

LA DIVERSITE CULTURELLE DANS LE CINEMA DOCUMENTAIRE: JEAN ROUCH, PIERRE PERRAULT ET OLNEY SÃO PAULO¹

Claudio Cledson Novaes
Universidade Estadual de Feira de Santana

Dans l'histoire du cinéma, peu de réalisateurs ont réussi à filmer le lien essentiel entre l'être et le monde dans l'image projetée par leurs films. Jean Rouch, Pierre Perrault et Olney São Paulo plongent dans cette diversité culturelle avec leurs films documentaires sur l'Afrique, le Québec et le Sertão.

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, ces trois cinéastes inscrivent leurs réalisations dans l'esthétique de la rupture de Gilles Deleuze (2005). Confrontant les regards classique et moderne, ils créent le « cinéma du corps ». Le jeu d'images entre le cinéma fiction et le cinéma documentaire proposé par ce concept deleuzien jette un regard innovateur sur l'inscription de l'éthique locale dans les mouvements esthétiques globaux. Il permet encore de relativiser le caractère hybride du langage cinématographique, connu comme « cinéma direct » et « cinéma vérité ». Selon Deleuze, ce regard établit une coupure entre l'imaginaire occidental et « la mémoire et met en communication des relatifs intérieurs avec des relatifs extérieurs, car extérieurs absolus et intérieurs absolus ont besoin d'être confrontés et de d'être cohabiter » (DELEUZE, 2005, p. 248).

Notre étude établit un dialogue entre les cinématographies françaises, canadiennes et brésiliennes à partir du contraste entre les identités locales et les différents regards globalisants. Nous cherchons à détecter la stratégie cinématographique du projet de chacun de ces trois cinéastes, à partir de l'analyse des formes discursives que leur « cinéma-corps » exploite. En effet, ces réalisateurs parviennent à convertir les discours identitaires traditionnels du colonialisme et de l'impérialisme, cachés dans la vision cosmopolite, à travers des images locales. Ils rectifient la représentation classique en ayant recours à des éléments du « cinéma direct » et du « cinéma vérité » susceptibles de questionner l'image présentée.

Les œuvres de Jean Rouch, de Pierre Perrault et d'Olney São Paulo dépassent ainsi le discours du documentaire scientifique et artistique, en jouant sur les limites entre l'éthique et l'esthétique dans la technologie du documentaire ethnographique. Elles représentent la « vérité » comme provisoire, dans la mesure où les films sur l'« événement » dépassent l'information factuelle et donnent une « nouvelle » expressivité aux univers visuel et sonores. Le spectateur est placé devant une image qui se veut transparente et

¹ Je remercie M. Bernard Andrès, professeur à l'UQAM, pour ses orientations dans ce texte.

qui présente l'altérité à travers les recours techniques du discours cinématographique. Le documentaire assume ainsi un discours affectif et transforme le contact avec l'«autre» en un «sentir» des différences.

Les théories de la sensibilité appliquées à la communication contemporaine, selon Muniz Sodré (2006, p. 20), donnent l'ouïe visibilité à la réalité. C'est très clair que le « contact » ne se réduit à l'idée de simple connexion, être entendu comme une configuration perceptive et effective qui recouvre une nouvelle forme de connaissance sur le réel, dans laquelle les spécificités codifiantes et décodifiantes prédominent sur les pures et simples produits ». Le film documentaire moderne cherche à se libérer des techniques du regard étranger et des artifices communs à tout mécanisme de médiation. Le rôle du réalisateur dans le film est purement intellectuel: il cherche à faire dialoguer son style avec l'esthétique de l'école dominante. Ce dialogue entre l'individuel et le collectif établit le pont entre le visible et l'invisible, liant cultures distinctes et techniques audiovisuelles spécifiques.

