



HAL
open science

L'œuvre en double de Luc de Heusch

Damien Mottier

► **To cite this version:**

Damien Mottier. L'œuvre en double de Luc de Heusch. *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 2014, 20, pp.218-240. 10.4000/gradhiva.2886 . hal-01684337

HAL Id: hal-01684337

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01684337>

Submitted on 22 Jan 2018

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

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

L'œuvre en double de Luc de Heusch

Par Damien Mottier

L'anthropologue belge Luc de Heusch est l'auteur d'une vingtaine de films. Relativement détachée de ses préoccupations de recherche, cette filmographie plurielle (documentaires, fictions, films surréalistes et ethnographiques) peut être considérée comme une œuvre en double, qui complète et éclaire l'évolution de son rapport à l'anthropologie. *Fête chez les Hamba*, réalisé au cours d'une mission au Congo (1953-1954), offre l'occasion de revenir sur sa relation au terrain et de mieux comprendre certaines des raisons qui l'ont conduit à renoncer à l'ethnographie du lointain, dans laquelle il avait projeté un horizon d'attente surréaliste, au profit de l'anthropologie structurale.

mots clés

Luc de Heusch,
surréalisme, Tetela-Hamba,
film ethnographique,
anthropologie visuelle



fig. 1
Luc de Heusch assistant
d'Henri Storck pour le film
Au Carrefour de la vie, 1947.
© Fondation Henri Storck
(Bruxelles).

1. C'est d'ailleurs sur ce film, consacré à la jeunesse délinquante et commandé par l'Organisation des Nations unies, que Luc de Heusch dit s'être initié aux rudiments de l'enquête sociologique (de Heusch et Nysenholc 1991 : 15). Henri Storck accordait en effet un grand soin à la préparation de ses films. *Misère au Borinage*, réalisé en 1932, en constitue un bel exemple.

Luc de Heusch (1927-2012) s'est fait connaître en consacrant la majeure partie de sa carrière d'anthropologue à mettre à l'épreuve du terrain africain les méthodes de l'analyse structurale élaborée par Claude Lévi-Strauss. Il a rédigé de nombreux ouvrages et articles sur les mythes et les rites bantous, la royauté sacrée, la possession, le sacrifice, la transe. Mais on sait moins qu'il est l'auteur d'une vingtaine de films et qu'il a été un professionnel du cinéma avant de devenir ethnologue. De Heusch s'est pourtant formé aux côtés du maître du cinéma belge, Henri Storck, dont il est devenu l'assistant sur deux films: *Rubens* (1947) et *Au carrefour de la vie*¹ (1948). Le service cinématographique des armées, au sein duquel il a effectué pendant dix-huit mois son service militaire entre 1950 et 1951, a constitué une plate-forme d'apprentissage complémentaire. En parallèle, les années d'après-guerre ont été marquées par son appartenance au groupe surréaliste Cobra, au sein duquel il dit avoir fait l'expérience d'une «liberté retrouvée». Ce groupe, qui rassemblait des peintres et des artistes de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam, a fait paraître de 1948 à 1951 une revue éponyme à laquelle de Heusch a régulièrement contribué sous le pseudonyme de Luc Zangrie. C'est d'ailleurs avec la complicité de ses amis surréalistes (Jean Raine, Christian Dotremont et Pierre Alechinsky, notamment) qu'il a réalisé son premier court métrage, *Perséphone* (1951), le seul film du groupe Cobra. Son intérêt précoce pour l'ethnologie, justifié

par son désir de « fuir une Europe devenue démente » (de Heusch 1998 : 39), est étroitement articulé à ses préoccupations surréalistes². Il naît de sa rencontre avec Pierre Mabille, médecin et anthropologue surréaliste, collaborateur de la revue *Minotaure*, fasciné par le « merveilleux », vers lequel André Breton l'a orienté lors d'une entrevue qu'il lui a accordée à Paris dans l'immédiat après-guerre. Son diplôme de « sciences coloniales » obtenu à l'Université libre de Bruxelles, à une époque où « l'ethnologie n'était encore qu'une discipline au service d'une certaine politique » (de Heusch et Nysenholc 1991 : 32), de Heusch est parti en 1949 grâce à un financement de l'Institut de recherche scientifique en Afrique centrale (Irsac) pour une première mission de trois mois à l'est du Congo belge, chez les Boyo, dont l'art et les statuaire l'ont impressionné. Puis il s'est installé à Paris en 1951, peu après avoir terminé son service militaire, pour suivre les enseignements de Marcel Griaule qui prolongeait d'après lui, à travers l'étude de la société dogon, rien de moins que « le discours surréaliste » (*ibid.* : 40).

