

Nanouk l'Esquimau

Robert J. Flaherty
USA, 1922, noir et blanc



Sommaire

Générique, résumé, filmographie	2
Autour du film	3/8
Point de vue	9/20
Déroulant	21/32
Analyse d'une séquence	33/39
Une image-ricochet	40/41
Promenades pédagogiques	42/46
Bibliographie	47

**Ce Cahier de notes sur ... Nanouk l'Esquimau
a été écrit par Pierre Gabaston.**

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Nanouk l'Esquimau, Robert J. Flaherty, 1922, USA
45 minutes, noir et blanc.

Titre original : *Nanook of the North*.

Réalisation : Robert Joseph Flaherty.

Scénario, photographie et montage : Robert J. Flaherty.

Intertitres : Carl Streans Clancy et Robert J. Flaherty
(pour les copies avec intertitres).

Musique : nouvelle composition musicale
de Christian Leroy (2002)

pour la copie de *Les Grands Films classiques*
retenue au catalogue de *École et Cinéma*.

Production : Révillon Frères.

Interprétation :

Nanouk, sa femme, Nyla,
leurs enfants, Allegoo (la fille),
Cunayou (le garçon),
Arc-en-Ciel (le bébé)
et le chien Comok.

Première : le 11 juin 1922
au Capitol Theater à New York.

Filmographie

1920/1922 – *Nanouk l'Esquimau (Nanook of the North)*.

1923/1925 – *Moana*.

1925 – *The Pottery Maker or Story of a Potter*
court métrage, 14 minutes.

1926 – *The 24 Dollars Island* – court métrage, 26 minutes.

1928 – *Ombres blanches (White Shadows of the South Seas)* réal. avec W.S. van Dyke.

1928/1931 – *Tabou (Tabu)*.

Flaherty commence le tournage avec F.W. Murnau.
Une divergence quant aux objectifs du film brouille
leurs rapports. Flaherty se met sur la touche. Murnau
reste l'auteur de cette œuvre.

1931 – *Industrial Britain* – court métrage, 21 minutes.

1932/1934 – *L'Homme d'Aran (Man of Aran)*.

1936/1937 – *Elephant Boy*, réal. avec A. Korda.

1939/1942 – *The Land* – court métrage, 43 minutes,
commande de Agricultural Adjustment Agency of the
United States Department ; jamais diffusé en France,
figure au bonus du DVD Louisiana Story édité par
« The Criterion Collection ».

1948 – *Louisiana Story*.

Résumé

Là-haut dans l'Arctique canadien. Profitant de la saison
d'été, Nanouk et sa famille, accompagnés d'autres Inuits,
montent à bord d'un omiak pour rejoindre par la mer un
comptoir. À peine arrivé, Nanouk échange les peaux d'ours
et de renards qu'il a chassés contre des produits de première
nécessité ou des friandises pour ses enfants. Nanouk s'étonne
devant un étrange objet de la civilisation : un gramophone.
D'où sort la voix de celui qui chante ?

Les obligations de chasse et de pêche reprennent le dessus.
Nanouk doit repartir en quête de nourriture. Des morces
sont signalés sur une île lointaine. Il était temps ! C'est une
chasse dangereuse, c'est *big aggie*¹ pour Nanouk. Le morse,
appelé le « tigre du Nord », pèse deux tonnes. Il faut s'y
mettre à trois ou quatre pour le tirer et le hisser sur terre
pour le manger. Plus douce mais non moins technique, la
pêche au saumon. Nanouk y est plus rêveur. L'hiver durcit
le paysage de concrétions de glace. Nanouk construit son
igloo pour ne pas mourir de froid pendant la nuit. Pendant
ce temps, les enfants jouent. Il faut repartir, toujours repartir,
toujours prévenir la hantise de la faim. Nanouk rétablit l'autorité
du chef de meute un moment contesté. Coups de fouet, le traî-
neau file vers un nouveau trou de respiration. Nanouk l'observe
et attend. Au fond se tient un phoque, le gibier par excellence
pour lui. Le phoque est son mammifère le plus quotidien.
Avec sa prise il tiendra plusieurs jours sans crier famine.
Séquence du *suspense time* et du *happy end* : toute la famille
accourt pour donner un coup de main à Nanouk pour déga-
ger le phoque de son repaire souterrain. Que la nature
accouche bien ! Au forceps, mais tout de même. Dévorer le
phoque ne peut attendre. Le partage de sa chair entretient la
vie sociale des Inuits. Pendant ce temps, les chiens montrent
leurs crocs, eux aussi ont faim. La nuit arrive. Nanouk se
remet en route. Il tombe enfin sur un igloo abandonné où il
passera la nuit. La dernière séquence du film alterne des
plans de Nanouk et sa famille blottis dans l'igloo et des plans
des chiens de traîneau couchés dehors, recouverts de neige,
figés par le froid et la glace. Le dernier plan du film est un
gros plan de Nanouk. Il dort. Rêve-t-il de ses chiens ?

1. *La grande chasse*, formé d'un mot anglais et d'un mot du dialecte Inuit.
Cette expression fonctionnait comme un mot de passe entre Nanouk et
Flaherty. La chasse à l'ours, c'est *big, big aggie*.

Autour du film



Flaherty le Totem

À l'instar de Paulhan, de sa mordante apostrophe, *Braque le Patron*¹, imité par Truffaut, *Renoir le Patron*, rappelons le non moins reconnaissant *Bob Flaherty est notre ancêtre totémique* de Jean Rouch². Flaherty le Totem. Il en avait déjà la contenance. Flaherty, donc, forme un clan. Totem, mot emprunté à l'Ojibwa, langue parlée tout autour des Grands Lacs nord-américains, nous entraîne aussitôt vers les régions hantées par les Flaherty. Comme son nom l'indique, Robert Joseph Flaherty a du sang irlandais qui coule dans ses veines. Son grand-père émigre d'Irlande dans la région des Grands Lacs au milieu du XIX^e siècle – où naîtra son petit-fils Bob, le 16 février 1884 à Iron Mountain, Michigan³ – attiré par les mines de cuivre et l'extraction du fer. Le krach de 1893 pousse son père, Robert H. Flaherty, vers la frontière du Canada comme chercheur d'or. Un an plus tard, quand il revient, ses récits sur les *gold diggers* et les Indiens enflamment l'imagination du petit Bob. Sa voie est tracée. L'aventure sera son domaine. Quand son père repart vers le Canada, il l'emmène avec lui. Année sauvage où les tam-tams obsèdent ses nuits, où des arcs et des flèches tapissent le tissu de ses rêves. Las ! on l'expédie vers la civilisation⁴. Mornes années du collège. Il a dix-sept ans quand son père le reprend sur les chantiers de minerai de fer qu'il dirige pour le gouvernement canadien. Que faire de lui ? Un

minéralogiste ? Son père en doute et bientôt ses professeurs. Néanmoins, son passage au Collège des Mines du Michigan n'est pas infructueux. Il y rencontre sa femme, Frances Hubbard⁵, avec laquelle il formera un couple éternel. Aussi avide que lui de vie primitive, elle deviendra sa collaboratrice la plus dévouée.

Mais l'appel du Grand Nord se fait pressant. La Hudson's Bay Company étend son empire sur ces terres inviolées, désertiques et glacées. Elle garde le monopole du commerce des fourrures et des zones de pêche. Flaherty prend son sillage. Explorateur, prospecteur... **GOLD** ! La couche aurifère traverse autant ses illusions que, peut-être, la côte ouest de la baie d'Hudson. Il s'élance en 1910 dans la première de ses cinq expéditions étalées sur six ans⁶. C'est son chemin de Damas.

1. Jean Paulhan, *Braque le Patron*, Gallimard, NRF, 1946.

2. Né en 1917. Cinéaste, ethnologue (Afrique noire/Musée de l'Homme), cinéaste-ethnologue, président d'honneur (avec Jean Charles Tacchella) de la Cinémathèque française. *Les Maîtres fous* (1954), *Moi, un Noir* (1958), *La Pyramide humaine* (1959), *Chronique d'un été* (1960), *La Chasse au lion à l'arc* (1965), *Jaguar* (1967) assureront sa notoriété.

3. Il meurt le 22 juillet 1951, aux États-Unis.

4. Selon sa propre expression : *I was picked up to civilisation*.

5. Fille d'un collectionneur de minéraux.

6. En mars-avril 1912, il traverse d'ouest en est la péninsule Ungava (lac Minto, Leaf River, Leaf Bay), après quoi il remonte la baie Ungava pour retraverser la péninsule d'est en ouest en juin/juillet de la même année (Payne Bay, remontée de la Payne River en canoë jusqu'à Porungnituk Bay).

S'il redécouvre l'archipel des îles Belcher⁷, prospecte pour une compagnie qui exploite les Indiens, il découvre bien davantage un peuple qui va le captiver. Son troisième voyage, en 1913, est décisif. Son engouement pour les Esquimaux convainc son employeur, Sir William Mackenzie, de le laisser repartir mais avec une caméra cette fois. Prélèvements d'images topographiques de l'île de Baffin (1913/1914)⁸ et des îles Belcher (1915)⁹ sur lesquelles des Indiens s'appliquent à mimer le pittoresque de leur existence. Aidé de sa femme, Flaherty monte ses *rushes* à Toronto, son quartier général. Tout un hiver. Un jour, sa cigarette tombe sur le négatif (nitrate inflammable) et le brûle. Le négatif de *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl T. Dreyer, connaîtra le même sort. Le feu ! toujours le feu ! La neige brûle et Jeanne finira sur un bûcher. Que pense Flaherty de sa mésaventure ? : « Nous avions une copie positive¹⁰ du film et nous l'emportâmes à New York dans l'espoir de la faire contretyper. Sans succès, hélas ! Ce n'était pas possible à cette époque. Nous fîmes de nombreuses projections : à l'American Society, au Club des Explorateurs à New York et à nos amis, dans notre maison de New Canaan au Connecticut. Les gens étaient polis, mais je vis que ce qui les intéressait dans le film, c'était de voir où j'étais allé et ce que moi j'avais fait. Et ce n'était pas du tout ce que je désirais. Je voulais leur montrer les "Esquimaux". Et je ne voulais pas les leur montrer du point de vue des gens civilisés, mais tels qu'eux-mêmes ils se voient. Je me rendis compte qu'il fallait travailler d'une façon complètement différente. »

Ces premières projections se conformaient certainement aux travelogues très prisés d'alors. Un montage sommaire était commenté par l'explorateur lui-même.

Et Révillon vint

Repartir pour corriger le tir devient son obsession. Mais Flaherty doit patienter. La Grande Guerre épuise énergies et capitaux, décourage l'esprit d'entreprise. Ces quelques arpents de neige ? Il n'y a plus guère d'amateurs pour les affronter. Tous les massacres ont une fin et même cette guerre. Le salut de Flaherty se présente sous les traits du capitaine Thierry Malet. Il représente la maison Révillon Frères qui veut concurrencer la

Hudson's Bay Company pour le commerce des fourrures dans l'Arctique canadien. Thierry Malet pressent que le nouveau projet de Flaherty – son premier film l'a impressionné – pourrait devenir un enjeu commercial inédit pour la compagnie française installée à New York. Affaire conclue. *Nanouk of the North* devient le premier film publicitaire¹¹. Révillon Frères, bailleur de fonds, commandite toute l'entreprise de Nanouk. Une dotation de 3 000 dollars libère les Inuits de leurs obligations de chasse et de pêche pendant le tournage du film. Les voilà à l'entière disposition de leur metteur en scène. Il va leur faire rejouer les activités dont ils viennent de se délier. Le 15 août 1919, Flaherty and C^o pénètre dans l'embouchure de l'Innusuk. À quelques encablures, le comptoir Révillon, quatre ou cinq bâtiments sinistres, rajoute à la désolation. Un stupéfiant tournage de quinze mois commence. Sans plus tarder Flaherty procède à un *casting* pour choisir son personnage principal. Car il compte bien recentrer son récit sur un personnage « vedette » pour ne plus embrouiller le spectateur avec des Indiens qui se ressemblent. Douze Inuits sont sur les rangs. Il retient celui dont le sourire passe le mieux à l'écran. Par chance, sa réputation de chasseur est immense. On va l'appeler « Nanouk », l'ours. Pourquoi l'ours ? Parce que le clou du film sera une chasse à l'ours blanc. Mais cette chasse vous ne la verrez pas. Elle n'a jamais été filmée. Chronologiquement, lors du tournage, elle suit la chasse au morse, Nanouk ayant fait ses preuves. La chasse à l'ours exige quinze jours de préparation. Une équipe renforcée accompagne Flaherty et Nanouk. Ils quittent leur base de Cape Dufferin pour gagner Cape Smith, lieu des tanières des ours. Ils franchissent des régions sauvages, battues par les vents, rendues accidentées par un chaos de glace, désertées par les Inuits. Pas le

7. En baie d'Hudson ; restées mythiques depuis la fin du XVII^e siècle. La plus grande île de l'archipel porte aujourd'hui le nom de Flaherty.

8. À bord du schooner *Laddie*, Flaherty remonte les côtes du Labrador depuis St John (Newfoundland). Longue escale forcée à Amadjuak bay, au sud de l'île Baffin, dans le détroit d'Hudson, où tout commence. Il filme comme un forcené, en particulier une spectaculaire chasse aux cerfs. Un accident de traîneau, au retour de l'opération, fait disparaître le film.

9. Après son séjour sur l'île de Baffin, Flaherty arrive enfin aux îles Belcher où Wetalltok lui donne l'idée de la chasse aux morses (walrus) ; lui-même, Wetalltok, en avait tué une vingtaine. De plus, il indique à Flaherty la voie la plus sûre pour les chasser... et les filmer.

10. Elle ne peut, en ce temps, être contretypée.

11. Sans oublier : *Sortie d'usine*, 1895. Deux frères, industriels lyonnais, eurent l'idée de filmer la sortie, à midi (la lumière), de leurs ouvrières et ouvriers de leur visuellement florissante entreprise d'optiques photographiques.

moindre relais à l'horizon pour se ravitailler. Pour subsister il faut chasser le phoque ; quand on le trouve, si l'eau reste claire. À Cape Smith, une traque herculéenne de six jours ne donne rien. Pas d'ours dans les tanières.

« Il faudrait quinze jours de plus », risque Nanouk auprès de son *director*. Celui-ci, découragé, met un terme à une odyssée de huit semaines et rentre sans la chasse à l'ours dans les boîtes, après une course de mille kilomètres. Malgré tout, grâce à Cunayou, cette chasse légendaire n'est pas absente du film. Avec quel sang-froid il bande son arc pour lancer une flèche dans le flanc de l'ours miniature sculpté avec de la glace par son père. Il deviendra un grand chasseur. Le fils reçoit en héritage le geste de son père. Grâce au jeu, celui-ci initie son fils au b.a-ba de la chasse et favorise son entrée dans la vie. C'est à ces détails que se mesure la beauté humaine du film.

Sur sa méthode, Flaherty reste explicite : « C'est la méthode que nous avons suivie pour tous nos films. Nous choisissons un groupe de personnages parmi les plus sympathiques et les plus agréables que nous puissions trouver, pour représenter une famille et raconter notre histoire par le truchement de celle-ci. C'est toujours une recherche longue et difficile, cette chasse aux types, car il est étonnant combien peu de physionomies résistent à l'épreuve de la caméra. »

Et Nanouk, est-ce que c'est vrai ?

Nanouk est le premier film que Jean Rouch voit dans sa vie, à six ans (âge du cycle 2, aujourd'hui), dans une salle de cinéma de la rue de Siam, à Brest. La semaine d'après, il éclate en sanglots quand Robin des Bois¹² repousse les soldats du roi par

dessus les créneaux du château. Sa mère, à ses côtés, le rassure : « Ce n'est pas vrai, ce sont des mannequins. » Au retour de la séance, il demande à son père : « Et Nanouk, est-ce que c'est

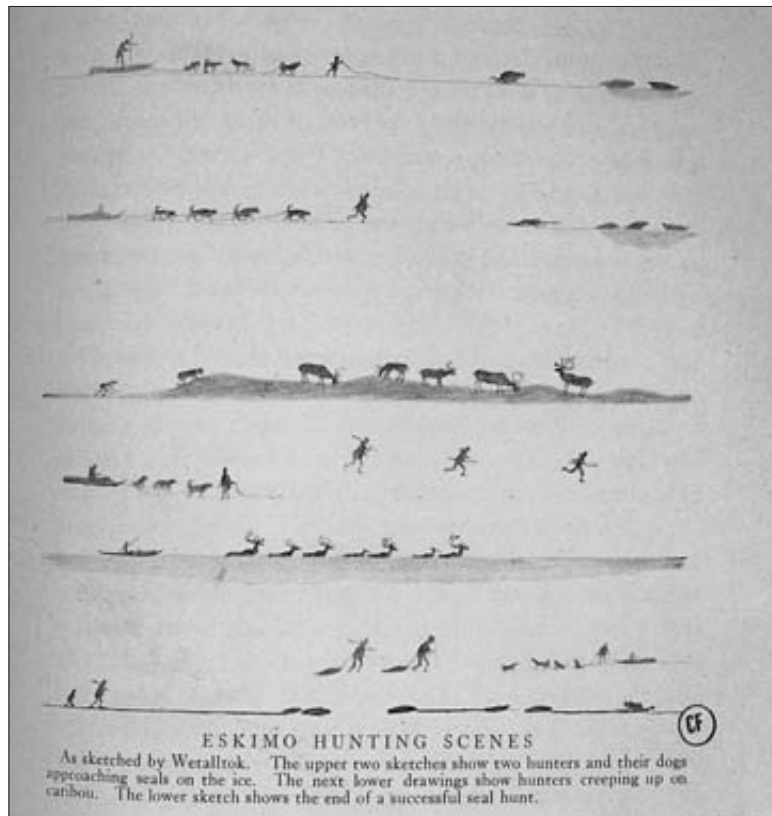
vrai ? – Oui, c'est vrai » lui répond-il. Aujourd'hui, si « un enfant de cinéma » demandait à l'auteur de *Jaguar* : « Nanouk, c'est vrai ? », il répondrait : « Oui, c'est vrai, c'est même reconstitué. » Flaherty ne reconnaît plus ses Inuits quand il les retrouve pour commencer son film. Ils vivent dans la misère, traversent des temps de grande disette, les gros gibiers ne passent plus, une période cyclique de difficultés économiques et climatiques les accable. Flaherty estime ne pouvoir les filmer

avec leurs loques. Il leur demande d'aller récupérer des peaux dans des campements voisins pour qu'ils se confectionnent des vêtements neufs. C'est reconstitué ! Mais ce souci esthétique donnera sur l'écran plus de densité plastique à Nanouk et aux siens.

