augmentée datée de 1877, s'en tient encore à la définition de Cotgrave et sans même que le mot soit illustré d'un exemple d'auteur, comme Littré en a pourtant l'habitude.

Après les travaux sur les pigeons du zoologiste américain Charles Otis Whitman en 1898, puis ceux du biologiste allemand Oskar Heinroth sur les oies et les canards en 1910 viendront ceux du biologiste et zoologiste autrichien Konrad Lorenz dans les années 1930 et plus tard encore les recherches du médecin hollandais Nikolaas Tinbergen. Ce n'est qu'alors que s'opère le glissement sémantique de ce mot pour qu'il désigne l'observation des conduites propres aux espèces animales prises dans leur singularité au milieu de leur diversité. Tinbergen est d'ailleurs considéré comme le principal fondateur de « l'éthologie comparative », c'est-à-dire qui s'intéresse aux traits comportementaux communs et constants parmi tous les individus d'une même espèce. De ce fait, la primatologie, quand elle étudie les comportements des primates, fait de l'éthologie. Critiques et débats, comme dans toute science, ont animé cette discipline, avec notamment le savant hollandais Frederik Buytendijk qui a préféré mettre l'accent sur la biologie du sujet plus que sur l'étude comportementale stricto sensu (behaviorisme).

En dépit de ces débats, l'éthologie reste à dominante comparative. Mais elle sait tenir compte des comportements liés à la génétique et qui induisent un déterminisme, autant que ceux qui sont le fruit d'un apprentissage capable d'être à l'origine d'une évolution : c'est bien l'idée que l'on trouve chez Penny Patterson quand elle rêve d'enfants gorilles élevés par des parents qui communiqueraient par le langage des signes enseigné par les humains.

Aujourd'hui, l'éthologie déborde du monde animal et s'occupe aussi de l'étude comportementale de l'être humain dans son milieu.

1) *L'éthologie à l'heure de son jubilé*, de Georges Thinès, dans *Universalia* 1990, éd. Encyclopædia Universalis, 1990.

Un grand chef opérateur : Nestor Almendros

Même si le cinéaste garde la main sur l'image, il travaille généralement en lien très étroit avec son directeur de la photographie. C'est ce dernier qui est censé maîtriser la pratique du travelling ou du zoom, et l'usage de la grue ou des réflecteurs. C'est lui qui va trouver le moyen de satisfaire, par la technique de l'image, par son travail sur la lumière, le souhait du réalisateur. « Le film s'écrit avec la lumière, le style s'exprime avec la lumière », écrivait Federico Fellini¹.

Certains laissent une empreinte particulière, tel Nestor Almendros, adepte de la lumière naturelle dont il utilise toutes les possibilités avec rigueur et opportunisme à la fois. Né à Barcelone le 30 octobre 1930 de parents républicains, il émigre à Cuba en 1948, où il fait des études de philosophie. Puis il se tourne vers le cinéma, étudiant à New York puis à Rome. Revenu à Cuba où il réalise des documentaires et des courts métrages, il est chassé par le régime castriste et se rend à Paris où il rencontre les cinéastes de la Nouvelle Vague, en particulier Éric Rohmer et François Truffaut. Il rencontre en même temps le producteur Barbet Schroeder.

La filmographie de Nestor Almendros, riche d'une cinquantaine de longs métrages, est ainsi fortement liée à ces trois cinéastes. Il débute en 1964 par le film à sketches *Paris vu par...* De Rohmer, il signe *La Collectionneuse* (1967), *Ma nuit chez Maud* (1968), *Le Genou de Claire* (1969), *L'Amour l'après-midi* (1972), *La Marquise d'O* (1976), *Perceval le Gallois* (1978), *Pauline à la plage* (1983). De Truffaut : *L'Enfant sauvage* (1969), *Domicile conjugal* (1970), *Les Deux Anglaises et le continent* (1971), *L'Histoire d'Adèle H.* (1975), *L'Homme qui aimait les femmes* (1976), *La Chambre verte* (1977), *L'Amour en fuite* (1978), *Le Dernier Métro* (1980), *Vivement dimanche !* (1983). De Schroeder, il signe l'image de *More*, *La Vallée*, *Amin Dada* et *Koko*.

Il a aussi travaillé avec Maurice Pialat (*La Gueule ouverte*, 1974), Jean Eustache (*Mes petites amoureuses*, 1974), Marguerite Duras (*Des journées entières dans les arbres*, 1976), Jack Nicholson (*En route vers le sud*, 1977), Robert Benton (*Kramer contre Kramer*, 1978 ; *Nadine*, 1987, sa dernière contribution comme directeur de la photo), Alan J. Pakula (*Le Choix de Sophie*, 1982).

