

William Rothman

(traduction de l'américain par Sylvain Portmann)

## Robert Gardner dans les années 1950 et 1960

LES FILMS, LES PHOTOGRAPHIES AINSI QUE les nombreux écrits de Robert Gardner qui constituent son apport au monde – à cette liste il faudrait ajouter le *Film Study Center* qu'il fonde à Harvard durant les années 1950 et *Screening Room*, l'émission télévisée hebdomadaire qu'il anime durant les années 1970 afin de promouvoir les œuvres et les idées de vidéastes et de réalisateurs indépendants – reposent sur une démarche qui consiste à diriger son regard à la fois sur les autres et sur lui-même. Il appréhende ainsi les différentes sociétés qu'il filme, dans toute leur altérité, comme un reflet de sa propre société, de la nôtre.

À partir du succès de *Dead Birds* (1963), et malgré les controverses qu'ils suscitent, les films de Robert Gardner sont bien connus des anthropologues. Comme je l'ai écrit dans l'introduction à *Looking with Robert Gardner*, «Trop souvent, Gardner a été catalogué en tant que réalisateur ethnographique, et ostracisé pour cette même raison, pour n'avoir pu se conformer aux conventions étriquées que certains assignent à cette désignation»<sup>1</sup>. Dans les années 1950 et 1960, les premiers films de Gardner vont à l'encontre du mouvement amorcé au sein du champ naissant de l'anthropologie visuelle qui privilégie, ainsi que Kathryn Ramey l'expose, «un réalisme positiviste adossé à un cadrage large, de longs plans séquences ininterrompus, montés de façon rudimentaire, et résumé par l'expression de Karl Heider qui propose de montrer «dans leur entièreté des personnes, des corps et des vies»<sup>2</sup>.

Gardner a été durement critiqué, plus particulièrement par Jay Ruby<sup>3</sup>, pour avoir prétendument privilégié une esthétique visuelle au détriment du respect des conventions de la recherche anthropologique. Paraphrasant les arguments qu'avance Ruby, Kathryn Ramey écrit : «Si nous acceptons la démarche de Gardner, nous devons ouvrir la porte à tout film et à toute littérature. Ce faisant, nous diluons totalement le sens de l'anthropologie en tant que discipline». Et Ramey ajoute :

<sup>1</sup> Rebecca Meyers, William Rothman, Charles Warren (éd.), *Looking for Robert Gardner*, New York, SUNY Press, 2016, p. IX [notre traduction de l'américain; sauf mention explicite du traducteur, c'est nous qui traduisons les citations].

<sup>2</sup> Kathryn Ramey, «Ethno-Cine-Poet: Robert Gardner and Experimental Film», dans *Looking with Robert Gardner*, *op. cit.*, p. 98. Voir Karl G. Heider, «Whole Bodies, Whole Interactions, and Whole People in Whole Acts», *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press, 2006 [1<sup>re</sup> édition 1976], p. 114.

<sup>3</sup> Jay Ruby, «An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner», *Journal of Film and Video*, vol. 43, n° 4, hiver 1991, pp. 3-17.

4 Kathryn Ramey, « Ethno-Cine-Poet: Robert Gardner and Experimental Film », *op. cit.*, p. 95. Voir Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 109.

5 Charles Warren, « Robert Gardner's Reality », dans *Looking with Robert Gardner*, *op. cit.*, p. 66.

Voici la véritable raison du conflit : un fort contraste entre la rigueur méthodologique propre à la discipline et les stratégies d'interprétation de l'artiste. Pour Ruby ainsi que pour d'autres anthropologues, ces domaines sont inconciliables. Ruby demande donc : « Si la vision artistique d'une personne est en décalage avec un corpus de témoignages issus de travaux ethnographiques, est-il défendable de prétendre que cette vision est plus importante que la précision des informations transmises au sujet de cette culture ? »<sup>4</sup>

Je ne suis pas anthropologue. Ma thèse de doctorat porte sur la philosophie – Stanley Cavell a dirigé ma thèse et fut mon mentor – mais, durant quarante-cinq ans, je me suis investi dans la discipline de l'analyse de film. Au début des années 1970, j'ai été consterné en constatant que le champ naissant des études filmiques commettait l'erreur – la même erreur que l'anthropologie avait opéré bien avant – d'établir sa légitimité sur son aspiration aux conditions d'une science objective et sans a priori, supposément sans différence avec la physique ou la chimie. À la question posée par Jay Ruby, je n'hésite pas à répondre par l'affirmative – si l'artiste est Robert Gardner et si le prétendu « corpus de témoignages issus de travaux ethnographiques » est aussi maigre, aussi ambigu et aussi lointain des préoccupations de l'artiste, comme Ruby et d'autres anthropologues l'ont prétendu en condamnant les films de Gardner. En effet, suivant Charles Warren, les écrits et les films de Gardner montrent clairement « qu'il a toujours perçu son travail comme tentant scrupuleusement de représenter le monde comme il le trouve, de lui rester fidèle – tout en le fabricant, le modelant, le travaillant de façon poétique en prenant appui sur sa propre sensibilité »<sup>5</sup>.

Gardner a étudié l'anthropologie au niveau Master à Harvard mais n'a pas achevé son doctorat. Il ne manifeste alors aucun intérêt à écrire une thèse de doctorat qui se serait conformée aux pratiques dominantes de l'anthropologie académique, qui tendent à rationaliser l'observation et dépersonnaliser l'observateur au nom de la « neutralité » et de l'« objectivité ». Malgré l'attraction qu'il éprouvait à l'égard de l'anthropologie, il a l'âme d'un artiste. En effet, ainsi qu'il le fait remarquer dans un entretien à Mexico City, c'est par le biais de la littérature qu'il s'est tout d'abord intéressé à l'anthropologie :

Lorsque j'étais sur la côte Nord-Ouest de l'Amérique du Nord, j'ai lu un ouvrage d'une anthropologue aujourd'hui décédée, nommée Ruth

Benedict, qui était également poète. Ses écrits n'étaient pas seulement poétiques, elle écrivait de la poésie. Son ouvrage *Patterns of Culture* (New York, Houghton Mifflin, 1934 [*Échantillons de civilisation*, Paris, Gallimard, 1950]) comporte un chapitre consacré aux Kwakiutl, les survivants d'un groupe d'Amérindiens de la côte Nord-Ouest. Ce qu'elle disait des caractéristiques de leur culture m'avait intéressé, plus spécifiquement ce qui concernait leur mode de vie. Car à l'époque où je lisais le livre, ce mode de vie était en grande partie révolu et ne fonctionnait plus de la sorte. Des groupes restreints du peuple Kwakiutl vivaient toujours dans de petits villages de la Colombie britannique, et j'ai trouvé un groupe, j'y suis allé et j'ai fait deux courts films. Ce fut mon véritable début dans ce que vous appelez l'anthropologie visuelle. J'ai essayé d'être non seulement respectueux mais également factuel. Je veux dire par là que je n'ai imposé aucune histoire. Ce furent les films *Blunden Harbour* (1951) et *Dances of the Kwakiutl* (1951).<sup>6</sup>

