



HAL
open science

Le cinéma au Musée de l'Homme : la construction d'un patrimoine, l'invention d'une culture ?

Alice Gallois

► To cite this version:

Alice Gallois. Le cinéma au Musée de l'Homme : la construction d'un patrimoine, l'invention d'une culture ?. Journal des anthropologues, 2013, 134-135, pp.375-392. 10.4000/jda.4866 . hal-04621758

HAL Id: hal-04621758

<https://hal.science/hal-04621758>

Submitted on 25 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE CINEMA AU MUSÉE DE L'HOMME (1937-1960)

LA CONSTRUCTION D'UN PATRIMOINE, L'INVENTION D'UNE CULTURE ?

Alice GALLOIS*

Le Musée de l'Homme, créé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937 par Paul Rivet (L'Estoile (de), 2007), s'affirme comme une structure entièrement novatrice. Succédant au Musée d'ethnographie du Trocadéro, le Musée de l'Homme conserve désormais non seulement les collections de celui-ci, mais aussi celles d'anthropologie physique et de préhistoire du Muséum national d'histoire naturelle, précédemment conservées au Jardin des plantes¹(Rivet & Rivière, 1931). Il regroupe ainsi dans un même lieu l'ensemble des collections consacrées à l'espèce humaine, mais aussi un centre d'enseignement de l'Université de Paris², un grand laboratoire de recherche associant anthropologie, ethnologie et préhistoire, et enfin une très importante bibliothèque mise aux standards américains du système de classification de la *Library of Congress* par Yvonne Oddon.

Dans cette conception moderne du musée, une salle de cinéma est prévue dès sa création. Connue par la suite sous le nom de salle Jean Rouch en hommage à celui qui œuvra au rapprochement du cinéma et des sciences humaines, cette salle fut l'une des premières au monde à intégrer un musée voué à l'étude de l'Homme. Dans l'après-guerre, le musée se dota d'un département de la cinématographie, conférant un nouveau statut à l'image animée. Lieu de projections et de rencontres entre chercheurs et cinéastes, la salle du Musée de l'Homme et les réseaux qui gravitent autour d'elle ont largement contribué à stimuler la réflexion sur les liens *a priori* antagonistes entre les sciences humaines (science) et le cinéma (fiction).

Filmer les territoires et les activités humaines s'est imposé comme une évidence dès que les moyens techniques l'ont permis. Le cinéma devient dès le début du XX^e siècle un auxiliaire précieux pour les explorateurs et les scientifiques qui y voient une manière

* Alice Gallois, Université de Toulouse-Le Mirail ; Laboratoire FRAMESPA : UMR 5136, La Cinémathèque de Toulouse.

¹ Sur le projet de rénovation et d'aménagement de l'espace muséal.

² Il s'agit de l'Institut d'ethnologie fondé en 1925 par Marcel Mauss et Lucien Lévy-Bruhl.

d'inventorier et de classer leurs découvertes. Parallèlement, certains agents coloniaux deviennent des producteurs d'images des populations qu'ils administrent et de leur environnement. Et, à partir des années 1920, alors que l'ethnographie se constitue en véritable discipline et se distancie peu à peu du pouvoir colonial, des ethnographes professionnels se substituent aux habituels pourvoyeurs d'informations. Dans le but d'y récolter des données, les chercheurs font appel à des opérateurs pour filmer les expéditions scientifiques.

Aux côtés de ces images ayant la prétention de restituer le réel, le spectateur des années 1930 peut découvrir sur grand écran des films commerciaux qui exaltent l'exotisme : ce sont des films de fiction, appelés aussi « films coloniaux », parfois tournés à l'occasion d'expéditions scientifico-commerciales et distribués dans les circuits d'exploitation classique. On pense évidemment à *La Croisière noire* de Léon Poirier (1926).

L'ensemble de ces films a donc pu faire l'objet de projections au Musée de l'Homme, puis de discussions, de catalogage et de travaux d'analyse entrepris par des chercheurs pressentant, à l'instar de Jean Rouch, les potentiels du cinéma. C'est en revenant aux origines de ce cinéma « ethnographique » - intéressant également la géographie, puis la sociologie – que s'est peu à peu construit un patrimoine spécifique. Conçues comme un moyen de description, de diffusion ou d'écriture, ces images filmées deviennent un moyen d'archiver le patrimoine immatériel et d'en assurer la transmission. Elles constituent pour certains les « Archives de la Planète »³.

La salle de cinéma du Musée de l'Homme est d'abord un espace de sociabilité où coexistent des dispositifs et des publics hétéroclites ; la situation se modifie à partir de 1947, date du Congrès International du Film d'Ethnologie et de Géographie humaine qui inaugure une véritable réflexion sur la diversité des films intéressant les sciences de l'Homme et leurs valeurs scientifiques. Mais c'est le Comité du Film ethnographique (1952) qui vient concrétiser les attentes de ce renouveau dans l'appréhension du cinéma par la communauté scientifique. En définissant les contours du cinéma ethnographique comme patrimoine à part entière, il participe à faire émerger une pratique scientifique renouvelée, voire à inventer une nouvelle culture.

L'ébauche de cette réflexion s'appuie essentiellement sur l'examen critique d'éléments de correspondance, de comptes rendus d'activité et de programmes puisés dans le fonds Rouch (BnF), à la BiFi, dans les archives du Musée de l'Homme (Muséum d'histoire naturelle), mais également de la littérature grise éditée par celui-ci⁴. Il demeure une

³ Les Archives de la Planète désignent les collections de plaques, d'autochromes et de films rassemblés par le banquier français Albert Kahn (1860-1940) à partir de 1912. Ce fonds documentaire a été dirigé par le géographe Jean Brunhes (1869-1930). Cf. (Beausoleil, 1995 ; Castro, 2008 : 58-81)

⁴ En particulier : les Bulletins du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, le Journal mensuel d'information du Musée de l'Homme, les Actes de la Société des Africanistes et ceux de la Société des Américanistes.

indiscutable carence de sources en vue de l'étude des publics qui reste l'une des questions les plus épineuses à traiter lorsqu'il s'agit de cinéma de non-fiction et *a fortiori* de cinéma non-commercial.

1. Coexistence de dispositifs et de publics : la salle de cinéma du Musée de l'Homme comme lieu de sociabilité (1937-1947)

Les jalons d'un renouveau dans l'appréhension du cinéma par la communauté scientifique et des sciences de l'Homme par le monde artistique et intellectuel

Les sociétés savantes intégrées de façon plus ou moins directe au Musée d'ethnographie du Trocadéro, puis au Musée de l'Homme, ont joué un rôle dans la diffusion de films réalisés sur le terrain. La Société des Américanistes prévoit la projection d'images animées pour illustrer les communications scientifiques dès 1904 (*Journal de la Société des Américanistes*, 1904 : 265-267). Dans la même logique, la Société des Africanistes incite ses membres, dès sa fondation en 1930, à projeter des documents ayant un « intérêt ethnographique » (*Les Actes de la Société*, 1931)⁵ pour accompagner les conférences. Le film est considéré comme un simple moyen d'illustration et ne connaît qu'une diffusion des plus limitées même si la création de nouvelles associations va entraîner le rajeunissement et la diversification de ces publics. C'est le cas de la Société des Explorateurs⁶ qui accueille à partir de 1937 de jeunes générations en proie au goût de l'aventure (Venayre, 2002) favorisant des interactions fécondes entre scientifiques, aventuriers, cinéastes et écrivains.

