



- Maxime Scheinfeigel

Anthropologie et écriture poétique

Le cinéma de Robert Gardner

Le cinéaste Robert Gardner est anthropologue et il a fondé le *Film Study Center* au musée Peabody de Harvard en 1957. Depuis, il n'a pas cessé de réaliser des films ethnographiques sur tous les continents et d'enseigner l'anthropologie filmique à Harvard. Il a par ailleurs consacré une bonne partie de son œuvre à des artistes internationaux (peintres, sculpteurs, photographes) de Mark Tobey en 1952 à Christian Boltanski en 2011. S'il est un *alter ego* américain du Français Jean Rouch avec lequel il a d'ailleurs travaillé, son œuvre, pourtant tournée selon les méthodes du cinéma direct, est singulière. Il élabore en effet des poèmes cinématographiques et la chose est d'autant plus remarquable que son matériau est la réalité brute dont il se fait l'observateur.

Quatre films seront ici à l'étude : *Dead Birds* réalisé en 1963 chez les « Dani » en Papouasie-Nouvelle Guinée, *Deep Hearts*, un film de 1974 tourné chez les « Peulhs Bororo » au Niger, *Rivers of Sand* de 1981, tourné chez les « Hamar » en Ethiopie et *Forest of Bliss* réalisé en 1986 chez des « hors-caste », sur les bords du Gange à Bénarès. Les quatre sont de stricts documents ethnographiques.

***Forest of Bliss* : la parole**

Les voix *in* des protagonistes et la voix *off* du cinéaste prononcent des mots dont le spectateur-auditeur est d'emblée induit à se demander où se trouve leur origine exacte, à savoir leur cause : de quoi parle-t-on ?, et leur source, à savoir la localisation des voix par rapport à l'espace représenté. Vient alors cette question : comment les films documentaires de Gardner en sont-ils venus à faire entendre des mots qui n'expliquent pas simplement ou pas seulement ce que l'on voit mais qui participent aussi de l'esthétique mise en œuvre ?

D'abord, le cinéaste raréfie sa parole en la limitant à de brefs et rares commentaires, ensuite et surtout, quand les protagonistes de ses films se font entendre, leurs voix sont traitées par lui de telle manière qu'elles ont une dimension plutôt sonore que verbale, plutôt musicale que narrative, le film le plus extrême à cet égard étant *Forest of Bliss*. La parole est très abondante dans ce film mais elle ne fait pas sens pour les spectateurs que nous sommes puisqu'elle n'est jamais traduite. Les protagonistes du film, vivant au bord du Gange à Bénarès et s'occupant des soins à rendre aux morts, ne cessent en effet de parler, de chanter, de rire, de se lamenter ou de psalmodier des chants rituels. L'un d'entre eux, un vieillard souvent hilare, officiant d'un culte inexpliqué, se distingue même de tous les autres par le son extraordinairement éraillé de sa voix qui donne ainsi une couleur particulière à l'atmosphère sonore de tout le film. Du coup, le murmure incessant des voix mêlées ou isolées qui n'est pas réductible au sens des paroles entendues, s'impose moins aux spectateurs comme un discours qu'il n'impressionne leur perception auditive du film, exactement comme on le dit d'une pellicule photographique quand elle est « impressionnée ». La partition des voix, formant ici une clé de voûte de l'architecture sonore du récit, s'impose comme une quatrième dimension de l'image dont se dégage

une esthétique singulière et insolite. Pour cela même, *Forest of Bliss* est un film rare, étrangement expérimental parce que l'alliance du son et de l'image se fait moins selon la nécessité de documenter fidèlement ce qui est vu et entendu, que celle d'instaurer une correspondance rythmée, harmonique plutôt qu'harmonieuse, entre les deux. Il semble bien que Robert Gardner, tel un poète, cherche des accords rimés entre les formes visuelles et les formes sonores.

