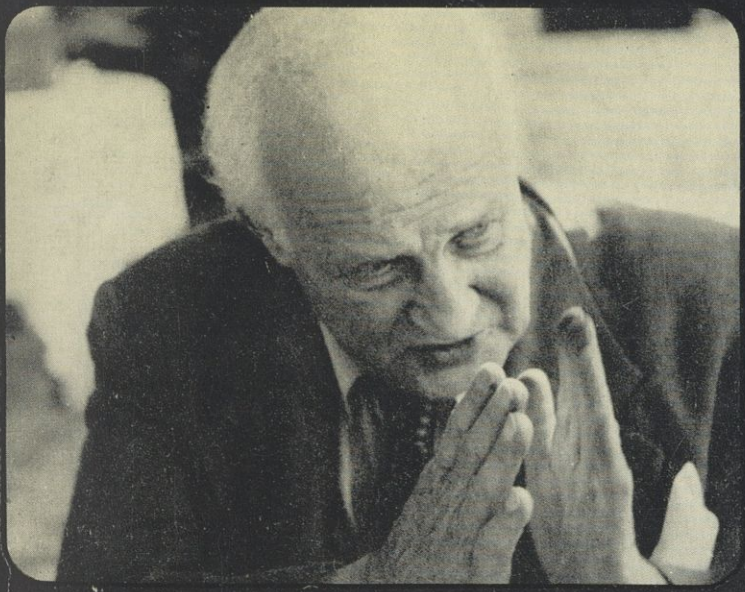
robert

flaherty

par henri agel



CINEMA D'AUJOURD'HUI

SEGHERS

Robert J. Flaherty

par

Henri Agel

1055

16°V.
6196
(32)

DL - 14 9 1965 - 13428

Collection dirigée par PIERRE LHERMINIER
La couverture a été dessinée par JEAN FORTIN

CINÉMA
D'AUJOURD'HUI

32

Robert J. Flaherty

Présentation par HENRI AGEL
Choix de textes de Robert Flaherty
Extraits de découpages. Témoignages
Panorama critique
Filmographie. Bibliographie
Documents iconographiques

ÉDITIONS SEGHERS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
IMPRIMÉS

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, D'ADAPTATION
ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.
© 1965 BY ÉDITIONS SEGHERS, PARIS.

Cet ouragan modeste ne pensait pas que le souffle qui parcourt ses films venait de ses propres poumons. Avec une parfaite humilité il ne cherchait pas autre chose qu'à reproduire sur l'écran ce qu'il aimait dans la nature.

En se dissimulant derrière Moana ou le garçon de la Louisiane, derrière un reflet d'eau ou un jeune éléphant, Flaherty a réussi à nous donner des films où l'auteur est non seulement visible, mais amicalement accessible. Assister à la projection d'un de ses films c'est avoir une conversation intime avec lui.

Flaherty, c'est le triomphe du subjectivisme involontaire.

JEAN RENOIR.

Pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans la recherche des documents de toute espèce et des illustrations de ce volume, nous tenons à remercier très chaleureusement : la famille de Robert J. Flaherty, le British Film Institute et particulièrement miss Penelope Houston, le Museum of Modern Art, la Cinémathèque française, la Bibliothèque de l'IDHEC et aussi Mme Meerson qui nous a permis de prendre contact avec Mrs Frances Flaherty et sa fille aînée, Mme Hélène Van Dongen, MM. Pierre Boulanger, Jean Demay, Jacques Deslandes, Robert Felsette, Richard Griffith, Luc de Heusch, Marcel Martin, Jean Renoir, les revues L'Avant-Scène du Cinéma, Etudes cinématographiques, Image et Son, *et* Film Culture; *les Editions Focal Press, Faber and Faber, Guanda et les Publications de l'U.N.E.S.C.O.*

A la mémoire de Jean Grémillon,
et en hommage à Christiane Grémillon.

