

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

**180 | 2006**

**Rendre visible**

---

## Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle

Brève histoire du Comité international du film ethnographique

**Luc de Heusch**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24710>

DOI : 10.4000/lhomme.24710

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

Pagination : 43-71

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Luc de Heusch, « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle », *L'Homme* [En ligne], 180 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24710> ; DOI : 10.4000/lhomme.24710

---

# Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle

## Brève histoire du Comité international du film ethnographique

Luc de Heusch

**J'**AI ÉTÉ l'ami de Jean Rouch. Durant un demi-siècle. Il est mort tragiquement, d'un accident de voiture en février 2004, au Niger, dans cette Afrique qu'il aimait et dont il a essayé de comprendre les traditions et leur bouleversement depuis les dernières années de la colonisation<sup>1</sup>.

J'ai assisté à ses côtés à la naissance de l'anthropologie visuelle il y a cinquante ans. Aujourd'hui en plein essor, ses frontières avec le cinéma documentaire d'inspiration sociale sont devenues indécises. Jean Rouch fut associé dès sa naissance au Bilan du film ethnographique qui complète le Festival du film du réel, aux visées en principe plus larges. Le Bilan se tient chaque année à Paris dans la salle de cinéma du Musée de l'Homme. Les raisons pour lesquelles s'est construit ce singulier partage entre les films « ethnographiques » et les autres n'ont jamais été élucidées. Depuis longtemps l'ethnographie (ou l'anthropologie, pour reprendre un terme anglo-saxon qui tend de plus en plus à se substituer au précédent) n'est plus une science exotique ; ses frontières avec d'autres sciences humaines tendent de plus en plus à s'effacer, notamment avec la sociologie, comme les chercheurs-cinéastes l'ont bien compris lors d'un élargissement significatif du Comité international du film ethnographique où ils apprirent à se connaître (voir *infra*). Seuls subsistent une méthode, un état d'esprit, quelles que soient les querelles théoriques qui ont toujours été vives dans les sciences humaines. Non seulement les festivals spécialisés se multiplient, mais la révolution technologique a mis la caméra à la portée de

1. Dans le numéro 171-172 de *L'Homme* paru à l'automne en 2004, huit mois après la disparition de Jean Rouch, Alfred Adler & Michel Cartry (pp. 531-536), ainsi que Jean-Paul Colley (pp. 537-542), ont rendu un vibrant hommage à l'ethnographe et au cinéaste, et retracé sa longue carrière. *Ndlr.*

tous. Il est loisible aujourd'hui d'enregistrer *simultanément* l'image et le son à moindre frais. Ce n'était pas possible avant la Seconde Guerre mondiale, à moins de déployer un lourd appareillage. Après l'armistice, quelques voix s'élevèrent, encore balbutiantes et peu nombreuses, en faveur de l'utilisation d'une caméra 16 mm au cours de la recherche sur le terrain. Celle d'André Leroi-Gourhan, notamment<sup>2</sup>.

Je me souviens d'une journée mémorable à Vienne en 1952, peu avant mon départ pour l'Afrique. Ce fut la première fois que je rencontrai Jean Rouch, furtivement. Devant les participants étonnés et admiratifs du IV<sup>e</sup> congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques, il montra les images de l'un de ses premiers films, *Cimetière dans la falaise*. Il venait de le réaliser chez les Dogons avec une petite caméra 16 mm muette, à la demande de Marcel Griaule, le maître qu'il admirait. C'est alors que fut décidée la création de divers comités nationaux du film ethnographique dans plusieurs pays. Le comité français prit en mains les choses sous la présidence d'André Leroi-Gourhan, et sous la houlette de Jean Rouch ; un comité fut fondé en Belgique cette année même ; la présidence en fut confiée au professeur Henri Lavachery, qui avait été jadis, en tant qu'archéologue, le compagnon d'Alfred Métraux à l'île de Pâques<sup>3</sup>. En 1955, dès mon retour du Congo, alors colonie belge, je fus mêlé à la nouvelle aventure qui se dessinait : celle de la naissance de l'anthropologie visuelle en Europe.

L'Institut pour la recherche en Afrique centrale (IRSAC), qui venait d'être créé, m'avait chargé d'une des premières enquêtes ethnographiques scientifiques : on m'envoya chez les Tetela-Hamba, au cœur du Congo. Le cinéaste Henri Storck, dont j'avais été l'assistant, me conseilla d'emmener avec moi la plus solide des caméras 16 mm, une Bell & Howell ; muni de celle-ci, je réalisai une espèce de monographie filmée en suivant le conseil avisé de Storck : ne pas espérer saisir la réalité sans l'avoir étudiée préalablement.

Nous étions peu nombreux à cette époque à emporter dans nos bagages une caméra 16 mm. Jean Rouch eut l'idée de nous inviter à présenter les films que nous avions enregistrés plus ou moins maladroitement dans les contrées lointaines où nous avons séjourné (l'ethnographie était très généralement exotique alors), et d'en discuter dans la salle de cinéma du Musée de l'Homme, du 9 au 14 mai 1955. C'était la première fois que se déroulait un tel événement. Je montrai la copie de travail de *Fête chez les Hamba*.

2. Voir « Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ? », *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, 1948, 3 : 42-50.

3. Voir sur cette mission île de Pâques, et les rôles de Henry Lavachery et d'Alfred Métraux, l'article récent de Christine Laurière, « Fictions d'une mission : île de Pâques 1934-1935 », *L'Homme*, 2005, 175-176 : *Vérités de la fiction* : 321-344. *Ndlr.*

Tous les plans étaient muets, car nul dispositif ne permettait d'enregistrer en même temps, de manière synchrone, le son correspondant à l'image. Les plus chanceux disposaient des premiers appareils (le mien était américain) pour l'enregistrement sonore sur bande magnétique lisse. Mais ils étaient munis d'un ressort qu'il fallait remonter fréquemment. Les caméras étaient dotées du même appareillage, et nous étions incapables de réaliser des plans de plus d'une vingtaine de secondes. C'est dans ces conditions techniques difficiles que Jean Rouch réalisa ce chef-d'œuvre du cinéma documentaire, que sont *Les Maîtres fous*, magnifiquement monté par Suzanne Baron. Le film était encore dépourvu de son et Jean Rouch disait lui-même le commentaire au micro, expliquant clairement les tenants et aboutissants de ce rituel religieux récent qui se déroulait dans la banlieue d'Accra. Ce fut un beau tollé. Rouch déclencha une tempête de protestations aussi bien de la part de nos aînés, ethnologues chevronnés, que de la part des intellectuels africains présents. Ceux-ci croyaient être en présence d'une image dégradante d'eux-mêmes alors qu'il s'agissait d'une image dégradante de la colonisation. Le gouverneur de la Gold Coast (Ghana actuel) ne s'y est pas trompé, lui qui interdit quelque temps plus tard la projection du film (agrandi en 35 mm, format commercial) dans les salles du pays. C'était quelques années avant l'indépendance des colonies africaines, et les nerfs étaient à vif. Je fus particulièrement choqué de la réaction négative de notre maître commun, Marcel Griaule. Rouch ne lui en tint pas grief : il ne cessera de témoigner son affection à celui qui avait fait connaître les Dogons ; comme on sait. Rouch mit sa caméra à leur service, aux côtés de Germaine Dieterlen qui poursuivit inlassablement l'entreprise de Griaule après sa mort survenue en 1956. Germaine Dieterlen affirmait qu'une enquête n'est jamais terminée, et elle avait raison de s'opposer aux pratiques académiques courantes qui fixaient un terme à toute enquête sur le terrain, soi-disant intensive (un an ou deux). Heureusement *Les Maîtres fous* ne furent pas détruits comme le suggéraient certains. Il obtint le premier prix du film documentaire au festival de Venise deux ans plus tard, en 1957.

On vit aussi, dans une atmosphère plus sereine, à l'occasion de cette première rencontre internationale, deux autres films de Jean Rouch : *Les Fils de l'eau* et *Mamy Water*. Cette séance séminale réunit une poignée d'ethnographes français, belges, anglais qui discutèrent ensemble leurs essais cinématographiques. Je montrai aussi (en copie de travail) *Ruanda : une féodalité pastorale* que j'avais réalisé sur un scénario de Jacques Maquet. Le film sur les pasteurs peuls (*Bororo*) du cinéaste Henri Brandt nous impressionna beaucoup. *Carnaval de Binche* de Jean Cleinge réconcilia avec notre entreprise les étudiants africains qui avaient jugé déshonorants pour eux *Les Maîtres fous* : ils applaudirent de tout cœur à notre

paganisme, alors qu'ils n'avaient cessé de décocher des traits acerbes contre les ethnographes qui ont le mauvais goût de montrer des visages déformés par la possession religieuse ou de rougir l'écran de sang sacrificiel. Nos pédagogues ne leur avaient-ils pas appris à y voir les signes de la barbarie ?

À vrai dire ces étudiants, dont je comprenais le désarroi, avaient mauvaise conscience devant leurs Gilles et leurs carnivals, car ils étaient partis à la conquête de la Raison ; mais nous nous sommes un peu lassés de cette maîtresse à qui nous fûmes sans doute trop longtemps fidèles. Nous étions à la recherche de toutes les sources de vie.

Quelques films très divers, réalisés dans le circuit professionnel, avaient été choisis de manière très éclectique, mais avec un goût très sûr, par Jean Rouch : *Mélodie du monde* de Walt Ruthmann, *Que viva Mexico* d'Eisenstein ou *Las Hurdes* de Bunuel. Et surtout, le célèbre *Nanook l'Esquimau* de Robert Flaherty, qui fut promu père spirituel de notre passion commune. C'est dans cette même salle du Musée de l'Homme que sera décerné des années plus tard le prix Nanook au meilleur film ethnographique du Bilan, dans la foulée du Festival consacré au cinéma du réel. Nous n'ignorions pas cependant que Flaherty avait demandé aux Esquimaux d'être les acteurs de leur propre rôle social. La plupart des thèmes qui alimenteront par la suite d'interminables débats furent exposés pour la première fois devant un public clairsemé mais passionné comme nous : les conditions particulières dans lesquelles l'ethnographe-cinéaste travaillait aussi bien que le problème posé par le jeu d'acteurs non professionnels. Il y avait parmi nous, ceux qui entendaient limiter le rôle de la caméra à celui de complément du carnet de notes, et ceux qui voulaient aboutir à une écriture plus recherchée. Ainsi s'amorçait l'éternel dilemme entre le document pur et son élaboration, entre la science et l'art. Comme si l'ethnographe n'élaborait pas aussi, sous forme d'article ou de livre, les données brutes recueillies sur le terrain.

