

Les missions Griaule et le cinéma ethnographique

par Éric Jolly, CNRS, Institut des mondes africains (IMAF)

Dès les années 1960, Jean Rouch présente Marcel Griaule comme l'un des deux « pionniers » ou « précurseurs » du cinéma ethnographique français¹ avec le père Patrick O'Reilly, réalisateur du documentaire sur *Bougainville* (1935) dans les Îles Salomon. Pourtant, les études sur les films des missions Griaule sont rares et peu documentées. L'unique article qui leur est entièrement consacré s'interroge sur leur contexte de production, mais sans apporter de réponses précises ou satisfaisantes, en particulier sur les dates de tournage et de montage². La consultation des archives disponibles permet aujourd'hui de combler ces lacunes. En revanche, on ne sait pratiquement rien sur les influences cinématographiques de Griaule ni sur les films ethnographiques qu'il aurait pu prendre pour modèle. Curieusement, Griaule n'en cite aucun à titre d'exemple dans ses cours ou dans ses livres, même lorsqu'il traite du cinéma³.

Première tentative de film par Marcel Griaule (1928)

Dès les préparatifs de sa première mission de 1928-1929, Marcel Griaule prévoit d'emporter une caméra performante⁴ sur son terrain éthiopien afin d'y réaliser un film ethnographique, en dépit de son inexpérience cinématographique, d'un budget limité et d'une équipe réduite. Pour acquérir ce matériel coûteux et pour bénéficier de la présence d'un caméraman, il cherche de nouveaux financements, approche la société Gaumont et contacte le mécène Albert Kahn par le biais de Jean Brunhes, directeur scientifique des Archives de la Planète⁵. Toutefois, ses démarches restent vaines : dans une lettre datée du 5 août 1928, Griaule annonce que « les maisons de cinéma ne marchent pas », arguant de « difficultés insurmontables », tandis que la piste Kahn se referme également en raison de l'indisponibilité des opérateurs travaillant pour les Archives de la Planète⁶.

1 Jean Rouch, Le film ethnographique, in Jean Poirier (ed.), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 429-471, ici p. 456.

2 Philippe Lourdou, Le commentaire dans les films de Marcel Griaule, in Claudine de France (ed.), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Bruxelles/Paris/Bâle, Éditions des archives contemporaines, 1994, pp. 127-157.

3 Marcel Griaule, *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, pp. 85-89.

4 Note [non datée] concernant l'exécution d'une mission d'études géographique, ethnographique et linguistique en Abyssinie centrale (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, MAS18).

5 Lettres de Griaule à Mauss, 21 février et 10 juillet 1928 (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, MAS5.45).

6 Lettre de Griaule à Mauss, 5 août 1928 (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, MAS5.45).

En définitive, Griaule ne dispose sur le terrain que d'une caméra d'occasion avec téléobjectif, cédée par Gaumont. Pour la conservation des films, il possède aussi une « petite machine à glace » fabriquée par son unique coéquipier, le menuisier Marcel Larget⁷. En revanche, les documents disponibles ne livrent aucune information sur les scènes filmées, sur leur métrage et sur l'identité du caméraman, à l'exception d'une photographie de Larget en train de filmer des porteurs de chaume⁸. Après le retour de Griaule, sa correspondance et ses rapports dactylographiés⁹ révèlent simplement l'existence d'un film tiré de sa première mission, mais ces images animées ne seront jamais exploitées ou projetées en public, sans doute en raison de leur médiocre qualité.

Avec ce projet de film, Griaule vise probablement un double objectif : d'une part, tout enregistrer avec le matériel le plus performant pour répondre aux injonctions d'exhaustivité de son professeur et mentor, d'autre part, donner de l'ethnologie (et de lui-même) une image vivante, dynamique et moderne. Dans une lettre de recommandation jointe aux demandes de Griaule, Marcel Mauss souligne d'ailleurs que les films cinématographiques sont aujourd'hui des documents « indispensables » et coûteux exigeant un effort financier supplémentaire¹⁰. Pourtant, dans ses cours d'ethnographie descriptive, Mauss insiste rarement sur l'utilité de l'enregistrement filmique¹¹.

Un projet avorté de documentaire grand public (1930-1931)

Lors des préparatifs de l'expédition ethnographique Dakar-Djibouti, Griaule, chef de mission, cherche à nouveau à obtenir la collaboration d'une grande firme cinématographique afin de réaliser en chemin des films de qualité. Le projet initial déposé en mai 1930 à l'Institut d'ethnologie était pourtant moins ambitieux : à ce stade, Griaule prévoyait simplement la participation de l'opérateur Claude Pingault, directeur d'une société d'appareils photographiques et cinématographiques¹². C'est au cours de l'été que Griaule évoque pour la première fois la possibilité d'un recours à une société de cinéma, pour des raisons budgétaires notamment, mais à condition de pouvoir encadrer et diriger le travail des caméramans afin de préserver le leadership du chef d'expédition, la cohésion de son équipe et la portée scientifique des scènes filmées¹³. Pour négocier un accord avec les sociétés de

7 Lettre de Griaule à Mauss, 5 août 1928 (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, MAS5.45).

8 Photographie du Fonds Marcel Griaule, fmg_E_c_02_31_021.

9 Lettre de Griaule à Mauss, 12 novembre 1929 (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, MAS5.45) ; rapport du 10 juin 1930 adressé au ministère de l'Instruction publique (Archives nationales, 17/17272 Griaule) ; compte rendu de la mission « Abyssinie » effectué par oral par Griaule et rapporté par écrit par Georges Henri Rivière, 10 août 1929 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 M3A).

10 Note [non datée de Marcel Mauss] au sujet d'une mission en Abyssinie confiée à M. Griaule (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, MAS18).

11 Dans ses cours des années 1930 publiés après-guerre grâce à Denise Paulme, Mauss note simplement que « le cinéma permettra de photographier la vie » (Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947, p. 14).

12 Marcel Griaule, Projet de mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti, mai 1931 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 M2g). Le nom de Claude Pingault est toujours mentionné dans la seconde version de ce projet, en septembre 1930, mais il disparaît de la version suivante de janvier 1933.

13 Dans la lettre qu'il écrit à André Schaeffner le 1er août 1930 (collection particulière), Griaule écrit notamment : « Je suis absolument de ton avis quant à l'improvisation cinéaste. Ma méfiance vis-à-vis des gens

production, Griaule laisse agir Georges Henri Rivière, sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro et administrateur parisien de la mission Dakar-Djibouti.

Le 19 septembre, Rivière prend d'abord contact avec le producteur André Daven, l'un des représentants français de Paramount, afin de convaincre la firme américaine de réaliser à ses frais deux types de film au cours du voyage de Griaule¹⁴. Les opérateurs de Paramount tourneraient librement, pour le compte de leur société, un reportage grand public sur l'expédition proprement dite, à l'instar du film Paramount sur la mission antarctique de Richard Byrd en 1928, mais ils réaliseraient aussi, « sous la direction du chef de mission », des films « purement scientifiques » dont la propriété reviendrait au Muséum national d'histoire naturelle et à l'Institut d'ethnologie. Selon Rivière, une telle collaboration permettrait de produire d'« admirables documentaires sonores et parlants » non seulement sur « les indigènes et leurs coutumes », mais aussi sur le milieu géographique et sur la faune¹⁵. Anticipant un peu vite l'accord définitif de Paramount, le premier communiqué de presse de la mission Dakar-Djibouti prévoit ainsi, au début du mois d'octobre 1930, la réalisation d'un grand nombre de films sur « les populations et la faune africaines »¹⁶. Or, après une longue période d'incertitude, David Souhami annonce en décembre le retrait de Paramount France, dont il est l'administrateur délégué¹⁷. En janvier 1931, Griaule sollicite alors la participation de la société Gaumont, mais, fin mars ou début avril, les négociations échouent là encore¹⁸.

Griaule et Rivière doivent donc renoncer à ce projet alors qu'ils espéraient donner davantage de publicité à la mission et à l'ethnologie grâce à un film attrayant conciliant ethnographie, exploration et aventure¹⁹. À l'époque, deux documentaires à succès leur servent de modèle : celui de Léon Poirier sur la croisière noire Citroën de 1924-1925, raid automobile transafricain qui a largement influencé Dakar-Djibouti, et *L'Afrique vous parle*, tourné par les américains Paul Hoeffler et Walter Futter entre Lagos et Mombasa lors de l'expédition Colorado-Afrique de 1928-1929. Ce second long métrage sort en France début avril 1931 et l'agenda de la mission suggère que les membres de

de métier tient, comme tu le sais, à ce que ces gens deviennent assez souvent des poids morts au point de vue scientifique et qu'ils ont tendance à rater, même de bonne foi, des travaux dont ils ne sentent pas la portée et qui leur semblent de purs enfantillages. Tu sais d'autre part l'importance énorme que j'attache au facteur cohésion-amitié-discipline dans une entreprise qui n'est pas une rigolade et qui exige de l'abnégation et d'autres choses. Mais [souligné par l'auteur], je pense aussi aux inconvénients résultants de ces sortes de scrupules. [...] ».

14 Lettre de Georges Henri Rivière à André Daven, 22 septembre 1932 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 M2g).

15 Lettre de Georges Henri Rivière à André Daven, 22 septembre 1932 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 M2g).

1616 Communiqué de presse du 6 octobre 1930 reproduit dans Marcel Griaule et al., *Cahier Dakar-Djibouti*, Meurcourt, Éditions Les Cahiers, 2015, pp. 81-83.

17 Lettres de Georges Henri Rivière à Paul Morand, 31 octobre 1930, à André Daven, 6 novembre 1930, et à David Souhami, 18 décembre 1930 ; Lettre d'André Daven à Georges Henri Rivière, 10 décembre 1930 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 K67d, 2 AM 1 A1d, 2 AM 1 K75b).

