



**HAL**  
open science

# Les images animées au Musée de l'Homme ou la rencontre de deux mondes (1930-1950)

Alice Gallois

## ► To cite this version:

Alice Gallois. Les images animées au Musée de l'Homme ou la rencontre de deux mondes (1930-1950). Conserveries mémorielles, 2014, 16. <hal-04621941>

**HAL Id: hal-04621941**

**<https://hal.science/hal-04621941v1>**

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.



HAL Authorization

# Les images animées au Musée de l'Homme ou la rencontre de deux mondes (1930-1950)

Alice Gallois, "Les images animées au Musée de l'Homme ou la rencontre de deux mondes (1930-1950)", *Conserveries mémorielles* [Online], #16 | 2014, Online since 25 September 2014. URL: <http://journals.openedition.org/cm/1980>

## Version prépublication

L'intégration d'écrans dans les espaces patrimoniaux est un phénomène récent, corollaire des innovations techniques mais aussi d'une nouvelle façon de penser la muséographie. A l'heure où l'image animée submerge notre quotidien, les musées se tournent tout naturellement vers de nouvelles technologies pour nourrir les propositions culturelles et attirer ainsi de nouveaux publics. C'est bien évidemment le cas des lieux consacrés à l'art contemporain, avec l'insertion de films expérimentaux, ou des lieux de mémoire qui puisent dans les images d'archives pour rendre l'Histoire vivante.

Moins évidente au prime abord mais tout aussi significative, l'utilisation de l'image animée s'est imposée dans la muséographie des cultures extra-européennes. Le Musée du Quai Branly constitue le meilleur exemple de la profusion des écrans. Pour mieux comprendre ce phénomène, il importe de l'historiciser en invitant le lecteur à revenir aux sources-mêmes du rapport de l'espace muséal à l'image mouvante à travers la rencontre du cinéma et des sciences humaines au sein du Musée de l'Homme.

Filmer l'Autre s'est imposé comme une évidence dès que les moyens techniques l'ont permis : ethnographie et cinéma sont, selon l'expression de Marc-Henri Piault, « les enfants jumeaux d'une entreprise commune de découverte, d'identification, d'appropriation [...] du monde et de ses histoires » (PIAULT, 2000, p. 10). La diffusion en métropole des images tournées sur le terrain extra-européen est, à la naissance du cinéma, essentiellement assurée par les expositions coloniales (DEROO, 2002, pp. 381-389) où elles jouent un rôle de divertissement. Opérateurs d'Edison et des frères Lumière se partagent le monde dans une course effrénée à l'exotisme en mouvement (JORDAN, 1992). Ces initiatives émanant d'industriels sont néanmoins relayées par d'autres acteurs : missionnaires, administrateurs coloniaux, explorateurs et chercheurs rapportent aussi de leurs terrains des images de l'altérité qu'ils projettent en particulier au sein des sociétés savantes et des musées d'ethnographie. Conçues en partie pour illustrer des conférences scientifiques, elles deviennent un moyen d'archiver le patrimoine immatériel et d'en assurer la transmission tel que le souhaitait le banquier Albert Kahn dès la fin des années 1910 en créant les Archives de la Planète (BEAUSOLEIL, ORY, 1995).

La fondation du Musée de l'Homme en 1937<sup>1</sup> renforce l'utilisation de l'outil cinématographique dans le champ des sciences de l'Homme que ce soit par les missions qu'il initie, les enseignements dispensés ou, plus indirectement, par sa politique patrimoniale. Pourvu d'une salle de cinéma le Musée de l'Homme se dote, à partir de 1945, d'un département de la cinématographie. La création d'un Bureau international du film d'ethnographie et de géographie humaine (1948) puis

---

1 Le Musée de l'Homme a été créé à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937 pour succéder à l'ancien Musée d'Ethnographie du Trocadéro qui dépendait dès 1928 au Museum national d'Histoire naturelle.

celle du Comité du film ethnographique (1952) viennent modifier la fonction de ces images dans l'espace muséal. Examiner ces projets, leurs rapports à l'institution et les dispositifs de projection qui les sous-tendent contribue sans nul doute à considérer sous un jour nouveau les liens qui unissent le film à l'espace patrimonial.