A cet endroit, une question me vient à laquelle je ne peux répondre faute d'un savoir suffisant sur les réalités ainsi cinématographiées par Robert Gardner : la sorte d'harmonie audio-visuelle qu'il fait courir dans tous ses films est-elle fondée sur des accords perçus sur place par lui et qui rendraient alors compte de conceptions et pratiques sonores propres aux sociétés qu'il observe ? Ou bien s'agit-il d'une invention créative qui serait chargée par le cinéaste de sublimer l'image en lui faisant perdre son caractère documentaire au profit d'une expérience filmique, d'une recherche audio-visuelle *ad hoc*, d'inspiration musicale ? Qu'une telle question soit possible à poser invite à souligner un trait essentiel qui distingue le travail de Robert Gardner de celui de la majorité des cinéastes-anthropologues. Dans ses films, la voix vaut moins pour la parole produite que pour le son dont elle est le support. On peut parler d'un son vocal et comme tel il génère des sensations, module des vibrations, il est rythme, il est musique et qu'il soit produit par des voix humaines n'en fait pas nécessairement un son *verbal* : il est et reste avant tout un son *vocal*.

***Dead Birds et Rivers of Sand* : l'espace-temps**

Les récits de ces deux films se déploient dans des espaces-temps sans limites précises. Certes, *Dead Birds*, par exemple, ordonne des événements selon une modalité narrative et chronologique simple et explicite dont on peut aisément rendre compte. On est en Papouasie et de part et d'autre d'un fleuve deux tribus se font une guerre incessante. Gardner se tient au plus près d'une seule des deux tribus, l'autre étant ici désignée comme l'ennemi. Premier acte : un ennemi est tué. Deuxième acte : sa tribu le venge en tuant un enfant de la première tribu. Epilogue : on assiste à l'incinération de l'enfant mort. Or, ce récit pourtant événementiel est parfaitement intemporel. Les trois épisodes sont en effet un maillon actuel d'une chaîne dont on

comprend qu'elle est ancienne, ininterrompue, « coutumière » doit-on dire si l'on parle dans les termes de l'ethnologie. La coutume ici filmée, qui a pour but d'apaiser les âmes des morts, s'ordonne selon un rituel déterminé par les croyances animistes des deux tribus. Le cinéma de Gardner documente alors un rituel tribal hors d'âge, il transmet un scénario d'éternité, se déployant dans cette lointaine Papouasie mal connue des Occidentaux.

Rivers of Sand confirme l'impression a-chronologique qui se dégage de *Dead Birds*. Là aussi, le temps est suspendu à une sorte d'éternité intemporelle même si l'on est passé de la Papouasie en 1961 à l'Éthiopie en 1974. Cette fois, une seule tribu, celle des Hamar, occupe tout l'espace filmé. Dans la tribu, il y a deux sortes d'êtres, les hommes et les femmes et deux catégories, les adultes et les enfants, auxquels il convient d'ajouter les animaux. Les hommes ont une seule occupation : la chasse. Ils règnent sur les femmes à qui incombent toutes les autres activités nécessaires à la vie : agriculture, nourriture, ramassage du bois, lessive, etc. Dès leur enfance, elles sont impitoyablement marquées par leur asservissement : les hommes enserrent les chevilles, les poignets et le cou des petites filles dans de lourds anneaux métalliques qui au fur et à mesure qu'elles grandissent deviennent toujours plus lourds et plus nombreux. Ils les mutilent aussi : quand un garçon ou un homme de la famille meurent, ils leur sectionnent des phalanges. Quand elles sont nubiles, ils les épousent et les battent quotidiennement, rituellement. Tout cela, ou presque, qui n'est pas montré mais raconté et dont rien ne tempère la cruauté insoutenable aux yeux du spectateur occidental, paraît strictement intangible, semble venir d'un passé immémorial et fait ainsi du présent, celui que le film documente, l'immuable *fac simile* de ce passé. Ici, rien ne laisse en effet voir ni entendre que le futur sera différent. Ce trait d'intemporalité est d'autant plus frappant qu'une femme, une protagoniste singulière parle à la caméra et son propos s'entend comme s'il avait été enregistré en son synchrone direct. Vertige abyssal du contraste entre d'une part, le présent *hic et nunc* de la femme évoquant une souffrance relative à sa personne et à celle des autres femmes de la tribu, souffrance qu'elle éprouve au moment où elle en parle et où elle dénonce le comportement des hommes de la tribu, et d'autre part le gouffre sans fond du temps impersonnel et archaïque que sa parole fait surgir.