C'est avec cette mémorable séance, que le Comité international du film ethnographique prit consistance, de manière informelle. Le V<sup>e</sup> congrès des sciences anthropologiques et ethnologiques (qui se tint à Philadelphie) adoptera le 19 septembre 1956 une résolution annonçant sa constitution officielle ; il se composera des membres des comités nationaux existants et il se complétera des comités à constituer. Mais la plupart de ces comités manquèrent toujours cruellement de moyens d'action. Dans la lettre qu'il me fit parvenir peu après la résolution adoptée par le congrès de Philadelphie, le 28 septembre 1956, Jean Rouch me confiait :

« Pour le comité international un bureau très provisoire avec beaucoup de places vides a été ébauché. Il faut que nous en reparlions. L'idée est d'avoir beaucoup de présidents

et vice-présidents honorables mais un peu séniles et un secrétariat général un peu moins honorable mais actif. Autrement dit, réunir des gars comme toi et moi. »

47

Il me suggéra notamment le nom de John Marshall qui venait de réaliser chez les Bochimans ce classique du film ethnographique qu'est *The Hunters* ; je ne le connaissais pas encore. Rouch, qui l'appréciait très fort, le qualifiait (avec affection) de « jeune cow-boy du Peabody Museum » (Harvard University). C'est par courrier que j'appris que le Film Center de cette institution avait deux projets étroitement liés, dont le premier était assurément proche du nôtre : développer une théorie pour faire des films anthropologiques et se consacrer à la production de longue durée d'une série de films consacrés aux Bochimans !Kung, dont la mère de John, Lorna Marshall, était l'excellente ethnographe (*lettre de John Marshall du 29 juillet 1957*).

Jean Rouch avait passé jadis des heures à la Cinémathèque française et Henri Langlois, son conservateur, avait compris qu'il ouvrait au cinéma un nouvel horizon. Dans une lettre qu'il lui adressa le 19 juillet 1956, il l'invitait à participer au congrès de la FIAF (Fédération internationale des archives cinématographiques) qui se tint du 9 au 15 septembre à Dubrovnik en Yougoslavie ; la journée du 13 septembre fut en effet consacrée au film ethnographique « permettant la rencontre des ethnographes et cinéastes des différents pays ». Mais déjà Jean Rouch, anarchiste dans l'âme, témoignait de méfiance envers toutes les organisations officielles. Il m'écrivit le 22 juillet 1957 : « Il faut évidemment être extrêmement prudent dans toutes les propositions si nous voulons que notre jeune organisme fonctionne » ; il était conscient de la nécessité de « former un noyau actif capable de sortir de la stérilité internationale habituelle ». Le comité international était en voie de formation ; ses membres étaient avides de connaître les films ethnographiques réalisés un peu partout dans le monde ; nous étions chauds partisans de la création d'une cinémathèque spécialisée, en liaison avec la Fédération internationale des archives cinématographiques. La création de cette cinémathèque du film ethnographique posait – et pose toujours – des problèmes ardues. Cette solution aurait été de la plus grande utilité pour l'enseignement universitaire ; elle ne vit jamais le jour. Il faut dire aussi que Jean Rouch, toujours par monts et par vaux, était aussi enthousiaste que peu doué pour gérer les affaires administratives qu'il dédaignait souverainement. Invité à nouveau à participer au 12<sup>e</sup> congrès de la FIAF, qui se tint en France même, à Antibes, du 20 au 29 octobre, Jean Rouch y avait délégué Anne Philippe. Dans une lettre envoyée à Rouch, le 15 octobre, Langlois admonesta sévèrement son ami. Il utilisa un langage officiel pour lui faire part de son mécontentement :

« 1°) Juridiquement, le Cife ne peut être considéré comme membre associé de la Fiaf. En effet le Cife n'a pas posé sa candidature à sa qualité de membre, car il n'a pas accepté, par lettre, les statuts et règlements de la Fiaf, et n'a pas signé un gentlemen's agreement avec elle. 2°) Vous allez me demander pourquoi, alors, nous vous avons reçu à nos congrès. Et, figurez-vous, je me le demande depuis Dubrovnik ».

Langlois allègue aussi, et il a raison, que le CIFE (Comité international du film ethnographique), à cette époque, n'était pas encore constitué juridiquement, comme l'avait décidé en 1956 le congrès des sciences anthropologiques et ethnologiques de Philadelphie. Un premier conseil provisoire s'était réuni le 10 juillet 1957 au Musée de l'Homme à Paris. Le Président était Georges Smets, professeur émérite à l'Université de Bruxelles, où il avait notamment donné un excellent cours d'ethnographie. À ses côtés siégeaient Jean Rouch, secrétaire général, moi-même, secrétaire général adjoint, représentant du comité belge et le docteur A. Gerbrands, trésorier, représentant le comité hollandais en sa qualité de conservateur au Musée national d'ethnologie de Leiden. C'est grâce à ce dernier que Jean Rouch, pionnier de la très jeune anthropologie visuelle, deviendra quelques années plus tard, docteur *honoris causa* de l'antique université de Leiden. La secrétaire exécutive du comité international du film ethnographique, en voie de formation, était la très diligente Monique Salzmänn. Le conseil provisoire élaborait un projet de statuts de la nouvelle association et chargea maître Bouthoul, avocat à la Cour de Paris, de le mettre en forme juridique et de le faire enregistrer. J'ignore si cette démarche légale fût jamais réalisée. En tout cas, ce projet fut ratifié un peu plus tard par la première assemblée générale (voir *infra*). Des comités nationaux, plus ou moins embryonnaires, s'étaient formés dans neuf pays (France, Belgique, Pays-Bas, Suisse, Italie, Angleterre, Canada, Israël, Yougoslavie). Le conseil provisoire décida, à la suggestion du comité belge, de patronner la production d'un film international consacré aux « Gestes de l'Homme », proposée par le cinéaste Henri Storck. Grâce à une subvention du gouvernement belge, je réalisai un film-pilote consacré aux gestes du repas ; ce fut le premier et dernier chapitre de ce qui aurait dû être, dans l'esprit de son promoteur, une vaste encyclopédie internationale.

L'existence de bien des comités était fort précaire, et instable leur composition. Les comités français, belge, italien et hollandais organisèrent cependant régulièrement des projections. Dans la salle de cinéma du Musée de l'Homme, à Paris, Jean Rouch présenta ses propres films, mais aussi ceux des autres ethnographes-cinéastes. Il montra encore des films réalisés par des cinéastes professionnels, débutants ou chevronnés. On put voir à Paris le premier film du Suisse Claude Goretta (*Nice Time*), le chef-d'œuvre d'Henri Storck (*Symphonie paysanne*) ; Joris Ivens vint présenter

le prémontage de son film sur le Mali. 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. Jean Rouch établit aussi des contacts étroits aux États-Unis avec John Marshall et Bob Gardner du Peabody Museum (Harvard University) et la fondation Flaherty. Grâce à Rouch, je rencontrai aussi un jour dans la salle du cinéma du Musée de l'Homme un certain Richard Leacock, venu lui présenter *Primary*. On pourrait mettre dans la bouche de Rouch ce que Leacock disait de Flaherty, dont il avait été l'opérateur : « De Flaherty j'ai appris à sentir les choses plutôt que les regarder dans la caméra ». Rouch a découvert aussi le jeune cinéma canadien et notamment celui de Michel Brault, qui sera son cameraman astucieux dans *Chronique d'un été*.

Si les problèmes épineux de la conservation et de l'échange ne furent pas résolus par le comité international, en revanche plusieurs rencontres, où se prolongeront nos débats initiaux, furent mises sur pied en Europe grâce au concours de l'Unesco et plus particulièrement d'Enrico Fulchignoni. Mais déjà en 1955, le IX<sup>e</sup> festival international du film de Locarno manifesta son intérêt pour le film ethnographique en invitant le comité international, qui fonctionnait tant bien que mal, à présenter divers films durant quatre journées, du 10 au 13 juillet. Deux séries étaient prévues. La première, rétrospective, plongeait dans l'histoire du cinéma : elle réunissait outre le très classique *Nanook l'Esquimau*, *Man of Aran* de Flaherty, ainsi que des extraits de *Moana*, *Que viva Mexico* d'Eisenstein, *Terre sans pain* de Buñuel. La seconde série était consacrée à quelques films actuels. C'est ainsi qu'on put revoir de Jean Rouch *Cimetière dans la falaise* et *Les Maître fous*. Les discussions réunissaient entre autres, autour de ce dernier, Germaine Dieterlen, et, pour la première fois, le sociologue Edgar Morin. Le journaliste Denis Marion se montra quelque peu sceptique sur l'audience possible des films ethnographiques, fussent-ils même de grande qualité : si *Nanook* fut un grands succès, *Man of Aran* enregistra un échec total. Jean Rouch lui répliqua : « C'est pour cela que la réalisation de films bon marché doit permettre dans un bref avenir de lancer des films sans compromission ». Il se montra confiant dans les progrès de l'agrandissement du 16 mm en 35 mm, et ajouta : « Soit les films auront une bonne carrière, soit ils resteront dans les musées ou les cinémathèques, ce qui est très bien ».