La présence d'une véritable salle de cinéma a probablement contribué à figer le dispositif de projection dans son acception classique (projection collective et continu), limitant les projets d'intégration directe de l'image animée dans les expositions – que les contraintes techniques de l'époque auraient de toute façon rendu extrêmement compliqués. Différents usages coexistent néanmoins (projections publiques, séances de travail, projections privées etc.) faisant exister par conséquent des publics hétérogènes. Lieu de rencontre entre différentes pratiques, le Musée de l'Homme – ou plus probablement les chercheurs y étant rattachés – a favorisé la réflexion sur la nature-même du cinéma ethnographique qui souffre de son double rattachement *a priori* antagoniste : science (ethnographie) et art (cinéma).

Résolument ancrée dans une histoire culturelle renouvelée, 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) et dans les archives du Musée de l'Homme (Museum d'histoire naturelle). Ce matériau riche et inédit, confronté à la littérature grise de l'époque émanant du Musée de l'Homme<sup>2</sup>, devrait permettre de déterminer en quoi l'évolution des usages du film traduit les relations qu'entretient le milieu scientifique avec le cinéma et donc de comprendre en quoi l'intégration des images animées dans l'espace patrimonial participe d'un débat théorique crucial sur l'identité même du cinéma ethnographique.

## L'entrée du film au musée : une fenêtre sur le monde (Années 1930)

### Le film comme outil de travail et illustration de missions

Les sociétés savantes, intégrées de façon plus ou moins directe au Musée d'Ethnographie du Trocadéro puis à partir de 1937 au Musée de l'Homme (alors placé sous l'autorité du Museum d'Histoire naturelle), ont joué un rôle indéniable dans l'acquisition et la diffusion de films réalisés sur les terrains extra-européens. La Société des américanistes et la Société des africanistes organisent ainsi mensuellement des séances destinées à leurs membres<sup>3</sup> où sont projetés des films en complément de conférences ou de témoignages<sup>4</sup>. L'audience s'élargit à la fin des années 1930

---

2 En particulier : les *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, le *Journal mensuel d'information du Musée de l'Homme*, le *Journal et actes de la Société des Africanistes* et de la *Société des Américanistes*.

3 La Société des Américanistes prévoit l'utilisation de films pour illustrer les communications scientifiques dès 1904 au Museum d'histoire naturelle. Cf. Le règlement du XIV<sup>e</sup> Congrès des Américanistes dans le *Journal de la Société des Américanistes*, 1904, vol. 1, n° 2, pp. 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 ». Cf. *Les Actes de la Société* (juillet 1930-juin 1931), dans le *Journal de la Société des Africanistes*. 1931, tome 1. pp. 291-298. 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.

4 La plupart de ces images animées sont des enregistrements bruts présentés sans souci cinématographique. Leur examen serait nécessaire pour déterminer plus précisément leur nature mais, malheureusement, les

avec la fondation de nouvelles associations. C'est le cas du Club des Explorateurs (LEFEBURE, 2003, pp. 18-20) qui accueille une partie de la jeune génération issue d'horizons très divers – scientifiques, aventuriers, cinéastes et écrivains – en proie au « goût de l'aventure » (VENAYRE, 2002). Diffusés en interne et à l'initiative des sociétés savantes, ces enregistrements se présentent comme des supports de travail et connaissent néanmoins une influence des plus limitées.