18 Agenda de la mission Dakar-Djibouti, 23 et 26 janvier, 7 et 21 mars 1931 (Fonds Marcel-Griaule, fmg_C_b_01_01).

19 Alors qu'il compte encore sur la participation de Gaumont, Marcel Griaule annonce le 1er février 1931, dans le journal des *Beaux-Arts*, la réalisation d'un « film qui retracera les péripéties diverses du voyage ».

Dakar-Djibouti assistent à l'une de ses premières projections²⁰. Quant à Rivière, il écrit un compte rendu enthousiaste de ce film parlant en prédisant que la mission Dakar-Djibouti rapportera à son retour « un film aussi passionnant »²¹.

Quelles instructions cinématographiques pour Dakar-Djibouti ?

En avril, pour pallier les défections des sociétés Paramount et Gaumont, Griaule se résout à confier à un opérateur amateur – Éric Lutten – les deux caméras 35 mm de la mission : un appareil de marque Éclair équipé d'une tourelle de quatre objectifs et d'un magasin de 110 mètres de pellicule, ainsi qu'une « Kinamo », appareil plus compact doté d'un moteur à ressort et d'un magasin de 25 mètres²². Deux trépieds et 20 000 mètres de film²³ complètent ce matériel.

Au moment du départ, on ne sait pratiquement rien sur les films que Lutten ou Griaule comptent réaliser ou sur les méthodes qu'ils prévoient d'employer. Dans les *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, édité début mai 1931, il n'est jamais question de cinéma, à l'exception d'une brève suggestion de film pour enregistrer certains mouvements « athlétiques » ou sportifs comme le saut ou la natation²⁴. Rédigé par Leiris et Griaule d'après les cours de Marcel Mauss de 1926, ce texte ne cesse en revanche de prôner l'usage de la photographie pour documenter la fabrication ou l'usage d'un objet et, plus généralement, pour rendre compte de toutes les activités humaines. Des « instructions pour la photographie » sont même fournies en appendice. Cette occultation du cinéma peut surprendre dans un manuel d'enquête et de collecte édité par une mission dotée de deux caméras, mais il faut se rappeler que Mauss lui-même ne traitait guère des méthodes cinématographiques dans ses cours de la seconde moitié des années 1920²⁵. Cela s'explique d'ailleurs aisément : les films purement ethnographiques sont encore rares à cette époque, alors que la photographie a déjà une longue histoire en ethnologie, en tant que document de travail ou d'illustration.

Un second texte de la mission – le communiqué de presse du 30 avril 1931²⁶ – évoque succinctement les résultats cinématographiques attendus. Il énumère simplement les sujets à photographier et à filmer sans faire de distinction entre les deux modes de prise de vues : « scènes, type, localisation et usage des objets, milieu géographique, faune et flore, etc. ». En dépit de son imprécision, on peut déduire de cette liste que les documents cinématographiques, tels qu'ils sont envisagés, ne relèvent

20 « Jeudi 9 avril. 10h00 Présentation au cinéma des miracles de *L'Afrique vous parle* » (Fonds Marcel-Griaule, fmg_C_b_01_01).

21 Georges Henri Rivière, *L'Afrique vous parle*, *Pour vous*, n° 124, 2 avril 1931.

22 Lettre d'Éric Lutten à Marcel Duvau, secrétaire général de la Société des amis du Muséum, 10 juillet 1933 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 A5d).

23 Communiqué de presse de la mission Dakar-Djibouti, 30 avril 1931 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 M2f).

24 Marcel Griaule et Michel Leiris, *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Musée d'Ethnographie/Mission scientifique Dakar-Djibouti, mai 1931, p.17.

25 Voir notamment les notes prises par Griaule lors des premiers cours de Mauss à l'Institut d'ethnologie, en 1926 (Fonds Marcel-Griaule, fmg_B_c_01_01).

26 Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 M2f.

pas exclusivement de l'ethnographie et ne se distinguent pas clairement de leurs équivalents photographiques, du point de vue des sujets abordés. Cela se vérifiera d'ailleurs sur le terrain, du moins en partie.

Le cinéma ethnographique à l'épreuve du terrain (1931-1933)

Pour analyser les films tournés au cours de Dakar-Djibouti, nous disposons avant tout du « carnet cinéma » dans lequel Lutten²⁷ note, pour chaque bobine, le métrage et le sujet de chaque plan ainsi que le lieu de chaque séquence. Parfois, il précise la date, le diaphragme et l'obturateur de la caméra, ou ajoute entre parenthèses les numéros de photographies ou de fiches correspondant à la séquence filmée. Plus rarement, il souligne aussi la sous-exposition de certains films. Conçu sur le même modèle que les carnets photographiques de la mission, ce « carnet cinéma » s'inspire des enseignements de Marcel Mauss²⁸ et il est d'autant plus précieux que les rushes de Dakar-Djibouti ont quasiment tous disparus aujourd'hui.

D'après ce document, Lutten a tourné environ 3 200 mètres de film²⁹ (20 bobines de 110 mètres avec la caméra Éclair et 42 bobines de 25 mètres avec la Kinamo), soit beaucoup moins que les 20 000 mètres prévus³⁰. Au fur et à mesure de leur impression, les pellicules sont toutes expédiées à Paris pour y être développées, bien que quelques plans soient traités sur place³¹, pour vérifier sans doute la qualité des images. Lorsqu'il se trouve en Éthiopie, Lutten doit d'ailleurs restreindre ses prises de vue en juillet 1932 en raison de la fragilité des films et de la difficulté de leur acheminement pendant la saison des pluies³².

Si les films et les photographies partagent en grande partie les mêmes images, les premiers privilégient bien sûr les scènes animées au détriment par exemple des portraits et des « types »³³. Les plus longues séquences rendent compte soit de la fabrication artisanale d'un objet (une poterie en particulier), soit de rites funéraires et sacrificiels dogon ou éthiopiens. Dans les deux cas, ces séquences filmiques redoublent des séries de photographies couvrant simultanément le même rituel ou le même travail. Plus courtes, les scènes de marché ou de danses sont néanmoins fréquentes.

27 Au début du voyage, le secrétaire-archiviste de la mission, Michel Leiris, recopie parfois au propre, sur le carnet cinéma, les notes d'Éric Lutten, mais à partir de Bamako quasiment toutes les annotations sont de Lutten. Voir Fonds Marcel-Griaule, fmg_E_f_01.

28 Voir la « méthode cinématographique » dans les notes prises par Thérèse Rivière et Yvonne Oddon lors des cours de Mauss de 1929-1939, p. 3 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 2 F2).

29 Au retour, dans l'un de ces articles, Griaule arrondit à 3 500 les mètres de film tournés (Marcel Griaule, Les résultats de la mission Dakar-Djibouti, *Aethiopica*, I (1), avril 1933, pp. 1-3, ici p. 2).

30 Il est possible toutefois que, dans le communiqué précédant le départ, l'annonce de 20 000 mètres de film soit exagérée, comme le suggère une lettre de Griaule envoyée le 22 juin 1931 à l'entreprise qui lui a vendu « 5 000 mètres de film Pankine » (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 M2f).

31 Par exemple, cinq mètres de la bobine 21 de la caméra Kinamo sont développés sur place, d'après le « carnet cinéma ».

32 Lettre d'Éric Lutten à Georges Henri Rivière, 27 juillet 1932 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 M2d).

33 Le « carnet cinéma » mentionne uniquement un plan intitulé « types de femmes », au début de la bobine 18 de la caméra Éclair.

Quelques plans, plus rares, concernent également les activités et les déplacements de la mission, les jeux (étudiés par Griaule), ou encore la faune sauvage, notamment les animaux capturés par la mission ou ceux aperçus en descendant le Nil. Enfin, Lutten filme également différents paysages, villages ou monuments en effectuant parfois un « tour d'horizon » avec sa caméra pour obtenir une vision panoramique.

Selon le dispositif d'enquête conçu par Griaule, le caméraman agit en concertation avec les autres membres de l'équipe pour couvrir ensemble un rituel, une fête ou, dans une moindre mesure, des activités ludiques ou artisanales³⁴. L'objectif est de tout enregistrer, par divers moyens et selon des angles différents, en se positionnant de préférence en hauteur pour avoir une vue plongeante et/ou circulaire. Lutten applique effectivement cette méthode en filmant souvent avec un trépied depuis un promontoire (rocher, terrasse de maison...), d'après les indications fournies par le « carnet cinéma » et par les photographies.

Par ailleurs, les membres de la mission Dakar-Djibouti reconstituent certaines cérémonies afin de les filmer dans de meilleures conditions et obtenir ainsi des images mieux maîtrisées. À Kita, au Soudan français, les danses observées et photographiées le 14 juillet 1931 sont ainsi reproduites le lendemain pour faire l'objet d'enregistrements cinématographiques et sonores. Le 2 novembre 1931, en pays dogon, ce sont cette fois des danseurs masqués qui sont convoqués devant le campement pour y être longuement filmés³⁵.

Les rushes disparus ou retrouvés de Dakar-Djibouti

Après le retour de la mission en France, en février 1933, l'espoir de monter un film ethnographique de qualité s'éloigne progressivement car la majorité de la pellicule est sous-exposée ou en mauvais état. Dès le début de son périple, Griaule s'inquiétait d'ailleurs de la dégradation des films Pankine utilisés par la mission, après des essais peu concluants de développement³⁶. En juillet 1933, Éric Lutten tente toutefois de vendre à un producteur, pour 30 000 francs, une copie de travail du film réalisé au cours de la mission, avec l'assurance d'une sonorisation future par Marcel Griaule et par le musicologue André Schaeffner³⁷, mais l'acheteur potentiel se désiste après visionnage des quatre bobines.

