

DES FILMS CANNIBALES, OU L'HUMANISME MIS À MAL

Frédéric Marteau

Christophe Becker

I've always considered movies evil ; the day that cinema was invented was a black day for mankind.

— KENNETH ANGER

J'ai tué mon père. J'ai mangé de la chair humaine. Et je tremble de joie.

— en *Porcherie* (*Porcine*, 1969)

Le cinéma est par essence un art anthropologique. Dans ses documentaires comme dans ses fictions, il s'intéresse à l'Homme, à ses manifestations, ses mœurs, ses tendances les plus communes comme les plus étranges. Si le cinéma a pour principal objet de filmer des corps, c'est qu'il est travaillé depuis toujours par la question du Même et de l'Autre. Filmer un autre, est-ce reconnaître un semblable ? Avec des fortunes diverses, le cinéma a exploré les limites mêmes de ce rapport à l'autre comme étranger (fascination pour l'étrange, les monstres, les êtres difformes ou handicapés, les dégénérés,...), explorant les confins de cette altérité dans ce qu'elle a parfois de plus dérangeant, en l'exposant notamment à ses tabous. D'où le développement d'un cinéma « bis » proposant des objets *limites*, qui apparaissent comme des manifestations *barbares* par rapport à tout un cinéma traditionnel et officiel qui propose un spectacle *raisonnable*. Mais en tant qu'art du XX^e siècle, et notamment dans sa deuxième moitié, le cinéma se fait l'écho d'un humanisme vacillant et d'une violence réellement active que les images ont parfois du mal à cacher.

Afin d'entrer dans un tel questionnement, nous nous intéresserons à un phénomène qui présente le double avantage d'être au fondement de la philosophie humaniste tout en représentant une manifestation cinématographique extrême, à savoir le cannibalisme. Souvent présenté comme le tabou des tabous — « de toutes les pratiques sauvages, [elle] est sans doute celle qui nous inspire le plus d'horreur et de dégoût »¹ —, l'anthropophagie apparaît *a priori* comme une pratique qui remet en cause l'humanité de l'Homme, puisqu'elle stigmatise une violence que l'individu s'inflige à lui-même ; en ce sens, l'anthropophagie est toujours

une autophagie ou une allélophagie (quand les membres d'un groupe se dévorent les uns les autres). Il s'agit d'un phénomène extrême, qui pointe la frontière de la nature humaine et de ses manifestations culturelles, censées déprendre l'Homme de ses pulsions malfaisantes et suicidaires. Mais les limites, on le sait, sont toujours une invitation à la transgression, au moins dans ses manifestations imaginaires (artistiques, littéraires, culturelles). Georges Bataille voit ainsi un point commun entre le cannibalisme et l'érotisme, à savoir « cette création paradoxale de la valeur d'attrait par l'interdit », même s'il reconnaît que « le désir de manger des hommes nous est profondément étranger »,² contrairement au désir de tuer ou au désir érotique. On verra que le cinéma, dans toute sa diversité, n'a pas manqué d'affronter ce tabou particulier qu'est le cannibalisme, qui éclaire l'homme d'une singulière façon ; ses représentations manifestent tout à la fois une répulsion (un dégoût, une horreur) et une fascination (une attirance, une curiosité). Il s'agit par conséquent d'une histoire de regard : peut-on regarder, observer un tel phénomène qui échappe non seulement à l'entendement, au discours, mais aussi à la représentation ?

Il faut cependant préciser qu'il n'y a pas un mais des cannibalismes : cannibalisme guerrier, religieux, funéraire, de vengeance, de survie, individuel ou involontaire,³ les formes et les motivations des pratiques anthropophagiques varient au gré des continents ou des ethnies observés. Il faut ajouter à cela un fond mythique ou symbolique, qui n'a cessé de hanter les hommes par ses récits et ses figures souvent inquiétantes, et une contamination langagière qui peut faire du dit « cannibale » la métaphore de tout mangeur d'hommes, que ce soit sur un plan politique (l'homme est un loup pour l'homme) ou sexuel (dévorer l'être aimé, et non seulement du regard). C'est en un tel sens élargi que Lévi-Strauss affirmera que « nous sommes tous des cannibales »,⁴ le phénomène de cannibalisation socio-culturelle dépassant la seule réalité d'un acte de manducation.

1. LA PENSÉE SACRÉE ET LA FICTION DU BON CANNIBALE

Il convient tout d'abord de rappeler les grandes lignes d'une tradition culturelle qui va nourrir, à titres divers, les représentations au XX^e siècle. Elles peuvent se décliner en trois catégories : un fonds mythique, une problématique religieuse et une pensée humaniste.

Les textes des mythographes, les grecs Hésiode et Homère en tête puis Ovide ou Pindare en témoignent : l'homme qui mange la chair de son congénère est, ou sera, puni — quel que soit le temps ou la forme que doit prendre le châtiment. Ainsi Cronos précipité au Tartare après avoir dévoré ses enfants ; les Titans emprisonnés pour avoir mangé Zagreus ; Polyphème, mangeur d'hommes, aveuglé par Ulysse ; Tantale, père de Pélopes, condamné au supplice éternel pour avoir assassiné son fils avant de l'offrir en bouillon aux dieux. Atrée, Lycaon, Cambès, Aura, tous ont goûté la chair humaine ou l'ont, secrètement, fait goûter à leurs convives ; ils finiront assassinés, suicidés ou bien maudits sur plusieurs générations, la bestialité de leur acte rejaillissant sur leur famille comme une marque ineffaçable. Le cannibalisme est également présent dans le Mahābhārata et le Rāmāyana qui associent la consommation de chair humaine à l'activité démoniaque — les rakshasas ou « errants de la nuit » qui prennent forme humaine à volonté et dévorent les villageois et autres aventuriers égarés. On les nomme également dandamshuka (« mordeurs »), ou nrijagdha / nricakshas (« mangeurs d'hommes ») et sont à ranger du côté des « anti-dieux ».⁵ Tous ces exemples, parmi tant d'autres, condamnent absolument le cannibale, personnage bientôt diabolique.

La question du cannibalisme devient plus embarrassée avec l'émergence des Religions du Livre et, singulièrement, avec l'essor du Christianisme. La chair comme motif de réflexion et sujet d'étude est un élément essentiel de la philosophie de Maître Eckhart et, plus largement, de la mystique et de la théologie. L'observer scientifiquement, rationnellement, est un cheminement intellectuel, un premier pas vers un itinéraire céleste et l'appréhension de la divinité, de l'univers dans son entier, depuis sa mécanique et ses fonctionnements quotidiens jusqu'à ses mystères les plus inconnaissables. En d'autres termes : la chair permet d'amorcer un authentique travail gnostique.

