



Revue LISA/LISA e- journal

Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone – Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World

vol. XII-n° 1 | 2014 :

Documentary Filmmaking Practices: from Propaganda to Dissent

L'Irlande et le documentaire à travers le parcours controversé de *L'Homme d'Aran*

Ireland and the Documentary Film: The Controversies Surrounding Man of Aran

ISABELLE LE CORFF

Résumés

Français English

Cet article explore les représentations de l'Irlande dans le documentaire *L'Homme d'Aran* (Robert Flaherty, 1934). Il existe une littérature abondante sur le film qui est à l'origine de nombreuses controverses depuis sa sortie. Nous examinerons les conditions de production dans lesquelles Flaherty a réalisé son film. Nous interrogerons l'opposition entre fiction et documentaire à travers l'étude de sa réception non seulement au moment de sa sortie, mais également dans les années qui ont suivi. Nous analyserons la construction formelle de l'œuvre afin de mieux comprendre pourquoi les universitaires irlandais dénoncent de manière unanime les effets négatifs du film sur la perception du paysage irlandais.

This paper is concerned with how Ireland was represented in the documentary film *Man of Aran* (Robert Flaherty, 1934). Much has been written about the film, and the controversies surrounding it have been at the centre of debates since its production. We will examine the conditions in which Flaherty's film was produced. Considering its reception on its release and in its afterlife, we will question the opposition between fiction and documentary film. We will analyse the documentary's formal construction and endeavour to understand why Irish scholars unanimously denounce the negative effects the film seems to have had on the perception of the Irish landscape.

Entrées d'index

Index de mots-clés : cinéma irlandais, documentaire, L'Homme d'Aran, Irlande, Flaherty Robert

Index by keywords : documentary, Ireland, Irish cinema, Man of Aran, Robert Flaherty

Texte intégral

- 1 L'industrie cinématographique a véritablement démarré en Irlande au début des années 1990. Ce retard d'un siècle est lié à l'histoire politique du pays, à la définition même du concept de « nation irlandaise » développé au cours du vingtième siècle. Dès 1923, le Free State Dáil a institué une idéologie répressive et fait voter une motion de censure des films, suivie en 1929 par l'adoption de l'acte de censure des publications. L'ouverture des studios Ardmore en 1957 n'a pas changé radicalement la situation puisque peu de films irlandais y ont été produits, par manque de crédits alloués au cinéma comme à la culture en général. Autant de conditions qui n'ont pas permis à la tradition sociale du cinéma documentaire de s'implanter en Irlande pendant le vingtième siècle. Ruth Barton, chercheuse irlandaise en études cinématographiques, se dit contrainte, pour parler de cinéma national, de rechercher des images de l'Irlande dans les productions d'autres pays afin de mettre à jour la culture cinématographique de son pays¹. Il faut, selon elle, considérer l'ensemble des films faits en Irlande et à l'extérieur, s'adressant à la fois aux cultures locales et aux cultures diasporiques, pour définir le cinéma national irlandais.
- 2 Dans la classique opposition entre fiction et documentaire, la particularité de la pratique documentaire s'inscrit dans le rapport privilégié au réel qu'elle établit, à l'origine du mythe documentaire selon Bill Nichols². Dans la faible production nationale préalablement décrite, il est pour le moins paradoxal que l'Irlande ait capté le regard de cinéastes majeurs et que le tout premier film documentaire réalisé dans le pays fût l'œuvre du grand maître américain, pionnier du film documentaire, Robert Flaherty. Sorti en 1934, *L'Homme d'Aran* a fait l'objet de nombreuses réactions critiques, études et analyses dans l'histoire mondiale du cinéma documentaire. Le film a également été au centre des débats sur le cinéma irlandais depuis sa production, et loin d'être acclamé, il est accusé de très nombreux maux, dont ceux de romantisme, de rousseauisme, de primitivisme, de falsification et parfois même d'appartenance aux thématiques du fascisme européen³. Une réception aussi contrastée du film est-elle la preuve d'une vision faussée de l'Irlande par un observateur étranger et ignorant ? Cet exemple nous invite à repenser plus globalement les enjeux du film documentaire. Quelles en sont les formes justes, et pour quelles représentations ? Quels en sont les enjeux éthiques ? Comment évaluer les idéologies de celui qui filme ? Est-il possible de regarder sans idéologie, ou les images filmiques sont-elles constitutives des idéologies qui déterminent notre propre subjectivité ? Enfin, l'objectif du film documentaire est-il

de reproduire la réalité ou d'exprimer une vérité ? *L'Homme d'Aran* pose ces questions cruciales : sa fabrication⁴ et sa réception alimentent des controverses qui perdurent dans le champ théorique du film documentaire. Nous considérerons la complexité de l'œuvre cinématographique, les informations et les archives sur le film, ainsi que ses nombreuses réceptions critiques pour tenter de mieux comprendre l'interférence du film documentaire avec un réel en mouvement constant. Nous nous attacherons à étudier comment l'observation de la vie quotidienne est modalité de la narration chez Flaherty en nous focalisant sur les lieux filmés, les personnages et le scénario du film. Enfin, nous essaierons de comprendre par une approche culturelle ce qui produit une opinion unanimement négative du film chez les chercheurs en études cinématographiques irlandais.