AVANT-PROPOS

La carrière de Robert Flaherty est un peu ce que serait un scénario d'Ernest Hemingway mis à l'écran par John Huston. Elle est la chronique vécue et vagabonde d'une destinée indépendante, toujours précaire, toujours rebondissante, conciliant les délices des péchés capitaux célébrés par Renoir dans *Elena* avec les plus héroïques performances dans le domaine du courage, du travail, de l'aventure. Les rencontres du grand cinéaste au Pôle, à Samoa, dans l'île d'Aran et partout ailleurs, sont sous le signe du picaresque et de l'*hénaurme*. Toute une cohorte de personnages singuliers, farfelus, un peu monstrueux, issus de Cervantès, de Dickens ou de Cendrars dansent dans notre mémoire une sorte de gigue extravagante, souvent débonnaire, parfois un peu inquiétante. Et, à eux tous, ils composent un équipage moins redoutable que celui de l'Etoile Matutine mais tout aussi troublant que les créatures d'*Alice au pays des Merveilles*. C'est que Flaherty, médium, sourcier, charmeur de sauvages, était à lui tout seul une table de résonances, un lieu de polarisation de toutes les ondes curieuses et déconcertantes du vaste univers. Il ne faudrait donc pas, en ne retenant de ses films que leur harmonie et leur limpidité, affadir la vigoureuse et rabelaisienne figure de ce merveilleux aventurier. Mais sans doute ne faut-il point non plus céder à la tentation de ceux qui accumulent autour de ses expéditions les anecdotes cocasses ou homériques. Ce qui compte, c'est l'accord entre une vie et une œuvre, accord privilégié qui nous vaut des films d'une fraîcheur, d'un éclat, que le temps semble exalter au lieu de les ternir. A sa famille, à ses amis, Flaherty n'a pas laissé l'impression d'être un « sage » — ou alors ce serait à la façon de Socrate décrit par Alcibiade. Il était beaucoup

trop déterminé par son ascendance irlandaise pour pouvoir refréner ses impulsions, son goût du café et du tabac, son besoin de rire et de jouer. *Joke, gamble* sont les mots qui reviennent sur les lèvres de ceux qui l'ont bien connu. L'appétit de vivre était tout simplement, dans le quotidien, l'envie de boire et de manger pantagruéliquement et aussi l'envie de travailler jusqu'à la chute irrépressible dans le sommeil — ce sommeil qu'il semblait vouloir réduire au minimum, sans doute parce qu'il était une frustration momentanée des mille promesses offertes par la vie. Il y a eu un côté melvillien chez ce traqueur infatigable de toute la beauté terrestre. Et on comprend son amitié avec Huston qui a sans doute pensé à lui en réalisant *African Queen*. Même éclatement vital, même humour dynamique. Et aussi un goût de l'absurde, de la folie vraie. Flaherty, le vrai et non pas l'être un peu trop serein que nous avons tendance à imaginer à travers son œuvre, était « crazy » à ses heures. Comment ne se serait-il pas reconnu en découvrant Renoir ? A Hollywood, ils étaient pour tout le monde les « brothers ». Encore que la gaieté de Renoir soit singulièrement plus alarmante, on ne peut nier que les deux hommes se rattachent à la « tradition grasse » analysée naguère par Roger Leenhardt.

Ce besoin d'éclater, d'exploser, de participer à tout ce qui décontracte et dilate l'homme était aussi ce qui faisait que Flaherty s'enthousiasmait en permanence : pour l'enfant, l'homme, la Nature, les merveilles du progrès industriel, les films des autres, les gens simples et directs, tout ce qui était noble, vrai, « genuine ». On imagine que les « problèmes », les « questions » ne se posaient pas pour lui. Il ne pouvait qu'embrasser, étreindre tout, avec une sorte d'ingénuité terrible et débordante. Instinctif dans sa façon de saisir les êtres et les choses, il semblait bien de prime abord n'avoir rien d'un intellectuel. Et en fait, si Flaherty a pensé, ce n'est point avec sa tête seule, mais avec toute sa personne. Imaginons une rumination puissante et drue qui soit celle d'un bébé génial ou d'un pachyderme inspiré. Il était d'ailleurs plus proche de ces êtres élémentaires que de l'*homo cinematographicus* de 1965. Son entêtement, son inentamable ténacité, ne sont-ce pas les vertus d'un organisme demeuré merveilleusement primitif ?

Nous verrons qu'il s'identifie plus ou moins à ces enfants émer-

veillés qui semblent toujours découvrir une Genèse toute neuve. Mais à cette découverte, Flaherty apportait un sens esthétique aigu, une sensibilité de peintre : il aimait travailler à six heures du matin ou à cinq heures du soir pour utiliser une certaine qualité de lumière. Il attendait toujours que le ciel offrît une transparence et une clarté particulières. En vieillissant, il se sentait de plus en plus attiré par la Grèce, la terre de la lumière divine.