Les Chrétiens, et parmi eux les mystiques rhénans dont Eckhart, dominicain, croient en premier lieu à la transformation du corps qui, une fois la fin des temps atteinte, sera agrégée dans la divinité. L'homme, corps et âme « pleinement transformés et changés en Dieu »,⁶ le corps usé par l'âge, les os fatigués, renouvelés et gagnant une unité inespérée dans et par la divinité. Les implications de telles croyances sont évidemment vertigineuses et posent de très nombreuses questions dont une, primordiale, à savoir le statut de la chair : instrument divin, à part égale avec l'âme — Monisme —, ou bien inférieure à celle-ci, faible tandis que l'âme est forte, périssable tandis que cette dernière est hors du temps — Dualisme.

Cette dichotomie est au cœur d'un des Sacrements les plus symboliquement puissants du Christianisme : celui de l'Eucharistie par lequel le prêtre tient le pouvoir de transformer le pain en hostie, réceptacle matériel du corps du Christ. Le rite liturgique est littéral pour St Thomas d'Aquin : ingérer l'hostie équivaut à ingérer le corps christique et le pénitent est, par définition, cannibale ; il est davantage symbolique pour Jean Calvin, les Protestants préférant croire que le repas eucharistique dans son intégralité, la condition d'ingestion de la nourriture, non plus l'hostie, constitue la première église.

Le Sacrement entretient un rapport complexe avec l'idée cannibale. La fascination pour l'un va de pair avec la terreur que provoque l'autre. Le Chrétien théophage consomme et adore la divinité sans jamais parvenir à occulter la peur du cannibale, du sauvage⁷. En témoignent à la Renaissance les débats au sujet de la "présence réelle" du Christ dans l'hostie qui animent l'expédition brésilienne de Villegagnon. Sommé de se convertir et de pratiquer sans restriction le rite catholique, Jean de Léry préférera partir avec ses compagnons protestants vivre avec les Indiens anthropophages. Le catholicisme est alors dénoncé comme cannibale⁸ et les débats tournent autour de la réalité et du symbole de l'hostie, en tant que corps du Christ — corps dévoré et dévorant : « Qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui. » Depuis son origine, le repas sacramentaire tient ainsi son corollaire terrible, comme le rite tient son blasphème, sa messe noire ; et le moment de communion avec le divin peut à tout instant déborder en massacre dans un geste proprement absurde et terrifiant. L'enveloppe de viande et de muscle, loin d'être monosémique, se prête à toutes les transformations, à tous les passages ou franchissements. Le cannibalisme symbolique ou littéral du Chrétien est, conséquemment, résolument double. Si ce dernier dévore Dieu contenu dans l'hostie, Dieu le dévore à son tour avant de le digérer comme un essor formidable vers la beauté et la grâce.⁹

Les débats religieux vont ainsi accompagner la découverte ethnologique des peuplades primitives ou sauvages qui pratiquent le cannibalisme. Si la figure du cannibale ne cesse de hanter l'imaginaire occidental, des discours positifs ou « humanistes » vont répondre à cette appréhension négative de l'anthropophagie, largement condamnée au XVI^e siècle. Le sauvage cannibale est rejeté avant même l'étude de la fonction culturelle de son anthropophagie. Il est le dépravé, l'inhumain, ou une émanation diabolique — comme ces anges déchus devenus cannibales dans le *Livre d'Hénoch*. Il alimentera d'ailleurs tous les discours racistes, notamment au tournant du XIX^e siècle.¹⁰ Toute une pensée moderne et humaniste va ainsi s'é-

riger sur le fond de discours visant à critiquer le regard suffisant du civilisé occidental et à réévaluer d'autres formes d'organisation humaine, d'autres coutumes. Le cannibalisme est alors perçu non plus seulement comme une barbarie, mais comme une forme culturelle dont le sens et la fonction est à étudier. On sera attentif à l'avènement d'une telle pensée humaniste qui laisse toutefois de côté une part plus obscure, plus inquiétante, sous la fiction du bon cannibale.

A propos du cannibalisme, on distingue traditionnellement « les formes proprement alimentaires, c'est-à-dire celles où l'appétit pour la chair humaine s'explique par la carence d'autre nourriture animale » des « formes d'anthropophagie qu'on peut appeler positives, celles qui relèvent d'une cause mystique, magique ou religieuse : ainsi l'ingestion d'une parcelle du corps d'un ascendant [autrement nommé *endocannibalisme*] ou d'un fragment d'un cadavre ennemi [*exocannibalisme*], pour permettre l'incorporation de ses vertus ou encore la neutralisation de son pouvoir. »¹¹ Cette approche du cannibalisme laisse de côté son aspect sombre et inquiétant, sa forme *négative*, entre cruauté plus ou moins ritualisée et manifestation pathologique tout aussi monstrueuse. On lit par exemple chez Roland Villeneuve cette tension entre une description de pratiques compréhensibles (le cannibalisme occasionnel des famines, des naufrages ou des états de siège) ou ethnologiques (cannibalismes guerrier ou religieux) — distinction à laquelle se tient Lévi-Strauss — et une présentation d'un cannibalisme plus inexplicable ou plus barbare. Il relève d'un côté que « ce sont les peuples les plus civilisés qui s'adonnent au cannibalisme »¹² tout en soulignant d'un autre la cruauté des cannibales, passant en revue des pratiques des plus terrifiantes. Par leur monstruosité et, dirait-on, par leur apparente gratuité et leur "sadisme", certaines pratiques échappent à l'entendement et révèlent une cruauté que rien ne semble véritablement justifier — un cannibalisme pathologique et *irrécupérable*.

Le cannibale a cependant focalisé depuis Léry et Montaigne tout un discours humaniste dont la tradition a irrigué notre pensée. Il apparaît, par-delà ses pratiques qui restent inacceptables pour l'occidental, comme le paradigme du « bon sauvage » que les philosophes des Lumières, à travers Rousseau ou Voltaire, s'efforceront de construire en opposition aux dérives de l'homme civilisé, affirmant par là la relativité de la notion de barbarie. Tous ces discours *positifs* sur le cannibalisme n'ont en fait pour véritable objet que de condamner la violence des occidentaux par le biais de comparaisons et de parallèles. Léry aborde ainsi la question du cannibalisme tout en dénonçant les massacres des guerres de religion¹³. C'est

dans un tel esprit que Montaigne écrit « Des Cannibales », texte paru en 1580. Le cannibalisme apparaît comme une pratique culturelle, certes barbare « eu esgard aux regles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie » ;¹⁴ elle ne relève pas de cette cruauté dont les occidentaux sont capables et qu'abhorre si cruellement Montaigne.

