
LOUISIANA STORY¹, ENTRE NATURE ET CULTURES

Christine Louveau de la Guigneraye
Université de Paris VII – França

Résumé: Dans *Louisiana Story*, Robert Flaherty a choisi l'opulente nature louisianaise comme lieu de rencontre entre deux cultures: une culture industrielle anglophone et une culture rurale francophone.

Ce film, qui est commandé et financé par la compagnie pétrolière Standard Oil devait à l'origine montrer les difficultés et les dangers de l'extraction pétrolière pour ses équipes tout en les mettant en scène dans une réalisation destinée au grand public.

Le problème posé à Flaherty était que de telles manœuvres étaient souterraines, qu'elles échappaient à l'objectif de la caméra. Après avoir parcouru des milliers de kilomètres aux Etats-Unis à la recherche de l'inspiration, son choix se porta sur le pays des Acadiens de Louisiane où il fut marqué par l'image d'une plate-forme se déplaçant par voie d'eau sur l'un des multiples bayous de cette région. Ce lieu lui permettait de mêler et de confronter dans la même image la modernité des derricks et une nature sauvage, une population étrange par ses traditions et son langage à une population ouvrière plus typiquement américaine.

Louisiana Story reste un film étrange et ambigu. Les hommes y apparaissent secondaires dominés par le gigantisme des équipements pétroliers et la grandeur de la nature. Il semble que lors du tournage Flaherty ait été fasciné par la faune et la flore au détriment du scénario qui était la rencontre entre deux cultures à travers les découvertes et les liens d'amitié d'un petit garçon cajun.

Mots-clés: cajun, fiction et réalité, *Louisiana Story*, responsabilité de l'auteur, Robert Flaherty.

Resumo: Em *Louisiana Story*, Robert Flaherty escolheu a natureza opulenta de Luisiana como lugar de encontro entre duas culturas: uma cultura industrial anglófona e uma cultura rural francófona.

Esse filme, encomendado e financiado pela companhia petroleira Sandard Oil, devia mostrar originalmente as dificuldades e os perigos da extração petroleira para suas equipes colocando-os em cena numa obra destinada a um público amplo.

¹ Film de Robert Flaherty, 1948, USA.

O problema colocado para Flaherty era que tais manobras eram subterrâneas, e por isso escapavam à lente da câmara. Depois de percorrer milhares de quilômetros nos Estados Unidos à procura de inspiração, sua escolha recaiu sobre a região dos Acádios de Luisiana onde ele ficou impressionado pela imagem de uma plataforma que se deslocava por via aquática em um dos múltiplos pântanos desta região. Esse lugar permitiu misturar e confrontar na mesma imagem a modernidade das plataformas e uma natureza selvagem, uma população estrangeira quanto a suas tradições e sua linguagem e uma população operária mais tipicamente americana.

Louisiana Story resulta um filme estranho e ambíguo. Nele, os homens aparecem como figuras secundárias, dominados pelo gigantismo dos equipamentos petroleiros e pela grandeza da natureza. Parece que durante a filmagem, Flaherty foi fascinado pela fauna e pela flora em detrimento do cenário que era o encontro entre duas culturas através das descobertas e dos laços de amizade de um menino cajun.

Palavras-chave: cajun, ficção e realidade, *Louisiana Story*, responsabilidade do autor, Robert Flaherty.

Louisiana Story est le dernier film de Robert Flaherty. Il se déroule dans les marécages de Louisiane et met en scène la rencontre entre la culture cajun et des ouvriers du pétrole américains. Dans ce film, la nature a le rôle d'un personnage qui provoque la rencontre. Les thèmes de la lutte de l'homme et de la nature dans les sociétés "primitives" chers à Flaherty semblent avoir pris le pas sur une observation de son environnement. A y regarder de plus près, *Louisiana Story*, film de prime abord anodin véhicule une idéologie très ambiguë. Il évoque les conséquences culturelles regrettables que peut avoir une œuvre écrite sans être inspirée d'une observation. Flaherty, de par le titre, exprime qu'il s'agit d'une fiction.

Dans *Louisiana Story*, la nature est un élément fondamental. Le film s'ouvre sur elle, il la montre majestueuse, nourricière, prédatrice, intense et mystérieuse.

Les premières images présentent un marécage sombre, emblématique de certaines enclaves du sud des Etats-Unis, de la Louisiane ou des Everglades de Floride. Tel qu'il est montré, le contraste du film noir et blanc l'accentuant, ce paysage n'a rien d'idyllique, il est plutôt hostile, inquiétant par la vie qui s'y déroule dans l'ombre du labyrinthe des grands cyprès et de la mousse espagnole qui y est accrochée, sous les grandes feuilles de nénuphar elles aussi filmées dans l'ombre. On y voit des oiseaux étranges, un serpent, un

alligator qui glisse à la surface des eaux, des bulles d'air dont on ne connaît pas la provenance. Dans ces premières images, on ne décèle aucune présence humaine, et cet environnement est filmé de façon si hostile que l'on ne soupçonne pas qu'il puisse y avoir une vie autre qu'animale. Pourtant, un jeune garçon apparaît, manœuvrant debout sa pirogue. Il est chez lui dans cet environnement. C'est lui, le premier, qui montre que ce "paysage" est un endroit habité. Ensuite viendront sa famille et l'équipe de la compagnie pétrolière. Par la suite ce décor sera le principal lieu de l'action.