Flaherty et l'Irlande

3 Avec un budget de £30,000 à £40,000 originellement destiné à un film muet, Robert Flaherty consacre deux ans de sa vie au tournage de *L'Homme d'Aran*. Il a alors sept films à son actif, dont les plus célèbres, *Nanouk L'Esquimau* (1922), et *Moana* (1926). Flaherty ne connaît pas l'Irlande. C'est, d'après la légende⁵, sur le bateau qui le conduisait en Europe qu'un jeune homme irlandais originaire de Cork aurait raconté qu'il connaissait une île sur la côte ouest de l'Irlande où les conditions de vie étaient si rudes que les habitants devaient fabriquer jusqu'à leur terre en mélangeant des algues, du sable et des pierres brisées pour y faire pousser des pommes de terre. Selon cet homme, la mer se déchaînait en d'énormes vagues sur les côtes de l'île au point d'emporter jusqu'à la terre. Arrivant en Grande-Bretagne pour travailler avec Grierson sur *Industrial Britain*, Flaherty fut sensible à l'anecdote et se dit qu'il y trouverait peut-être le site idéal pour la réalisation d'un film sur la lutte entre l'homme et la mer. Il s'installa avec sa femme sur la plus grande des trois îles d'Aran, Inishmore, en 1931, et y fit construire un studio :

Un laboratoire avec machine à développer, cuves, tireuse, pour pouvoir traiter quotidiennement ses rushes. Une salle de projection pour pouvoir les visionner chaque soir. Une salle de montage, surtout, pour pouvoir les monter, d'abord lui-même, puis un monteur qu'il installe là pour dix, douze, quinze mois...⁶

4 Trente-sept heures de pellicule furent développées, scrutées, découpées, montées et redécoupées dans ce studio de fortune pour aboutir au film de soixante-quatorze minutes que nous connaissons aujourd'hui, *Man of Aran*.

5 L'aspect aventurier de la méthode de travail qui conditionne ainsi toute la vie du cinéaste et de sa famille, renseigne sur le rapport qu'il entretient avec la fabrication du film documentaire, avant que soient considérés les lieux et les peuples filmés. Pour Flaherty, l'acte cinématographique est premier, primordial et intégral.

6 Le lieu est cependant modifié avant même d'être filmé puisqu'il fait construire plusieurs installations à Inishmore. Le chercheur irlandais Lance Pettitt reproche à Flaherty son impact sur l'authenticité du lieu⁷. Il raconte comment des années plus tard, en recherchant des vues typiquement irlandaises, le photographe David Noble photographia sans le savoir le cottage que Flaherty avait fait construire pour les besoins du film en croyant à une construction traditionnelle et se sentit trahi lorsqu'il apprit l'origine du bâtiment⁸. Se référant aux propos de Walter Benjamin selon lesquels le réel n'est parfois que simulacre, Pettitt ajoute que le cottage avait bien été fabriqué en accord avec les méthodes traditionnelles, mais « dans la partie la plus exposée et la plus

dramatique de l'île »⁹. Or, la réception d'un film documentaire est liée au régime indicial des images, c'est-à-dire aux liens que le spectateur peut établir entre les images et la réalité filmée. La portée didactique du film documentaire, sa vocation à instruire, est inscrite dans son nom. Le mot « *documentary* » fut d'ailleurs employé pour la première fois par John Grierson à propos du film de Robert Flaherty *Moana* dans un article du *New York Sun* : « *Moana, being a visual account of events in the daily life of Polynesian youth and family, has a documentary value* »¹⁰.

Espaces et Paysages des îles

7 En fictionnalisant le décor, Flaherty contrevient au pacte selon lequel la forme documentaire positionne le spectateur dans un monde relatif aux choses telles qu'elles sont. Mais selon le chercheur Lance Pettitt, il y aurait plus que cela, le mot « dramatique » suggérant qu'il y ait eu de la part du cinéaste une volonté délibérée de tronquer la réalité, et l'accusation est d'autant plus forte que les Irlandais eux-mêmes ont pu se méprendre et voir ce cottage comme l'habitation typique, confondant peut-être à tout jamais le réel et le représenté, mettant à mal le mythe du paysage irlandais pur.

8 Dans le premier ouvrage théorique sur le cinéma irlandais publié en 1987, Kevin Rockett dénonce l'effet négatif du film qui a contribué à appauvrir les représentations du paysage irlandais¹¹. Le succès international de *L'Homme d'Aran* a entraîné la circulation intensive de ces images filmiques de l'Irlande qui ont acquis une valeur générique non seulement à l'extérieur, mais également à l'intérieur du pays. C'est selon lui la raison pour laquelle l'irlandais O'Cahill aurait choisi des paysages ressemblants dans son film *The Islandman* (1938), promouvant ainsi les mêmes valeurs¹², consciemment ou inconsciemment. Flaherty aurait ouvert la voie à une vision stéréotypée de l'Irlande dont les quelques films documentaires produits en Irlande par la suite ne seraient que de pâles copies :

La production de documentaires irlandais ne suivit pas le même chemin que la production britannique dans les années trente. Là-bas, un groupe de cinéastes engagés produisait un cinéma documentaire d'opposition traitant de la classe ouvrière et des problèmes sociaux. Les réalisateurs irlandais firent peu d'efforts pour explorer ces réalités dans les années trente et choisirent pour la plupart de reproduire l'ethnicité a-historique de *L'Homme d'Aran* et ses avatars économiques, le film à paysages pour touristes¹³.

9 Paul Rotha, cinéaste de « l'école documentaire britannique » contemporain de Flaherty, oppose la tradition sociale du documentaire au « documentaire poétique » ou encore au « documentaire idyllique » qu'il définit à travers le film de Flaherty : « Le documentaire idyllique [...] prend des idées au lieu des faits. Il ignore l'analyse sociale »¹⁴.

10 La classification en genres et sous-genres documentaires apparaît comme une nécessité de distinction dans un but de théorisation. Mais l'impact sur le réel est beaucoup plus prégnant chez les Irlandais, sensibles à une représentation filmique dévalorisante. Si les paysages filmés sont bien réels, leur beauté est liée à des conditions de vie autarciques. Le cinéma n'est pas le premier à avoir capté l'exceptionnelle intensité des îles d'Aran. De nombreux écrivains irlandais l'ont fait avant lui, et Robert Flaherty précise dans la présentation de son scénario avoir lu les œuvres de John Millington Synge (1871-1909), auteur dramatique irlandais, et de Liam O'Flaherty (1896-1984), romancier originaire des îles d'Aran¹⁵.