Enrico Fulchignoni était un ami personnel de Jean Rouch. Bien que psychologue, il fut un ardent défenseur du film ethnographique. Il avait lui-même réalisé un court-métrage sur l'art précolombien. Il convainquit ses collègues du Département de l'information de l'Unesco de la nécessité de publier un premier catalogue des films ethnologiques français. Celui-ci vit le jour en 1955 et il est l'œuvre du comité français, animé par Jean Rouch. Il comporte l'analyse de cent six films ; les auteurs précisent que le jugement porté sur chacun d'eux « est strictement fonction de leur valeur ethnographique et exclut toute appréciation d'un autre ordre ». Par ailleurs, Jean Rouch m'annonça dans une lettre datée du 19 août 1955 que l'Unesco était très favorable à l'idée d'équiper une salle de montage et de mixage qui, effectivement, vit bientôt le jour au Musée de l'Homme. Rouch ajouta avec humour : « Bientôt on fabriquera nous-mêmes la pellicule et les caméras... » (*lettre du 19 août 1955*). À cette époque, la Guerre froide battait son plein et l'Unesco était à la recherche d'un sujet politiquement neutre pour faire connaître son action dans les pays de l'Est. C'est sans doute pourquoi Enrico Fulchignoni et Alfred Métraux, qui faisaient partie de cette institution, encouragèrent vivement le projet du président du festival de Karlovy-Vary, M. Sedlacek, qui désirait organiser avant l'ouverture officielle du festival, du 28 juin au 5 juillet 1957, une semaine d'étude consacrée au film ethnographique. Il souhaitait inviter en Tchécoslovaquie les représentants du comité international. Il désirait que les délégués présentent des films ethnographiques ou folkloriques produits dans leur pays respectif. Je ne tardai pas à comprendre le sens de cette distinction : le parti communiste encourageait les cultures populaires sous la forme la plus chloroformée, très éloignée de nos préoccupations : les réalisateurs des pays de l'Est étaient obligés de mettre en scène dans des décors d'opérette d'insipides danses de paysans, habillés avec le plus grand soin dans leurs costumes traditionnels. C'était là le plus clair de leur apport au film « ethnographique ».

Au congrès de Prague, les conceptions occidentales du film ethnographique allaient donc être confrontées à une vision inspirée par une idéologie totalitaire. Mais quelques semaines auparavant, le professeur Maxia, directeur de l'Institut d'anthropologie de Cagliari en Sardaigne, avait invité le comité à participer du 1<sup>er</sup> au 4 mai 1957 à la semaine internationale du film ethnographique qu'il organisait dans son pays. Débordant d'humour, le professeur disait de lui-même qu'il était un petit oiseau. Son projet manquait assurément de branche solide où se poser. En l'absence de Jean Rouch, le comité français était représenté par Germaine Dieterlen et quatre autres membres. Le peu de temps dont disposaient les organisateurs explique qu'un nombre fort restreint d'experts assistèrent à cette manifestation : un Hollandais, un Italien et un Israélien. De plus, des incidents

techniques empêchèrent la projection de plusieurs films. Quoi qu'il en soit, cette semaine, quelque peu improvisée, témoignait de l'intérêt grandissant suscité en Europe par le film ethnographique. Germaine Dieterlen présenta un film précurseur, *Masques dogons*, auquel Marcel Griaule avait collaboré en 1935. Il avait été quelque peu oublié.

Le congrès de Prague, placé sous le patronage de l'Unesco, fut au contraire très bien organisé par deux institutions officielles : la commission tchécoslovaque pour l'Unesco, et l'Académie tchécoslovaque des sciences. Monique Salzman se rendit à Prague pour régler les détails avec le comité tchécoslovaque provisoire du film ethnographique, placé sous la présidence du professeur Plicka. Il eut lieu du 16 au 23 septembre 1957. Jean Rouch étant retenu en Afrique, les organisateurs décidèrent de me confier la tâche de modérateur des débats. Le professeur Plicka inaugura les discussions en présentant les questions fondamentales du film ethnographique. Le comité français présenta à cette occasion un rapport détaillé sur « Le cinéma dans l'enquête ethnographique et dans l'enseignement de l'ethnographie ». Un mélange singulier de lucidité et d'illusion caractérise ce rapport. Il souligne l'intérêt des « notes cinématographiques » prises au cours de l'enquête : il est loisible, en effet, de revoir la même cérémonie pour en approfondir l'analyse, comme le disent les auteurs. Mais on observe parallèlement dans ce rapport une surestimation de l'objectivité de cette lentille destinée à capter une petite partie du réel que l'on appelle à tort ou à raison l'« objectif » : « La caméra peut noter plus complètement, plus rapidement et plus fidèlement que l'ethnologue ne saurait le faire, équipé seulement d'un bloc-notes et d'un crayon ». Encore faut-il qu'il s'agisse d'une cérémonie ou d'une technique complexes... et pas d'une réalité plus fluide, voire invisible.

Alfred Métraux, au nom du Département des sciences sociales de l'Unesco, compléta le discours inaugural du professeur Plicka par un exposé pénétrant. Ethnologue renommé, il tira une sonnette d'alarme :

« La rapide expansion de la civilisation occidentale porte des coups mortels à ces structures fragiles que sont les cultures archaïques. Chacune d'elles représente une expérience unique, née des efforts collectifs d'innombrables générations [...]. Le cinéma est sans doute l'instrument le plus sûr et le plus précieux pour enregistrer les aspects extérieurs des cultures dites "primitives". »

Métraux annonçait de manière prophétique la fin d'une certaine ethnographie classique qui, tout en élargissant son champ d'action, s'avéra par la suite en plein désarroi. Il pressentit l'arrivée d'une tâche future, qui n'est pas sans rappeler celle qu'accomplissent depuis longtemps les spécialistes des civilisations mortes : le cinéma ethnographique est appelé à constituer ces « archives du comportement humain qui seront consultées et étudiées

par des méthodes dont nous n'avons encore qu'une idée confuse ». Ce cri de détresse mérite aujourd'hui d'être entendu par l'ensemble des producteurs mondiaux, depuis que nous avons découvert que le support photographique des films est lui-même périssable. Or, documentaire ou fictionnel, le cinéma commercial n'est-il pas le témoin de notre civilisation ? Métraux, cependant, se montre plein d'espoir pour l'avenir immédiat du film ethnographique comme moyen d'investigation. Il cite l'exemple du film tourné à Bali par Margaret Mead et Gregory Bateson, qui leur a permis « de confirmer par l'image des hypothèses qu'ils avaient formulées à partir d'autres méthodes d'investigation ». Cette question du cinéma comme outil de recherche sera longuement débattue au fil du temps. Jean Rouch et Germaine Dieterlen, qui filmeront durant sept ans, de village en village, les Dogons célébrant les cérémonies du *sigi*, ont permis d'enrichir considérablement la connaissance de ce rituel qui n'a lieu que tous les soixante ans. On s'aperçut que Griaule, qui ne disposait que de la tradition orale, en avait consigné par écrit en 1938 une description incomplète. Métraux pointe aussi du doigt un obstacle rarement évoqué ; l'enseignement pratique de l'anthropologie visuelle dans quelques universités ne l'a pas aboli complètement :

« L'industrie du film est trop développée et les exigences des techniciens trop grandes pour que l'on puisse espérer qu'un amateur soit à même de faire un film de classe. Tout au plus peut-on demander à un anthropologue de tourner suffisamment de métrage pour qu'un monteur habile puisse tirer de ses documents des séquences de vues susceptibles d'une grande diffusion. À ce propos on ne saurait trop préconiser la nécessité de recueillir un matériel abondant. »

Discutons un instant cette prise de position radicale. L'allégement du matériel de prises de vues et le passage de la photographie à l'image vidéo ont certes fortifié l'espoir que Rouch caressait de voir un nombre grandissant d'ethnographes se servir de la caméra. Mais on déplorera que cette évolution salutaire ait trop souvent engendré l'impression fâcheuse que le cinéma était un art à la portée de tous, au prix d'un enseignement sommaire. Il est vrai que le style de maints ouvrages écrits laisse aussi à désirer. Je ne m'en réjouirai pas.

Métraux donne de judicieux conseils :

« Le film ethnographique n'est accepté par le public que s'il est bâti sur un thème central [...]. Rien de plus dangereux que d'imposer à un groupe indigène une trame inventée par le cinéaste [...]. Autant que possible cette "histoire" qui nous sera contée par le film devra être rattachée à un certain nombre de personnages qui en deviendront en quelque sorte les acteurs ».

N'était-ce pas là prendre parti pour l'esthétique même de Flaherty sous le patronage de qui Jean Rouch avait placé le film ethnographique dès les

débuts ? Naturellement, Métraux envisage d'autres utilisations du film ethnographique que les salles de spectacle ; il ne s'attarde cependant pas sur son rôle dans l'enseignement, tant la chose lui semble évidente. Il se fait peut-être des illusions, conformément à l'esprit optimiste de l'Unesco, en formulant un espoir que tout ethnologue entretient dans le secret de son cœur :

« Le film ethnographique constitue un des meilleurs instruments pour réveiller chez les hommes de notre temps le sentiment de la diversité des cultures et créer une certaine souplesse psychologique indispensable pour parvenir à vivre dans un univers qui se rétrécit constamment et où les cultures s'affrontent constamment. »

Il se fait que la tribune d'« Exploration du Monde » m'a permis de montrer *Fête chez les Hamba*, à un large public, dans beaucoup de villes belges. Dans mon propos d'accompagnement, je m'étendais sur le caractère relatif de la notion de civilisation. Mais ni le texte, ni l'image ne convainquirent une très large partie de l'assistance que les Hamba n'étaient pas des sauvages...