## Le « spectacle » des sciences humaines

Il faut attendre le printemps 1939<sup>5</sup> pour voir le Musée de l'Homme organiser en son propre nom des projections publiques régulières. Le *Bulletin mensuel d'information du Musée de l'Homme* publié entre 1939 et 1940 fait état de plusieurs séances de cinéma. Mais à la différence de l'usage consenti par les sociétés savantes, celles-ci sont avant tout utilisées pour leur caractère spectaculaire<sup>6</sup>. Ce sont pour l'essentiel des documents tournés par des voyageurs, des journalistes ou des missionnaires<sup>7</sup> venant ponctuer des soirées de « gala » ou illustrer des conférences grand public sans qu'il n'y ait le moindre lien thématique avec les expositions en cours<sup>8</sup>. Ce n'est qu'au moment de la création du département de la cinématographie en 1945 qu'une certaine évolution du rapport des images animées à l'espace patrimonial se manifeste.

---

archives consultées – notamment les bulletins que ces sociétés éditent régulièrement – ne fournissent pas ou peu d'informations permettant de les identifier. Et lorsque celles-ci sont accessibles, il est souvent impossible de retrouver les titres en question (que ce soit dans les cinémathèques ou aux Archives françaises du Film).

5 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.

6 Cf. notamment : *Le Musée de l'Homme, bulletin mensuel d'information*, 1<sup>ère</sup> année, n° 2 ; mai 1939 dans lequel les séances de projection sont présentées comme des « spectacles ».

7 D'après l'examen des *Bulletins*, sept films auraient été projetés entre mai 1939 et avril 1940, à raison généralement d'une dizaine de séances chacun, parmi eux : *Au pays du scalp* du Marquis belge Robert de Wavrin (probablement connu sous le nom de *Au Paraguay*, identifié par les Archives françaises du Film ou de *Au cœur de l'Amérique du Sud*, réalisés entre 1924 et 1926), *Man of 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, et restauré par les AFF en 2010, 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), *Merveilles et misères de l'Inde* du Père Yvon et *Aux îles de lumière* (sur Tahiti et les îles Marquises) de la journaliste Renée Hamon.

8 Les expositions présentées entre 1939 et 1940 portaient sur des thèmes et des zones géographiques totalement différents des sujets des films : l'expédition de Jeanne Cuisinier chez les Muong d'Indochine (printemps 1939), l'Afrique noire française (hiver 1939), L'Indochine française (printemps 1940). Cf. les archives du Musée de l'Homme : 2 AM 1 C4 a.

## L'organisation des activités liées au cinéma (1945-1950)

### La naissance du département de la Cinématographie

Le département de la cinématographie du Musée de l'Homme naît véritablement en 1945 bien qu'il ait probablement été pensé dès 1937<sup>9</sup>. C'est à Henri Reynaud, présenté comme réalisateur de films documentaires, qu'incombe la responsabilité d'organiser les projections du musée et de coordonner les relations avec les sociétés savantes. La volonté de structurer les activités dites cinématographiques est manifeste sans être pour autant assumée réellement puisque la charge est confiée à un prestataire extérieur et non pas à un personnel du musée<sup>10</sup>. La situation administrative d'Henri Reynaud témoigne d'un certain désengagement de la direction du Musée à l'égard de la programmation, bien que cette distanciation tienne probablement davantage à un manque de connaissance des questions pratiques et techniques qu'à un réel désintérêt pour l'outil cinématographique lui-même. Ce choix s'explique en partie par les autres prérogatives qui attendent Henri Reynaud, à savoir la gestion de la location de la salle à des ciné-clubs et autres organismes – publics ou privés. Prendre ici en compte cette tâche singulière permet de mieux éclairer la position ambivalente qu'occupe le film au sein du musée. A la fois considérées comme un divertissement et un support à la recherche, les activités liées au cinéma ne sont non pas coordonnées par des employés du Musée – administrateurs ou chercheurs – mais par un prestataire extérieur. La position du Museum – dont dépend, rappelons-le, le Musée de l'Homme – qui vise à décharger l'institution scientifique de la gestion de la salle témoigne à elle seule de la frilosité de la communauté institutionnelle et scientifique à l'égard d'un objet jugé suspect (ROUCH, 1968, pp. 429-430).