Gardner voulait que son œuvre soit poétique, tout comme l'est l'écriture de Ruth Benedict, réalisant ainsi un alliage heureux *entre* la littérature et l'anthropologie, *entre* l'art et la science. Et tout comme son contemporain plus âgé Jean Rouch, Gardner trouve dans le film le médium idéal – pour sa part en tout cas – pour créer des œuvres d'art qui pourraient contribuer à l'anthropologie et conduire à sa transformation – d'un certain point de vue c'est ce qui s'est passé. Puisque l'être humain est libre de penser, de changer, de devenir différent de ce qu'il a été, il nous est impossible de nous connaître objectivement. Nier cela, c'est d'une certaine manière nier l'être humain – la chose la plus importante du point de vue de Gardner. Comme il l'a fort bien compris, nous ne pouvons connaître les autres sans nous connaître nous-mêmes, et nous ne pouvons nous connaître sans connaître les autres. Le type de connaissance que recherche Gardner en réalisant son travail vise également la connaissance de soi – le type de connaissance de soi qui est visé par l'art. Ceci ne signifie pas que l'anthropologie ne puisse être une science. Cela signifie que, pour que l'anthropologie soit une science, elle doit également être un art.

Dans l'entretien de Mexico City, Carlos Fuentes fait ce commentaire: «Jean Rouch a dit un jour que les réalisateurs le considéraient comme un anthropologue, tandis que les anthropologues le voyaient comme un réalisateur»; et il demande à Gardner: «Cela vous arrive-t-il aussi? Sinon où situeriez-vous votre travail?». Gardner répond:

<sup>6</sup> Carlos Y. Flores et Antonio Ziri6n, «On Shamanism and Other Encounters: A Conversation with Robert Gardner in Mexico», dans *Looking with Robert Gardner, op. cit.*, p. 126.

Je pense que c'est très vrai de Rouch, un vieux copain. Il était définitivement les deux, même si je dirais qu'une partie de son travail se situe plus distinctement du côté de l'anthropologie. Je pense que de son point de vue, le film était davantage un outil pour l'anthropologie que l'anthropologie n'était un outil pour le cinéma. Et donc, si je devais faire une distinction *entre* nous, je dirais peut-être que je considérais l'anthropologie avant tout comme un outil pour mon travail de réalisateur. J'ai toujours voulu employer ce que je pouvais retirer des méthodes et des intentions de l'anthropologie pour me perfectionner en tant que réalisateur, pour trouver un contexte au sein duquel travailler.<sup>7</sup>

7 *Id.*, p. 127.

Gardner, comme Rouch, compte Robert Flaherty comme l'un de ses « ancêtres cinématographiques ». Gardner et Rouch partagent aussi une profonde admiration pour Luis Buñuel – mais, dans le cas de Gardner, cette admiration pour Buñuel se limite à *La Hurdes: Tierra sin pan* (1933) et *Los Olvidados* (1950); en effet, si les racines les plus profondes de Rouch en tant qu'artiste s'ancrent dans le surréalisme, ce n'est pas le cas de Gardner. Les films et les écrits de Dziga Vertov n'ont pas non plus joué de rôle formateur comme ils ont pu l'être pour Rouch. Ce qui a été formateur pour Gardner, mais pas pour Rouch, c'était le travail pionnier de Maya Deren ainsi que celui des réalisateurs de la nouvelle avant-garde américaine qu'elle a contribué à inspirer. Kathryn Ramey écrit à ce sujet :

À la fin des années 1940 et au début des années 1950, Gardner codirigeait la maison de production Orbit Films aux côtés du pionnier du cinéma d'avant-garde Sidney Peterson, qui avait alors réalisé, entre autres, *Potted Psalm* (1946) et *The Cage* (1947). Peterson connectait directement Gardner à l'avant-garde américaine naissante du moment et malgré le fait que leur partenariat n'ait pas duré longtemps, celui-ci est intervenu à un moment crucial au cours du développement de Gardner en tant que réalisateur, qui a conservé un intérêt marqué pour le cinéma expérimental tout au long de sa carrière. Cet intérêt pour l'avant-garde cinématographique, Gardner l'a exploré dans sa série télévisée des années 1970 *Screening Room*, avec des invités tels que Stan Brakhage, Hollis Frampton, James Broughton et Sidney Peterson. Dans ses dialogues avec des réalisateurs et des anthropologues, son intérêt prononcé pour une variété de stratégies allant du documentaire à l'animation en passant par l'expérimental apparaît avec évidence, et permet de mieux comprendre la façon dont cette ouverture l'a poussé à expérimenter une variété de techniques au sein de son propre travail.<sup>8</sup>

8 Kathryn Ramey, « Ethno-Cine-Poet », *op. cit.*, p. 100.

Richard Deming fait remarquer que «le monde de Gardner était artistique». Rouch a reçu une formation d'ingénieur, tout comme son père, et il était convenu qu'il marche dans les traces de son père, jusqu'à ce qu'il se tourne vers l'anthropologie et les films. Les antécédents de Gardner sont pour le moins différents. Deming écrit :

Le père de Gardner était le neveu favori d'Isabella Stewart Gardner, l'une des plus éminentes collectionneuses s'étant consacrée à l'art américain, qui a fait de sa maison et de sa collection un musée à Boston [un *grand* musée, ajouterais-je] où Gardner a grandi. De plus, dès le début de l'année 1949, avant de passer résolument à la réalisation de films, Gardner a passé du temps à enseigner l'art médiéval et l'histoire à l'université de Puget Sound. En tant que jeune homme, il a travaillé à la restauration des mosaïques de l'Église Saint-Sauveur-In-Chora d'Istanbul.<sup>9</sup>

En ce qui concerne Gardner, il n'est donc pas surprenant que, pour reprendre les propos de Deming, son «mode de perception fut celui d'un artiste». «Le monde qu'il habitait était déterminé par son potentiel artistique; il était donc constitué par ses réactions esthétiques». Les questionnements sur la représentation artistique et une foi inébranlable en les pouvoirs de l'art étaient selon Deming «parties prenantes de son ADN culturel». Deming poursuit :