Les années 1930 constituent une période favorable à la rencontre entre les intellectuels et les artistes d'un côté, et la communauté scientifique de l'autre (goût des surréalistes pour les « arts premiers », l'implication de Michel Leiris dans l'expédition Dakar-Djibouti etc.). Dès sa création, le Musée de l'Homme participe à cette dynamique ; il devient un lieu de sociabilité où se côtoient ces mondes cosmopolites.

Concernant le cinéma, la salle de projection accueille ainsi dès la fin 1938 les séances hebdomadaires de la Cinémathèque française. A titre d'exemple, voici certaines projections programmées pour l'année 1938-1939 : *Le Lys brisé* de Griffith, *Le Dernier des hommes* de Murnau, *La Charrette fantôme* de Sjöström, *L'Ange bleu* de Sternberg. A

⁵ D'autres sociétés, organisant elles aussi des projections, existent au Musée de l'Homme : Société de géographie, Société des Amis du Musée de l'Homme, Société des Océanistes, etc.

⁶ Sur les origines de la Société des explorateurs cf. notamment : (Lefébure, 2003 : 18-20). Parmi les membres : Robert Gessain, le cinéaste Fred Matter, les ethnologues Michel Pérez et Paul-Emile Victor, Bertrand Flornoy, Louis Liotard puis Louis Audouin-Dubreuil des croisières Citroën, Jean de Guébriant, Théodore Monod et Henri Lhote, Marcel Ichac. Le groupe Liotard sera fondé en 1945 avec de jeunes et nouveaux explorateurs dont Noël Ballif qui dirige la première mission : Ogooué-Congo, Guy de Beauchène, Rouch, Sauvy et Ponty.

noter également la séance du 22 mai 1939 intitulée « Le cinéma et l'exotisme. De *Moana* (Flaherty – 1926) à *Song of Ceylon* (Basil Wright – 1934)»⁷.

Parallèlement, le Musée de l'Homme organise quelques projections publiques pour son propre compte à partir du printemps 1939⁸. D'après l'examen des *Bulletins*, six films auraient été projetés entre mai 1939 et avril 1940, à raison généralement d'une dizaine de séances chacun : *Au pays du scalp* du Marquis belge Robert de Wavrin, *L'Homme d'Aran* de Robert Flaherty, *La Chine mystérieuse* (probablement *Promenade en Chine* réalisé en 1932 par la journaliste Elisabeth Sauvy-Tisseyre, alias Titaÿna, et Robert Lugeon), *Merveilles et misères de l'Inde* du Père Yvon, *Aux îles de lumière* de la journaliste Renée Hamon et un film non identifié sur le Haut-Mékong réalisé par la mission franco-américaine de J. Delacour, F. Edmond-Blanc et J. Greenway au Nord du Laos.

Ce sont pour l'essentiel des documents tournés par des amateurs éclairés (voyageurs, journalistes ou missionnaires) qui viennent ponctuer des soirées de « gala » ou illustrer des conférences grand public présentées comme des « spectacles » (*Le Musée de l'Homme*, 1939).

Pourtant, à la fin des années 1930, la salle de cinéma est moins utilisée par le Musée lui-même que par les sociétés savantes d'un côté et les milieux cinéphiles de l'autre.

Savants et cinéphiles au sein d'une même salle. La structuration du département de la Cinématographie (1945-1948)

Pensé dès 1937 par Paul Rivet, le département de la cinématographie naît véritablement en 1945. C'est à Henri Reynaud, présenté comme « réalisateur de films documentaires »⁹, qu'incombe la responsabilité de la salle. Il doit organiser deux fois par mois une séance de films, « accompagnés ou non de causerie », coordonner les relations avec les sociétés savantes et dresser l'inventaire et le catalogue de la documentation cinématographique du Musée de l'Homme sur le modèle des collections de

⁷ Cf. Archives de la BiFi, fonds des Programmes de la Cinémathèque Française, dossiers n° PCF3-B1 et PCF4-B1. Le Cercle du cinéma, ancêtre de la Cinémathèque française, fondé par Henri Langlois s'est réuni dans un premier temps au Musée de l'Homme, avant d'aller dans une salle du Faubourg Poissonnière. Dans l'après-guerre, les séances se poursuivront à partir de 1948 avenue de Messine, puis rue d'Ulm en 1955.

⁸ Aucun document dépouillé dans les archives fragmentaires du Musée de l'Homme ne mentionne de séances organisées à l'occasion d'expositions temporaires par le Musée lui-même avant 1939.

⁹ Cf. Convention relative à l'organisation de la cinématographie au Musée de l'Homme (date : probablement avril 1945) signée entre Achille Urbain, directeur du Museum national d'histoire naturelle et Henri Reynaud. : 2 AM 1 I1 e). Outre cette information, nous ne disposons pas, à ce jour, d'autres éléments biographiques concernant Henri Reynaud.

photographies et des disques sonores. Mais Henri Reynaud est avant tout un prestataire extérieur¹⁰ chargé d'exploiter commercialement la salle : pour rentabiliser son coût, celle-ci est louée à des ciné-clubs et autres organismes publics ou privés qui projettent, vraisemblablement, des films de fiction : Club Cendrillon (Sonika Bô), le Club 46, les Amis de l'Art, l'Ambassade de Grande-Bretagne, Club Marais...

Ce qui se faisait de façon informelle avant la guerre se généralise et s'officialise. Au-delà des raisons économiques, l'accueil des ciné-clubs correspond à une volonté d'ouverture réaffirmée par la direction du Musée de l'Homme en 1948 :

« Cette clientèle répond, dans une large part, aux directives que nous avons reçu de M. le Professeur Rivet, dans son souci de faire de notre cinéma une salle largement accueillante aux publics populaires »¹¹.

Parallèlement à cette activité liée à l'exploitation commerciale, le Musée poursuit sa propre programmation, répondant elle aussi aux orientations données par Rivet.

Programmer l' « intérêt ethnologique »

Concernant les séances organisées pour le compte du Musée de l'Homme, c'est la convention relative à l'organisation de la cinématographie qui en régleme de façon peu précise le contenu :

« Les films présentés au cours de ces séances concerneront l'ethnographie, la géographie humaine, l'exploration, le folklore et, d'une façon générale, toute documentation cinématographique présentant un intérêt ethnologique. Ils pourront être présentés par des ethnologues ou des techniciens agréés par la direction du Musée de l'Homme et accompagnés d'extraits musicaux ou folkloriques »¹².

¹⁰ Henri Reynaud est un prestataire extérieur et n'appartient pas au personnel du musée : « Cette salle est en effet concédée, par contrat régulier et à titre onéreux, à un gérant qui en assume les frais d'utilisation, d'entretien et de gardiennage, et a le monopole de la location ». Cf. lettre de Vallois du 10 septembre 1954 : 2 AM 1 I2 a. (archives du Musée de l'Homme).