- 11 Il y a en Irlande depuis les années quatre-vingt une volonté de rupture avec l'héritage romantique, et selon Ruth Barton, « *L'Homme d'Aran* cristallise, au sein de la vie culturelle irlandaise, la falsification de l'Irlande par les nombreux envahisseurs qui l'ont dépouillée de ses velléités de transformation [...] »¹⁶ à des fins romantiques. Même le phénomène touristique faisant suite au succès du film est reproché *a posteriori* à Flaherty¹⁷. Devant le constat d'amalgame entre l'œuvre filmique *L'Homme d'Aran* et l'ensemble des réceptions, des discours et des conséquences qu'elle a engendrés, le retour sur la méthode de l'artiste reste un élément d'étude fiable.
- 12 Flaherty privilégie une caméra mobile et des objectifs avec de très longues focales qui lui permettent de réduire les distances et la profondeur de champ. Ses conditions techniques n'ont rien d'exceptionnel : il utilise la caméra Newman-Sinclair dont le viseur approximatif rend la mise au point difficile. Elle ne dispose que de deux minutes d'autonomie de tournage, mais Flaherty s'adapte, filme à tâtons, expérimente les prises de vues en les multipliant. La réalité est assujettie à la façon de la regarder et de la comprendre. Il n'y a pas de différence essentielle entre un paysage filmé pour les besoins d'une fiction et un paysage filmé dans le cadre de la réalisation d'un film documentaire. Pour l'un comme pour l'autre, une multiplicité de choix formels entrent en jeu, mêlant le regard sur le monde du réalisateur à sa conception du cinéma et à son interrogation du rapport des images filmiques au réel. Et c'est cette façon de regarder (c'est-à-dire sa qualité artistique) qui, nul doute, a permis le succès des paysages de *L'Homme d'Aran*. Richard Griffith, parlant de la méthode de Flaherty, dit qu'il « fut le premier réalisateur à comprendre que l'œil de la caméra ne se comporte pas de la même façon que l'œil humain qui sélectionne dans un champ de vision les seules choses qui l'intéressent »¹⁸. Le monteur John Goldman confirme la façon de regarder de Flaherty : « Lorsque Flaherty installa sa caméra sur les rochers d'Aran, il cessa de voir les îles d'Aran comme telles, il voyait ce que la caméra lui apprenait »¹⁹. Son assistant John Taylor raconte lui aussi comment, alors qu'ils étaient à court de pellicule, Flaherty « est resté à filmer pendant des heures avec la caméra vide, juste pour le plaisir »²⁰.
- 13 Ces quelques exemples démontrent combien penser le cinéma est primordial dans le tournage des paysages. La réalité est inséparable de la médiation par laquelle elle a été saisie, l'image documentaire ne pouvant se contenter d'être simple restitution d'un réel indéfini.

Personnages du film : Quels regards de part et d'autre ?

- 14 Les choses se compliquent encore lorsque sont filmés non seulement des paysages mais aussi des personnes. Jean-Louis Comolli note qu'un double processus d'individualisation et de subjectivisation du sujet filmé s'est mis en place dès la naissance de l'acte cinématographique, faisant de celui qui est filmé un personnage du film se prêtant ou se donnant au regard de l'autre à travers cette part de lui-même qui pose et qui posture²¹. Quelle que soit la volonté d'objectivité du cinéaste, la mise en scène ne peut pas faire abstraction du processus qui met le filmeur dans la scène par la fabrication même de cette scène :

Mettre en scène, c'est être mis en scène. C'est être mis dans la scène par la constitution même d'une scène. Celui (celle) que je filme me regarde. Ce qu'il (elle) regarde en me regardant, c'est mon regard (écoute) sur lui (elle)²².

- 15 En acceptant l'inévitabilité ainsi définie de la mise en scène, la particularité de la pratique documentaire s'inscrit selon Bill Nichols²³ dans le rapport privilégié qu'elle établit avec le réel en filmant des situations et des gens qui ne simulent pas une situation, mais qui jouent leur propre rôle. Guy Gautier considère pour sa part que *L'Homme d'Aran* répond au critère du documentaire impliqué de « l'absence d'acteurs au sens habituel du terme » puisque « ce sont des insulaires qui ont été choisis pour tourner dans le contexte de leur vie quotidienne, sans perspectives de carrière cinématographique »²⁴.
- 16 Pourtant, Flaherty ne sélectionne pas ses acteurs parmi une famille de pêcheurs locaux, en fonction des vies qu'il veut filmer, mais selon des critères de cinéma. Ses interprètes sont rémunérés. Il extirpe de chacun ce qui servira au mieux le film, comme un peintre presse les tubes de couleur de sa palette en opérant des sélections, des mélanges. Peu lui importe que l'acteur principal, Colman King (« *Tiger* »), ne fût pas pêcheur mais forgeron, que l'actrice Maggie Durrane eut travaillé à Dublin pendant une dizaine d'années avant de revenir vivre à Inishmore, ou encore qu'ils ne fussent pas mari et femme dans la vraie vie. À l'écran, le couple et l'enfant forment une famille irlandaise.
- 17 Ces choix suscitent de nombreux reproches de la part des chercheurs irlandais. Kevin Rockett relate avec amertume la remarque de Flaherty : « il est surprenant de constater combien peu de visages passent le test de la caméra »²⁵. Lance Pettitt suggère que le désir photogénique de Flaherty traduit un mélange de racisme et de velléités publicitaires²⁶. Martin McLoone reprend l'expression de « noble sauvage » de Schrire et dénonce, tout comme Gibbons, la dimension mythique des personnages²⁷.
- 18 Ruth Barton regrette, quant à elle, que le choix esthétique ait prévalu dans le récit sur un arrière-plan économique et religieux plus réaliste. Ces reproches vont au-delà des analyses cinématographiques et des questions de genre, car elles sont mêlées à des questions nationales identitaires. En effet, comment expliquer autrement un tel impact du film au détriment de tant d'autres aujourd'hui encore ? *L'Homme d'Aran* est non seulement le premier grand film documentaire réalisé en Irlande, mais il demeure le film le plus débattu. Pour Lance Pettitt, le film de Flaherty relaie une vision ethnique qu'il qualifie de colonialiste dans la mesure où les Irlandais sont considérés indifféremment des Inuits ou des Polynésiens²⁸.
- 19 Cette « vision épique du noble sauvage »²⁹, en décalage pour les Irlandais avec la réalité objective de la vie sur les îles d'Aran au début des années trente et plus globalement de la vie en Irlande, est la cause de vives réactions de rejet dans le milieu culturel irlandais. Bill Nichols souligne que la valeur discursive du documentaire est liée au contexte sociopolitique :