De plus - et c'est important - une telle perspective artistique est motivée par la perception d'un monde phénoménal qui sollicite notre attention à travers des exigences morales. «Je suppose qu'il est dans la nature même du film,» écrit Gardner, «par sa structure, en tant qu'intermédiaire avec le monde sensible, d'avoir la capacité de susciter des réactions morales auprès de ceux qui rentrent en contact avec lui». Une telle formulation suggère qu'en tant que réalisateur, il assume une responsabilité morale répondant à une expérience esthétique, voire même qu'il la constitue.<sup>10</sup>

Traiter les êtres humains comme s'ils pouvaient être connus objectivement revient à nier leur humanité. Cela consiste littéralement à les *réifier* - un geste moralement et intellectuellement problématique. Gardner croit fermement - il s'agit là d'une croyance que Rouch et lui partagent passionnément - que la fusion de l'art et de l'anthropologie n'est pas seulement possible, qu'elle est nécessaire: nécessaire sur les plans intellectuel, esthétique et surtout *moral*. Il a exprimé cette croyance en créant des œuvres sublimes et plastiques qui nous donnent accès à notre

<sup>9</sup> Richard Deming, «Hand Eye Coordination: Robert Gardner's Artist Films», dans *Looking with Robert Gardner*, *op. cit.*, p. 266.

<sup>10</sup> *Ibid.* Voir Robert Gardner, «The Moral Nature of Film» [1980], dans Charles Warren (éd.), *Just Representations/Robert Gardner*, Cambridge, Massachusetts, Studio7Arts/Peabody Museum Press, 2010, p. 243.

propre connaissance et à celle de nos semblables en nous transportant au-delà des mots. Telle est la foi de Gardner en la capacité de l'art à nous rendre attentifs à l'être humain et à ses questionnements. Pour Gardner, l'aptitude à la création artistique, qui est inséparable de la capacité à être ému par l'art, est ce qui doit être *le plus* valorisé au sein de notre humanité. L'intersection de l'art et des formes humaines de la vie constitue le sujet constant de tout son travail.

Que les films de Gardner soient des œuvres d'art ne signifie pas qu'ils ne se préoccupent pas d'atteindre ou de communiquer un savoir comparable à celui qui meut l'anthropologie vers son but – ou ce que le cinéaste croit que son but *devrait* être. Gardner remarque ainsi dans l'entretien de Mexico City que : « si le but de l'anthropologie est de tenter de révéler le sens de notre comportement [...], comment peut-elle ignorer sa composante esthétique ? J'ai parfois l'impression que les critiques qui s'affrontent sur cette question font l'erreur de penser que la science s'oppose ou est incompatible avec l'art, et vice versa. De mon point de vue, ils coexistent sans peine. Je proposerais mes propres œuvres comme exemples. »<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Carlos Y. Flores et Antonio Ziri6n, « On Shamanism and Other Encounters », *op. cit.*, p. 135.

Étant des œuvres d'art, les films de Gardner ne peuvent qu'être concernés par des questions esthétiques (ainsi que par des questions morales). Et de la même manière, s'ils entendent apporter une contribution signifiante à l'anthropologie, ils doivent se préoccuper de questions esthétiques et morales, croit-il. Pour révéler les significations du comportement des personnes qu'il filme, Gardner a compris que ses films devaient être, tel qu'il l'exprimait, « d'une manière qui rend l'humanité des autres accessible », une manière qui « dépend autant de l'empathie que du métier »<sup>12</sup>. La façon de parvenir à cette empathie a été un défi permanent auquel il a répondu durant toute sa carrière.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 134.

GARDNER NE SIGNE PAS L'IMAGE de son premier film – c'est William Heick qui est à la caméra – mais il en est le réalisateur, le monteur et il en écrit la voix *over*; pour la première et dernière fois dans sa filmographie, ce n'est pas lui qui parle. S'abstenant ostensiblement de recourir à une narration portée par la conventionnelle « voix de Dieu », Gardner fait parler son narrateur – d'une manière plus retentissante et mystérieuse que le jeune réalisateur lui-même aurait pu le faire – du mythe fondateur du village.

Maintenant, je pense à Helestes, mon maître, mon bien-aimé, notre Chef au commencement du monde. Helestes a parcouru le monde, crachant air et eau, et il a atteint le rivage, avec son canoë de voyage, Masque Tueur de Baleine. [...] Et maintenant mes ancêtres se dirigent vers leur chef Helestes. Lorsqu'il eût fini sa demeure, un canoë apparut au loin et mon ancêtre invita ses quatre visiteurs sur le rivage. [...] «Je suis Helestes et je parcours le monde, mais je désire devenir humain en ce lieu, c'est pour cela que j'ai construit ma maison à Blunden Harbour.»

Ce récit est écrit à la première personne. Mais qui est donc ce «je»? Il ne s'agit pas de l'homme-baleine qui est si fatigué de parcourir les mers qu'il en espère devenir humain et qui établit ici sa demeure. Il ne s'agit pas non plus du jeune réalisateur qui vient d'amorcer une vie d'errance – pas un «homme-baleine», c'est sûr, mais un «homme-caméra», ce qui constitue une autre manière de se placer hors du cercle humain. (Je pense à Jean Rouch, ou à ce qu'il devient, lorsqu'en filmant et sous l'emprise d'une «ciné-transe» il se désigne comme «Rouch-la-caméra», un être chevauchant le visible et l'invisible.) Du point de vue rhétorique, la narration est prise en charge par un homme pour qui Blunden Harbour est sa demeure, et qui appelle l'homme-baleine son «ancêtre» (mais aussi son «maître», son «bien-aimé», son «Chef au commencement du monde»). Le site internet du DER [Documentary Educational Resources], le distributeur du film, cite la description proposée par Gardner plus de soixante ans après la réalisation de son film :

Blunden Harbour était un petit village sur la côte de Vancouver Island en Colombie britannique habitée par une poignée d'Indiens Kwakiutl démunis, dont le maigre gagne-pain provenait de la cueillette et de la pêche.

Pour le narrateur, Blunden Harbour est pourtant tout sauf «démuni» et les existences des villageois sont tout sauf «maigres». «Selon l'avis d'une baleine, cette portion de l'humanité a fait le bon choix», déclare le narrateur, adhérant à ce jugement – et le film entier d'y souscrire.