Outre l'organisation de la programmation, Henri Reynaud se voit confier des missions de conservation et d'inventaire de la documentation cinématographique du musée de l'Homme<sup>11</sup>. En dehors des objets rapportés des missions, le Musée conserve des photographies et des disques sonores. Dans cette logique, il paraîtrait naturel que les films rejoignent les collections du musée. Or, le manque de moyens (matériels, humains et financiers) ne permettra pas à Reynaud de mener à bien une véritable politique de conservation.

C'est néanmoins un véritable tournant dans l'appréhension de l'objet filmique par le milieu scientifique qui prend peu à peu conscience l'intérêt d'un tel objet dans la conservation et la diffusion du patrimoine immatériel. Le film – et ce qui s'y rapporte (le non-film) – n'est plus uniquement pensé comme l'illustration d'enquêtes mais bien comme un objet patrimonial qu'il faut préserver au même titre que les objets ethnographiques.

---

9 A vrai dire aucun document ne permet de dater précisément la date de création de ce département et encore moins d'éclairer la naissance d'un tel projet. Les plans de construction du Musée de l'Homme ne prévoient pas semble-t-il ce département dont les premières archives datent de 1945. Quant à la cabine de projection, on sait qu'elle date de 1937. Cf. Rapport de Henri Reynaud au dir. du MDH (26/12/47) in 2 AM 1 I1 e) 1

10 « 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 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.

## Programmer l' « intérêt ethnologique »

L'organisation administrative de la salle de cinéma et sa programmation demeurent donc au centre des missions d'Henri Reynaud. A raison de deux séances par mois, il organise la projection de films « accompagnée ou non de musique ou de causerie »<sup>12</sup> sans toutefois d'articulation avec les collections du Musée ou les expositions temporaires. La convention relative à l'organisation de la cinématographie au Musée de l'Homme décrit de façon très explicite le cadre général des projections :

« 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 »<sup>13</sup>.

La nature des films présentés est donc très hétérogène. Aux côtés de « documents bruts » réalisés par des explorateurs, missionnaires, administrateurs ou ethnographes<sup>14</sup>, on trouve des productions commerciales telles que *La Croisière noire* de Léon Poirier ou même certains films produits par l'armée coloniale<sup>15</sup>. C'est en tout cas une programmation hétéroclite mêlant des images en mouvement de natures très différentes.

On imagine aisément que cette diversité ait été une occasion pour les jeunes spectateurs attachés au Musée de forger leur regard et de contribuer, à l'instar du jeune Jean Rouch qui deviendra à la fois cinéaste et ethnographe, à poser les bases théoriques et méthodologiques d'un cinéma de l'Homme alliant rigueur scientifique et souci de mise en ordre cinématographique.

## Les ciné-clubs au musée : un signe d'ouverture?

Des spectateurs issus d'autres milieux que celui du Musée fréquentent aussi de façon assidue la salle de cinéma. Pour la rendre économiquement viable, la direction du Museum choisit de la louer à des associations et structures extérieures. Loin du strict cinéma « documentaire », les films projetés par les ciné-clubs relèvent du cinéma commercial de l'époque. A titre d'exemple, la programmation du ciné-club Canudo pour l'année 1949-1950 est en partie composée de films italiens néo-réalistes<sup>16</sup>.

---

12 *Idem*.

13 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.

14 La première référence à l'organisation d'une « séance cinématographique » date du 20 juin 1945 au cours de laquelle sont projetés quatre films réalisés par René Zuber : *La Crête sans les dieux* (1924), *Front de mer* (1939-1940), *Paescagel* (1941), *Suite française*. Cf. 2 AM 1 C4b.

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

16 Parmi les films projetés par le ciné-club Canudo, créé en hommage à l'écrivain et fondateur du Club des Amis du Septième Art en 1921, citons : *Païsa* de Roberto Rossellini (1946), *La terra trema* de Luchino Visconti (1948), *Anni difficili* de Luigi Zampa (1949)... Ce programme m'a été confié par Gilles Chetanian que je remercie chaleureusement. Par ailleurs, le souhait exprimé par Roberto Rossellini de choisir dans ces années-là le premier film de l'ethnographe Jean Rouch *Au pays des Mages Noirs* (1948) comme complément de programme pour son *Stromboli* (1949) illustre parfaitement l'intérêt que manifestent certains cinéastes de fiction pour le cinéma ethnographique.