Le film documentaire a une parenté avec ces autres systèmes non fictionnels qui, ensemble constituent ce que l'on peut appeler les discours de sobriété. La science, l'économie, la politique, la politique étrangère, l'éducation, la religion, le bien-être social - ces systèmes se pensent pourvus d'un pouvoir instrumental³⁰.

- 20 Or, cette parenté entre film documentaire et contexte politique s'établit dès le premier visionnage de *L'Homme d'Aran*. La première projection a lieu à Dublin le 6 mai 1934 en présence du président irlandais Eamon de Valera et de nombreux membres du Conseil exécutif. L'enthousiasme du gouvernement nationaliste devant le film devient la preuve *a posteriori* que le film prône l'idéologie dominante d'autosuffisance et de frugalité du pouvoir en place. Il est difficile d'affirmer que ces interférences avec le discours politique et culturel irlandais sont le fruit d'un choix de Flaherty, davantage préoccupé par une forme universelle de lutte de l'homme avec la

nature que par la politique irlandaise. Peut-être le film révèle-t-il moins une réalité (contestée) qu'une façon de la regarder.

21 Les réactions critiques ont alimenté la controverse depuis la sortie du film (Calder-Marshall, 1963 ; Murphy, 1978 ; Rotha, 1983 ; Barsam, 1988), mais c'est en Irlande qu'elles sont, depuis les années quatre-vingt, le plus paradoxales. On reproche tour à tour à Flaherty de ne pas filmer de vraies situations à l'improviste, de magnifier les personnages, d'ignorer leurs pratiques religieuses, de ne pas aborder les causes politiques de leur pauvreté. Incontestablement, son regard est celui d'un étranger sur une population qu'il découvre et à l'égard de laquelle il éprouve une curiosité, mais dont il ne partage ni la culture, ni les luttes politiques, ni la quête identitaire. Plusieurs chercheurs (Ruth Barton, Martin Mc Loone) reprennent notamment la critique positive de Dorothy Macardle pour en prendre le contrepied³¹. Celle-ci vit dans le film un véritable changement de la représentation des Irlandais par rapport aux clichés habituels de l'ivrogne et du bandit armé (vulgarisés par les Britanniques et les Américains). Dorothy Macardle, historienne nationaliste proche de De Valera, propose une lecture du film logiquement en accord avec ses appartenances politiques. Plus grave encore, *L'Homme d'Aran* reçoit la coupe Mussolini au festival de Venise en 1934, et le film *Olympia* de Leni Riefenstahl sera honoré de la même coupe en 1938, ce qui crée un lien *a posteriori* entre les deux films. Le Britannique Brian Winston a montré que Riefenstahl a élaboré son esthétique filmique fasciste en s'inspirant des travaux précurseurs de Flaherty³², et bien que McLoone admette l'apolitisme de Flaherty, il s'appuie sur les travaux de Susan Sontag définissant les critères de l'esthétique fasciste pour affirmer que « *L'Homme d'Aran* est certainement coupable de la plupart de ces critères »³³. Les critiques formulées témoignent de la confusion entre différents systèmes non fictionnels et attestent d'une lecture à rebours de l'histoire du cinéma. Philippe Pilard souligne à juste titre l'importance du contexte de réception et met en garde contre le risque qui conduirait, au nom d'un « purisme documentaire » à soupçonner d'imposture tous les documentaristes³⁴.

Le rapport au temps et l'impossibilité du scénario

22 Guy Gautier rappelle à propos de *L'Homme d'Aran* que Flaherty est resté sur l'île de novembre 1931 au printemps 1933, menant de pair recherche et tournage. « Cette méthode nécessite une constante adaptation et ne peut s'accommoder d'un scénario préalable, ce qui correspond à une (autre) particularité du documentaire impliqué »³⁵. En arrivant en Irlande pour la première fois au début de l'année 1931, il est vrai que Flaherty ne dispose que d'une déclaration d'intention³⁶. La découverte d'un manuscrit du scénario portant la date du 30 novembre 1931, c'est-à-dire très peu de temps avant le début du tournage³⁷, et déposé au *British Film Institute*, permet de revenir *a posteriori* sur certains reproches à l'encontre de Flaherty. La question politique des fermages, dont de nombreux critiques regrettent qu'elle ne soit pas présente dans le film, y est abordée :

Il y a une chose que les insulaires, d'un commun accord, n'abordent jamais. C'est un point douloureux pour eux, parce qu'ils n'en reconnaissent pas le bien-fondé : pour cette terre misérable qu'ils fabriquent de leurs propres mains, ils ont un fermage à payer³⁸...

23 La menace d'expulsion parcourt tout le scénario :

On alterne avec des images de la tempête qui fait rage, les parcelles de sol durement conquises, emportées par la pluie ; le morceau de papier tremblant de l'arrêt d'expulsion; et l'expression inoubliable de ces deux femmes assises, le regard perdu dans le feu³⁹.