À Prague, il me parut dommage que tant de films dits « folkloriques », réalisés dans les pays de l'Est sur les cultures locales, n'aient pas tenu compte de cet autre conseil d'Alfred Métraux : « Une recherche trop exclusive du pittoresque et un attachement trop rigide aux aspects archaïques d'une culture risquent de fausser l'image que l'on se propose de donner d'un peuple ». Karel Plicka, assurément, se situait en marge de la vision sclérosée dont tant de films officiels, produits sous le joug du régime stalinien, portaient la marque. Dès 1928, ce précurseur avait réalisé un film sur les jeux pastoraux de Slovaquie. Son film le plus important est le moyen métrage de 1933 intitulé *La Terre qui chante*, qu'il considérait lui-même comme un poème cinématographique, construit selon le rythme de la nature. Pour lui, le film ethnographique est d'abord une dramaturgie ; mais celle-ci est une mise en scène du temps libre, celui des chants et des danses. On comprend mieux que le régime communiste se soit servi de son talent pour exalter une certaine forme de la culture populaire afin de mieux dissimuler ses aspects noirs sous un sourire. Totalement étranger à cette tendance, est le très remarquable film yougoslave *Un jour dans une grande famille croate*, de Drago Chloupek et A. Gerasimov, réalisé en 1933 ; c'est un tableau touchant des aspects les plus divers de la célèbre *zadruga*, la famille étendue slave traditionnelle, vivant quasiment en économie fermée.

La première assemblée générale du comité international du film ethnographique eut enfin lieu à Bruxelles le 28 juillet 1958. Les comités français, belge, hollandais, suisse, italien, yougoslave, canadien, polonais étaient présents ou avaient donné procuration. Trois nouveaux comités s'étaient constitués (en Tchécoslovaquie, aux États-Unis et au Canada) ; ils

étaient respectivement représentés par le professeur Plicka, le professeur Brew, du Peobody Museum, et par le professeur Rioux. Notre secrétaire administrative nous ayant quittés, Catherine Darquier lui succéda.

Les élections confirmèrent dans leur mandat le président (Georges Smets), le secrétaire général (Jean Rouch), le secrétaire général adjoint (Luc de Heusch) et l'archiviste (Jacqueline Veuve). Les élections nommèrent aussi respectivement comme vice-président, Marcel Rioux (Canada), et comme cosecrétaires généraux adjoints, l'Américain Robert Gardner et le Polonais Bochenek. Le trésorier démissionnaire (le docteur Gerbrands) fut remplacé par Robert Gessain (Paris). L'assemblée vota à l'unanimité le projet de statuts élaboré par le conseil provisoire, moyennant quelques modifications.

L'assemblée générale se félicita de la multiplication des rencontres, mais déplora l'absence d'une politique d'échange entre les divers pays. L'Unesco n'avait pas donné suite aux projets déposés par le Comité international du film ethnographique (CIFE). Devant cette attitude, jugée « stérile », l'assemblée décida d'observer la plus grande prudence à l'avenir vis-à-vis de cette institution. Elle décida d'observer la même attitude face à la création d'un Institut international du cinéma. En revanche, elle se déclara partisan d'une collaboration très serrée avec la Fédération internationale des archives du film (FIAF) et avec l'Association internationale du film scientifique (AIFS).

Les représentants des comités présents à Bruxelles exposèrent leurs réalisations et leur programme. L'histoire de l'anthropologie visuelle retiendra sans doute quelques points. Le comité hollandais a procédé au remontage et au commentaire ethnographique du stock considérable des films tournés en Indonésie avant la guerre. Le comité canadien se montra très actif en matière de production, grâce à la collaboration du National Film Board. En liaison avec la production commerciale, le comité italien a réalisé six films ethnographiques en 35 mm sur la région de Calabre. Le comité des États-Unis, composé des membres du Film Unit du Peobody Museum, placé sous la direction de Robert Gardner, procéda à l'achèvement des nouveaux films tournés par John Marshall chez les Bushmen d'Afrique australe. Le comité français a produit une dizaine de films, la plupart malheureusement avec des moyens dérisoires. Le comité belge a soutenu la réalisation de mon film *Les Gestes du repas*, et a commencé à faire connaître au grand public une série de films ethnographiques majeurs avec la collaboration de l'Institut national du film scientifique. L'assemblée déplora la faiblesse des moyens financiers à la disposition du CIFE ; elle décida néanmoins de maintenir jusqu'à nouvel ordre une permanence assurée par la secrétaire administrative travaillant à Paris un jour par semaine. Le professeur Lavachery, qui présidait cette séance en qualité

de président du comité belge, organisateur de cette rencontre, se félicita de ce que le CIFE, en dépit de la précarité de ses moyens, se soit engagé sur la bonne voie : une bureaucratie réduite au minimum mais une activité cinématographique chaque jour plus importante.

Les invitations à participer à l'assemblée générale adressées aux divers comités nationaux du CIFE avaient été facilitées par les dirigeants de l'Exposition universelle qui se tenait à cette époque (1958) à Bruxelles. J'avais été chargé, en effet, par les responsables du Pavillon du Congo belge, d'organiser une rencontre internationale consacrée au thème « Le cinéma et l'Afrique au sud du Sahara ». Naturellement j'y avais invité nombre d'amis hostiles au projet colonial et singulièrement aux films de propagande officiels ainsi qu'aux films « éducatifs » (surtout moralisateurs) produits par les missions catholiques dans l'Afrique centrale belge. Jean Rouch y fit une communication qui définit parfaitement bien la position de l'ethnographe-cinéaste sur le terrain à l'époque coloniale, « coincé entre deux mondes qui se heurtent ». Il soutint courageusement que le cinéma ethnographique doit provoquer une démystification, lui qui ne se nourrit que de vérité<sup>4</sup>.

### Le Comité international du film ethnographique change de peau, sans perdre son âme

Depuis longtemps, Jean Rouch rêvait de pouvoir disposer d'une caméra 16 mm permettant d'enregistrer le son de manière synchrone. Après le festival de Locarno (voir *supra*), il rendit visite à Kudelski, le génial inventeur suisse du Nagra, la Rolls Royce des appareils à bande magnétique lisse que tous les ingénieurs du son connaissent bien. Il lui expliqua son problème : il souhaitait le voir mettre au point un dispositif permettant d'enregistrer les paroles des acteurs à distance, sans être relié à la caméra par un fil. Je l'accompagnai et je puis attester que Jean Rouch joua un rôle majeur dans cette nouvelle invention décisive, alors qu'à Paris Coutant travaillait pour Éclair à la fabrication de la caméra professionnelle 16 mm qui porte son nom. Une génération d'opérateurs de prises de vues se servirent de ce nouvel appareillage que les stations de télévision utiliseront pendant quelques années en attendant la venue sur le marché des moyens électroniques.

C'est alors qu'Edgar Morin, jeune sociologue, entra en scène. Il souhaitait réaliser avec Rouch un film consacré à des entretiens familiers avec différents acteurs parlant de leur propre condition sociale ; il s'agissait en

4. Voir Jean Rouch, « L'Africain devant le film ethnographique », *Rencontres internationales. Le cinéma et l'Afrique au sud du Sahara*, Exposition universelle et internationale, Bruxelles, 1958 : 92-94.

quelque sorte d'un portrait de la société française à travers une série de sociodrames filmés laissant apparaître ce que Morin appelait « le tissu affectif des relations humaines ». Tout en doutant quelque peu de la valeur « ethnographique » de cette entreprise, Rouch accepta d'y participer pour expérimenter la nouvelle caméra Éclair (il la confia au canadien Michel Brault) et les micros-cravates (reliés sans fil à un Nagra dernier cri) dont étaient munis les acteurs improvisés, réunis et interrogés (« confessés », dira Rouch) par Morin. Le film qui résulta de cette réalisation commune, *Chronique d'un été* (1961) étonna par sa totale nouveauté. Elle fut placée sous la bannière du cinéma-vérité, un mouvement que Dziga Vertov avait lancé en URSS peu après la Révolution de 1917. Rouch admirait autant ce cinéaste russe que l'Irlando-Américain Flaherty. Les résultats de l'expérience de *Chronique d'un été* se confirmeront dans *La Pyramide humaine* : placé dans un climat de confiance absolue, il arrive un moment où l'homme, n'importe quel homme, révèle devant la caméra sa personnalité profonde, secrète. Les présentateurs d'émissions télévisées transformeront bientôt la leçon de cet enseignement en show exhibitionniste.

À vrai dire, l'œuvre de Jean Rouch se situe quelque part entre Vertov et Flaherty. *Les Maîtres fous* est peut-être le chef-d'œuvre du cinéma-vérité, saisi sur le vif, tel que l'entendait Vertov. Mais il doit beaucoup au montage foudroyant de Suzanne Baron. Les divers films que Rouch a tournés sur le phénomène de la transe et de possession chez les Songhay du Niger appartiennent au même registre, tant il est vrai qu'une règle stricte interdit de jouer « à blanc » ce type de rituel qui se caractérise par une passion dévorante, quelle que soit sa part de théâtralité. Nous découvrons ici le privilège absolu du cinéma sur l'écriture : celui de décrire une réalité bouleversante et, au sens propre, indescriptible. Mais cela s'applique à tous les rituels, comme aux gestes du travail. Il n'en n'est pas de même dans la problématique mise en œuvre dans *Moi, un Noir*. De quoi s'agit-il ? Nous sommes à Treichville, le quartier prolétarien d'Abidjan. Rouch *met en scène* à la fois des situations authentiques et imaginaires. Trois Africains, acteurs improvisés, racontent eux-mêmes leur propre histoire tragico-comique, sans directive. Ils racontent ce qu'ils sont, et les héros qu'ils rêvent d'être. Le metteur en scène se contente de fixer les grandes lignes d'un canevas dramatique. Après le tournage muet, les acteurs commentent eux-mêmes dans la salle d'enregistrement, l'action qu'ils ont imaginée. Dans *La Pyramide humaine* (1961), Rouch est allé plus loin encore. Disposant désormais du matériel sonore perfectionné qu'il avait expérimenté avec *Chronique d'un été*, il interroge en direct (mais sur un canevas dramatique élaboré ensemble par les « acteurs » et le metteur en scène) les relations interraciales dans la classe de première du lycée d'Abidjan. Rouch

avait réuni les étudiants blancs et noirs, les filles et les garçons, dans ce sociodrame filmé qui allait changer profondément leurs attitudes réciproques. Dans les deux cas, le cinéaste joue avec le feu, ignore ce qui va se passer ; il met en branle des mécanismes psychologiques insoupçonnés.