Des extraits des rushes – appelés « bandes de démonstration » par Griaule³⁸ – serviront donc uniquement de documents d'illustration lors de soirées privées ou de communications publiques.

34 Griaule évoque notamment ce procédé dans la partie « cinématographie » du premier rapport général de mai 1932 (Marcel Griaule, Mission Dakar-Djibouti, rapport général (mai 1931-mai 1932), *Journal de la Société des africanistes*, II (1), 1932, pp. 113-122, ici p. 117).

35 Sur ces reconstitutions, voir le « carnet cinéma » (bobines Éclair 1 et 6, Kinamo 2 et 20), l'agenda de la mission à la date du 2 novembre 1931 (Fonds Marcel-Griaule, fmg_C_b_01_01) et le journal de Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (in *Miroir de l'Afrique*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1996, pp. 150 et 252).

36 Lettre de Marcel Griaule à Charles Joujon, 22 juin 1931 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 M2f).

37 Lettre de Marcel Griaule à M. Pozner, 22 juillet 1933 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 A5d).

38 Marcel Griaule, *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 88.

Jusqu'en 1943, on trouve ainsi de nombreux témoignage de projections incluant des séquences sur l'Éthiopie ou sur le Nord-Cameroun lors de conférences animées par Griaule ou Lutten³⁹, puis on perd la trace de ces films, aujourd'hui disparus à l'exception de deux séquences d'environ deux minutes.

La première sera sauvée en étant incluse dans le film de Griaule *Technique chez les Noirs* produit par la Société Sirius en 1942 : il s'agit d'extraits des 75 mètres du film Kinamo de 1931 sur le travail d'une potière à Bamako⁴⁰. Or cette séquence se distingue justement par un fond tâché de nombreux grains, alors que les autres images, tournées en 1935, sont d'une qualité largement supérieure. Au niveau du cadrage, les plans fixes de cet extrait sont en revanche identiques aux rushes de 1935 enregistrant des gestes techniques : ils alternent gros plans sur les mouvements des mains et plans plus larges rendant compte de la position de l'artisan.

La seconde séquence issue des rushes de Dakar-Djibouti est archivée au Centre national du cinéma (CNC). Déposé par le CNRS, le document d'origine est un négatif d'une minute trente trouvé semble-t-il au musée de l'Homme. Tourné dans la ville éthiopienne de Gondar, il montre des extraits d'un rituel intégralement décrit par Michel Leiris dans son journal⁴¹ : le sacrifice d'un mouton effectué le 20 septembre 1932 dans la maison de Malkam Ayyahou, informatrice de Leiris et chef d'un culte de possession lié aux génies *zar*. Cette cérémonie est organisée à la demande de Griaule et à ses frais afin que l'équipe de Dakar-Djibouti puisse l'enregistrer⁴². Grâce à un flash au magnésium, Griaule prend effectivement quelques photographies⁴³ pendant qu'Éric Lutten filme avec la caméra Éclair⁴⁴.

De médiocre qualité, les images issues de ce tournage sont sombres et parfois barrées de taches blanches. Les plans, très courts, se succèdent pour résumer en une minute et demi une séquence rituelle qui dure une heure trente. Si l'opérateur a sans doute cherché à économiser sa pellicule, il emploie en définitive le même procédé que pour un procès technique. Il découpe ce rituel en plans fixes correspondant à autant d'étapes marquantes : la présentation du mouton à Malkam Ayyahou ; l'égorgeage de l'animal par Tebabou pendant que sa grand-mère entre en transe ; le partage de café et d'hydromel entre la chef de culte et ses adeptes ; la danse des possédées... ; et enfin Malkam Ayyahou coiffée du diaphragme du mouton.

39 La première projection connue a lieu le 28 juin 1933 chez le Vicomte de Noailles, lors d'une soirée privée, d'après la lettre qu'Éric Lutten adresse à Marcel Mauss le 24 juin (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, MAS5.46). Des séquences prises lors de Dakar-Djibouti accompagnent notamment les conférences de Griaule ou Lutten en mai 1935, mars 1936, février 1938 et mars 1943 (voir Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 B10d/e).

40 Une cinquantaine de photographies couvrent également toutes les phases du travail de cette potière. Voir les clichés S_0129 à S_0154 et L_10_002 à L_10_008 pris au cours de la mission Dakar-Djibouti (Fonds Marcel Griaule, fmg_E_a_02).

41 Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, in *Miroir de l'Afrique*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1996, pp. 662-665.

42 Michel Leiris, *ibid.*, p. 658.

43 Voir Michel Leiris, *ibid.*, p. 662. Il s'agit notamment des photographies N_0894 à N0895 et S_895D à S_901.

44 Voir le carnet cinéma de la mission, bobine VIII.

À l'exception du dernier plan, plus rapproché, toutes les images sont tournées depuis une pièce contiguë pour pouvoir saisir, avec un certain recul, l'ensemble des acteurs du rituel. La caméra, installée sur un trépied, reste fixe et adopte un même cadrage hormis quelques rares et brefs mouvements verticaux. Contrairement à la séquence sur la fabrication d'une poterie, Lutten n'utilise donc d'aucun gros plan, sans doute parce que son objectif n'est plus de montrer un travail manuel mais de suivre une action collective.

L'opérateur Roger Mourlan et la mission Sahara-Soudan (1935)

En 1935, Marcel Griaule organise et dirige la mission Sahara-Soudan pour compléter les enquêtes et les collectes menées en pays dogon lors de son précédent passage en 1931. Afin de faire aboutir son projet de film ethnographique, après les résultats décevants de Dakar-Djibouti, il mise cette fois sur un jeune caméraman professionnel, Roger Mourlan, âgé seulement de vingt-deux ans. Cet opérateur était déjà connu des milieux scientifiques grâce à son film sur Madagascar tourné en 1932 lors de la mission naturaliste de Georges Petit, sous-directeur du Muséum national d'histoire naturelle⁴⁵. À son retour, il réalise un documentaire sur la faune et sur les populations locales, présenté notamment à la Société des africanistes le 8 février 1933. De la pellicule de son film, il tire également de somptueux clichés exposés en juin au Musée d'ethnographie du Trocadéro et publiés simultanément dans l'ouvrage *Madagascar*⁴⁶. Impressionné sans doute par l'expérience de Mourlan et par la beauté de ses images, Griaule le convainc de se joindre à la mission Sahara-Soudan pour tourner sous sa direction un documentaire sur les Dogon.

Mourlan dispose de trois caméras 35 mm adaptées au reportage (Bell and Howel, Kinamo et Debrie interview) et de 6 000 mètres de film Gevaert⁴⁷. Il en tourne 3 000⁴⁸ durant les deux mois de son séjour en pays dogon en suivant les ethnographes lors de leurs enquêtes et de leurs tournées collectives. De février à mars 1935, il filme d'ailleurs les mêmes scènes que celles photographiées par les autres membres de la mission, à l'exception de quelques plans fixes sur le travail d'une potière dogon et d'un tisserand⁴⁹. Ces images, propres à Mourlan, suggèrent que celui-ci a reçu des consignes pour réaliser un documentaire exhaustif conforme aux attentes de Griaule et aux

45 Pour les références concernant le déroulement ou les résultats de cette mission de 1932 à Madagascar, se reporter à la notice de Roger Mourlan.

46 Agrandies dix-sept fois, toutes les photographies de ce livre sont tirées du film de Mourlan (Georges Petit et Roger Mourlan, *Madagascar*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1933, p. 5).

47 Archives nationales du Mali, « Mission Griaule », 1-D-70.

48 Anonyme, Les résultats de la troisième mission Griaule au Soudan, *Bulletin d'information et de renseignements du gouvernement général de l'A.O.F.*, n° 70, 1935, p. 6.

49 Voir par exemple la dixième photographie de la pellicule « Cinéma » (Fonds Marcel Griaule, fmg_E_a_03_C_010). Tous les clichés « cinéma » sont des tirages ou des extraits de film provenant des images 35 mm tournées par Mourlan en 1935.

enseignements de Mauss, alors que l'étude des techniques artisanales n'est déjà plus la priorité des ethnographes en 1935.

Mourlan a également pour mission de rapporter de belles images des cérémonies dogon les plus spectaculaires : la sortie des masques et les combats simulés lors des rituels funéraires. Le 12 février, il part à pied avec Lutten pour filmer des funérailles à Iréli, à environ six kilomètres de leur campement de Sanga. Puis quelques jours avant son départ du pays dogon, Griaule paie de grandioses danses masquées afin d'obtenir des conditions de tournage idéales. Dans une lettre datée du 19 mars 1935, Denise Paulme écrit à Michel Leiris⁵⁰ : « [...] dans une heure les masques danseront sur la place Tay, pour le cinéma de Mourlan. Ô ironie d'une reconstitution commandée par des ethnographes [...] ». Il s'agit d'ailleurs de la plus importante reconstitution organisée par les missions Griaule : du 17 au 19 mars, des centaines de participants originaires de différents villages viennent avec leurs masques pour danser devant le campement et sur la place publique⁵¹. Grâce à cette chorégraphie sous contrôle, Mourlan peut filmer au plus près les masques et les musiciens : caméra à la main, il s'accroupit ou s'allonge devant les masques ou les musiciens pour les saisir en gros plan ou en contre-plongée, comme le prouvent plusieurs photographies.