¹¹ Henri Reynaud poursuit : « je crois avoir interprété assez fidèlement la pensée de notre Directeur, en ouvrant largement nos portes aux éléments les moins fortunés mais les plus désireux de s'instruire, afin de justifier la définition que Monsieur Rivet a fait à l'AG, le 10 juin 1948, des musées « qui sont la propriété du peuple, pour lequel ils sont faits, et qui a contribué aux frais de leur installation ». Cf. Rapport n° II : relèvement des tarifs de location de la salle de cinéma du Musée de l'Homme et perspectives d'exploitation en 1949. 2 AM 1 I1 e) 2

¹² Convention relative à l'organisation de la cinématographie au Musée de l'Homme. (Date : probablement avril 1945) signée entre Achille Urbain, directeur du Museum National d'Histoire Naturelle et Henri Reynaud.

A partir de thématiques qu'il définit sous le contrôle du directeur du Musée, c'est lui qui doit choisir les films et en trouver les copies. Il s'entretient régulièrement avec des distributeurs ou responsables de lieux de stockage. Un courrier qu'il adresse au directeur de la société Pathé laisse entrevoir sa façon de travailler. Il écrit :

« Le Musée de l'Homme reprend à partir du 24 octobre 1945 ses séances mensuelles de cinéma consacrées, pour les premières, à Madagascar, aux Indes et au Sahara. [...] pourriez- vous nous indiquer de quels films d'intérêt colonial ou ethnographiques vous pourriez disposer à cette intention ? [...] Nous croyons nous souvenir que la Symphonie exotique de la mission Chaumel-Genty¹³ [...] a été éditée par vos soins, ainsi que Caïn de Léon Poirier¹⁴, qui contient toute une partie documentaire sur Madagascar [...]. Nous attirons votre attention sur le fait que ces séances sont officielles et d'intérêt scientifique. La première sera présentée par M. [Raymond] Décary, administrateur en chef des colonies. Enfin, La Croisière noire et La Croisière jaune sont-elles toujours éditées par vous, et comment se les procurer? »¹⁵.

Aux côtés de documents réalisés par des explorateurs, administrateurs ou ethnographes, on trouve donc des productions commerciales ainsi que certains films produits par l'armée coloniale¹⁶. C'est une programmation hétéroclite moins dictée par une véritable réflexion sur le contenu et la forme des films que par la facilité de sa mise en œuvre (accès à l'information, disponibilité de la copie).

Cette façon de considérer la programmation témoigne de la place ambivalente que le cinéma continue d'occuper dans la politique générale du musée.

La salle de cinéma, un espace de sociabilité

Pourtant, certains chercheurs prennent peu à peu conscience de l'intérêt d'un tel objet dans la conservation et la diffusion du patrimoine immatériel. Un réseau se constitue autour du département cinéma du Musée de l'Homme : chercheurs rattachés au Musée ou au CNRS, membres des sociétés savantes, cinéastes ayant travaillé comme opérateurs

¹³ Film non identifié, réalisé par Alfred Chaumel et Geneviève Chaumel-Gentil, et probablement présenté dans le cadre des conférences « Tour du monde ».

¹⁴ *Caïn, aventure des mers exotiques* de Léon Poirier (1930) dont il existe une copie aux Archives françaises du film situées à Bois d'Arcy.

¹⁵ Courrier d'Henri Reynaud au directeur de la société Pathé (1/10/45). 2AM111e)1

¹⁶ Cf. courrier d'Henri Reynaud au directeur du service cinématographique de l'Armée (1/10/45) in 2AM111e)1 : « Nous serions heureux à cette occasion, de montrer parmi d'autres documents cinématographiques l'effort et les réalisations de tout ordre de l'armée coloniale ».

pour des missions scientifiques, étudiants, journalistes... Cette réunion d'acteurs cosmopolites va créer la synergie nécessaire pour engager une réflexion sur le contenu et la forme d'un « genre » alliant rigueur scientifique et souci de mise en ordre cinématographique.

Faire coexister des dispositifs de projection, c'est finalement permettre de diversifier les publics et favoriser ainsi la rencontre entre des univers en partie cloisonnés. L'ouverture d'esprit de Paul Rivet a sans nul doute contribué à faire reconnaître l'intérêt de l'image animée et permis au Musée de l'Homme de devenir un lieu de sociabilité nécessaire au rapprochement entre le cinéma et les sciences de l'Homme.

L'évolution de cette considération du cinéma par la communauté scientifique est concomitante d'une modification des discours et des méthodes propres au cinéma du réel (ethnographie, géographie).

2. Le cinéma au service de l'Homme : la rencontre de deux mondes (1947-1952)

Filmer le terrain : vers une démarche scientifique ?

A la fin des années 1940, nombreux sont les ethnographes qui considèrent le film comme un instrument d'enregistrement suspect : le cinéma dominant s'est en effet rarement montré respectueux du discours scientifique. La pratique filmique et le matériau filmé doivent être, selon la majorité des chercheurs, assujettis aux méthodes classiques, établies sur la collecte et l'analyse des données. Tout comme en histoire, l'écrit demeure le support privilégié des observations faites sur le terrain. L'idée que le film ethnographique puisse exister comme un discours autonome en images est encore loin d'être évidente.

Mais sous l'impulsion d'un petit nombre de chercheurs, le cinéma ethnographique s'engage dans de nouvelles orientations. L'idée étant d'allier un encadrement scientifique rigoureux à une pratique maîtrisée de l'outil cinéma, permise notamment par le rapprochement avec de jeunes étudiants de l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC).

Chaperonnées par André Leroi-Gourhan et Marcel Griaule, plusieurs expéditions filmées naissent au Musée de l'Homme, en particulier dans le cadre du groupe Liotard¹⁷. C'est le cas de la mission « Ogooué-Congo »¹⁸ chez les Pygmées. Équipés de lourds moyens

¹⁷ Affilié au Club des Explorateurs, le groupe Liotard, fondé en 1945, réunit les nouveaux et jeunes explorateurs qui gravitent autour du Musée de l'Homme. Il prend le nom de « Liotard » en souvenir du géologue assassiné lors d'un séjour au Tibet oriental.

¹⁸ La mission menée par un jeune docteur en ethnologie, Noël Ballif, et des personnes aussi différentes qu'André Didier, professeur au Conservatoire national des arts et métiers, ou l'explorateur Dominique Gaisseau remportera un grand succès grâce au film de Jacques Becker, *Rendez-vous de juillet* (1949). Ce

d'enregistrement, de jeunes cinéastes tels que Jacques Dupont, Edmond Séchan et Francis Mazière accompagnent l'expédition scientifique (Piault, 2000 : 129-132)¹⁹. Cette expérience entérine une façon de réaliser des films ethnographiques grâce à la collaboration de chercheurs et de cinéastes²⁰. Pourtant, le format 35 mm n'autorise qu'une mobilité limitée de l'équipe de tournage par rapport au format réduit.

Dans l'après-guerre, l'attrait de nouvelles techniques d'enregistrement de l'image et du son et le recours à un matériel plus léger et moins cher – le format réduit 16 mm, puis le magnétophone portable – a conduit certains chercheurs à redéfinir une méthodologie propre au cinéma ethnographique. Désormais celui-ci se partage en deux tendances : la première consiste à faire prévaloir la qualité esthétique par l'utilisation du 35 mm et par la formation d'une équipe composée de cinéastes et d'ethnographes, tandis que la seconde se tourne délibérément vers l'utilisation du 16 mm pour restituer au plus près la situation ethnographique, souvent au détriment de la qualité esthétique. Ce parti-pris scientifique et technique prône donc la nécessité de former les chercheurs aux techniques audiovisuelles. Pour Jean Rouch, seul « l'ethnographe est celui qui peut savoir quand, où, comment filmer » (Rouch, 1973 : 61) car son expérience sur le terrain constitue le préalable nécessaire à toute entreprise filmique.