Cette nature est aussi très rapidement montrée dans sa profusion nourricière. Lors d'un travelling qui suit la berge au fil de l'eau, le spectateur y apprend que ceux qui l'habitent y vivent de la chasse grâce à l'image de peaux d'animaux qui sèchent. Plus tard, le jeune garçon montre le gros poisson qui a été pêché. La population de cette région est donc une population de chasseurs et de pêcheurs mais il n'y a nulle trace d'agriculture, leurs ressources semblent uniquement dépendre de la vie animale sauvage. Ce sont également les ressources de la nature que vise l'équipe pétrolière, mais d'autres ressources, celles du sous-sol. Dans ce cas là, la nature est non seulement domestiquée, mais le niveau technique nécessaire à une telle exploitation est très sophistiqué. Cet environnement hostile au premier abord se révèle ainsi être également une source de vie pour les êtres humains, qu'il s'agisse de la population qui l'habite ou de celle qui arrive avec une tout autre culture et de toutes autres visées.

Il semble que Flaherty ait mis un grand soin à restituer la vie propre de la nature, à rendre sa dramaturgie. Il lui a donné une connotation très mystérieuse avec le drapé de cette mousse espagnole qui bouge comme de lugubres lambeaux accrochés aux arbres, des plans rapprochés sur les nénuphars qui cachent l'eau sombre sur laquelle ils prospèrent, les toiles d'araignées, les serpents, les alligators. Comme le raconte Richard Leacock, ces images étaient filmées à l'aube afin d'avoir le plus d'ombre possible. Les êtres qui peuplent cet univers peuvent être eux aussi mystérieux puisque le commentaire de Flaherty évoque les loups-garous et les "sirènes aux cheveux verts", prédateurs comme l'alligator qui mange un échassier ou familiers comme le raton laveur qui est le compagnon du petit garçon ou la grenouille qu'il porte en permanence sur lui accompagnée d'un petit paquet de sel en guise de gri-gri pour le protéger des loups-garous et des sirènes.

C'est cette nature en mouvement qui a décidé de Flaherty de filmer dans cette région. Voilà comment il le raconte: "Madame Flaherty et moi

avons dirigé notre voiture vers le sud ouest. Nous avons conduit pendant des milliers de miles. [...] Dans la région pétrolière, les derricks se dressent droits et raides contre le soleil. Rien ne bouge. Nous ne pouvions pas chasser de notre tête que la véritable action pétrolière se déroulait à ce moment-là profondément dans la terre, dissimulée à l'œil de la caméra. Au cours de nos pérégrinations, nous sommes allés dans la région des bayous de Louisiane. Nous étions enchantés par les gens doux, gais et pittoresques d'ascendance française qui peuplent cette région peu connue des Etats-Unis [...]. Mais nous ne nous rapprochions pas plus d'un film sur le pétrole. Puis, un jour, nous avons arrêté notre voiture près des berges d'un bayou pour déjeuner. Soudain, au-dessus des herbes du marais, un derrick est apparu. Il remontait le bayou, tiré par un remorqueur. En mouvement, cette structure familière est soudain devenue de la poésie, ses lignes minces s'élevant propres et tendues au-dessus de la platitude sans fin des marais. J'ai regardé Frances. Elle m'a regardé. On savait alors qu'on avait notre film." (Robert Flaherty apud Rotha, 1983, p. 234-235).

Outre le goût qu'avait éprouvé Flaherty pour les Cajuns, c'est le mouvement des derricks dans la nature qui lui fit choisir cette région et, de là, développer le scénario de son film.

Les Cajuns – déformation d' "Acadiens", Français émigrés dans les provinces maritimes du Canada alors appelées Acadie, et arrivés en Louisiane essentiellement à la fin du XVIIIème siècle – forment une minorité longtemps francophone, maintenant bilingue. Ces descendants des Acadiens se sont mêlés à d'autres immigrants catholiques, francophones ou non, dans cette région du sud-ouest de l'actuelle Louisiane, les ont acculturés, et c'est ainsi, qu'au fil du temps, s'est formée l'identité cajun. Il s'agit d'une communauté essentiellement rurale dans laquelle cohabitent la culture "américaine" et des restes vivaces de culture française. Cette société correspondait à l'attrance de Flaherty pour les minorités proches de la nature. Pour reprendre les paroles de Flaherty: "Mais nous devons traduire notre problématique – l'impact de la science sur une communauté simple, rurale – en termes humains. Pour notre héros, nous avons rêvé d'un garçon cajun des bois et des marais à moitié sauvage. Pour personnaliser l'impact de l'industrie, nous avons développé les personnage d'un foreur qui devait devenir l'ami du garçon, finissant par dépasser sa timidité et ses réticences. Les autres personnages du film se développant naturellement

autour d'eux." (Flaherty apud Rotha, 1983, p. 235). Il est ainsi clair que Flaherty voulait montrer une communauté "simple, rurale". Pour cela, il a opté pour le milieu des trappeurs pour ses personnages cajuns. Il les a montrés isolés, accessibles seulement par voie d'eau avec pour seuls compagnons la proche famille et un raton laveur. Il ne semble pas y avoir de sociabilité, on ne voit à aucun moment des Cajuns en visiter d'autres. Il les a montrés très pauvres, le jeune garçon étant pieds nus, les familles étant dans le dénuement.