- 24 Le religieux est également présent à travers des expressions comme « Dieu bénisse cette terre », « crucifix », « lampe sacrée ».
- 25 Le regard que Flaherty, l'étranger, pose non sans stéréotypes sur la population rurale irlandaise qu'il découvre n'en est pas moins flagrant à de nombreuses occurrences. Il s'attache à décrire des caractéristiques physiques : « il a un visage amusant et malicieux d'Irlandais, avec un nez typique, pointu et retroussé » ; « on alterne avec les visages pittoresques des observateurs qui sont maintenant attroupés sur la plage : des vieux ridés à la barbe grise, des vieilles avec les cheveux flottants dans le vent impétueux, des enfants aux yeux écarquillés » ; « ces humbles gens ». Il emploie bien le mot « primitif » dans le scénario, mais ce n'est pas pour décrire la population comme on a pu le lui reprocher, mais le *curragh* : « une des embarcations les plus primitives du monde »⁴⁰. Le film réalisé diffère considérablement de ce scénario, prouvant l'empreinte de l'imprégnation du réel dans le travail de Flaherty. Reprenant cependant les propos de Luke Gibbons (1988)⁴¹ et de Lance Pettitt (2000), Martin McLoone réaffirme dans un article de 2005 que la controverse autour du film s'est centrée sur le fait que « Flaherty a manipulé la réalité »⁴², en particulier dans les séquences de fabrication du champ, de la pêche au requin et de la tempête finale. Ici encore la lecture du film partagée par les Irlandais est celle d'une manipulation d'un présent moins « arriéré » à des fins primitivistes.
- 26 Le sentiment de trahison dans le rapport au temps établi par le film mérite d'être interrogé dans la perspective théorique du cinéma documentaire. Flaherty prélève dans un espace-temps et opère des choix. Les scènes nommées n'existent pas dans le scénario initial, ce qui tend à prouver que l'intention du réalisateur d'insérer des séquences temporellement infidèles a émergé pendant le tournage. Or, la pêche au requin a bien existé par le passé, tout comme la lutte pour maintenir des cultures sur l'île, et si de telles pratiques n'ont plus cours au moment où il fait le film, elles font partie du patrimoine collectif des îliens. Les habitants en ont une connaissance précise et c'est sur leurs conseils que s'établit la mise en scène. Fuad Quintar perçoit dans toute l'œuvre de Flaherty « une nostalgie d'un passé qu'il voit en destruction, une réaction contre un présent qui ne sait pas remplacer le vide créé par cette destruction »⁴³, ce que prolonge Luke Gibbons en établissant un lien avec le concept de « primitivisme doux » de Erwin Panofsky⁴⁴. Il se peut que la nostalgie d'un jardin d'Eden soit présente chez Robert Flaherty, mais dans le cas de *L'Homme d'Aran*, il s'agit avant tout de prélever du sens dans le vécu commun et le savoir-faire collectif qui sont encore présents sur l'île. Ainsi, le réalisateur, aidé de son collaborateur John Goldman, collecte-t-il les savoir-faire pendant qu'ils existent encore dans les mémoires. L'expérience traditionnelle de la pêche au requin, abandonnée depuis soixante ans au moment du tournage, a modelé, sculpté en leur intérieur comme en leur extérieur les habitants de l'île. C'est parce que la trace de ces expériences n'est pas immédiatement perceptible au regard pressé que Robert Flaherty la rend visible. On lui raconte qu'autrefois, un marin et son équipage avaient dérivé pendant deux jours et une nuit à la remorque du requin qu'ils avaient harponné. La séquence de pêche durera deux jours dans la diégèse. Peu lui importe que la séquence n'ait pas été prévue initialement, que le tournage dure des mois et rallonge l'ensemble du tournage de près d'un an (le tournage se déroule sur les années 1932 et 1933). Aidé de son assistant Pat Mullen originaire de l'île, Robert Flaherty interroge les habitants pour faire reconstruire des harpons et mettre en scène

les techniques de harponnage telles qu'elles existent encore dans les mémoires des vieillards.

27 Il ne préfère cependant pas la reconstitution du passé à la description du présent comme il le lui fut reproché. Il établit des sautes de temps comme il établit des sautes dans le montage, produisant des retours, de la répétition, parce que les choses sont là dans l'épaisseur du temps, et qu'elles sont nécessaires pour faire percevoir le cycle. Il donne à voir l'île en coupe comme il nous donne à voir la géologie de l'île dans les plans de falaise. Robert Flaherty accepte le temps puisqu'il accepte le mouvement qui lui-même est temps. Mais il veut en transmettre les hésitations, les tâtonnements, l'empirisme des événements. Le combat avec la bête est fait de moments intenses et d'accalmies. Dans la lutte, les places respectives de l'homme et du requin peuvent à tout moment s'inverser. C'est la raison pour laquelle on revient chronologiquement en arrière dans le corps de cette scène composée de 400 plans ainsi décrite par Gilles Delavaud :

Certains de ces plans, composés de deux ou trois photogrammes seulement, sont à la limite du perceptible [...]. Les plans se succèdent - cadrés à la même distance, suivant le même axe, presque identiques. La plupart des plans sont rompus, coupés courts, la coupe intervenant souvent à l'extrême fin du mouvement, avant que le cadre ne se stabilise. Il faudra attendre *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard pour retrouver ces mêmes sautes d'un plan à l'autre, cette même impression d'empilement des plans sur l'écran⁴⁵.

28 L'innovation cinématographique se construit précisément dans l'épaisseur temporelle. Les habitants de l'île ne sont pas filmés à la sauvette par un cinéaste pressé d'exhiber clichés et stéréotypes. Au contraire, ils insufflent du sens dans le récit cinématographique. Citons encore à titre d'exemple qu'en projetant des rushes aux acteurs, Flaherty trouve leurs réactions spontanées (exclamations, interpellations...) et décide de les utiliser pour la postsynchronisation⁴⁶.