La chasse au morse ? Elle ne se pratiquait plus avec un harpon, comme nous la voyons, depuis plus de vingt ans. Flaherty recueille cet héritage ethnologique du récit des Inuits et s'acharne à reconstituer cette chasse traditionnelle, disparue et sur le point de sortir des mémoires. L'âpre séquence consacrée à cette chasse a-t-elle été tournée en 1919 ? Rien n'est moins sûr. Ou bien, est-elle une séquence du film de 1915 sauvée des flammes ? C'est plus vraisemblable. Où est passé Nanouk ? Au moment crucial de l'attaque nous ne reconnaissons pas – avec son pantalon blanc nourrissant le trait de ses jambes arquées – sa silhouette courtaude s'approchant des morses pour les



12. *Robin Hood* (Robin des bois), Allan Dwan, 1922 ; avec Douglas Fairbanks.



dessin de Wetaltook

capturer. Mukpollo (un chasseur de morses) serait alors le *walrus harpooner*, soit le lanceur de harpon. Nanouk, cependant, semble figurer dans le groupe des quatre chasseurs observant la mer. Situé le plus à droite, il tourne la tête pour se faire reconnaître et authentifier son rôle de harponneur dans le plan qui suit. Pour faciliter cette confusion, il n'est pas raccord avec ses propres vêtements par rapport à la scène précédente. Il ne revient dans le cadre que pour tirer l'animal hors de l'eau. Il se tourne encore vers la caméra, en troisième de cordée. Puis, il découpe le gros mammifère et, dans un gros plan inquiétant, dévore à pleines dents sa viande crue¹³.

L'igloo ! C'est la plus connue des reconstitutions de Flaherty. Tous films confondus. Ces deux scènes intérieures et intimes des deux igloos – l'un construit par Nanouk et l'autre « abandonné » – contrarient notre désir d'engager notre foi dans cette œuvre quand nous apprenons la vérité. Il était techniquement impossible de filmer à l'intérieur d'un véritable igloo : trop exigü et trop sombre (quatre mètres de diamètre). Il a donc fallu construire un igloo beaucoup plus grand (huit mètres de diamètre) et sans son dôme pour éclairer avec plus de lumière naturelle ces scènes. La famille de Nanouk joue bien la comédie

en s'endormant paisiblement recroquevillée sur elle-même. En réalité, elle *pèle* de froid dans sa fausse et temporaire maison ouverte à tous les blizzards. Pareillement, elle fait semblant de se réveiller au petit matin ; en vérité, *on se les gèle*¹⁴.

Que dire de la chasse au phoque qui amuse tant les enfants ? Le phoque tapi dans son trou donne du fil à retordre à ce pauvre Nanouk qui s'épuise à ne pouvoir rester debout et remonter sa prise. C'est un gag mis en scène. Le phoque était un assistant Inuit qui tirait sur la corde, hors champ. Le temps réel de cette capture, de quelques heures à deux ou trois jours, ne pouvait être filmé intégralement. Bien souvent, sous l'effet du grand froid, la pellicule éclatait en mille morceaux dans la caméra.

Nanouk peut-il rester incrédule devant le mystère du gramophone ? La hutte de Flaherty, fort fréquentée, était le dernier

13. La capture du morse avec Nanouk fut pourtant tournée. Flaherty la relate. Nanouk rampe sur le ventre vers les spectateurs, les morses surpris dévalent la pente des rochers battus par les vagues. Elle n'a pas été retenue au montage final.

14. Pour reprendre le titre du recueil des haïkus d'hiver des éditions Moundarren : *On se les gèle*, 1990. Le haïku ne nous éloigne pas des Flaherty. Frances Flaherty, au cours d'une conférence, compare le montage des trois vers de ce poème à celui du cinéaste qui assemble ses plans. Pour elle, le haïku est du cinéma pur.



salon où les Inuits causaient. Caruso, Al Jolson, le Jazz King Orchestra n'avaient plus de secrets pour eux.

His creative method

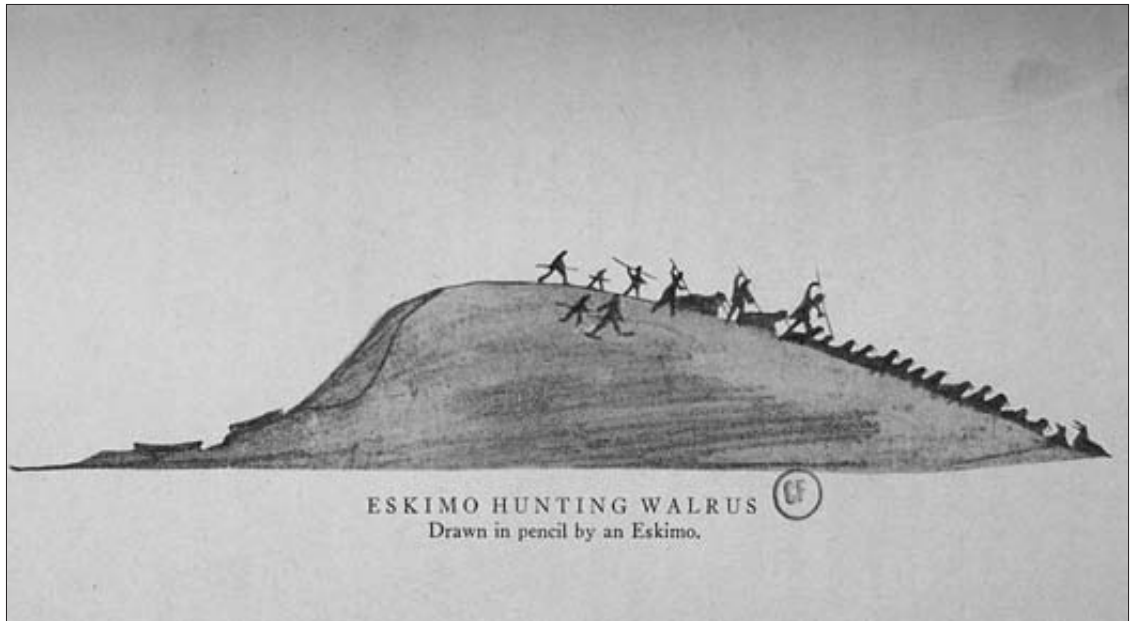
« Nanouk est pour nous le premier essai réussi d'anthropologie partagée. » C'est maintenant le Rouch cinéaste et ethnologue qui parle. *Nanouk* fut tourné avec une pellicule 35 mm et deux caméras Akeley dotées d'un viseur à deux objectifs couplés. Un moteur électrique actionné avec une manivelle leur laisse une autonomie de cinq minutes. Flaherty se souvient : « C'était 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 été le pionnier dans cette façon de procéder. » Cette caméra offrait d'autres fonctions. Elle devenait un appareil défilant le film pour son développement et son tirage sur place. Flaherty emporte avec lui tout le matériel nécessaire pour développer, tirer et visionner le film. « Le lavage du film (poursuit-il) 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. »

Les prises de vues (*rushes*) déterminent l'enjeu moral et esthétique du travail de Flaherty. Il les projette régulièrement aux Inuits. Une couverture suspendue contre un mur de sa hutte lui sert d'écran. Autrement dit, chaque prise de vue précise sa saisie, sa compréhension de la réalité. Chaque prise de vue provoque la collaboration active de Nanouk qui se revoit tous les soirs pêchant le saumon ou réchauffant les mains de son fils et dont Flaherty veut condenser la vie, élire les gestes les plus essentiels. Grâce à toutes les reconstitutions consenties, Nanouk devient un acteur, l'acteur de sa propre existence, rendue authentique. D'un clap définitif Flaherty repousse toute idée de reportage, de *prise sur le vif*, d'enregistrement spontané des choses. En ce sens, il tourne le dos aux pratiques de Dziga Vertov¹⁵. Jour après jour, Nanouk compose son propre portrait. Flaherty le lui demande. Sa caméra entretient avec son Inuit favori le dialogue qui l'arrache à l'anonymat, lui donne figure



15. Ses premiers *Ciné-Hebdo* (*Kinonedelia*) datent de 1918-1919 ; *Le Train de l'exécutif central* de 1921 ; *Ciné-Vérité* (*KinoPravda*) de 1922-1925 ; *Ciné-Ceil* (*Kinoglaz*) de 1924... *L'Homme à la caméra* de 1929, etc. Ses manifestes sont écrits entre 1920 et 1923. Son frère, Boris Kaufman, sera le chef opérateur de Jean Vigo.



dessin de Wetalltok

d'Homme. Empruntant au sociologue Georges Granai l'expression d'*observation participante*, Luc de Heusch, professeur à l'université libre de Bruxelles, appellera cette caméra une *caméra participante* ; entre toutes, caméra chère à Jean Rouch.

La projection des *rushes* se double d'un autre enjeu tout aussi capital pour Flaherty. Il ne voit son film, ne le découvre que sur l'écran où se reflètent les prises de vues de la journée. L'œil de la caméra regarde le monde sans préjugés. C'est avec cet œil-là qu'il veut capter le moindre soubresaut des choses. Le sien, trop humain, réduit sa vision du monde, la déforme. Frances Flaherty racontait qu'il ne commençait pas par penser pour filmer ensuite, mais d'abord par filmer pour organiser sa réflexion à partir de l'image que la caméra lui donnait. Sa mise en scène devient la plus méticuleuse qui soit. Il rejette les *rushes* qui ne l'intéressent pas. Il s'obstine à recommencer les prises de ceux qu'il décide de garder pour le montage.

Nanouk enfin monté, Flaherty n'est pas au bout de ses peines, il lui faut trouver un distributeur. Auprès de la Paramount et de la First National il n'essuie que condescendance, mépris et humiliation. C'est Pathé qui, avec appréhension, sort finalement *Nanouk of the North* dans la plus grande salle de New York, le Capitol Theater, le 11 juin 1922, en complément de programme d'un film beaucoup plus attendu de Fred Newmeyer, *Grandma's Boy* (*Le Talisman de grand-mère*), avec Harold Lloyd.

La diffusion de *Nanouk of the North* est foudroyante. Nanouk rivalise de notoriété avec un petit personnage qui fait rire le monde entier, Charlot. Le succès du film est tel que dorénavant les friandises glacées de l'entracte s'appelleront des Esquimaux.

Deux ans après le tournage, Flaherty vogue vers la Polynésie. Il rêve de son prochain film, *Moana*. Un soir, on lui porte une dépêche. Nanouk est mort. Parti pour chasser le renne, il s'égaré et meurt de faim.

...DE SA MORT FAIT LE TOUR DU MONDE LA NOUVELLE ...



dessin de Sylvester - classe CLIS - Paris

Ecce Homo

par Pierre Gabaston

Plutôt que de chanter toujours la même antienne, « Flaherty est le père du documentaire » – répétez après moi ! C'est un alexandrin, la césure est après Flaherty (source de tous les malentendus) – écrivons autrement l'histoire d'un commencement :

Nanook of the North est une matrice suprême. *Flaherty's Nanook/Matrix*. Quand il rédige avec fièvre les linéaments de son récit pour donner corps à ses intentions, mots enlevés de verve, pochade en prose – sa fresque est pressante, il s'accommode mal de son impatience –, Flaherty se doute-t-il qu'il établit, là, *l'américanissime* thématique hollywoodienne – Walsh l'exaltera jusqu'à l'incandescence avec *Objective, Burma* !¹ – ordonnée autour d'un

noyau narratif qui aime et irradie chaque geste – chaque geste – de ses Inuits : le déplacement d'un petit groupe humain dans un environnement hostile ? Ce petit collectif, isolé dans un milieu extrême, menace obsédante pour sa survie, est une famille. Flaherty n'imagine pas de plus beau sujet, plus décanté, plus dramatique. Peu ou pas d'enfants qui découvriront le film vous diront le contraire. Ceux qui le connaissent, qui l'ont déjà vu, laisseront éclater leur joie à l'idée de le revoir encore une fois. Nanouk ! L'homme du Pôle magnétise les enfants.

Que cette famille ne les laisse pas indifférents nous éclaire sur leurs désirs. Pourquoi se soudent-ils autour de celle de Nanouk ? Elle vit une vie surprise à son origine, filmée sous une lumière directe ; le soleil source de la vie (et de toute philosophie). Le moindre de ses actes apparaît indispensable à son existence.



Pas un geste superflu n'embrouille ses rapports au monde. Gestes quotidiens et cependant fondamentaux. Gestes exemplaires. Ils magnifient le génie de ce petit groupe humain. Une famille peut-elle devenir épique ? Cet univers de l'extrême

nécessité les sidère. Nanouk est au monde. Tout simplement. Il s'accorde à la place qui lui a été faite. Il l'accepte. Il accomplit ce pourquoi il a été fait. Sans tricher, sans mensonge. L'affectivité de chacun s'harmonise avec un geste authentique, rien moins que vital. Pas de désirs inutiles, pas de chantage affectif, rien qui poisse psychologiquement, ni culpabilise. Et puis que voient-ils aussi ? Un père qui prend le temps de jouer avec ses

enfants ! À peine vient-il de finir la construction de leur maison.

Mon élève Sylvester, ombre portée de son île Marie-Galante, vidé de toute mémoire immédiate – tous les matins, nous remplissons ensemble le tonneau des Danaïdes –, se remémore, plus de dix mois après avoir laissé Nanouk à sa mélancolie du Grand Nord, toutes les séquences du film ! Avec une précision de gestes qui en dit long sur sa soif d'y voir clair dans ses émotions pour (re)donner du sens à sa vie. Un sourire fend son visage quand il raconte la construction de l'igloo. Mais là n'est pas l'essentiel pour lui. Une émotion s'élève du fond de son âme quand il se penche vers le sol pour imiter Nanouk taillant le bloc de vraie glace qui deviendra la fenêtre. Elle étrangle les mots dans

3. *Aventures en Birmanie*, 1946.

sa gorge quand il cherche son vocabulaire sommaire pour aller jusqu'au bout de son frémissement. Nanouk rajoute le dernier élément qui l'émerveille : un écran de glace, scellé perpendiculairement à la fenêtre, renvoie la lumière à l'intérieur de l'igloo. Nanouk se montre l'égal d'un Titan. Il capte et détourne la lumière du Soleil. Il l'infléchit vers l'intérieur de l'igloo. Admirable séquence, en effet. Elle doit moins à un film documentaire et davantage à l'imaginaire flamboyant de Robert Flaherty.

Sylvester a un père, probable, errant par là, comme celui, probable, errant par là, de ses quatre frères et trois sœurs. Il voit Nanouk tenir la lumière à bout de bras. Il voit Nanouk la dévier virilement vers le lieu interdit de tous ses secrets ; secret de ses origines, évidemment. Dans la séquence précédente, il vient de le voir en contre-plongée, souverain, redressé au sommet d'un mamelon de glace, armé des deux mains. Il vient de le voir d'un geste impératif orienter sa famille pour qu'elle ne compromette pas sa prise – son regard perforant surprend un renard blanc pris dans son piège. Il vient de le voir seul, debout, entre une terre vierge, mais disloquée, et le ciel. Nanouk se tient là. Flaherty l'a placé là et le filme. Flaherty estime que sa place repose sur cet équilibre précaire². Et Sylvester, et chaque enfant, qu'il soit en souffrance affective ou pas, s'ouvre devant ces plans à un premier questionnement métaphysique. Flaherty rattache Nanouk à la terre, à la sienne glacée, conciliation entre le monde et son origine. Flaherty élève Nanouk vers le ciel, intercession entre l'univers et son évolution. Où Sylvester commence à ressentir son assiette psychologique ! Mieux que je ne saurais le faire, ces images le relancent vers une voie plus dégagée. La position de Nanouk dans ce cadre raconte sa destinée. Sylvester, devant cette disposition de Nanouk à l'écran, éprouve sourdement son origine, et, tout à loisir, dans le silence de son recueillement, se délivre de sa poix sociale. Il s'émeut, dispose enfin de soi devant



le ciel sur lequel Nanouk se détache. Le ciel l'émancipe. Le ciel l'emporte vers l'infini. Il rêve sa liberté ; pour la première fois. Nanouk relie la terre au ciel. Le champ libre pour prendre de la hauteur n'est pas creux, s'il a un fondement. Une origine sans élan possible contrarie toute une vie. L'avenir d'homme de cet enfant n'est pas de régresser vers sa bourbe mais de s'envoler vers la lumière. Ces contre-plongées éveillent sa conscience. Sylvester se sent des ailes. Elles trouent sa nuit. Nanouk éclaire son inconscient. Ce n'est pas tout. Cette séquence se module de plongées, raccords de regard de Nanouk sur son petit monde qui peine à faire avancer le traîneau dans une confusion de glace. Les enfants aident les adultes à pousser. Dévoiler à un enfant l'enjeu symbolique et imaginaire qui le tient, là, éveillé, serait une coupable maladresse. Cette intrusion dans sa rêverie serait criminelle. Elle tuerait sa pensée. En revanche, il est essentiel de lui faire observer que ces plans où la caméra surplombe ce qu'elle filme correspondent au

2. C'est bien Flaherty qui filma les premiers plans de *Tabou* de F. W. Murnau, 1931, ceux qui ouvrent le premier chapitre « Le Paradis », forcément !, ceux dont les cartons nous informent que l'île de Bora-Bora n'est pas encore touchée par la civilisation. Un pêcheur sculptural lance son long trident dans une mer généreuse. Ce monde heureux, paradisiaque, cette création harmonieuse (raccords avec les autres pêcheurs), si parfaite, engendrent un sentiment contraire : celui de leur dégradation à venir.

regard de Nanouk, à son point de vue sur LE monde, vaste et blanc, à son point de vue sur SON monde, sa famille qui sue d'ahan. Un enfant n'existe, dans ses jeux ou occupations, que sous le regard de l'Autre. C'est son sentiment. Sylvester reste interdit : que voit-il à présent ? Une famille vaincre en harmonie une résistance qui entrave sa marche en avant, traverser cette confusion, puis disparaître vers l'au-delà de la profondeur de champ. Sous le regard d'un père dirigeant le franchissement de ce chaos de glace – un plan nous le montre poussant le traîneau – pour aller chercher derrière la nourriture indispensable. Ce petit renard fera l'affaire. Il faut parfois des heures pour avancer de quelques mètres.