Sur le site du DER, Gardner désigne trop modestement ce magnifique court film ainsi: «une tentative de débutant à transmettre le rythme et l'atmosphère d'un lieu et d'un peuple». J'ajouterais ici que la manière employée par le réalisateur pour transmettre rythme et atmosphère s'effectue justement en transmettant – comme émanant de l'intérieur – la façon dont ces personnes regardent leur monde. Il s'agit là d'une stratégie

que Gardner emploiera dans tous ses films qui sont manifestement ethnographiques. *Blunden Harbour* se distingue pourtant de ses autres films en caractérisant le style de vie qu'il portraiture de façon idéale et exemplaire. Comme s'il comptait se distinguer des films de Flaherty, de *Nanook of the North* (1922) et de *Man of Aran* (1934), le narrateur déclame ainsi : « Pas de lutte pour la survie. Pas de jungle envahissante. Pas d'homme opposé à la mer ». Disant cela, le narrateur ne semble plus parler comme un homme – un descendant de l'homme-baleine qui a fondé le village – qui considère Blunden Harbour comme sa demeure. Il parle pour Robert Gardner, il est le porte-parole du film, lorsqu'il poursuit ainsi : « Ceux-ci [ceux-ci !] connaissent l'ancienne formule du succès ».

Ancien et simple. De l'eau, provient la nourriture. Du bois, une façon de vivre. Chaque jour est un peu différent du précédent. Cueillir, cuisiner, manger, dormir. Il y a du temps et de la place pour chacun. Le vieux, le jeune, le mort, le rapide. Il y a autant de raisons de regarder en arrière qu'en avant.

Lorsque le narrateur ajoute « Une façon de rêver » et, finalement, « une façon de se souvenir », ce dernier énoncé, comme Kathy Ramey l'analyse, « introduit la séquence la plus dramatique du film, dans laquelle les villageois, parés de costumes recherchés, dansent, chantent et jouent de la musique »<sup>13</sup> – un spectacle artistique qui sera au cœur de son troisième film, *Dances of the Kwakiutl*, tourné plus tard durant la même année.

Ce que le discours du narrateur indique, c'est que pour les Kwakiutl du village, leur art – leurs histoires, leurs chansons, les masques qu'ils sculptent et peignent, leurs danses spectaculaires – contient autant de « façons de rêver » et de « façons de se souvenir » – une manière de se rappeler qui ils sont, la façon dont ils regardent le monde, leur façon de vivre, et ce que cela *signifie* de vivre de la sorte. À nouveau : du point de vue de Gardner, le but de l'anthropologie – révéler la signification de notre comportement – est le même que celui de l'art ; l'art du peuple qu'il filme ou son propre art, cela ne fait aucune différence.

Au cours des années, de façon répétée au sein de ses écrits et des entretiens, Gardner identifie la ligne de force de toute son œuvre comme « un élan de conservation » (à propos de cette expression, Charles Warren pointe une citation de Philip Larkin : « L'élan de conservation est à la base de tout art »<sup>14</sup>). Warren écrit : « Grâce à l'art, grâce au film et à ses ressources spécifiques, les choses ne sont plus simplement enfouies dans le

<sup>13</sup> Kathryn Ramey, « Ethno-Cine-Poet », *op. cit.*, p. 97.

<sup>14</sup> Voir Philip Larkin, *Required Writing. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, New York, Farrar Straus et Giroux, 1983, p. 79.



passé»<sup>15</sup>. Le but de Gardner, lorsqu'il réalise *Blunden Harbour*, consiste à trouver un moyen, par le médium du film, de «se souvenir», de «conserver», d'empêcher que ne tombe dans l'oubli le mode de vie du peuple de Blunden Harbour. C'est à cette fin que le film se présente rhétoriquement comme un récit tendant à exprimer *leur* façon de voir le monde. Gardner construit le film – tout comme il le fait pour tous ses autres – de sorte à ce qu'il culmine, émotionnellement et cinématographiquement, sur un passage qui met en évidence l'art de ces gens et l'importance qu'il revêt dans leurs vies. L'art des Kwakiutl, qui exprime leur façon de voir le monde, leur sert de «manière de rêver» et de «manière de se souvenir» – une manière pour eux de se souvenir de leurs rêves, de qui ils sont et de ce qui donne sens à leurs vies.

Kathryn Ramey écrit qu'après la séquence de la danse et son climax, «nous retournons à l'homme peignant des masques, puis des coupes franches s'enchaînent avec le plan d'un enfant se balançant, des femmes qui commèrent, et enfin sur un tonneau d'eau de pluie dont on puise de l'eau – et c'est la fin du film». Ce montage final, nous dit-elle, «est presque identique à une séquence qui précède le segment de la peinture des masques et de la performance, et crée ce que je suis amené à considérer comme une «strophe» avec des vers d'ouverture et de clôture qui ont le même nombre de syllabes et qui d'une certaine manière riment entre eux, créant ainsi une sorte de logique poétique». Kathryn Ramey conclut en avançant que l'effet du montage, du collage sonore et de la voix *over* poétique consiste à faire du film «une sorte de chanson qui doit être vécue plutôt qu'un film didactique qui vous raconte quelque chose de précis»<sup>16</sup>.

J'ajouterais – et ceci est central – que Gardner s'emploie à faire en sorte que la «chanson» que représente le film, tel que nous en faisons l'expérience, résonne avec la façon dont les personnes dans le film pratiquent *leur* art. Le vieil homme, qui sculpte minutieusement le masque que le danseur portera, et qui peint ces yeux grands ouverts, est pour Gardner un artiste exemplaire; en tant que tel, c'est une figure du double de Gardner, ce dernier étant l'artiste qui fabrique minutieusement son film. Et la danse avec les masques aussi est une figure proche du réalisateur. En filmant et montant cette séquence, Gardner emploie deux stratégies complémentaires afin de faire naître l'idée que, dans le film, l'art de ce peuple se mélange, ou fusionne, avec son art à lui. Premièrement, en

<sup>15</sup> Robert Gardner, «The Impulse to Preserve», dans Charles Warren (éd.), *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1996, pp. 169-80.

<sup>16</sup> Kathryn Ramey, «Ethno-Cine-Poet», *op. cit.*, p. 98.

filmant la danse, la caméra se déplace de façon gracieuse et rythmique, comme pour un *pas de deux* avec le danseur. Deuxièmement, la séquence comprend des gros plans du masque du danseur que la caméra cadre de sorte à accorder une importance spécifique à ses yeux, induisant par-là que le masque – la créature mythique qu’il représente, pas le danseur qui le porte – est doté d’un regard; au même titre que la caméra. À chaque fois que Gardner coupe un plan de masque, le plan suivant « se ressent » comme un plan perçu du point de vue du masque, comme s’il ne voyait pas seulement ce que nous voyons; il s’agit de la *source* de notre vision, comme si le masque et la caméra avaient fusionné, comme s’ils n’étaient plus qu’un.