L'association des problématiques éthique et esthétique du documentaire mobilise plusieurs générations de cinéastes qui veulent représenter les identités cachées dans le discours classique des habituelles rencontres entre cultures. Le discours du documentaire joue un rôle fondamental dans la rupture avec le récit hégémonique sur les périphéries. Les expérimentations discursives des documentaires de Rouch, Perrault et Olney créent une simulation d'oralité à partir de la négation d'un discours refoulé comme avenir politique. Les nouveaux équipements sonores intégrés à la caméra dans leurs films documentaires créent des nouveaux effets de voix et de sons qui dépassent la simultanéité d'images dans l'écran. Mais, au-delà de cette conquête et synchronie auditive et visuelle, le discours filmique du nouveau cinéma dénonce l'idéologie dominante par des montages volontairement contradictoires, qui montrent les « vérités » des interviewés comme des paroles provisoires, constituant des constructions audiovisuelles, malgré leur divergence éthique avec le discours traditionnelle.

Quant au drame de la représentation, le «documentaire direct» utilise la stratégie de la délocalisation de la traditionnelle «voix de Dieu», introduisant l'entrevue comme autoreprésentation de l'interviewé, ce que contredit le discours de l'autorité scientifique sur le monde. Ce jeu fait émerger des œuvres de Jean Rouch, de Pierre Perrault et d'Olney São Paulo la représentation comme expérience, établissant un lien entre l'ancien et le nouveau cinéma, pour présenter de manière alternative les exotismes des traditions documentaires. Comme l'affirme Bill Nichols, «tous les faits ne parlent pas pour eux-

mêmes, aucune voix ne peut parler avec une autorité définitive ». (RAMOS Org. 2005, p. 57)

Les films des ces trois cinéastes tels que *Moi: un noir*, *Pour la suite du monde* et *Sinais de chuva, sob o ditame de Rude Almajesto*, de Rouch, Perrault e Olney établissent un dialogue entre des contextes socio-culturels différents à partir d'une réflexion sur les circonstances historique, éthique et esthétique qui nourrissent l'imaginaire culturel et la politique cinématographique. Les projections identitaires des documents ethnographiques de ces réalisateurs constituent des traits interculturels de la transculturalité. Selon Silvio Da-Rin (2008, p. 16), ce genre de documentaire se « définit moins sur le plan filmique que sur le plan éthique ». Aussi les similitudes que nous avons observées entre les caractéristiques du cinéma de Jean Rouch, de Pierre Perrault et d'Olney São Paulo nous permettent-elles de comparer certains aspects de la mémoire populaire travers le discours des personnages idéologiquement libres présents dans leurs films.

La production d'Olney est inexplicablement absente des recherches académiques sur la trajectoire du documentaire brésilien, ne jouissant que des rares diffusions publiques. Cette absence coïncide avec l'effacement symbolique d'un discours du personnage du « Sertão » marginalisé par le cinéma naturaliste classique au Brésil. Le discours des documentaires d'Olney présentant la culture populaire rustique du Sertao de la même façon que Jean Rouch questionne les images africaines représentées comme grotesques par un certain discours hégémonique dans l'hexagone. Le discours des « sertanejos » d'Olney reflètent le langage secret du « Sertão » d'une manière semblable à celle dont les pêcheurs québécois de Perrault, au Canada assument un discours francophone réprimé en tant que discours minoritaire en Amérique du Nord.

Mais, le cinéma moderne ne réduit pas à mettre en scène ces réalités identitaires et à combler l'horizon d'attente du récepteur. Il se veut un dialogue entre des contradictions silencieuses. Pierre Perrault (2007, p. 21) affirme avoir beaucoup réfléchi et aussi avoir transcendé les mots avant de prendre la décision de faire ce type de cinéma. Il considère « qu'il faut parfois que la chose devance le mot. Que la réalité précède le mensonge. On peut passer sa vie à combattre, dans les légendes, les tigres en papier et les ombres chinois. Et, je cherchais désespérément à prendre pied dans ma propre vie, à sortir enfin du sentier battu de la culture ».