Raccord avec ce père, ce héros. Il laisse là sa famille qui s'éloigne. Lié à la verticalité et l'éloignement, il abandonne sa famille mais pas l'écran. Mohamed, qui se dessine caché derrière une porte pour voir ce que fait son père quand il n'est pas là ³,



se redresse sur sa chaise. Cette lumineuse petite scène l'éclaire sur le fonctionnement de toute vie sociale, faite de fusion et de séparation. Deux fois, nous verrons la famille de Nanouk entrer en fusion sous la protection de l'igloo (au lever, au coucher). Nous venons de la quitter à l'instant faisant corps autour du traî-

neau. Dans toute vie sociale, les membres d'un groupe ou d'une famille se séparent pour se consacrer à leurs activités puis retrouvent le groupe ou la famille pour nouer de nouvelles relations ⁴. Nanouk s'approchant discrètement pour surprendre le renard polaire pris à son piège est une scène moins anecdotique qu'il n'y paraît. L'enfant, lui, surprend ce qui lui est refusé ordinairement. Il transgresse un interdit. Doublement. Il voit un père engagé dans une action à laquelle il ne peut prétendre

3. Il arrache des bras de sa mère le dernier-né de sa fratrie.

4. Des psychiatres constatent que les enfants, aujourd'hui, ne savent plus ce que font leur père. Ils s'inquiètent aussi de l'absence d'échanges entre ces sphères d'activités et de vie.



et dont il est tenu à l'écart. Il voit aussi Nanouk s'enfoncer à moitié dans le trou de respiration pour en extraire sa prise. Cet instant vibre de résonances symboliques plus troublantes. Tout se passe comme s'il interceptait une scène primitive. Nanouk pénètre la nature par glissement et en ressort avec le renard comme fruit de ses entrailles. Accomplissement à peine joué de la vérité de tout désir. Nanouk s'enfonce au sein de la terre. C'est sa tentation permanente tout au long du film : renouer avec la détente primitive. Nanouk se relie à la nature (armes et cordes) dans le même temps qu'il bande tous ses

efforts pour s'en arracher. Cette double interprétation fait tout le prix d'une image. Image qui se constitue comme un rêve oublié. Comme si Nanouk rêvait sa vie ? Nous y reviendrons.

Reprenons Nanouk capturant le renard : l'enfant y voit deux choses. Un père qui paie de sa personne en se livrant à l'activité la plus fondamentale à ses yeux : garantir la survie du foyer. Le voilà consciemment rassuré. Mais la mise en scène satisfait un désir plus inconscient. Ce geste comble sa profonde et inlassable curiosité au-delà de son inscription sociale (ethnographique) : que fait papa, réellement, quand il se retransche de mon horizon visible ? Désir comblé dans le secret de son attente : l'enfant voit ce qu'il voulait voir et le père revient avec un jouet pour couvrir son absence. Cunayou et Allegoo s'amuse avec le petit renard attaché par leur père à l'arrière du traîneau.



« Pourquoi tu ne m'emmènes jamais avec toi quand tu pars, je m'ennuie quand tu n'es pas là ». Dans *les Aventures du capitaine Wyatt*, le fils du capitaine s'inquiète du départ de son père. Celui-ci abandonne son fils pour rejoindre ses soldats et détruire des fusils gardés dans un fort où se ravitaillent les Séminoles qui tiennent tête à un général. « Plus



perceptifs s'assimilent à des schémas primitifs. Nous retrouvons Nanouk engagé dans des postures corporelles où, nous venons de le voir, isolé, il rompt et rétablit des liens. Où il s'acharne avec des matières de la profondeur (terre, eau). Les trous se multiplient dans le film. Son rythme même répète les gestes du chasseur, comme le cycle des saisons appelle le retour des actions. L'architecture de *Nanouk* laisse imaginer une ample rotation dans sa conception. Cette œuvre s'équilibre sur les fondements psycho-somatiques de notre appareil symbolique. Elle retient la balbutie de nos premiers âges. Nos efforts pour nous tenir debout, nous élaner vers la lumière. Nos besoins d'absorption. Nos inclinations à jouer d'un rythme qui berce notre existence.

tard, quand tu seras grand », lui répond-il. Les enfants dévoilent ses aventures. Sous leurs yeux, Wyatt réussit sa mission militaire et revient sur son île avec une femme, restaurant la place laissée vacante par la mort de la mère de son fils tuée par des soldats. Avec Wyatt, ce même motif psychologique se développe sur une plus grande portée narrative.

Séquence après séquence, *Nanouk l'Esquimau* déploie toute la panoplie de la genèse de l'appareil symbolique, toute la constellation de ses fondements anthropologiques, de ses facteurs affectifs qui sous-tendent l'imaginaire de l'enfant. Plan après plan, il se fraye un chemin dans cette région méconnue de lui-même, comme Flaherty, jour après jour, dessina son film sur la toile immaculée de son écran. Le milieu humain est un lieu de projection de nos schémas sensori-moteurs. Chaque geste s'exerce sur une matière et les matières auxquelles se confronte Nanouk restent neutres : terre (glace), eau. Chaque geste lui donne une fonction, chaque geste devient une création imaginaire. C'est que chaque geste éclôt d'une matrice sensori-motrice, matrice dans laquelle les représentations vont naturellement s'intégrer. D'autant plus quand certains schémas

Un harpon dans une main, un couteau à lame d'ivoire dans l'autre, Flaherty donne à Nanouk les armes tranchantes du héros victorieux, les armes de celui qui abolit le temps. Quand lui, Flaherty, éblouit l'espace ! Une dernière fois. Pour Nanouk. Pour Nanouk compromis par la fatale corruption de son milieu. Et seule une salle de cinéma, tout d'abord, accomplit le travail d'Hercule de Flaherty. *Il y a la scène, il y a la salle.* L'évidente maxime de Claudel, plus préoccupé par le théâtre que par le cinéma, n'admet pas de discussion. L'écran et la salle de nos *Eden Cinéma* sont deux réalités tout aussi évidentes et bien distinctes. Nécessaires et suffisants pour faire coïncider l'altérité géométrique d'un volume (la salle) et d'une surface (l'écran) avec la mise en scène de Flaherty. Nanouk, ce personnage réel, filmé dans un décor réel, achève sa vocation de grand Autre guettant sa proie sur cet espace spéculaire dressé devant nous, espace qui avantage son universalité. Enfin et grâce à cette surface, cet Autre penché sur un trou, c'est nous-même partageant son attente et son questionnement sur le mystère des choses. À l'aune d'une même métaphysique, nous veillons ensemble sur l'origine de toute vie humaine.

Est-ce le moment d'estimer la nouvelle disposition du revenant Flaherty ? Il reconsidère toute sa démarche avec Nanouk dans le viseur de sa caméra. Chacun de ses plans est arraché à un péril imminent. Il fallait se hâter pour rattraper *in extremis* une mémoire vouée à disparaître. La fixer sur de la pellicule. Et seule sa complicité avec Nanouk pouvait mépriser – le prendre de vitesse par rétrocession, tout était joué, déjà – le ravage de cette région par une société industrialisée à marche forcée que Flaherty exècre. *Nanouk l'Esquimau* est un film pathétique. Le Temps rongé l'Espace. Il le corrode. Le temps mord le territoire de ces sauvages innocents⁵, le temps de la soumission à une exploitation, à des rendements. Chasser davantage pour échanger les peaux contre des armes à feu, de l'alcool ou des drogues. Bienfaits que toute civilisation charrie avec elle quand elle veut soumettre un espace qui lui échappe. Raison pour laquelle Flaherty construit son œuvre sur la butée de l'écran ; nous n'y entrerons jamais autrement que sous la projection de nos émotions qui charpentent notre imaginaire. La blancheur de la banquise s'ajuste à la blancheur de l'écran. L'espace réel prend toute sa place sur l'écran, il colle à lui à la manière d'un enduit, le débordant même. Espace lumineux, rayonnant, triomphant, cerné par le temps – sa pire menace – le temps social, porté, là, par chaque spectateur à chaque séance, temps funeste qui rétrécit et spolie l'Éden de Nanouk, temps de la ville, temps du temps, temps qui passe et parce qu'il passe accuse toujours plus la perspective tragique du film. L'écran blanc résiste comme il peut devant la fatalité du temps. L'écran blanc illumine la nuit de la salle, la nuit noire de nos conventions sociales. Elles risquent de nous aveugler devant cet Esquimau qui se rassasie de la chair crue d'un morse et d'un phoque ; plans saisissants, proches d'une scène d'anthropophagie. Et si morses et phoques venaient à manquer ? Les chiens seraient-ils mangés ? Cela reviendrait à mourir, à ne plus pouvoir se déplacer. Ou bien est-ce que les chiens s'attaqueraient aux hommes ? La séquence de dévoration du phoque devant les chiens tremble de cette question. Flaherty n'a rien d'autre à donner que les armes du temps aboli à son Esquimau. Lui-même n'est pas tout à fait innocent devant le temps. Il le sait. Il représenta une compagnie qui abusa économiquement des Inuits. Son premier geste, son premier film, on peut le



parier, fut à coup sûr un documentaire, un film où le sauvage, l'Indien, entrait dans le pochoir de sa projection imaginaire, reconstitution inconsciente de son regard acculturé. Flaherty prit vite conscience de son rapport manqué à l'Autre. Caméra en main, venait-il se distraire de sa propre condition culturelle ? Ses bons sauvages d'Inuits jouèrent-ils le rôle de *négatif* de sa culture ? Rêva-t-il, lui-même, de sa condition à travers les Inuits ? Par un acte manqué prodigieusement réussi Flaherty brûle son négatif ; cinématographique ET moral. Le cinéma, c'est vraiment l'art du feu. La blancheur de l'écran rend vierge tout son passé de prospecteur insatiable. Il efface les traces rêveuses d'un monde ancien. Voulut-il traverser le mur du temps ? Pensait-il coïncider avec cette ancienne nature ? Cette nature, désormais, ne sera plus ce miroir où il se regarde mais l'espace de l'Autre enfin découvert.

Fallait-il éviter deux pièges magistralement contournés ? Nanouk n'est ni idéalisé dans sa condition d'Inuit, ni utilisé comme alibi.

5. Le film de Nicholas Ray, autre poète du cinéma, *The Savage Innocents* (*Les Dents du diable*), 1960, serait l'indispensable complément de *Nanouk*.



Réfractaire, franc-tireur de l'industrie cinématographique hollywoodienne et mondiale, Flaherty préfère l'air pur et coupant aux atmosphères viciées des grands studios. Il s'affranchit du scénario contrôlé par un *producer*. La lumière qui baigne son espace refuse l'influence du clair-obscur de l'expressionnisme allemand, dominant quand il tourne dans l'Arctique⁶. Il repousse la quincaillerie des projecteurs, spots et autres réflecteurs. Il se place sous l'égide de l'astre des astres, le soleil. Façon d'insinuer un temps plus souple en restituant le cycle des saisons, été, hiver ; rythme du temps maîtrisé, cette fois. Nanouk se concilie SA nature, SON espace. Flaherty se devait-il de respecter un troisième temps, celui *ethnographique* de l'attente de Nanouk ? Temps du mystère même pour Éric Rohmer : « *Nanouk l'Esquimau* est le plus beau des films.[...] Je ne citerai que le passage où l'on voit l'Esquimau, blotti dans l'angle du cadre, à l'affût du troupeau de phoques endormis sur la plage. D'où vient la beauté de ce plan, sinon du fait que le point de vue que la caméra nous impose n'est ni celui des acteurs du drame, ni même d'un œil humain dont un élément à l'exclusion des autres eût accaparé l'attention ? Citez un romancier qui ait écrit l'attente sans, en quelque manière, exiger notre partici-

pation. Plus que le pathétique de l'action, c'est le mystère même du temps qui compose ici notre angoisse. »⁷

Le geste du lancer de harpon qui suit sauve-t-il la civilisation moribonde de Nanouk ? Ce simple geste serait ce qu'il en reste. Pendant la projection l'écran se conforme à l'état de monochrome blanc. Les trous qui déchirent sa surface régénèrent sa réalité de toile tendue. Nanouk les transperce, les cisaille un peu plus, en découpe à son tour. C'est l'idée que la salle se fait du cinéma qui est ainsi attaquée. L'écran devient le moyen (projection) et la fin du film. Nanouk le rend réel, le condamne en tant qu'obstacle, barrière, séparation, frein à estimer l'Autre. L'Autre que ses tout premiers spectateurs refusèrent de voir et de prendre en considération. Écran entièrement blanc, soudainement découpé par Nanouk qui se taille un passage (la porte de l'igloo) et débouche directement dans la salle de cinéma. Nanouk hilare se gausse de notre surprise. Instant magique. La distance n'est plus ce que nous imaginions entre lui et nous. L'écran n'est plus fermeture. On se rapproche de l'homme par-delà nos différences culturelles. Le voilà nez à nez avec nous.

La construction de l'igloo occupe une position centrale dans le film. Elle pourrait devenir la métaphore de son édification. Flaherty taille et ajuste ses plans comme Nanouk découpe ses blocs de glace⁸. Elle nous laisse une impression de rudesse, de précision et de raffinement. Tout se déduit de ce que nous voyons et uniquement de ce que nous voyons. Éclatante, évidente, cette séquence – Flaherty travaille en larges séquences – nous donne un tel contentement ! La conviction de Flaherty n'a jamais été aussi persuasive. Nous éprouvons un sentiment de plénitude. Une merveilleuse harmonie rassemble un père, une mère, deux enfants, un bébé et un chien. Maison universelle : elle ménage les deux ouvertures essentielles de toute architec-

6. *Le Golem* et *Le Cabinet du docteur Caligari* sortent en 1920.

7. Maurice Schérer – Éric Rohmer signe pour la dernière fois sous ce pseudonyme, c'est son premier grand article aux *Cahiers* – *Les Cahiers du cinéma*, « Vanité que la peinture », n°3, juin 1953, p. 22-29.

8. Raison pour laquelle nous préférons la copie des Grands Films classiques à toute autre copie. Cette impression s'en dégage mieux ; *Nanouk* s'accommode mal du corset des nombreux intertitres. Mais surtout, *Nanouk*, avec Christian Leroy, trouve pour la première fois sa composition musicale.

ture : la porte et la fenêtre. Passage et lumière. Vie et Esprit⁹. Nous avons laissé Sylvester à son extase. Nanouk illumine autrement son inconscient en maçon de l'Arctique. Cette conscience gagnée sur son inconscient culmine avec la lumière solaire qui pénètre l'intimité creuse et sombre de l'igloo. Elle donne vie. Sylvester le comprend. Ces quelques plans cristallisent les interrogations qui le tourmentent. À peine entré dans le langage, le sexe, la vie et la mort fondent l'appareil psychique d'un enfant. D'où la raison cruciale de projeter *Nanouk* à des enfants. Mieux que je ne saurais jamais le faire, *Nanouk l'Esquimau* encourage l'enfant dans ce triple questionnement. Je peux être excédé de fatigue – cela n'est pas rare dans ce métier – exaspéré d'avoir à répondre à ces lancinantes questions, je ne comprends pas les formes symptomatiques qu'elles prennent, je réponds rationnellement (brutalement), sans savoir ce que je dis ; incompétent. Ma pudeur, mon ignorance – car à la vérité je n'en sais pas plus que mes élèves sur ces questions – me font battre en retraite. Je sauve les meubles. J'ignore les dégâts que je provoque en les décevant. Le quiproquo demeure. *Nanouk*, par contre, soutient la continuelle tension de leurs questions. Leur désir de vivre, aussi contrarié soit-il pour certains de ces élèves, s'équilibre avec leur désir de mort. Ils s'égalisent et se combattent. C'est là notre conflit et notre ambivalence. Je sais que je suis un candidat à la mort, mais un désir d'immortalité gît dans mon inconscient. Pour lui, le temps n'existe pas. Suis-je éternel ? J'ai tendance à le croire. Il faudrait pouvoir accompagner l'enfant dans cette recherche – d'où vient-il ? Où va-t-il ? – sous peine de le voir fabriquer continuellement des symptômes. La deuxième question, projet de vie par excellence, se révèle en forme de finitude. Et cependant, l'enfant éprouve sa pulsion de vie à sa pleine puissance. Flaherty finit toutes ses séquences de la façon suivante : le traîneau emporte Nanouk vers un horizon lointain. La caméra reste fixe. Nanouk, Nyla et ses enfants s'éloignent de nous jusqu'à se perdre dans la profondeur de champ ; blanche, silencieuse et infinie. L'infini les absorbe. L'au-delà, suggéré par ces plans, entretient l'enfant dans son désir d'immortalité. Le lui dénier ne sert à rien. Quand Nanouk se projette dans sa profondeur de champ, il relance l'enfant dans sa dynamique de vie. Au-delà de tout déni, il pressent la mort ET se projete dans un élan de vie. Caméra

épistémologique et transcendante ; ou le nœud fertile du cinéma par excellence.