Le second film de Gardner, *Mark Tobey* (1951), est un « portrait expérimental » (nous empruntons ce syntagme à la description qu’il en fait sur le site du DER) du célèbre peintre. Gardner s’efforce de construire une relation entre l’art du peintre, exprimant la façon personnelle que Tobey a de voir le monde, et l’art du réalisateur. Gardner le décrit ainsi: *Mark Tobey* « essaie de montrer grâce au langage cinématographique la manière dont cet homme regardait le monde »<sup>17</sup>. Comme cela est ici suggéré, l’engagement de Gardner qui consiste à montrer la manière dont les gens qu’il filme regardent le monde correspond parfaitement à sa dévotion pour le « langage cinématographique » – les outils formels ainsi que les techniques qui constituent le potentiel expressif et unique du film. Ses premiers films l’ont conduit à maîtriser le « langage cinématographique » de la seule façon qu’il *peut* être maîtrisé: en trouvant quelque chose qu’il avait à cœur de dire et dont l’unique moyen ou la meilleure expression possible ne puisse se réaliser qu’à travers ce langage, en l’exprimant. *Mark Tobey* ne pouvait pas révéler la manière dont *Tobey* regardait le monde sans qu’il exprime, au travers du langage cinématographique, la manière dont Gardner regardait le monde. Et vice versa.

Kathryn Ramey avance que tout au long de *Mark Tobey*, « Gardner et Tobey échangent leurs prises de parole. Leurs paroles philosophiques portent poétiquement sur l’art, le rôle de l’artiste au sein de la société, la vision de l’artiste et d’autres sujets ». Le film, tel qu’elle le décrit, s’apparente à « un manifeste portant sur la vision unique de l’artiste »<sup>18</sup>. Mais la vision de *quel* artiste? Le peintre *et* le réalisateur, dirais-je. Après une séquence d’ouverture sur une exposition de l’artiste dans une galerie, la caméra suit Tobey dans les rues de la ville de Seattle, au marché de Pike

17 *Id.*, p. 99.

18 *Ibid.*



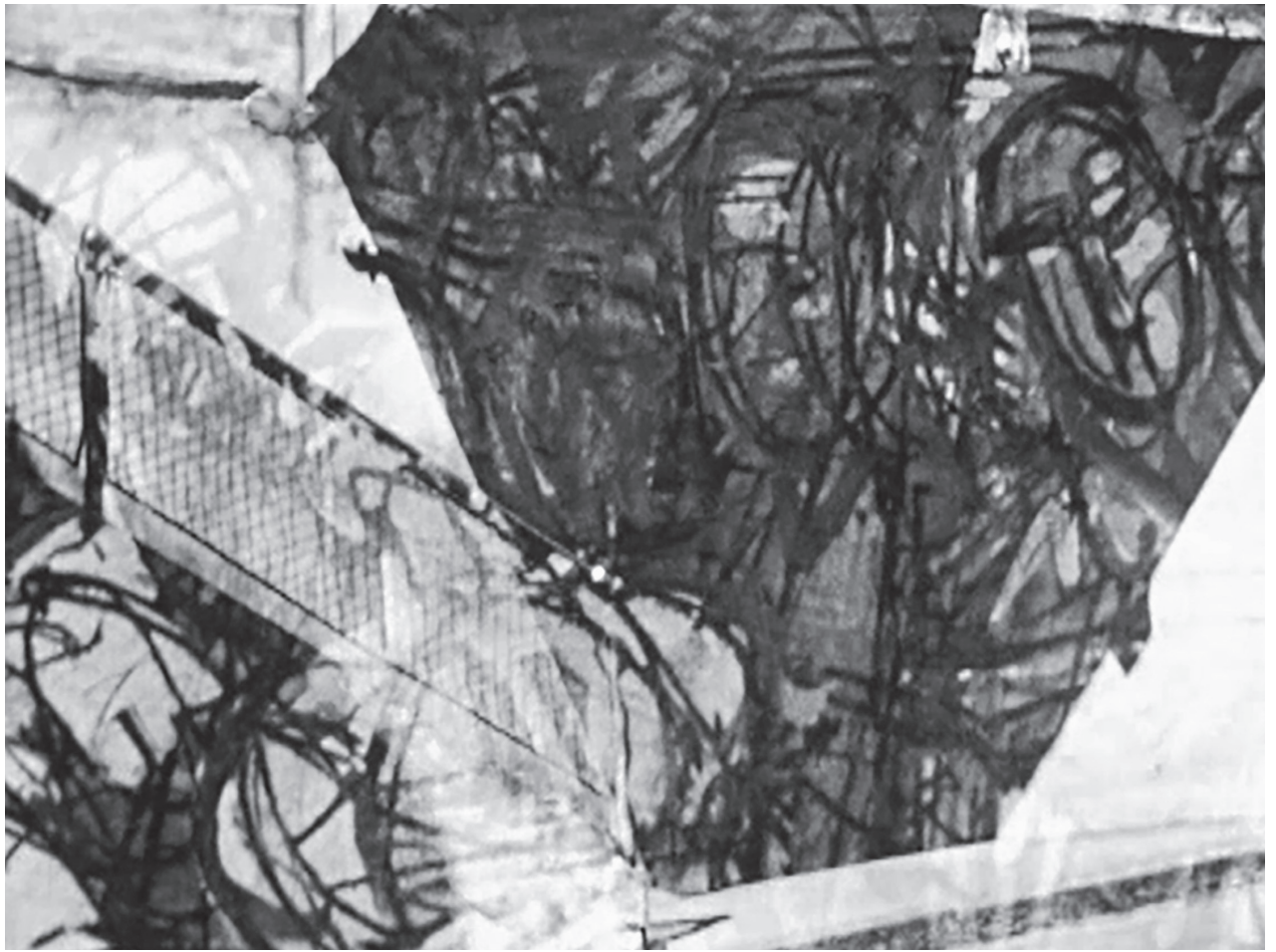
Place et de retour chez lui, dans son studio. En entrecoupant ces passages avec des gros plans sur les peintures de Tobey, Gardner nous permet de faire personnellement l'expérience de la façon dont les formes, les structures et les motifs qui apparaissent dans les peintures de Tobey résonnent intimement avec les vues que tout un chacun peut observer librement dans Seattle; pour les voir, il suffit d'observer le monde à la manière de Tobey. Et pour déceler la manière dont l'art de Tobey exprime sa façon de voir le monde, il suffit de regarder le monde à la manière de Gardner. En entrecoupant des gros plans des yeux de Tobey avec des gros plans des yeux des masques Kwakiutl, Gardner met d'emblée en évidence ce que l'art de Tobey a de commun avec le sien et ce qui l'en distingue. Qui regarde qui? Et le film se termine, et culmine, avec Tobey vu au travers d'un masque Kwakiutl tandis que Gardner déclare en voix *over*: « Une image, un poème, une symphonie » – ou, bien sûr, un film – « est fait pour être exploré par quiconque en fait inopinément la rencontre. C'est une embrasure par laquelle il est possible d'atteindre une expérience qui est l'art. »