Un dernier trait ajoute à la singularité de ce tempérament qui, tout en se passionnant pour le mode d'expression le plus moderne, restait par bien des côtés en marge de la vie moderne. A New York il retrouvait, dans l'atmosphère élégante et somptueusement désuète du Chelsea Hotel, des metteurs en scène, comme Albert Lewin, l'auteur de *Pandora*, des sculpteurs, des artistes de toute sorte, soucieux comme lui de se plonger dans un passé moelleux et patricien. Une fantaisie, une nostalgie de plus, chez cet étrange épicurien, qui aurait tenu sa place à l'abbaye de Thélème et, en même temps, avait sû préserver la candeur des premières années.

L'HOMME DU POLE [1]

Robert Flaherty répondait un jour à quelqu'un qui lui demandait pourquoi il avait dépensé tant d'énergie à filmer les indigènes des pays dits arriérés. « *Vous oubliez que j'ai grandi au milieu des peuples primitifs, Indiens et Esquimaux. J'ai atteint la trentaine avant d'en savoir beaucoup sur ce que vous appelez la civilisation. Peut-être n'en sais-je davantage à présent* ». Né en février 1884, dans le nord du Michigan, à Iron Mountain, le petit Bob était issu de Robert H. Flaherty dont le père avait émigré d'Irlande à Québec au milieu du XIX[e] siècle et de Susan Klöckner, originaire de Coblenz. Il devait être l'aîné de sept enfants. Dès douze ans il suivit son père directeur d'une exploitation minière qu'il dut abandonner après le krach de 1893, dans une région alors peu connue du Canada : le lac du Pays des Bois. Il y vécut, dit Robert Lewis Taylor, au milieu des joueurs, des mineurs, des prostituées, des tireurs professionnels et des Indiens Chippewa. Robert Henry Flaherty avait ramené d'une première expédition des morceaux de quartz et de fascinantes histoires de chercheurs d'or. Mais, écrira plus tard le cinéaste dans son Journal « *Il y avait quelque chose de plus merveilleux encore pour le petit garçon que j'étais : des mocassins indiens, de véritables mocassins. Je ne les ai jamais portés, mais je les emmenais à l'école et j'accordais comme une grâce particulière à mes meilleurs copains le droit de les sentir, — une odeur qui ne ressemble*

(1) Je suis de très près et souvent transcris littéralement — avec son autorisation — le beau livre de Richard Griffith, *The world of Robert Flaherty*. Les citations sont mises entre guillemets.

à rien d'autre au monde, l'odeur indienne de daim fumé. Je les mettais sous mon oreiller pour dormir et je rêvais d'Indiens, dans un pays où il y avait de l'or. »

C'est au cours de l'année passée avec son père dans cette contrée mystérieuse que la sensibilité du petit garçon, très peu faite pour le régime scolaire, fort vagabonde déjà et prompte aux escapades, s'enrichit de toutes les harmoniques qui composeraient un jour la substance de *Louisiana Story*. « *Quand mon père repartit, il m'emmena avec lui. Pendant une année, je vécus à l'état sauvage, étant le seul enfant dans le camp, avec mes amis les mineurs et les prospecteurs qui exploraient aux alentours une contrée aride et inconnue. De temps en temps, des tribus d'Indiens poussaient jusqu'au camp. Ils m'apportaient des mocassins et une fois un arc et des flèches J'allais à leur campement de temps à autre. Souvent ils dansaient toute la nuit et je m'endormais au battement de leur tam-tam.* »

Ce vert paradis que l'enfant découvrait à l'âge où d'autres enfants lisent Stevenson et Fenimore Cooper, il va en être cruellement exclu en 1898 pour faire ses études au collège du Haut Canada. « *I was picked out to civilization* ». Il faudra attendre la dix-septième année pour s'évader de ce cauchemar climatisé. Alors, il put retourner « *à la terre magique des Indiens, des lacs inconnus, des forêts épaisses et des courants aux courbes mystérieuses.* » Le second contact avec le monde civilisé ne fut pas plus convaincant. Ses professeurs du collège des Mines du Michigan renoncèrent à faire de lui un minéralogiste de la bonne école.

Durant ce court passage à l'Université, Robert Flaherty rencontre la fille du Docteur Lucius L. Hubbard de Boston, collectionneur de minéraux, de timbres, de livres et d'oiseaux rares. Frances Hubbard avait accompagné son père pendant les divers voyages au cours desquels il avait établi la première carte des forêts du Maine. Prédisposée à la vie de plein air, la jeune fille devint très vite une véritable héroïne de westerns : « Ce que j'aimais le plus, dit-elle, c'était d'errer toute la nuit sur le rivage du lac au clair de lune et je pense que personne ne s'intéressait à cela sauf moi. » Or, le jeune étudiant qui venait dîner le samedi chez le docteur et passait des heures à s'entretenir avec lui des forêts et des lacs devint à ses yeux l'homme le mieux fait pour lui offrir une existence aventureuse et

sylvestre. Il y a dans ces veillées au cours desquelles s'ébauche cette idylle scientifique, comme dans tout le reste de la vie que partageront Robert et Frances, un émouvant parfum de film américain des années 1930 à 1935. On imagine très bien Clarence Brown ou Michael Curtiz nous retraçant cette destinée.