Je ne suis pas marry que nous remerquons l'horreur barbaresque qu'il y a en une telle action, mais ouy bien dequoy, jugeans bien de leurs fautes, nous soyons si aveuglez aux nostres. Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à deschirer par tourmens et par geénes un corps encore plein de sentiment, le faire rostir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux [...], que de le rostir et manger après qu'il est trespasé.¹⁵

Montaigne fait ici une distinction essentielle entre le cuit et le cru. Le cuit relève de la culture, car le vivant est ainsi respecté ; le cru suppose la cruauté et s'apparente à un acte de torture (de « geéne »). Dans cette logique, la guerre et la torture sont plus cruelles et plus barbares que l'anthropophagie, comme le souligne Voltaire.¹⁶

Ce réflexe discursif se retrouve enfin chez Lévi-Strauss. Dans *Tristes Tropiques*, deux sociétés se dessinent et s'opposent quant à leur rapport à l'autre, à l'étranger.

A les étudier du dehors, on serait tenté d'opposer deux types de sociétés : celles qui pratiquent l'anthropophagie, c'est-à-dire qui voient dans l'absorption de certains individus détenteurs de forces redoutables le seul moyen de neutraliser celles-ci, et même de les mettre à profit ; et celles qui, comme la nôtre, adoptent ce qu'on pourrait appeler l'*anthropémie* (du grec *émeïn*, vomir) ; placées devant le même problème, elles ont choisi la solution inverse, consistant à expulser ces êtres redoutables hors du corps social en les tenant temporairement ou définitivement isolés, sans contact avec l'humanité, dans des établissements destinés à cet usage. A la plupart des sociétés que nous appelons primitives, cette coutume inspirerait une horreur profonde ; elle nous marquerait à leurs yeux de la même barbarie que nous serions tentés de leur imputer en raison de leurs coutumes symétriques.¹⁷

Les pratiques cannibales apparaissent ainsi par contraste plus humaines et plus cohérentes. Il s'agit pour Lévi-Strauss de destituer le privilège de la valeur d'humanisme que le principe hégémonique et tout-puissant de civilisation veut sans cesse brandir avec morgue.

Il reste à voir comment le cinéma a intégré ou interrogé cette tradition. En tant qu'art propre au développement moderne de la technique, le cinéma fut le témoin d'un XX^e siècle pour le moins problématique, où processus civilisationnel et actes de barbarie se sont mêlés à un degré rarement égalé.

2. FILMS DE CANNIBALES : ÉVOLUTION D'UN GENRE

Quand on évoque les films de cannibales, on pense immédiatement à un genre qui a émergé dans les années soixante-dix. Cet intérêt pour l'anthropophagie se développe en Italie, dans les années de plomb, et présente des œuvres plus ou moins réussies — on retient les noms d'Umberto Lenzi et surtout de Ruggero Deodato. Ce genre présente une quadruple origine. Il est d'abord le prolongement du cinéma "Mondo", où affleurent çà et là, depuis *Monde cane* (1962) de Jacopetti et Prosperi, et surtout avec les films des frères Castiglioni, la question du cannibalisme. Les "Mondo Movies" sont le plus souvent désignés comme des « films qui se veulent documentaires mais réalisés sans aucune éthique documentariste, mélange de scènes réelles prises sur le vif et de séquences bidonnées. »¹⁸ Le genre du film cannibale hérite également du cinéma gore qui, depuis *Blood Feast* (1963) d'Hershell Gordon Lewis, fait de la cruauté et de la crudité de l'acte sanglant un spectacle à part entière. Il est aussi une variation plus réaliste que fantastique du film de zombies. Mais davantage encore, il s'inspire depuis longtemps du film de jungle, duquel il tient ses racines les plus profondes et duquel il tirera sa dimension politique.

Avant même de voir poindre les premiers films cannibales, ce sont effectivement les films de jungle qui sont à la mode en Amérique ; ces films qui mettent en scène des explorateurs blancs aux prises avec les dangers d'une Afrique encore inconnue, le tout au moment même où le continent subit de larges transformations physiques tout aussi bien que spirituelles sous l'impulsion des pays européens qui redessinent ses frontières, également de l'église de plus en plus influente par le biais de missions dites « civilisatrices ».¹⁹

L'Amérique du début du XX^{ème} siècle est largement conservatrice. Les acteurs noirs sont cantonnés à des rôles stéréotypés et parfaitement dégradants,²⁰ et les grands studios hollywoodiens aident à consolider une vision raciste de peur de voir les financiers se désinvestir de tournages de plus en plus coûteux.²¹

Dans des films comme *Tarzan of the Apes* (1918) de Scott Sidney et surtout le film éponyme daté de 1932 de W. S. Van Dyke, le cannibale n'est jamais nettement désigné comme tel, la consommation de chair humaine, graphiquement trop violente, n'est pas plus montrée. Car ici tous les noirs, tous les « sauvages », sont des cannibales en puissance, comme confirme l'amoncellement de crânes ou de marmites bouillantes. Le public de l'époque n'est pas dupe : les termes « sauvages » et « cannibales » sont interchangeable.²²

Van Dyke filme volontiers la supériorité supposée de l'occidental, tant dans sa façon de s'habiller que dans son élégance ou sa perspicacité... Et Tarzan, de par sa qualité d'homme blanc, intelligent et athlétique, surpasse l'africain comme le cannibale. Le film de jungle ne peut dès lors exister que s'il met en scène deux mondes qui se rencontrent, s'étrillent et ne peuvent, en aucun cas, entrer en communication.

Le film de cannibales italien apparaît dans les années 1970. Le premier film cannibale est, chronologiquement, *Man from Deep River* d'Umberto Lenzi (1972), mais le plus emblématique est, sans doute, *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato (1979).

Ces films se caractérisent par plusieurs éléments communs : ils laissent de côté l'exotisme africain pour se tourner du côté de l'Amérique du sud ou de l'Asie, ce qui permet aux réalisateurs une économie conséquente quant aux cachets d'acteurs. Ils sortent sur les écrans en promettant de relater des faits réels (*Natura contro*, Antonio Climati, 1988, *Cannibal Holocaust*). Ils multiplient les images violentes, voire gores, y compris des images — non simulées — d'animaux tués par et pour la caméra. Finalement, leur qualité est critiquable et critiquée. Beaucoup de ces films utilisent des images d'archives tournées dans des pays exotiques comme pouvaient le faire les films de jungle des dizaines d'années auparavant ; des images qui peuvent se retrouver d'un film à l'autre, montées dans un ordre différent, et soulignent le manque d'argent de ces productions.

La plupart des films cannibales italiens mettent en scène un certain nombre d'observateurs : le journaliste qui couvre de manière complaisante l'irruption de la violence dans un pays dominé par un climat de terreur, se délectant des crimes, des rapt (comme celui d'Aldo Moro en 1978) ; l'universitaire qui sait comment fonctionne le monde avant même

d'en faire l'expérience. La rencontre avec les cannibales souligne précisément cet écart : l'arrogance des jeunes reporters aventuriers n'aura d'égal que la brutalité et la rapidité avec laquelle les sauvages les dévoreront.