C'est au cours du 4<sup>e</sup> congrès international de sociologie, qui se tint en septembre 1959 à Milan-Stresa, où nous étions invités, que l'assemblée générale du CIFE, convoquée le 12 septembre, prit la décision de modifier notre intitulé en CIFES (Comité du film ethnographique et sociologique). Désormais, le comité était officiellement une émanation de l'Association internationale de sociologie, autant que des congrès internationaux des sciences anthropologiques et ethnologiques. Il faut dire que, dès sa création, le comité italien sous l'impulsion de Tullio Seppili, professeur à l'Université de Pérouse, avait annexé la sociologie dans son intitulé même, puisqu'il avait choisi la dénomination *Centro italiano e il film etnografico e sociologico*. Et, en mai 1959, ce comité avait organisé à Pérouse un séminaire sous le patronage conjoint du Comité international du film ethnographique et de l'Association internationale de sociologie.

Le nouveau Comité du film ethnographique et sociologique comptait à présent treize comités nationaux, en Allemagne, aux États-Unis (le Film Study Center du Peabody Museum, dont le directeur, on l'a vu, était Robert Gardner), en Angleterre, en Belgique, au Canada (où la secrétaire générale du Comité était aussi membre du National Film Board), en France, en Grèce, en Hollande, en Italie, en Pologne, en Suisse, en Tchécoslovaquie, en Yougoslavie. Le professeur Smets étant décédé au début 1961, la présidence du Comité international fut confiée au prince Pierre de Grèce, qui s'était signalé à l'attention par ses recherches en Afghanistan. Un éphémère contact fut établi avec le Royal Anthropological Institute de Grande-Bretagne, qui avait créé de son côté une section des films ethnographiques. Anthony Christie, le nouveau secrétaire de l'Institut, pressenti par notre président, se disait tout prêt à réorganiser le comité anglais, en complète déliquescence.

### La collaboration du CIFES avec les festivals de Florence et de Venise

L'activité principale du CIFES se concentra à Florence où, grâce à l'action du comité italien, dès 1959, il collabora avec le festival des Peuples, dont la vocation initiale était « la présentation internationale du film ethnographique et sociologique ». La première édition se déroula au *Teatro La Pergola* du 14 au 20 décembre. Le jury comprenait sept membres, dont deux désignés par le CIFES, et deux par l'Association internationale de sociologie.



La production indépendante américaine fut à l'honneur. La médaille d'or fut attribuée à John Marshall et Robert Gardner pour *The Hunters* qui renoue avec la grande tradition de *Nanook* de Flaherty « en dépit et à travers les maladroites de sa réalisation ». Le jury couronna aussi deux autres films américains, *All my Babies* de George Stoney et *On the Bowery* de Lionel Rogosin. C'est au cours de l'une des réunions florentines ultérieures, organisées pendant quelques années par le festival des Peuples, que les membres de l'assemblée générale du CIFES découvrirent avec émerveillement la qualité exceptionnelle des films ethnographiques australiens. En mai 1961, un accord fut conclu à Paris entre le bureau du CIFES et les responsables du festival de Florence, consolidant les liens entre les deux organisations. Il fut notamment décidé qu'à l'avenir le CIFES interviendrait dans le choix des films sélectionnés. Jean Rouch proposa au cours de cette réunion d'établir un contact avec le Flaherty Seminar qui, aux États-Unis, remplit un rôle comparable à celui du festival des Peuples.

Le CIFES fut aussi directement associé au festival du film qui se déroula à Athènes du 1<sup>er</sup> au 7 septembre 1961, à l'initiative du comité grec, dirigé par Roussos Coundouros, et avec le concours du gouvernement grec. Le titre exact de cette manifestation publique était : « 40 ans de cinéma ethnographique et sociologique. De *Nanook* de Flaherty à *Chronique d'un été* de Jean Rouch ».

Le CIFES parut s'effiloche au fil des ans. Quatre comités seulement étaient présents (et un seul représenté) à l'assemblée générale qui se tint à Florence le 8 février 1965. Le prince de Grèce, président, était démissionnaire. Aucune assemblée générale ne s'était tenue depuis la réunion d'Athènes, en 1961. L'Unesco avait cependant reconnu le CIFES comme organisation non gouvernementale (ONG) en 1962. Grâce aux contrats passés avec cet organisme, notre ancienne secrétaire administrative, Monique Salzmann, a pu assurer à nouveau le fonctionnement du CIFES. Celui-ci a participé à la sélection des films et aux colloques organisés par le festival des Peuples en 1963, 1964 et 1965. Un catalogue des films sur l'Afrique était sous presse. Mais il fallut bien constater que seuls les comités français, américain et canadien étaient devenus des producteurs réguliers de films ethnographiques. Les universités demeuraient indifférentes à cette action. Les quelques membres réunis à Florence en 1965 approuvèrent la suggestion, faite par Jean Rouch, de confier la présidence du CIFES à Hampâté Bâ, une très forte personnalité africaine.

Le comité français demeura très actif. Marc Piaux proposa d'organiser à la fin de 1965 un petit séminaire au cours duquel seraient projetés et discutés les films ethnographiques réalisés récemment en France. Il eut lieu du 22 au 25 novembre dans la salle de la Cinémathèque française.

Parallèlement, la direction du festival des Peuples décida d'organiser en février 1966, après la clôture de la 7<sup>e</sup> édition, des séances publiques, un séminaire où seraient discutés tous les films envoyés à Florence, qu'ils aient été sélectionnés ou non. Un regain d'intérêt s'était manifesté : des représentants de comités nouveaux, constitués ou en voie de formation au Mexique, au Brésil, en Argentine et au Liban, demandèrent leur adhésion. Le premier séminaire, qui eut lieu après le festival de 1966, s'avéra un grand succès : une soixantaine de films d'intérêt ethnographique ont pu être projetés, commentés et discutés par une vingtaine de spécialistes. L'assemblée générale du CIFES se déroula le 16 février. Jean Rouch fit savoir que le catalogue prévu des films ethnographiques ou sociologiques sur l'Afrique s'était enrichi : il comportait à présent 465 titres. Un nouveau contrat d'édition concernant les films sur le Pacifique fut passé en 1965 avec l'Unesco. Robert Gardner, représentant du comité américain, annonça que l'American Anthropological Association avait demandé à un certain nombre de chercheurs de s'intéresser au film ethnographique. C'est à la suite de cette décision que fut constitué le Program In Ethnographical Film (PIEF), dont les deux vice-présidents étaient lui-même et Asen Balicki (par ailleurs président du comité canadien du CIFES). Cette association nouvelle était soutenue financièrement par la Wenner-Gren Foundation ; dans son conseil consultatif siégeaient notamment Claude Lévi-Strauss et Jean Rouch. L'assemblée générale enregistra avec un grand intérêt cette initiative, mais, avec beaucoup de sagesse Germaine Dieterlen et Tullio Seppili se demandèrent si les activités du PIEF ne recouvraient pas au moins partiellement celles du CIFES. Robert Gardner fit entendre un argument décisif : le PIEF lui paraissait la meilleure plate-forme pour obtenir des fonds très importants des fondations américaines, grâce à son siège officiel aux États-Unis. Au nom du comité français Jean Rouch porta à la connaissance de l'assemblée générale que l'enseignement du film ethnographique est désormais institutionnalisé en France grâce à la création du Laboratoire audiovisuel de la V<sup>e</sup> section de l'École pratique des hautes études (sciences religieuses), pour les étudiants qui se destinent à la pratique des sciences humaines. Placé sous le patronage de Claude Lévi-Strauss, ce laboratoire est codirigé par Jean Rouch et l'ethnomusicologue Gilbert Rouget. On notera que c'est à la même époque (milieu des années 1960) que, sous l'impulsion de Colin Young, l'Université de Californie commençait à mettre sur pied un programme sur les rapports du film et de l'anthropologie, fondé sur les expériences nouvelles du cinéma direct, qualifié aussi de cinéma d'observation.

Trois comités nationaux seulement avaient envoyé un représentant à l'assemblée générale qui se tint à Florence l'année suivante (le 22 février 1967) ;

six comités étaient cependant représentés. Cette assemblée admit comme membre actif le comité argentin et élit comme membres correspondants le professeur Mc Cartry et le cinéaste Ian Dunlop, chargés de constituer le comité australien, ainsi que Pierre Naville, directeur de la section audiovisuelle du Centre d'études sociologiques. Le CIFES participa en 1966 à la table ronde organisée par l'Unesco sur les films ethnographiques du Pacifique à Sidney (juillet 1966).

Les comités nationaux, dont le nombre s'élevait à présent à dix-huit (dont treize étaient européens) souffraient toujours cruellement d'un manque de moyens financiers réguliers. Le comité français, qui bénéficiait d'une subvention du CNRS, assurait depuis 1969, en collaboration avec le CIFES, des séances de projection hebdomadaires très suivies au Musée de l'Homme. En France également, à partir de 1967, Éric de Dampierre, de l'Université de Nanterre se préoccupait – initiative rarissime à l'époque – de constituer un dépôt de films ethnographiques les plus intéressants pour l'enseignement de l'ethnographie. On remarquera aussi que, en Grande-Bretagne, le Royal Anthropological Institute constituait une cinémathèque de films ethnographiques. Par ailleurs, Granada Télévision mit sur pied avec l'Université de Manchester un centre d'anthropologie visuelle. Cette chaîne de télévision produisit aussi une série de documentaires qui requièrent, pour la réalisation de chaque film, la collaboration sur le terrain d'un ethnographe et d'un cinéaste professionnel. Des cinémathèques de films ethnographiques s'étaient aussi constituées à Leiden et à Göttingen.