Les narrations de ces trois cinéastes mettent en scène la réalité fictionnelle comme s'il s'agissait d'une « vérité » radicale. La production d'Olney dialogue avec la façon dont les cinématographies ethnographiques française et canadiennes mettent en scène le réel, se distinguant ainsi des cinématographies traditionnelles anglaise et américaine. Certains

traits des discours historique, politique et économique de ces trois cinématographies nationales traduisent leur connexion symbolique. Et, dans la mesure où l'identité de leurs personnages rapprochent les Africains de Rouch, les Québécois de Perrault et les « Sertanejos » d'Olney, elles fonctionnent comme des mythologies circulaires susceptibles d'établir une cohésion entre cinéastes de trois régions éloignés du monde. Elles ont aussi le mérite de réunir des réalités et des symboles traditionnels de territoires identitaires différents comme ceux des francophones d'Europe et du Canada.

À l'époque de la production des films d'Olney: 1950-1970, la richesse du révolutionnaire « cinema novo » brésilien contrastait avec la pauvreté des recours matériels du pays. Cela obligeait les cinéastes à inventer un langage susceptible de dialoguer avec autres cinématographies révolutionnaires. Ces alternatives artisanales de captation directe des scènes troublaient le type de mise en scène du montage classique. Dans des films comme *Sinais de chuva*, d'Olney, le son est faible et la lumière naturelle explose dans les scènes, créant un décalage entre son et image. Lorsque le cinéaste expose la précarité matérielle, il met symboliquement en relief la richesse d'autrui, utilisant l'a « esthétique de la faim » créée dans le cinéma brésilien par Glauber Rocha. Ce genre de film brésilien présente des affinités discursives avec l'esthétique de pays comme la France et le Canada, qui favorisent d'avantage ce type de production technique.

À partir des années 1950, les cinéastes du monde développé utilisent dans le «cinéma direct» des équipements audiovisuels modernes, ainsi que de nouvelles techniques d'interview, captant avec une plus grande « fidélité » les témoignages identitaires d'individus et de communautés. Le cinéma met ainsi en place ce que Walter Mignolo (2003, p.321) considère comme un déplacement entre images « de cultures nationales homogènes et la transmission conceptuelle des traditions historiques et littéraires, mais aussi de la transmission de communautés ethniques inchangées ». Le discours du cinéma redéfinit ainsi les concepts historiques et sociaux des sciences sociales de l'époque, à partir de nouveaux registres ethnographiques audiovisuels qui viennent « habiter » l'imaginaire de la différence sans le percevoir comment une « anomalie ». Ainsi, le discours du « document direct » et du « cinéma vérité » génèrent des nouvelles cartes territoriales et linguistiques, à l'origine d'une « pensée liminaire » qui, pour Mignolo, forge une « pensée autre » à partir de l'altérité.

Dans le film d'Olney les interviewés fonctionnent comme des interprètes de la réalité de l'habitant du sertao brésilien et mettent en scène des traits de la mémoire de ce lieu. Le récit assume le sens néo-réaliste de « document vérité », lorsqu'il dévoile des aspects similaires à ceux analysés par Gilles Marsolais (1997) dans le documentaire de

Pierre Perrault. Ainsi le cinéaste québécois éveille-t-il chez les personnages de *Pour la suite du monde* l'ancestralité des pêcheurs, afin d'accentuer l'effet de éel du film. Lorsqu'il fait représenter ses mémoires de pêcheurs par les ribeirinhos du Saint-Laurent. Le cinéaste éveille chez eux un passé refoulé par le progrès. Ainsi, le récit du film de Perrault n'est pas simplement une mise en scène, il va au-delà de la reconstitution d'habitudes de la communauté. Selon Marsolais (1997, p. 15), le film de Perrault devient une « mise en situation » car « la pêche au marsouin, devient alors un prétexte sublime, que les force à ÊTRE, non pas en constante représentation mais au cœur d'une action qui les révèle et dont ils parlent abondamment, c'est-à-dire au cœur d'une action que libère une parole intensément vécue ».