Ce que Stanley Cavell a dit à propos de *Forest of Bliss* (1986), à l'occasion de la présentation de la première du film au Carpenter Centre for Visual Arts de Harvard, peut également être appliqué à *Mark Tobey* et, à vrai dire, à tout film de Gardner, à savoir qu'il « relève le défi du médium du film lui-même tout en lui rendant des comptes ». Un film de Gardner agit « de sorte à faire implorer sa forme, comme si son auteur défiait les origines du film, son travail consistant en l'exploration même des conditions de l'art et de la vie qui le rendent possible »<sup>19</sup>. J'abonde en ce sens dans mon introduction à *Looking with Robert Gardner*. Tout film de Gardner, chacun à sa manière, « aspire à la découverte de ses racines dans la réalité – ses racines dans la réalité de la vie de ses sujets et ses racines dans la réalité du film, ses conditions ontologiques, en tant que médium – mais également pour se libérer de ses racines, découvrant et défiant dans le même temps les conditions de l'art (l'art des gens qu'il filme et celui du réalisateur) et de la vie (les vies qu'il a filmées ainsi que sa propre vie) »<sup>20</sup>.

Tout film de Gardner s'efforce de justifier, ou de valider, sa foi en l'art, dans l'art du film, grâce à son art. Le respect que Gardner a pour les particularités des populations qu'il filme – pour leur altérité, d'où les points communs qu'il partage avec eux lorsqu'ils performant leurs rituels autour desquels leurs vies tournent – manifeste aussi son respect pour la

19 Stanley Cavell, « Words of Welcome », dans Charles Warren (éd.), *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, *op. cit.*, p. XXVII.

20 Rebecca Myers, Charles Warren et William Rothman (éd.), *Looking with Robert Gardner*, *op. cit.*, p. XIII.



<sup>21</sup> Voir Stanley Cavell, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999 [première édition : *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1971].

particularité des plans et des pistes sonores grâce auxquels chaque film de Gardner exprime sa façon à lui de voir le monde ; pour la capacité mystérieuse à transmettre ce qu'ils voudraient que l'on connaisse, pourrait-on dire. Une fois de plus, suivant l'argumentaire de Cavell dans *La Projection du monde*<sup>21</sup>, il s'agit là d'un trait définitoire de la condition ontologique du film, que le monde recréé à sa propre image dans le film soit le monde, le seul et unique monde, malgré la transformation et la transfiguration opérées par sa « capture » par la caméra et par sa projection sur un écran. Dans un film de Gardner, le monde projeté est à la fois la matière du film et son sujet.

Les innombrables heures que j'ai passées sur le travail de Gardner durant la longue gestation de *Looking with Robert Gardner* m'ont notamment permis de faire une découverte stupéfiante : celle que tous les films de Gardner, et pas uniquement *Blunden Harbour* et *Mark Tobey*, prennent une forme qui met en relation notre propre façon de ressentir le film et la manière dont les gens qu'il filme ressentent leur art. Et chaque film de Gardner possède son point culminant, à l'instar de ses premiers films, lors duquel l'art du sujet du film se confond, ou fusionne, avec l'art du réalisateur.

Dans *Deep Hearts* (1980), par exemple, l'art de Gardner fusionne avec l'art de la performance, comme nous pouvons l'envisager, de ces hommes qui participent à un « concours de beauté » sur lequel le point culminant du film repose. Dans *Ika Hands* (1988), le chant de l'homme nommé Mama Marco, lorsqu'il avance dans les nuages, constitue le point culminant de sa méditation ; la fusion du chant et du néant, à la fois capturé et effectué par la caméra, de façon cinématographique, nous laissant nulle part, sans moyen de retour, ni la possibilité de revenir en arrière. Le climax de *Forest of Bliss* ne se situe pas au moment où nous observons enfin l'incinération d'un cadavre, mais avec la séquence qui suit, la performance du guérisseur dont le chant extatique paraît à la fois posséder la caméra euphorique de Gardner et être possédé par celle-ci. Dans *Dead Birds* (1963), ainsi que dans *Blunden Harbour*, l'art de Gardner fusionne avec une danse, tout comme ce sera le cas dans *Rivers of Sand* (1972).

LE PREMIER LONG MÉTRAGE DE GARDNER, *Dead Birds* (1963), tourné avec les Dani de Papouasie-Nouvelle-Guinée, intervient après ses expérimentations dans les années 1950. À cette époque, Gardner, qui est davantage

concerné par la réalisation de films que par l'anthropologie académique, a déplacé la base de ses opérations à Harvard du Peabody Museum au Film Study Center qu'il a contribué à mettre en place, ce dernier étant localisé dans le nouveau Carpenter Center for the Visual Arts.

Dans la fameuse séquence d'ouverture de *Dead Birds*, la caméra suit le vol planant d'un oiseau. Sur la bande son, le cri strident d'un oiseau est suivi d'une narration quasi ubiquitaire en voix *over*, écrite et lue par Gardner :

Il existe une fable contée par des montagnards habitant les anciens hauts plateaux de Nouvelle-Guinée, à propos d'une race se situant *entre* serpent et oiseau. Elle raconte une joute qui décidera si les hommes seront oiseaux et devront mourir ou être serpents, qui muent, et ainsi avoir la vie éternelle. L'oiseau gagna et depuis ce jour tous les hommes, comme les oiseaux, doivent mourir.

Dans *Dead Birds*, à la différence de *Blunden Harbour*, Gardner lui-même prend en charge la narration du film, bien qu'elle soit écrite à la troisième personne. Il prétend que la fable provient de « montagnards » plutôt que de l'assumer lui-même, à la manière dont le narrateur de *Blunden Harbour* raconte l'histoire de l'homme-baleine qui devient un homme véritable. Le récit de Gardner ne laisse pas non plus entendre, dans *Dead Birds*, qu'il entretient une relation privilégiée avec le peuple qui raconte cette « fable » – aucun point commun sinon que lui aussi, en tant qu'humain, est mortel. Ce seul point commun suffit à ce que le narrateur trouve ses propres mots qui expriment, comme s'il le faisait de l'intérieur, la façon dont les gens dans le film regardent le monde.