Reconstitution versus authenticité

Au retour, Griaule nie pourtant toute reconstitution à des fins cinématographiques. Dans son rapport de 1932, Griaule prétendait déjà, contre toute évidence, que les scènes filmées au cours de Dakar-Djibouti n'avaient « fait l'objet d'aucune reconstitution⁵² ». Il réitère les mêmes dénégations lorsqu'on l'interroge sur les films produits à partir des rushes de 1935 :

Les prises de vues ont été faites sur le vif comme de véritables actualités. Il ne faut pas demander aux indigènes une reconstitution, ni même une répétition. Chez eux, tout est spontané [...]. Désirant filmer les cérémonies étranges qui se déroulent au cours des funérailles, nous avons dû attendre la mort d'un des habitants du village. Les indigènes, dont nous étions devenus les amis à force de patience et de diplomatie, consentirent à laisser Mourlan opérer librement. Les rites curieux de leur religion, avec tout ce qu'ils ont de profond et d'étrange, se sont déroulés devant nous le plus naturellement du monde. Les documents enregistrés par notre caméra sont donc des témoignages, précis, fidèles et d'une indiscutable authenticité⁵³.

Pourquoi Griaule refuse-t-il de reconnaître publiquement des reconstitutions qui, à l'époque, sont relativement courantes, même pour des reportages ? Un tel procédé n'est d'ailleurs pas exclu par

50 Denise Paulme et Deborah Lifchitz, *Lettres de Sanga*, édition augmentée, présentée et annotée par Marianne Lemaire, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 194.

51 Agenda de Sahara-Soudan, Fonds Marcel-Griaule, fmg_C_c_01.

52 Marcel Griaule, Mission Dakar-Djibouti, rapport général (mai 1931-mai 1932), *Journal de la Société des africanistes*, II (1), 1932, pp. 113-122, ici p. 117.

53 Interview de Marcel Griaule par Georges Fronval, cité par Pierre Leprohon, *L'exotisme et le cinéma*, Paris, J. Susse, 1945, p. 185.

Marcel Mauss. Celui-ci recommande de « répéter de jour des scènes intéressantes vues de nuit » pour pouvoir les photographier⁵⁴. Mais Griaule prétend archiver une tradition « pure » et « primitive », préservée de toute contamination ou falsification occidentale. Il lui faut donc sauvegarder cette illusion de pureté (de la société étudiée comme des données recueillies) en revendiquant des enregistrements « authentiques », pris sur le vif. En outre, de son point de vue, le cinéma ethnographique, bien plus que la photographie, est censé révéler la vie réelle, voire l'« âme » des Africains et le sens véritable de leurs institutions, grâce à ses images animées et sonorisées. C'est ce qu'il suggère au tout début de son film *Soudan mystérieux* (1942) afin d'introduire les nombreuses scènes de danses masquées tournées en 1935 :

Si le Soudan nous a révélé ses territoires, ses richesses naturelles, ses possibilités de production, il n'en est pas de même de ses mœurs ni de son âme qu'il garde jalousement et ne révèle avec parcimonie qu'aux observateurs patients. Cette âme mystérieuse et qu'il est si passionnant de rechercher, il la cache tout spécialement dans sa musique, dont les rythmes sont parmi les plus riches du monde, et de ses danses qui atteignent souvent la plus haute signification religieuse. [...] Là où l'institution dévoile son sens véritable, c'est dans la danse masquée⁵⁵.

Si Griaule se défend de toute reconstitution, il retient pourtant, dans ses documentaires, des plans laissant clairement deviner une mise en scène. Pour un spectateur visionnant *Sous les masques noirs* (1940), il est ainsi évident que la douzaine de masques filmés en gros plans successifs posent devant la caméra selon un scénario préétabli : d'abord immobile, chacun tourne lentement la tête ou le buste pour s'exhiber de face et de profil. Dans *Le Soudan mystérieux* (1942), d'autres plans laissent peu de doutes sur le caractère apprêté des scènes tournées : face à un unique tambourinaire, cinq masques différents dansent à tour de rôle dans un endroit désert, dépourvu de spectateur. Mais parce qu'elles font apparaître des détails difficilement visibles lors de l'enregistrement d'un rituel, ces images restent sans doute des documents ethnographiques acceptables aux yeux de Griaule. Dans son livre posthume sur la *Méthode de l'ethnographie* (1957), les seules reconstitutions qu'il tolère et justifie sont d'ailleurs les gros plans permettant d'étudier à loisir les costumes ou les ornements⁵⁶.

Le film inconnu de la mission Lebaudy-Griaule (1938-1939)

Si les membres de la quatrième mission Griaule – Sahara-Cameroun (1936-1937) – ne disposent d'aucune caméra, l'expédition suivante – Lebaudy-Griaule (1938-1939) – tourne 1 500 mètres de film « se rapportant plus spécialement aux danses et aux techniques »⁵⁷. Les prises de vues portent aussi

54 Notes prises par Thérèse Rivière et Yvonne Oddon lors des cours de Mauss de 1929-1939, p. 3 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 2 F2).

55 Il s'agit d'un commentaire de Griaule dit par Maurice Pierrat.

56 Marcel Griaule, *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 86.

57 Jean-Paul Lebeuf, Retour en France de la mission Lebaudy-Griaule 1939, *Revue de l'Empire français*, mai-juin 1939, p. 58. De son côté, Griaule évalue la longueur du film à 3 000 mètres dans son rapport sur « Les travaux

sur la construction d'une maison à Boum-Kabir, au Tchad⁵⁸. Malheureusement, nous manquons d'informations sur le matériel utilisé, l'identité de l'opérateur, la qualité des images ou l'usage de ces rushes.

D'après une photographie⁵⁹, Jean-Paul Lebeuf semble être le caméraman de l'équipe Griaule, tandis qu'une lettre nous apprend qu'Henriette Lebaudy, membre de l'équipe cynégétique de la mission, filme de son côté avec une seconde caméra⁶⁰. Il ne s'agit pas de sa première expérience cinématographique puisqu'en 1935 elle réalisait déjà un documentaire – *Encore L'Afrique* – sur les populations et la faune observées lors de la mission Alger-Cameroun (1933), dirigée par son mari⁶¹. Mais pour les rushes de la mission Lebaudy-Griaule, d'une qualité ou d'un intérêt sans doute limité, nous n'avons aucune trace d'extraits projetés ou de film exploité à des fins documentaires.

Films ethnographiques et colonisation

Les rushes de Sahara-Soudan servent en revanche à monter les deux courts-métrages intitulés *Sous les masques noirs* et *Au pays des Dogons*⁶². Réalisés par Griaule, ces documentaires font l'éloge de la colonisation française à travers leurs commentaires, mais leur tonalité paternaliste s'explique en grande partie par leur contexte de production. Leur sortie était initialement programmée au moment de l'exposition sur « L'Afrique noire française », inaugurée au musée de l'Homme le 23 novembre 1939 en présence du ministre des Colonies, Georges Mandel⁶³. *Sous les masques noirs* était d'ailleurs produit par le Service cinématographique du ministère des Colonies et devait redonner vie et sens aux masques dogon exposés, tandis qu'*Au pays des Dogons* était produit par la société Sirius. La brusque mobilisation de Griaule à la fin de l'été 1939 compromet toutefois le calendrier prévu : les deux films, d'une dizaine de minutes chacun, ne sont achevés qu'au début de l'année 1940. Pour pallier l'absence de ces courts-métrages, le directeur du musée, Paul Rivet, emprunte dans l'urgence le film de Léon Poirier sur *La Croisière noire* et le projette régulièrement durant le premier mois de l'exposition⁶⁴.

de la mission Lebaudy-Griaule », rédigé en juillet 1939 à l'adresse de la direction de l'enseignement supérieur (Archives nationales, F17/17272, Griaule n° 5).

58 Agenda de Solange de Ganay aux dates du 5 et 11 avril 1939 (Fonds Solange-de-Ganay, fsdg_B_a_01_02).

59 Photographie du Fonds Marcel-Griaule, fmg_E_a_05_L_46_019.

60 « Veux-tu me dire aussi si vous avez besoin de films de cinéma. Je vous l'avais fait demander dernièrement, mais je n'ai pas eu de réponse. Si vous en voulez, dites-moi combien et laissez ceux qui sont faits ; je les mettrai avec les miens » (lettre d'Henriette Lebaudy à Solange de Ganay, 11 mars 1939, Fonds Solange-de-Ganay, fsdg_A_b_04_003).

61 Sur ce film, voir le compte rendu du Comte de la Chevasnerie, *La nouvelle dépêche*, n° 185, 9 juillet 1935, pp. 1-2.

62 Ces deux films sont inclus dans le coffret DVD *Jean Rouch – Une aventure africaine* (Éditions Montparnasse, 2010).

63 Sur cette exposition, voir Éric Jolly, *Démasquer la société dogon. Sahara-Soudan, janvier-avril 1935*, Les Carnets de Bérose, n° 4, Lahic/DPRPS-Direction des patrimoines, 2014, p. 108, en ligne : http://www.berose.fr/IMG/pdf/ej_27_10_web.pdf.

64 Lettre de Rivet au directeur des usines Citroën, 4 décembre 1939 (Bibliothèque centrale du Muséum, 2 AM 1 A13a).

Malgré leur sortie différée, *Sous les masques noirs* et *Au pays des Dogons* cherchent à coller à un événement muséal qui célèbre la richesse et la diversité culturelle des colonies françaises. Au début de chaque film, le carton d'introduction loue ainsi la grandeur de l'Empire français et son « génie colonisateur ». De même, dans ses commentaires lus par un speaker, Griaule vante l'action civilisatrice de la France lorsqu'il présente différentes facettes de la vie quotidienne des Dogon :

Nous nous en voudrions de vous cacher quelques aspects de la vie intime d'une population laborieuse qui nous fait confiance et que nous avons la prétention d'élever jusqu'à nous. [...] Ne croyez pas que cet escalier, assez incommode d'ailleurs, soit une initiative des indigènes ; c'est l'administration, bonne fille, qui a pensé à le leur faire construire [...] (*Au pays des Dogons*).