Cet article se propose d'interroger la manière originale dont a été conçue sa double activité de cinéaste et d'anthropologue, en partant d'un questionnement simple : pourquoi de Heusch, qui a pourtant significativement contribué à promouvoir l'utilisation du film en sciences sociales, n'a-t-il réalisé que peu de films à caractère « ethnographique » (c'est-à-dire, selon une stricte et discutabile acception, des films fondés sur la relation au terrain et articulés à un travail de recherche, principalement centré sur l'Afrique en ce qui le concerne) ? Qu'est-ce que cela veut dire de l'anthropologue (et du cinéaste) qu'il a été ? Ou plus exactement, qu'est-ce que le cinéaste raconte de l'anthropologue (et vice versa) ? L'insatisfaction qu'il dit avoir éprouvée au contact du terrain, en début de carrière, lors de sa deuxième mission au Congo, chez les Tetela et les Hamba (1953-1954), est une expérience fondatrice qui offre quelques clés de compréhension. Comme une ombre projetée sur l'ensemble de son parcours, cette expérience, sur laquelle je vais m'attarder, a conditionné l'évolution de sa pratique de l'anthropologie et de son travail de cinéaste. Elle permet de saisir la manière dont il a distingué ces démarches, plutôt que de les fusionner, pour canaliser sa créativité et mettre en forme sa pensée sur des registres différents.

Outre le film qu'il a réalisé durant cette mission, *Fête chez les Hamba* (1955), dont l'analyse, couplée à ses récits autobiographiques, permet d'être en phase avec son expérience du terrain et de mieux cerner le malentendu de sa posture ethnographique, de Heusch a tourné trois autres films en Afrique³. Mais il a principalement braqué l'objectif de sa caméra sur la Belgique, réalisant plusieurs documentaires, un film surréaliste, un long métrage de fiction et des films sur l'art. Sa filmographie est donc une œuvre plurielle qui, de prime abord, manque de ligne directrice, sinon de cohérence. Pourtant, se dessine à travers elle, comme dans une relation en miroir, quelque chose d'une biographie de recherche. La perspective d'analyse adoptée est donc proche de celle qui a vu Vincent Debaene (2010) se pencher sur les évasions littéraires de nombreux ethnologues français (de Michel Leiris à Lévi-Strauss, en passant par Alfred Métraux et Griaule). Les films de De Heusch ne sont certes pas l'équivalent littéraire du « deuxième livre », plus subjectif, plus narratif, qui viendrait balancer, sinon corriger, la froideur objective de l'exposé scientifique. Mais ils permettent d'éclairer son rapport

2. Sur les liens entre le mouvement surréaliste et l'ethnologie française, voir Clifford 1988, Debaene 2002 et, plus généralement, pour une mise en perspective de l'anthropologie et de la muséologie, Dias 1991.

3. *Rwanda, tableaux d'une féodalité pastorale* (1955), *Sur les traces du renard pâle* (1984) et *Une république devenue folle* (1996).

4. Tous trois ont en effet contribué à leur manière à promouvoir l'utilisation du film dans le cadre de la recherche (Mauss 1967 [1926]; Leroi-Gourhan 1983 [1948]) sans jamais véritablement parvenir à s'approprier cet outil, sauf peut-être Marcel Griaule qui a réalisé : *Au pays des Dogons* (1931) et *Sous les masques noirs* (1939).

5. Sur le « cinéma direct », voir Marsolais 1997.

à l'anthropologie de façon détournée, par le biais d'un registre d'écriture formellement différent, un peu à la manière dont Giordana Charuty revisite la trajectoire intellectuelle d'Ernesto De Martino en parcourant ses archives personnelles (2009) ou dont Éric Jolly et Marianne Lemaire (2011) mettent en regard les différents types de production des anthropologues (archives, biographies, textes scientifiques, dessins, etc.). Sans être au cœur des travaux évoqués, l'écriture filmique contribue, dans le cas de De Heusch, qui a par ailleurs pratiqué tout au long de sa carrière plusieurs registres d'écriture textuelle (scientifique, poétique, autobiographique), à renforcer la palette de ses moyens d'expression. Relativement détachée de ses recherches en anthropologie, son œuvre cinématographique doit donc être considérée comme une « œuvre en double » dont l'élaboration accompagne, sur un régime de communication radicalement différent, la maturation de sa trajectoire intellectuelle.

Défense (et limite) du film ethnographique

De Heusch a marqué le champ du film ethnographique et de l'anthropologie audiovisuelle en publiant en 1962 *Cinéma et sciences sociales : panorama du film ethnographique et sociologique*. Il s'agit d'un texte fondateur, commandé par l'Unesco et préfacé par Edgar Morin, qui valorise l'utilisation du cinéma en sciences sociales et relance l'intuition des pionniers (Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan, Griaule⁴) à une époque où s'inventent, sous l'impulsion de nombreux cinéastes, mais aussi d'ethnologues, de nouvelles formes d'écriture cinématographique qui vont contribuer au renouveau du film ethnographique.