Il est mort ? Anxieuse, la question se répète. Que répondre ? Oui ? Non ? La première réponse n'est pas vraie, la deuxième trop aveugle. Réponses abruptes. Dieu merci, Flaherty nous souffle la réponse : le beau masque mortuaire de Nanouk... respire. Les enfants quitteront le film avec ce dernier plan, si doux, du visage de Nanouk. Leur vie spirituelle prend désormais un sens grâce à cette subtile négociation symbolique pour passer la mort.

Ce gros plan de Nanouk endormi achève une séquence de montage alterné qui contribua pour beaucoup à la réputation du film. Son dernier carton (copies DVD d'Arte Vidéo et copie diffusée sur Arte) trahit le projet esthétique de Flaherty. Un mot clef met le sceau à cette œuvre : mélancolie. « *The shrill of the wind, the rasp and hiss driving snow, the mournful wolf howls of Nanouk's master dog typify the melancholy spirit of the North.*¹⁰ » Au bout du compte, *Nanouk* est un film romantique. Nous quittons la salle en prenant congé du grand chasseur enfoui dans son sommeil. Cette séquence alterne des plans des chiens de traîneau laissés dehors, subissant la tempête de neige, sur le point de se minéraliser, avec des plans de la famille de Nanouk se préparant à passer la nuit dans son bivouac inespéré. Les plans des chiens sont plus nombreux que les plans des Nanouk. Dix-huit contre onze. C'est le point d'orgue d'une montée en puissance de cet animal dans la construction du film. Les plans des chiens prolifèrent. Les chiens trouvent là leur consécration cruelle et inquiétante. Cruelle, parce que le plus indispensable compagnon de l'homme est impitoyablement écarté ; renvoyé aux agressions de la nature. Inquiétante, parce que les chiens obsèdent Nanouk, rôdent autour de lui, l'encerclent, du fait même du montage. Ils s'apparentent maintenant à des loups, et ce depuis la séquence précédente, la capture du phoque, le

9. On comprend ce qu'est l'architecture ou l'art d'adoucir les forces du monde entre le dehors et le dedans.

10. Seul Bernard Eisenchitz traduit le mot mélancolie sur la copie diffusée par Arte. Nous reprenons sa traduction : « Le sifflement du vent et de la neige, les hurlements lugubres du chien de Nanouk, résument la mélancolie du Grand Nord » Sur le DVD : « Les hurlements du vent, le crissement des rafales de neige, les lugubres hurlements du chien de Nanouk sont autant d'éléments caractéristiques de la rudesse du Grand Nord. »



partage de sa prise entre les Inuits ¹¹. Elle prépare le final du film. Similaire montage alterné entre les chiens qui, en contre-plongées, sur le point de nous bouffer, montrent leurs crocs, et « les Nanouk » qui se rassasient voracement sous leurs gueules. Visage effrayant du temps prêt à déchirer les chasseurs.

La dramatisation ne porte pas uniquement sur le rôle des chiens dans les deux séquences de la consommation collective du phoque et du coucher dans l'igloo abandonné. Elle amplifie l'espace des cinq plans qui les sépare. Espace ouvert à l'infini, fouetté par une colère de l'Arctique. Cinq plans (logés entre deux cartons sur les copies DVD et Arte) racontent le voyage de Nanouk entre le lieu de la capture du phoque et celui recherché (favorable) pour leur bivouac de la nuit. Flaherty garde le même cadre (vaste plan d'ensemble) d'un plan à l'autre ; cadres qui se succèdent pour assurer la continuité de leur déplacement. Les deux premiers plans (en réalité un même

plan bis), comme d'habitude quand ils repartent, laissent filer « les Nanouk » dans la profondeur de champ. Ils deviennent des êtres minuscules engloutis par l'espace. Flaherty étire le temps de chacun de ses plans. Ce sont à la fois les plans les plus longs et ceux qui cadrent l'espace le plus vaste. « Les Nanouk » peinent dans leur course et leur affrontement avec un ennemi invisible qui lâche son courroux céleste contre les hommes. Leur déplacement dans ces cadres prend logiquement plus de temps. Dans les trois derniers plans, les Inuits débouchent à la droite de l'écran. Ils s'approchent de nous, grandissent en proportion jusqu'à sortir par le bord gauche du cadre. Le raccord avec le plan suivant les réduit impitoyablement à leur taille de fourmis. Comme par l'effet d'un revers de manche. L'espace les retient au loin, à nouveau. Ils s'obstinent dans leur farouche avancée. Les raccords de ces plans les ramènent à leur insignifiance dans l'espace. Ils relèvent le défi de la mise en scène, ils tra-

11. Acte indispensable à leur équilibre physique et psychique.



versent le cadre en rasant la caméra. Leur dernier franchissement de cadre, sortie plus proche de la caméra, semble marquer la fin de leur voyage. Comme s'ils trouvaient enfin leur salut au-dedans de leur âme. Un igloo abandonné – est-ce un miracle ? – leur sauve la mise. Ils repassent devant nous en franchissant le cadre une dernière fois. Ils entrent en marchant dans le plan suivant en rasant de dos la caméra. Leur entêtement dans leur mouvement (question de vie ou de mort) redonne au cadre menacé de dissolution dans l'espace son pouvoir d'instance suprême. Ces cinq plans suffisent pour projeter ces points noirs dans une perspective cosmique. Hommes fragiles, apparemment, en lutte contre les éléments.

L'aventure de Flaherty est contemporaine du développement et de la croissante popularité du base-ball, juste après la guerre de 1914. Nanouk prend le contre-pied de l'esprit de ce sport national, ciment idéologique américain. Nanouk court de base en base sans jamais pouvoir en définir une comme son marbre, base de départ et d'arrivée du batteur, marbre appelé *home* ; *home* quitté et regagné au plus vite si l'on peut. Pour Nanouk, à la différence du batteur qui en quatre courses regagne son *home*, *sweet home*, la vie dans l'Arctique n'est pas

une allusion. Son héroïsme le condamne à une déportation permanente. La réalité achève tragiquement l'antimodèle de Flaherty. Nanouk se perd, ne regagne pas à temps une base incertaine – il vit privé de base – et meurt de froid et de faim dans l'indifférence de la nature.

Les chiens, par l'effet de ce montage, deviennent la vision du rêve de Nanouk. Nous voyons Nanouk dormir et nous voyons ce qui hante son sommeil. Flaherty rend visible le motif de ses pensées nocturnes. Seulement, c'est Flaherty le responsable de ce montage. Serait-ce le rêve de Flaherty, ce plan de Nanouk endormi où se révèle ce qui agite et se cache dans les plis de

sa pensée ? Représentation porteuse de menace à la fois pour le metteur en scène et le spectateur. La vision de ce rêve fait de ce dernier son centre primitif. L'état de conscience du dernier plan de Nanouk annule, en apparence, l'énergie qui l'anime durant tout le film et se conforme, à l'évidence, à son attirance vers un état prénatal. Nanouk sombre dans un état proche de la mort ; l'inquiétude des enfants se justifie. Le sommeil se conçoit comme une régression à un état intra-utérin. Le corps du dormeur devient lui-même une matrice maternelle. Nanouk se replie et s'endort dans un igloo en forme de sein. Mais le rêve, tout rêve, ne se réduit pas à une vision, à des images oniriques. Le rêve est aussi régénération, repos, énergie libidinale¹². Nanouk dépasse, donc, sa propre mort. *Nanouk* doit se lire en boucle. Nanouk endormi s'enchaîne à son premier gros plan. Il trouve là sa délivrance. Extérieur jour. Debout. Plein de vigueur. Nyla lui sourit. Nanouk traverse l'épreuve de sa régression. En gardiens vigilants, maintenant, les chiens montent la garde pour prévenir leur maître de son imminente dissolution dans un état de non-naissance, de fusion avec la

12. Cicéron, déjà : « Le corps de celui qui dort git comme s'il était mort, mais son âme est pleine de vigueur et de vie. » (*De divinatione*, I, 63).



matière. Il reconquiert sa puissance. Les chiens (sa mémoire ancestrale), organiquement reliés à lui, incarnent dans cette métamorphose toutes ses qualités d'endurance et de résistance resurgies du fond de l'humanité. Le film peut repartir. Nanouk se réveille régénéré. Son rêve ne lui promet aucune issue. Il lui faut recommencer sans relâche sa suractivité. Ainsi Flaherty le rend éternel, l'arrache au pouvoir corruptible du temps. Flaherty consacre sa gloire essentielle. Nanouk porte en lui son éternel présent ; conquis, peut-être, sur l'éternité elle-même.

Il aura fait de son mieux pour s'assurer d'une bonne projection de sa vie après sa mort. Sa grande faille vitale eût été de ne pas le faire ou de se décourager d'un tel projet. Voilà, au millimètre près, ce que filme la caméra de Robert Flaherty. Son projet cinématographique à lui.

Nanouk rejoue sa vie, il interprète le rôle de Nanouk – qui mieux que lui aurait pu jouer son propre rôle ?, il lui colle à la peau ! C'est parce que Flaherty décolle Nanouk de sa réalité, au lieu de le plaquer à elle, qu'il ressemble autant à lui-même comme jamais il n'aurait pu le faire s'il n'avait rencontré Flaherty. Peut-être que Flaherty, à son tour, jamais ne ressembla autant à lui-même que grâce à Nanouk. Nanouk ressuscite chaque geste de sa vie. Il le reprend, le tient à bout de bras, l'élève, le dévoile, nous le porte comme une offrande. Son geste le dépasse. À lui seul, c'est un rituel. Nous le recueillons. Nous partageons sa suspension. Il est juste, il dit le génie des Inuits ;



ils se nomment eux-mêmes « les Êtres humains ». Il le dit parce que son geste, très exactement, correspond à l'espace où celui qui l'effectue passe sa vie ; sur la glace et sous le ciel. Épuré, rendu à lui-même dans ce décor. Les reconstitutions ne sont pas le refoulé honteux d'une œuvre falsifiée. Elles ouvrent, tout au contraire, un espace de vérité, autrement dit de liberté et de jeu (aisance de mouvement). Grâce à ce jeu Flaherty fragmente les gestes de Nanouk pour mieux les soumettre à l'enregistrement de sa caméra. Chaque détail infime et significatif de sa vie pourra-il être ainsi sauvé avant de disparaître à jamais ? Grâce à cet espace de vérité, un chasseur affronte son destin. Peut-il





alors, et alors seulement, le remettre en jeu sur la butée blanche, muette et fuyante du réel ? Le voilà devenu un Homme, sauvé de son insignifiance. Engagé dans quelle esthétique ? Rien que son corps dans un espace vide. La Grande Guerre venait de laisser le monde au bord du néant. Il était temps (romantiquement) de rebattre les cartes ¹³. D'aller voir AILLEURS. Sinon dans l'espace, du moins dans le temps. Dans l'espace d'un autre temps. Cela ne pouvait plus attendre. Fallait-il transmettre l'essentiel du monde ? Le laver de ses suffisances ? Ce retour aux sources est un coup de foudre. Il révèle l'éblouissante certitude de la vie.

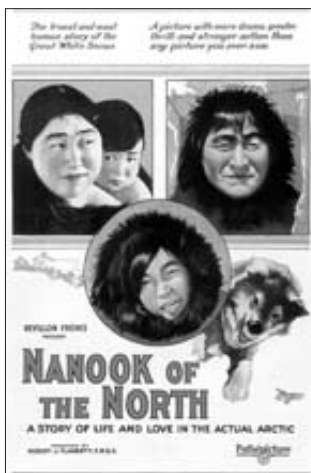
13. L'arrivée de *Nanouk l'Esquimau* au catalogue d'*École et Cinéma* restera contemporaine de la sortie de *L'Incandescent* de Michel Serres, Le Pommier, mai 2003. Le philosophe éprouve le besoin de revenir à des réalités universelles, à une origine de l'humanité. La crise de la culture et des sciences que, selon lui, nous traversons, crise des contenus, méthodes et finalités, le porte à définir ce qu'il appelle « le Grand Récit », soit un projet de reconnaissance du monde, monde dont il veut traverser les dates, les particularités, l'Histoire en somme. Non sans reprendre la Métaphysique : « Peut-on fixer un seuil mortel de déspecialisation minimale en-deçà duquel un corps ne peut survivre ? (...) Oui, cette limite existe, la Métaphysique elle-même tout entière la dessine, à condition de lui donner l'extension générale de toutes les blancheurs dont nous venons d'égrener la suite. » *Nanouk* se déplace sur cette limite de la métaphysique. Comme il se déplace sur la frontière de sa sensation, principe directeur de sa vie, fil d'Ariane, igloo de sa vie sans lequel il meurt de froid et de faim.

Déroulant

La copie de *Nanook of the North* (*Nanouk l'Esquimau*) retenue au catalogue du dispositif *École et Cinéma* appartient au catalogue des Grands Films classiques dont l'aide du service cinéma de la Province de Hainaut, de Ciné-Loisirs asbl et de Léon Eeckman (assureurs-conseils) permet le financement d'un nouvel accompagnement musical composé par Christian Leroy ; © 2002 Les Grands Films classiques – Paris. Elle dure quarante-cinq minutes et comprend deux intertitres (exceptés ceux du générique) sous la forme de deux déroulants. Deux autres copies du film peuvent échoir en vos mains.

On peut vous la prêter ; vous pouvez l'emprunter à la vidéothèque d'un établissement ; vous êtes – qui sait ? – déjà en possession d'une cassette VHS sur laquelle a été enregistré le film lors de sa diffusion sur la chaîne Arte. Il dure alors soixante minutes et comprend quatre-vingt-deux intertitres. C'est la copie la plus conforme à l'originelle, semble-t-il. Nous vous proposons de reproduire ces quatre-vingt-deux intertitres, écrits en italique, entre parenthèses, ceci à des fins didactiques. La copie des Grands Films classiques restera, par moments, peut-être, un peu trop muette. Quelques intertitres – écrits par Carl Stearns Clancy et par Robert Flaherty lui-même, ce n'est pas négligeable à nos yeux – éclairent, expliquent des scènes qui resteraient opaques à notre compréhension. Nous espérons, surtout, que vos élèves en profiteront.

Vous retrouverez cette copie avec le DVD d'Arte Vidéo, © 2000 La Sept Vidéo¹, qui reprend la copie que le diffuseur américain The Criterion Collection propose à sa clientèle. La copie du DVD dure soixante-dix-neuf minutes et non plus une heure comme lors de son passage sur Arte. Voici pourquoi : Arte avait compressé le temps de lecture des intertitres que nous devons lire plus vite que sur le DVD. Quelques nuances de traduction des intertitres (nous y reviendrons) n'assurent pas une parfaite géméllité entre ces deux copies.



(00.00.00) **Générique**

Musique originale 1999 : composée par Christian Leroy.

Musiciens : Christian Leroy : piano, percussions – Philippe Saucez : clarinette.

Ingénieur du son : Jean-Michel Masquelier.

Une sélection LES GRANDS FILMS CLASSIQUES.

LA FONDATION ROBERT FLAHERTY tient à rendre hommage à la Compagnie française REVILLON FRERES qui a donné à Robert Flaherty la possibilité de réaliser son premier film.

NANOUK L'ESQUIMAU - NANOOK OF THE NORTH

Musique originale : Rudolph Shramm.

Direction de l'enregistrement : Edward Craig.

Direction de production : Herberts Edwards.

Vous allez voir l'édition sonorisée d'un des grands documents de l'écran. NANOUK n'a pas été joué, mais vécu, non seulement par Nanouk et sa famille mais aussi par Robert Flaherty qui fut amené à bien connaître et à admirer les gens qu'il était venu filmer dans le Grand Nord. Ce film a été tourné en 1921. Les quelques imperfections d'une technique qui en était à son début n'enlèvent rien à la grandeur de l'œuvre tant du point de vue humain qu'artistique.

noir

1. Le bonus : entretien avec Richard Leacock (2000), chef opérateur du dernier film de Flaherty, *Louisiana Story*, promoteur du « cinéma direct » avec *Primary* (1960), *Football* (1961) par ex. ; interview de Frances Flaherty (1958) ; extrait de *La Mise en scène documentaire* de Gilles Delavaud et de Pierre Baudry, (1994) ; photos de Flaherty sur l'Arctique ; images de *l'Arctic Expedition*, tentative de conquête du pôle.



séquence 1



séquence 1



séquence 2



séquence 2



séquence 3



séquence 3

Nanouk, sa terre, sa famille

la copie DVD et la copie VHS commencent toutes les deux par ce carton :

(1 *Les Barren Lands, terres canadiennes désolées, rocailleuses, balayées par le vent. Terres infinies qui coiffent le monde.*)

Suit le travelling gauche cadre. Puis :

(2 *Aucune autre race ne survivrait à la stérilité du sol et aux rigueurs du climat. Et pourtant. Dans une totale dépendance du règne animal, sa seule chance de nourriture, vit le peuple le plus joyeux du monde. Les Esquimaux. Courageux, attachants, insoucians.*)

(3 *Ce film raconte l'histoire de Nanouk (l'ours), de sa famille et de ses compagnons, les « Itivimuit » de Hoppewell Sound, au nord de l'Ungava. Leur gentillesse, leur loyauté et leur patience ont émaillé la réalisation de ce film.*)

Carton suivi d'une carte du Canada, puis :

(4 *Le territoire de chasse de Nanouk et de ses compagnons est comme un petit royaume presque aussi grand que l'Angleterre mais peuplé de 300 âmes.*)

Deuxième carte, le royaume de Nanouk.

(5 *Chef des Itivimuit et chasseur reconnu à travers tout l'Ungava : Nanouk, l'ours.*)

Puis, le gros plan de Nanouk,

(6 *Nyla, qui sourit toujours et son gros plan.*)

1. (00.02.09) Gros plan de Nanouk.