Bien qu'il s'agisse de discours de circonstances, absents des films produits quelques années plus tard, les commentaires de Griaule reflètent néanmoins son point de vue sur la colonisation. Depuis le milieu des années 1930, il défend en effet une politique coloniale qui, au lieu d'assimiler et d'unifier, respecterait et sauvegarderait les traditions « millénaires » des sociétés colonisées, en particulier celles des Dogon, archétypes selon lui de la population isolée encore vierge de toute contamination européenne⁶⁵. Or, à la fin des années 1930, cette position anti-assimilationniste coïncide en partie avec le message diffusé par la propagande coloniale à travers des documentaires comme *La France est un Empire*, réalisé en 1939 par Jean d'Agraves et Emmanuel Bourcier. En dépit de son emphase, le texte introduisant *Sous les masques noirs* résume assez bien ce point de vue :

Au bord de la falaise de Bandiagara, aux confins sud de l'immense plaine soudanaise qu'a fertilisée le génie colonisateur de la France, sont demeurées des peuplades⁶⁶ respectueuses des coutumes millénaires dont notre administration a maintenu le caractère et les traditions. Hier, la longue et glorieuse lignée des pionniers africains, aujourd'hui M. Georges Mandel, ministre de l'Empire, ont voulu harmoniser ce respect de formes éternelles qui donnent à chaque pays, chaque race, son caractère original [...].

Comme le suggère cet intertitre déroulant, les deux courts-métrages de Griaule ne portent pas sur la colonisation ; ils cherchent seulement à montrer, de façon positive, les « mœurs et coutumes » africaines que les colonisateurs sont censés préserver. D'ailleurs, contrairement aux cartons ou aux textes lus, les images occultent la colonisation et ne célèbrent que la vie saine et laborieuse des Dogon, la richesse de leur culture, la profondeur de leurs institutions, la beauté de leurs rituels et l'harmonie de leur société. Le seul plan qui fait exception, pendant quelques secondes, concerne l'escalier en pierres construit par les Dogon à l'initiative de l'administration coloniale. Or ce bref

65 Sur le rapport de Griaule à la colonisation, voir Éric Jolly, *Démasquer la société dogon. Sahara-Soudan, janvier-avril 1935*, Les Carnets de Bérose, n° 4, Lahic/DPRPS-Direction des patrimoines, 2014, pp. 83-89, en ligne : http://www.berose.fr/IMG/pdf/ej_27_10_web.pdf.

66 Exclue par les ethnologues de cette époque, l'utilisation du terme « peuplade » suggère que Griaule n'est pas responsable du texte introductif. En revanche, les génériques des deux films précisent que Griaule est l'auteur des commentaires énoncés en voix-off.

extrait d'*Au pays des Dogons* met autant en valeur l'assistance bienveillante des Français que le caractère travailleur des Dogon. En définitive, la colonisation reste quasiment invisible dans les films de Griaule comme dans l'ensemble de ses documents de terrain puisqu'elle est extérieure à son objet d'étude : des sociétés présumées fermées dont les traditions seraient encore vierges de toute influence extérieure. Si les ethnologues des années 1930 se servent du contexte colonial pour financer ou promouvoir leurs films et leurs missions, ils l'excluent paradoxalement de leur champ de recherche.

Les nouveaux films produits en 1942

En 1942, Griaule réalise encore trois documentaires⁶⁷ d'une durée de treize à quinze minutes à partir des images tournées en pays dogon en 1935, à l'exception d'une courte séquence prise au cours de Dakar-Djibouti. Ils sont tous produits par la Société des films Sirius et n'ont pas de lien avec un projet d'exposition ethnographique. L'un d'eux, *Voyage au Pays Noir*, n'est cité que dans les *Titres et travaux de Marcel Griaule* (1943) et nous reste inconnu. Les deux autres, archivés par Gaumont Pathé⁶⁸, sont des variantes des précédents : *Le Soudan mystérieux* est la version longue et remaniée de *Sous les masques noirs*, tandis que *Technique chez les Noirs* reprend de nombreuses images d'*Au pays des Dogons* selon un montage différent et avec l'ajout de plusieurs scènes inédites.

Ces nouveaux films se différencient des premiers courts-métrages de Griaule sur plusieurs points : l'absence de texte déroulant, la disparition de tout commentaire glorifiant l'action coloniale de la France, et un générique privilégiant l'équipe de production au détriment de l'opérateur cinématographique, jamais mentionné⁶⁹. En outre, dans les titres comme dans les commentaires de Griaule repris en voix-off par le speaker, les Dogon ou la falaise de Bandiagara ne sont jamais mentionnés alors qu'ils sont au centre de ces documentaires. Il n'est question que de « Noirs » ou de « Soudanais » vivant dans « l'un des plus beaux chaos » rocheux de l'Afrique occidentale française. Curieusement, seuls les « ennemis héréditaires » de ces mystérieux « Noirs » sont nommés, en l'occurrence les pasteurs peuls, alors qu'ils sont invisibles à l'écran. Ce flou volontaire sur la population et la région concernées permet sans doute de présenter à un large public la vie et l'« âme » d'authentiques Africains, agriculteurs et animistes, par opposition aux Peuls éleveurs et musulmans. Au début du film *Le Soudan mystérieux*, les commentaires de Griaule sur l'âme cachée du Soudanais⁷⁰ renforce d'ailleurs cette vision essentialiste.

Dans le même documentaire, de nouvelles informations ethnographiques sur les Dogon apparaissent en dépit de la disparition de toute référence directe à cette population. En voix-off, plusieurs

67 Sur la date de sortie de ces films, voir les *Titres et travaux de Marcel Griaule* (1943).

68 Voir leur site : <http://www.gaumontpathearchives.com>.

69 Ce générique, commun aux deux films, mentionne notamment Maurice Bellecour pour la musique, Roger Rampillon pour le son, Marcel Griaule pour le commentaire, Maurice Pierrat pour la voix-off et Louis Devaivre pour le montage, mais il omet le nom de l'opérateur principal, Roger Mourlan, contrairement aux génériques des films de 1940.

70 Ces commentaires sont déjà cités dans la partie précédente : « Reconstitution versus authenticité ».

formules d'encouragement adressées à tel ou tel masque sont déclamées en français pour accompagner les images de danseurs masqués. Elles sont toutes tirées de la thèse de Griaule *Masques dogons*, publiée en 1938⁷¹. Dans le documentaire précédent, *Sous les masques noirs*, ces louanges à « la gloire des masques, la force des antilopes, l'agilité des lièvres... » étaient simplement évoquées en quelques mots.

La structure des documentaires

Collection d'informations et d'images sur les Dogon, les courts-métrages réalisés par Griaule sont construits comme ses fichiers, articles ou ouvrages ethnographiques des années 1930. Sans tenir compte du lieu et de la chronologie des faits, ils découpent le réel en séquences thématiques pour proposer, après « collage », une monographie descriptive plus ou moins exhaustive. Pour les cérémonies funéraires, *Sous les masques noirs* et *Le Soudan mystérieux* mêlent ainsi, sans les distinguer, des images prises à la fois à Iréli et à Sanga. Le premier film retrace « la naissance et la vie des masques », de leur fabrication jusqu'à leur performance sur la place publique. Le second prend comme fil directeur la musique et la danse, depuis les divertissements des enfants et des femmes jusqu'aux « chorégraphies sacrées » des rituels funéraires, reconstitués dans le désordre.

Plus généraliste, *Au pays des Dogons* reclasse les scènes tournées en fonction des grandes catégories enseignées par Mauss⁷², en commençant par « l'esthétique » (jeux et danses des enfants), en poursuivant avec la « technologie » (puisage de l'eau, culture et transformation des oignons, réfection d'un abri de quartier, fabrication de briques, poterie, tissage, pilage et broyage du mil) et en finissant par les « phénomènes religieux⁷³ » (divination, sacrifice « totémique »). Dans *Technique chez les Noirs*, l'enchaînement des séquences repose avant tout sur des analogies (pour articuler successivement maisons en brique crue, hangar collectif, abri du forgeron et travail de la forge...), sur le lien entre un objet et ses usages (de la confection d'une poterie au transport de l'eau et à l'arrosage des oignons...) ou sur la continuité d'un procès de fabrication ou de transformation (du filage au tissage, de la culture des oignons à leur séchage, du pilage des épis de mil au broyage des grains).

Les films de Griaule documentent donc les diverses activités des Dogon ainsi que les différentes étapes d'un procès rituel ou technique sans jamais suivre des individus particuliers ou une trame narrative, contrairement au célèbre long métrage de Robert Flaherty, *Nanouk l'esquimau* (1922).

Au prix de quelques arrangements, certains fils conducteurs reproduisent également la progression des recherches de Griaule, de ses premiers travaux sur les jeux à ses enquêtes sur les masques. Par exemple, *Le Soudan mystérieux* commence par différentes danses d'enfants qualifiées de « divertissements » profanes avant d'enchaîner sur des chorégraphies de « la plus haute signification

71 Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938, pp. 454, 533, 538...

72 Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947.

73 Intercalé entre deux « techniques », le sacrifice dans la caverne d'Andyé est la seule scène à contrevenir à ces trois découpages thématiques.

religieuse », en l'occurrence les danses des hommes durant les cérémonies funéraires. Or, pour faire ressortir cette opposition et passer du monde purement ludique des enfants à l'univers rituel des adultes, Griaule range un peu vite dans la catégorie des amusements gratuits une danse de petits garçons au cours de funérailles d'enfant ou encore un orchestre de jeunes circoncis agitant leurs sœurs.