Le département de la cinématographie – à la différence de tous les autres départements du Musée de l'Homme – doit être bénéficiaire : les locations deviennent ainsi le moyen de rentabiliser la salle. Ces locations sont également très avantageuses en termes de fréquentation du musée lui-même puisque chaque spectateur doit s'acquitter d'un droit d'entrée au Musée.

Même si quelques clubs fréquentaient déjà la salle du musée avant la Guerre, c'est avec la nomination de Reynaud par Rivet que se développe cette pratique :

*« Il y a lieu d'espérer [...] d'autres recettes émanant d'usagers nouveaux de notre salle<sup>17</sup>, dans les administrations, dans les milieux de cinéma ou dans le monde scientifique, universitaire ou artistique »<sup>18</sup>.*

Mais au-delà des raisons économiques qui le sous-tendent, l'accueil des ciné-clubs correspond en outre à une volonté d'ouverture affichée par la direction du Musée de l'Homme :

*« Cette clientèle répond, dans une large part, aux directives que nous avons reçu de M. le Professeur Rivet, dans son souci [est] de faire de notre cinéma une salle largement accueillante aux publics populaires »<sup>19</sup>.*

Cette déclaration d'intention ne saurait faire oublier que le département de la cinématographie a été fondé pour accueillir des propositions « scientifiques ». L'apport financier émanant des locations a ainsi permis d'assurer financièrement l'entretien de la salle et de son appareillage. « Véritables actionnaires »<sup>20</sup> de la salle, les ciné-clubs ont indirectement financé les réparations que l'administration n'aurait pu prendre à sa charge puisqu'aucun budget n'est alloué à ces fins. Pourtant, comme le précise Reynaud, « ces locations, qui ne sont que des moyens de recettes, ne constituent en aucune façon des témoignages de vitalité culturelle [du département de la Cinématographie] »<sup>21</sup>.

Le film demeure dans l'esprit général un moyen de divertissement ou, dans son utilisation par les scientifiques eux-mêmes, d'illustration de travaux de recherche. On peine non seulement à imaginer que le film puisse un jour constituer une « pièce » de musée – au même titre qu'une amulette ou un masque dogon – mais aussi que connaissances scientifiques et compétences cinématographiques puissent se combiner pour devenir le support essentiel de la transmission du patrimoine immatériel.

---

17 En janvier 1946, les usagers habituels de la salle de cinéma (parfois sans projection) sont le club de Sonika Bo, l'Institut technique du Bâtiment et des travaux publics, le Ministère du Tourisme et travail, l'Ambassade de Grande-Bretagne, le Club 46, les Amis de l'Art, le Comité scolaire. Cf. Note de Henri Reynaud à Leroi-Gourhan (25/01/46) in 2 AM 1 II e) 1.

18 Courrier de Henri Reynaud à Rivet (22/06/45) : recettes de la salle (avril-juin 45) in 2 AM 1 II e) 1

19 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 II e) 2

20 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 II e) 2

21 Courrier d'Henri Reynaud non daté [1949?], p. 5. 2 AM 1 II e) 2

## De nouvelles tentatives d'approche : un rapprochement plus assumé du cinéma et des sciences de l'Homme (1947-1952)

### Des images animées au service des expositions du Musée de l'Homme

A partir de la fin des années 1940, le choix des films est parfois envisagé en rapport avec les expositions temporaires du musée<sup>22</sup>, sans pour autant que la régularité de cette convergence soit significative. Les projections sont par ailleurs moins directement impulsées par le musée lui-même que par les sociétés qui demeurent très dynamiques. A titre d'exemple, *The Mayas through the ages* de Giles Healey est présenté au musée le 26 avril 1950 dans le cadre d'une exposition de chefs d'œuvres de l'Amérique précolombienne mais l'initiative de cette projection revient à la Société des Américanistes. Une fois de plus, c'est par le biais de structures indépendantes du musée que le film est intégré à l'espace muséal<sup>23</sup>.