Cannibal Holocaust raconte l'enquête d'un anthropologue parti à la recherche d'un groupe de journalistes perdus en Amazonie. Il comprend que le groupe a été dévoré par les indigènes quand il trouve les rushes de leur documentaire. Ce reportage brut présenté sans montage, véritable film dans le film, est progressivement dévoilé au spectateur qui découvre toute la barbarie des occidentaux avant d'assister à leur massacre anthropophagique. Les indiens ont mangé les blancs, « moins pour le plaisir de dévorer tel ou tel que pour celui de le vomir. »²³ Comme l'explique Deodato :

Je voulais faire un film sur le voyeurisme. [...] J'ai déclaré la guerre aux médias en me servant de leurs armes. Chaque fois que j'allumais la télé, je tombais sur des émissions faisant un étalage morbide de meurtres, de viols et d'autres actes violents commis en Italie [...]. J'en ai eu ras-le-bol et j'ai décidé de prendre les armes et de contre-attaquer. Je me suis promis de faire le film le plus violent qui soit et de le jeter à la figure de ce public féru d'images malsaines [...].²⁴

On oublie aujourd'hui le contexte dans lequel est sorti *Cannibal Holocaust*, et, surtout, le jeu de Deodato avec son public. Bon nombre de spectateurs pensent alors que le film présenté à l'intérieur du film est réel. D'autres rumeurs affirment que les acteurs sont bien morts, tous tués par Deodato en personne. Ils ont signé des contrats leur interdisant d'apparaître dans les medias afin d'accréditer la thèse de leur disparition.²⁵

Le jeu entre mensonge et vérité met le spectateur dans une position délicate. Il ne sait plus ce qui relève de la fiction, ou du réel. Les animaux tués dans le film le sont véritablement, mais qu'en est-il des hommes ? Comment le spectateur peut-il *consommer* ces images sans s'interroger sur sa propre pulsion scopique ? Se rend-il compte que le film ne vise qu'à le placer face à ses contradictions ? *Cannibal Holocaust* apparaît comme un film cannibale qui finit par dévorer le spectateur lui-même.

Réalisé un an après, *Cannibal Ferox* de Lenzi reprendra l'idée d'un cannibalisme de vengeance tout en insistant sur la fascination *et* la répulsion qu'inspire l'acte anthropophagique. Gloria Davis, jeune thésarde, part en Amérique du sud prouver que le cannibalisme

comme rite social n'a jamais existé en tant que tel — c'est la thèse de l'anthropologue William Arens.²⁶ Le film, là encore, prouve la nécessité d'un cannibalisme — réel ou symbolique — face à l'attitude violente et scandaleuse du civilisé. Là encore, quoique de façon moins subtile que dans *Cannibal Holocaust*, le spectateur est impliqué dans le dispositif filmique, au point que son désir de se délecter d'images atroces lui est offert en spectacle.

3. CANNIBALISME ET POLITIQUE

Conjointement à l'élaboration de ce genre qu'est le film de cannibales, de nombreux films vont aborder la question du cannibalisme sans en passer par le truchement exotique d'un pays lointain. Mais un film comme *Cannibal Holocaust* visait davantage notre modernité qu'il ne développait un souci ethnographique pour des peuplades reculées ; il regardait davantage le spectateur qu'il ne présentait à celui-ci une réalité adverse coupée de la sienne. C'est en effet le civilisé — et la civilisation dans son modèle occidental — qui est souvent visé et dénoncé comme cannibale. Toute une dimension politique accompagne ainsi les films qui présentent des pratiques anthropophagiques, que ce soit sur un mode réaliste ou symbolique.

Ces films se situent « après Auschwitz », Auschwitz n'étant ici que le nom du mal absolu — dans des formes parfois "banales" — qui se décline de façon diverses et répétée tout au long du XX^e siècle. Nous sommes entrés dans un temps où la réalité a dépassé la fiction. On sait que l'être civilisé et cultivé peut être un loup pour l'homme, c'est-à-dire un cannibale. Les discours de domination des puissants sont désormais visés : dénonciation de l'impérialisme, de la colonisation, puis bientôt de la mondialisation ; critique de la société de consommation et de la société du spectacle ; critique du capitalisme et de la bourgeoisie ; ...

Autour de 1968 surgissent un peu partout des mouvements de contestation politique et culturelle, qui vont reprendre ou développer ces discours de protestation. En 1967, Jean-Luc Godard tourne *Week-end* : un film « méchant »,²⁷ *inconsommable*. Le film montre un couple représentatif d'une bourgeoisie hautaine, acculturée, violente et réactionnaire. Il présente le comble du progrès de la civilisation dominante, plongeant le spectateur dans le chaos d'un ordre politique où règne l'individualisme. La dérive des deux personnages monstrueux,

toujours prêts à “bouffer” voisins et parents, à assassiner pour leur profit, connaîtra un point d’arrêt. Ils finissent capturés par une tribu rebelle, le Front de Libération de la Seine et Oise, sortes d’Iroquois cannibales ou d’hippies révolutionnaires qui mangent leurs congénères bourgeois. Le mari sera dévoré par sa femme et le chef de la tribu affirmera : « on ne peut dépasser l’horreur de la bourgeoisie que par plus d’horreur encore ». Film désespéré sur un monde où les hommes n’ont d’autre solution que de s’entredévorer, *Week-end* semble également ouvrir la voie à toute une série de films à dominante politique qui reprendront la figure du cannibalisme pour critiquer la société moderne capitaliste ou l’impérialisme mondialisé. On constate d’ailleurs, dans cette utilisation le plus souvent métaphorique de l’anthropophagie, que la figure du cannibale est double et suscite une visée contradictoire : il s’agit de dénoncer l’opresseur (le patron, le puissant, le bourgeois) comme un cannibale, ou bien de cannibaliser ce dernier pour lutter contre sa toute-puissance. Cannibales anti-bourgeois contre anthropophages capitalistes — violence contre brutalité.

Deux films brésiliens sont également remarquables. *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), et *Qu’il était bon mon petit Français*, de Nelson Pereira dos Santos (1971), appartiennent au *cinema novo* des années soixante, qui questionne l’identité nationale brésilienne. Le *cinema novo* relève d’une *esthétique de la faim* où la violence est affirmée comme le signe de la dignité retrouvée d’un peuple affamé. Ces films *tropicalistes* ont souvent recours à la métaphore anthropophagique. *Macunaíma* est l’« histoire d’un Brésilien qui a été mangé par le Brésil »,²⁸ une histoire qui doit être « regardée dans ces temps anthropophagiques où le Brésil se met à manger de plus en plus les Brésiliens »²⁹ : à travers l’existence et les métamorphoses du héros Macunaíma, homme sans qualité qui ne cesse de changer de couleur de peau, on observe le destin du brésilien qui est d’être dévoré par les puissants de son propre pays, métaphore d’une aliénation et d’une censure qui réduit la population à la pauvreté et les artistes à l’impuissance. Ce sont les fondements mêmes de la société moderne brésilienne qui relève ainsi d’un cannibalisme qui a contaminé toutes les formes de rapports sociaux et de consommation.