Lors du montage et de la sonorisation, les producteurs ont leurs propres exigences ou habitudes, bien sûr : musique de fond européenne, ton grandiloquent du speaker, plan panoramique de la falaise en ouverture. Pour ne pas choquer le public, ils obtiennent également le retrait des scènes d'égorgement, selon l'aveu de Griaule à ses étudiants⁷⁴. Séquence finale d'*Au pays des Dogons*, le sacrifice sur le « sanctuaire totémique » est ainsi amputé des images du taureau immolé. Quant au rite d'égorgement d'un chien, filmé par Mourlan, il n'apparaît dans aucun des documentaires. Comme le soulignent Marc-Henri Piault ou Jean Rouch⁷⁵, les films ethnographiques des années 1930 dépendent encore, dans la forme et dans le ton, des normes professionnelles du cinéma de reportage ou d'actualité.

Quelle vision des Dogon ?

Par leurs commentaires et leurs images, les films de Griaule donnent à voir un « peuple mystérieux », « farouche » et isolé, « perché dans des nids d'aigle à l'écart de la civilisation et du progrès⁷⁶ », selon un stéréotype qui n'a rien de péjoratif pour les ethnographes de l'époque : la société ainsi décrite correspond au contraire à leur objet d'étude idéal. *Sous les masques noirs* et *Le Soudan mystérieux* montrent d'ailleurs des rituels et des institutions dont la beauté, la complexité et la signification témoignent de « préoccupations élevées⁷⁷ », tandis qu'*Au Pays des Dogons* et *Technique chez les Noirs* dévoilent avant tout les gestes techniques « millénaires » des potières, des tisserands ou des pileuses de mil, en insistant sur le caractère laborieux de cette population.

Si le regard sur la société dogon se veut plutôt positif et valorisant, et non infantilisant ou stigmatisant, ces films gommant toute individualité et n'expriment aucune relation d'empathie : les nombreux informateurs et interprètes de la mission qui défilent à l'image (Ambibé Babadyi, Douso Wologuem, Antandou Dolo, Ambara Dolo, Tabéma Dolo, Andyé Dolo, Akoundyo Dolo...) ne sont jamais nommés, par exemple. L'anonymat des personnes filmées ainsi que l'absence de repères géographiques, temporels et chronologiques permettent de dresser le portrait type – impersonnel et atemporel – d'un Dogon ou d'un Noir dont la vie simple, digne et heureuse repose à la fois sur un

74 « Vous avez vu tout à l'heure un sacrifice totémique ; [...] on a retiré les scènes les plus intéressantes, en particulier celles où on égorgeait un jeune taureau ; on a trouvé que c'était trop dur pour le public » (Marcel Griaule, cours du 18 mars 1943, p. 13, Fonds Marcel-Griaule, fmg_B_c_02_01).

75 Marc-Henri Piault, L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale, *Horizontes antropológicos*, I (2), 1995, pp. 11-22, ici pp. 20-21 ; Jean Rouch, *Ciné-Ethnography*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2003, p. 34.

76 Bande déroulante introductive du film *Au pays des Dogons*.

77 Commentaire introductif de Griaule dans le film *Sous les masques noirs*.

rapport direct au sacré et sur un labeur non mécanique, le plus souvent collectif. Cette impression de bonheur ingénu, d'harmonie et de communion collective propre aux paradis des origines est renforcée par la musique occidentale enjouée et entraînante qui accompagne les gestes du quotidien ou les scènes de danse⁷⁸. Quant aux quelques plans tournés en contre-plongée par Mourlan, ils grandissent et anoblissent les personnages représentés ou rendent les masques encore plus impressionnants.

L'objectif de Griaule, conforme aux présupposés de l'époque, est de présenter une société holiste dans laquelle chaque individu travaillerait pour le groupe en jouant un rôle précis, technique ou religieux. Pour imposer une telle vision, *Sous les masques noirs* n'hésite pas à « tricher » : un plan de coupe d'Antandou Dolo frappant un tambour à lèvres pour André Schaeffner est ainsi inséré au milieu d'images décrivant un rituel funéraire afin de donner l'impression que ce musicien solitaire joue pour la collectivité (alors que ce type d'instrument n'est jamais utilisé dans un tel contexte). De même, l'informateur Akoundyo Dolo est présenté oralement, dans *Au pays des Dogons*, comme un peintre anonyme ornant de figures rituelles « le sanctuaire réservé aux [...] puissances totémiques », alors qu'il reproduit ces peintures à la demande des ethnographes, à l'intérieur de leur campement⁷⁹.

Dans deux des documentaires, la place importante réservée aux danses témoigne aussi de la fascination occidentale pour les corps noirs en mouvement⁸⁰, mais images ou commentaires ne reprennent pas le stéréotype du sauvage exalté ou possédé. Ils insistent moins sur la « frénésie » des danseurs masqués que sur leur chorégraphie ordonnée, leurs figures complexes et leur efficacité religieuse : « La danse atteint son paroxysme. À voir s'agiter avec tant de frénésie, mais selon des règles strictes, des acteurs aux visages divers, on sent qu'il s'agit d'un travail sacré et non d'un jeu⁸¹ ».

L'autorité des ethnologues

À l'inverse de la plupart des documentaires antérieurs sur l'Afrique⁸², ceux réalisés par Griaule ne sont pas les miroirs promotionnels de telle ou telle expédition. D'ailleurs, ils ne montrent jamais les déplacements des ethnographes et leurs génériques précisent simplement qu'ils ont été tournés au cours « d'une mission officielle dirigée par Marcel Griaule », sans préciser l'année ou le nom de cette expédition.

78 Lors de la sonorisation, quelques rythmes de tambour sont ajoutés de façon synchrone et se superposent à la musique classique – souvent pompeuse – qui sert de partition au film *Le Soudan mystérieux*. Ces rythmes sont probablement reproduits en France par un professionnel à partir de l'observation des mouvements de main des tambourinaires dogon (Marcel Griaule, cours du 18 mars 1943, pp. 9-16, Fonds Marcel-Griaule, fmg_B_c_02_01).

79 La légende de la photographie correspondante (35C39) est d'ailleurs sans ambiguïté : « Akundye reproduit les dessins totémiques dans la case » (carnet des légendes photographiques, Fonds Marcel-Griaule).

80 Voir Élisabeth Ezra, « Le corps noir » ou le spectacle ethnographique dans le cinéma français, 1895-1935, *Interculturel Francophones*, n° 2, juin-juillet 2002, pp. 161-172, ici p. 163.

81 Commentaire de Griaule dans le film *Sous les masques noirs*, 1940.

82 Voir Pierre Leprohon, *L'exotisme et le cinéma*, Paris, J. Susse, 1945, pp. 57-58 et 67.

Ces films n'en légitiment pas moins le travail et la position de l'ethnographe en faisant de lui le docte spécialiste d'un objet d'étude clairement identifié, en l'occurrence une société isolée et irréductiblement différente, épargnée par le machinisme et par les contaminations extérieures. Images et commentaires incessants consacrent en effet l'autorité scientifique de l'ethnologue, et en particulier du chef de mission. Griaule ne se contente pas d'expliquer chaque scène par la voix d'un tiers, avec l'assurance d'un expert⁸³ ; au début de *Sous les masques noirs*, il apparaît aussi en gros plan, carnet de note à la main, face à l'informateur Ambibé Babadyi et à l'interprète Douso Wologuem. Filmé en contre-plongée pendant qu'il tente de saisir par écrit « toute la technique, toute la mystique du masque⁸⁴ », il incarne dans cette séquence le jeune ethnographe dominant entièrement son sujet (voire son terrain).

L'enseignement par le cinéma

Dès sa thèse sur *Les masques dogons* (1938), Griaule avait utilisé les rushes de 1931 et 1935 pour décomposer sous forme de dessins les pas de danse et les mouvements des masques, en retenant et en décalquant une image sur deux ou sur trois⁸⁵ sur le modèle des chronophotographies d'Étienne-Jules Marey. En mars 1943, dans ses cours d'ethnographie sur l'esthétique, Griaule vante d'ailleurs la supériorité du cinéma sur la photographie pour l'étude de la danse :

Elle [la photographie] donne à peine un geste, généralement troublé. Il faut le cinéma et il faut décomposer. Je me permets de vous donner comme exemple ce que j'ai fait dans ma thèse des *Masques dogons* ; vous verrez que j'ai décomposé chaque attitude de danse ; ce qui donne un maximum de précision [...]. Le cinéma est indispensable⁸⁶.

Griaule projette également des extraits des images tournées en 1935 pour animer des conférences grand public, notamment à la salle Pleyel en 1938⁸⁷. Sur la diffusion des courts-métrages produits en 1940 et 1942, on sait simplement que Griaule présente ses deux premiers documentaires à la Société des africanistes en juin 1942⁸⁸, puis dans différentes galas ou cycles de conférences organisés par le Club des explorateurs, dont Griaule est membre. En avril 1943, *Au pays des Dogons* est ainsi au programme du « gala cinématographique de l'aventure » au théâtre du Palais de Chaillot, dans le

83 Voir Jean Arlaud, La mise en scène de la parole dans le cinéma ethnographique, *Communications*, 2006, n° 80, pp. 77-87, ici p. 78.

84 Ce commentaire oral de Griaule correspond à la scène évoquée.

85 Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, pp. 708-739. À la fin de l'ouvrage, l'auteur précise qu'il a utilisé environ 450 mètres de film pour décrire la danse des différents masques (p. 876).

86 Marcel Griaule, cours sur l'esthétique, 18 mars 1943, p. 15 (Fonds Marcel-Griaule, fmg_B_c_02_01). Si Griaule considère que le cinéma est un outil « indispensable », il n'envisage jamais de programme cinématographique pour inventorier ou archiver la vie des populations qu'il étudie, contrairement par exemple au projet du docteur Félix-Louis Regnault, au tout début du XXe siècle.