Nestor Almendros a obtenu l'Oscar de la meilleure photographie en 1979 pour le film de Terrence Malick *Les Moissons du ciel* (*Days of Heaven*). La maladie l'éloigne des plateaux et il meurt à New York le 4 mars 1992.

1) Cité par Frédéric Strauss et Anne Huet dans *Faire un film*, *Cahiers du cinéma*, coll. Les petits cahiers, 2006.

Presse

Névrose d'éducation...

« Si Koko [...] pouvait vraiment parler, elle dirait merde au beurre de cacahuète, merde à la Science, merde à l'Éducation, merde à l'Amérique. Mais elle ne pourra jamais, parce que les mots pour le dire, on ne les lui apprendra pas. Heureusement il lui reste les gestes qui parlent et nul n'est plus éloquent que celui de Koko réclamant son collier pour sortir de son école (où une dingue s'est mise en tête de lui apprendre le langage des sourds-muets). La liberté est dans les chaînes, l'esclavage dans la civilisation. [...] Je n'ai jamais rien vu d'aussi dur sur le délire scientifique, sur la névrose d'éducation. Le spectateur est constamment du côté du singe. C'est atroce et Barbet Schroeder filme son triste sort avec la complicité froide d'un cinéaste militant ayant réussi à introduire sa caméra dans un goulag chilien. Car il ne l'ignore pas : c'est de nous tous qu'il parle, nous sommes tous concernés. [...] »

Sans signature, *Cahiers du cinéma*, n° 290, 1978.

Un agréable trio

« [...] *Koko* est un des meilleurs films de "cinéma direct" français que nous connaissions et le "direct" est une forme *différente* de mise en scène qui vaut les autres et qui ne nécessite pas moins de talent, d'apport de talent personnel de la part de *l'auteur*.

Car *l'auteur* n'est pas Koko. Koko est une magnifique interprète, un merveilleux personnage réel. *L'auteur* est Barbet [...] qui a mis en scène cet échange. [...] Bien sûr, c'est surprenant que Koko ne soit pas un animal simplement *dressé*, [...], mais un animal *éduqué* et capable de tenir des propos abstraits [...]. La frontière entre le monde animal et l'univers humain en devient infiniment floue. [...] Barbet, Koko, l'éducatrice de Koko, un agréable trio avec lequel on ne perd pas son temps et qui donne à penser. »

Albert Cervoni, *Cinéma*, n° 238, 1978.

Un système totalisant

« [...] Au nom d'un discours humaniste, Penny Patterson [...] se livre à une manipulation que son acharnement et sa durée rendent abusive. [...] Dressage minimal qui, dans la monomanie de Penny Patterson, devient système totalisant, linguistique et psychologique, mais aussi éthique. Car cette puritaine entend inculquer, au rythme d'une épuisante becquée sentimentale, où se relaient aliments et baisers, les notions de Bien et de Mal. D'où vient que la passion de Penny luttant avec son rêve parvienne à si peu nous toucher ? [...] Penny incarne trop caricaturalement l'énergie d'un peuple et la dévoie en mêlant constamment ses valeurs les plus féroces et les plus sucrées. [...] »

Jacques Fieschi, *Cinématographe*, n° 39, 1978.

Dominant dominé

« [...] Les gorilles vivent en groupe rigoureusement hiérarchisé : dans les faits, Penny est devenue membre de cette hiérarchie qu'instinctivement Koko respecte. Il existe donc des rapports dominant dominé entre Penny et Koko [...]. Reste cependant la valeur de l'expérimentation



scientifique. Reste aussi, pour le meilleur et pour le pire, les liens affectifs puissants qui lient la femme au gorille et le gorille à la femme. [...] Ce film, qui soulève de graves problèmes philosophiques, écologiques et même juridiques, est par le talent, la patience et le courage de l'équipe de réalisation, un film aisément accessible, passionnant à voir. Il est rare qu'une expérimentation scientifique soit rendue aussi proche, aussi vivante, aussi saisissante par une œuvre cinématographique. »

Jacqueline Lajeunesse, *Image et son*, n° 333, 1978.

Koko me bouleverse !