Toute consommation est, en dernière analyse, réductible au cannibalisme. Les relations de travail comme les relations entre personnes, les relations sociales, politiques et économiques sont encore fondamentalement anthropophagiques.³⁰

Dans le film de dos Santos, il s'agit d'un français qui a échappé à Villegagnon (dit « le cannibale ») pour se retrouver prisonnier d'une tribu anthropophage qui finira par le manger.³¹ Le français se mêle aux coutumes locales au point de comprendre et, en un sens, d'accepter son sort. Le film défend cette fois un principe d'intégration, en lien avec le concept positif d'*anthropophagie* développé dans les années vingt.³²

L'anthropophagie [...] est un processus culturel par lequel le colonisé s'approprie la culture du colonisateur et la transforme, que ce soit par la distorsion, que ce soit par la juxtaposition d'éléments culturels absolument dissemblables, en faisant ainsi une source de production culturelle originale.³³

Le cannibalisme apparaît ainsi paradoxalement comme une menace *et* comme une nécessité culturelle et identitaire.

On retrouve cette contradiction dans *Porcherie* de Pasolini. Ce film se présente comme un diptyque : d'un côté un cannibalisme primitif où le sauvage anarchiste et cannibale interprété par Pierre Clémenti incarne la désobéissance totale et l'affranchissement de la Loi — à savoir la loi du père, dans la tradition freudienne de *Totem et Tabou* ; de l'autre un cannibalisme froid et inhumain, dissimulé sous les masques d'un néo-capitalisme que Pasolini assimile à une porcherie — et qui finit par dévorer Julien (Jean-Pierre Léaud). Tout le film fonctionne par opposition de deux destinées parallèles et antinomiques, comme deux films ou deux *mystères* juxtaposés : l'épisode du désert ou *Orgia*, et celui de l'Allemagne contemporaine ou *Porcile* ; une face primitive et une face civilisée : deux formes de barbarie radicalement opposées. On retrouve la méthode comparatiste propre à la pensée humaniste où le cannibalisme tient une place centrale.

Le cannibalisme est un système sémiologique. Il faut lui restituer, ici, toute sa valeur

allégorique : un symbole de la révolte portée à ses plus extrêmes conséquences. C'est une forme d'extrémisme, d'un extrémisme poussé à la limite du scandale, de la rébellion, de l'horreur. C'est aussi un système d'échanges, ou, si l'on préfère, de refus total, donc une forme de langage, de refus monstrueux de la communication communément acceptée par les hommes.³⁴

Il s'agit pour le poète de récuser la société capitaliste ou néo-capitalisme, ce nouvel ordre établi dans la continuité de l'Allemagne nazie où l'argent est désormais le seul idéal. « Il me paraît important d'expliquer que, malgré son apparence plus civile, plus humaniste, le néo-capitalisme n'est pas "meilleur" que l'ancien. Mon film est une condamnation — parfois explicite, parfois implicite — de la société capitaliste. »³⁵ Pasolini affirmait que le véritable contenu politique de *Porcherie* était un désenchantement désespéré à l'égard de toutes les sociétés, présentes ou passées, évoquant même le concept d' « anarchie apocalyptique ». Dans ce film, toutes les sociétés se dévorent ou sont dévorées. Comme Godard, Pasolini a voulu faire un film *inconsommable*, contre la culture de masse.

Ce cinéma d'auteur touche ainsi à la question de l'horreur — comme le film de Godard, celui de Pasolini est un film de provocation qui montre des meurtres, un viol, des têtes coupées, aussi bien que du cannibalisme —, une horreur montrée dans sa crudité, sa cruauté même. C'est l'occasion d'interroger à nouveau un cinéma d'horreur souvent dénigré qui mêle pourtant cannibalisme et politique d'une façon singulière : le film « hillbilly », qui désigne un « bouseux » ou un « cul-terreux ».

Le film hillbilly est typiquement américain. Il s'ancre dans un contexte socio-politique et géographique exclusif : le sud des Etats-Unis — Texas, Virginie, le désert du Nouveau Mexique, etc. —, un sud non pas réel mais volontairement caricatural. Les films mettent en scène des familles de cannibales, créatures dégénérées, sales, malades. Le film hillbilly présente une dichotomie parfaitement simple : celle d'une poursuite de personnes belles, riches, les « beautiful people » que vantent les magazines, par des hommes et des femmes misérables — *The Texas Chainsaw Massacre 2* (1986) s'ouvre sur l'exécution sanglante de jeune gens riches et sans soucis, caricatures du "yuppie" américain qui méprise un sud qu'il estime encore à l'âge de pierre.

Les films hillbilly assument leur discours parodique, poussent encore l'exagération, accumulant les symboles les plus lourds, les situations les plus délirantes, la provocation simple et gratuite. Ces films montrent des cannibales dissimulés aux yeux du commun des mortels, cachés au fond des bois, terrés dans des tunnels labyrinthiques et répugnants. Ceux-ci gardent des trophées humains, crânes et squelettes, ils accumulent, volent ; se vengent, en somme, d'une société qui, si elle avait la moindre idée de leur existence, les exècrerait. Ces créatures tiennent à la fois de l'animal de proie et, ironiquement, de l'américain armé prêt à la violence pour assurer la protection de son foyer ou de sa propriété. C'est donc bien un

sous-texte politique que l'on trouve dans ces films qui se moquent d'une Amérique conservatrice qui n'a plus rien ou presque à entretenir. Et si ces films sont américains, sans l'ombre d'un doute, c'est qu'ils s'échinent à éreinter l'un des thèmes les plus éminents de la pensée comme de la littérature américaine : le voyage — ici interrompu à coup de masse, de bâton, de couteau, comme un rêve américain qu'on aplatit sans effort, preuve de son inconséquence et de son irréalité pour une masse silencieuse.

Cette critique passe essentiellement par une réflexion sur le temps, le passé qui emprisonne ces individus doublement : d'une part parce qu'ils sont des bêtes sauvages affaiblis par les relations consanguines et devenus, pour la plupart attardés ou enfantins — « leather-face », le personnage principal de *The Texas Chain Saw Massacre* est filmé comme un enfant capricieux ; d'autre part parce que l'histoire récente de leur pays a pu exacerber chez eux leurs côtés les plus cruels — c'est le cas de Chop Top (Bill Moseley) dans *The Texas Chain Saw Massacre*, revenu traumatisé par son séjour au Vietnam.