Pourtant, à y regarder de plus près, cette culture n'est pas si repliée sur elle-même. Ses personnages parlent français mais parlent aussi anglais, le jeune garçon est fasciné par ces bruits et ces formes inhabituelles qu'amènent l'équipe de foreurs, il regarde avec envie le bateau du contremaître qui vient faire signer le bail à son père. Ce dernier semble plus réticent face à ces étrangers qui viennent s'installer sur ses terres, mais le jeune garçon est d'emblée curieux, il va spontanément tourner autour du derrick et de l'équipe. Il est le personnage qui fait le lien entre la culture des trappeurs cajuns à laquelle il appartient, il montre que cette culture, aussi étonnante qu'elle paraisse, ne rejette pas les nouveautés, et en particulier les nouveautés technologiques.

Quant aux personnages de l'autre culture présentée dans ce film, ce sont des "américains", uniquement anglophones, qui arrivent avec leurs intentions de forage et leur savoir-faire sophistiqué. Il s'agit d'une équipe dont un des ouvriers est davantage mis en avant que les autres, mais sa personnalité n'est pas plus développée au cours du film. Cette équipe forme un tout, la seule culture qui s'en dégage est une culture ouvrière "américaine", avec toute l'imprécision que cela signifie mais aussi toute la volonté politique du *melting-pot* de créer une identité nationale à partir d'immigrés de différentes origines. Il est toutefois intéressant de noter que, chose courante en 1947, tous ces ouvriers qui, dans le film, représentent les progrès technologiques sont blancs. Ils ont une attitude parfois accueillante face au jeune Cajun, mais aussi parfois moqueuse face à ses superstitions. Ces réactions sont ambiguës. Se moquent-ils de réactions enfantines ou de réactions culturelles?

Ils viennent exploiter le sous-sol du pays cajun en le louant à leur propriétaire. Le spectateur ne saura à aucun moment du film si la location est proportionnelle à la quantité de pétrole extraite ou si son prix est

forfaitaire. La découverte des équipements de forage par le jeune héros est montrée de manière relativement effrayante: des bruits mécanique émergent brutalement dans un paysage marqué par son silence. A chaque moment fort de l'action pétrolière les bruits seront accentués et très intrusifs dans la bande son.

Malgré ces signaux agressifs, dans les dernières scènes du film, l'argent rapporté par l'exploitation pétrolière permettra au ménage cajun d'améliorer son confort: une nouvelle casserole pour la mère et un fusil pour le jeune héros. Ce butin, qui semble combler de joie les personnages du film, est lui aussi assez ambigu par sa maigreur et sa trivialité. Le forage terminé, l'équipe et le derrick partent, laissant comme seule marque de son passage un "arbre de Noël".

La partie cajun de la Louisiane va de l'ouest de la Nouvelle-Orléans à la frontière texane, de la région des Avoyelles au golfe du Mexique. Le paysage étonnant du bassin de l'Atchafalaya avec ses marécages et ses cyprès que montre le film n'est en fait qu'une petite partie du paysage cajun qui se scinde grossièrement en région des *bayous* ou rivières, et en région des prairies. Dans la grande majorité des films, antérieurs et postérieurs à *Louisiana Story*, c'est dans ce paysage très exotique que se déroulent habituellement les actions qui mettent en scène des Cajuns². En tant que minorité linguistique et culturelle, ces derniers ont une image très pittoresque et, pour des raisons narratives, leur exotisme est souvent accentué par le choix de cet environnement comme théâtre principal de leur action.

Louisiana Story n'a pas échappé à cette règle. L'environnement, le cadrage des scènes qui représentent les Cajuns évoquent fortement les images qui, à l'époque, faisaient découvrir cette population. Cette ressemblance est particulièrement marquante dans un livre de Kane, intitulé *The Bayous of Louisiana*, qui a eu un certain succès aux Etats-Unis lors de sa sortie. La couverture représente un jeune garçon debout sur une pirogue, les photos montrent des marécages, des trappeurs, une femme à sa fenêtre, etc.

Dans un de ses essais, Richard Leacock parle de la démarche de Flaherty: "J'appris plus tard, quand nous avons commencé à filmer, que vos idées préconçues sont seulement valides tant qu'elles gardent leur validité face à la réalité" (Leacock, 1990, p. 10). Cette phrase est particulièrement

² *Steamboat round the bend* (John Ford, 1935).

importante dans le cas de *Louisiana Story* car ce qui y est montré existe mais est très loin d'être l'essence de la culture cajun. On peut penser que, comme une certaine réalité ne les contredisait pas, Flaherty a pu conserver ses idées préconçues issues des représentations habituelles des Cajuns. Les marais, comme ceux de l'Atchafalaya et de Lafourche existent et quelques rares familles isolées y vivent. Cependant, les marécages sont surtout des lieux de chasse et de pêche, activités importantes chez beaucoup de Cajuns, mais ne sont pas très habités pour des questions d'inondations. Les hommes y vont, seuls ou à plusieurs. C'est un lieu très important pour la transmission, non seulement du savoir-faire mais aussi de la culture. Les moments de la chasse et de la pêche sont ceux où les pères communiquent le plus avec leurs fils.