Recouvert d'une capuche, il prend la pose. Mouvements des yeux que certainement Flaherty lui commande. Les poils de sa capuche le couronnent et l'exaltent comme un saint. Gros plan de sa femme, juvénile, elle se balance d'un pied sur l'autre. Elle sourit à Nanouk, lui parle. C'est un champ contrechamp.

Noir

2. (00.02.21) Travelling latéral vers la gauche du cadre

filmé d'une embarcation. Étendues d'eau et de glace en suspension. Ondulation de l'eau. La caméra tangué dans une lumière crépusculaire. Une falaise masque à contre-jour le soleil.

Raccord avec un travelling biseauté vers la droite, caméra toujours à bord d'une embarcation. Eau grise, argentée, un quart de ciel, trois quarts d'eau. La mer et le ciel font une matière indivise couleur de plomb.

Noir

Carte du Canada, une poche noire indiquée par une flèche désigne le pays de Nanouk.

(7 *Nanouk prépare son voyage d'été vers le comptoir des Blancs et vers la mer pour la pêche au saumon et au morse.*)

3. (00.03.10) Plan d'ensemble

Nanouk accoste devant nous avec son kayak, sa fillette allongée devant lui. Raccord dans l'axe arrière. (8 *Nanouk*) Nanouk s'extirpe de son kayak pour déposer théâtralement

sa famille sur le rivage caillouteux. Il dépose son enfant allongé (9 *Allee*), aide sa femme (10 *Nyla*) à sortir du ventre de son kayak puis son fils (11 *Cunayou*) et son chien (12 *Comock*). L'effet de gag est garanti mais le montage des plans rend-il plausible qu'une femme, son nourrisson, son fils plus grand et un chien puissent tenir tous ensemble dans un espace aussi rétréci ? Un seul et même plan l'eût davantage authentifié.

Noir

(13 *L'intérieur des terres, désertiques, devient synonyme de mort lorsqu'il n'y a pas de cerfs à chasser. Même la mousse dont les cerfs se nourrissent et que les Esquimaux utilisent comme combustible ne pousse que par endroits.*)

4. (00.04.28) Nanouk monte un foyer avec des pierres.

Il pose la pierre supérieure.

(14 *Voilà comment Nanouk utilise la mousse comme combustible.*)

Nanouk bourre l'âtre avec de la mousse (mousses et lichens sont les seules familles végétales qui peuvent s'accommoder de conditions climatiques aussi rudes). Raccord dans l'axe arrière : il souffle sur la mousse pour faire prendre son feu.

(15 *Le kayak fragile doit être recouvert de peaux de phoque avant le voyage.*)

Nyla recouvre le kayak d'une peau de phoque. Elle coud. Nanouk tend la peau pour recouvrir le kayak, aidé d'un autre Esquimau.

Noir

Suit une volée de plans consacrés aux animaux : un bébé phoque découvre le monde, il annonce le printemps.

Noir

Des milliers d'oiseaux remontent du sud pour la ponte des œufs, c'est la courte saison des accouplements. Les oisillons doivent s'endurcir avant la venue de l'hiver. La nature renaît.

Noir

*L'omiak (embarcation pouvant porter toute une famille, à rame ou à voile)
ou la saison du troc*

(16 *La longue marche jusqu'à la rivière.*)

5. (00.06.01) Plan d'ensemble fixe d'un groupe d'Esquimaux

qui marchent sur la ligne de faite d'un monticule herbeux. Plusieurs familles entreprennent leur grand voyage annuel vers le comptoir des Blancs. Grâce à ce large plan fixe en contre-plongée, rien ne distrait notre regard du seul mouvement des Inuits qui se détachent sur le ciel, mince bande claire qui contraste avec la masse sombre de la colline. Ces deux surfaces définissent une ligne d'horizon sur laquelle marchent les Inuits. Dès lors, leur voyage paraît bel et bien une longue migration.

(17 *L'omiak, en bois, est recouvert de peaux de phoque et de morse.*)



séquence 4



séquence 5



séquence 5



séquence 5



séquence 5



séquence 7



séquence 7



séquence 7



séquence 7



séquence 7

6. (00.06.02) Haut d'une falaise.

En contre-plongée, ils portent un omiak. Un léger panoramique vers la droite les observe.
(18 *Au bout des harpons, les bottes en peau de phoque sèchent au soleil.*)

L'omiak est mis à l'eau, de profil, de face et plein cadre ; en trois plans rapprochés. Ce sont des femmes qui le manœuvrent à la rame. Omiak veut dire : bateau des femmes.

(19 *L'arrivée au « grand igloo » des Blancs : le comptoir.*)

(20 *Cette année, en plus des renards, phoques et morses, Nanouk a chassé sept grands ours polaires qu'il a tués au corps à corps avec son seul harpon.*)

(21 *Nanouk échange les peaux de renards et d'ours polaires contre des couteaux, des perles et des bonbons de toutes les couleurs au précieux comptoir.*)

7. (00.06.34)

1 – renvoyé à l'immensité de l'eau qui miroite, l'omiak change de cap. Au premier plan, deux embarcations retournées sur le sol redoublent le bord inférieur du cadre dans un effet de rime avec celle de Nanouk voguant au large.

2 – plan d'ensemble fixe, l'omiak touche terre.

3 – percutant raccord dans l'axe avant : les Esquimaux remontent l'omiak sur terre et sortent bord droit du cadre en rasant la caméra ².

4 – reprise étonnante de l'omiak, filmé cette fois en plongée et de profil ; il s'apprête à accoster une « deuxième fois ».

5 – nouveau changement de plan : tout le monde débarque, un léger panoramique épouse des Inuits qui se dégagent de l'omiak.

6 – raccord avec un plan fixe : entrée dans le cadre des Esquimaux qui déposent l'omiak à terre devant un vaste présentoir garni de peaux de renardeaux ; Nanouk et un autre compagnon étalent leurs peaux d'ours au sol (plan de type « vue » des frères Lumière, travaillé sur une dichotomie, blanc/sombre, fixité/mouvement).

7 – raccord dans l'axe avant : Nanouk présente une à une toutes ses peaux.
(22 *Nanouk exhibe fièrement ses bébés huskys, les plus beaux de la région.*)

Nanouk présente des bébés chiens.

(23 *Pour ne pas être en reste Nyla montre elle aussi son bébé husky, Arc-en-Ciel, qui n'a même pas quatre mois.*)

Un chiot s'étire, Arc-en-Ciel nu sur sa couche avec les chiots puis avec sa mère.

Noir

(24 *En l'honneur de Nanouk, le grand chasseur, le marchand tente d'expliquer comment fonctionne un gramophone et comment l'homme blanc « met sa voix en boîte ».*)

2. Ces trois plans, 1, 2, 3 ne figurent pas dans la copie du DVD ; ils sont montés autrement sur la copie VHS.

8. (00.08.43) Nanouk incrédule et hilare

devant le gramophone, mord le microsillon comme une tablette de chocolat.

(25 *Le marchand gâte les enfants de Nanouk : biscuits et saindoux !*)

Les enfants se gavent.

(26 *Mais Allegoo a trop mangé. Le marchand va donc chercher... de l'huile de ricin !*)

Allegoo se régale avec l'huile de ricin.

Cette première partie se construit sur le déplacement de Nanouk vers son comptoir.

Ample mouvement giratoire de la terre à la terre via la mer. Remarquons tous les raccords dans le mouvement (autour de l'omiak) qui soudent les plans de cette séquence.

9. (00.10.28) PREMIER CARTON

La vie dans le grand Nord est une lutte continuelle contre la faim. C'est seulement pendant une courte période d'été que la chasse est fructueuse. Mais pendant dix mois de l'année un chasseur esquimau, par son habileté et sa vigilance incessantes, empêche sa famille de mourir de faim.

Des morses !

(34 *La glace a disparu et il n'y a plus de saumons, des jours durant la nourriture manque. Nanouk apprend alors la présence de morses sur une île éloignée. C'est l'effervescence, car ces animaux sont une véritable aubaine.*)

10. (00.10.54) Nanouk accourt vers sa tente

pour prévenir de son départ immédiat pour la chasse au morse ; il prend son kayak, quitte sa famille et rejoint la théorie des kayaks qui foncent vers le lieu de chasse du gros mammifère. Raccord sur cinq plans de Nanouk, seul, fendant les flots avec son kayak.

11. (00.11.40) Montage alterné des quatre chasseurs

filmés de dos, scrutant le rivage à l'aide d'une paire de jumelles, entrant dans le champ en rasant la caméra (trois plans) et des morses dans l'eau, immobiles sur le rivage, une sentinelle en éveil.

(35 *Un groupe de morses dort sur le rivage. C'est le début du suspense...*)

En amorce sur le bord gauche du cadre un chasseur recroquevillé sur lui-même avance précautionneusement à quatre pattes pour surprendre les morses situés dans le même plan que lui.

(36 *Une « sentinelle » surveille en permanence, car si les morses sont dangereux dans l'eau, sur terre, ils sont sans défense.*)



séquence 8



séquence 11



séquence 11



séquence 11



séquence 12



séquence 12



séquence 12



séquence 13



séquence 13



séquence 13



séquence 14



séquence 15

12. [00.12.18] Changement de plan, même axe.

(Garder l'idée d'un même plan) chasseur immobilisé, il reprend son avance puis s'arrête à nouveau (changement de diaphragme à l'image) pour ne pas effrayer les morses apparemment endormis. Ils se redressent, s'enfuient quand le chasseur se relève, les poursuit, arme son bras et lance son harpon (*kavikak*) tandis qu'un autre chasseur entre dans le champ en courant. Raccord dans l'axe avant sur les deux chasseurs ; raccord enchaîné avec un gros plan de trois chasseurs tirant la corde au bout de laquelle, hors champ à cet instant, le morse est attaché. La caméra panoramique vers le morse qui se débat dans l'eau. Suivent des plans du morse et des chasseurs unis dans un même effort pour le hisser sur terre.

(37 *Pouvant peser jusqu'à deux tonnes, recouvert d'une peau quasi impénétrable, le morse, quand il charge, toutes défenses en avant en poussant son cri de guerre, porte bien son nom de « tigre du Nord ».*)

Plan des autres morses en mer ; un panoramique les réunit une dernière fois avec celui qui résiste jusqu'au bout à l'acharnement des hommes.

(38 *Tandis que le reste du groupe grogne en signe de défi, l'un d'eux vient au secours de l'animal harponné et s'accroche à ses défenses pour essayer de le libérer.*)

Même axe, le morse capturé.

(39 *On ramène l'animal mort.*)

Chasseurs debout tirant la corde. Raccord dans l'axe avant sur les quatre chasseurs essayant de haler l'animal sur la terre. Blancher de l'écume qui nappe la surface de l'écran. Raccord avec changement d'axe sur deux chasseurs qui s'arc-boutent pour rouler le morse (plein cadre) vers le rivage. Plan nature morte de la tête de l'animal. Mystérieux.

13. [00.14.49] Raccord sur Nanouk

aiguisant son coutelas, il découpe le morse.

(40 *Ils n'attendent pas d'être de retour au camp, car l'estomac crie famine.*)

Trois chasseurs puis Nanouk, en gros plan, mangent cru.

Noir**Le temps de la pêche**

(27 *La banquise dérive vers les terres et bloque plus de cent soixante kilomètres de côtes. Les compagnons de Nanouk, au bord de la famine, ne peuvent pas bouger. Mais celui-ci, en grand chasseur qu'il est, n'est pas homme à se laisser faire.*)

14. [00.15.15] Nanouk dans son kayak.

Nanouk pagayant dans son kayak avance difficilement à travers la banquise. Jeu des formes effilées des blocs de glace et du kayak. Splendide composition picturale piquée par le noir du kayak se détachant sur le blanc de la banquise. La ligne sombre d'une falaise surligne le plan. Nanouk hisse son kayak sur la glace. Le paysage et cette pêche annoncent la fin de l'été.

(28 *La réussite de l'entreprise dépend de sa capacité à traverser la banquise toujours dangereuse.*)

15. [00.16.12] Nanouk sautille sur les bancs de glace

seul, heureux, le roi de son paradis.

(29 À la recherche d'un bon endroit où pêcher)

Silhouette bondissante. Les raccords de plans larges et serrés rythment le déplacement de Nanouk. Le voici sortant du cadre en rasant la caméra.

(30 Pas d'appât, mais un leurre fait de deux morceaux d'ivoire au bout d'une ligne en peau de phoque.)

16. [00.16.57] Couché sur un petit tapis de brindilles

reliées entre elles, Nanouk se penche vers l'eau transparente de la banquise en tenant d'une main la ligne de son leurre et de l'autre son foène (harpon à trois branches pointues emmanché d'un bâton plombé à sa partie supérieure). Pour utiliser ce harpon, Nanouk doit s'étendre sur la glace. À condition que la glace soit suffisamment solide pour permettre à Nanouk de se déplacer dessus et s'allonger pour observer le fond marin. C'est une indication précise de la saison de cette pêche (approche de l'hiver). Si la glace est trop fine pour supporter le poids d'un homme remontant le poisson avec son harpon (été), il faut pêcher de la berge. Le succès de l'opération devient alors très aléatoire. Or, la faim tenaille les estomacs. Flaherty accompagne Nanouk dans cette pêche traditionnelle. Celle-ci l'oblige à s'aventurer loin sur la banquise pour trouver une aire de pêche où il se servira du *kakivak* (foène), son harpon pour cette pêche, et de son appât composé de deux lamelles d'ivoire suspendues au bout d'un nerf de phoque. L'un et l'autre font l'objet d'un gros plan. Une fois le saumon remonté, Nanouk lui broie la cervelle d'un coup de dents. Si la prise est plus importante, il l'assomme avec le manche de l'appât. Nous voyons les deux cas dans cet ordre. Un panoramique met en valeur la deuxième prise de Nanouk, fier de sa réussite. Il ne pourra vider les poissons sur place comme il le ferait s'il pêchait depuis le rivage avec un outillage plus moderne (canne à pêche).

17. [00.17.06] Instant sublime de rêverie !

Nous voyons la nature modeler l'âme de Nanouk. Ou Nanouk et son double : Nanouk se reflète à la surface de l'eau pure de la banquise : le seul miroir du chasseur. L'eau d'un cours d'eau était celui d'un berger de Virgile. À elle seule, cette séquence devrait nous convaincre que Robert Flaherty est un des plus grands plasticiens de l'histoire du cinéma.

(31 Fou de joie d'avoir trouvé la nourriture, Nanouk tue le poisson avec les dents.)

La pêche est fructueuse.

(32 La prise du jour.)

Nanouk nous présente fièrement sa plus belle prise. Flaherty enchaîne deux panoramiques pour suivre Nanouk remontant le saumon et pour accompagner Nanouk qui se relève.

Il étend ses saumons sur son kayak et repart.

(33 Nanouk ramène sur le rivage un autre pêcheur.)



séquence 16



séquence 16



séquence 17



séquence 17



séquence 17

28 — Déroulant



séquence 19



séquence 19



séquence 19



séquence 20



séquence 20



séquence 20

Ces deux plans ne figurent pas dans le montage de notre copie.

18. (00.18.52) DEUXIEME CARTON

« Hiver mortel » est une expression qui a son plein sens dans le grand Nord. La terre et la mer sont soudés en un seul bloc de glace. Les nuits sont interminables et les jours courts et blafards même lorsque le gros disque cuivré du soleil se profile à l'horizon. Le vent souffle sans cesse et soulève d'épais tourbillons de neige (*pirqsiq*).

L'hiver...

(41 *L'hiver*), plan d'une maison construite en dur, sol recouvert par la neige, plan absent de notre copie.

(42 *De longues nuits déchirées par le vent, des jours courts et terribles, la neige qui recouvre la mer comme la terre, un semblant de halo de soleil dans le ciel, le mercure au plus bas des jours et des jours durant.*)

Le vent soulève la neige sur des étendues désertiques et glacées (quatre plans).

noir

Bâtiments sous la neige.

noir

(43 *Nanouk obligé de chasser le phoque se mesure à la banquise géante.*)

19. (00.20.08) Nanouk escalade

le point culminant qui émerge du chaos blanc de la banquise d'hiver.

(44 *Poussée par les vents hivernaux déchaînés, la banquise vient cogner les blocs de glace accrochés à la côte. L'ensemble se soude sous la violence du choc, créant de gigantesques concrétions qui se dressent vers le ciel.*)

Trois contre-plongées de Nanouk. Il se découpe sur le ciel, seul au sommet de son pic. Un montage parallèle se met en place entre Nanouk qui agite ses bras, tel un général dirigeant la manœuvre de ses troupes, et le déplacement de son traîneau.

(45 *Dans cet univers chaotique, il faut souvent une journée de traîneau pour faire trois kilomètres.*)

L'avancée harassante du traîneau à travers les gros blocs de glace erratiques. Nanouk donne un coup de main, discrètement fondu avec les autres, mais l'idée du montage parallèle est maintenue.

(46 *Nanouk, voyant qu'un renard approche d'un de ses pièges, demande à sa famille de faire un détour.*)

20. (00.21.30) Nanouk réapparaît au sommet de son poste d'observation.

Il en descend. Il s'approche à pas comptés puis à quatre pattes d'un piège, en fait un trou de respiration qu'il agrandit avec son couteau : long plan fixe, la caméra l'attend à côté du trou. Raccord sur un plan rapproché : Nanouk s'enfonce à moitié dans le trou de respiration pour en ressortir un petit renard polaire qu'il présente à sa famille stationnée dans la profondeur de champ d'un nouveau plan d'ensemble, plan qui obéit également à un changement d'axe (repérable par rapport à la position allongée

au sol de Nanouk). Nanouk se dirige vers les siens, un raccord dans son déplacement le récupère, il attache le renard à l'arrière du traîneau. Plan rapproché sur le renard puis sur Cunayou qui joue avec lui. Après quoi, la petite communauté s'éloigne de nous. Elle repart une fois de plus dans la profondeur d'un champ de glace. On la recadre dans un vaste plan d'ensemble, venant vers nous, à contre-jour. Farandole éparpillée.