C'est vers cette idée de passé toujours réactivé que revient Jonathan Liebesman dans *The Texas Chainsaw Massacre : The Beginning* (2006) qui fait tomber deux frères, l'un soldat revenu du Vietnam et prêt à y repartir, l'autre cherchant à fuir la guerre, dans les griffes de cannibales. Liebesman ramène l'horreur sur le territoire américain, en occident, donc, et rappelle que la violence, quelle que soit sa justification morale, patriotique ou même philosophique, est une imposture — le titre cruellement franc *The Texas Chain Saw Massacre* pour *Massacre à la Tronçonneuse* sonne aussi bien comme le titre d'un texte programmatique que comme un refus d'édulcorer tout ce que l'époque a à proposer à sa jeunesse.

Ces films mettent tous en lumière des familles, symboles de sociétés alternatives et, surtout, allégorie bien pratique d'une Amérique elle-même féroce. Un réalisateur fait toutefois ici figure d'exception : Herschell Gordon Lewis, cinéaste radical, coutumier des productions fauchées et pionnier du Gore au cinéma avec *Blood Feast* (1963). Herschell Gordon Lewis est un habitué du film hillbilly avec, par exemple, *Two Thousand Maniacs !* (1964). *Blood Feast* tourné un an plus tôt est plus singulier puisqu'il met en scène, pour la première fois, un cannibale seul, meurtrier solitaire. Fuad Ramses, traiteur exotique, tue ses victimes pour satisfaire la divinité Ishtar, et les donne à manger à ses clients. Le réalisateur insiste sur l'aspect étranger de l'assassin, seul au milieu d'une petite ville américaine conservatrice et religieuse, et se moque de façon outrancière de la tolérance américaine.

A mesure que l'on sort de ces années "politiques", le cinéma va transformer la figure collective du cannibale en une figure individualisée. Il semble ainsi qu'avec le recul du politique, ce soit désormais le corps individuel qui prenne en charge tout un pouvoir de transgression ou de subversion. Deux types de cannibales se dessinent alors : le meurtrier et l'amant, parfois indissociables. L'individu se retrouve face à un désir cannibale qui fait de son propre corps un corps extrême et hors-la-loi, transgressant les interdits mais parvenant par là même à une nouvelle connaissance — aussi inédite que scandaleuse, aussi fascinante que répugnante — de l'autre.

4. PULSIONS CANNIBALES

Si les meurtriers cannibales comme Sawney Bean, Issei Sagawa ont inspiré bon nombre de films (Bean : *Death Line*, 1972 ; *Hillside Cannibals*, 2006 ; Sagawa : *Adoration ou la Transsubstantiation*, 1986), le spectateur retient surtout le personnage d'Hannibal Lecter.

La série de films entamée par Jonathan Demme avec *The Silence of the Lambs* (1991) joue pleinement sur l'idée de saveur, de fumet, sur une atmosphère de charme et de décontraction : la recherche du plaisir, en somme. Hannibal Lecter, tueur en série et personnage monstrueux, est un homme du monde et un fin gourmet. Il peut donner à manger de la chair humaine à ses invités à leur insu, augmentant ainsi son plaisir ; c'est une dégustation horripilante qui prend la place du rituel païen (*Red Dragon*, 2002). Le cannibale n'est plus le « sauvage », créature ni plus cruelle qu'une bête tuant afin de se nourrir, mais l'homme de culture qui brise volontairement l'un des interdits les plus irréfragables de notre société. Sa culture est classique : il aime l'art, la littérature ou l'opéra, comme on peut le voir dans *Hannibal* (2001), film en partie tourné à Florence.

Il faut également souligner le cas du cannibale allemand Armin Meiwes dont la vie est rapidement passée à l'écran. *Grimm Love* (2006) montre deux individus ordinaires, jamais effrayants. L'un va dévorer l'autre avec son accord, sans meurtre ou pression d'aucune sorte. Le tueur n'a rien à voir avec le résultat d'une lignée consanguine, il n'est pas idiot, abruti par les tares génétiques, il ne possède aucune force hors du commun. C'est un universitaire, un intellectuel. *Grimm Love* est avant tout l'histoire d'une rencontre sans contrainte : la victime est volontaire, le "plaisir" est partagé. *Grimm Love* ne raconte pas un homicide au sens strict

du terme et interroge le spectateur, comme le citoyen, sur la liberté de l'homme à disposer de son corps, bien que celui-ci soit un malade mental, jusqu'au désir de castration et de mort.

Le film fait le lien entre la pulsion cannibale criminelle et une pulsion cannibale d'ordre érotique. On pourrait en formuler le principe ainsi : aimer l'autre, c'est aimer manger l'autre. Depuis les récits mythologiques aux faits divers les plus actuels, le désir humain peut souvent s'apparenter à un « désir cannibale ». ³⁶ Sigmund Freud et après lui Karl Abraham, avaient introduit l'idée d'une pulsion cannibalique dans le développement psychosexuel d'un individu, allant parfois jusqu'à confondre le stade cannibalique avec le stade oral. Le terme de *cannibalique* « exprime de façon imagée les différentes dimensions de l'incorporation orale : amour, destruction, conservation à l'intérieur de soi et appropriation des qualités de l'objet. » ³⁷

Le lien entre sexe et nourriture sera souvent mis en évidence. On parle ainsi de faim ou d'appétit sexuel. ³⁸ Claire Denis montrera dans *Trouble every day* (2000) les conséquentes terrifiantes d'une pulsion sexuelle malade, vampirique et absolument dévoratrice, en insistant sur le désir conjoint du "mangeur" et du "mangé". De manière très différente, Peter Greenaway, qui s'intéresse au lien qui unit sexualité et nourriture, tourne *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989), dans lequel il ajoute le motif du cannibalisme. Le film s'achève sur le meurtre de l'amant donné à manger par l'amante à son monstrueux mari. Ce film est une variation sur le motif littéraire, issu du Moyen Âge, du *cœur mangé*. ³⁹ Il s'agit le plus souvent d'histoires adultérines où le mari trompé donne à manger à sa femme le cœur de son amant ; la vengeance de l'un se change pour l'autre, une fois l'horreur dépassée, en une absorption fusionnelle et définitive du cœur de l'aimé, qui lui appartient alors à jamais.