Ainsi les Dani de Papouasie et les Hamar d'Éthiopie semblent seuls dans un monde qui n'existerait pas ou plus dès lors que les frontières de leur territoire seraient atteintes et dépassées. Autour d'eux et en eux un paysage se dessine. Il est fait avec du temps et de l'espace mais les deux paraissent insondables, permanents, éternels. Les Dani et les Hamar sont comme immergés dans l'océan du temps où ils nageraient en apesanteur, leurs corps physiques, leurs présences simplement humaines ne laissant pas de traces à la surface des flots qui se reconstituent à l'identique, pouvons-nous croire, génération après génération.

Deep Hearts et Forest of Bliss : le style

Forest of Bliss est tourné en Inde, à Bénarès, *Deep Hearts* au Niger chez les Peulhs Bororo. Or, dans les deux films apparaissent des traits d'écriture spécifiques qui sont frappants, tels l'usage du ralenti et de l'arrêt sur image. Par exemple, dans *Forest of Bliss*, ralentis récurrents sur le mouvement des voiles des bateaux qui avancent sur le Gange et dans *Deep Hearts*, ralentis, récurrents là aussi, sur les pattes des chameaux courant dans la brousse. Dans *Forest of Bliss*, un ralenti va jusqu'à sublimer tous ceux qui le précèdent. Le soleil se couche derrière une haute muraille crénelée, très sombre car filmée à contre-jour. Au-dessus s'étend un vaste ciel flamboyant qui s'obscurcit peu à peu. C'est alors que derrière la muraille, entrant par la gauche du champ, une voile de bateau, à contre-jour elle aussi, passe lentement, emportant dans son sillage les ténèbres de la nuit à venir qui éteignent progressivement les feux du soleil couchant. Le cinéma expressionniste, celui de Wiener et de Murnau, n'aurait pas mieux fait, avec son noir et blanc originel, pour rendre tangible la poussée des forces de la nuit sur celles du jour !

On trouve aussi dans *Deep Hearts* de tels moments de bravoure esthétique, par exemple lors du gros plan sur le visage d'un des danseurs Bororo, on a un arrêt sur image. Puis le mouvement revient, mais au ralenti, et le visage du danseur se met alors à bouger et à onduler lentement au rythme étrangement décanté d'un sourire ou d'une œillade adressée à on ne sait pas qui. Ce ralenti et plusieurs autres de la même sorte sur les visages des jeunes hommes magnifiquement maquillés mettent en rapport chacun de leurs traits comme autant de lignes formant un dessin, une figure

plutôt, au sens le plus littéral du mot, celui qui en appelle à l'idée de la *figura*, de la forme par excellence suggestive. L'image ne donne pas seulement à voir en effet de simples expressions faciales mais par-delà, elle laisse émerger une forme singulière, quasi abstraite, celle d'un pur mouvement autonome ondulant sur une surface où se défait l'idée même du visage qui supporte l'ondulation. Troublante dé-figuration qui célèbre paradoxalement la beauté de ces hommes, à travers une alliance étrange, indéfinie, purement iconique semble-t-il, entre le mouvement de leurs traits et le mouvement même du cinématographe.

On le voit bien, Robert Gardner met en œuvre un processus de déréalisation des faits ou des êtres contingents filmés par lui, alors même qu'il documente leur actualité immédiate. Tel est le paradoxe fondateur de son geste poétique.

Sur le Gange, par exemple, les bateaux disparaissent en tant que tels, ils ne sont plus des moyens de transport de circonstance mais d'une sombre voile, filmée à contre-jour dans une avancée lente, surgit l'idée, la pure idée d'un autre mouvement qui est celui de la vie et sa progression vers une stase ultime, la mort. On retrouve là un grand thème mythologique qui fait que dans beaucoup de civilisations le passage d'une rive (la vie) à l'autre (la mort) se fait sur un fleuve que l'on descend ou que l'on traverse. Ainsi, le film, qui documente les us et coutumes de quelques habitants d'une grande ville indienne au XXe siècle – rappelons-le – prend pourtant comme motif cette histoire universelle et archaïque qui en semble le vrai sujet.