C'est dans cette perspective que les chercheurs-cinéastes développent la pratique du tournage à l'épaule : « Si nous étions quelques uns [...] à filmer sans tripode, c'était surtout par économie de moyens et pour permettre des déplacements rapides entre deux prises de vues » (Rouch, 1973 : 62)²¹. Être au plus près de la situation ethnographique, c'est pouvoir s'adapter aisément à l'action qui se déroule face à l'observateur et donc la restituer avec plus de justesse grâce à la caméra.

A partir de 1947, plusieurs initiatives sont impulsées au sein du Musée de l'Homme. Elles vont stimuler une réflexion de fond sur la diversité des films intéressant les sciences de l'Homme et leurs valeurs scientifiques et favoriser la rencontre de cinéastes/ cinéphiles et des scientifiques, prêts à définir communément un genre spécifique.

film raconte, en effet, l'histoire des désirs et des ambitions de cette jeunesse de l'après-guerre, à travers l'itinéraire d'un jeune homme qui choisit l'ethnographie de préférence à l'usine familiale. Celui-ci organise une expédition, laissant derrière lui le petit monde parisien incarné par les caves de Saint-Germain et l'orchestre de Claude Luter.

¹⁹ Jacques Dupont a réalisé plusieurs films au cours de cette expédition dont *Pirogues de l'Ogooué* (1947) et *Au pays des Pygmées* (1950).

²⁰ Cette expérience a suscité de nombreuses vocations. Ainsi, Jean Rouch, accompagné de ses deux amis Jean Sauvy et Pierre Ponty, organise à la même époque une expédition sur le fleuve Niger grâce au soutien du Musée de l'Homme. C'est d'ailleurs Noël Ballif qui le convainc d'acheter une caméra Bell and Howell et « Trotty » Séchan qui l'initie à la prise de vue. Cf. notamment Rouch, 2000.

²¹ Cf. également : Rouch, 1992 : 41.

Le Congrès International du Film d'Ethnologie et de Géographie humaine (1947)

La première initiative revient à l'ethnologue et préhistorien André Leroi-Gourhan qui organise, avec le soutien de la Société des Amis du Musée de l'Homme, un Congrès International du Film d'Ethnologie et de Géographie humaine (décembre 1947).

Le Congrès se présente comme la confrontation de productions ayant trait aux cultures extra-européennes issues d'une douzaine de pays. Lieu de rencontre entre scientifiques et cinéastes, la programmation réunit des films d'ordre purement scientifique – la plupart en petits formats et muets – et des films de format standard sonores et commentés destinés à l'exploitation commerciale. Rassembler dans une même manifestation des productions aussi variées est chose neuve et bouscule d'une certaine manière la dichotomie qui prévaut entre sciences et divertissement, entre non commercial et commercial, entre scientifiques et grand public. Jean Rouch rapporte que cette expérience constitue à ses yeux « le début de l'ère véritable du cinéma ethnographique » (Rouch, 1975). Il en retient par exemple « l'éblouissante révélation de *Tjurunga*, l'un des premiers films en 16 mm couleurs réalisés par Moundford ».

Ce premier Congrès a indéniablement permis d'amorcer une réflexion générale sur l'utilisation du film comme outil d'investigation scientifique. Réflexion reprise par Leroi-Gourhan dans un article souvent considéré par certains comme l'« acte de naissance officiel » du cinéma ethnographique (France, 1979 : 139) et dont le titre est équivoque : « Le film ethnologique existe-il ? » (Leroi-Gourhan, 1948), paru dans la *Revue de Géographie humaine*.

Cherchant à établir une distinction entre les types de films considérés comme « ethnographiques », il différencie le film de recherche du film de voyage exotique, qu'il déprécie, et du « film de milieu », réalisé « sans but scientifique mais tirant une valeur ethnologique de son exportation ».

Par ses critiques sur les productions de l'époque et sa tentative de typologie, Leroi-Gourhan souligne l'intérêt que présente le cinéma pour les sciences humaines, « sous couvert d'un meilleur contrôle de sa qualité scientifique »²².

Le succès du Congrès pousse les organisateurs à imaginer une structure pérenne. C'est ainsi que naît, à l'initiative d'Henri Reynaud, le Bureau international du film d'Ethnologie et de géographie humaine. Présidé par Leroi-Gourhan, il entend poursuivre les actions menées lors du Congrès en organisant, à l'année, des projections et des débats sur la nature d'un film au service de l'Homme, sur la définition d'un genre cinématographique singulier.

²² Cf. Programme du Bureau International du film d'ethnologie et de géographie humaine rédigé par André Leroi-Gourhan (21 avril 1948). Fonds CFE non classé, BnF.

Cette volonté de rassembler cinéastes et chercheurs annonce les prémices d'une réflexion d'ordre épistémologique et méthodologique sur l'utilisation de l'image animée en sciences humaines, favorisée par l'ouverture d'esprit et de crédits du CNRS. Ces initiatives constituent un tournant majeur dans le rapprochement de deux cultures. Mais le Bureau n'a pas su répondre au dynamisme engagé par le Congrès. Il faut attendre le Congrès International des Sciences Ethnographiques et Anthropologiques de Vienne de 1952 pour qu'une autre structure soit créée en vue de relancer la réflexion et d'impulser de nouvelles initiatives destinées à professionnaliser une démarche et la légitimer.

Le Comité du Film Ethnographique

C'est ainsi que le Comité du Film Ethnographique (CFE) est créé le 22 décembre 1952 par un groupe de scientifiques et de cinéastes²³. En filiation avec le Bureau international du Film d'Ethnologie et de Géographie humaine²⁴, le CFE devient un lieu d'échange, de formation, de conservation mais aussi de diffusion, d'une nouvelle manière de filmer le terrain. L'association, présidée par Leroi-Gourhan, se donne ainsi pour missions de cataloguer et répertorier les films ethnographiques, d'en assurer la projection, de promouvoir la réalisation de films présentant un intérêt ethnographique et de favoriser l'échange de ces films afin de les faire connaître par un large public.

Les activités du CFE débutent sans crédits particuliers mais grâce au Musée de l'Homme qui héberge le Comité et met à disposition la salle de projection, tandis que les membres travaillent bénévolement, tout en étant rémunérés, pour beaucoup d'entre eux, par le CNRS. Le CFE devient un moyen de récolter des fonds pour valoriser et professionnaliser une démarche encore marginale consistant à allier les compétences des cinéastes et des chercheurs dans l'élaboration d'un nouvel outil d'investigation et de diffusion de recherches ethnographiques.

Consolider une telle approche passe en partie par la diffusion des films réalisés par les ethnologues-cinéastes, projetés au cours de séances de travail. C'est là que se discutent les canons d'un genre, la méthodologie d'une démarche scientifique. Dans une ambition d'ouverture à un plus large public, des projections hebdomadaires sont organisées par le CFE, devenant ainsi, au cours des années 1950 la vitrine d'un cinéma ethnographique moderne.