Deux films vont directement illustrer le principe d'une dévoration passionnelle : *La Chair* (1991) de Marco Ferreri et *Chamanka* (1996) d'Andrzej Zulawski. Ils illustrent à leur façon — l'un sur un mode parodique et mystique, l'autre sur un mode passionnel et hystérique — cette impossibilité de se séparer de l'autre aimé, faisant du sujet adorant-dévotant ce que Pierre Fédida a nommé le « cannibale mélancolique ». Ce dernier « porte la vocation imaginaire de ne jamais perdre l'autre », ⁴⁰ cet autre qui reste pourtant absolument séparé de soi. Comme l'écrit Fédida, « le cannibalisme comprend cette agressivité présente à l'angoisse elle-même de perdre l'objet d'amour et de l'anéantir plutôt que d'y renoncer en s'en détachant. ⁴¹ » Le cannibalisme est ainsi l'expression mythique d'un deuil mélancolique où « le plus sûr moyen de se préserver de la perte de l'objet est de le détruire pour le maintenir vivant ». ⁴²

En élargissant la question et en sortant du fait clinique, nous retrouvons la fameuse formule de Lévi-Strauss : « Nous sommes tous des cannibales. Le moyen le plus simple d'identifier autrui à soi-même, c'est encore de le manger. »⁴³ Fernando Arrabal en présente une illustration à la fin de son film, *J'irai comme un cheval fou* (1973), où l'ingestion complète de l'autre — l'autre aimé, que l'ermite mange et embrasse tout à la fois — entraîne la renaissance de l'être dévoré : « Oui Aden, je te mangerai jusqu'à ton dernier os, pour communier avec ton essence. Je reçois le corps de ton corps pour les siècles des siècles et je t'enfanterai dans la douleur. » On retrouve ici une dimension religieuse, celle du sacrement eucharistique, comme dans *La Chair* de Ferreri qui mêlait l'acte cannibalique final du père avec la communion catholique du fils.⁴⁴ Comme il est écrit dans *L'Évangile selon Saint Jean* :

En vérité, en vérité, je vous le dis,
 si vous ne mangez la chair du Fils de l'homme
 et ne buvez son sang, vous n'aurez pas la vie en vous.
 Qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle
 et je le ressusciterai au dernier jour.
 Car ma chair est vraiment une nourriture
 et mon sang vraiment une boisson.
 Qui mange ma chair et boit mon sang
 demeure en moi
 et moi en lui.⁴⁵

Citant ce passage, Georges Didi-Huberman souligne d'ailleurs le lien de la communion eucharistique avec la communion amoureuse et sexuelle, qualifiant ces phrases évangéliques de « Phrases sexuellement abyssales » : « Phrases d'amour mystique, c'est-à-dire porteuses d'une totale voracité : aime-moi, viens en moi, demeure en moi — *mange-moi*. Et tu jouiras éternellement. »⁴⁶

Enfin, si aimer l'autre, ou connaître l'autre, consiste à le manger, alors le *connais-toi toi-même* socratique peut être assimilé à un acte autophagique. C'est ce que raconte le film de Marina de Van, *Dans ma peau* (2002). Sévèrement blessée à la jambe, Esther va s'intéresser à sa plaie comme si s'ouvrait ainsi un accès à son propre corps : bientôt, elle suce son sang, mange sa plaie, tanne des morceaux de peau, ... Si la dimension sexuelle et clinique n'est évi-

demment pas absente, c'est la découverte de soi qui alimente cette pulsion, où se connaître soi-même suppose cette auto-dévoration du corps propre, dans une relation quasi-mystique. Ceci est mon corps — *Hoc est enim corpus meum*. On trouverait ici le point nodal d'un amour de l'humanité pour elle-même — alimentant et léchant ses propres plaies —, qui serait assimilable à une pulsion cannibalique — entre réalité et symbole. A l'image du principe théophagique, l'humanité se préserverait et apprendrait à se connaître en s'auto-dévotant. Il s'agit ainsi, « selon le principe sauvage d'une véritable anthropophagie », comme l'écrit Didi-Huberman,

de penser *le corps qui mange comme devenant cela même qu'il mange*, à savoir une substance de grâce divine. Mangez-vous les uns les autres, vous qui êtes les membres de ce grand corps du dieu que vous vous devez d'incorporer en sacrement. Tel serait l'énoncé impératif de cette forme d'amour et de cette alliance vorace avec le dieu – un amour, une alliance de chair mangée et de sang bu.⁴⁷

Et si le cinéma portait en lui ce désir absolu et théophagique ? Et si ce désir de tout voir, de filmer les interdits, mais également d'incorporer une humanité en devenir dans un grand corps imaginaire, n'était au fond un désir sacré du cinéma : celui de mêler tous ces corps dans un grand carnaval cannibale ? *Cannibale* serait ainsi ce cinéma toujours prêt à se repaître des corps filmés — pour le meilleur ou pour le pire.

Le cinéma n'a pas seulement renouvelé l'approche du cannibalisme dans sa pluralité. Nouvelle hostie d'une réalité à rédimmer, il donne à manger ses images — et l'on pourrait élargir ce constat à toute forme d'image animée (vidéo, télévisuelle,...). Dans son désir, proche d'un voyeurisme, de capturer l'humain (le vivant) dans l'image, le cinéma *mange l'homme* : les corps filmés sont dévorés par la caméra qui se repaît de la figure humaine — pour mieux l'identifier, le connaître, aurait dit Lévi-Strauss. Le cinéma pose ainsi, quant au *savoir* sur le cannibalisme, la question du *voir* : il interroge notre pulsion scopique en l'assimilant à une pulsion cannibale. Ce n'est pas le cannibalisme qui choque ou attire, mais le fait de le montrer et de le regarder. *Cannibal Holocaust* en déconstruisait le principe, et *Grimm love* nous en a rappelé la réalité : nous voyons un film sur une jeune chercheuse qui veut voir la vidéo tournée par le cannibale. C'est ce désir, peut-être, plus que tout, qui intéresse et hante le cinéma.

En effet, le cannibalisme intéresse le cinéma parce qu'il pointe, non seulement un désir, mais aussi une inquiétude : celle qui voudrait que l'acte de filmer, repris par celui de regarder, soit un acte de dévoration. Une dévoration malsaine, inhumaine, barbare. C'est un principe propre au cannibalisme : manger l'autre, c'est le tuer. Comment se manger les uns les autres dans la joie ? Que l'on pense à la fable des *Cannibales* de Manoel de Oliveira (1988), film mystérieux qui semble autant nous regarder que nous le regardons : à l'horreur d'avoir mangé de l'humain *sans le savoir*, succède un final carnavalesque et cannibalique où se manifeste la joie festive des transformations. Dans une tradition que l'on pourrait qualifier de « tropicaliste », tout spectacle culturel est aussi anthropographique qu'anthropophagique.

Le cannibalisme interroge et analyse les limites (les bords, les frontières) de l'humanité de l'Homme. C'est pourquoi le cinéma, qui contrairement à d'autres médias sait aussi réfléchir sur ses propres pouvoirs, a souvent observé ce phénomène humain-inhumain. Exprimer tout à la fois sa hantise et son désir, il a su, souvent avec succès, affronter des questions dérangementes à une époque où toute une tradition de pensée, que l'on dit humaniste, était confrontée à la réalité de son désaveu. Il est sûr que la question restera ouverte, et que le cinéma aura encore à interroger cette pratique, aussi réelle que symbolique, qui le concerne — comme il *nous* concerne — de si près.⁴⁸

1. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (Paris: Plon, 1955), 463.