87 Pierre Michaut, Les danses des Dogons, d'après un film de M. Griaule, *L'Opinion*, 15 septembre 1938, n° 17, pp. 14-16.

88 *Journal de la Société des africanistes*, XII, 1942, p. 251.

cadre du premier « congrès du film documentaire »⁸⁹. Et en mars 1944, *Sous les masques noirs* est projeté dans un cinéma de Rennes pour accompagner une conférence⁹⁰.

En revanche, l'utilisation de ses films à des fins didactiques est mieux connue et Griaule lui-même recommande ce procédé d'enseignement :

Le cinéma est pour moi un auxiliaire au même titre que tout autre méthode d'enseignement. Il semble, dans certains cas, absolument indispensable pour faire comprendre à l'élève ce que nous voulons lui enseigner⁹¹.

En mars 1943, Griaule, récemment nommé professeur, projette intégralement *Au pays des Dogon* à ses étudiants lors de ses premiers cours sur les techniques et l'esthétique⁹². Il commente lui-même les images, sans doute après avoir coupé le son, mais ne s'éloigne guère du texte original, d'après ses notes manuscrites⁹³. Il ajoute simplement quelques précisions, notamment géographiques, en donnant le nom de deux villages.

Pour Griaule, ses documentaires ethnographiques ou ses « bandes de démonstration » sont donc avant tout des supports d'enseignement ou de vulgarisation scientifique, en lien avec un cours, une conférence ou une exposition, tandis que ses rushes sont des archives visuelles et des outils de recherche. Lorsqu'il examine le rôle du cinéma dans son ouvrage sur la *Méthode de l'ethnographie*, Griaule cite d'ailleurs en premier la « valeur d'archives » et l'efficacité didactique du film⁹⁴. À la lecture de son manuel, on devine toutefois son regret de ne pas avoir réalisé une œuvre plus artistique, susceptible de toucher un large public. Pour réaliser un « documentaire public », il conseille en effet de « s'associer à une firme cinématographique⁹⁵ », alors qu'il n'y est jamais parvenu.

Quelques comparaisons : les films d'Aupiais et d'O'Reilly

Deux films, proches des siens, ont peut-être inspiré Griaule, mais les similitudes que l'on observe entre ces œuvres peuvent également résulter d'une influence commune : celle de Marcel Mauss et de ses cours d'ethnographie descriptive. Dans les documentaires de Griaule, d'Aupiais et d'O'Reilly, on retrouve en effet les mêmes objectifs maussiens : l'archivage urgent des sociétés « traditionnelles », l'enregistrement exhaustif d'un rituel ou d'un procès de fabrication, la restitution

89 *Sciences et voyages*, n° 87, avril 1943, p. 62 ; n° 89, juin 1943, p. 102.

90 *L'Ouest-Éclair*, 1er mars 1944, p. 2.

91 Interview de Marcel Griaule reproduit dans Pierre Leprohon, *L'exotisme et le cinéma*, Paris, J. Susse, 1945, p. 102.

92 Marcel Griaule, cours du 18 mars 1943, pp. 9-16 (Fonds Marcel-Griaule, fmg_B_c_02_01).

93 Ces notes de cours confirment ainsi que le texte des commentaires en voix-off est bien de Marcel Griaule, comme l'affirme le générique.

94 Marcel Griaule, *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 85. Ce livre posthume est une synthèse des cours dispensés par Marcel Griaule à partir de 1943.

95 Marcel Griaule, *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 88.

d'une cohérence religieuse et sociale, ou encore la clarté et la sobriété des faits exposés. Or les trois réalisateurs cités sont d'anciens élèves de Marcel Mauss.

Le père Francis Aupiais, missionnaire au Dahomey (actuel Bénin), a suivi les cours de l'Institut d'ethnologie en 1927 avant de revenir au Dahomey pour y filmer les manifestations religieuses avec l'aide d'un des opérateurs des Archives de la planète, Frédéric Gadmer. Le 14 janvier 1931, il présente à la Société des africanistes trois séquences rituelles extraites de ses rushes sur le *Dahomey religieux* : « l'imposition du nom, la divination et le sacrifice à la tête » chez les « Somba »⁹⁶. En tant que secrétaire général adjoint de la Société des africanistes, Griaule assiste vraisemblablement à cette projection, quelques mois avant le départ de sa seconde mission africaine. À son retour, ses films, comme ceux d'Aupiais, soulignent la religiosité des populations étudiées, la richesse de leur culture, et le caractère majestueux de leurs rituels.

Le père Patrick O'Reilly est lui aussi un ancien élève de Mauss envoyé dans l'île de Bougainville pour y faire sa thèse et pour rapporter des objets au Musée d'ethnographie du Trocadéro. Son documentaire, *Bougainville*, est issu des rushes tournés entre août 1934 et février 1935 par l'opérateur Pierre Berkenheier⁹⁷. Il existe d'ailleurs deux versions de ce film : un long métrage muet, non commercialisé, et un court-métrage sonorisé. Si *Bougainville* est trop tardif pour avoir influencé les films de Griaule lors de leur tournage, il peut avoir inspiré leur montage. Les documentaires des deux réalisateurs ont notamment pour point commun des commentaires continus servant de fil conducteur.

Quêtes mythologiques et désamour cinématographique

De 1946 jusqu'à sa mort en 1956, Griaule ne réalise plus aucun film au cours de la dizaine de missions qu'il effectue au Soudan français. Surprenante à bien des égards, une telle évolution s'explique avant tout par les nouvelles orientations de ses recherches. Après-guerre, Griaule ne cherche plus à enregistrer la réalité observable à des fins de témoignage et d'inventaire exhaustif ; il recentre ses études sur la cosmogonie et le système symbolique qui régirait selon lui la société dogon.

Il continue néanmoins à faire des photographies, mais son rapport à l'image a changé : les mythes et le discours savant de ses informateurs privilégiés priment désormais sur les preuves visuelles. Ses clichés sont dès lors sélectionnés en fonction des normes symboliques établies par écrit afin d'illustrer et d'authentifier le récit cosmogonique qu'il publie. Les dessins de Griaule et de ses informateurs prennent également une importance déterminante. Qu'il s'agisse de schémas

96 *Journal de la Société des africanistes*, I (2), 1931, p. 295. Les deux premières séquences citées correspondent sans doute aux rushes A113605 et A113609 archivés au musée Albert-Kahn. Pour une analyse des films d'Aupiais, voir Gaetano Ciarcia, *Reconnaître et (se) convertir. L'ethnologie missionnaire à l'œuvre dans les films de Francis Aupiais au Dahomey en 1930* (à paraître).

97 Sur ce film, *Bougainville*, voir Patrick O'Reilly, Le documentaire ethnographique en Océanie, *Journal de la Société des océanistes*, V, 1949, pp. 117-144, ici pp. 139-140.

explicatifs ou de croquis retouchés par rapport aux clichés dont ils sont tirés, ils dessinent un monde idéal conforme au mythe au lieu de reproduire fidèlement les scènes ou les objets observés, photographiés ou filmés⁹⁸. Or, les films ethnographiques se prêtent mal à de telles transformations du réel et perdent donc une grande partie de leur intérêt aux yeux de Griaule.

De Marcel Griaule à Jean Rouch

Deux documentaires de Jean Rouch sur les Dogon s'inspirent toutefois de la perspective symboliste ou mythologique adoptée par Griaule à partir de 1946. D'une durée de vingt minutes et d'un format 16 mm, *Cimetières dans la falaise* est tourné par Rouch, assisté de Roger Rosfelder, au début de leur mission Niger de 1950-1951. Les deux hommes ont eu pour professeur Griaule, qui est aussi le directeur de thèse de Rouch. Accueillis à Dakar par Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, ils partent avec eux jusqu'à Sanga, au centre du pays dogon. Au cours de leur séjour, du 8 au 17 août 1950⁹⁹, un Dogon du village voisin d'Iréli meurt noyé et, sur les conseils de Griaule, Rouch filme les rites sacrificiels et funéraires associés à cet accident pendant que Rosfelder s'occupe des enregistrements sonores.

Au terme du montage, qui a lieu au plus tard en 1952, les commentaires de Rouch en voix-off témoignent clairement de l'influence ou de la collaboration de Griaule. Ils reprennent en effet les interprétations symboliques développées par Griaule depuis 1948 à propos notamment du panier-monde, de la « calebasse cassée, symbole de l'œuf brisé du monde », ou encore des couvertures mortuaires « dont les dessins rappellent les champs carrelés, signes de germination et de résurrection ». En outre, le texte en voix-off décrit parfois ce qu'on devrait voir d'après les écrits de Griaule, et non ce qui est visible à l'écran. Il précise ainsi que les « femmes brandissent des calebasse brisées en signe de deuil » au moment où une deuilleuse tient dans chaque main une calebasse parfaitement intacte¹⁰⁰. Il compare aussi les champs carrelés à la couverture mortuaire du film, alors que celle-ci n'a aucun motif en damier, contrairement à la couverture noire et blanche qui est à l'origine de cette association dans *Dieu d'eau*, ouvrage publié par Griaule en 1948¹⁰¹. Le commentaire vient donc corriger la réalité observable.

98 Pour des exemples précis de dessins tirés de photographies puis retouchés, voir la notice sur « La photographie » sur ce site.

99 Sur le voyage de Rouch et Rosfelder jusqu'à Sanga et sur leur travail filmique en pays dogon lors de cette mission, voir Béatrice de Pastre (ed.), *Découvrir les films de Jean Rouch. Collecte d'archives, inventaire et partage*, Paris, Centre national du cinéma (CNC), 2010, pp. 24, 40 et 157 ; Jean Rouch, *Alors le Noir et le Blanc seront amis. Carnets de mission 1946-1951*, Paris, Mille et une nuits, 2008, pp. 123-135 ; Jean Rouch, *Ciné-Ethnography*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2003, pp. 112-113 ; Jean Rouch et Enrico Fulchignoni, Entretiens, in *Jean Rouch, une rétrospective*, Paris, Ministère des relations extérieures – Cellule d'animation culturelle, 1981, pp. 7-29, ici p. 20.