En fait la vie dans les bois ne devait guère se prolonger. Nommé expert pour le Grand Trunk Pacific, le jeune homme abandonne ce poste pour explorer l'immense pays du Nord, qui depuis des siècles était la réserve exclusive de la Hudson's Bay Company, et détenait peut-être autre chose que des animaux marins. A l'instigation de Sir William Mac Kensie qui supposait qu'une strate aurifère affleurant au nord des Etats-Unis pouvait reparaître sur la côte est de la baie d'Hudson, Flaherty en se frayant un chemin difficile assuma en 1916 la première des cinq expéditions qui en six années devaient se diriger vers le Nord. Sur le plan matériel, cette expédition ne fut pas dénuée d'efficacité (encore que le transport du minerai découvert dans cette région ne pût constituer une opération commerciale avantageuse) puisque Flaherty redécouvrit les Iles Belcher, un immense archipel qui n'avait pas été aperçu depuis le XVII[e] siècle et dont l'existence semblait quasi mythologique. La plus grande de ces îles porte aujourd'hui son nom. Mais son voyage lui avait procuré une tout autre source d'enrichissement. « Pendant qu'il cherchait du minerai, il avait découvert un pays et un peuple qui le fascinaient et l'attiraient. Le récit de sa découverte est consigné dans le journal qu'il tint de ses explorations à partir de 1910. Des extraits de ces Journaux ont été diffusés occasionnellement dans son livre de voyage : *Mes amis Esquimaux* et dans ses nouvelles *La Chaise du Capitaine* et *Maître Blanc,* mais ce ne sont que des fragments, écrits dans les igloos, la nuit, après des journées emplies par un travail herculéen. Ces écrits servaient essentiellement dans le moment à combler les heures de solitude, mais ils furent en réalité le premier travail créateur de Flaherty. Ils furent la première soupape à son besoin de raconter, et elles montrent qu'au moment où il écrivait, il était parvenu à concevoir une nouvelle manière de regarder le monde et un nouveau mode de relations avec les êtres humains. »

Robert Lewis Taylor nous raconte le détail de cette expédition à l'issue de laquelle des Eskimos révélèrent à l'explorateur l'exis-

tence d'un « big land » qu'il fallut aborder par un immense détour. Flaherty traversa 460 miles en trente-cinq jours de traîneau. Mais l'endroit était inaccessible. Sir William frête alors un brise-glaces. Flaherty laisse sa femme à Toronto, achète un appareil Bell et Howell, mais doit attendre que l'hiver s'écoule. Il demeure dans une précarité extrême en compagnie de trois hommes, tassés dans une misérable cabane. C'est presque la famine. Plus de caribou, un froid inexorable. Enfin le navire revient avec le printemps. Mais il rencontre des récifs et sombrera majestueusement, contemplé avec amertume par les explorateurs qui ont juste eu le temps de sauter dans un canot. Enfin la tentative suivante est efficace. Flaherty, tel Socrate, est endurci à tout. Il filme sans se lasser. Il tourne près de 25 000 mètres de pellicule et ramène le film à Toronto. Mais au cours d'une conversation, il laissa tomber, en grillant une cigarette, une allumette sur le film qui fut entièrement consumé, provoquant un incendie spectaculaire et laissant juste à l'auteur le temps de bondir par la fenêtre. Il n'en eut pas de regret. C'était un mauvais film, déclara-t-il. Il y avait dedans, dit Frances Flaherty, beaucoup d'information sur ce peuple étrange et intéressant, mais l'information n'était pas ce qu'il voulait. Pendant trois ans, il avait vécu avec eux comme l'un d'eux, il avait partagé avec eux les dangers quotidiens de leur chasse pour la nourriture. « *Ce peuple,* disait-il, *disposait de moins de ressources qu'aucun autre peuple sur terre, et pourtant ils étaient heureux, c'étaient les gens les plus heureux qu'il eût jamais connus.* » Et encore : « *Ma seule raison de faire ce film, c'était ma grande admiration pour ce peuple.* » Il connaissait et il aimait son sujet : personne ne le connaissait mieux, ne l'aimait plus. Ce qu'il ne connaissait pas encore, c'était son instrument de travail, la caméra. « *J'avais appris à explorer, je n'avais pas appris à révéler.* » Il décida de revenir et de tout recommencer.