2. Georges Bataille, *L'Érotisme* (1957; Paris: Minuit, 2011), 75.

3. L'ouvrage de Martin Monestier, *Cannibales. Histoire et bizarreries de l'anthropophagie* (Paris: Le Cherche Midi, 2000), en fait une recension exhaustive.

4. Claude Lévi-Strauss, « Nous sommes tous des cannibales », *Cahier de L'Herne* 82 (Paris: L'Herne, 2004), 34-36.

5. Alain Daniélou, *Mythes et Dieux de l'Inde / Le Polythéisme Hindou* (Paris: Flammarion, 2009), 211.

6. Maître Eckhart, *Les Sermons* (Paris: Albin Michel, 2009), 110.

7. Voir Merrall Llewelyn Price, *Consuming Passions: The Uses of Cannibalism in Late Medieval and Early Modern Europe* (Londres: Routledge, 2011), 2.

8. Sur le lien entre catholicisme et cannibalisme, voir Franck Lestringant, *Le Huguenot et le sauvage* (Genève: Droz, 2004), 441, ou « Catholiques et cannibales. Le thème du cannibalisme dans le discours protestant au temps des guerres de Religion », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, éd. J.-C. Margolin et R. Sauzet (Paris: Maisonneuve et Larose, 1982), 233-45.

9. « [...] the mystic and philosopher Simone Weil (1909 - 1943) describes "the beauty of the world" as the "mouth of a labyrinth", at the center of which "God is waiting to eat" the lovers of beauty, but only to transform them. » — Ann W. Astell, *Eating Beauty: The Eucharist And the Spiritual Arts of the Middle Ages* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006), 5.

10. Voir Franck Lestringant, *Le Cannibale. Grandeur et décadence* (Paris: Perrin, 1994).

11. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 463.

12. Roland Villeneuve, *Histoire du cannibalisme* (Paris: Le Livre Club du Libraire, 1965), 52.

13. Voir Jean de Léry, *Histoire d'un voyage en terre de Brésil*, éd. Franck Lestringuant (Paris: Librairie Générale Française, 1994), 376.
14. Montaigne, *Essais. Livre I* (Paris: GF-Flammarion, 1969), 259.
15. *Ibid.*, 258.
16. Voir Voltaire, « Anthropophages », *Dictionnaire philosophique*, éd. Raymond Naves et Olivier Ferret (Paris: Éditions Classiques Garnier, 2008), 27-28.
17. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 464.
18. Voir l'ouvrage de référence sur le sujet : Sébastien Gayraud et Maxime Lachaud, *Reflets dans un œil mort. Mondo Movies et films de cannibales* (Paris: Bazaar, 2010), 17.
19. Voir Aylward Shorter, *Cross and Flag in Africa: The "White Fathers" During the Colonial Scramble (1892-1914)* (Maryknoll, NY: Orbis Books, 2006), xxi.
20. Voir Cedric J. Robinson, *Forgeries of Memory and Meaning: Blacks and the Regimes of Race in American Theater and Film before World War II* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007).
21. Voir Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film (Culture And The Moving Image)* (Philadelphia, PA: Temple University Press, 1993).
22. Voir Alex Vernon, *On Tarzan* (Athens: University of Georgia Press, 2008).
23. Emil Michel Cioran, *De l'Inconvénient d'être né* (Paris: Gallimard, 1987), 194.
24. Entretien avec Ruggero Deotato, *Mad Movies* 162, cité in Gayraud et Lachaud, *Reflets dans un œil mort*, 137.
25. *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2010), 86.
26. Voir le débat qui oppose l'anthropologue William Arens à ses confrères quant à la réalité du cannibalisme comme rite institué et sanctionné par la société dans William Arens, *Rethinking Anthropology, Cannibalism and the Colonial World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
27. « C'est un film qui déplaira sûrement à la majorité des spectateurs. Parce que c'est très méchant, grossier, caricatural. » — propos de Godard cités dans Jean-Luc Douin, *Jean-Luc Godard (1989; Paris: Rivages / Cinéma, 1994)*, 185.
28. Joaquim Pedro de Andrade cité dans *Le Cinéma brésilien*, dir. Paulo Antonio Paranagua (Paris: Centre Georges Pompidou, 1987), 100.
29. *Ibid.*
30. De Andrade cité dans *Le « cinema nôvo » brésilien. 2. Gláuber Rocha, « Études cinématographiques » 97-99* (Paris: Minard, 1973), 45.
31. Il est la libre adaptation du récit de l'allemand Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, trad. Henri Ternaux Compans (Paris: Métailié, 2005), qui fut captif des Tuppinambas au XVI^e siècle.
32. Voir le « Manifeste anthropophage » (1928) d'Oswald de Andrade in *Anthropophagies* (Paris: Flammarion, 1982).
33. Jean-Claude Bernardet, « Méandres de l'identité », in *Le Cinéma brésilien*, dir. Paulo Antonio Paranagua (Paris: Centre Georges Pompidou, 1987), 239.
34. Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Dufлот* (Montréal: Gutenberg, 2007), 115.
35. Pasolini interviewé dans *Le Monde* daté du 12-13 octobre 1969.
36. Voir Julien Picquart, *Notre désir cannibale. Du mythe aux faits divers* (Paris: La Musardine, 2011).
37. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse* (1967; Paris: Quadrige / PUF, 1998), 59.
38. Lévi-Strauss a ainsi montré que dans toutes les sociétés, « rapport sexuel et rapport alimentaire sont immédiatement pensés en similitude », une analogie le plus souvent logée dans le langage — voir *La Pensée sauvage* (Paris: Pocket-Agora, 1990), 129-30.
- 39 Voir l'ouvrage de Mariella di Maio, *Le Cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle* (Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005).
40. Pierre Fédida, « Le cannibale mélancolique », in *L'Absence* (Paris: Gallimard, 1978), 64.
41. *Ibid.* 65.
42. *Ibid.*, 66.
43. Lévi-Strauss, *Nous sommes tous des cannibales* (Paris : Seuil, 2013).
44. Paolo, le personnage principal, s'écriera : « Je voulais la manger, je ne le pouvais pas sans la tuer. Nous sommes limités. On ne sait pas encore faire certains miracles. Pas un petit bout de Dieu : je voulais manger Dieu tout entier. »
45. *Je* 6,53-56.
46. Georges Didi-Huberman, « Disparates sur la voracité », in *Phasmes. Essais sur l'apparition* (Paris: Minuit, 1998), 178.
47. *Ibid.*, 181.
48. Remerciements : Noëlle Batt et Nathalie Montoya.