²³ Le CFE, fondé en décembre 1952, réunit autour d'André Leroi-Gourhan un noyau de cinéastes, de reporters et de scientifiques parmi lesquels figurent Marc Allégret, Roger Caillois, Henri Langlois, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Alain Resnais, Nicole Philipe et Jean Rouch. Cf. « Liste des membres fondateurs du CFE », n.d. Fonds CFE non classé. La plupart des membres du CFE étaient néanmoins présents dès la création du Bureau en 1948.

²⁴ Le CFE se substitue au Bureau International. Cf. : Courrier de Jean Rouch à l'avocat Jacques Chaperon du 15 décembre 1952. Fonds Jean Rouch non classé (BnF).

Le regard porté sur les cultures extra-européennes et sur les sociétés colonisées en particulier se modifie sous l'effet des évolutions politiques, en l'occurrence la fin inéluctable de l'Empire, et des transformations que connaissent les sciences sociales. Un rapprochement s'opère entre l'anthropologie et la sociologie dont les champs de recherche tendent à se recouper. Les interactions sociales et la « situation coloniale » (Balandier, 1951 : 44-79) commencent à être prises en considération par les chercheurs. Parallèlement, l'anthropologie sociale s'approprie de nouveaux horizons et en particulier les études européennes. Le « grand partage » (Goody, 1977) qui distinguait jusque-là l'ethnologie (sociétés traditionnelles) et la sociologie (sociétés modernes) est progressivement remis en cause.

A l'image de la discipline, le cinéma ethnographique voit son contenu modifié. On note une attention particulière dans la restitution des faits. Parallèlement, la parole des « indigènes » commence progressivement à être audible. Ces transformations du film ethnographique vont de pair avec l'évolution des techniques qui vont rendre possibles les nouvelles exigences des scientifiques²⁵.

C'est sur cette toile de fond que le CFE est créé, et c'est donc un cinéma renouvelé qu'il entend défendre. Il devient ainsi le lieu de construction, puis de consolidation d'une nouvelle culture – et dont nous avons pu jusque-là étudier les conditions d'émergence.

3. Le CFE, le noyau d'une culture cinématographique singulière (1953-1960)

Créer un réseau pour mieux définir le genre

Dispositifs et fonctionnement

En lien avec le Département de la Cinématographie²⁶, le CFE organise donc des séances de travail (hebdomadaires) réservées aux membres du comité au cours desquelles sont choisis les « meilleurs » films à projeter en séances publiques (mensuelles)²⁷.

Il est difficile de savoir précisément qui choisit les films pour la période 1953-1954. Il faut attendre la réunion du Bureau du 9 février 1955 pour que soit envisagé un comité de programmation, nommé « commission technique »²⁸ qui regrouperait deux

²⁵ Les chercheurs ont d'ailleurs parfois directement stimulé ce développement. On pense notamment à Jean Rouch et Edgar Morin lors des expériences de « cinéma direct » du film *Chronique d'un été* (1961).

²⁶ Sur la liste des membres fondateurs du CFE, il est spécifié qu'Henri Reynaud est décédé mais aucun document ne permet d'en déterminer la date. Jacqueline Grigaut prend sa succession en avril 1954.

²⁷ Cf. Rapport du Congrès de la FIAF de 1955 (Varsovie) par Anne Philipe. AGP 244-B35.

²⁸ Réunion du Bureau du 9 février 1955. Fonds AGP 248.

ethnologues et deux cinéastes choisis parmi 7 des membres actifs du comité²⁹ ainsi que Jacqueline Grigault, qui a succédé à Henri Reynaud à la tête du Département Cinéma et qui assure le lien entre le CFE et le Musée de l'Homme.

Les séances de travail sont l'occasion pour les membres du comité de se rencontrer et de discuter des « canons » d'un genre à partir de plusieurs films. Les séances sont généralement encadrées par deux ou trois membres actifs : Jean Rouch, Jean-Paul Lebeuf, Viviana Pâques, Annie Lebeuf, Pierre Ichac ou Anne Philippe. Parfois, des invités viennent participer à la discussion : c'est le cas notamment de Noël Ballif, Léon Pallès, Théodore Monod, Giacomo Pozzi-Bellini (réalisateur du film *Il pianto delle zitelle*), François Balsan, Alan Lomax (ethnomusicologue), Pierre-Dominique Gaisseau et Alain Gheerbrandt...

A partir d'avril 1955, la dernière séance publique du mois est remplacée par une conférence illustrée de projections apportant un éclairage nouveau sur les rapports qu'entretiennent les sciences de l'Homme et le cinéma. Ainsi, Pierre Ichac intervient ainsi sur « Reconstitution et authenticité » tandis que Gilbert Rouget et Herbert Pepper s'attachent à décrypter les relations entre « Musicologie et cinéma ». Il s'agit de présenter publiquement l'avancée de la réflexion, d'en légitimer ainsi l'existence. Mais c'est aussi l'occasion de revenir à des questions plus pragmatiques. C'est ce que Jean Rouch propose dans une conférence sur la diffusion des films ethnographiques.

Il existe par ailleurs des séances organisées en collaboration avec d'autres structures telles que les sociétés savantes mais aussi le Groupe Africain de cinéma, le Conseil de l'Union française ou la Cinémathèque française. A titre d'exemple, le CFE organise avec cette dernière la projection de *Man of Africa* de John Grierson (1953) et de *Muruts of North Borneo* d'Ivan Polunin (1954) dans un esprit comparatiste. Il s'agit en effet de montrer « deux tendances actuelles opposées du film documentaire britannique : un cinéma commercial "réaliste" africain et un cinéma ethnographique »³⁰.

Et les publics?..

Concernant les publics, très peu de renseignements ont été trouvés. On connaît certains chiffres relatifs à la fréquentation générale des séances du CFE mais rien de suffisamment précis pour une étude sérieuse des publics, même d'un point de vue quantitatif.

²⁹ Annie Lebeuf, Viviana Pâques, Anne Philippe, Pierre Champion, Pierre Ichac, Jean-Paul Lebeuf et Jean Rouch.

³⁰ Séance du 6 avril 1955. Par ailleurs, toujours en collaboration avec la Cinémathèque française, le CFE organise une rétrospective en avant-première de l'œuvre documentaire de Vittorio De Seta au cinéma Panthéon (18 décembre 1955). Cf. compte-rendu d'activité d'avril 1955. Fonds CFE, non classé.

Quelques indications chiffrées égrènent les rapports administratifs. Ainsi sait-on qu'en 1955, « plus d'une centaine de personnes » se rendent « avec régularité »³¹ aux séances. A la lecture des comptes rendus, on devine une augmentation sensible de la fréquentation aux séances publiques mais il est fréquemment rappelé que des efforts doivent être accomplis pour « attirer un public plus large », notamment grâce à une politique de promotion : contacts avec la presse et la radio. L'année suivante, l'Assemblée Générale du CFE se félicite d'ailleurs du succès des séances probablement porté par leur annonce dans *Arts* et les *Lettres Françaises*.