Nous ne savons pas comment se présentait ce film puisqu'on n'a pu en retrouver aucun exemplaire jusqu'à présent. Il est à penser que, sans le vouloir, le jeune cinéaste avait sacrifié au pittoresque et au spectaculaire, alors qu'il voulait mettre à jour sincèrement non pas la dissemblance, mais la ressemblance de l'Esquimau avec l'homme Blanc. Dès lors, le désir de corriger son erreur et de rapporter une image conforme aux impressions profondes que lui avait

inspirées ce peuple, grandit en lui. On voit ici combien la vocation cinématographique va de pair pour Flaherty avec le sens d'une responsabilité vis-à-vis de ses amis lointains comme vis-à-vis de ses compatriotes. Il y a une sagesse, un humanisme du Pôle qui sont universalisables et qui atteignent sans doute ce qu'il y a de meilleur dans l'humain. C'est cela qu'il faut capter, rendre évident. La Caméra doit, de par son fonctionnement même, donner à cette évidence morale un relief exceptionnel.

On imagine ce que furent ces années d'attente, pour un explorateur privé par les circonstances mondiales de la possibilité de refaire une nouvelle expédition. Mais, à la fin de la guerre, Flaherty rencontra le capitaine Thierry Mallet, de la maison Révillon, qui voulait concurrencer la Hudson's Bay Company dans le commerce des fourrures. Il advint au futur auteur de *Nanouk*, la même chose que trente ans plus tard à Georges Franju; un film de commande devint l'occasion d'un chef-d'œuvre. Les critiques littéraires ont suffisamment épilogué, depuis Gœthe et Valéry, sur l'éminente valeur des « œuvres de circonstance » pour qu'il soit inutile de revenir longtemps sur ce point. Le premier film de Flaherty, comme son dernier, seront des œuvres de commande, tout comme, chez Franju, *Le Sang des Bêtes, Hôtel des Invalides, En passant par la Lorraine.*

Le 15 août 1919, l'équipe de Flaherty jeta l'ancre dans l'embouchure de la rivière Innusuk. Au poste de Port Harrison, le poste occupé par la maison Revillon à Cap Dufferin, au nord-est de la baie d'Hudson, il fut accueilli par M. Duval, dont on apprit par la suite qu'étant parti à la chasse au renard avec deux Esquimaux, il revint seul, car au cours de cette expédition... les vivres avaient fait défaut. Incident assez courant dans le Grand Nord. Parmi les indigènes, il choisit douze hommes dont Nanouk « *a character famous in the country* ». Celui-ci indiqua l'île aux morses comme le lieu favorable pour tourner un reportage sur la chasse au Pôle. Alors commença pour le groupe constitué par l'équipe de Flaherty, la famille de Nanouk et de ses trois camarades, plus les vingt-cinq chiens qui les accompagnaient, une extraordinaire épopée aux péripéties tragi-comiques dont le Journal du cinéaste retrace les principaux épisodes : veillée chez les Indiens, construction d'un igloo suffisamment résistant, longues courses à travers le froid, longue

patience de la chasse. L'amitié nouée entre les protagonistes de cette aventure démentait en elle-même toutes les théories racistes et justifiaient l'entreprise de Robert Flaherty. Il y avait eu une sorte d'harmonie préétablie entre les habitants du pôle et leur ami blanc. Tout en eux charmait et enthousiasmait le cinéaste, qui découvrait au vif cette « pensée sauvage » qui fera l'objet des savantes recherches de Levi-Strauss. Mais Flaherty ne l'étudiait pas en ethnologue, il la dégustait, il s'en grisait avec jubilation.