Pour filmer à son aise, selon sa représentation, Flaherty a choisi de filmer les scènes de marécages à Avery Island, propriété du colonel Mac Ilhenny et lieu de la fabrique de Tabasco qui lui appartient. Ce choix lui permettait peut-être de ne pas croiser trop de gens extérieurs au scénario. Pendant le tournage, Helen Van Dongen émettait déjà des réserves sur ce choix: "Nous sommes allés sur place hier. J'ai vu l'endroit où les marécages pleins de cyprès avaient été filmés plus tôt, et les nids des alligators 1 et 2. J'espérais être amenée dans les paysages sauvages de la Louisiane, au lieu de Avery Island, la maison du colonel McIlhenny, qui tend plus vers le parc de jungle tropicale avec des pelouses tondues, des fleurs et des buissons superbement cultivés. Donc, la caméra ne ment jamais? Bon, alors l'art du réalisateur et du caméraman peuvent vraiment bien transformer le paysage d'un fond de jungle attrayante en un marécage repoussant, bizarre et sinistre. Les marécages et leurs cyprès, qui semblent si étendus et monumentaux sur les rushes à l'écran, ce n'est en réalité rien de plus qu'un petit bassin avec quelques cyprès!" (Van Dongen apud Rotha, 1983, p. 242). Helen Van Dongen formule ici l'exagération du paysage à l'image.

Dans le *Louisiana Story*, aucun village ou groupe de maisons n'apparaît. La seule existence d'un village est suggérée à la fin du film quand le père revient avec des commissions et des cadeaux pour sa famille. L'environnement reste sauvage du début à la fin du film. Pourtant, il existe de nombreux villages dans le pays cajun et un certain nombre d'entre eux bordent les marais, derrière la levée qui les protège des inondations consécutives aux crues du Mississippi. Cette levée arrête le regard comme

elle arrête l'eau. Dans cette région, elle marque des transitions très nettes entre le paysage des marécages et celui de la grande prairie plate qui commence. La levée ne marque cependant aucune frontière symbolique. Les habitants l'ont construite pour protéger leurs maisons et de nombreux passages sont aménagés pour permettre l'accès au marécage. Dans le pays cajun, les marécages sont connus dans leurs moindres recoins et ne sont absolument pas opposés aux villages, pas plus qu'un lieu de travail ou de villégiature ne l'est par rapport au domicile. Ils ne représentent pas un lieu dangereux, peuplé d'êtres dont il faut se prémunir avec des gris-gris. Il existe des superstitions et des gris-gris dans le pays cajun, comme dans beaucoup d'endroits, ni plus ni moins fortes. C'est pourtant ce qu'a montré Flaherty, l'obstacle au regard lui permettant peut-être à nouveau de ne pas remettre en cause ses idées préconçues.

Par ailleurs, comme je l'ai dit plus haut, une grande partie du pays cajun s'étend sur des prairies sans le moindre vallonnement, plus éloignées du delta du Mississippi. Ces prairies sont composées de champs cultivés et de pâturages. Ce paysage n'est pas du tout évoqué dans *Louisiana Story*, il est trop ordinaire, trop proche de celui du Texas pour servir une dramaturgie dans laquelle l'exotisme est primordial.

Dans ce film, il semble que Flaherty ait été plus intéressé par le rôle que prenait la nature en tant que personnage que par la manière dont elle était apprivoisée par les Cajuns, la représentation extérieure a prévalu sur celle qu'ils avaient d'elle.

Ces derniers, tels qu'ils sont montrés dans le film, ont une sociabilité très limitée. Ils ont l'air arriérés. Il n'y a aucun signe de diversités sociale ou ethnique.

Le personnage principal, son père et sa mère ne reçoivent pas de visites d'autres cajuns. A un seul moment du film, très bref, la caméra montre des cajuns de l'extérieur des maisons. Ces images évoquent particulièrement celles du livre de Kane. Cette absence de sociabilité est très étonnante pour qui connaît la Louisiane car, comme dans les campagnes françaises, les Cajuns se voient beaucoup. Ils sont réputés pour leur hospitalité, réputation dont j'ai souvent constaté la justesse. De plus, ils se rendent visite très fréquemment. Dans les maisons cajun, pour peu qu'on y reste un moment, différents voisins et membres de la famille passent pour dire bonjour, boire un café, donner un coup de main, etc. Il s'agit d'une communauté très

solidaire et accueillante. La critique sur l'isolement des personnages a souvent été faite à Flaherty dans ses films précédents. Il avait été l'objet des réserves de Georges Sadoul sur *Nanook*: "le défaut de ce chef-d'œuvre fut de vouloir réduire la tribu à une cellule familiale, pratiquement coupée du monde. On n'aperçoit qu'épisodiquement le comptoir où quelques commis des Révillon achètent les fourrures, et où l'on imagine que devaient se dérouler des scènes analogues à l'épisode fameux par lequel débute *Tempête sur l'Asie*." (Sadoul, 1984, p. 249). Cet isolement familial se retrouve dans *Louisiana Story* et est particulièrement erroné dans une représentation de la culture cajun.