Les liens qui existent avec le milieu universitaire laissent supposer que des étudiants d'ethnologie, mais aussi ceux inscrits à l'IDHEC, constituent une partie du public. Par ailleurs, un groupe d'Africains³² se constitue à l'occasion des séances publiques du CFE comme en témoigne cet extrait des minutes de l'Assemblée Générale du 29 juin 1956 :

« La présence d'un public fidèle d'Africains a permis d'engager des débats qui ont pu paraître à certains en dehors de l'ethnographie proprement dite. En fait ces débats portaient sur le problème essentiel de la situation de contacts entre colonisés et colonisateurs ».

Les dispositifs proposés par le CFE permettent certes de diffuser des films dits ethnographiques à un public plus ou moins averti mais avant tout de réunir un groupe de chercheurs et de cinéastes prêt à réfléchir à l'identité même d'un genre documentaire spécifique pour mieux définir sa méthode et d'influer sur la production contemporaine. Ainsi, Rouch précise qu'« il s'agissait surtout pour [eux] de réaliser de nouveaux films » et de constituer un réseau d'ethnographes passionnés pour « de nouvelles techniques » (Rouch, 1975).

Plus que de faire connaître les résultats des recherches au (grand) public, le CFE et les manifestations qu'il organise ou auxquelles il participe, se montrent avant tout comme un moyen de construire l'identité d'une nouvelle communauté scientifique et de faire circuler, en son sein, des pratiques et des connaissances qui permettent à leur tour de nourrir la réflexion tant sur ses objets que sur ses méthodes. Une Semaine du film ethnographique est organisée en mai 1955 ; cette rencontre constitue une première étape dans l'ébauche d'un Comité international qui tarde à s'officialiser. Il s'agit non seulement de programmer des films à vocation ethnographique, mais également de le faire fonctionner comme un espace de sociabilité. Anne Philipe explique que le but de la

³¹ Réunion du Bureau du 9 février 1955. Fonds AGP 248.

³² Les années 1950-1960 voient certaines élites scolarisées africaines immigrer en France. On pense par exemple à Paulin Vieyra, venu en France pour intégrer à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) ; il réalisera notamment le film *Afrique sur Seine*.

manifestation est, « plus que de diffuser les films, de nous faire connaître à nous-mêmes les films réalisés ou réunis par les comités étrangers »³³.

L'objectif du CFE et des manifestations auxquelles il est associé serait donc de former un réseau international de cinéastes-ethnologues qui devrait, par le biais d'un Comité international, promouvoir une certaine manière de réaliser des films ethnographiques. Le témoignage de Luc de Heusch vient confirmer le rôle majeur que jouent les réseaux de connaissance dans la diffusion des films ethnographiques :

« Je fis connaître à Bruxelles (en liaison avec l'Institut national du film scientifique), outre les films de Jean Rouch et de Mario Ruspoli, The Hunters de John Marshall, Les Nomades du soleil (le film sur les Bororo de Henri Brandt), Dead Birds de Bob Gardner, On the Bowery de Lionel Rogosin, la jeune école documentaire italienne et l'œuvre de Gian Vittorio Baldi, les films canadiens francophones ou anglophones, People of the Australian Western Desert de Jan Dunlop » (Heusch, 2006 : 49).

Appartenir au réseau qui gravite autour du Musée de l'Homme permet d'étendre la diffusion des films ; la création de plusieurs comités nationaux et du Comité international du film ethnographique (CIFE) favorise la circulation des idées (et des copies), stimule la réflexion autour de ce genre hybride dont la programmation est une manière d'écrire son histoire et de définir les canons des films à venir.

Les films projetés par le CFE au Musée de l'Homme : construire une mémoire

On y projette des « classiques » (Robert Flaherty par exemple) mais aussi des films réalisés par les membres du CFE qui en assure la coproduction avec le CNRS – alors particulièrement dynamique et innovant dans le développement des sciences humaines (Guthleben, 2009). C'est le cas des films de Jean Rouch³⁴, secrétaire général du CFE, mais également de *Goëmons* de Yannick Bellon, *Noces d'eau* de Serge Ricci, Jean Capron et Christophe Le Taneur ou encore du film de Nicole Philipe et Viviana Pâques : *Le Fils de l'Éléphant...*

Certaines copies proviennent du fonds du Musée de l'Homme, en partie distinct des collections (relativement pauvres) du CFE. D'autres sont des prêts de cinéastes eux-mêmes, ou de la Cinémathèque française comme en témoigne cet extrait d'un courrier de Jean Rouch à M. Meerson datant du 2 novembre 1955 :

³³ Anne Philipe, Rapport du CFE au Congrès de la FIAF, septembre 1955, Archives de la BiFi, Fonds Anne et Gérard Philippe, dossier n° 244 B 35.

³⁴ En particulier : *Circoncision, Initiation à la danse des possédés, Bataille sur le grand fleuve...*

*« Chère Amie,
J'ai l'honneur de vous confirmer l'emprunt de deux films Pianto delle Zitelle de Bellini et Le Chant des Fleuves de I. Iwans, que vous avez la gentillesse de bien vouloir mettre à notre disposition pour nos séances de projection du CFE. [...] »*

Les choix de programmation témoignent d'une volonté de définir un cinéma hors norme, situé au carrefour du cinéma et de la recherche en sciences humaines. Rouch dira plus tard que le CFE était devenu « un nouvel Hollywood » où naissaient « quelques films qu'on ne savait toujours pas très bien sous quelle étiquette il fallait [...] ranger et qu'on appelait tout simplement « films ethnographiques » (Rouch, 1975).

L'un des objectifs majeurs du CFE est d'inscrire les productions du temps dans une histoire du cinéma, d'inventer une mémoire tournée vers l'étude des cultures humaines, malgré les multiples contradictions et le manque d'uniformité : fiction / réalité, film commercial et non-commercial etc.

D'autres espaces de diffusion sont envisagés ; le réseau des ciné-clubs³⁵ et les festivals internationaux vont étendre le rayonnement du comité, élargir le réseau constitué autour du Musée de l'Homme et consolider la légitimité du genre auprès des milieux cinématographiques.

Les festivals internationaux, un vecteur de réflexion et de diffusion du cinéma ethnographique

En août 1953 sont organisées les Journées du Film ethnographique³⁶ dans le cadre de la Mostra, à Venise. Cette manifestation *off* vise non seulement à faire connaître le cinéma ethnographique à un public plus élargi, mais surtout à renforcer sa légitimité auprès des cinéastes et des ethnographes eux-mêmes. C'est avec le soutien d'Enrico Fulchignoni de l'UNESCO, du Dr Antonio Petrucci, directeur de la Mostra, et d'Henri Langlois, que le CFE élabore une programmation de près de vingt films³⁷, accompagnée par une conférence sur la « renaissance du film ethnographique » présentée par Jean Rouch (Rouch, 1953 : 23-25). Cette manifestation est l'occasion de fonder une généalogie du cinéma ethnographique, permettant aux novices de s'inscrire dans une certaine filiation et donc d'asseoir leur pleine légitimité.

³⁵ « En mai 1954, la Fédération Française des Ciné-Clubs a organisé une journée de conférences et de projections qui nous ont permis de diffuser 5 films ethnographiques dans 25 villes de France ». Cf. Rapport du Congrès de la FIAF de 1955 à Varsovie par Anne Philipe. Fonds AGP 244-B35.