J'ignore le destin du séminaire organisé par le festival des Peuples après 1967. En tout cas, les assemblées générales du CIFES, qui se tenaient régulièrement à Florence à cette occasion, ne furent pas tenues de 1968 à 1971. Les secousses du monde universitaire après mai 1968 l'expliquent en partie. Au cours de ces années, les activités du CIFES se sont essentiellement limitées à la réalisation de catalogues sous contrat avec l'Unesco : après le catalogue des films ethnographiques sur l'Afrique noire (1967), le catalogue des films sur le Pacifique fut publié (1970) ; le catalogue de films sur les arts du spectacle dans les pays d'Asie et les pays de culture arabe était sous presse. En août 1971, le CIFES organisa conjointement avec l'Unesco un séminaire de trois jours sur « la situation actuelle du film ethnographique dans le monde » dans le cadre de la 32<sup>e</sup> Mostra de Venise. Treize films furent projetés. Participèrent notamment aux discussions les ethnographes Germaine Dieterlen, Alain Gerbrands, Guy Le Moal, Jean Rouch, James Woodburn et le cinéaste Michel Brault.

L'année suivante, en 1972, le CIFES fut à nouveau invité à participer au festival de Venise, et une assemblée générale put enfin avoir lieu le 21 avril.

Sept comités nationaux étaient présents à cette rencontre. On note la présence d'un observateur japonais, Ushiyama, directeur de Nippon Audio-Visual Productions, qui travaillait en liaison avec la Nippon Television Network Corporation. Les liens anciens avec le festival des Peuples furent évoqués et il fut décidé qu'« un terrain d'entente doit être trouvé ». Il ne le fut jamais, à ma connaissance. Sur la proposition du délégué italien Romano Calisi, Georges Henri Rivière fut élu président. Le conseil fut constitué de la façon suivante : secrétaire général, Jean Rouch ; secrétaires généraux adjoints, Romano Calisi (Italie), Luc de Heusch (Belgique), James Woodburn (Grande-Bretagne) ; trésorière, Jacqueline Veuve (Suisse). Marielle Delorme devint secrétaire administrative.

Le conseil se réunit un mois plus tard à Paris, les 24 et 25 mai 1972 sous la présidence de Rivière. Les membres présents décidèrent la création d'une cinémathèque internationale des films de l'homme, que le Musée de l'Homme à Paris se déclara prêt à accueillir. Un fait surprenant se produisit ensuite. Le conseil du CIFES proposa aussi « d'élargir ses objectifs d'étude et de compréhension mutuelle des sociétés et des cultures », et de prendre la dénomination de Comité international des films de l'homme (CIFH), tout en poursuivant « l'organisation de rencontres internationales périodiques, telles que festivals, colloques et séminaires ». Je n'assistai pas à cette réunion et ce changement demeure profondément obscur à mes yeux. C'était la fin du CIFES. Mes propres préoccupations étaient ailleurs. Je n'ai jamais interrogé Rouch sur ce point et notre amitié s'est poursuivie avec sérénité. La demande solennelle adressée à l'Unesco « d'élargir son assistance matérielle et morale » n'eut jamais de suite. Ce refus est d'autant plus compréhensible que la demande était gigantesque. Elle stipulait, outre la création de la cinémathèque du Musée de l'Homme, « la création ou le développement d'une ou plusieurs cinémathèques internationales pilotes, spécialisées dans la conservation, à des conditions techniques exemplaires » ainsi que « la création d'un centre pilote de production des "films de l'homme" dans un pays en voie de développement », décidé à « promouvoir, la recherche et l'enseignement dans le domaine des "sciences humaines" ». Ce qui était prévu n'était autre qu'une fédération de cinémathèques, sur le modèle de la FIAF. Le document intitulé « origine et développement du projet », joint au dossier, éclaire quelque peu les décisions surprenantes du conseil du CIFES. Il émane du Musée de l'Homme, de la commission française auprès de l'Unesco et du CIFES. On y lit que « ce programme peu ambitieux » (*sic*) avait pour but « la solution des problèmes et des difficultés immédiates auxquels se heurtent les anthropologues, les ethnologues et les sociologues utilisant le cinéma pour la recherche et l'enseignement ». Ces problèmes naissent fondamentalement « de la diversité des

“sciences de l’homme” acceptées par les différentes écoles, de la hiérarchisation des disciplines les composant et de leur contenu ». Le rapport poursuit à la recherche du « politiquement correct » (celle-là même qui faillit faire sombrer dès 1955 l’anthropologie visuelle naissante ?) :

« Il en va de même des difficultés découlant de la résistance justifiée ou non des pays en voie de développement (essentiellement des pays africains) à la terminologie utilisée et au contenu de l’ethnographie. Ce contenu leur apparaît comme particulièrement teinté de racisme et de paternalisme parce que d’abord étudiant leur organisation “sociale” actuelle comme la fixation anachronique d’une phase disparue du développement de l’humanité. Ce faisant le CIFES se condamne à être un comité composé d’universitaires, éminents certes, mais qui ne représentent que les organismes qui les mandatent, et destiné à ne résoudre que les problèmes de l’heure intéressant dans l’immédiat les différentes universités ou centres de recherches affiliés et par voie de conséquence les pays surdéveloppés d’Europe, d’Amérique du Nord et dans une moindre mesure d’Amérique latine ».

Je pensais que, depuis Franz Boas, les ethnologues sérieux avaient renoncé à la doctrine du darwinisme social... Voilà en tout cas une déclaration qui aurait mérité de longues discussions. Le débat nouveau qu’aurait dû susciter la déclaration imprudente de 1973 n’a jamais été rouvert. Il est certain que l’on ne fait plus l’ethnographie de la même manière qu’à l’époque coloniale. Mais son objectif aurait-il changé après ce qu’on appelle un peu vite la mondialisation ? Le CIFES n’aurait-il pas été, en définitive, victime du désarroi de l’anthropologie contemporaine ?

Je n’ai plus jamais entendu parlé du CIFES, sombré dans l’oubli, pas plus que du CIFH, mort-né. L’année suivante 1973, Émilie de Brigard organisa à New York ce qui pourrait bien être la première manifestation d’envergure de l’anthropologie visuelle aux États-Unis. Elle présenta du 17 au 23 juillet au Museum of Modern Art une série impressionnante de films « anthropologiques » répartis en 24 thèmes différents. Elle n’hésita pas à écrire dans le programme, en présentant le 3<sup>e</sup> thème, dédié à l’œuvre de Flaherty, que l’on s’accorde généralement à considérer celui-ci comme le fondateur du documentaire anthropologique « en dépit du contenu ethnographique discutable de *Nanook of the North* ». Émilie de Brigard reconnut aussi que « nulle organisation n’avait fait davantage pour rassembler et publier des informations sur le film ethnographique que le Comité international guidé à Paris par Jean Rouch ». Elle ajoutait qu’il lui semblait que l’actuelle génération des auteurs de films avait beaucoup à apprendre de ces films, anciens ou nouveaux, injustement négligés.

Les premières discussions sur les spécifications du film ethnographique ou sociologique me parurent en effet nécessiter une évaluation des œuvres du passé, réalisées par des professionnels et non par des ethnographes. Le Département des sciences sociales de l'Unesco, soucieux il y a un demi-siècle de disposer d'un instrument de travail, me commanda une étude sur « le cinéma et les sciences sociales ». Je décidai d'appeler *Panorama du film ethnographique et sociologique* l'essai publié en 1962. Émilie de Brigard l'a qualifié de « première monographie » du genre. J'abordai le problème d'un point de vue à la fois théorique et historique. J'opposai l'esthétique de Dziga Vertov et de Robert Flaherty comme les deux pôles nécessaires d'un genre documentaire présentant les situations sociales les plus diverses. Je tentai de compléter l'analyse des films récents les plus marquants par des informations puisées dans l'histoire du cinéma. J'ai donc décrit et interrogé la visée ethnographique ou sociologique de nombreux films documentaires étrangers à tout souci académique mais non à l'esprit d'indépendance caractéristique des sciences sociales. Flaherty inventa la technique de ce que je proposai d'appeler la « caméra participante », tandis que Vertov avait défini un champ d'action tout à fait différent, celui qu'on a appelé par la suite, le cinéma-vérité, en reprenant l'étiquette sous laquelle il avait placé son entreprise, qui comportait aussi une bonne dose d'ambition esthétique : Vertov insistait sur l'importance du montage dans le processus créateur, tandis que Flaherty se fondait sur l'authenticité des gestes familiers joués devant la caméra par des acteurs non professionnels. Le sourire de Nanook est inoubliable. Nous savons, depuis peu, que les deux épouses de Nanook ont été choisies par Flaherty, qui a composé ainsi ce que Max Weber appellerait sans doute un *idéal-type*. Il n'empêche qu'il nous a livré là le chef-d'œuvre paradigmatique d'une certaine façon de filmer la réalité sociale. Une réalité qui a d'autant plus de prix qu'elle a disparu à jamais.