Dans *Louisiana Story*, les Cajuns sont présentés comme des gens pauvres, incultes et sans diversité sociale. Helen Van Dongen, pendant le tournage, se plaignait de ce regard que véhiculait Flaherty: "Bon, depuis que j'ai parlé avec plusieurs d'entre eux, et, en fait, travaillé avec eux chaque jour soit comme acteurs, ou comme charpentier, ou comme canotier, [je me rends compte que] RF [Robert Flaherty] raconte toujours les séquences comme il les a écrites. Prenons, par exemple, Lionel LeBlanc, qui joue le père. Il connaît très bien la valeur de l'argent et gagne très bien sa vie avec le colonel McIlhenny. Il parle un anglais très beau, précis et bien prononcé. S'il signait un bail sur sa terre avec une compagnie pétrolière (comme dans le scénario) pour un forage dans un terrain vierge, il pourrait certainement penser que les gens du pétrole sont fous mais il étudierait néanmoins le contrat et le bail avant de signer au cas où, et quand il recevrait le chèque, il saurait parfaitement bien qu'il peut l'encaisser, que la compagnie trouve du pétrole ou non! Bien que l'argent n'ait pas autant d'importance pour ces gens qu'il en a pour les habitants des grandes villes, ils connaissent particulièrement bien la valeur de la terre." (Van Dongen apud Rotha, 1983, p. 243). Dans ce témoignage, Helen Van Dongen évoque la diversité des métiers et l'intégration des Cajuns dans le système américain qu'elle constate. La multiplication des discordances entre ses observations et les images de Robert Flaherty aboutirent à une dispute et à son retour à New York dans son rôle de monteuse.

La responsabilité de Flaherty est très importante car la représentation des Cajuns qu'il a donnée confirmait les idées reçues négatives que subissaient les Cajuns, qu'ils se réapproprièrent et dont cette culture subit toujours les conséquences. Depuis les années 20, en Louisiane,

l'enseignement présentait la culture cajun comme un objet de dérision et de mépris, image qui fut réappropriée par les enfants cajuns eux-mêmes. Un ensemble de circonstances continua à affaiblir la culture cajun dans les années 20 et 30. L'exploitation industrielle et le développement urbain minèrent les modes d'économie traditionnels qui avaient nourri l'identité cajun. De plus, la proscription du français dans toutes les affaires publiques, légales ou commerciales, amena un dénigrement plus important des Cajuns. Cette image négative était à ce moment-là devenue interne au groupe. Être un Cajun qui parle uniquement français signifiait devenir indésirable et était dégradant même à ses propres yeux ou à ceux de ses enfants qui apprenaient à ce moment-là que parler un français cajun était quelque chose de mauvais.

La seconde guerre mondiale fut un des derniers événements à assimiler les jeunes Cajuns au modèle américain. À leur retour en Louisiane, ces jeunes Cajuns amenèrent avec eux une conscience du monde extérieur et une connaissance accrue des autres Américains. Dans tous les cas, selon l'historien James H. Dormon, il est certain que la fracture de l'identité du groupe s'est déroulée entre 1935 et 1945. Dans les années cinquante, une majorité croissante se mit à croire à sa propre infériorité culturelle. Dans les années 70, des mouvements revivalistes ont vu le jour et le dénigrement officiel de la culture cajun a été arrêté. Cette culture existe toujours aujourd'hui mais de nombreux cajuns ont intériorisé une honte inhérente à leur appartenance culturelle. En présentant les Cajuns comme des êtres arriérés, même s'ils sont filmés d'une manière sympathique, et inaptes à s'adapter à la société industrielle par leurs propres moyens, Flaherty n'a fait que véhiculer une fois de plus l'image uniquement pittoresque des Cajuns à une époque où leurs spécificités étaient la cible de nombreuses attaques.

Le rôle secondaire des femmes avec la seule mention d'une mère effacée a également été reproché à Flaherty. La culture cajun n'isole absolument pas les femmes, elles ont un important rôle social, en particulier pour maintenir la cohésion du groupe dans les visites qu'elles se rendent quand les hommes travaillent. Habituellement, elles ne participent ni à la chasse, ni à la pêche, comme dans de nombreuses cultures. Flaherty ayant surtout filmé des scènes qui ont lieu dans les marais, il était là cohérent que les femmes n'y apparaissent pas. La conséquence dans le film a pu être que les femmes semblaient reléguées dans cette culture, ce qui confirme là encore que la seule approche des marécages ne symbolise pas la vie sociale des Cajuns.