Sans doute les conditions archaïquement artisanales de son travail servaient-elles son propos. « — *Je pris avec moi deux caméras Akeley. C'étaient alors les meilleures caméras pour filmer dans les températures les plus froides, parce qu'elles ne réclamaient qu'un minimum de graisse et d'huile pour la lubrification. Ces caméras me fascinaient parce que c'étaient les premières qui eussent été construites pour avoir un mouvement giratoire, sur le trépied grâce auquel on pouvait poser et incliner l'appareil sans la plus légère perturbation due à une secousse ou à une vibration. Je me suis servi de ce genre de trépied depuis pour tous mes films. Je pense que j'ai peut-être été le pionnier dans cette façon de procéder... Ma tireuse était une vieille tireuse anglaise Williamson qui se vissait au mur. Je découvris rapidement au tirage que la lumière venant de mon outillage électrique était soumise à trop de fluctuations. Aussi j'abandonnai la lumière électrique et utilisai la lumière du jour à la place, en introduisant un filet de lumière de la dimension du cadrage à travers la fenêtre et je rectifiai cette lumière en ajoutant ou en enlevant des pièces de mousseline de devant l'ouverture de la tireuse.*

Le problème le plus important toutefois n'était pas de tirer le film ou de le développer mais de le baigner et de le sécher. Je devais bâtir une annexe à la cabane dans laquelle j'hivernai pour faire une salle de séchage et le seul chauffage que je pouvais me procurer pour cette salle était un poêle qui brûlait du charbon mou. Et ce n'était pas tout. J'étais trop pauvre en bois et n'en avais pas assez pour terminer le dévidoir à séchage que j'avais installé dans la pièce. Aussi mes Esquimaux devaient écumer la côte et ramasser suffisamment de bois pour achever la construction.

Le lavage du film fut le pire de tout le travail. Mes Esquimaux

durent maintenir un trou taillé au ciseau à travers six pieds de glace pendant tout l'hiver et ensuite transporter l'eau à ma hutte dans des barils sur un traîneau avec un attelage de chiens esquimaux, et ensuite tous avec nos mains nous enlevions la glace de l'eau et la versions dans un récipient pour les bains nécessaires au film. Je me souviens que les poils de daim tombant des vêtement esquimaux me tracassaient presque autant que les glaçons...

Il a toujours été très important pour moi de voir mes rushes. *C'est la seule manière dont je peux faire un film. Mais une autre raison de développer le film dans le Nord, c'était de le projeter aux Esquimaux de manière à ce qu'ils puissent admettre et comprendre ce que j'étais en train de faire et travailler avec moi comme des collaborateurs. Ils furent éberlués quand j'arrivai pour la première fois avec tout cet équipement et ils me demandèrent ce que j'allais faire. Quand je leur dis que j'étais venu pour passer un an avec eux et faire un film sur eux — des images sur lesquelles on les verrait bouger — ils éclatèrent de rire... Par un heureux concours de circonstances, la première scène que nous filmâmes était celle d'un corps à corps avec un walrus (un morse). Quand je développai et tirai les scènes et fus prêt pour les projeter, je me demandai si les Esquimaux seraient capables de les comprendre. Que signifieraient pour eux ces images vacillantes projetées sur une couverture de la baie d'Hudson accrochée au mur de la hutte ? Quand à la fin je leur dis que j'étais prêt à faire la projection, ils s'entassèrent dans ma minuscule hutte jusqu'à l'étouffement. Je mis en marche mon petit outillage électrique, éteignis les lumières de la pièce, allumai le projecteur. Un rayon de lumière jaillit, emplit la couverture et la scène commença. Tout d'abord, ils ne cessaient de regarder en arrière vers la source de lumière dans le projecteur autant que vers l'écran. J'étais sûr que la séance serait un fiasco quand quelqu'un cria :* « I vink! » *(un walrus!). Les animaux étaient alors — un groupe d'entre eux — étendus en train de se chauffer sur la côte. Au premier plan, on pouvait voir Nanouk et son équipe, harpon en main, à l'affût et rampant sur leur ventre vers les spectateurs. Soudain, les walrus sentirent le danger, ils commencèrent à se précipiter dans l'eau. Il y eut alors un cri d'angoisse dans l'assistance jusqu'à ce que Nanouk sautant sur ses pieds s'emparât du harpon.*

Dans le corps à corps qui suivit entre le walrus, maintenant dans l'eau, et Nanouk avec les siens s'accrochant désespérément à la ligne du harpon, le fracas d'un pandémonium se déchaîna, tous, homme, femme, enfant, jusqu'au dernier, combattaient le walrus, tout aussi peu sûrs que l'était alors Nanouk que ce walrus ne s'échapperait point. « Aidez-le! » hurlaient-ils, aidez-le, aidez-le! (1) »