La fin des années 1950 marque en effet l'avènement du « cinéma direct » ou du « cinéma vérité », un courant qui émerge grâce aux évolutions de l'instrumentation : miniaturisation des appareils d'enregistrement sonore, synchronisation de l'image et du son, démocratisation du format 16 mm⁵. Un courant auquel De Heusch n'a jamais véritablement contribué sur le plan de ses productions cinématographiques. Il y a néanmoins participé en assurant, dans ce moment d'effervescence créative, la défense du film ethnographique et de l'anthropologie audiovisuelle, mais essentiellement par sa production textuelle et le rôle institutionnel qu'il a tenu.

Outre ce texte de 1962, De Heusch a été étroitement associé à l'aventure du Comité international du film ethnographique et à la création de festivals qui assuraient la promotion des films ethnographiques et sociologiques (le Festival des peuples à Florence notamment). C'est d'ailleurs au sein de ce comité qu'une définition du film ethnographique a émergé d'un consensus entre ses membres au milieu des années 1950 : « Un film est ethnographique quand il allie la rigueur de l'enquête scientifique à l'art de l'exposé cinématographique. » (Rouch 1968 : 432) Le génie de cette définition est bien entendu qu'elle repose sur une immense ambiguïté. Elle assume pleinement le jeu des écarts entre « art » et « science », tout en revendiquant, plus que l'ambivalence des postures, le cumul des compétences : ethnologue (c'est-à-dire « scientifique ») et cinéaste (c'est-à-dire « artiste »).

Le pygmalion de cette aventure du film ethnographique a bien entendu été Jean Rouch (1917-2004), de dix ans l'aîné de De Heusch. Les deux hommes ont entretenu une relation d'amitié sincère et durable qui facilite la

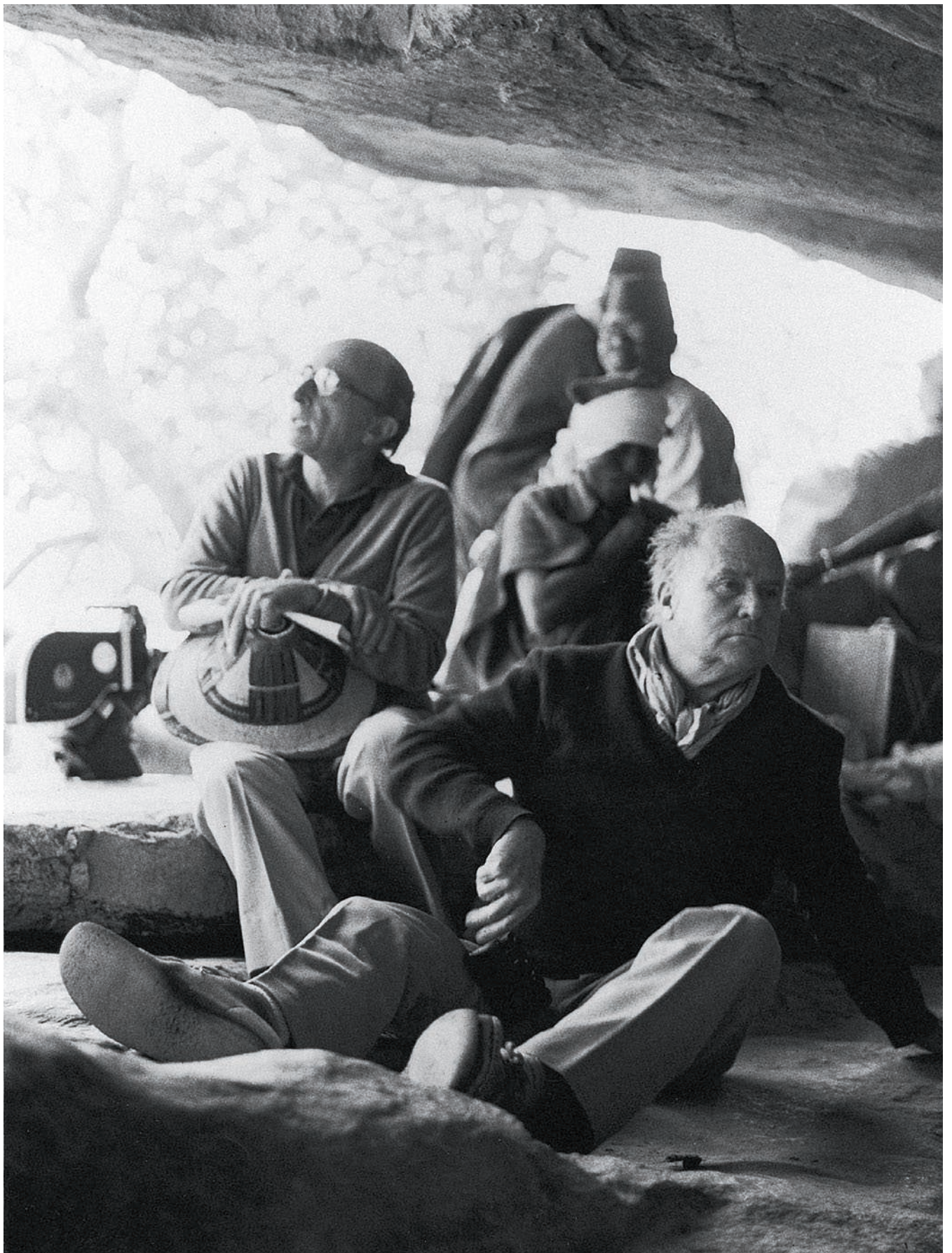
comparaison de leurs démarches. Commençons par ce qui les rapproche. Rouch et de Heusch sont épris de poésie. Ils sont fascinés par l'expérience des surréalistes, qui les devancent de quelques années, et se définissent volontiers comme des « anarchistes » (ce qui ne veut évidemment pas dire qu'ils le sont). Ils se reconnaissent par ailleurs un maître commun en ethnologie, Griaule, dont ils ont suivi les enseignements, et partagent logiquement la même fascination pour l'imaginaire dogon. De plus, sur le versant cinématographique, en se mariant avec Marie Storck, fille d'Henri Storck, de Heusch a épousé une « famille de cinéma » avec laquelle Rouch, à travers ses productions cinématographiques, n'a cessé de dialoguer. Une grande famille de cinéma à laquelle appartiennent également, entre autres, Robert Flaherty et Joris Ivens qui a coréalisé avec Storck *Misère au Borinage* (1932). Il y a donc entre Rouch et de Heusch plus que de l'amitié et de la complicité : des références communes, des affinités électives et aussi des alliances objectives.