Ailleurs, dans la brousse du Niger, les chameaux disparaissent eux aussi en tant que tels car leurs corps, à la faveur du ralenti et du cadre resserré, ne laissent plus paraître qu'un gracieux enroulement de leurs pattes. Le ralenti prolongé transforme en effet les pattes des chameaux en autant de roues rapides et élégantes dont surgit un mouvement perpétuel, tracé dans l'air où semblent flotter ces animaux pourtant bien terrestres. Et là encore, on est dans une forme d'abstraction qui renvoie à cette idée largement partagée et inscrite dans le savoir des voyageurs sahéliens selon laquelle les chameaux sont « le vaisseau du désert »¹.

¹ Au XIXe siècle, on trouve la métaphore chez Jules Verne pour un de ses personnages voyageant dans le sud de l'Algérie : « Clovis Dardentor et le guide prirent terre – expression assez juste, puisque le chameau, au dire des Arabes, est le vaisseau du désert », *Clovis Dardentor*, 1896, rééd. 10/18, 1974, p. 142.

Le cinéma de Robert Gardner est bel et bien traversé par une conception plutôt *figurale* que figurative des images : voiles de bateaux fantômes, ondulations des visages humains, enroulement des pattes des chameaux, les films qui accomplissent sur des objets et des êtres précis un tel travail plastique peuvent alors être considérés comme des films d'art ou des films expérimentaux. Par-delà les formes actualisées dans les images, ils atteignent une idée qu'ils ne désignent pas comme telle mais qu'ils font deviner ou entr'apercevoir, comme d'un secret qui serait caché derrière une porte. Et il faut alors que la porte s'ouvre pour que du fond de l'image surgisse l'idée qui la sous-tend. L'apparition en passe moins par un déchiffrement du sens que par une perception esthétique des lignes et des formes, des mouvements et des sons, des vibrations et des échos tout à la fois visuels et sonores que ces vibrations engendrent.

L'imaginaire

Le style propre à Robert Gardner permet ainsi à un lointain, « si proche soit-il », la fameuse « aura » de Walter Benjamin, de surgir dans le présent de ses films. On l'a évoqué, c'est notamment par la valeur figurale de son travail plastique sur les images et les sons que d'emblée le document ethnographique devient un poème cinématographique. Ajoutons à cela que Robert Gardner voyage sur tous les continents et du coup, apparaissent sur les écrans documentaires les images d'une espèce humaine variée où règnent à la fois, inextricablement emmêlées, la ressemblance et la dissemblance. Expliquons-nous. Les Dani, les Hamar, les Peulhs ou les « hors-caste » sont à une grande distance de Robert Gardner lui-même et derrière lui de tous les Européens ou Américains blancs que sa culture emporte avec lui, sur le tournage de ses films. Mais cette distance aux Occidentaux qui existe pareillement pour tous, qu'ils habitent en Océanie (les Dani), ou en Afrique (les Hamar et les Peulhs) ou en Inde (les « hors-caste »), est pourtant relative à des circonstances précises, identifiables. Par exemple, les Dani mènent entre eux une guerre incessante qui n'est pas sans rappeler celles qui se mènent ou se sont menées tout au long du XXe siècle, au Moyen-Orient, en Asie du Sud, en Europe, que ce soit pour des motifs d'ordre politique, économique ou pseudo tribal. La femme de *Rivers of Sand* aurait pu être une militante du mouvement féministe qui a grandi à la fin des

années soixante aux Etats-Unis ou en Europe. Ainsi, les images des films de Robert Gardner semblant intemporelles fonctionnent comme des miroirs qui ne reflètent pas seulement une archaïque mythographie. En effet, dans l'eau de ces miroirs on peut voir se former des apparitions, s'animer des idées. Elles nous font signe qu'une modernité relative au présent du tournage est là, elles laissent deviner que, si l'histoire des individus filmés est ancestrale, leurs existences sont pourtant traversées et déterminées par l'histoire contemporaine ambiante.