29 Une telle démarche de collecte patiente est innovante dans le cadre du documentaire des années trente, même si d'une certaine façon Flaherty modifie en réalisant *L'Homme d'Aran* les règles du documentaire qu'il a lui-même contribué à établir avec ses précédents films. Que ces choix aient été largement débattus au sein du mouvement documentaire britannique de l'époque a participé de la nécessité de théorisation, en lien avec les idéologies sous-jacentes. Le genre documentaire s'est constitué progressivement dans l'histoire du cinéma, et avec des glissements de sens. Son apparition se situe entre 1915 et 1925, mais le statut de « figures tutélaires du documentaire » alloué à Robert Flaherty et Dziga Vertov par Jean Breschand⁴⁷ émane d'une interprétation *a posteriori* de l'œuvre de ces cinéastes dans l'histoire du cinéma, et il faut rappeler que l'idée de lier l'art et le document se fait jour dans les années trente. De plus, la pratique du cinéma direct dans les années soixante-dix a donné lieu à un cinéma documentaire libéré des castings, des mises en scène et reconstructions et a pu contribuer *a posteriori* à considérer le cinéma documentaire des années trente comme manquant d'objectivité.

30 Quel que soit le désir de fidélité au réel d'un cinéaste, le film documentaire est inéluctablement une distorsion du réel. La faille entre le créateur et les spectateurs du film est initiale, mais elle est devenue béance entre Robert Flaherty et le milieu culturel irlandais dans les années quatre-vingt. La blessure identitaire a-t-elle produit l'impossibilité du regard, ou au contraire une plus grande lucidité ? Dans la seconde hypothèse, comment le documentariste et essayiste qu'est Jean-Louis Comolli aurait-il pu ignorer la portée rousseauiste, voire fasciste de *L'Homme d'Aran* quand il écrit à propos du film :

Que nous raconte le film ? [...] Autant que du langage, il convient de fabriquer du regard ... c'est pourquoi le cinéma commence par fragmenter le monde, le briser, le mettre en pièces. Le mettre en doute, c'est-à-dire en scène. Miettes mises en relation par le regard. Le montage recollera les morceaux. À la fin du film, après la tempête, les regards filmés en gros plan de l'homme, de la femme et de l'enfant nous disent non seulement qu'ici (au cinéma) les hommes ont tenu tête au monde, mais qu'ils en font partie⁴⁸.

- 31 Donner du sens aux choses est, nous dit Béla Balázs, notre rempart contre le chaos, « le bouchon qui nous maintient à la surface de l'eau »⁴⁹. Que *L'Homme d'Aran* continue d'être discuté est la preuve même de son existence en tant qu'œuvre, au sens non assigné. Les positions critiques sont indispensables, et il est tout aussi indispensable qu'elles soient débattues dans une volonté de circulation des idées. Une conception figée et restrictive du film risquerait en effet davantage de provoquer de l'aveuglement que d'instruire, sur le passé comme sur le présent.

Bibliographie

- AGEL Henri, *Un Art de la célébration, le cinéma de Flaherty à Rouch*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1987.
- BALÁZS Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Belval : Éditions Circé, 2010.
- BARSAM Richard, *The Vision of Robert J. Flaherty, the Artist as Myth and Filmmaker*, Bloomington : Indiana University Press, 1988.
- BARTON Ruth, *Irish National Cinema*, Londres & New York: Routledge, 2004.
- BRESCHAND Jean, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris : Scérén-CNDP, 2002.
- CALDER-MARSHALL Arthur, *The Innocent Eye: the Life of Robert J. Flaherty*, New York : Harcourt, 1963.
- COMBE Georges, « Parole de documentariste : Le cinéma d'Aran », *Cinémas et Réalités*, CIERAC, Université de St Etienne, 1984.
- COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse : Éditions Verdier, 2009.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, Lagrasse : Éditions Verdier, 2004.
- DELAUVAUD Gilles & Pierre BAUDRY, *La Mise en scène documentaire : Robert Flaherty, L'Homme d'Aran et le documentaire*, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Ministère de l'Éducation Nationale ; Magiémage, 1994.
- GAUTIER Guy, *Le Documentaire, Un Autre Cinéma*, Paris : Armand Colin, 2005.
- GILLESPIE Michael Patrick, *The Myth of an Irish Cinema*, New York: Syracuse University Press, 2008.
- GRIFFITH Richard, *The World of Robert Flaherty*, Londres : Gollancz, 1953, 164-165.
- LE CORFF Isabelle et Estelle EPINOUX, *Cinemas of Ireland*, Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- McFARLANE Brian (ed.), *The Cinema of Britain and Ireland*, Londres & New York : Wallflower Press, 2005.
- McLOONE Martin, *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*, Londres : British Film Institute, 2000.
- McLOONE Martin, *Film Media and Popular Culture in Ireland: Cityscapes, Landscapes, Soundscapes*, Dublin : Irish Academic Press, 2008.
- NICHOLS Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington : Indiana University Press, 1991.
- NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, [2001], 2010.
- O'BRIEN Harvey, *The Real Ireland, The evolution of Ireland in Documentary Film*,

Manchester & New York: Manchester University Press, 2004.

PETTITT Lance, *Screening Ireland*, Manchester & New York: Manchester University Press, 2000.

PILARD Philippe, « Vie et mort du documentaire », *La revue du Cinéma*, n°348, mars 1980.

QUINTAR Fuad, « Robert Flaherty et Le Documentaire poétique », *Études cinématographiques*, vol. I, n°5, Automne 1960, 249-303.

ROCKETT Kevin, Luke GIBBONS et John HILL, *Cinema and Ireland*, Londres & New York : Routledge, 1987.