J'ai insisté dans ce *Panorama* sur divers apports du cinéma professionnel et notamment celui que l'on doit à la tradition britannique. Elle fut inspirée par ce pionnier qu'avait été en Angleterre John Grierson, l'inventeur du mot *documentary*. Il est l'auteur de *Drifters*, l'un des premiers « documentaires » européens ; son sujet est une pêche aux harengs, réalisé au temps du muet, en 1929. Mais Grierson est surtout connu comme producteur, en liaison avec le Post Office. Sous l'influence de Flaherty, qui tourna *Man of Aran* en Irlande au début des années 1930, une école et un style se développèrent autour de la forte personnalité de Grierson. L'objectif de cette école n'était pas dépourvu cependant de finalité idéologique : il s'agissait d'exalter le travail humain (son « inconsciente beauté »)

et ses vertus civiques. Mais il est intéressant de noter que Grierson, docteur en philosophie de l'Université de Glasgow, était fort préoccupé de la rigueur dans l'élaboration filmique des documentaires sociaux. Certes, la vision sociologique de cette première génération était fort académique. Mais de cette production se détache nettement le film que Henry Watt signa avec Basil Wright en 1936 : *Night Mail* qui relate, de manière passionnante et avec la plus grande simplicité, le voyage nocturne du train assurant la liaison postale entre Londres et Glasgow. Durant la Seconde Guerre mondiale, la figure la plus attachante fut celle de Humphrey Jennings. La formule qu'il utilisa dans *Fires Were Started* (1943) pour décrire le travail de l'Auxiliary Fire Service au fil d'une journée d'alerte combine de la manière la plus heureuse le reportage et le film joué par des acteurs anonymes. La jeune école qui succéda à cette génération sous la bannière du Free Cinema (1956-1960) se situe nettement plus à gauche ; elle tenta de renouveler l'approche cinématographique de la société anglaise. Ces cinéastes protestèrent contre la vision sclérosée imposée par la tradition documentaire née en 1930. Ils voulurent rétablir le contact direct avec la vie, abandonner définitivement les jeux d'esthètes, laisser la parole à l'homme que la caméra scrute, s'effacer devant lui. Le cinéaste qui accomplit de manière exemplaire cette démarche fut Lindsay Anderson qui s'illustra par la suite dans le film de fiction. Dans *Every Day Except Christmas* (1957), il dépeint la vie des hommes qui fréquentent le grand marché matinal londonien de Covent Garden. La conviction d'Anderson rejoint celle de ses contemporains français Rouch et Morin : « Il est étonnant de voir combien de "gens ordinaires" » (même en Angleterre !) peuvent se conduire d'une manière naturelle devant une caméra quand ils sentent qu'ils peuvent vous faire confiance » (interview dans *Les Lettres françaises*, 7-13 mai 1960).

Aux États-Unis, Flaherty n'eut pas d'héritier direct. Il ne fit pas école, contrairement à Grierson en Angleterre. Cependant, entre 1934 et 1940, une pléiade de jeunes cinéastes tentèrent de créer aux États-Unis un cinéma réaliste, soucieux de témoigner efficacement des problèmes de la vie sociale. Sous l'impulsion de Paul Strand, plusieurs documentaristes participèrent à l'aventure de la maison de production Frontier Films, coopérative d'action sociale par le cinéma. Après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle vague de documentaires sociologiques apparaît. Sidney Meyers décrit en 1950, dans *The Quiet Man*, le quartier noir de New York, Harlem. Dix ans plus tard, en 1960, il réalisa *The Savage Eye* qui explore les rues, les bars, une église évangélique, un bal d'invertis. George C. Stoney est l'auteur d'une œuvre pleine de tendresse, *All my Babies* (1952), témoignage émouvant sur les relations humaines dans les

communautés noires du Sud des États-Unis. Elles contrastent avec la sécheresse des rapports entre les médecins et les patients dans l'exercice d'une certaine médecine bureaucratique. Stone a consacré un article à l'enquête sociologique exemplaire qu'il effectua pour préparer son film dont le thème central est l'accouchement. Il raconte comment ses vues simplistes sur les sages-femmes noires évoluèrent ; découvrant des êtres extraordinaires, il perdit peu à peu son attitude condescendante envers elles. Il dit aussi comment la *color bar* suscita au début la méfiance des Blancs. À leurs yeux, il n'y avait que deux raisons de se promener dans le quartier noir : l'achat de whisky ou le désir d'une femme ; mais progressivement ils éprouvèrent un intérêt ému pour le sujet même du film.

Lionel Rogosin aborde le monde du désespoir avec *On the Bowery* (1956), film-enquête sur les alcooliques déclassés qui échouent dans le célèbre quartier new-yorkais où la mort bientôt les surprendra. Il se rendit ensuite en Afrique du Sud où il tourna clandestinement un témoignage capital sur le racisme : *Come Back Africa* (1959). Comme Rouch, il laisse une grande part à l'improvisation des « acteurs » non professionnels, se bornant à indiquer le thème général de chaque scène. Enfin, l'activité du Film Study Center, rattaché au Peabody Museum de l'Université Harvard, se rattache directement à notre propos puisqu'il fut associé un temps aux activités du Comité international du film ethnographique. En filmant une chasse à la girafe chez les Bochimans, John Marshall renoue avec la grande tradition épique de Flaherty (*The Hunters*, 1956). Quant au cinéma direct, produit par E. Drew, et promu par son équipe de jeunes réalisateurs (dont Leacock, Pennebaker, etc.), il se caractérise par la non-intervention absolue au niveau de la prise de vues. Il met en mouvement la technique du plan-séquence (de longue durée) et un détachement quasi journalistique par rapport au personnage filmé, que la caméra suit pas à pas durant un événement. *Primary*, réalisé par Richard Leacock durant la campagne en vue de l'élection présidentielle, entreprise par John Kennedy, en est un exemple remarquable. Parfaitement réussi, il se refuse malheureusement à nous communiquer la moindre information sur les tenants et aboutissants de cette campagne, pourtant vue aussi bien en coulisse qu'en représentation publique.

L'Office national du Film canadien, dont le fondateur avait été Grierson, appelé par le gouvernement du Canada après la Seconde Guerre mondiale, fut animé d'un esprit de liberté peu commun dans ce genre de milieux officiels. Ainsi que ses successeurs, John Grierson en fit l'un des plus importants centres de production de films documentaires de qualité. Du point de vue des sciences sociales, le vent libertaire qui souffla sur le Québec permit, à partir des années 1950, aux jeunes réalisateurs de développer un cinéma



direct fort semblable à ce qu'on a appelé, à tort ou à raison le cinématographe en France. C'est ce qui explique les contacts étroits que Rouch entretint avec Michel Brault. Celui-ci réalisa en 1960 avec Gilles Groux *Raquetteurs*, un portrait satirique des loisirs de la société québécoise. Dans un genre plus sérieux (et plus rigide), Margaret Mead commenta la version anglaise de *Four Families* (1959), un film qui compare le comportement de quatre familles de la classe moyenne en Inde, au Japon, en France et au Canada. La version française de ce film, produit par l'Office national, fut commentée par Marcel Rioux, président du comité canadien du film ethnographique. Le film illustre les conceptions anthropologiques typiques de l'école psychosociologique nord-américaine.

Il aurait été injuste de passer sous silence les réussites du cinéma canadien anglophone. Dans le domaine sociologique qui nous concerne, *The Back-Breaking Leaf*, réalisé en 1960 par Leslie McCartney-Filgate, est un témoignage bouleversant du dur travail saisonnier de la récolte du tabac en Ontario ; le beau film de Colin Low et Wolf Koenig, *City of Gold* (1957), évoque au moyen de photographies anciennes la recherche démente (la ruée vers l'or) qui amena à Dawson City, au Klondike, 30 000 hommes aussi passionnés que futiles.

Ce panorama du film ethnographique et sociologique, même rapide, aurait été incomplet sans accorder une place à la production française, sans évoquer l'œuvre documentaire de Jean Vigo, Georges Lacombe, Georges Rouquier, Yannick Bellon, François Reichenbach, Chris Marker, Alain Resnais ; en Belgique, celle de Henri Storck, celle de Joris Ivens aux Pays-Bas ; en Italie, celle de Vittorio de Seta et celle de Gian Vittorio Baldi.

## Et aujourd'hui ?

Grâce à des subsides de la Wenner-Gren Foundation et à l'heureuse initiative de Beate Engelbrecht, les pionniers européens, américains et australiens du film ethnographique et sociologique furent invités à participer du 20 au 25 juin 2001, à la conférence sur les origines de l'anthropologie visuelle organisée à Göttingen, en Allemagne. Différents experts, généralement attachés à des universités nord-américaines, furent appelés à analyser et commenter soit un courant, soit l'œuvre d'un homme, ou encore à décrire les liens qui rattachent le passé à la situation présente. D'entrée de jeu, Paul Hockings décrivit les débuts de l'anthropologie visuelle en insistant sur le rôle primordial de Jean Rouch et de Richard Leacock. Ce fut sans doute l'une des dernières manifestations publiques importantes auxquelles Jean Rouch assista. Il y fut chaudement applaudi. Marc-Henri Piault parla du règne du sujet dans l'œuvre fertile de celui-ci,

spectateur et investigateur de l'altérité. Mais l'histoire tumultueuse du CIFES fut complètement ignorée. C'est Leacock naturellement qui décrit la carrière de Flaherty. On apprend beaucoup de choses demeurées dans l'ombre en Europe. Divers exposés révélèrent les débuts de l'ethnographie filmée en Australie ; elle est aujourd'hui en pleine expansion grâce aux réalisations de Ian Dunlop et David MacDougall. Peter Ian Crawford nous présenta le travail accompli dans les régions septentrionales de l'Europe par la Nordic Anthropological Film Association, qui organise chaque année une rencontre internationale dans un pays nordique. Cette association est très intéressée par l'usage des films ethnographiques à tous les niveaux de l'enseignement ; elle dispose d'une cinémathèque qui prête volontiers aux universités. C'est devenu, nous dit Colette Piauxt, un pôle très important de l'anthropologie visuelle européenne. C'est sur ce modèle qu'elle fonda en 1985 une Société française pour l'anthropologie visuelle, une coopérative interuniversitaire. Mais il n'est pas exagéré de dire que les États-Unis furent à l'honneur au rendez-vous de Göttingen. Les conférenciers invités, le plus souvent enseignants dans des universités américaines, mirent l'accent sur l'importance de pionniers tels que Margaret Mead et Gregory Bateson, ou Edmund Carpenter. Les œuvres classiques de John Marshall, Robert Gardner, Judith et David MacDougall, Timothy Ash furent largement commentées, mais aussi celle du cinéaste George Stoney qui n'eut pas peur de s'inspirer des modèles classiques du cinéma documentaire. Asen Balikci, qui filma chez les Esquimaux sur les traces de Flaherty au début des années 1960, était présent à Göttingen après une intense activité internationale qui croisa celle du CIFES. John Grierson fut vivement critiqué, à tort ou à raison, par Brian Winston ; il reprocha au père du documentaire britannique d'avoir insisté sur l'aspect créatif du film documentaire, ce qui lui paraît peu utile pour une approche ethnographique. Cette déclaration de guerre le rapproche singulièrement de Rof Hussmann qui défendit, contre vents et marées, l'archaïque point de vue de l'Institut du film scientifique de Göttingen. J'ai cru pouvoir écrire jadis que ce projet rigoureux était fondé sur la croyance illusoire qu'en matière de sciences humaines l'objectif était une espèce d'œil magique, semblable à celui du microscope dans les sciences de la nature. Enfin Jay Ruby, l'un des pionniers de l'anthropologie visuelle aux États-Unis, fit un excellent exposé sur la professionnalisation de celle-ci, un phénomène qui se manifesta là-bas dès les années 1960, bien avant que les universités européennes ne prennent conscience de son importance.