Une autre absence est marquante dans ce film, c'est celle des gens de couleur³. A aucun moment ne serait-ce que l'un d'eux apparaît. Cette absence n'est pas étonnante dans le contexte de l'époque mais mérite, il me semble, d'être développée. Dans le pays cajun, il y a autant, sinon plus, de personnes de couleur que de Cajuns. La communauté des gens de couleur compte des francophones, qui parlent le même français que celui des Cajuns avoisinants, et des anglophones. Les relations entre ces deux communautés sont très complexes, et l'étaient encore certainement plus à l'époque qu'aujourd'hui. En 1947, la ségrégation existait toujours, et les relations sociales entre ces deux communautés étaient réduites au strict minimum. Aujourd'hui, une certaine ségrégation existe toujours dans la réalité mais elle est devenue illégale. Cependant, dans le travail, blancs et gens de couleur se côtoyaient. Avec la fin de l'esclavage, de nombreux Cajuns qui étaient des ouvriers agricoles se retrouvèrent en rivalité avec la main d'œuvre des affranchis dans une Louisiane ruinée, comme le reste du sud des Etats-Unis. Une des conséquences fut une augmentation du racisme chez les Cajuns, le seul avantage symbolique qu'ils avaient sur la main-d'œuvre des gens de couleur était d'être blancs. L'après guerre vit une augmentation des tensions raciales avec les nouvelles revendications des gens de couleur qui avaient participé à la guerre en tant que citoyens américains dans des contextes où la ségrégation n'était pas de mise et qui aboutirent à la fin de cette dernière. *Louisiana Story* n'évoque à aucun moment ces tensions qui existaient en Louisiane (Fairclough, 1991, p. 183-205). Elles n'étaient pas valorisantes pour une culture en voie de disparition, arriérée, mais dont la gentillesse était indéniable. De plus, les Etats-Unis étaient en plein McCarthisme et le film précédent de Flaherty, *The Land*, avait été interdit à cause du constat pessimiste qu'il faisait de la misère dans les campagnes liée à l'exploitation intensive des terres. Il n'était pas dans les habitudes de Flaherty de mettre en évidence les contradictions culturelles, mais sans doute voulait-il aussi éviter une nouvelle censure qui ne lui aurait rapportée que des difficultés supplémentaires.

Sur la culture "américaine" des foreurs, on peut dire qu'elle représente l'idéal de la société à venir tel qu'il était préconisé à l'époque: une société de travailleurs maîtrisant des techniques complexes, accueillants mais

³ Je choisis cette terminologie utilisée en Louisiane de préférence à celle d'Africain-Américain, moins connotée, car c'est par ces mots que ce groupe se désigne toujours.

néanmoins moqueurs face aux croyances campagnardes, assez condescendants. Là encore, le résultat, dans *Louisiana Story* est ambigu. Ces ouvriers ne semblent pas avoir de vie en dehors de leur travail. Ils font office de figurants qualifiés. Le spectateur ne sait rien de leurs origines, de leurs préoccupations, ni même de leur vie sur la plate-forme à part qu'ils attendent, désœuvrés, en pêchant parfois sans grande conviction, que le pétrole émerge. Quand le jeune héros vide son paquet de sel dans le puits en espérant que du pétrole va surgir, ils se moquent de lui, de ses superstitions face à la technologie. D'après les témoignages et les articles qui ont été écrits sur *Louisiana Story*, il semble que Flaherty voulait éviter que le public rie des croyances du jeune garçon. Dans le film, ce désir ne transparait pas. Le spectateur se demande même ce qu'a voulu dire Flaherty en montrant les moqueries de l'équipe face au jeune garçon, il les trouve gratuitement méchantes face à un enfant, ne croit pas plus que l'équipe que le sort jeté ne peut avoir une influence sur l'extraction du pétrole, se demande si cette moquerie s'applique à l'ensemble de la culture cajun que Flaherty ne montre pourtant pas dans son efficacité autre que celle de la chasse et de la pêche. Cette séquence souligne les nombreuses ambiguïtés de Flaherty face aux cultures traditionnelles et aux cultures industrielles. Les cultures traditionnelles sont montrées sous un angle anachronique, sympathique mais en montrant des savoir-faire comme seuls traits culturels, en l'occurrence voués, ainsi que la culture qu'ils représentent, à disparaître face aux progrès technologiques. Flaherty montre un profond attachement poétique pour des cultures auxquelles il ne croit plus mais qu'il ne semble pas non plus regretter, en somme dont il ne reconnaît pas les capacités d'adaptation. Ces sociétés restent dans un état enfantin et ne peuvent que disparaître en s'adaptant, comme si un adulte perdait son identité en grandissant. Pourtant, le jeune héros et sa famille sont bilingues, alors que les Cajuns ont longtemps été uniquement francophones, le bateau du père est motorisé et le fusil est manufacturé. Ces signes démentent l'antinomie entre les cultures cajun et "américaine" qui est montrée dans le film.