RUBY Jay, Robert J. Flaherty: *A Biography*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

SONTAG Susan, « Fascinating Fascism », *Movies and Methods*, vol. I, University of California, 1976, 31-43.

WINSTON Brian, « The White Man's Burden, the example of Robert Flaherty », *Sight & Sound*, vol. 54, n°1, Winter 1984-1985, 58-60.

Filmographie

Man of Aran / L'Homme d'Aran (UK, 1934) :Réal. : Robert FLAHERTY ; Prod. : Gainsborough Pictures ; Noir et blanc ; 76 min.

Notes

1 Ruth Barton, *Irish National Cinema*, Londres & New York : Routledge, 2004, 3.

2 Le théoricien accuse les films primitifs d'avoir forgé ce mythe et nourri la fascination du public : « *The remarkable accuracy of the image as an indexical representation of what the camera saw fascinated those who took the pictures. [...] Even if they staged aspects of the action or decorated the scene, as Georges Méliès did in works such as his A Trip to the Moon (1902), a fascination of the photographic image to record whatever came before it and to present the result to an audience by means of the film strip, capable of projection over and over, took precedence over the niceties of story telling and character development.* » Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, [2001], 2010, 122.

3 Kevin Rockett explique : « *[Flaherty's] lifestyle on Aran contrasted severely with the island primitivism depicted in his 'poetic' documentary* ». Kevin Rockett, Luke Gibbons, John Hill, *Cinema and Ireland*, Londres & New York : Routledge, 1987, 71. Luke Gibbons ajoute « *The subtle equation of beauty and truth at the end of this quotation should perhaps alert us to the possibility that what passes for realism may often be little more than romanticism in disguise. [...] Yet far from constituting a 'realistic' depiction of life on the western seaboard, it should be apparent that this represents the hard primitivist ideal at its most powerful, elemental level* ». *Ibidem*, 194. Martin McLoone écrit quant à lui : « *Flaherty manipulated reality, on its most mundane and banal level, for the sake of the camera and to dramatize and elevate their significance. [...] At the 1934 Venice Film festival Man of Aran won the top prize for the best foreign film, 'the Mussolini cup'... The Nazi filmmaker Leni Riefenstahl was to win the Mussolini Cup in 1938 for Olympia, her documentary about the 1936 Berlin Olympics, and Brian Winton has argued that her aesthetics of manipulation owed much to the pioneering work of Flaherty. [...] (Flaherty's) anthropological instincts and his celebration of a Rousseauesque primitivism made him vulnerable to the charge in the heated political context of the 1930's. The particular confluence of his aesthetics and that of the Fascist art of the times seems to give the claim some legitimacy* ». Martin McLoone in Brian McFarlane (ed.), *The Cinema of Britain and Ireland*, Londres & New York : Wallflower Press, 2005, 47-49.

4 Le mot « fabrication » correspond particulièrement bien à l'ouvrage du cinéaste.

5 Arthur Calder-Marshall, *The Innocent Eye, The Life of Robert J. Flaherty*, New York, Hartcourt : Brace and World, 1963, p 141. L'anecdote est également racontée par Frances Flaherty in Fuad Quintar, « Robert Flaherty et Le Documentaire poétique », *Études*

cinématographiques, vol. I, n°5, Automne 1960, 268. Selon Martin McLoone, les raisons pour lesquelles Flaherty a choisi l'Irlande pour son nouveau film restent cependant assez mystérieuses. Martin McLoone, "Man of Aran" in Brian McFarlane (ed.), *The Cinema of Britain and Ireland*, Londres & New York : Wallflower Press, 2005, 41-51.

6 Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, Lagrasse : Éditions Verdier, 2004, 223.

7 Lance Pettitt, *Screening Ireland*, Manchester & New York : Manchester University Press, 2000, 77.

8 David Noble, cité dans *Hindesight*, Dublin : Irish Museum of Modern Art, 1993, 38.

9 Lance Pettitt, *Ibidem*, 78.

10 « Moana a une valeur documentaire car il rend compte visuellement de la vie quotidienne des jeunes et de la famille en Polynésie. » Cité dans Pierre Baudry, *La Mise en scène documentaire : Robert Flaherty, L'Homme d'Aran et le documentaire*, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Ministère de l'Éducation Nationale, Magiemage, 1994, 68.

11 Kevin Rockett, Luke Gibbons, John Hill, *op. cit.*, 1987, 67.

12 « *Following the international success of Man of Aran (1934) it was hardly surprising that O'Caill's choice of location, if not theme, was similar to Robert Flaherty. The Islandman (which is also known as West of Kerry), promoted a similar set of values...* ». *Ibidem*.

13 « *Irish documentary production did not follow the British route in the 1930s. There, an active group of film-makers presented an oppositional cinema through documentary production with their focus on the working class and social problems. Irish film-makers made little or no attempts to explore such a reality in the 1930s and chose to reproduce in the main both the a-historical ethnicity represented in Man of Aran and its economic off-shoots, the tourist-landscape film.* » *Ibid.*, 72, traduit par moi-même.

14 Paul Rotha, *Documentary Film*, Londres : Faber and Faber, 1952. Voir également « *Documentary Diary* » *An Informal History of the British Documentary Film 1928-1939*, Londres : Secker & Warburg, 1973, cite dans Guy Gautier, *Le Documentaire, Un Autre cinéma*, Paris : Armand Colin, 2005, 58.

15 « Il suffit de lire *The Aran Islands* de Synge ou, mieux encore, son *Riders to the Sea*, ainsi que *The Landing* de Liam O'Flaherty pour en mesurer toute la dimension tragique ». Gilles Delavaud & Pierre Baudry, *op. cit.*, 31.

16 Ruth Barton, *op. cit.*, 49.

17 « Le film de Flaherty avait lui aussi fait œuvre de destruction d'une réalité en perturbant à jamais la vie de l'île et en transformant Aran en île de cinéma ». Georges Combe, « Parole de documentariste : Le Cinéma d'Aran », *Cinéma et Réalités*, CIEREC, Université de St Etienne, 1984.