De tels moments scellèrent entre le cinéaste et ses hôtes une entente fraternelle. En un sens, c'est à cette découverte humaine qu'il restera toujours fidèle. On peut imaginer qu'en retrouvant la « civilisation » le frère adoptif de Nanouk tomba de haut. Il faut transcrire le *Journal* de Flaherty, car sa mésaventure nous semble, hélas! terriblement actuelle et, toutes choses égales d'ailleurs, se reproduit souvent à notre époque. « *Quand le film fut en état d'être montré, je me mis à faire le tour de tous les distributeurs de New York, dans l'espoir que l'un d'entre eux serait assez généreux pour le prendre. Naturellement, je l'apportai d'abord au plus important des distributeurs du moment, Paramount. Quand la projection fut terminée, ils s'extirpèrent tous de leur fauteuil, se levèrent avec un air assez sinistre, me sembla-t-il, et quittèrent silencieusement la pièce. Le directeur vint à moi, et, très gentiment, mit son bras autour de mon épaule en me disant qu'il était vraiment désolé, mais que c'était le type même du film qu'on ne pouvait pas montrer au public. Il me dit qu'il avait essayé de faire lui aussi, auparavant, des choses de ce genre et qu'elles s'étaient toujours soldées par un échec. Il était vraiment consterné que je me sois donné tout ce mal dans le Grand Nord pour aboutir à un tel résultat, mais il estimait qu'il devait me le dire : il en était ainsi.* »

D'autres tentatives furent plus humiliantes encore. Jusqu'au jour où la maison Pathé assuma la distribution du film grâce à l'intervention de la femme du président directeur général et d'un journaliste. Mais il fallait circonvenir le fameux « showman » Samuel L. Rothafel, dit Roxy, directeur de la plus grande salle de New York, le *Capitole*. On recommanda à Flaherty d'user de toutes les précautions diplomatiques. Là encore on croit assister à une comédie dra-

(1) In *Robert Flaherty talking.*

matique, « made in Hollywood » : l'issue de la projection fut triomphale, Roxy parla de poème épique, de chef-d'œuvre, prit le film d'enthousiasme... et il faillit perdre sa place. La maison Pathé, pleine d'appréhension, accepta pourtant de lancer *Nanouk*, mais en double avec un film joué par Harold Lloyd que toutes les salles de New York convoitaient : *Le Talisman de grand-mère*.

Certains critiques, dont le goût était altéré par une certaine forme de romanesque, se contentèrent de voir en *Nanouk* une nouveauté, sans plus. D'autres sentirent à quel point cette nouveauté était révolutionnaire. Il faudrait évoquer l'accueil reçu en 1946 par *Farrebique* et en 1958, par *Moi, un noir*. « Le film, dit Richard Griffith, se concilia peu à peu une presse entièrement différente des publications commerciales. Les chroniqueurs et les éditorialistes admiraient en *Nanouk* le genre d'ouvrages que les gens ont toujours considéré comme susceptible d'être fourni par le cinéma-vérité. Maintenant, il apparaissait bien qu'ils pouvaient soutenir cette opinion. Au fur et à mesure que le film faisait son chemin à travers les salles de spectacles, il semble qu'il drainait un public inhabituel, un public de gens qui n'allaient pas souvent au cinéma, mais qui aimaient l'aventure, le voyage ou simplement la beauté vraie. Des pères et des enfants se réjouirent de le voir en famille, et des centaines de milliers d'enfants adorèrent Nanouk comme ils n'avaient aimé aucun personnage de l'écran, si ce n'est Charlot. En Europe, il « marcha » de façon remarquable, tenant six mois à Londres et à Paris, et faisant des recettes encore plus sensationnelles en Allemagne, en Italie, et dans les pays scandinaves. Les critiques européens ne doutèrent point que le film fût un chef-d'œuvre, une contribution fondamentale de l'Amérique à l'art de notre temps. »

Ces lignes datent de 1952. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'au cours de ces douze dernières années la beauté de *Nanouk* s'est trouvée consacrée de façon encore plus éclatante. La modernité, c'est-à-dire le classicisme du film, tient à la fois aux qualités morales de l'auteur et à sa façon d'enregistrer le réel : les deux choses sont indissolubles. Peut-être ne peut-on mieux définir Flaherty qu'en l'opposant à Poudovkine, pour lequel choisir et grouper des fragments de temps ou d'espace, afin de réaliser le maximum de concentration dramatique, était la base même du travail cinématographique