³⁶ Dossier 1947-1959. Fonds CFE, non classé.

³⁷ Compte-rendu d'activités (1953-1954). Dossier 1947-1959. Fonds CFE, non classé.

L'accueil extrêmement prometteur réservé à ces journées marque une nouvelle étape dans la vie du cinéma ethnographique (Gallois, 2009). Prévues pour ne durer qu'une journée, la manifestation est amenée à se prolonger sous l'effet de l'intérêt suscité, d'autant plus flagrant que le festival apparaît comme un échec. Rouch en rend compte dans ces termes :

« La mauvaise qualité générale des films présentés officiellement au Festival [...] et l'accueil très froid qui fut réservé à la majorité des projections contrastaient avec la tenue de nos manifestations. Il nous paraît symptomatique que nous ayons dû projeter Moana de Flaherty quatre fois (sic), et avec un succès grandissant »³⁸.

Ces propos sont confirmés par *Les Cahiers du Cinéma* dans le compte-rendu d'« un festival sans éclat » dont le palmarès « a été proclamé sous les huées » (Bazin, 1953 : 13)³⁹ et qui souligne le grand intérêt des projections de films ethnographiques organisées par Jean Rouch (Bazin, 1953 : 18)⁴⁰. Le succès de la manifestation a permis de faire connaître le CFE au monde cinématographique (par les journalistes présents : Bazin, Michaut) qui s'est montré « heureusement surpris de l'existence [du] Comité et des buts qu'il propose »⁴¹.

Ce n'est désormais plus seulement au Musée de l'Homme et dans la communauté scientifique française que se joue sa reconnaissance mais au sein des festivals internationaux de cinéma, en France et à l'étranger.

En août 1954, quatre films sont envoyés au Festival international du film d'Édimbourg (Edinburgh International Film Festival) avec la collaboration de la Cinémathèque française.

³⁸ Compte-rendu des Journées de la Biennale de Venise, septembre 1953, Archives de la BiFi, fonds Anne et Gérard Philipe, dossier n° 251 B 36.

³⁹ L'article se poursuit ainsi : « A quelques exceptions près, ce Festival sans éclat se distingua moins par les œuvres présentées, - qui d'année en année, se sclérosant un peu plus dans un académisme sans bavure, perdent autant en vigueur et en originalité, - que par les personnalités du cinéma [...] ».

⁴⁰ « Cette année, comme les précédentes, le moindre intérêt du Festival de Venise n'a pas été dans les manifestations culturelles annexes dont il est l'occasion. Deux d'entre elles ont été particulièrement intéressantes : la rétrospective du cinéma français muet organisée par la Cinémathèque française et dont le clou fut la projection de *Napoléon* d'Abel Gance sur triple écran [...] et les séances de films ethnographiques qu'organisait notre jeune compatriote Jean Rouch ».

⁴¹ Compte-rendu des Journées de la Biennale de Venise, septembre 1953, Archives de la BiFi, fonds Anne et Gérard Philipe, dossier n° 251 B 36.

En juillet 1955, le IX^e festival international du film de Locarno⁴² invite le CFE à présenter certains de ses films⁴³. Quatre programmes sont prévus, alliant une rétrospective des films de Flaherty, d'Epstein et de Buñuel et des films contemporains : *Cimetière dans la falaise* (1951) et *les Maîtres fous* (1954) de Jean Rouch mais aussi *Bororo* du suisse Henry Brandt. Les discussions rassemblent autour des membres du CFE des cinéastes, des chercheurs (Germaine Dieterlen, Edgar Morin) mais encore des journalistes (Denis Marion, P. Michaut, de Borger) qui jouent un rôle déterminant dans la visibilité de ses films par le milieu du cinéma.

De nombreuses autres manifestations ont été l'occasion de revendiquer cette approche spécifique que ce soit auprès du milieu cinématographique ou des congrès scientifiques. Elles deviennent ainsi le lieu de réflexion et de diffusion d'une posture scientifique, d'un véritable genre cinématographique (réalisation, diffusion, conservation).

Archiver et classer : écrire une histoire du cinéma ethnographique moderne

Se soucier de la conservation des films dits ethnographiques est une façon d'inscrire l'histoire d'un genre spécifique dans celle du cinéma en général, de le légitimer, de le valoriser. Dès les origines, les questions liées à la conservation est centrale dans le projet du CFE.

Les séances de travail sont l'occasion de répertorier les films. Une impressionnante documentation est progressivement rassemblée. Le catalogage est entrepris suivant les normes de la Library of Congress et donne lieu, à partir de 1955, à l'édition de catalogues commandés par l'UNESCO (*Catalogue des films ethnographiques français*, 1955). Répertorier les films améliore la diffusion en interne ; il s'agit donc « d'adopter un système de classement systématique et international qui permettrait aux fiches de circuler d'un comité à l'autre »⁴⁴.

Par l'intermédiaire de Jean Rouch, le CFE s'est rapproché d'Henri Langlois (membre fondateur) et de la Cinémathèque française. En internationalisant son action par la mise en place d'un CIFE et la création de plusieurs comités nationaux, les membres du CFE se sont tout naturellement tournés vers la FIAF à laquelle l'organisme adhère en qualité de

⁴² Le Festival de Locarno (Suisse), fondé en 1946, est l'un des plus grands festivals du film d'auteurs indépendants. Il a pour vocation de présenter les nouvelles tendances, courants et cinéastes en promouvant le cinéma d'auteur et de qualité artistique. Les films qui y sont présentés en compétition sont inédits en dehors du pays d'origine.

⁴³ Cf. Anne Philipe, Compte-rendu des journées du film ethnographique, IX^e festival international du film de Locarno, 1955, Archives de la BiFi, fonds Anne et Gérard Philipe, dossier n°249 B 36.

⁴⁴ Anne Philipe, Rapport du CFE au Congrès de la FIAF, septembre 1955, Archives de la BiFi, fonds Anne et Gérard Philipe, dossier n° 244 B 35.

membre associé dès le Congrès d'Amsterdam (25 oct.-5 nov 52)⁴⁵. Plusieurs résolutions sont adoptées : la Fédération approuve sa création et l'assure de son aide et ses membres s'engagent à entrer en rapport avec les cinémathèques et les organisations scientifiques. Cette seconde résolution est prise dans l'optique d'initier la constitution de catalogues de films ethnographiques et de promouvoir la création de comités nationaux.

Partisan de la création d'une cinémathèque spécialisée qui coopérerait avec la FIAF, Rouch tient à demeurer indépendant vis-à-vis des institutions capables d'absorber le Comité. Mais le manque de moyen contraint le CFE à réduire ses ambitions dans la conservation des films eux-mêmes. Dans son rapport à la FIAF, Anne Philippe explique que « la question de la préservation des films ne se présente pas encore de façon pressante car le manque de crédits [les a] empêchés jusqu'à présent de tirer des copies des films [projetés] »⁴⁶ et qu'il ne possède que peu de films.