Forest of Bliss est peut-être le film qui rend le plus sensible ce phénomène tant la confrontation est abrupte entre le cycle toujours recommencé de l'existence humaine et la finitude contingente de la vie de chacun. Les hommes qui s'occupent des morts, les lavent dans le fleuve, les habillent, les incinèrent, sont à l'intersection exacte de deux mondes. En tant qu'officiants du culte des morts, ils sont dans un lieu séparé, sacré, extraordinaire à vrai dire. Mais leur tâche est incessante, elle est quotidienne et elle s'accomplit à ciel ouvert, au bord d'un fleuve où marchent et vivent d'autres gens, concernés par d'autres activités que les leurs. Autrement dit, le temps des morts et le temps des vivants sont confondus dans un même espace-temps dont *Forest of Bliss* donne la mesure en le construisant comme un cycle semblant moins éternel que, au contraire, animé par le mouvement même de la vie, sa fragilité, son recommencement incessant. Le lointain est donc à l'image du proche, le rituel s'accomplit dans le prosaïque, le permanent s'incarne dans le contingent. Voilà pour « le lointain, si proche soit-il » dont je parlais plus haut.

On devine ainsi qu'en dépit d'apparences contraires, chaque film de Robert Gardner réussit à actualiser une rencontre singulière, inimitable parce que conjoncturelle et hautement aléatoire, entre deux couches de la réalité : d'une part, son actualité telle qu'elle est vue et entendue par la caméra et qui vient mécaniquement s'inscrire sur la pellicule ; et là je fais allusion aussi bien à l'idée de « l'image mécaniquement reproductible » de Walter Benjamin² qu'à la thèse d'André Bazin sur la photographie, quand il écrivait en 1945 : « pour la première fois une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de

² W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée », *Ecrits Français*, Paris, Gallimard NRF, 1991, p. 144.

l'homme »³. D'autre part, il y a la sphère des sensations esthétiques que la réalité fait se lever dans l'imagination de qui la regarde et l'écoute, pour commencer le cinéaste lui-même. Il est un anthropologue et il documente scientifiquement une réalité, mais il agit en poète par le recours à une écriture filmique qui sublime cette même réalité. C'est ainsi que toutes les images inscrites par lui dans la continuité du ruban filmique finissent par avoir une double nature. D'abord, elles obéissent à leur stricte fonction documentaire. Mais, aussi bien, en elles quelque chose d'autre est visé, c'est la forme, le travail de la forme, comme Freud le disait du « travail du rêve ». Il s'exécute de telle manière qu'il retentit sur l'horizon documentaire en dévoilant une profondeur insoupçonnée, c'est-à-dire invisible à l'œil nu, et du coup susceptible d'échapper au document en train de se constituer. Pour le dire autrement, en paraphrasant Gilles Deleuze, on peut voir ici que « la forme fait fond ».

En effet, la vision pseudo objective de la caméra (au sens où une caméra est justement munie d'un objectif) n'est que le support d'une autre vision qui n'est pas simplement rapportée à l'apparence des objets profilmiques. Cette vision saisit comment leur agencement formel répond à une détermination opérant à deux niveaux entremêlés. D'abord, comme je l'ai dit précédemment, le mouvement du monde, des êtres et des choses, est tissé par des rimes sonores ou visuelles que le filmage puis le montage actualisent sur l'écran du cinéma. Et puis, de toute façon, que les choses et les êtres observés par le cinéma soient poétiques ou prosaïques, cela n'a pas d'incidence sur le fait suivant : la réalité brute est déjà une image, mais pas seulement dans le viseur de l'objectif. C'est le cinéaste qui est en fait un voyant. En effet, il perçoit dans une synchronie immédiate les apparences et ce dont elles sont le signe, à savoir leur profondeur, l'endroit lointain où le jeu des formes les produit comme telles. Du coup quelque chose d'autre est là, d'abord saisi par la caméra. Ensuite et au-delà, le travail du cinéma fait son œuvre, il produit des images visuelles et sonores ancrées dans les apparences du monde réel et en même temps, ces images sont le tenant-lieu d'une autre réalité qui est insaisissable, exactement comme on le dit de l'horizon : il est « visé » mais s'il est atteint il n'est plus l'horizon. Ce fond insondable – ce sans fond – ce peut être la mythographie dont on a parlé