Pourtant, je serais tenté de dire, dans une analyse du « style » cinématographique de De Heusch, qu'il n'est pas le « Rouch belge », comme on l'entend parfois. Il serait même plutôt le contraire : un « anti-rouchien ». En cette fin des années 1950, Rouch participe à l'élaboration d'une nouvelle forme d'écriture cinématographique fondée sur le mouvement, le plan séquence, le tournage caméra au poing ou à l'épaule. Il assume l'intervention du cinéaste dans le processus filmé et revendique l'implication des personnes filmées dans la fabrication du film. On bascule, avec lui, dans un cinéma qui rompt avec les conventions d'écriture en vigueur. Il invente et expérimente, cherche de nouvelles applications du film en ethnologie et élabore, « intuitivement plus que théoriquement » (Colleyn 2008 : 585), des notions qui vont faire leur chemin et dont certaines anticipent, malgré lui, le tournant postmoderne : la « ciné transe », la « caméra révélatrice » plus encore que « caméra participante⁶ », le « film ethnographique à la première personne » et bien sûr « l'anthropologie partagée ». De Heusch, quant à lui, n'a jamais pris le virage du cinéma direct, sauf peut-être dans un film qu'il a réalisé en mai 1968 à l'Université libre de Bruxelles : *Libre Examen*. Son cinéma reste d'un classicisme absolu et remarquable. Il filme la plupart du temps caméra sur pied⁷ et jamais il ne se laisse aller à un geste fondé sur l'improvisation. Il prémédite, écrit, scénarise, met en fiction. C'est un cinéma cérébral, structuré, millimétré. De Heusch est resté toute sa vie un « professionnel » du cinéma, fidèle aux leçons de mise en scène de ses maîtres, Storck et Flaherty, tandis que Rouch s'est improvisé cinéaste. Ce dernier se définit lui-même comme un « amateur éclairé ». Et c'est en « bricoleur » qu'il a fusionné les horizons d'attente du cinéma et de l'ethnographie, dans un style fondé sur l'improvisation et la transgression des règles cinématographiques en vigueur que de Heusch, lui, respectait.

Nous avons donc d'un côté un ethnologue et un cinéaste en la personne de De Heusch. De l'autre, un ethnographe cinéaste en la personne de Rouch. Leurs styles et leurs conceptions du cinéma, sinon de l'ethnologie, sont radicalement différents et farouchement opposés, ce qui ne les a pas empêchés de dialoguer, de collaborer, de s'entendre, de s'apprécier, de partager une complicité durable et d'assurer conjointement la « défense du film ethnographique » dont de Heusch, dans sa pratique, a pourtant rapidement éprouvé les limites. « J'ai d'abord pensé que je serais, comme Rouch, ethnologue cinéaste. Mais la passion du cinéma ne coïncidait que

6. De Heusch avait défini ce terme de « caméra participante » dans son texte de 1962 (a), à propos de la méthode que Robert Flaherty emploie dans *Nanouk of the North* (1922).

7. Le pied est l'instrument honni dont Jean Rouch a voulu se débarrasser pour libérer son cinéma (Colleyn 1992).



partiellement en moi avec celle de l'ethnologie», concède-t-il (de Heusch et Nysenholc 1991 : 57-58). La manière dont il justifie par la « passion » le fait qu'il ait maintenu ces deux activités à distance ne doit pas faire oublier un autre motif d'explication : sa relation au terrain.