Dans *Dead Birds*, le récit procède continuellement d'un aller-retour entre ce qui est typique pour le peuple Dani et ce qui est propre aux deux principaux personnages du film, Pua, âgé de 8 ans, et Weyak. Lorsque Gardner, faisant référence à Pua, parle du « travail et de l'amour » qu'il faut pour « être un garçon », il parle comme un homme, pas comme un scientifique. Et il pèse ses mots, signifiant par-là que ce qu'il dit ne s'applique pas qu'à *ce* garçon mais aux garçons en général – y compris Gardner qui était alors déjà père de deux garçons et qui lui aussi avait un jour été un garçon. Mais tous les garçons chez les Dani ne passent pas autant de temps tout seuls avec les porcs dont ils ont la garde, de sorte que Gardner peut le caractériser comme n'ayant rien d'autre à faire que « d'attendre l'âge adulte ».

Et quand Gardner nous dit que Weyak s'arrête toujours lorsqu'il est en route pour sa tour d'observation, son cœur ravi par la beauté naturelle de la vallée, cela n'implique pas que tous les hommes Dani ou la plupart d'entre eux possèdent la sensibilité esthétique et expressive de Weyak – un trait de caractère qui le relie au réalisateur, dont l'appréciation de la beauté de la nature s'exprime dans chaque plan du film. Les propos de Gardner ne précisent pas non plus que le poids de la peine ne pèserait pas aussi lourdement sur tous les hommes Dani que sur Weyak, nous apprend Gardner, lorsqu'un garçon tombe, victime d'un ennemi proche de sa tour d'observation. (Ce que Gardner ne nous dit pas, c'est qu'il porte aussi un lourd fardeau – il s'agit là d'un autre lien *entre* Weyak et lui –, dans son cas la mort du jeune Michael Rockefeller, preneur de son pour le film.) Dans *Dead Birds*, Gardner nous dit à plusieurs reprises ce que pensent les gens qu'il filme. Il renoncera à verbaliser les pensées des personnes à l'image dans ses films ultérieurs.

Kathryn Ramey suggère qu'en optant pour un tel récit, Gardner se conforme aux attentes des films ethnographiques de l'époque. Elle critique la voix *over* qui selon elle domine le film «et va à l'encontre de la poésie et de la sensualité des images, car le spectateur est dirigé vers un sens spécifique»<sup>22</sup>. Je suis davantage enclin à suivre l'avis plus élogieux de Charles Warren, qui a une conception plus profonde de la voix *over* du film. Il ne l'interprète ni comme facteur de domination de *Dead Birds* ni comme travail allant à l'encontre de la poésie visuelle du film. Tout ce que nous voyons paraît d'une infinie «pondération», pour emprunter le terme fort adéquat de Warren : dense, ambigu, demandant à être interprété – dans une certaine mesure, nous ne parvenons pas à soutenir le rythme de ce que nous voyons. «Nous trouvons là l'essence», suggère habilement Warren, «de ce qui a souvent été reproché à Gardner, à savoir la qualité <artistique> ou <poétique> de son œuvre»<sup>23</sup>. Cependant, notre expérience du film n'est pas dominée par la voix *over*, mais plutôt par la tension entre ce que disent les mots de Gardner et ce qu'ils passent sous silence – ce que les images et les sons du film disent en termes cinématographiques. Comme Warren l'exprime bien, «Le commentaire semble faire un effort considérable pour approcher une réalité qu'il sait sciemment être plus grande que lui». Cette tension amène l'idée qu'«une fiction – mettons une fiction véritable, synthétisant ce qui n'apparaît pas de façon explicite, ou qui, de bonne foi, procède d'une spéculation» – se

<sup>22</sup> Kathryn Ramey, «Ethno-Cine-Poet», *op. cit.*, p. 101.

<sup>23</sup> Charles Warren, «Robert Gardner's Reality», *op. cit.*, p. 77.



trouve confrontée à une réalité plus vaste – une réalité « plus vaste que le film, moins ordonnée et plus complexe que les contours du film, une réalité impossible à totalement circonscrire – la réalité des vies de ces personnes, et la réalité de ce qu’elles partagent avec nous tous – la réalité de leurs particularités et des nôtres là où les deux se rejoignent dans ce qu’il serait possible d’appeler le mythique »<sup>24</sup>.

24 *Id.*, p. 78.

À un moment avancé de *Dead Birds*, nous apercevons Weyak dos à la caméra, regardant dans la profondeur du champ en direction de la montagne distante – un spectateur, comme nous. « Aujourd’hui, Weyak est particulièrement en éveil », dit Gardner, « car cela fait déjà deux semaines, qu’en compagnie de tous les autres membres de son groupe, il a fêté la mort d’un combattant ennemi ». Le plan suivant, adoptant le point de vue de Weyak, incite Gardner à le décrire de façon poétique en voix *over*, comme une vue « des champs qui se vident et du crépuscule qui les remplit avec les formes et les sons des hirondelles. La vue ne manque jamais de l’émerveiller même lorsque ses pensées vont aux ennemis et qu’il se questionne sur leurs intentions ». Le texte de Gardner fait rejoindre ici l’appréciation de la beauté de la nature par Weyak – qu’illustrent parfaitement, ainsi que pour Gardner, « les formes et les sons des hirondelles » au crépuscule – avec la fonction de Weyak au sein du film : celle de raconter le mythe expliquant pourquoi les hommes, tout comme les oiseaux, doivent mourir.