³ A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 1975, p. 13.

précédemment et dans ce cas précis, il semble que le cinéaste voit dans la réalité offerte à sa perception un palimpseste. A savoir : sur la pellicule du film s'impriment les traces d'un monde actuel, contemporain. Or, ces traces sont les signes obtenus à travers le processus de la *photo-graphie* qui est *l'écriture de la lumière*. Du coup, quand ces traces pelliculaires sont projetées sur les écrans des salles de cinéma et sont à nouveau traversées par un faisceau de lumière qui sort du projecteur, d'autres signes deviennent visibles. Ils sont révélés parce qu'ils ont toujours été là, en général invisibles et inaudibles, mais ils sont susceptibles d'être révélés dans certaines conditions que le regard visionnaire du cinéaste va faire se lever, exactement comme le fait le narrateur d'une des plus fameuses nouvelles d'Edgar Poe, *Le Scarabée d'or*. Que l'on se souvienne : en exposant à la chaleur d'un feu de cheminée un parchemin sur lequel son ami avait fait le dessin d'un scarabée, le narrateur fait apparaître un autre dessin, celui d'une tête de mort gravée depuis longtemps à même le parchemin.

L'au-delà dont on parle ici, et dont le palimpseste est une actualisation parmi d'autres, se nourrit en fait d'une dimension spéciale qui n'est pas contenue dans ce que l'image représente mais qui en constitue pourtant l'essence : c'est le Temps. Cette dimension-là est difficilement saisissable dans le cadre même des images figuratives et ressemblantes du cinéma, car elle est purement immatérielle, abstraite. En effet, même s'il se conjugue en passé, présent, futur chronologiques, le temps est toujours présent ou toujours déjà aboli. C'est Chronos et Aïon, la durée et l'instant tout ensemble, ce dont la littérature romanesque sait rendre compte et qui est comme la matière première de la poésie et de la musique aussi bien. Alors, c'est surtout à cet égard que Robert Gardner travaille comme un poète, travaille comme un musicien. Car, oui, la procession des images de ses films sur l'écran et le déroulé des récits audiovisuels qu'elles ordonnent offrent aux spectateurs l'idée d'une matière-temps dont elles seraient comme le support et le véhicule.

Les images, la poésie

En fait, les « images » dont on parle ici, et qui sont strictement filmiques, analogiques, ressemblantes, sont les *alter ego* de ces « images » que construisent les poètes quand ils en passent par ce que l'on appelle si justement des figures de style

(métaphore, comparaison, assonances etc.) pour, avec des mots, donner une forme apparente au monde des sensations intérieures alors que par nature ce monde est insaisissable pour les autres. Les films de Robert Gardner n'échappent ni aux lois techniques de l'imagerie cinématographique, ni aux contraintes narratives des récits, qu'ils soient documentaires ou fictionnels. Ils ont pourtant la rare capacité de dépasser ces déterminations en laissant justement venir à la surface même des images des « figures (de style) » purement poétiques. C'est ainsi que sur le ruban de la pellicule, les deux faces indémêlables de son cinéma, la figurative et la figurale, la prosaïque et la poétique, s'enroulent et se déroulent comme un ruban de Moebius.

C'est là, me semble-t-il, la marque constitutive du style de Robert Gardner et on n'oublie pas qu'un « style » est justement un instrument qui permet d'écrire en gravant des signes sur des supports variés, écorce, écaille, parchemin et aussi bien, pellicule du cinéma... Et la poésie sans doute n'est-elle pas autre chose qu'une invention de formes expressives par elles-mêmes, une musicalité incarnée, une poétique de la création des formes dans l'espace et dans le temps... et on trouve tout cela dans les films de Robert Gardner⁴.

⁴ Merci à Charles Warren et aux Presses de Harvard University pour leur aimable autorisation de publier cet article en français. Il est extrait de « Robert Gardner and Jean Rouch : regards croisés » (trad. en anglais, A. Goyette), à paraître dans un ouvrage collectif dédié à Robert Gardner.