L'articulation des films aux objets exposés n'est pas réellement pensée<sup>24</sup> ; la projection d'images animées est toujours conçue comme une manifestation ponctuelle venant agrémente une proposition scientifique et culturelle. Elle est une sorte de « valeur ajoutée » – non indispensable à la scénographie de l'exposition – programmée à des moments singuliers : par exemple, lors d'inaugurations et de conférences de presse<sup>25</sup>.

### Le Congrès International du Film d'Ethnologie et de Géographie humaine

Grâce au dynamisme de certains chercheurs et des associations qu'il héberge, le Musée de l'Homme amorce à la fin des années 1940 une véritable réflexion sur l'utilisation de l'image animée en proposant, avec la Société des Amis du Musée de l'Homme (SAMET), un Congrès International du Film d'Ethnologie et de Géographie humaine. Ce projet vient modifier la fonction du cinéma qui devient digne d'être réfléchi en rapport avec les sciences de l'Homme.

---

22 A titre d'exemple, une projection des films réalisés dans le cadre de l'expédition Panhard-Capricorne, est proposée à l'occasion de l'inauguration de l'exposition « Boshimans du désert du Kalahari » (dans la Vitrine du Mois) le 19 décembre 1952. Présentés par François Balsan, chef de l'expédition, en même temps que son récit de voyage. Cf. le carton d'invitation datant du 15 décembre 1952 signé par Henri Vallois, directeur du Musée de l'Homme et autres documents de présentation de l'exposition rédigés par le Musée de l'Homme. Source : 2 AM 1 C4c. Sur l'expédition, cf. François Balsan, *L'expédition Panhard-Capricorne*, Paris, Editions Amiot-Dumont, 1952 et François Balsan, « Découverte d'une œuvre très ancienne dans l'art Bushman », *Journal de la Société des Africanistes*, 1953, tome 23. pp. 139-143.

23 Cf. carton d'invitation, 2 AM 1 C4c.

24 Les documents relatifs à l'organisation des séances sont essentiellement conservés dans le fonds dédié aux manifestations du Musée de l'Homme et non dans celui consacré au cinéma, ce qui est révélateur de la manière dont le cinéma est considéré. Loin de constituer une proposition à part entière, il reste un outil d'accompagnement. Par ailleurs, la façon de présenter la diffusion d'images animées est un indice qui laisse peu de doute sur cette intégration réelle du film à l'espace muséal. Les supports de communication des manifestations du Musée (conférences, expositions, etc.) présentent les projections qui les accompagnent comme accessoires. : les titres des films, et même souvent leurs auteurs, ne sont en effet que rarement cités.

25 Comme c'est le cas de la projection du film de François Balsan, réalisé à l'occasion de l'exposition sur l'expédition Panhard-Capricorne chez les Bochimans du désert de Kalahari et projeté le 15 décembre 1952. Plus généralement, aucun document ne permet de confirmer la manière dont ces projections étaient conçues par les organisateurs, et encore moins reçues par les usagers/spectateurs.

A l'initiative de l'ethnologue et préhistorien André Leroi-Gourhan, le Congrès de décembre 1947 se présente comme la confrontation de productions ayant trait aux cultures extra-européennes issues de douze pays<sup>26</sup>. Lieu de rencontre entre scientifiques et cinéastes, la programmation a réuni des films d'ordre purement scientifique – la plupart en petits formats et muets – et des films de format standard sonores et commentés – beaucoup plus nombreux – 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. Cette expérience constitue aux yeux de Jean Rouch « le début de l'ère véritable du cinéma ethnographique » (ROUCH, 1975) dont il retient par exemple « l'éblouissante révélation de *Tjurunga*, l'un des premiers films en 16 mm couleurs réalisés par Moundford [mais aussi] la triste méfiance des spécialistes de [la] discipline envers ce qu'ils continuaient à appeler « la lanterne magique » (ROUCH, 1975).