18 Richard Griffith, *The World of Robert Flaherty*, Londres : Gollancz, 1953, 164-165.

19 Cité dans Gilles Delavaud & Pierre Baudry, *op. cit.*, 54.

20 Cité dans Paul Rotha, *op. cit.*, 53.

21 Jean-Louis Comolli, « Lettre de Marseille sur l'auto-mise en scène », in Gilles Delavaud et Pierre Baudry, *op. cit.*, 85.

22 *Ibidem*, 87.

23 Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, 140.

24 Guy Gautier, *op. cit.*, 91.

25 « *It is always a long and difficult process, this type finding, for it is surprising how few faces stand the test of the camera.* » Kevin Rockett, Luke Gibbons, John Hill, *op. cit.*, 91, note 3.

26 « *Flaherty's desire for photogenic faces arose from a mix of racial attitudes and commercial savvy. He knew what would look good cinematically and how his central theme of man versus sea needed to be realized in the scenarios that the archetypal Aran family and curragh (canoe) crew performed for the camera.* » Lance Pettitt, *op. cit.*, 78.

27 « *To achieve his epic vision of the 'noble savage', Flaherty took considerable liberties with the objective reality of life on Aran as he found it.* » Martin McLoone, *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*, Londres : British Film Institute, 2000, 40 ; « *In this respect, contemporary critiques of the film which charged that 'romanticism...and "the noble*

savage" pervades the whole' would appear to be nearer the mark than those reviews which praised it on account of its fidelity to the 'stern and brutal realities' of social conditions on the islands. » Luke Gibbons, *Cinema and Ireland*, *op. cit.*, 201.

28 « Flaherty was an Irish-American adventurer, a self-styled cinematic poet, who unconsciously deployed a colonial discourse in representing native Irish people, undifferentiated from Inuits and Polynesians. » Lance Pettitt, *op. cit.*, 80.

29 « His epic vision of the noble savage », in Martin McLoone, *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*, *op. cit.*, 40.

30 « Documentary film has a kinship with those other nonfictional systems that together make up what we may call the discourses of sobriety. Science, economics, politics, foreign policy, education, religion, welfare- these systems assume they have instrumental power. » Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, *op. cit.*, 3.

31 Dorothy Macardle explique : « We have become almost resigned to being traduced in literature, whether under the guise of the comic 'Paddy' of Victorian music halls, or the drunken swindler of some Irish farces or the 'gunman' of more sombre writers to-day. Not three generations of protesting could do as much to rehabilitate the Irish people in the imagination of the peoples of other countries as this faithful and beautiful picture will do. » Dorothy Macardle citée dans Kevin Rockett, Luke Gibbons, John Hill, *op. cit.*, 195.

32 Brian Winston, « The White Man's Burden, the example of Robert Flaherty », *Sight & Sound*, vol. 54, n°1, Winter 1984-1985, 58-60.

33 « Man of Aran is certainly guilty of most if not all of these traits... » Brian McFarlane, *The Cinema of Britain and Ireland*, Londres & New York : Wallflower Press, 2005, 49.

34 Philippe Pilard, « Vie et mort du documentaire », *La Revue du cinéma*, n°348, mars 1980.

35 Guy Gautier, *op. cit.*, 191.

36 Cité dans Gilles Delavaud et Pierre Baudry, *op. cit.*, 11.

37 *Ibidem*, 11.

38 *Ibid.*, 20.

39 *Ibid.*, 27.

40 *Ibid.*, 16 et 29. Le scénario est traduit de l'anglais dans Gilles Delavaud & Pierre Baudry, *op. cit.*, 1994. Il n'est pas précisé de nom de traducteur. C'est sans aucun doute la perception par les chercheurs irlandais de ce regard ethnique sur leur propre peuple qui les blesse, et les mots « primitivisme », « archétype », « noble sauvage », « combat héroïque » sont maintes fois répétés dans leurs écrits.

41 Kevin Rockett, Luke Gibbons, John Hill, *op. cit.*, 200-203.

42 Brian McFarlane, *op. cit.*, 47.

43 Fuad Quintar, *op. cit.*, 275.

44 Kevin Rockett, Luke Gibbons, John Hill, *op. cit.*, 198. Panofsky définit le primitivisme doux comme la vie primitive, conçue comme un âge d'or de plénitude, d'innocence et de bonheur.

45 Gilles Delavaud , « Héritages du direct », *Revue Documentaires*, n° 11, 1995, 18-22.

46 Gilles Delavaud et Pierre Baudry, *op. cit.*, 100.

47 Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris : Scérén-CNDP, 2002, 9.

48 Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, *op. cit.*, 227-228.

49 Béla Balázs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Belval : Éditions Circé, 2010, 9.

Pour citer cet article

Référence électronique

Isabelle Le Corff, « L'Irlande et le documentaire à travers le parcours controversé de L'Homme d'Aran », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XII-n° 1 | 2014, mis en ligne le 27 février

2013, consulté le 28 octobre 2015. URL : <http://lisa.revues.org/5571> ; DOI : 10.4000/lisa.5571

Auteur

Isabelle Le Corff

Isabelle Le Corff is Senior Lecturer in English and Film Studies at the University of Western Brittany (UBO, Université de Bretagne Occidentale), France. Her research interests include Irish, Irish-American cinema and film in education. She is the author of various articles in French and in English and is co-editor of *Cinemas of Ireland*, Cambridge Scholars Publishing, 2009, and of *Les Images en Question. Cinéma, Télévision, Nouvelles Images : les voies de la recherche*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011. She created and is now chief editor of the peer-reviewed e-journal *Mise Au Point*, Cahiers de l'Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel.

Droits d'auteur

© Presses Universitaires de Rennes