Fête chez les Hamba, ou la mort symbolique de l'ethnologue Luc Zangrie

Tandis que Rouch filma à Accra, caméra au poing, un court métrage qui a fortement impressionné les cinéastes de la Nouvelle Vague⁸ et est devenu un « classique », *Les Maîtres fous*, de Heusch réalisait, avec *Fête chez les Hamba* (1955), l'un de ses rares films « ethnographiques » tournés en Afrique⁹. Ce film remarquable invite à effectuer un léger retour en arrière par rapport à la séquence précédemment évoquée de défense du film ethnographique.

Quand le jeune ethnologue de Heusch se fait financer par l'Irsac une mission au Congo belge de janvier 1953 à décembre 1954, il se fait appeler Luc Zangrie. C'est sous ce pseudonyme qu'il a rédigé plusieurs poèmes dans la revue *Cobra*, réalisé avec ses complices surréalistes son premier film en 1951, *Perséphone*, mais aussi signé ses premiers textes d'ethnologie (1954a et 1954b). C'est donc en poète surréaliste qu'il conçoit cette aventure ethnographique en Afrique. Il part avec sa jeune femme, Marie Storck, fille de son maître en cinéma, et traverse le Sahara en voiture accompagné par son ami Jacques Maquet. Au bout du chemin, il espère trouver dans la forêt congolaise une société aussi fascinante que celle étudiée par Griaule. Mais, très vite, il déchant. Les Hamba et les Tetela ne sont pas les Dogons. Son horizon d'attente poétique se brise sur les aspects concrets de leur vie sociale et l'aridité de la méthode ethnographique qui recommande à cette époque, précise-t-il, de commencer « par le nom des ancêtres » (de Heusch 1998 : 80). Le travail de collecte de données auquel il se consacre scrupuleusement, en remplissant des centaines de fiches avec l'ambition de rédiger une monographie, n'est pas à la hauteur de ce qu'il avait imaginé : « Huit cent treize fiches, ça vous oblige à écrire un livre sérieux, me suis-je dit ce soir. Alors je me suis mis à chanter des chansons obscènes, saccageant mes bibliothèques intérieures. » (*Ibid.* : 107)

Zangrie s'ennuie. Il « tue » le poète qui est en lui en renonçant à ses ambitions littéraires pour forcer l'ethnologue à advenir. « J'ai enserré tous les gens de mon village dans un réseau familial qui s'étend sur dix générations. [Et] je me sens depuis quarante-huit heures de fort méchante humeur. Mais il convient de sacrifier sur l'autel de la patience méthodologique cette fâcheuse poussée de misanthropie. » (*Ibid.* : 83) De Heusch, dont la thèse, soutenue en 1955 et publiée en 1959, est un essai sur le symbolisme de l'inceste royal, n'a finalement rédigé que peu de textes sur son ethnographie des Tetela et des Hamba. Il ne s'est ressaisi de ce matériau que tardivement, plus de quarante années après, en 2002, confessant en introduction de l'un de ses derniers ouvrages qu'il « achève ainsi [sa] carrière universitaire par où [elle aurait] dû commencer » (de Heusch 2002 : 11). *Fête chez les Hamba* constitue donc un compte rendu d'enquête d'autant plus précieux qu'il comble, à sa manière, cette lacune. Ce film, qui a été réalisé dans un style « classique » caractéristique du cinéma de De Heusch (écriture préalable d'un scénario, préméditation du découpage, tournage en plans fixes, mise

8. Sur les rapports de Rouch et de la Nouvelle Vague, voir Scheinfeigel 2008.

9. Ses autres films sont en effet moins nettement articulés à sa relation au terrain, sauf peut-être en Belgique, comme je vais le montrer.

ci-contre

fig. 2

Jean Rouch et Luc de Heusch en pays Dogon durant le tournage du film *Sur les traces du renard pâle*, 1983. © Fondation Henri Storck (Bruxelles).



fig. 3 et 4

Luc de Heusch et son épouse
Marie Storck en route vers
le Congo, traversée du
Sahara en voiture, 1952.

© Fondation Henri Storck
(Bruxelles), photo de gauche.
Université libre de Bruxelles/
Archives & Bibliothèques,
photo de droite.



10. Lors d'un colloque organisé à l'Université libre de Bruxelles le 16 octobre 2013, Marie Storck a notamment raconté comment s'est effectué le « casting » de la femme mariée qui se laisse séduire par un jeune homme célibataire. Aucune des femmes du village ne voulait endosser ce rôle ingrat, si bien que de Heusch, faute d'interprète, est resté un certain temps sans pouvoir tourner cette scène qu'il avait pourtant écrite et à laquelle il tenait car elle pouvait mettre en récit l'un des traits qui lui semblaient caractéristiques de la vie sociale des Hamba. Jusqu'au jour où, en reconnaissance des soins médicaux que Marie Storck lui avait apportés, une jeune femme s'acquitta de sa dette contractée envers le couple de Heusch en acceptant de jouer le rôle de cette femme adultère.