100 Dans ce contexte, le terme « calebasse » désigne le récipient demi-sphérique fabriqué à partir du fruit du calebassier.

101 Marcel Griaule, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Les éditions du Chêne, 1948, pp. 89, 94, 114, 137.

Tourné en 1974 par Jean Rouch en collaboration avec Germaine Dieterlen, *Le dama d'Ambara* suit la fête de levée de deuil organisée à Sanga deux ans après la mort d'Ambara Dolo, l'un des principaux collaborateurs dogon des missions Griaule depuis 1931. Ce film couleur de 60 minutes emprunte de nombreux textes ou interprétations aux publications de Griaule et de Dieterlen. En voix-off, Rouch déclame en effet une vingtaine de prières funéraires et d'exhortations aux masques, presque toutes tirées de la thèse de Griaule publiée en 1938 : *Masques dogons*¹⁰². Le procédé est d'ailleurs similaire à celui employé, trente ans plus tôt, dans *Le Soudan mystérieux*.

Rouch reprend également, sous une forme remaniée, deux grands extraits des entretiens entre Griaule et son informateur Ogotemméli afin d'évoquer les danses des masques, comparées au labeur du forgeron mythique et à un « système du monde en couleur et en mouvement »¹⁰³. Toujours en voix-off, il livre enfin le sens symbolique ou mythologique de différents masques ou actions rituelles en se référant cette fois aux publications les plus récentes de Griaule et Dieterlen, en particulier leur ouvrage commun paru en 1965 : *Le Renard pâle*¹⁰⁴. Pour ses commentaires, il se fonde donc sur trois strates de textes écrits entre 1938 et 1965, malgré leurs contenus souvent contradictoires. Des interprétations divergentes peuvent ainsi apparaître d'une séquence à l'autre. Le masque *kanaga*, par exemple, est d'abord présenté comme une image du Dieu créateur et du Renard pâle avant d'être associé à un oiseau. Mais ces contradictions importent peu puisque les écrits admirables de Griaule associés parfois à de superbes ralents ont moins un objectif explicatif qu'une fonction poétique¹⁰⁵. Cette beauté conjointe des mots et des images est d'ailleurs un autre point commun entre *Le dama d'Ambara* et l'œuvre littéraire de Marcel Griaule.

RÉFÉRENCES

ARCHIVES NATIONALES DE FRANCE, Pierrefitte-sur-Seine

F/17/17272 – Missions scientifiques, dossier Griaule (Marcel)

ARCHIVES NATIONALES DU MALI, Bamako

1-D-70 – Mission Griaule

102 Voir Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938, pp. 362, 380, 454, 466-467, 474, 479-485, 533, 542, 544, 592-593. Dans la bouche de Rouch, les formules d'encouragement adressées aux masques ont subi parfois quelques transformations par rapport aux textes d'origine, et certaines d'entre elles sont des compilations.

103 Marcel Griaule, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Les éditions du Chêne, 1948, pp. 224-226.

104 Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, *Le Renard pâle*, Paris, Institut d'ethnologie, 1965.

105 Rouch souligne lui-même que les textes « inoubliables » de Griaule lui servent à alimenter l'émotion suscitée par ses images de masques dansant au ralenti (Jean Rouch, Le vrai et le faux, in *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Paris, Cahiers du cinéma – INA, 2009, pp. 111-121, ici p.119). Sur les commentaires enchanteurs de Jean Rouch dans *Le dama d'Ambara*, voir aussi : Silvia Paggi, Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique, *Cahiers de Narratologie*, 20, 2011, en ligne : <http://narratologie.revues.org/6321>; Jean-Paul Colleyn, Avant-propos : clés pour Jean Rouch, in *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Paris, Cahiers du cinéma – INA, 2009, pp. 9-24.

BIBLIOTHÈQUE CENTRALE DU MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, Paris

2 AM 1 – Archives du Musée d'ethnographie du Trocadéro et du musée de l'Homme

2 AM 2 – Archives de l'Institut d'ethnologie

BIBLIOTHÈQUE ÉRIC-DE-DAMPIERRE, MAE, Université Paris Nanterre

FMG – Fonds Marcel-Griaule

SDG – Fonds Solange-de-Ganay

INSTITUT MÉMOIRES DE L'ÉDITION CONTEMPORAINE, Saint-Germain-La-Blanche-Herbe

MAS – Fonds Marcel Mauss

ANONYME, 1935, Les résultats de la troisième mission Griaule au Soudan, *Bulletin d'information et de renseignements du gouvernement général de l'A.O.F.*, n° 70, p. 6.

ARLAUD Jean, 2006, La mise en scène de la parole dans le cinéma ethnographique, *Communications*, n° 80, pp. 77-87.

CIARCIA Gaetano, à paraître, Reconnaître et (se) convertir. L'ethnologie missionnaire à l'œuvre dans les films de Francis Aupiais au Dahomey en 1930.

COLLEYN Jean-Paul, 2009, Avant-propos : clés pour Jean Rouch, in *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Paris, Cahiers du cinéma – INA, pp. 9-24.

EZRA Élisabeth, 2002, « Le corps noir » ou le spectacle ethnographique dans le cinéma français, 1895-1935, *Interculturel Francophones*, n° 2, juin-juillet, pp. 161-172.

GRIAULE Marcel, 1932, Mission Dakar-Djibouti, rapport général (mai 1931-mai 1932), *Journal de la Société des africanistes*, II (1), pp. 113-122.

— 1933, Les résultats de la mission Dakar-Djibouti, *Aethiopica*, I (1), pp. 1-3.

— 1938, *Masques dogons*, Paris, Institut d'ethnologie.

— 1948, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Les éditions du Chêne.

— 1957, *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Presses universitaires de France.

GRIAULE Marcel et Germaine DIETERLEN, 1965, *Le Renard pâle*, Paris, Institut d'ethnologie.

GRIAULE Marcel et Michel LEIRIS, 1931, *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Musée d'Ethnographie/Mission scientifique Dakar-Djibouti.

GRIAULE Marcel, Michel LEIRIS, Deborah LIFCHITZ, Éric LUTTEN, Jean MOUCHET, Gaston-Louis ROUX et André SCHAEFFNER, 2015, *Cahier Dakar-Djibouti*, édition établie, présentée et annotée par Éric Jolly et Marianne Lemaire, Meurcourt, Éditions Les Cahiers.

JOLLY Éric, 2014, *Démasquer la société dogon. Sahara-Soudan, janvier-avril 1935*, Les Carnets de Bérose, n° 4, Lahic/DPRPS-Direction des patrimoines, en ligne : http://www.berose.fr/IMG/pdf/ej_27_10_web.pdf.

- LEBEUF Jean-Paul, 1939, Retour en France de la mission Lebaudy-Griaule 1939, *Revue de l'Empire français*, mai-juin, p. 58.
- LEIRIS Michel, 1996, *L'Afrique fantôme*, in *Miroir de l'Afrique*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, pp. 87-868.
- LEPROHON Pierre, 1945, *L'exotisme et le cinéma*, Paris, J. Susse.
- LOURDOU Philippe, 1994, Le commentaire dans les films de Marcel Griaule, in Claudine de France (ed.), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Bruxelles/Paris/Bâle, éditions des archives contemporaines, pp. 127-157.
- MAUSS Marcel, 1947, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot.
- MICHAUT Pierre, 1938, Les danses des Dogons, d'après un film de M. Griaule, *L'Opinion*, n° 17, 15 septembre, pp. 14-16.
- O'REILLY Patrick, 1949, Le documentaire ethnographique en Océanie, *Journal de la Société des océanistes*, V, pp. 117-144.
- PASTRE Béatrice de (ed.), 2010, *Découvrir les films de Jean Rouch. Collecte d'archives, inventaire et partage*, Paris, Centre national du cinéma (CNC).
- PAULME Denise et Deborah Lifchitz, 2015, *Lettres de Sangha*, édition augmentée, présentée et annotée par Marianne Lemaire, Paris, CNRS Éditions.
- PETIT Georges et Roger MOURLAN, 1933, *Madagascar*, Paris, Arts et métiers graphiques.
- PAGGI Silvia, 2011, Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique, *Cahiers de Narratologie*, 20, en ligne : <http://narratologie.revues.org/6321>.
- PIAULT Marc-Henri, 1995, L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale, *Horizontes antropológicos*, I (2), pp. 11-22.
- RIVIERE Georges Henri, 1931, L'Afrique vous parle, *Pour vous*, n° 124, 2 avril.
- ROUCH Jean, 1968, Le film ethnographique, in Jean Poirier (ed.), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, pp. 429-471.
- 2003, *Ciné-Ethnography*, édité et traduit par Steven Feld, Minneapolis, University of Minneapolis Press.
- 2008, *Alors le Noir et le Blanc seront amis. Carnets de mission 1946-1951*, Paris, Mille et une nuits.
- 2009, Le vrai et le faux, in *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Paris, Cahiers du cinéma – INA, pp. 111-121.
- ROUCH Jean et Enrico FULCHIGNONI, 1981, Entretiens, in *Jean Rouch, une rétrospective*, Paris, Ministère des relations extérieures – Cellule d'animation culturelle, pp. 7-29.

Pour citer ce document : Jolly, Éric, 2016, Les missions Griaule et le cinéma ethnographique in *À la naissance de l'ethnologie française. Les missions ethnographiques en Afrique subsaharienne (1928-1939)*. <http://naissanceethnologie.fr/>