Des aspects du film d'Olney reflètent ce procédé de Pierre Perrault, considérant des traits proches de la subjectivité culturelle entre les différents territoires identitaires du Sertao au Québec. Il y a des références historiques et anthropologiques qui, dans les deux territoires, convergent des récits cinématographiques qui confèrent de l'expressivité aux discours minoritaires. Chez Olney, les personnages sont interviewés et compris dans l'intégralité des mises en scène orales et gestuelles, explicitant la pratique quotidienne des prédictions de la pluie. Le récit du film *Sinais de chuva* simule le langage populaire et l'intimité entre le phénomène naturel et la voix de la communauté, enregistrée comme une « vérité » de la mémoire. Dans l'interaction intime entre le dispositif narratif du documentaire et la voix de la communauté de l'habitant du sertao, le film d'Olney fait exploser le sens de la mise en scène. Les faits spéciaux cinématographiques rudimentaires créent des échos entre les images captées et les traits culturels, conférant une nouvelle signification à la relation entre les éléments visuels et sonores de la nature et la voix des interviewés.

Le film *Sinais de chuva*, d'Olney São Paulo, complète l'image de l'altérité du "sertanejo" à partir d'images extraites de la chronique littéraire de l'écrivain Eurico Alves et des paroles du chansonnier populaire de Luiz Gonzaga. Il enrichit la fiction avec des images qui échappent au regard objectif des représentations ethnographiques classiques, dialoguant ainsi avec la compréhension du néo-réalisme d'André Bazin (1992, p. 288), lorsqu'il dit que la cinématographie moderne exige une nouvelle sensibilité du récepteur afin de renouveler les lieux communs du langage. Selon lui, le film réaliste n'est pas « une planification qui choisit ce que l'on doit voir, lui conférant ainsi a priori un sens; il est l'esprit du spectateur qui se voit obligé à distinguer ».

L'étude comparé de ces trois cinéastes entend croiser leurs regards modernes sur certaines mythologies de l'Amérique, de l'Europe et de l'Afrique, privilégiant la

représentation identitaire qui démystifie l'altérité des sujets périphériques mettant en scène la réalité au-delà des frontières, des territoires géoculturels institués par le discours dominant. Giles Deleuze reconnaît le cinéma politique à ce qu'il démystifie la « double colonisation d'un peuple, sur le point de vue culturel: d'abord par les histoires venues d'ailleurs et ensuite par ses propres mythes, devenant des entités impersonnelles subjuguées par le colonisateur ».

Descendant de francophones, Michel Perrault redécouvre son passé sur les rives du Saint-Laurent, lorsqu'il actualise les souvenirs de ses ancêtres, depuis le conquérant Jacques Cartier jusqu'aux actuels pêcheurs de l'Île-aux-Coudres. Alexis et les autres pêcheurs-personnages sont, dans *La suite du monde*, les témoins d'un passé revivifié par le présent. Selon Perrault (2007, p. 24), « Alexis professe la mémoire, sans autre outil que la parole fugace, et on ne lui fera pas dire que les pays prennent ailleurs naissance, ni que la mémoire n'a pas d'imagination. » L'éducation d'Alexis est rudimentaire et les pages de l'histoire du colonisateur se trouvent inscrites dans sa mémoire comme une légende. Selon Perrault, il la raconte dans le film comme « s'il naviguait étant navigateur ». Alex raconte la légende québécoise en regardant la caméra en face, comme s'il déclamait sa biographie, à la façon d'un poème épique:

mês p'tits amis / après avoir li (lu) / lês grands aventures de Jacques Cartier... / dans son Voyage de 1535... / j'ai trouvé un bout qui m'a interesse / parce qu'il parle de Île-ayx-Coudres / donc, / j'vas essayer à vous le lire / le mieux que j'vas pouvoir, / par rapport qu'il est écrit sus l'vieux français, /qui n'est pas tout à fait / le même langage du jour.