La réalisation d'une cinémathèque internationale de films ethnographiques pose de réels problèmes en termes d'organisation et de moyens financiers. Et le projet n'a jamais vu le jour⁴⁷. Néanmoins, la permanence des liens avec la FIAF permet au Comité de rendre visible son action et de nourrir son réseau, et au-delà, de militer pour que les questions liées à la conservation des films ethnographiques soient internationalement débattues. Les préoccupations de la Cinémathèque française et de la FIAF ont inspiré le CFE qui s'est nourri des débats sur la conservation du patrimoine cinématographique pour faire accéder le cinéma ethnographique au statut d'archive en devenir.

Le milieu des années 1950 marque une période de détachement vis-à-vis du milieu cinématographique. Le budget alloué au CFE par le CNC diminue, tandis que celui du CNRS s'étoffe. C'est du côté de la recherche et de l'université que se jouent désormais la reconnaissance et l'institutionnalisation du cinéma ethnographique.

La formation d'ethnologues-cinéastes : approfondir et perpétuer une « culture cinématographique » spécifique

La programmation et la conservation des films dits ethnographiques constituent des pôles d'activités majeurs permettant de définir une culture spécifique. Mais ils ne suffisent pas à son institutionnalisation, à sa pérennisation. Sur le modèle du Musée de

⁴⁵ Compte-rendu du Congrès de la FIAF de 1952 (Amsterdam, 25 oct.-5 nov 52) par Jean Rouch (3/11/52). Fonds CFE, non classé.

⁴⁶ Anne Philippe, Rapport du CFE au Congrès de la FIAF, septembre 1955, Archives de la BiFi, Fonds Anne et Gérard Philippe, dossier n° 244 B 35.

⁴⁷ La cinémathèque du CIFE apparaît encore à l'état de projet dans le compte-rendu d'activités du CFE de l'année 1970-1971. Il y est noté que « l'UNESCO envisage de créer au Musée de l'Homme une cinémathèque internationale de films ethnographiques ». Fonds CFE, non classé.

l'Homme, le CFE crée un centre d'enseignement permettant de former de jeunes ethnographes à la réalisation de films⁴⁸ afin qu'ils soient indépendants sur leurs terrains d'étude. Ce dispositif assure ainsi le renouvellement de la démarche préconisée par le CFE.

Le comité met à la disposition des ethnographes-cinéastes une salle de montage-image, ainsi que l'assistance d'une monteuse professionnelle, Suzanne Baron⁴⁹. Et même si des cours de cinéma ont probablement été menés au sein du Musée de l'Homme dès 1948 sous l'impulsion d'André Leroi-Gourhan (Rouch, 1968 : 459), c'est au CFE que revient la tâche de consolider le projet à partir du milieu des années 1950. En partenariat avec l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), des stages destinés à des étudiants sont organisés en vue de les initier aux techniques cinématographiques. Seize heures de conférences illustrées de projections sont dispensées à une vingtaine d'auditeurs composés essentiellement d'étudiants en ethnologie. Cinq modules composent le stage : « Problème du Cinéma Ethnographique » proposé par Jean Rouch, « Initiation au langage cinématographique » par Pierre Malfille de l'IDHEC, « Technique cinématographique » par Jean Bachelet⁵⁰ de l'IDHEC également, « L'enregistrement sonore » par Gilbert Rouget et « Montage et critique de films » par Suzanne Baron.

Cette formation devient un vivier de jeunes chercheurs et permet « de retenir pour des missions ultérieures les stagiaires se révélant les mieux doués »⁵¹. Le CFE poursuit ce rôle jusqu'à la fin des années 1960, avant de s'effacer derrière les institutions universitaires ayant pris le relais du CFE en matière d'enseignement, d'abord au sein de la 5^e Section de l'École Pratique des Hautes études (EPHE), puis à l'Université de Nanterre. La pérennisation d'une « culture » est ainsi assurée.

Conclusion

La salle de cinéma du Musée de l'Homme s'est effectivement constituée en espace de sociabilité faisant coexister deux univers distincts. Ce lieu a progressivement favorisé les interactions entre le monde cinématographique et la communauté scientifique. Conscients de l'intérêt de l'outil cinéma dans le développement de la recherche en

⁴⁸ Compte-rendu des cours d'initiation au cinéma ethnographique du 20 mars 1956. Dossier 1947-1959. Fonds CFE, non classé.

⁴⁹ Suzanne Baron, née en 1927, a débuté sa carrière en réalisant le montage du film de Jacques Tati *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953). Elle connaît une certaine notoriété au cinéma en collaborant pour des réalisateurs de renom, comme Jacques Tati (*Mon Oncle*, 1958) ou Frédéric Rossif (*Mourir à Madrid*, 1962). Louis Malle et Volker Schlöndorff en ont fait leur chef monteuse en lui confiant le montage de : *Le Feu follet* (1963) et *Lacombe Lucien* (1974) pour le premier, *Le Tambour* (1979) pour le second.

⁵⁰ Jean Bachelet (1894-1977) a débuté comme opérateur pour les actualités cinématographiques. Il devient directeur de la photographie pour notamment Jean Renoir et Sacha Guitry.

⁵¹ Compte rendu d'activités du CFE (Année 1959-1960). Fonds CFE, non classé.

sciences humaines et dans sa diffusion, ce groupe de chercheurs et de cinéastes (avec Jean Rouch au premier plan) est parvenu à constituer un réseau international partageant le souci de définir un « genre spécifique ». La mise en commun de savoirs et savoirs-faire – de cultures différenciées – est à la base d'une réflexion d'ordre épistémologique et méthodologique visant à faire valoir un genre capable d'être autant scientifique que cinématographique. Autour de ce « genre » spécifique, se sont organisées des pratiques culturelles. Et même s'il n'est pas aisé, pour des problèmes de sources, de les définir précisément, on peut avancer l'idée qu'elles se sont nourries des cultures en présence : le monde scientifique d'un côté (appropriation de dispositifs de travail et de diffusion : conférences, séances de travail par exemples), le milieu cinématographique (circulation du modèle de ciné-club, appropriation des problématiques liées à la conservation des films...).

Le cinéma dit « ethnographique » est problématique. Loin d'être uniforme, il pose la question d'un genre qu'il constituerait. Et même si l'étude est loin d'être aboutie à ce sujet pour en affirmer ou non sa validité, on peut supposer qu'amorcer une réflexion sur la culture qui l'entoure s'avère pertinent. Le film d'intérêt ethnographique s'est quoi qu'il en soit constitué en objet de réflexion et a engendré, dans le cadre du Musée de l'Homme, des valeurs et des pratiques culturelles qui lui sont propres.

Cet ensemble de savoirs, de représentations et de pratiques se situe – et c'est là l'une de ses spécificités – en dehors des rapports de force habituellement admis. N'appartenant ni à une culture cinématographique populaire, ni à une culture d'élite (cinéma d'auteur), le cinéma ethnographique s'est difficilement fait une place dans le paysage cinématographique de l'après-guerre.

Néanmoins, tout comme les arts ou genres considérés comme mineurs, cette / ces culture(s) a entamé un processus de légitimation en mobilisant des circuits de diffusion (comités nationaux, festival, congrès) et en s'appuyant sur des instances de légitimation (CNRS, UNESCO mais aussi FIAF, universités).

A la fin des années 1950, le cinéma ethnographique a pu accéder à une certaine reconnaissance institutionnelle de la part des deux milieux dont il est le fruit. Cette légitimité a été confirmée lorsqu'il a pleinement intégré l'université au début des années 1970.