« Qui est Koko ? Pour moi une star. Quelqu'un qu'on ne peut éviter de regarder. Chaque fois que l'image la quitte, on souffre ne plus la voir. [...] ce qui me touche le plus, ce sont les joies et les tristesses imprévisibles de Koko. [...] je ne sais pas qui est Koko. Elle me bouleverse, mais je ne peux pas dire que c'est un être humain. Elle a quitté quelque chose. Elle est entre deux lieux. Le lieu de l'animalité et d'une façon très lointaine le lieu de l'homme. [...] Elle ignore qu'elle parle. L'énorme fascination qu'exerce Koko, c'est l'ignorance totale de l'effet qu'elle produit, c'est Greta Garbo qui ne sait pas qu'elle est Greta Garbo. [...] Là où Koko et nous, on se mélange, c'est l'amour, la tendresse. [...] Koko n'a plus une tête, mais un visage. On n'oublie plus son regard. »

Marguerite Duras interviewée par Anne de Gasperi, *Quotidien de Paris*, 19 mai 1978.

Le singe remonte à l'homme

« [...] Barbet Schroeder a toujours su éviter le commentaire ruisselant de mépris et le point de vue de l'intellectuel supérieur à ce qu'il filme. S'il y a, dans Koko, caricature de l'éducation comme il y avait dans Idi Amin Dada caricature du pouvoir, c'est involontaire. [...] Dans ses rapports avec Penny Patterson qui risque tout de même sa vie à chaque instant, la tendresse prime cependant sur les rapports de force. Mais, élevée dans un climat aussi passionnel que scientifique par une jeune femme libérale et rigoriste à la fois... Koko n'acquiesce-elle pas le langage de la répression ? [...] Avec elle c'est le singe qui remonte à l'homme [...] : pour découvrir l'humanité des primates, l'*homo sapiens* n'est-il pas forcé de se plier à sa propre image, et tout réduire au modèle humain ? »

Michel Grisolia, *Nouvel Observateur*, 5 juin 1978.

Générique

Titre original	<i>Koko, le gorille qui parle</i>
Titre anglais	<i>Koko, a Talking Gorilla</i>
Réalisation	Barbet Schroeder
Production	Les Films du Losange, INA
Productrice	Margaret Menegoz
Ass. de production	George Csicsery
Producteurs ass.	Dale Ljerassi, Barbet Schroeder
Montage	Dominique Auvray, Denise de Casabianca
Ass. montage	Roselyne Petit, Lise Braden
Son	Lee Alexander, Jay Miracle
Bruitages	Louis Matabon
Mixage	Dominique Hennequin
Chef électricien	Hal Trussel
Caméra/Image	Nestor Almedros
Ass. Caméra	Ned Burgess, Leslie Otis
Musique	Guta Cattoni, Maris Embiricos

Interprétation

Dans leurs propres rôles :

Koko, femelle gorille, 7 ans.

Michael, gorille mâle adolescent, 4 ans.

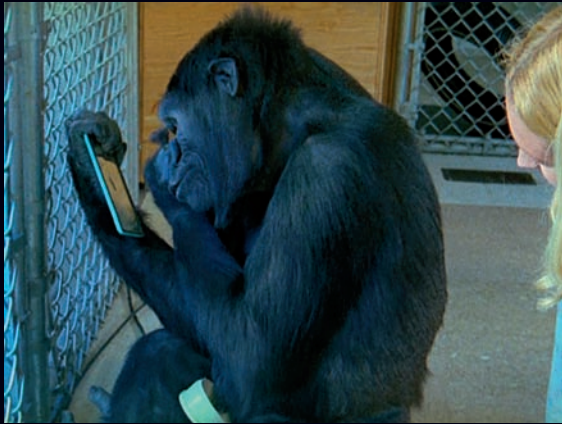
Francine « Penny » Patterson, étudiante en psychologie.

Carl Pribram, professeur et docteur en neurosciences à l'Université de Stanford (Californie).

Saul Kitchener, directeur du zoo de San Francisco

Roger Fouts, docteur en psychologie à l'Institut pour l'étude des primates de Norman (Oklahoma).

Genre	Documentaire
Nationalité	France
Durée annoncée	1h25'
Durée DVD	1h17'08
Format	Ratio 1.33 : 1, couleur (Eastmancolor)
Distribution	Roissy Films, Les Films du Losange
Visa	47 736
Année de prod.	1977
Date de sortie	11 octobre 1978



RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Michel Cyprien, critique cinématographique, essayiste et romancier (*Le chocolat d'Apolline*, 1995 ... *L'élève Sassi Boukkeffa*, 2017).

transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de
votre Conseil départemental

ministère
éducation
nationale



CNC