Au vu des nombreuses contradictions entre le pays cajun et la représentation qu'il en est donné dans *Louisiana Story* et face à la réputation de profonde honnêteté et au talent incontestable de Flaherty ce film laisse sceptique. Comme son titre l'indique, il s'agit d'une histoire, d'un conte, et Flaherty n'a jamais essayé de faire passer ce film pour une réalité. Il raconte ainsi la commande qu'il a reçue: "La note me faisait une

proposition: serais-je intéressé de faire un film qui projetterait les difficultés et les risques de l'extraction souterraine du pétrole – clairement un film industriel – bien qu'avec assez d'histoire et de distraction pour être diffusé dans les cinémas normaux à un prix normal. ” (Flaherty apud Rotha, 1983, p. 234) et, plus loin: “La compagnie serait satisfaite, dans une politique de relations publiques très imaginative, par n'importe quelle publicité éditoriale qu'elle pourrait avoir quand le film serait fait. ” (Flaherty apud Rotha, 1983, p. 237). La Louisiane n'a été que le choix qui correspondait le mieux au cahier des charges et à l'imaginaire de Flaherty. La précédente expérience de Flaherty avec le sort de *The Land* ne l'encourageait pas à rendre compte de ses observations, une fiction lui permettait de faire ses choix sans justification. Néanmoins, sans entrer dans les conflits qui se déroulaient en Louisiane à l'époque, il aurait pu écrire un scénario qui mettait en scène ses observations sur les Cajuns et non conforter le fantasme d'une culture dont ils subissaient les conséquences.

Dans *Louisiana Story*, comme dans ses précédents films, le thème de la lutte entre l'homme et la nature est très présent. Sa mise en évidence d'une nature hostile peuplée d'animaux prédateurs le souligne, bien qu'il véhicule autant les idées reçues sur les animaux que sur les Cajuns: l'alligator est agressif alors que le raton laveur est espiègle. Il ne fait que montrer deux animaux sauvages dont l'un est adulte et l'autre ne l'est pas. J'ai eu l'expérience inverse en Louisiane avec un raton laveur adulte qui avait été apprivoisé étant petit et était devenu extrêmement agressif à l'âge adulte, et d'un alligator pas encore adulte qui répondait aux appels de celui qui l'avait apprivoisé et à côté duquel les enfants se baignaient sans qu'il montre le moindre signe d'agressivité, comportement qui a changé quand il a atteint l'âge adulte! La représentation de Flaherty est une lutte et pas une adaptation à un environnement dans lequel il existe des dangers, comme dans tout environnement. Dans cette dynamique conflictuelle, il ne montre pas que les hommes savent ce qu'ils peuvent ou ne peuvent pas faire, qu'ils ont apprivoisé leur environnement, savent s'en servir sans le détruire. Il a gardé la représentation d'avant *The Land* où il avait pourtant constaté qu'une exploitation industrielle intensive des terres, que l'on peut voir comme une victoire de l'homme sur la nature, amenait à la fois à la paupérisation d'une grande partie de la population mais aussi à une désertification. L'extraction pétrolière dont la brutalité est montrée mais qui se déroule dans un marécage nettement moins hostile – elle a été filmée sur

place et non recréée dans le décor d'Avery Island – a eu des conséquences écologiques déplorables en Louisiane avec un affaissement du sous-sol et une arrivée des eaux de mer du golfe du Mexique dans les terres. Il ne pouvait pas le deviner à l'époque et cela allait contre la propagande que devait montrer le film. Son idée était de montrer que l'extraction allait apporter des richesses sans détruire le paysage: "Presque immédiatement, une histoire commença à prendre forme dans nos têtes. C'était une histoire construite autour du derrick qui se déplaçait si silencieusement, si majestueusement dans le paysage sauvage; sondant du pétrole sous l'eau boueuse, puis déplacé à nouveau, laissant la terre aussi intacte qu'avant son passage" (Flaherty apud Rotha, 1983, p. 235). Pourtant, en montrant les rushes pendant le tournage, il apprit qu'il y avait des choses à ne pas filmer: "Il est ironique qu'une séquence importante dans ce scénario qui n'est pas dans le film est une fantaisie visuelle de la raffinerie pétrolière géante de Bâton Rouge, Louisiane, où nous avons passé plusieurs semaines pendant l'hiver à filmer ce que nous préférons de ce monstre immense, inhumain, incompréhensible et peut-être magique. Des tuyaux, des cornues bizarrement tordues, des flammes dansant dans le ciel descendant, pratiquement pas un visage humain à voir. Une séquence d'une beauté magnifiante qui, quand nous l'avons montrée à nos sponsors de la Standard Oil, leur a fait un choc! Il semblait que nous avions accordé notre attention amoureuse juste à chaque détail qui était illégal dans la raffinerie... et, quand ils dirent de ne pas l'utiliser, Flaherty explosa en me marmonnant '... ils veulent que ça ait l'air de toilettes pour hommes bien tenues!...' Nous? nous avons filmé de bonne foi et aimions les séquences que nous avons créées et, jusqu'à ce jour, je pense que ce sont les meilleures séquences d'une raffinerie pétrolière que j'aie jamais vues; cela n'explique rien!" (Leacock, 1990, p. 10). Flaherty était pris entre les obligations financières et ses goûts, mais son choix de la raffinerie comme décor était poétique et non pas concerné par les conséquences écologiques que l'interdit mettait en évidence et qui montraient bien que le paysage ne serait pas intact après le départ du derrick. Il ne remit néanmoins pas en cause la fin de son scénario qui suggérait une fin heureuse à la victoire de l'homme sur la nature. D'ailleurs, malgré les constats catastrophiques qu'il avait faits avec *The Land*, il était sûr que les hommes trouveraient la solution pour y remédier.