Il est pourtant indéniable que ce premier Congrès ait amorcé une réflexion générale sur l'utilisation du film comme outil d'investigation scientifique. Leroi-Gourhan rédige l'année suivante pour la *Revue de Géographie humaine* un article souvent considéré comme l'« acte de naissance officiel » (FRANCE, 1979, p. 139) du cinéma ethnographique : « Le film ethnologique existe-il ? » (LEROI-GOURHAN, 1948). Par ses critiques sur les productions du temps, il montre qu'il a conscience des possibilités que pourrait apporter le cinéma aux sciences humaines<sup>27</sup> sous couvert d'un meilleur contrôle de sa qualité scientifique<sup>28</sup>.

Cette tentative de réunir physiquement des cinéastes et des chercheurs constitue un tournant dans le monde scientifique – et à moindre échelle dans le milieu du cinéma – initiant une réflexion d'ordre épistémologique et méthodologique sur l'utilisation de l'image animée en sciences humaines.

## **Le Comité du Film Ethnographique : une approche renouvelée du cinéma**

La création du Comité du Film Ethnographique (CFE) en 1952 par un groupe de scientifiques et de cinéastes<sup>29</sup> vient réaffirmer les nouvelles ambitions défendues lors du Congrès. Envisagé à l'occasion du Congrès International des Sciences Ethnographiques et Anthropologiques de Vienne, en septembre 1952 et en filiation directe avec le Bureau international du Film d'Ethnologie et de Géographie humaine issu du Congrès de 1947<sup>30</sup>, le CFE devient un lieu

---

26 La Belgique, le Danemark, la France, la Grande-Bretagne, les Pays-Bas, la Suède, l'URSS, le Maroc, le Canada, les États-Unis, l'Australie sont ainsi représentés au Congrès.

27 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 ». Cf. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

28 Cf. Programme du 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.

29 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. Cette rencontre constitue le véritable acte de naissance du CFE duquel Leroi-Gourhan et Jean Rouch deviennent respectivement président et secrétaire général.

30 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).

d'échange, de formation mais aussi, bien sûr de diffusion, d'une nouvelle manière de filmer l'Autre (GALLOIS, 2009, pp. 80-110). Hébergée par le Musée de l'Homme mais indépendante de celui-ci, l'association loi 1901 se donne pour tâches de :

- « 1. Cataloguer et répertorier les films ethnographiques existants déjà
2. Présenter des films
3. Promouvoir la réalisation de films présentant un intérêt ethnographique
4. Favoriser l'échange de ces films afin de les faire connaître par un large public<sup>31</sup>

Dirigé par Jean Rouch, le CFE projette des « classiques » du genre dont l'intégrale de Robert Flaherty mais aussi et surtout 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. C'est évidemment le cas des films de Jean Rouch dont *Circoncision*, *Initiation à la danse des possédés*, *Bataille sur le grand fleuve...* 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 ...*

Le comité met à la disposition des apprentis ethno-cinéastes la salle de montage-image dont est pourvu le CFE, ainsi que l'assistance d'une monteuse professionnelle, Suzanne Baron. A partir du milieu des années 1950, les jeunes chercheurs bénéficient d'une initiation aux techniques cinématographiques<sup>32</sup>, dispensée dans le cadre d'un partenariat avec l'IDHEC. Ce dispositif vise à sensibiliser les étudiants en ethnologie aux « précautions que l'on devrait prendre au moment du tournage d'un film »<sup>33</sup> et de consolider ainsi la démarche préconisée par le CFE dans la réalisation de films ethnographiques. Pour Jean Rouch, si ces films sont « techniquement très inférieurs aux travaux de professionnels, ils auront la qualité irremplaçable d'un contact réel entre celui qui filme et ceux qui sont filmés » (ROUCH, 1973, p. 62). La formation de cinéastes-ethnographes devient ainsi l'un des piliers de l'entreprise.