La mémoire épique et lyrique des personnages oriente Perrault dans les expérimentations formelles et idéologiques de son discours anthropologique au cinéma. Il traduit les discours traditionnels du Québec pour affabuler le quotidien de la communauté de riverains du Saint-Laurent et pour dévoiler la réalité ancestrale des familles issus des anciens pêcheurs.

Olney Alberto São Paulo descend de la traditionnelle famille rurale nordestine, métissée à des Ibériques, à des Noirs et à des Indiens. Il se forme intellectuellement avec les lectures d'écrivains modernistes du roman nationaliste-populaire du cinéma des premiers cinéastes néo-réalistes au Brésil, comme Alex Viany et Nelson Pereira dos Santos. La liberté du « cinema novo » lui permet de dévoiler les souvenirs du « Sertão », à partir de la construction d'un dialogue symbolique avec les trilogies de Rouch et de Perrault. Le projet d'Olney de filmer la trilogie culturelle du Nordeste, nommée *Le Nordeste*, ne se réalisera pas comme il l'avait souhaité. Toutefois, elle peut être perçue de manière fragmentée dans plusieurs de ses documentaires comme *Sinais de chuva*, *Ciganos do Nordeste*, *Dia Erê*, qui transportent la mémoire du « Sertão » dans des

histoires issues de la littérature orale de tradition populaire, comme le « cordel », et dans des livres amalgamant la mémoire fantastique et la réalité. Ces récits documentaires associés à des aspects fictionnelles agencent le réel à l'oralité des personnages africains de Rouch et des ribeirinhos de Perrault.

Jean Rouch est professeur d'anthropologie à l'Académie française. Il utilise histoires réelles et imaginaires des sources européenne de l'Afrique au cinéma comme une technique de recherche ethnographique, révélant par ce processus des mythes du contingent noir, au-delà de l'exotisme occidental. Nous pouvons rapprocher aussi les regards voyageurs des trois réalisateurs contemporains par le traitement expérimental de l'oralité dans leurs images cinématographiques.

Au lieu de montrer l'Africain, le Québécois et le Sertanejo comme des objets de la réalisation cinématographique, ils font revivre leurs souvenirs refoulées par une cinématographie documentaire d'affirmation de leur altérité. Ils ont ainsi un regard différent de celui du voyageur traditionnel qui traverse les territoires en étouffant de la voix d'autrui, pour mieux la dominer.

Comme nous pouvons voir, le voyage ethnographique du cinéma documentaire modern écoute la voix silencieuse de l'altérité. Durant la réalisation des films, les sertanejos d'Olney, les pêcheurs de Perrault et les Africains de Rouch plongent dans les profondeurs de leurs propres imaginaires, par une mise en scène fictionnelle qui rend les sertanejos du Brésil, les pêcheurs du Québec et les nomades africaines plus réels que l'on aurait pu croire avant tournage. Dans ces films, le voyage vers à la mémoire de l'Afrique, celle du Québec et celle du Nordeste brésilien dépasse le simple reportage sur la culture locale. De toute évidence, le cinéma ethnographique libère ces images des mythes qui les enfermaient en France, au Canada et au Brésil par l'imaginaire colonial. En cela, leurs films proposent des alternatives esthétiques au documentaire, afin de revaloriser le discours populaire. Pour Gilles Deleuze, « l'auteur ne doit pas se transformer en ethnographe du peuple, ni inventer lui-même une fiction qui serait une histoire privée: car toute fiction personnelle, comme toute mythe impersonnel, est du côté des « seigneurs » » (DELEUZE, 200, p. 264).