La construction de l'igloo

(47 La courte journée tirant à sa fin, Nanouk cherche un endroit où passer la nuit.)

21. (00.23.50) Aidé de son harpon,

Nanouk recherche l'endroit propice pour tailler les blocs de glace pour construire son igloo.

(48 La neige profonde, tassée par le vent, est le support idéal pour bâtir un igloo, l'habitation des neiges des esquimaux.)

Nanouk, de dos, avec force gestes, invite sa petite tribu à le rejoindre pour commencer la construction de l'igloo.

(49 Pour couper plus facilement la glace, Nanouk lèche son couteau enivoiré de morse qui se recouvre immédiatement de glace.)

22. (00.24.18) Nanouk travaille, les enfants jouent.

Nanouk lèche ostensiblement son couteau pour la caméra.

(50 Tandis que papa travaille...)

Les enfants jouent. L'un sert de luge à l'autre. Nanouk ajuste un bloc de glace. Un enfant se laisse aller à la griserie d'une glissade sur le dos. Nanouk égalise des blocs, en monte un autre. Montage alterné.

(51 Pour s'isoler du froid glacial, Nyla et Cunayou bouchent chaque fissure du mur avec de la neige.) Nyla bouche les trous avec de la neige.

(52 La construction de l'igloo n'amuse guère les bébés.)

Arc-en-Ciel patiente dans le dos de sa mère attendrie. Un enfant joue avec un traîneau miniature tiré par un chiot. *(53 En une heure tout est terminé.)*

23. (00.26.20) La maison blanche est terminée.

Le dernier bloc posé, l'écran retrouve sa blancheur immaculée. Pas pour longtemps, Nanouk creuse la porte et renaît radieux.

noir

(54 Il ne manque qu'une chose...)

Nanouk est parti en quête d'un gisement de vraie glace. *Last but not least*, la fenêtre reste à poser. Faut-il d'abord la tailler, la transporter puis l'ajuster.

(55 Et la lumière se reflète dans la fenêtre)



séquence 23



séquence 23



séquence 23



séquence 23



séquence 25



séquence 26



séquence 27

**24. (00.28.50) Ce n'est pas fini.**

La lumière ne sera pas sans ce dernier carré qui la réfléchira.

(56 À l'intérieur Nyla nettoie sa toute nouvelle fenêtre en glace.)

Nyla utilise un bon nettoyeur : une fine lame époussette les poussières de glace de la fenêtre.

25. (00.29.25) On rentre !

(57 Ce petit phoque est toute la nourriture dont ils disposent en attendant que Nanouk retourne à la chasse.)

Nanouk introduit un petit phoque congelé à l'intérieur de l'igloo. Il aide ensuite son enfant à entrer dans la maison avec son petit traîneau.

(58 Quelques couvertures en peau d'ours ou de cerf, un bac et des lampes en pierre, voilà tout l'équipement de la maison.)

Nyla et Nanouk continuent de décharger le traîneau pour la nuit.

noir

(59 Après le travail, le jeu.)

26. (00.29.43) Le jeu.

Nanouk apprend les premiers rudiments du tir à l'arc à son fils.

(60 Il sera un grand chasseur comme papa.)

Celui-ci met aussitôt sa propédeutique à l'épreuve sur un petit ours en glace.

(61 Les mains du petit garçon, sans gants, sont soumises à rude épreuve. Nanouk les frotte contre ses joues pour les réchauffer.) Nanouk réchauffe les mains du futur grand chasseur.

noir

(62 Le foyer de l'Esquimau... De l'huile de phoque comme combustible, de la mousse pour allumer le feu et un bac en pierre pour faire fondre la neige. La température à l'intérieur de l'igloo doit être maintenue en dessous de zéro pour que les murs ne fondent pas.)

Nanouk fait fondre de la neige hors de l'igloo.

Nouveau départ : toilette et préparatifs

(63 Au matin...)

27. (00.30.56) Debout ! c'est l'heure !

Ce grand corps de dormeurs se dessoude.

(64 Nyla mord les bottes de Nanouk pour les ramollir, ce qui est très important car la peau de phoque se raidit durant la nuit.)

Nyla attaque son petit déjeuner en mordant les bottes de Nanouk pour les ramollir. Viande de phoque crue ensuite. Nanouk se régale. (65 Les Esquimaux s'embrassent en se frottant le nez.)

28. (00.32.45) Nyla embrasse Arc-en-Ciel

en frottant son nez contre le sien. Elle le lave avec un morceau de fourrure enduit de sa propre salive. Il n'y a pas de meilleur savon.

(66 Toujours à la recherche de nourriture Nanouk et sa famille lèvent le camp et partent vers la mer à la recherche de phoques.)

Nanouk sort de l'igloo, les conditions météo semblent bonnes, il s'apprête à lever le camp.

(67 Si Nanouk n'avait pas mis son traîneau au sommet de l'igloo, les chiens auraient mangé les lanières en peau de phoques qui tiennent le tout.)

Nanouk redescend son traîneau du sommet de l'igloo.

(68 La neige arctique étant aussi sèche que du sable, les patins du traîneau doivent être recouverts de glace pour mieux glisser.)

29. [00.34.10] Nanouk fait couler de l'eau sur les patins du traîneau

à l'aide de sa bouche pour les geler et faciliter les glissements du traîneau sur la neige.

(69 Le petit igloo que Nanouk a construit pour les chiots les a tenus au chaud et à l'abri des puissantes mâchoires de leurs aînés.)

Les chiots abandonnent leur igloo particulier.

(70 Le chiot fait le trajet dans la capuche de Cunayou.)

(71 La position dominante du chef de meute de Nanouk est contestée.)

30. [00.35.00] Nanouk rétablit l'autorité.

À l'aide de son fouet, Nanouk rétablit l'autorité contestée de son chef de meute. Nouveau départ.

(72 Sur les vastes étendues de glace de la mer gelée.)

fondue au noir

La chasse au phoque.

(73 Comment Nanouk chasse « ogjuk », le grand phoque.)

(74 Le phoque étant un mammifère, il a besoin de respirer fréquemment. Dès les premières formations de glace dans la baie, il se ménage donc au moins un trou en entonnoir jusqu'à la surface pour pouvoir venir respirer toutes les vingt minutes.)

31. [00.35.41] Nanouk s'approche d'un trou de respiration.

Le phoque vient y respirer trois ou quatre fois par heure. Après quelques instants d'une étude attentive, il plante son harpon relié à une corde qu'il retient avec ses mains. Sous la glace, un phoque tire plus fort que lui. Nanouk lutte de toutes ses forces. La lutte semble inégale. Nanouk ne tient pas debout. Enfin, on accourt depuis la profondeur de champ. Il faut s'y mettre à cinq pour extraire de son trou *ogjuk*, le grand phoque.

Le phoque appartient à la catégorie prestigieuse des *puijiit* : animaux qui mettent la tête hors de l'eau. Ils sont chassés en hiver et assurent la subsistance des Inuits au cours de ces longs mois terribles. De tous les grands mammifères que chassent les Inuits, le plus familier, le plus proche de leur environnement, celui qui les nourrit le plus fidèlement, c'est le phoque. Aussi est-il considéré comme le « vrai gibier par excellence ».



séquence 32



séquence 32



séquence 32



séquence 33



séquence 33

32 — *Déroulant*



séquence 33



séquence 33



séquence 34



séquence 36



séquence 36



séquence 37

(75 L'odeur de chair et de sang réveille son instinct sanguinaire, lui qui descend du loup.)

32. (00.38.34) Le phoque.

Le temps de le hisser complètement sur la glace, de le découper, de le dévorer, les chiens affamés, affolés par l'odeur de la chair, sortent leurs crocs. Montage alterné. *(76 La chair la plus estimée est celle du phoque. C'est la plus calorifique et la plus riche. « L'Esquimau mangeur de graisse » est une légende. Les Esquimaux utilisent la graisse comme nous le beurre.)* Chacun savoure un morceau de choix.

(77 Allegoo et son ami font une partie de tir à la corde avec une nageoire de phoque, relief du festin.)

Jeux d'enfants : Allegoo et un ami tirent chacun de leur côté une nageoire du phoque avec leurs dents. *(78 « Ikee ! Ikee ! » C'est très froid.)*

33. (00.41.00) Les enfants se réchauffent les mains.

Nanouk donne à manger quelques restes à sa meute sur le point de le dévorer.

La mélancolie du Grand Nord

(79 La nuit tombe, à présent, et la famille est très loin d'un abri...Mais les chiens retardent tout le monde dangereusement.)

Difficultés pour remettre les chiens en éventail avant de repartir.

(80 Lorsque le groupe est enfin prêt à partir, un vent menaçant se lève du Nord.)

34. (00.41.52) Nouveau départ vers l'horizon cosmique.

Cinq plans se répètent, qui giflent les hommes renvoyés au fond de l'univers. Le vent. L'atroce nature.

(81 Quasi anéantie par les rafales glacées et incapable de rejoindre son propre igloo, la petite famille doit se rabattre sur un igloo abandonné.)

35. (00.44.20) La nuit surprend Nanouk.

Un igloo abandonné leur sauve la vie (15 plans). La famille s'installe, retape l'igloo tandis que les chiens sont laissés dehors.

(82 Le sifflement du vent et de la neige, les hurlements lugubres du chien de Nanouk, résument la mélancolie du Grand Nord.)

36. (00.44.40) Montage parallèle et FIN.

Montage parallèle entre la famille de Nanouk qui s'installe dans l'igloo et les chiens essuyant la tempête.

Dernier plan du film : gros plan de Nanouk. Il dort. Le faible râle de sa respiration : infime contrepoint au rugissement de la nature.

TIA MAK (LA FIN)

Analyse de séquence

Un panoramique de vingt-six secondes

Description

Sa caméra le fascine ; son mouvement giratoire principalement. Il pense être un pionnier. Un pionnier dans le maniement de ce mouvement ¹. Beaucoup d'artisans du cinéma entretiennent une relation d'amour avec leur caméra. Pour l'usage de leur outil, ils sont prêts à tous les sacrifices. Flaherty, fuyant une société qu'il abhorre, s'avance dans une région où le froid peut lui couper les veines, la lumière lui brûler les yeux. Gauguin nous quitta pour des antipodes géographiques, Van Gogh émigra aux antipodes de la raison, Flaherty remonte seul vers le Pôle. Comment ce pionnier mène-t-il sa caméra ? Un panoramique nous le dévoile. Il dure vingt-six secondes.

Ou comment dans la coulée d'un seul plan, *single shot* pour l'auteur du film, le sens de ce que nous voyons se transforme sous notre regard. Ce panoramique lance la séquence de la chasse au morse ². Il commence, caméra fixe, par le surgissement à l'arrière-plan de trois kayaks qui se dirigent vers la droite du cadre. Sautillant sur l'eau, gaiement. Quand Nanouk, hors champ, surgit du bord gauche de l'écran. Au premier plan, son chien ne perd pas de vue l'avancée des kayaks. En amorce, bord gauche, une

tente, ouverte ; deux grosses pierres posées au sol tiennent écartés les pans de son entrée. Nanouk accourt, réagissant à l'arrivée des kayaks, ils agissent comme un signal. Il se débarrasse de son harpon. Arrêté sur le seuil de la tente, il appelle en se retournant vers la flottille des kayaks. Aussitôt, en réserve du hors-champ, deux femmes – la deuxième porte un bébé sur son dos – sortent de la tente. Nanouk et la première femme soulèvent un kayak qui libère un effet de rime visuelle avec les embarcations voguant sur la mer. La longueur du kayak repousse Nanouk et sa compagne, lui à l'avant, elle à l'arrière, dans les marges de l'écran, exilés l'un et l'autre dans le hors-champ, à gauche et à droite du cadre. À son tour, un enfant sort de la tente ; il se tient à l'écart, gêne la sortie d'une troisième femme qui porte aussi un bébé sur le dos. La caméra amorce son mouvement giratoire vers la droite pour retrouver Nanouk ; hors champ à cet instant, il gagne déjà le rivage à la hâte. Éphémère mais sensible – c'est tout le film qu'il faut savourer à ces instants fugitifs de beautés discrètes – le synchronisme des trois personnages courbés, de profil, se précipitant vers le bord droit du cadre et des sept kayaks animant l'arrière-plan dans la même direction. Le temps

1. Cf., citation dans la partie « Autour du film ».

2. Il arrive après 10'54" de projection.





1



2

aimante le double scintillement de l'espace. Splendide instant lyrique ! Architecture de pulsion et de double espace. La double dynamique des Nanouk et des kayaks remet en cause la profondeur de champ, l'aplatit ; là, vous avez vu ? Pour terminer le plan par son contraire : une profondeur de champ devenue soudainement dramatique.

Le panoramique achève son élongation. Nanouk met son kayak à l'eau, on s'empresse autour de lui. Avec un temps de retard, l'enfant revient dans le champ, gardant ses distances avec les trois adultes. Tout son devenir d'homme se déploie devant lui. La flottille accapare son regard, elle rase le rivage. Elle entre à nouveau dans le plan, dotée d'une belle vigueur maintenant ; cinglant les flots. Sa plus grande proximité avec la caméra accélère son mouvement, presse Nanouk dans son action. Tout devient plus fébrile, anxieux. Une exigence invisible balaie l'espace immuable. Le temps, à l'instant, se visse sur lui-même comme une tornade. Il veut avoir le dernier mot. L'énergie humaine s'accumule autour du kayak. À son tour, l'espace étrangle le temps. Il remet Nanouk au centre de l'univers. Le temps n'y peut rien. Croit-on.

Sur le DVD, trois plans supplémentaires prolongent le panoramique. Un premier plan (a') reprend le même plan d'ensemble qui termine le panoramique mais le décale de deux ou trois mètres sur la droite. Un raccord dans l'axe avant (a'') ajuste ensuite,

en légère plongée, Nanouk dans son kayak. Une femme se penche pour fixer le petit fardeau de provision posé dans le dos de Nanouk. Un raccord dans l'axe arrière (a''') revient classiquement au plan d'ensemble ; Nanouk s'éloigne du rivage, les trois femmes reculent, portant un dernier regard mélodramatique sur l'homme qui prend le large. Un léger panoramique épouse son mouvement, élimine les trois femmes et l'enfant, isole Nanouk, seul dans le plan, fendant les flots.

Sur le DVD, à l'inverse de la copie des Grands Films classiques, la séquence de la pêche au saumon précède la séquence de la pêche au morse.

L'avantage : il est visuel. La séquence de la pêche au saumon s'achève sur le retour de Nanouk pagayant à bord de son kayak vers le bord droit du cadre. Le montage dans cet ordre des deux séquences (pêche au saumon + chasse au morse) assure non seulement un raccord dans le mouvement avec l'entrée dans le champ de la flottille au début du panoramique qui suit, mais préserve la reprise plastique du motif du kayak. Sur l'effet du passage du UN (le kayak de Nanouk occupant tout le plan) au MULTIPLE (la frise des kayaks au large). Le kayak sert de relai entre la pêche et la chasse du saumon et du morse en été. On glisse sur l'eau d'une séquence à l'autre. Imaginons le seul bruit de la pagaie donnant le frisson au silence. À son tour, la pêche au morse introduit la traction arrière d'un animal capturé au harpon à l'aide d'une corde. Prélude de la

chasse au phoque, de l'hiver, et, donc, du traîneau qui se substitue au kayak. Nous quittons l'eau de l'été pour la banquise de l'hiver. Où la blancheur reprend ses droits jusqu'à la fin du film. Du fluide (kayak) au solide (traîneau), ou les deux états d'une même matière, soit les deux saisons de Nanouk. Kayak et traîneau, oblongs, noirs, tranchent sur le blanc qui tapisse les plans. Leur plastique cinématique traverse toute la fresque du film sans routes ni ponts, ni parcs à voitures ni stations-service. Et par ailleurs sans montre. Richard Leacock, le chef opérateur de *Louisiana Story* disait : « (...) Dans *Nanouk*, il s'agissait de montrer la vie des Esquimaux avant l'introduction du fusil, du briquet, du matelas pneumatique et des pêches en conserve. (...) »

Le désavantage : le carton du DVD qui sépare les deux séquences (intertitre n° 34 ; voir le découpage du déroulant) nous informe trop vite que Nanouk apprend la présence de morsures sur une île éloignée, il réduit la vertu expressive du panoramique. Son explication didactique, ici, empêche de VOIR le plan, elle dénature notre sensation. La copie des Grands Films classiques, en revanche, replace l'enfant (spectateur) dans le viseur de la caméra de Flaherty, le remet au centre de sa mise en scène. Son regard s'ouvre aux dimensions techniques et sensorielles du plan. Libre à lui de se demander : où va Nanouk ? Pourquoi prend-il la mer ? Il verra la mer, la ressentira pour ce qu'elle est, rêvera sur elle, ne pouvant prendre de vitesse la destination de Nanouk. La découverte des morsures bar-

botant dans l'eau éveillera sa curiosité et d'abord sa surprise. Et de présager le suspense du COMMENT les chasser. La mise en scène de Flaherty comblera noblement son attente. Le COMMENT ordonne l'art de sa mise en scène. Jean Rouch n'oubliera pas la leçon de son maître. Dans son *Anthologie du cinéma*³, Marcel Martin extrait ce passage du livre de Jay Leyda⁴ : « Il y a un art de l'analyse où Flaherty n'a pas d'égal. Dans chacun de ses films, il y a une scène (qui est pour moi le moment crucial du film) où est montré comment quelque chose est créé, comment un travail, un événement est mené à terme. Cela peut être comment on bâtit un igloo, comment on pêche sur un atoll des Samoa ou du haut d'une falaise d'Aran, comment on tatoue un corps humain (et comment ledit corps se sent au moment où il est tatoué), (...) et l'on sent aussitôt l'enchantement de Flaherty et son attention concentrée. »

Recommençons. Au début du plan, les Esquimaux sont regroupés familialement sur le rivage granitique qui garantit leur espace scénique. L'effervescence qui les anime pourrait être celle d'une petite tribu qui s'agit théâtralement – ils portent de belles peaux d'apparat sur eux. Leur faut-il rallier un autre groupe déjà en route pour célébrer un rituel qui ne peut attendre ? Mais le mouvement giratoire de la caméra change la nature du plan. La tente, le chien et l'enfant – ils composent une isotopie fortement affective, celle du foyer, pour le moins –, les kayaks, là-bas – ils galvanisent Nanouk – disparaissent du champ. La caméra pivotant, le clan de Nanouk



3



4

3. Supplément à *L'Avant-Scène du cinéma*, mars 1965.

4. *Robert Flaherty*, publié par la Staatliches Filmarchiv der DDR Berlin, 1964.