L'anthropologie visuelle s'est considérablement développée dans le monde grâce à la révolution électronique qui a succédé à la précédente révolution technologique (l'usage généralisé du 16 mm) qui a permis son essor au

début des années 1960. Des caméras légères de plus en plus perfectionnées sont mises à la disposition d'un nombre grandissant d'usagers, professionnels ou non, et le prix des images enregistrées est devenu dérisoire. Le cinéma, son histoire, son rôle dans la recherche, sont pris au sérieux aujourd'hui par de plus en plus d'universités. Les efforts faits en 1967 par Éric de Dampierre pour intégrer le film ethnographique dans l'enseignement ont pris de l'ampleur partout, et désormais l'Université de Nanterre, à laquelle il appartenait, délivre aux futurs chercheurs un enseignement pratique et théorique dans la section Cinéma anthropologique. Significativement, Jean Rouch y donna un cours intitulé « Cinéma et créativité ».

On vit aussi se multiplier, après 1980, les films d'intérêt ethnographique et sociologique dans les festivals internationaux de documentaires qui apparurent de plus en plus nombreux. On vit même naître des festivals spécialisés. Je me bornerai à citer les plus importants. En France, le Bilan des films ethnographiques, section du Festival du réel, a lieu chaque année à Paris depuis 1982, à l'initiative de Jean Rouch, secondé par Françoise Foucault. La même année le Comité du film ethnographique, seul survivant du CIFE, décida de consacrer chaque année, sur un thème donné, un séminaire non compétitif appelé « Regards croisés ». Cette initiative, qui vise à rassembler des films sur des groupes sociaux vus d'un point de vue différent, ne manqua pas de susciter des débats passionnés. En Grande-Bretagne, le prestigieux Royal Anthropological Institute organise un festival bisannuel dans une ville différente du royaume depuis 1985. L'Allemagne a mis sur pied à Fribourg le forum du film d'ethnologie (en 1985) et à Göttingen, le GIEF, le Göttingen International Film Festival (1993). En Italie, le festival des Peuples, dont la vocation s'est étendue à d'autres domaines, existe depuis 1959 à Florence. On a vu qu'il a longtemps collaboré avec le CIFES. En outre, existent dans ce pays plusieurs manifestations internationales ayant pour objet le film ethnographique ou anthropologique ; citons, en Sardaigne, le festival bisannuel de Nuoro (1982). Aux Pays-Bas, à Leiden, une conférence internationale d'évaluation des films d'anthropologie se réunit périodiquement depuis 1999. La Pologne organise à Lods un festival de films ethnographiques (1983) et l'Estonie fait de même à Parn (1987). Enfin, on n'oubliera pas que l'important festival Margaret Mead existe à New York depuis 1977 ; plus récemment, en 1993, fut créé au Brésil, à Rio de Janeiro, la Mostra Internacional do Filme Etnografico.

Tant d'efforts dispersés méritent assurément d'être coordonnés au sein de cette fédération internationale dont rêvait Jean Rouch, et dont il fut l'infatigable pèlerin au temps où, secrétaire général du Comité international du film ethnographique et sociologique, il parcourut l'Europe et

l'Amérique. Les organisateurs du festival des Peuples ne constataient-ils pas dès 1966 que « l'obstacle le plus grand pour effectuer une appréciation périodique et collégiale (des films ethnographiques et sociologiques), consiste à réunir dans un seul endroit et à la même occasion, sinon toute la production, au moins la part la plus nombreuse et représentative » ? Les catalogues sont nécessaires ; indispensable est l'existence d'une ou plusieurs cinémathèques mises à la disposition de toutes les universités. Ces tâches ne peuvent être réalisées que par la collaboration des institutions existantes. Le temps est venu de créer entre elles un réseau de communication. Il est aussi hautement souhaitable de faire connaître, au moins tous les deux ans, à un large public les films ethnographiques et sociologiques couronnés par les nombreux festivals spécialisés. Quel que soit le sort de l'ethnographie et de la sociologie, le cinéma collaborera par ses moyens propres au développement de cette anthropologie générale dont nous sommes tous avides ; nous sommes nombreux, Africains ou non, à la souhaiter, exempte de toute expression idéologique, mais soucieuse de l'avenir des nations pauvres, comme de celui des nations riches, où il y a de plus en plus de déshérités.



La revue *L'Homme* s'est intéressée tout récemment à l'image dans ses rapports avec l'anthropologie (2003, 165 : *Image et anthropologie*). On peut regretter qu'à cette occasion les contributeurs n'aient pas évoqué l'anthropologie visuelle, en plein essor depuis un demi-siècle sous l'impulsion notamment de Jean Rouch. Cependant, Denis Vidal, dans son étude intitulée « La migration des images. Histoire de l'art et cinéma documentaire » (*ibid.* : 249-266), aborde, indirectement, un problème important qui n'a guère été traité par les spécialistes de l'anthropologie visuelle ; ils espéraient sans doute éluder cette inquiétante question par leur silence. À propos de la première école documentaire britannique, Vidal n'y va pas par quatre chemins : il pense qu'elle servit la propagande des conservateurs, tant politiques qu'économiques. L'auteur montre l'ambiguïté de Grierson, son fondateur. Celui-ci montra son premier film, *The Drifters*, consacré à la pêche au hareng, accompagné du film d'Eisenstein *Le Cuirassé Potemkin*, qui ne cachait pas son idéologie et avait été précédemment interdit en Angleterre. Or, cette première projection eut lieu devant le tout-Londres, et, par la suite, le gouvernement anglais confia la production cinématographique du très officiel Post Office au même Grierson. J'ai déjà insisté sur le conformisme de la plupart de ces films, tout en relevant les qualités évidentes de certains d'entre eux, étrangers à tout souci de propagande. Beau joueur, Vidal concède que quelques productions en sont bien affranchies. Malheureusement le

débat n'est pas élargi. Est-il possible d'arriver à une anthropologie visuelle objective, dépourvue de tout engagement ? Le problème n'est pas le même face à un artisan aux prises avec la matière ou un prêtre accompagnant un rituel, que face à la représentation plus élaborée (par l'image ou l'écriture) du statut d'un travailleur ou des fidèles d'une religion. Encore faut-il préciser où l'action se déroule. Un certain degré d'objectivité risque d'être atteint par l'observateur d'une société lointaine sans écriture (mais non sans violence), étrangère aux préoccupations de l'observateur ; la question est plus ardue lorsqu'il s'agit de notre propre société industrielle ou de ses prolongements postcoloniaux. On peut regretter que l'attitude libertaire du mouvement Free Cinema, qui tranche avec la conformité d'esprit et de style de l'école documentaire classique en Angleterre, n'ait pas été prise en compte par Vidal, pas plus que l'attitude franchement révolutionnaire affichée par le Hollandais Joris Ivens et le Belge Henri Storck dans ce classique du film documentaire qu'est *Misère au Borinage*, tourné en 1933. Marc Piault, auteur d'un essai critique sur l'anthropologie visuelle, relève les qualités anthropologiques de ce film, bien qu'il soit en partie rejoué par les intéressés. Il écrit même que cette expérience est « exemplaire »<sup>5</sup>. Le débat, en tout cas, l'est. Il mérite d'être poursuivi.

*Université libre de Bruxelles*

MOTS CLÉS/KEYWORDS: Rouch, Jean – Flaherty, Robert – Vertov, Dziga – Cinémathèque française – archives cinématographiques/*cinematographic archives* – Musée de l'Homme – anthropologie visuelle/*visual anthropology*.

5. *Anthropologie et Cinéma*, Paris, Nathan, 2000 : 102.

Luc de Heusch, *Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle : brève histoire du Comité international du film ethnographique*. — Les activités de Jean Rouch, animateur du Comité international du film ethnographique, soutenues par l'Unesco, sont peu connues (1955-1973). Grâce à ces initiatives, les premiers anthropologues cinéastes ont pu montrer leurs films et en débattre à Paris, Bruxelles, Prague, Venise, Florence, Locarno. Jean Rouch fut avec le sociologue Edgar Morin (avec qui il réalisa le film *Chronique d'un été*), l'un des fondateurs du festival des Peuples (Florence) entièrement consacré aux films ethnographiques et sociologiques. Dans cet article, Luc de Heusch, intimement associé à Jean Rouch au cours de cette aventure, raconte les péripéties qui ont entouré la naissance de l'anthropologie visuelle.

Luc de Heusch, *Jean Rouch and the Birth of Visual Anthropology : A Short History of the Comité international du film ethnographique*. — Jean Rouch's activities (1955-1973), with UNESCO's backing, in the Comité international du film ethnographique are not well known. Thanks to his initiatives, the first film-making anthropologists were able to show their work and discuss it in Paris, Brussels, Prague, Venice, Florence and Locarno. Along with the sociologist Edgar Morin (with whom he made *Chronique d'un été*), Rouch helped found the Festival of Peoples (Florence), devoted to anthropological and sociological films. Closely associated with Rouch during this venture, Luc de Heusch recalls the happenings that surrounded the birth of visual anthropology.