11. La très large diffusion du cinéma colonial a fortement contribué au conditionnement de ce regard.

12. Le travail de comparaison avec la version originale, disponible à la Cinémathèque royale, reste à faire.

13. Pour plus de détails sur cette société d'initiés, voir de Heusch 2002.

ci-contre

fig. 5

Luc de Heusch pendant le tournage du film *Fête chez les Hamba*, 1953-1954. Université libre de Bruxelles/ Archives & Bibliothèques. Avec l'aimable autorisation de la succession Henri Storck.

en fiction, direction des personnes filmées et indications de jeu¹⁰), a sans doute été pour lui une manière d'échapper à l'ennui en laissant libre cours à son inspiration et en mettant « efficacement » en récit les connaissances ethnographiques qu'il avait accumulées.

De retour en Belgique, *Fête chez les Hamba* a néanmoins connu un destin paradoxal. De Heusch l'ayant principalement projeté dans le cadre d'une tournée *Exploration du monde*, l'accueil qui lui a été réservé a parfois été féroce. Le public et les autorités locales (ou ecclésiastiques) lui ont reproché de montrer des femmes aux seins nus et de faire l'apologie de la polygamie, entre autres griefs, sinon de verser dans un style « ethno-graphique » qui ne s'accordait pas avec le plus large public ciblé. Cette incompréhension, qui pose de manière évidente la question de la réception, qui plus est dans un contexte colonial où le public est plus enclin à entériner un certain nombre d'idées reçues qu'à s'interroger sur le conditionnement de son regard¹¹, n'est évidemment pas pour rien dans le fait que de Heusch ait décidé, blessé dans son amour-propre de cinéaste et sans doute aussi d'ethnologue, de retirer son film de la circulation pendant près de trente ans. Les principales publications de son terrain, sous forme écrite et cinématographique, ont donc été différées de plusieurs décennies. Le temps, sans doute, d'assurer un travail de relecture et de réécriture (ou de remontage), mais aussi de se dégager émotionnellement de cette expérience désenchantée. Ce n'est qu'en 1998 qu'on a pu voir à nouveau *Fête chez les Hamba*, dans une version sonorisée, restaurée et amputée d'une quinzaine de minutes par rapport à l'originale¹².

Le film est construit en deux parties d'une durée à peu près équivalente. La première est consacrée à la description de la vie quotidienne, aux logiques du lignage et à l'arbitrage des conflits matrimoniaux. La seconde est consacrée à la description de la vie rituelle et notamment à une séance d'initiation à la confrérie des « hommes léopards¹³ » sur laquelle il faut s'arrêter. De Heusch, en effet, s'est appuyé sur sa propre initiation à cette confrérie pour tourner, peu après, une cérémonie organisée à sa demande au cours de laquelle il a pu interrompre le déroulement de l'action rituelle et la découper selon un scénario qu'il avait prémédité, tout en garantissant aux initiés que cette cérémonie secrète ne serait jamais projetée – une promesse qui n'a évidemment pas été tenue.