Peu avant la fin de *Dead Birds*, nous voyons Weyak au bord de la rivière, à l’écart des danseurs qui célèbrent la mort d’un ennemi, dont nous percevons les chants au loin. À mesure que la pénombre s’installe dans la nuit, une coupe nous amène sur les danseurs dont la silhouette vibre sur un fond de ciel en bleu de Prusse, l’atmosphère n’étant pas perturbée par le récit à l’occasion du plus long passage du film durant lequel Gardner demeure silencieux. Le silence de Gardner confère à ces images et à ces sons une totale liberté d’expression, créant une atmosphère singulière en saisissant l’humeur créée par les danseurs, l’art de Gardner fusionnant avec le leur. L’ensemble du film trouve son point culminant lors de ce magnifique plan à couper le souffle composé de danseurs, arborant plumes et lances, comme autant de silhouettes se détachant du ciel, des formes tout sauf abstraites franchissant de part en part le cadre. Au même moment, Gardner rompt son long silence avec ces mots : « Bientôt les hommes et les oiseaux se rendront à la nuit » – ils se rendront à *cette* nuit, pour se



réveiller le lendemain ; ils se rendront à la mort, pour ne plus jamais se réveiller. «[...] Ils se reposeront pour la venue et la disparition des jours à venir. Pour chacun, la mort guette, mais à cette différence près que les hommes» – à la mention des «hommes», Gardner coupe sur un très gros plan de Weyak, porteur de la connaissance que les hommes doivent tous mourir, regardant vers le ciel lorsque résonnent ces mots – «[...] ont la prémonition de leur mort». À ce dernier mot, intervient une coupe sur un plan de ciel au crépuscule, rempli par tant d'oiseaux si hauts dans le ciel qu'ils forment autant de points, autant d'étoiles au firmament – autant de grains de la pellicule poussée à ses limites par l'obscurité grandissante.

Plaqué sur ce plan exceptionnel, vision simultanée de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, exprimant au même moment les visions du monde de Weyak et de Gardner, le réalisateur prononce ces mots : «[...] apporte une passion spéciale à leur vie. Ils n'attendent pas simplement la mort, ils ne l'assumeront pas légèrement non plus lorsqu'elle arrivera». Au lieu de revenir sur un gros plan de Weyak, Gardner termine le film sur des images de la rivière. À son extrémité, l'on devine Weyak dans le crépuscule, une silhouette minuscule se détachant du ciel, à peine visible tandis qu'il s'éloigne au sommet de la crête sur la rive au loin. Les cris rythmiques des danseurs se mêlent aux cris des oiseaux tandis que Gardner conclut en voix *over* :

Au lieu de cela, ils tenteront de façonner eux-mêmes le destin avec une violence tempérée. Ils tuent pour sauver leurs âmes et, peut-être, pour soulager le poids de la connaissance que les oiseaux n'auront jamais et ce qu'eux, en tant qu'hommes, qui se sont entretenus de tout temps ne peuvent oublier.

Dans *Dead Birds*, la rivière, tout comme le Gange dans *Forest of Bliss*, est un lieu de renouveau et un lieu de mort. L'avant-dernier plan du film présente un ciel crépusculaire traversé d'hirondelles et de leurs chants, comme s'il s'agissait du point de vue de Weyak, dont l'ajustement à la beauté de la nature est inséparable, au sein du film, de sa solitude et de son statut de celui qui relate pourquoi les hommes doivent mourir. Nous imaginons alors que Weyak, regardant haut dans le ciel, contemple les sombres mystères de la vie et de la mort, de l'éphémère et de la permanence. Cette fin confirme que cet homme est le modèle d'humanité construit par le film, acceptant le savoir mais hanté par lui, sachant qu'il doit mourir – tout comme les autres hommes doivent mourir.

VINGT-HUIT ANS APRÈS LE TOURNAGE DE *Dead Birds*, Gardner est retourné dans les villages Dani où il avait filmé afin de voir ce qu'il était advenu des personnes qu'il avait rencontrées et leur montrer *Dead Birds*. Le site internet de DER reproduit cette citation de Gardner :

Des gens bien renseignés m'ont dit qu'il était périlleux de retourner sur les lieux d'une expérience remarquable. Je dirais pourtant que de retourner sur les hauts plateaux de Nouvelle-Guinée Occidentale (ou Papouasie Occidentale) fut très enrichissant pour moi. J'y ai vu des gens qui me tenaient profondément à cœur et qui font partie de ma vie, où que je sois. Faire un film sur tout ça ne m'a pas du tout été difficile.

Et pourtant, pour des raisons que j'investigue dans « *Dead Birds Re-Encountered: A Journey of Return* », l'article que j'ai écrit pour *Looking for Robert Gardner*, il lui a fallu vingt-cinq ans avant qu'il ne se sente prêt à terminer le film.

Dans *Dead Birds Re-Encountered* (2013), le plan sur le ciel crépusculaire rempli de vues et de sons d'hirondelles termine le film et revêt ainsi une autre signification. Nous l'interprétons comme la vision personnelle de Gardner, non comme celle de Weyak. « Le plan lui-même, avec le volume de cris d'oiseaux poussé très haut possède, tel que je le conçois, une force viscérale d'une telle puissance qu'on s'en trouve assailli. Notre sentiment est que Gardner, à ce moment, se sent pris au piège, qu'il voit dans cette vision une anticipation troublante de sa propre mort ». À l'âge de 87 ans, qu'il avait lorsqu'il termine le film, l'anticipation de la mort sur laquelle se clôt *Dead Birds Re-Encountered* est une perspective bien plus imminente qu'elle ne l'avait été lorsqu'il réalisait *Dead Birds*, en pleine force de l'âge. Une année après avoir terminé le film, il mourait.

Lorsque dans *Dead Birds Re-Encountered* Gardner filme les hommes Dani qui regardent *Dead Birds* sur un petit poste de télévision, notre attention est partagée entre le désir de regarder ce qu'ils regardent et les regarder qui regardent. La séquence est également montée de sorte à ce que nous puissions toujours distinguer le film-dans-le-film du film qui le contient. Certains plans de *Dead Birds* présents dans ce dernier film ont été pris sur le moniteur que les hommes regardent. D'autres ont été tirés du DVD du film, mais ceux-ci ont été bordés d'un cadre noir afin de souligner qu'il s'agit de plans du film qu'ils regardent. Mais le dernier plan de *Dead Birds Re-Encountered* s'abstient de tout cadre noir. Le film entier mène à ce plan, le point culminant émotionnel et cinématogra-

phique du film, dans lequel le monde de *Dead Birds*, le premier film majeur de Gardner, et le monde de *Dead Birds Re-Encountered*, son dernier, se rejoignent ou fusionnent, fermant ainsi un cercle. Concernant l'art de Gardner, nous pourrions dire que la boucle est bouclée. Nous pourrions aussi avancer que *Dead Birds Re-Encountered* transcende *Dead Birds*, qu'il trace un cercle autour du cercle que le premier film avait tracé, pour évoquer la métaphore d'Emerson. Afin d'évoquer la métaphore propre au film, nous pourrions dire que l'artiste mue, perd la peau qu'est *Dead Birds* afin de permettre à *Dead Birds Re-Encountered* de voir le jour.

Robert Gardner est mort. Mais son art demeure.