5



6

s'éloigne de la tente. La proportion des personnages se réduit dans le cadre. Tout à coup, nous prenons conscience de la menace de la mer. Le rivage sévère, maussade, aride, raboté par l'érosion, contriste cette scène. L'espace, maintenant, s'empare de cette famille, lui tombe dessus. Jusque là, il n'était qu'un décor animé, lointain, oublié, de leur petite scène. Il devient vaste, vide, il excède les hommes. Ou leur aventure terrestre mise à nu par le panoramique même. Il décape tout. Il les déporte, les rend fragiles, les remet à leur vraie place : des chasseurs affamés qui doivent relever le défi de la nature pour survivre. Franchir la mer. Et après ? Entouré de ses femmes, Nanouk met son kayak à la mer : ils deviennent de petits personnages abandonnés dans l'immensité d'un paysage primitif dénudé, dépendants et complices de puissances archaïques. Tout *Nanouk* se recueille dans ce dernier cadre du plan.

Avec une grande économie de moyens, Flaherty concentre en un seul plan le conflit dramatique de ces Inuits. Flaherty parfait la raison d'être d'un panoramique, il en révèle la fonction dramatique. Ce plan contient – rapproche et oppose – dans son unique espace et position de caméra, les deux pôles de l'existence des Inuits : sous les replis de leur tente, ils vivent une vie communautaire chaleureuse et unie, en même temps que leur existence les expose à une nature opiniâtre. Ils vivent chaque instant sur la crête tranchante de la survie et de la mort.

L'économie de moyens se mesure aussi à la faible amplitude du panoramique. Topographiquement, Flaherty enferme la dualité dramatique des Inuits en quelques mètres (au sol). Cinématographiquement, il réduit le métrage de sa prise de vue. C'est tout un style qui se définit là, un style classique dont la rhétorique s'écrirait comme suit : dire le MOINS pour tourner l'attention au PLUS. Ce MOINS pour le PLUS éveille le désir d'un hors-champ imaginaire. Extension mentale fondamentale pour un enfant. Plus profondément, ce style s'accorde à la prédisposition puritaine de Flaherty.

La flottille déloge Nanouk de son hors-champ, le met en branle. Flaherty, en artiste averti, dénoue la pulsion de son personnage. Que met-il en jeu ? Son tour de main pour affronter la figure humaine avec sa pleine énergie, ou comment éviter que ses trois personnages emportés par leur propre vitalité ne brisent le cadre. Flaherty n'est pas un cinéaste formaliste préoccupé par l'organisation formelle figée de ses cadres (harmonie, ordre, symétrie, etc.). Loin des studios hollywoodiens, de leurs artifices, de leurs pluies torrentielles qui ne détrempent que le premier plan de l'image, il est venu SEUL capter et contenir l'énergie du monde dans le cadre de sa caméra – tellurique, climatique, humaine, animale. Ainsi, l'énergie pulsionnelle de Nanouk : lancée, contenue, perdue (Nanouk un instant hors cadre), reprise puis repoussée dans le fond du cadre, absorbée par la profondeur de champ. La circulation de cette énergie,

Flaherty la contrôle à travers les cadres successifs de son panoramique. Il la met en jeu comme un défi à sa rétention psychologique.

Le sens du déplacement de Nanouk dessine le mouvement même du désir. Une fois engagé dans le champ, son émoi, en une course circulaire que la caméra va contredire, porte ses pas vers la gauche, vers l'entrée de la tente. Il n'y entre pas, il ne le peut pas, il reste sur le seuil d'un espace forclos pour lui. Il se désarme ! Il dépose son harpon à ses pieds. Mouvement en arrière, mouvement de régression vers un espace matriciel qui, symboliquement représenté (tente entrouverte, deux femmes et un enfant), renvoie imaginairement Nanouk au désir de la détente primitive du non-être. Enfin – pas question de rentrer sous la tente – le troisième temps de son impulsion l'emporte vers la mer. Mouvement en avant, mouvement vers l'au-delà. L'au-delà l'inscrit dans une pulsion de vie. L'au-delà, lui permet de projeter de l'élan de vie ⁵. Flaherty, dans le transport de Nanouk qu'il met en scène, enregistre, voûté, l'œil rivé au viseur de la caméra, la pulsion phénoménologique de son chasseur. Sans ce mouvement biologique et psychologique, il meurt et entraîne la mort de sa famille. Mais la vie conduit à la mort. On meurt d'avoir trop vécu. Nanouk mourra de son engagement dans une dynamique de vie pour préserver la vie. Dans ce plan, Nanouk sort de son moi, cherche à sortir de son cadre – il faut qu'il reste dans le désir – et dans la sortie de son moi se pro-

jette dans l'horizon, mort vers laquelle nous allons. Le mouvement de Nanouk est aussi transcendance. Nanouk voulut-il, un jour, aller voir l'au-delà de la mort ?

La logique esthétique de ce plan dénuce ce conflit de la nature humaine : écartelé entre pulsion sexuelle (mouvement de repli vers la tente) et pulsion du moi (mouvement d'élan vers la mer, vers l'au-delà, soit l'obligation de la chasse), Nanouk porte en lui ce conflit.

Considérons le cadre anthropologique de ce panoramique. Il pourrait bien nous donner la définition de l'homme selon Flaherty. Nanouk est le héros individualisé du film, un homme singulier s'il en fut, mais qui vit avec d'autres hommes. Avec eux il partage les mêmes représentations du monde et, ce plan nous le montre, des émotions mises en commun. Le petit groupe des kayaks émeut Nanouk, le met en mouvement. Nanouk partage un même mouvement avec d'autres hommes. Spontanément. Autrement dit, il partage un affect avec ce collectif. Affect littéralement filmé. Soit, ici, l'expression même de l'énergie pulsionnelle de Nanouk qui entre dans le plan ⁶. C'est le sens même de sa pulsion : rejoindre le mouvement de cette société pour partager avec elle une même représentation, pour l'instant imaginaire, elle se tient au-delà de l'horizon : la chasse au morse, chasse ritualisée dont Flaherty nous restitue le **comment** de sa représentation ⁷. Toute société s'établit sur cet



7



8

5. Le sens du déplacement de Nanouk, ramené dans ce plan aux proportions d'une enluminure, préfigure le noyau narratif de *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*) de John Ford, 1956.

6. On aime bien rapprocher l'année de la naissance du cinéma, de sa première projection publique, 1895, avec d'autres inventions apparues la même année : les rayons X, par exemple. Similitudes, convergences de recherches. Les premiers travaux de Breuer et de Freud sur l'affect datent aussi de 1895 (*Études sur l'hystérie*).

7. Cette chasse enfanta dans les eaux du Niger, en 1950, *La Chasse à l'hippopotame* de Jean Rouch.



9



10

échange permanent d'affect. Nanouk se définit comme un être singulier dans le partage avec l'Autre d'une action et d'une représentation du monde : la chasse au morse qui suit ne fait que représenter cette vérité ramassée dans le panoramique. Chaque temps de la chasse, l'approche du morse, sa capture, son halage et sa consommation de viande (temps fort), renoue avec le lien qui unit les chasseurs à l'animal – Flaherty filme le cordon qui relie les hommes à l'animal, l'action où ils l'attirent à eux – et assure à chaque chasseur sa pleine participation à cette relation. Ce rituel, partagé par des individus singuliers, inscrit l'être de l'homme dans la nature.

Nanouk se tient debout face aux énergies dures du monde, face aux autres, face aux animaux avec lesquels il se confronte et s'unit. Morses, saumons, renard polaire, phoque font de lui un bipède. Il n'est pas jusqu'à la ligne rigoureuse du rivage pour départager l'homme de la femme. Manière picturale de rappeler l'altérité fondamentale de l'Homme. L'homme quitte les femmes, seul il peut prétendre se porter sur le lieu d'une chasse dangereuse. Les femmes se replient sous la tente pour attendre le retour du chasseur. En une merveilleuse inversion, la nature travaille pour Flaherty, Nanouk se jette à corps perdu dans l'élément matriciel par excellence, la mer. Les femmes, quant à elles, restent sur l'élément naturel le plus résistant qui soit. Dès lors, les éléments les plus déchainés n'effriteront plus leur patience.

Une poétique vigoureuse souffle à travers le dernier cadre du panoramique. Poétique définie dans un rapport de l'individu à l'espace. Nanouk est seul face à l'Univers, seul dans cet espace. Un sentiment d'exaltation et d'appréhension face à cet espace le pousse à dépasser l'horizon qui l'enferme et le stimule. Son besoin de s'arracher à la pesanteur du désir réveille celui de se blottir à l'intérieur de l'igloo. Flaherty découvre au cours de ses expéditions une autre vie que la vie qu'il menait jusque-là. C'est l'illumination. Toute la poétique de son film découle de cette révélation qui se traduit par une érotisation de la nature. Elle n'est que féminité. Devant son objectif, l'igloo a bien une forme de sein. Nanouk ne se déplace que sur de la matière (*materia, mater, mère*), support féminin qui élève Nanouk à une vie spirituelle. Matière blanche. Surface virginale. Déclinaison de la féminité. Mais n'est-ce pas le propre de toute illumination que de se convertir, suite à une bouleversante expérience physique ou morale, à la féminité faite femme, mère ou Vierge ? La féminité donne corps au film. Elle ouvre le film. Premier plan : gros plan de Nanouk. Deuxième plan : contrechamp, gros plan de sa femme Nyla, mère de ses enfants. Nyla sourit à Nanouk. Elle est la vie même sur la banquise. Leur visage, le lyrisme de leur sourire expriment la postérité de leur communauté. Après quoi le kayak donne jour à toute la famille. C'est très culotté de commencer un film par un champ contrechamp de deux gros plans⁸. C'est très mis en scène. Flaherty découvre des hommes et un paysage. Il rend sa vision radicale, la

nettoie de tout le pittoresque qui se présente devant lui pour n'entretenir que le feu intérieur des êtres qu'il rencontre. La formule de Malraux n'aura jamais mieux servi qu'avec Flaherty : « Le génie sort du conventionnel de la même façon que de l'informe : en le détruisant pour fonder en signification ce qu'il préfigure. Car le génie est inséparable de ce dont il naît, mais comme l'incendie de ce qu'il brûle⁹. »

Figure immémoriale que ces femmes venant soutenir Nanouk jusque sur le rivage. Flaherty se souvient-il de *The Unchanging Sea* (La Mer éternelle, 1910), ce mélodrame allégorique de D. W. Griffith ? Est-ce dans ce film que son panoramique trouve sa matrice ? Tout porte à le croire. Trois femmes accompagnent leurs pêcheurs sur la grève¹⁰. Elles s'y vouent comme pour un culte. Une caméra fixe légèrement surbaissée couvre en premier plan les trois couples. Les trois pêcheurs s'élancent avec ardeur et optimisme vers leur barque. En arrière-plan, d'autres pêcheurs finissent de l'apprêter. Une des trois femmes, l'héroïne du film (Mary Pickford débute avec Griffith), lève son bras en direction de son homme qui, une fois monté dans la barque, se retourne et lui rend son salut, bras tendu, chapeau en main. Elle lui donne sa bénédiction. Il a confiance. L'ourlet blanc des vagues scande l'agitation heureuse des hommes. Quatre autres marins dégagent la barque du sable, s'enfoncent dans l'eau, l'aident à appareiller et reviennent sur la plage. On brandit les chapeaux. Hourras ! Le succès de l'opération ne fait pas de doute.

Mais un subtil panoramique vers la gauche, rigoureusement de même nature dramatique que celui de Flaherty, élimine ces quatre marins puis une des trois femmes. Il recadre Mary Pickford de dos. Elle lève son bras une deuxième fois en direction du frêle esquif qui prend le large. La deuxième femme quitte le cadre, éplorée. Le champ s'est vidé de son affairement. Mary Pickford reste seule. Quand son geste suspendu d'adieu – le temps du plan s'étire – subitement devient celui de la douleur. Son bras retombe. Elle se voûte. Une mélancolie symboliste saisit la scène. Pressent-elle le malheur ? Deux cartons et trois plans plus tard, des vagues refoulent sur la plage les corps des trois pêcheurs inanimés, roulés par la blancheur de l'écume. Sans ménagement la mer les recouvre de son linceul liquide.



11



12

8. Image-ricochet inversée : le premier plan de *L'Évangile selon saint Mathieu* de P. P. Pasolini, 1964, est un gros plan de Marie (pleine de grâces), le deuxième un gros plan de Joseph (plein d'incompréhension, il ne peut faire de lien de cause à effet).

9. Psychologie de l'art, t. II : *La Création artistique*, Skira, 1948, p. 17.

10. Court métrage (14') adapté du poème de Charles Kingsley, *The Three Fishers*.

Jean-Luc Godard nous l'apporte sur un plateau. En 1978, à Montréal, dans la foulée d'Henri Langlois, sur la proposition d'Henri Losique, directeur du Conservatoire d'art cinématographique de Montréal, il donne avec plusieurs semaines d'intervalle une série de conférences. Ses conférences, enregistrées sur bande magnétique, feront l'objet d'une publication¹. Découpées en chapitres, appelées voyages, elles s'improvisent comme autant d'essais sur une autre manière de penser et de présenter l'histoire du cinéma. À chaque séance, Godard projette un de ses films qu'il apprécie par des extraits d'autres films (projetés, eux, le matin) appartenant à l'histoire du cinéma. Pour son premier voyage, Godard montre *À Bout de souffle* qu'il compare avec *Fallen Angel (Crime Passionnel)* de Preminger. Les éclats des œuvres qui miroitent autour de *Une femme mariée*², au cours de son troisième voyage, sont ceux de *Persona* de Bergman, de Francesco, *Giullare de dio (Onze fioretti de François d'Assise)* de Rossellini et, nous y arrivons, de...*Nanouk of the North*. Quel rapport entre Charlotte qui trompe son mari et Nanouk ?



Écoutons Godard : « Nanouk est un Esquimau, il chasse, ce qu'il chasse ce sont des poissons, alors ensuite on peut voir *Une femme mariée*, vous vous dites "tiens, je ne vois pas très bien le lien entre un Esquimau et une femme mariée" ou entre un poisson et une femme mariée ; on pourrait dire qu'une femme mariée est prise dans les liens du mariage comme un poisson dans les filets, mais ça ce sont des liens un peu littéraires. (...) Là par exemple, dans *Nanouk*, ce qui est intéressant, c'est au moment où Nanouk lève le harpon et puis il attend...et c'est l'attente. Effectivement, le regard, il y a un regard de Nanouk sur l'attente, c'est très lié à l'attente ; mais c'est moins réussi dans *Une femme mariée*, un peu plus dans les *Fioretti* (...) En fait, le film intéressant, qui serait intéressant à faire aujourd'hui, ce serait un mélange de *Nanouk* et d'*Une femme mariée*, et un film qui montrerait en quoi deux gestes, le geste d'une amante et le geste d'un Esquimau, pourraient se ressembler. Alors ça, ce serait des documents ; et puis à partir de ces documents, on pourrait imaginer une fiction qui prendrait comme base réelle et scientifique ces documents. (...) »

Par ailleurs, Godard écrit sa *Lettre à Freddy Buache*³ en souvenir de Flaherty (et de Lubitsch).

1. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Jean-Luc Godard, Albatros, 1986.
 2. 1964 ; avec Macha Méril, Bernard Noël (l'amant) et Philippe Leroy (le mari).
 3. Court métrage sur la ville de Lausanne, 1981.



Une femme mariée de Jean-Luc Godard, 1964, collection *Cahiers du cinéma*

Promenades pédagogiques

Les deux saisons de Nanouk

Nanouk laisse une impression de film mal fichu. Sa narration peu marquée ne s'embarrasse pas avec les liaisons explicatives ni même avec les explications tout court. Qui est la deuxième femme du film ? D'aucuns parlent de sa belle-sœur, d'autres de sa deuxième femme. Nous resterons sans plus d'informations. Ces trous sont tributaires des circonstances du tournage. Dans le plan que nous analysons (« Analyse de séquence »), seul un enfant apparaît ; où est passée Allegoo ? Cependant, la construction du film est bien réelle. Elle est plus du ressort d'un poème épique, peut-être, que d'une prose affirmée. La comparaison avec une fresque murale pourrait lui convenir. On pourrait reprendre cette construction, la faire apparaître. Flaherty divise son œuvre en deux grandes parties, chacune correspondant à une saison ; la première, l'été, la deuxième, l'hiver. Les deux cartons du film assurent ce passage. Le premier termine et récapitule la saison d'été, il y a donc un ordre, d'abord l'été, ensuite l'hiver (minutage des deux). Pour quel effet sur nos sentiments ?

Chaque saison réserve un traitement particulier au paysage. L'eau dessoude l'étau des glaces en été. Le règne de la glace est sans partage en hiver. Chaque saison impose son moyen de locomotion spécifique et adapté, l'un excluant l'autre dans le film. L'été requiert l'oumiak et surtout le kayak. L'hiver est la saison du traîneau et donc des chiens qui le tirent.