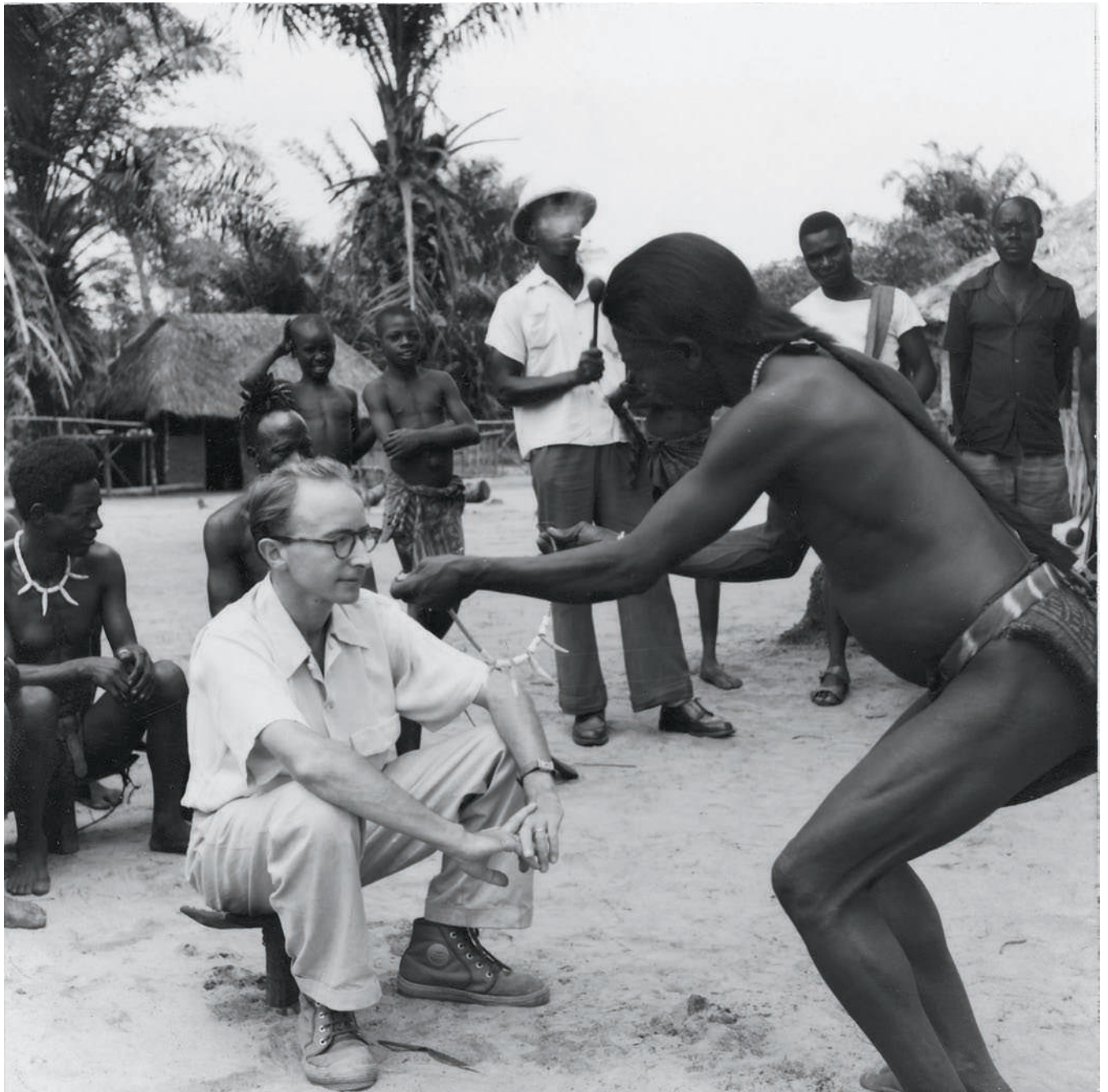
Sans épiloguer sur la méthode de tournage employée, proche de Flaherty, pas plus que sur une éthique qu'il ne m'appartient pas de juger, je voudrais montrer combien cette initiation en double, réelle et fictive, ethno-graphique et cinématographique, sensible et objectivée, permet de mieux comprendre le rapport que de Heusch a entretenu avec son terrain et émettre l'hypothèse que cette initiation peut être interprétée comme la « mort symbolique » de l'ethnologue Luc Zangrie. Zangrie, je l'ai dit, était ce jeune homme surréaliste qui pensait pouvoir vivre l'ethnographie comme une aventure poétique. Confronté au travail de terrain, il a très vite déchanté, d'autant que les Hamba et les Tetela ne lui offraient rien de comparable à l'imaginaire des Dogons, qui exerçaient sur lui une importante fascination, ou à l'expression artistique des Boyo, qui l'avaient favorablement impressionné au cours de sa mission de 1949. Sur ce point, la correspondance qu'il a entretenue avec ses proches durant son séjour, et dont il a publié de larges extraits dans



fig. 6
Danseur rituel du *lukutu*, fête
des alliances matrimoniales
chez les Hamba, 1953-1954.
Université libre de Bruxelles/
Archives & Bibliothèques.







ses ouvrages autobiographiques (de Heusch et Nysenholc 1991 et de Heusch 1998), ne laisse place à aucun doute :

« Ils [les Hamba] se moquent de mon obstination à les croire poètes, à les interroger sur la lune, le destin des morts. Le vieil Okitosoumba [...] m'écoute avec attention puis déclare en riant : "Puisque vous avez des avions, allez voir dans le ciel ce qui s'y passe, nous n'en savons rien !" À la Sorbonne, pourtant, Marcel Griaule m'avait enseigné que même Sirius n'avait aucun secret pour les Dogons. Il est vrai que nous nous trouvons ici bien loin de la falaise de Bandiagara. J'ai revu Griaule au congrès de Kampala. Je lui fis part de ma déconvenue. Il me dit : "Cherchez." Ce que je vais continuer à faire en tentant de percer, dans les profondeurs de la forêt voisine, les secrets de la confrérie des Maîtres de la cloche dont Okitosoumba est membre. » (de Heusch 1998 : 85)

Son initiation chez les Hamba, quelques semaines après avoir rencontré Griaule, lui-même initié, est donc la voie qu'il a choisie pour approfondir ses connaissances et accéder à leur « part secrète », celle qui lui échappe et peut être susceptible de relancer son intérêt ethnographique. Mais la déception qu'il a éprouvée après son initiation est sans doute plus grande encore. Car non seulement elle n'a été qu'un simulacre, achetée par des offrandes disproportionnées (ou plus exactement proportionnées à sa « richesse d'homme blanc ») et amputée de quelques séquences rituelles importantes (celles notamment où l'initié endure diverses souffrances physiques), mais surtout elle a reposé sur un terrible malentendu : celui de la « situation coloniale » à laquelle l'ethnographe participe à son insu et dont l'anticolonialiste Zangrie souffre de ne parvenir à se dégager. Aussi, son initiation à cette « association de patriarches gâteux et colériques », résume-t-il sèchement à Storck (de Heusch et Nysenholc 1991 : 25), au lieu d'en faire l'un des leurs, a paradoxalement remis de la distance entre eux. Une distance qui lui est apparue impossible à combler dès lors qu'il avait épuisé les ressources méthodologiques à sa disposition.