L'attrance pour les cultures en voie de disparition est également un thème présent dans la majorité des films de Flaherty. Son regard rousseauiste est essentiel dans *Louisiana Story* et résiste aux observations que des membres de son équipe faisaient sur place⁴. Flaherty avait écrit son scénario à New York, en compagnie de son épouse, Frances, qui était sa complice de toujours. Pour rencontrer la culture cajun, il s'est servi des sources de l'époque qui, au mieux, la folklorisaient, au pire, jetaient sur elle un regard méprisant. Flaherty voulait que le film reflète le regard de l'enfant, ce qui n'est anodin ni sur le rapprochement d'une culture perçue comme primitive et l'enfance, ni sur sa projection de l'enfance. Ce regard évoque l'ensemble de l'article écrit par Michel de Certeau sur la littérature populaire (Certeau, 1993, p. 45-72) et sur la nécessité de la priver de sa force pour la représenter de façon idyllique. Flaherty connaissait les Inuits et cette culture lui a donné envie de la filmer. Le résultat fut *Nanook* et l'immense tendresse qui s'en dégage. Dans le cas de *Louisiana Story*, sa démarche fut l'inverse. Il choisit un lieu et une culture en fonction d'une commande, écrivit son scénario sans connaître réellement les Cajuns et se tint à son scénario malgré la réalité et les remarques de son équipe.

Flaherty écrivit un conte qui correspondait à la "règle des trois unités": unité de temps, de lieu et d'espace. Dans de nombreux articles qui lui sont consacrés, Flaherty est d'ailleurs décrit comme quelqu'un qui aimait raconter des histoires. Il en raconta une dans *Louisiana Story*. L'image, le montage et la musique accentuent clairement ce choix.

Les ambiguïtés de *Louisiana Story*, d'autant plus évidentes pour qui connaît un tant soit peu la culture cajun, sont gênantes par la place qu'occupe Flaherty en anthropologie visuelle. Pourtant, Flaherty a été propulsé à cette place, le mot "documentaire" ayant été créé pour lui par Grierson pour *Moana* alors que ce film fut lui aussi critiqué par des anthropologues. Il ne s'est jamais posé en ethnologue mais en cinéaste qui ne filmait ni des acteurs, ni des décors. Il n'a jamais caché non plus qu'il filmait à partir de scénarii qu'il écrivait avec ses convictions, le cinéma direct viendra plus tard avec l'opérateur qu'il avait choisi pour *Louisiana Story*, Richard Leacock, comme l'un des chefs de file. D'ailleurs, Frances Flaherty exprima dès 1927 le point de vu interprétatif de son mari: "les

⁴ Voir une grande partie du journal d'Helen Van Dongen.

images de la vie, des événements inhérents à la vie, sont documentaires et philosophiques [...]” (Flaherty, 1927, p. 5). Les critiques que j’ai faites ne remettent absolument pas en cause un cinéaste de génie qui inspira plusieurs générations d’ethnologues mais rejoignent plutôt la conclusion qu’avait faite André Leroi-Gourhan en 1948 sur le cinéma ethnologique, à savoir qu’il y avait des cinéastes qui faisaient de la mauvaise ethnologie et des ethnologues qui faisaient du mauvais cinéma et que la solution serait des cinéastes-ethnologues.

References

- CERTEAU, Michel de. La beauté du mort. In: LA CULTURE au pluriel. Paris: Seuil, 1993. p. 45-72.
- DORMON, James H. *The people called cajuns: an introduction to an ethnohistory*. Lafayette (Louisiana): Center for Louisiana Studies, University of Southwestern Louisiana, 1983.
- DORROS, Dennis. Robert Joseph Flaherty – an appreciation. *The Silent Film Bookshelf*, août 1998.
- FAIRCLOUGH, Adam. Racial repression in World War Two: the New Iberia Incident. *Louisiana History*, Lafayette (Louisiana), v. 32, n. 2, p. 183-207, Spring 1991.
- FLAHERTY, Frances, The camera’s eye. *National Board of Review Magazine*, p. 5, Apr. 1927.
- KANE, Harnett T. *The Bayous of Louisiana*. New York: William Morrow & Company, 1944.
- LEACOCK, Richard. On working with Robert and Frances Flaherty. Disponible en: <<http://www.richardleacock.com/leackessays.html>>, p. 10-12, avril 1990.
- LEROI-GOURHAN, André. Cinéma et sciences humaines: le film ethnologique existe-t-il? In: LE FIL du temps. Points Seuil, 1983.
- ROTHA, Paul. *Robert J. Flaherty, a biography*. Edited by Jay Ruby. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.
- SADOUL, Georges. *Rencontres 1: chroniques et entretiens*. Paris: Denoël, 1984.
- SAXON, Lyle et al. *Gumbo Ya-Ya: a collection of Louisiana folk tales*. Baton Rouge: The Louisiana Library Commission, 1945.