La diffusion des films ethnographiques – qu'ils aient ou non fait l'objet d'une aide à la production – s'affirme comme l'une des missions majeures de l'entreprise. La salle du musée de l'Homme où se réunit le CFE en séances de travail et, de façon hebdomadaire, lors de projections publiques devient la vitrine d'un cinéma ethnographique moderne. Au-delà, les festivals deviennent un vecteur idéal permettant ainsi d'étendre le rayonnement du cinéma ethnographique tel que le CFE le conçoit. Ainsi, dès la fin du mois d'août 1953 sont organisées les Journées du Film ethnographique<sup>34</sup> dans le cadre de la Biennale de Venise. Cette manifestation *off* vise à faire connaître le cinéma ethnographique à un public moins averti, mais surtout à renforcer sa légitimité auprès des cinéastes et des ethnographes. C'est avec le soutien d'Enrico Fulchignoni de l'UNESCO, du Dr Antonio Petrucci, directeur de la Mostra, et d'Henri Langlois de la Cinémathèque française, que le CFE élabore une programmation de près de vingt films<sup>35</sup>. En tant

---

31 Nicole 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.

32 Il semblerait que des cours de cinéma aient été menés dès 1948 par André Leroi-Gourhan au sein du Musée de l'Homme ; l'action du CFE ne viendrait en fait qu'entériner l'impulsion amorcée par celui-ci. (ROUCH, 1968, p. 459).

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

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

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

que représentant du CFE, Jean Rouch y présente une conférence sur la « renaissance du film ethnographique » (ROUCH, 1953, pp. 23-25). La participation au festival et l'accueil extrêmement prometteur réservé aux Journées marquent une nouvelle étape dans la vie du cinéma ethnographique (GALLOIS, 2009, pp. 92-102). 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.

## **Conclusion**

D'après ces différentes considérations, plusieurs brèves conclusions peuvent être tirées. La première concerne l'« exposition » de l'image animée : diffuser des films au Musée de l'Homme dans les années 1930-1950 n'a jamais été une pratique uniforme. Loin d'appartenir à un projet muséal cohérent, le cinéma n'a connu aucune intégration matérielle ni conceptuelle à l'espace d'exposition.

Les différents contextes de projection expérimentés au cours de cette période ont permis de réunir des publics très hétérogènes qui, par la fréquentation d'une même salle, ont favorisé une certaine perméabilité des milieux auxquels ils appartiennent bien que les « spectateurs » se mélangent peu et que les univers restent en grande partie cloisonnés. Même si leur fréquentation reste déterminée par la programmation de leur club ou société, on devine que des interactions se sont produites.

Ces initiatives de rapprochement entre cinéma et sciences humaines (programmation, conservation, enseignement, recherche) ont été le plus souvent impulsées par les satellites du Musée de l'Homme ou par le biais de certains chercheurs, en particulier d'une nouvelle génération plus ouverte à l'utilisation des nouvelles techniques. Et c'est dans cette mesure que le Musée de l'Homme peut être considéré comme le lieu majeur du dialogue entre cinéma et ethnographie. Leroi-Gourhan, Rivet, Griaule et, plus discrètement, Reynaud ont été des figures essentielles de la promotion du cinéma par le milieu scientifique des années 1930-1950 mais c'est à Jean Rouch que revient la place de précurseur d'un cinéma ethnographique construit au croisement de la technique cinématographique et de la rigueur scientifique.

Les décennies suivantes seront marquées par une quête de légitimité de cette nouvelle pratique et sa progressive et discutée institutionnalisation, défendue avec vigueur par le Comité du film ethnographique. Par l'action du comité et des nombreux réseaux qu'il a su développer, le Musée de l'Homme s'affirme, presque malgré lui, comme un haut lieu de production et de diffusion du cinéma ethnographique sans pour autant que ces innovantes perspectives n'alimentent sérieusement une politique patrimoniale précise et, encore moins, une quelconque muséographie. L'insertion du patrimoine immatériel par le biais des productions audiovisuelles au sein des musées liés aux cultures du monde attendra une nouvelle révolution : celle du numérique.