(c'est ce que pensent encore maintenant les deux tiers de ceux qui manient une caméra). Selon l'auteur de *La Mère,* le réel doit se réduire pour les spectateurs aux temps forts, aux moments dramatiques et révélateurs. Le terme de « sélection » est celui qui revient le plus souvent sous sa plume. Et, de fait, pour lui, comme pour Eisenstein, c'est la volonté de dramatisation et de démonstration qui doit guider l'inspiration du cinéaste (rappelons en passant que Donskoï, avec une matière qui semblait se prêter à ces deux ambitions, a réussi des œuvres magnifiquement lyriques et décontractées). Nous sommes aux antipodes de Flaherty et peut-être du vrai cinéma : ce garçon de trente-cinq ans dont la générosité est aussi vigoureuse que la foi dans les pouvoirs de la caméra se refuse à faire autre chose, que comprendre (*cum-prehendere*), étreindre, embrasser, comme on embrasse en tenant sur son cœur. Flaherty et Claudel qui n'ont à peu près rien de commun par ailleurs, se révèlent, ici, comme appartenant à la même famille spirituelle. Il y a chez tous les deux ce goût physique pour les divers modes de création et d'activité dont l'ensemble compose la grande effervescence du travail humain. « *He loved all doing and making, and understood it* », dit Richard Griffith, il aimait en effet en profondeur — et non de façon d'abord épidermique, comme Renoir — tout ce qui vit, tout ce qui lutte et s'agite pour développer la vie à la surface de l'univers.

Richard Griffith dit encore que l'étoffe dont ses films étaient faits, c'était le globe lui-même pris dans toute son ampleur. Il s'est trouvé — par une sorte d'harmonie préétablie que le premier peuple avec lequel Flaherty ait eu un contact intime et prolongé, celui dont il a, pendant un an, été tributaire à tous les égards, était aussi celui qui lui sembla incarner de façon privilégiée l'essence d'une communauté humaine, la substance même du « peuple » — c'est le nom que se donnent les Esquimaux — uni dans le même combat fraternel. Dès lors, traduire en termes de cinéma à partir d'un cas typique une modalité d'existence aussi pleinement humaine exigeait de lui le plus fervent souci de fidélité. C'est ainsi, et tout naturellement dirait-on, qu'il réinventa le cinéma pour ne pas trahir ce qu'il avait appris de Nanouk et de ses compagnons.

Sa méthode de travail était de tourner en quelque sorte à longueur de journée, puis de développer immédiatement et de se faire pro-

jeter la pellicule impressionnée. C'est lentement, humblement, en s'inspirant très attentivement du résultat fourni par « l'intelligence d'une machine » que Robert Flaherty pensait la composition de son film. Ainsi put-il réaliser, selon les termes de Paolo Gobetti « un film qui, en prenant le réel dans son immédiateté, donne de ce réel une interprétation humaine et poétique ». Quelle était cette immédiateté ? la lutte de l'homme pour survivre, la vie humaine réduite à son dynamisme le plus élémentaire, celui de l'homme du Quaternaire, constamment menacé par une nature qui semble inexorable — et c'est d'elle pourtant et d'elle seule qu'il faudra tirer les moyens de subsistance : la neige pour construire la demeure qui empêche la famille de mourir de froid; la chasse et la pêche de substances animales, que l'on consomme immédiatement, et sans les faire cuire.

S'adapter ou mourir, ce qu'on nous apprend en classe de philosophie comme la base essentielle des Sciences de l'homme, voilà réduite à son expression la plus simple et la plus directe la destinée de Nanouk. En poussant un peu plus loin, on retrouverait le thème de Caïn, tel que, depuis Baudelaire, il a souvent été développé par les poètes. Mais s'il y a chez Flaherty drame au sens le plus strict du mot (*drama,* action dramatique), peut-on dire que le film aille jusqu'à la tragédie, c'est-à-dire jusqu'à communiquer le sentiment que l'Esquimau est une sorte de juif errant du pôle ou, si l'on préfère de Sisyphe du Nord soumis à une fatalité itinérante, victime des conditions inhumaines dans lequel le sort l'a placé ? Ici, se pose évidemment la question du rapport de l'homme et de la nature, ce rapport cinématographique par excellence, que Bunuel, Ivens, Epstein, Yannick Bellon, Sucksdorff, Jean Rouch, le jeune cinéma belge et canadien, ont traité chacun à leur façon. Et c'est là que l'écriture harmonieuse ou plus exactement harmonisatrice de Flaherty se révèle pleine de signification : si le tragique affleure en maint passage — en tel plan d'ensemble, qui nous montre le minuscule chasseur perdu entre l'infini du ciel et celui de la terre glacée, ou encore dans ce concerto visuel des chiens peu à peu transformés en statues de neige que Flaherty orchestre avec une prenante solennité, on ne peut dire que l'œuvre prise en bloc se rattache à une catégorie esthétique dominée par l'affrontement de l'homme et