Le type de chasse lié à l'eau : morse, le saumon pour la demi-saison = eau et glace pour que Nanouk puisse s'allonger.

Chasse au renard, phoque avec le trou de respiration.

Les deux gros plans de Nanouk, la présence de plus en plus envahissante des chiens, la séquence finale.

L'été

L'été et ses activités : la présentation de la famille de Nanouk ; le voyage vers le comptoir pour l'échange des peaux contre les provisions nécessaires aux dix mois d'hiver polaire ; la chasse au morse, la pêche au saumon.



L'hiver

L'hiver : la capture du renard ; la construction de l'igloo (le coucher et le lever, la toilette) ; la chasse au phoque ; le nouveau départ du traîneau à la recherche d'un gîte pour la nuit ; notre dernière nuit avec Nanouk, dehors ses chiens veillent.

Toutes ces parties peuvent être elles-mêmes découpées en articulations plus fines, soit tous les temps à respecter pour accomplir un acte vital. Parties à décrire et à écrire.



Rencontre avec le compositeur et musicien Christian Leroy

Telluriques et aériennes, et surtout discrètes, des ondes sonores se déplacent à travers la surface de l'écran. La composition de Christian Leroy, c'est la première impression qu'elle nous laisse, n'est pas une musique d'accompagnement de film. Elle semble sourdre de la mise en scène. Écoutons plutôt Christian Leroy. Il m'attend dans un café existentialiste : « ...sinon, depuis l'âge de 17 ans, je m'amuse à composer de la musique sur des films muets. *Dracula*¹ fut ma première création. C'est avant tout une improvisation pianistique plus qu'un travail sur un film. Avec une improvisation, tu entres de manière superficielle dans le film. Avec une création, tu as davantage de temps pour entrer dans la matière du film. Nanouk fait partie de mes trois créations musicales du cinéma muet. *Dracula* est un hommage à la mort et à la renaissance, comme dans *Nanouk* qui reste plus universel dans cette dimension. *Le Dernier des hommes*² de Murnau est ma toute dernière composition. »

La musique ne traduisait pas ce sentiment dans les compositions précédentes. Je crois que nous tomberons d'accord sur l'idée que Nanouk meurt en s'endormant. Symboliquement, disons.

« Le film peut se concevoir comme une roue où la fin nous renvoie à la scène du début que j'appelle scène de la matrice. Quand la famille sort du kayak, c'est la vie, c'est la renaissance. Comme le vent qui souffle si souvent. Il entraîne les graines pour la renaissance. J'aurais une anecdote à dire là-dessus, mais ne l'écris pas, ce n'est pas la peine. En éprouvant le vent du film, j'avais l'impression, quand je travaillais, que c'était comme une pression qui s'exerçait sur la porte de mon studio et qui cherchait à la forcer coûte que coûte. Le travail du musicien, c'est d'abord de comprendre la symbolique, le sens du film. Sinon, tu ne peux pas faire de musique. Quand je joue de la musique, je suis pris d'une nostalgie, d'une mélancolie que je ne sais pas expliquer. C'est ce que j'ai encore éprouvé à Angers lors de notre interprétation³. »

Un stagiaire à Angers demande à Christian Leroy :

« Comment arrivez-vous à construire une musique sur ce type de film, quelle image vous a donné la clef et le rythme... »

« Bizarrement et contrairement à mon travail sur d'autres films contemporains, j'ai commencé par la fin, c'est-à-dire que c'est en regardant l'image des chiens immobiles, dans cette tempête, avec ce blanc qui est pour moi un peu cet arrêt sur l'image de la vie, que j'ai commencé le thème de Nanouk.



Je le reprends trois fois dans le film. C'est un peu anachronique par rapport au travail que nous faisons d'habitude, mais pour moi ce fut une évidence : toutes les compositions, toute la trame de la musique se trouvaient là. »

Revenons à notre entretien : « ...Je joue *Nanouk* de manière médiumnique, sous le coup d'un sentiment unique pour moi. Je ressens là un sentiment sacré. Cette musique représente un rituel que je ne retrouve ni avec *Dracula* ni avec *Le Dernier des hommes*. Il y a dans *Nanouk* un rituel prenant qui se communique à la musique. Jusqu'à quel point peut-on parler de sacrifice ? J'ai voulu traduire à la fois la vie dans un cocon, dans une matrice, et dans un paysage plat, ouvert, infini. Rien n'est gai dans ce film. La musique développe un thème principal et un thème unissant ces deux tensions. Il y a un *ostinato* appuyé qui marque le temps musical de ces deux univers matriciel et infini. Cet *ostinato* fait une roue qui tourne. Elle donne l'impression de tourner à l'envers comme une roue de voiture qui va très vite. »

1. Tod Browning, 1931.

2. 1924.

3. Le 15 octobre 2003, lors des journées nationales d'École et Cinéma.

Je ressens cet enfermement de Nanouk dans son espace infini. Il doit répéter sans relâche ses activités de chasse et de pêche. Il sacrifie sa vie à ces activités élémentaires pour survivre et faire vivre sa famille.

« C'est ça. Dès lors, chacun de ses gestes est comme une prière. Raison pour laquelle ma musique n'est pas une musique de documentaire. Les thèmes sont exposés et retravaillés mais jamais abandonnés. Ces thèmes doivent revenir vivre leur vie à travers le film. Mais en aucun cas ce ne sont des thèmes de film de style documentaire. J'ai voulu une musique très, très intimiste, une musique avec laquelle on va amener doucement le spectateur dans cet univers. C'est une invitation noble et charnelle pour entrer dans l'univers de Nanouk. Ce que je voulais, c'était faire entrer progressivement le spectateur dans le film. On aurait pu entendre, tout d'abord, comme pour certains opéras, avant le lever de rideau, un thème donné. J'ai hésité, puis j'ai abandonné cette idée.

Les scènes de chasse sont accompagnées de la petite clarinette avec un hautbois pour annoncer une nouvelle vie. La clarinette basse avec son corps énorme et le piano renforcent cette idée de chaleur, ce besoin de se blottir dans l'igloo. Pour moi, la musique est l'analyse royale du film. *Nanouk* a personnellement changé ma vie. Avec *Nanouk*, j'ai appris à donner un sens à la musique, beaucoup plus qu'un son. Cette expérience m'a beaucoup appris musicalement et intellectuellement. »

On se laisse facilement habiter par ce film. Nanouk est un immense morceau de philosophie.

« Je lui trouve un côté chamannique. »

Tu as travaillé comment ?

« Au début, je n'ai pas aimé le film. Il m'étouffait. J'ai travaillé pendant un an et demi sur cette composition de *Nanouk*. Avec des réflexions qui me faisaient avancer d'un pas et reculer de deux. J'ai laissé du temps à la réflexion jusqu'à épurer la musique pour lui donner un sens sacré. Il y a là quelque chose qu'il n'y a dans aucun autre film. Il y a quelque chose derrière le film qui passe à travers l'homme. Nanouk, il y va... »

Et du coup, Flaherty y va également. Tout Flaherty est dans ce film. Les chiens sont traités avec une musique plus réaliste.

« Avec les chiens le piano s'efface. Il s'en va et les chiens montent. Pourquoi la clarinette pour les chiens ? J'ai réagi sur cet effet : elle a un bec, une gueule, par contamination de forme j'ai pensé que cela conviendrait. Il y a un fondu enchaîné musical. Nous quittons le piano pour ne plus entendre que la clarinette. Le chien prend toute la place sur l'écran. Les chiens, c'est Nanouk. À la fin je ne touche presque plus rien, je ne touche plus mon piano, on est passé dans un autre monde. »

Finiissons sur un deuxième flash-back de Christian Leroy à Angers :

« Si vous n'appréciez plus la musique en regardant le film, je suis très content. Vous faire entendre la musique n'est pas mon but. Vous êtes là pour voir le film. Cette musique, à mes yeux, n'est pas une musique de film. Si c'était le cas, vous auriez des silences, peut-être des silences insignifiants. Dans l'ancienne version sonorisée la musique était très répétitive ou s'arrêtait sans raison. Cela m'avait énervé. Je m'étais dit : "Qu'est-ce que cette musique apporte au film ?" ...on n'entendait plus qu'elle, on perdait le rapport aux images. Maintenant, les silences se trouvent dans la musique. J'ai voulu une musique qui ne mange pas les images. D'abord en choisissant peu d'instruments. Nous ne sommes que deux. Nos tâches de musicien sont complémentaires. Le silence du film, c'est toujours difficile à rendre pour un musicien. Nous avons essayé de le faire sentir sur des résonances, par exemple. Pour moi, le son est maintenant dans l'image. La musique doit être une musique qui doit faire voir le son des images. Voir ce son, c'est entendre la musique. L'écouter, c'est le voir. »



Vous pouvez vous procurer le CD de la musique de *Nanouk l'Esquimau* et de *Dracula : Métarythmes de l'air*, en écrivant directement à Christian Leroy
8, rue des Berceaux – 7061 Casteau, Belgique.
Tél : 0032 (0) 477 37 79 75
christianleroy@yahoo.fr

Nanouk et le sociodrame : autre matrice



La caméra de Robert Flaherty ne prétend pas être objective. Elle se révèle, ici aussi, la matrice de tout un champ d'investigation beaucoup plus large que celui défini par une caméra de reportage ou strictement documentaire. Elle intervient, elle interprète, elle stimule. Celui qui observe et qui filme avec sa caméra se propose d'assurer la fonction de metteur en scène. Cette caméra va inspirer tout un courant de la recherche ethnographique. La présence de la caméra provoque une situation qui n'est pas du tout donnée au départ. La personne rencontrée joue et fait revivre sa propre situation au lieu de la raconter à un observateur qui prendrait des notes. On reconnaît là la technique du sociodrame mise au point par J.L. Moreno (1889-1974). Le sujet en relation avec son observateur fait souvent appel à d'autres personnes pour rétablir tout le jeu complexe

d'interrelations au sein desquelles il évolue. Beaucoup d'ethnologues, au cours de leurs enquêtes, se sont servis de cette méthode initiée par Flaherty. Ils demandent à leurs informateurs de bien vouloir être leurs acteurs et de jouer des rôles précis, celui d'un membre d'une famille souvent. Un père, un grand-père. Le renversement de rôle où l'un joue le rôle de l'autre est aussi proposé. La mise en scène induite par la caméra se réfléchit sur l'enquête sociologique. La caméra témoigne. Elle rend compte du jeu qui se déroule devant son objectif. Elle complète une connaissance sans pour autant en construire une. Cette technique a souvent été utilisée pour mettre au jour des liens de parenté, en Afrique notamment. Jean Rouch⁴ prolonge cette façon de faire mais il s'en écarte en faisant de sa caméra une caméra de recherche, à savoir que sa caméra en action excite un temps de la connaissance. Ses films, souvent, deviennent une « psychanalyse ». Sa caméra convainc les personnes rencontrées de leur participation à la réalisation du film. Elle joue tout son jeu au sein d'un rituel, de son action continue plus ou moins longue, ou d'une situation « mise en scène ». Elle induit des réactions psychologiques qui seraient restées muettes sans sa présence. Elle « remonte » au cœur même de la pensée des personnages filmés ; du moins elle explore leur imaginaire. Elle reste continuellement aux aguets de ce qui peut surgir spontanément devant son objectif. Quand elle ne le prévoit pas. Elle entre dans la transe. Soit l'étonnant voyage entre le réel et l'imaginaire.

In the land of the headhunters

Jean Breschand le rappelle⁵, Guy Gauthier l'évoque⁶, *Nanouk l'Esquimau* aurait un inspirateur : le seul film du célèbre photographe d'Indiens Edward Sheriff Curtis⁷ : *In The Land Of The Headhunters* (titre original), 1914, durée : 43 minutes. Curtis ouvre un studio photographique en 1897 à Seattle. Dès 1903, il a le projet de rassembler une ample documentation sur la vie des tribus indiennes : chasses, pêches,

4. Jean Rouch meurt dans la nuit du 18 au 19 février 2004 dans un accident de voiture au Niger où il repose maintenant. Chez lui, en somme, dans son territoire de prédilection. Il découvre ce pays en 1941, il est alors ingénieur des Ponts et Chaussées, quand il fuit Paris occupé par les Allemands et le régime de Vichy.

5. *Op.cit.*, Cf. la bibliographie.

6. Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan, 2002, p. 42. ; et sur *Nanouk*, p. 115, 116.

7. Une partie de son travail photographique fut présenté du 29 septembre 2000 au 7 janvier 2001 à l'hôtel Sully, à Paris. Une nouvelle exposition est annoncée en Italie, à Reggio (Emilie), Palazzo Magnani, du 18 avril au 4 juillet 2004 : *Edward. S. Curtis : photographe des Indiens d'Amérique*.

cérémonies, mythes. Vingt volumes de son encyclopédie *The North American Indians* sont nécessaires pour classer toutes les photographies qu'il obtient dans de plus de quatre-vingts tribus (voir le site web : www.edwardscurtis.com). Pour tourner son film, Curtis passe trois ans de sa vie avec les Indiens Kwakiutl de l'île de Vancouver pour recréer et sauver si possible tout un mode de vie en train de disparaître. La revue *Cinéma* (Éditions Léo Scheer), lors de sa dernière programmation de films au musée du Jeu de Paume (du 3 novembre au 7 décembre 2003), a projeté le film de Curtis (le 18 novembre) en DVD. Ce film est disponible en DVD dans la collection « The Milestone Collection » sous le titre : *In The Land Of The War Canoes*. À la différence de Flaherty, Curtis, lui, a recours à la fiction. Le rapport entre les deux films reste fort lointain, cependant :

Motana, le fils de Kenada, courtise Naida, une vierge promise au Sorcier. La jalousie de ce dernier déclenche une guerre des clans. Kenada, mis au courant d'un complot contre son fils, attaque avec ses guerriers la tribu du Sorcier. Il revient en vainqueur avec les têtes coupées de ses victimes. Motana épouse Naida. Yaklus, le frère du sorcier, veut venger la mort de ce dernier. De rage, il attaque successivement avec ses hommes des pêcheurs, des chercheurs de moules et de paisibles voyageurs à qui il coupe les têtes. Puis, il débarque pour surprendre et tuer Kenada, et reprendre Naida comme captive. Il célèbre sa victoire par le fastueux rituel du « War Ceremonial Power ». Motana, renseigné par son esclave qui a réussi à s'évader du camp de Yaklus, délivre Naida. Yaklus se lance à leur poursuite mais périt noyé à bord de son embarcation qui se renverse dans une passe dangereuse.

Tous les déplacements s'effectuent à bord de canoës, d'un village à l'autre, d'un lieu scénique à un autre. Naida, Motana, se déplacent en canoë. Les scènes sur les rivages rythment le film. Non sans langueur symboliste parfois : Naida s'éloignant vers le large sous le regard de Motana, par exemple. Le plan se suspend. Et puis, cette magnifique séquence filmée presque en un seul plan où l'esclave de Motana revient seule, blessée d'une flèche à l'épaule. Les guerriers de Motana accourent à son aide. Elle s'écroule sur le rivage. On lui arrache la flèche. Un panoramique la couvre quand elle marche en longeant la grève vers le canoë qui s'élanche avec à son bord Motana et ses guerriers. Un deuxième panoramique (dans le même plan) revient sur le



Le sorcier

canoë vide de la jeune esclave, échoué au premier plan. Au-delà, le bateau de Motana s'éloigne. Écho plastique des deux canoës. Étirement du temps et de l'espace.

Tous les combats meurtriers font l'objet d'une ellipse et donc les scènes de décapitation qui se font écho. La violence reste seulement suggérée. Relevons deux points de vue subjectifs avec la caméra embarquée à bord des canoës : Motana s'approche d'une île pour chasser les phoques qui se jettent à l'eau ; le débarquement de Yaklus quand il attaque par surprise le camp de Kenada. On dirait du Fuller ou du Walsh avec raccord percutant sur deux éclaireurs qui courent sur le rivage.



photos, Edward Sheriff Curtis

Bibliographie

Lettres françaises, 13 septembre 1951,
« Hommage à Robert Flaherty »,
Georges Sadoul.

Cinéma 56, n° 9 et 10,
« Jean Grémillon vous parle de Robert Flaherty : À la trace de l'homme ».

Robert Flaherty et le documentaire poétique,
Fuad Quintar,
« Études cinématographiques », n° 5, 1960.

Robert Flaherty, Henri Agel,
Coll. « Cinéma d'aujourd'hui »,
Seghers, 1965.

Robert Flaherty, Marcel Martin,
« Anthologie du cinéma »,
supplément à *L'Avant-scène du cinéma*, 1965.

Image et son
(« revue culturelle de cinéma éditée par l'UFOLEIS »), n° 183, avril 1965,
Un cinéma de la réalité :
« La méthode de Robert Flaherty » par Frances Flaherty,
« Flaherty et la création cinématographique » par Jacques Chevalier.

In Memoriam Allakariallak, Thierry Lefebvre,
Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n° 30, octobre 2000.

Le Documentaire, l'autre face du cinéma, Jean Breschand,
Cahiers du cinéma, coll. les Petits Cahiers, SCEREN-CNNDP, 2002.

Vivre au Groenland avec les Esquimaux, Bernard Planche,
coll. Découverte Benjamin, Gallimard, 1984.

Apoutsiak, le petit flocon de neige,
Paul-Émile Victor,
« Les Albums du Père Castor », Flammarion, 1948.

Les Inuits de l'Arctique canadien,
textes recueillis par Pauline Huret, préface de Michèle Therrien,
col. Francophonies, CIDEF-AFI, Québec, Faculté des Lettres Laval, Canada G1K 7P4, 2003.

Un maître du documentaire : *La Revue du cinéma* n° 4, janvier 1947 ; Arthur Rosenheimer.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École*

et cinéma, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesc & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : D'un trait.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur...* Nanouk l'esquimau a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions le musicien et compositeur, Christian Leroy et les Grands Films classiques.

© *Les enfants de cinéma*, avril 2004.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur.

Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.