Rouch inaugure une nouvelle forme de documentaire, en évitant l'anthropologie ethnocentriste. En tant qu'ethnographe, il utilise la technique cinématographique pour réinventer dans ses films le discours ethnographique. Les trois cinéastes reconstruisent l'idéal du « docudrame », fabulant les réalités au-delà des histoires exotiques tirées de la réalité. La « caméra-regard » des films *Moi, un noir*, *Pour la suite de monde* et *Sinais de chuva* suit de près la traversée existentielle des personnages dans des situations

attendues et dans des situations improvisées, simulant l'objectivité du « cinéma direct » classique et de la transcendance esthétique du « cinéma vérité ». Lorsque Pierre Perrault filme la communauté francophone du Québec, il reprend à sa façon le regard français de Jean Rouch filmant l'Afrique francophone.

Le cinéma du réalisateur français est plus connu au Brésil que celle du cinéma canadien, qui a peu de visibilité parmi les spectateurs brésiliens. Seuls le connaissent les spécialistes intéressés à l'histoire du documentaire cinématographique. Même si la trajectoire du documentaire cinématographique est encore peu connue du grand-public cinématographique des trois pays, certaines différences historiques identifient d'avantage l'agence française de la brésilienne et facilite un plus grand contact entre la production brésilienne et l'œuvre de Jean Rouch. Toutefois, même moins si elle est disponible au Brésil, l'œuvre de Pierre Perrault établit un rapport privilégié entre l'image culturelle québécoise et « sertaneja » dans la production cinématographique d'Olney São Paulo, qui est presque aussi méconnue au Brésil qu'à l'étranger. Il a cependant marqué la cinématographie et la politique culturelle brésiliennes, projetant le cinéma national au-delà des frontières du pays, par ses participations dans des festivals et débats publics avec des cinéastes étrangers.

Ainsi, du point de vue de la politique cinématographique et de l'intervention de l'intellectuel dans la culture, les films de Rouch, de Perrault et d'Olney posent des questions actuelles, établissant un dialogue entre les trois continents à travers le cinéma. Celui-ci renouvelle aussi bien les discours éthiques que les esthétiques et problématise les représentations identitaires, telle que la question posée par Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p. 61) sur la parole du subalterne, lorsqu'elle se demande dans quelles conditions la voix populaire peut être réellement entendue. Concernant le « vrai » groupe dont l'identité repose sur sa seule différence, cette chercheuse suggère « que tout sujet subalterne a le droit d'être représenté, qu'il puisse ou non parler pour soi même et que, lorsqu'il le représente, l'intellectuel ne peut pas chercher l'outre chose comme solution ».

Enfin, plusieurs cinéastes ne se sont pas interdits de chercher de nouvelles formes cinématographiques du documentaire pour représenter les différences des opprimés. C'est pourquoi nous recherchons dans nos études des moyens susceptibles de faire dialoguer des cinématographies ouvrant à cette dimension culturelle. Malgré certaines différences entre les conceptions cinématographiques de Jean Rouch, de Pierre Perrault et d'Olney São Paulo, leurs films documentaires montrent des similitudes dans l'imaginaire, entre les regards français, canadien et brésilien.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Ana Moura. Portugal: Horizonte, coleção Cinema, 1992.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo - cinema II*. Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DESJARDINS, Denys (Coord.). *L'oeuvre de Pierre Perrault – La trilogie de L'île-aux-Coudres – textes e témoignages*. Montreal: ONF/NFB, 2007.

MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinema direct revisitée*. Québec: Laval, Cinéma, Les 400 coups, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org). *Teoria contemporânea do cinema – documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005, vol II.

SPIVAK, G. Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra R. G. Almeida et all. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Films:

Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva (1976), Olney São Paulo.

Eu, um negro (Moi, um noir) (1958), Jean Rouch.

Pour la suite du monde (1963). Pierre Perrault/Michel Brault.