Zangrie réalise qu'il s'est « trompé » sur les Hamba, mais aussi et surtout sur lui-même et ses intentions.

« J'espérais m'initier en Afrique à une paresse fertile, à une autre façon de penser le monde. Mais trop de choses nous séparent, Tetela, mes amis... J'aimerais vous faire avouer une grande passion, une folie démesurée, vous faire crier votre fraternité et je vous vois empêtrés dans vos calculs monétaires matrimoniaux, dans votre insatiable appétit des dons et des contre-dons qui alimente un ennuyeux circuit non bourgeois de la richesse. Je me suis sans doute trompé en venant chercher chez vous une meilleure raison de vivre. Misère, cet imbécile fiévreux [un missionnaire rencontré quelques jours auparavant], embourbé dans son marais avec sa robe que je méprise, c'est lui mon frère ; sa sueur a l'odeur d'une tragédie familiale, la couleur de l'angoisse. » (de Heusch 1998 : 92)

Son terrain lui renvoie une image dépréciée de lui-même, celle d'un « missionnaire » avec lequel il croyait ne rien avoir à partager mais qui,

ci-contre

fig. 7

Luc de Heusch reçoit un collier en dents de léopard en signe de son appartenance à la confrérie, 1953. Université libre de Bruxelles/ Archives & Bibliothèques. Avec l'aimable autorisation de la succession Henri Storck.

14. Voir son dossier administratif aux archives de l'Université libre de Bruxelles.

15. *Idem.*

au contact des Hamba, est devenu son semblable. Aussi, si on considère que toute initiation est une (petite) mort symbolique, on peut estimer que la sienne, chez les Hamba, a scellé la mort de l'ethnographe Zangrie, c'est-à-dire de l'horizon d'attente poétique et surréaliste avec lequel il s'était projeté sur le terrain africain. J'avance cette hypothèse avec précaution, mais aussi avec d'autant plus de conviction que, par une heureuse coïncidence, de Heusch a été contraint, en 1954, de renoncer au pseudonyme Zangrie par une irrévocable décision de la justice belge.

Fête chez les Hamba, dont on comprend mieux les raisons pour lesquelles il peut être considéré comme l'un des rares films ethnographiques réalisés par de Heusch en Afrique, sinon le seul, donne bien entendu à voir, à travers les stratégies de mise en scène retenues, certains aspects remarquables de la vie quotidienne et rituelle des Hamba. Mais il offre aussi un précieux point d'appui pour évaluer, comme mis en abyme, les effets produits par cette expérience du terrain sur l'évolution de sa carrière anthropologique, lui qui «a toujours représenté un sorte de mystère en ce qui concerne son véritable ancrage ethnographique» (Muller 2003: 319).

Ethnographie filmée de la Belgique

À son retour en Belgique en 1955, Luc de Heusch est donc redevenu... Luc de Heusch. Le passage d'une ethnographie du lointain à la mise en œuvre d'une anthropologie structurale qui définit son parcours de recherche est, de manière surprenante, très nettement articulé à son ancrage dans la société belge et à une ethnographie filmée du proche. De Heusch s'est en effet lancé avec *Michel de Ghelderode* (1957) et *Magritte ou la leçon de choses* (1960) dans la réalisation de films sur des artistes, qu'il a poursuivie pendant de longues années, mais aussi dans une série de quatre films consacrés à la société belge: *Les Gestes du repas* (1958) et *Les Amis du plaisir* (1961), qui lui ont valu de nombreux prix en festivals et une reconnaissance de ses talents de cinéaste documentariste; *Jeudi on chantera comme dimanche* (1967), l'un des premiers longs métrages de fiction subventionnés par le ministère de la Culture belge, qui devait consacrer son passage dans le grand monde du cinéma mais qui s'est malheureusement soldé par un retentissant échec commercial; enfin, *Libre Examen*, réalisé en 1968, le seul film de «cinéma direct» jamais tourné par de Heusch, en prise avec les événements de mai 1968 à l'Université libre de Bruxelles. Le regard qu'il a porté sur son pays est d'autant plus original qu'il est soutenu par une volonté explicite d'entreprendre une «ethnographie filmée de la Belgique¹⁴» à une époque où le cinéma belge, malgré l'influence et la renommée de Storck, cherche encore à asseoir sa légitimité. De Heusch a donc fait valoir ses appuis au sein du monde académique. Il a demandé à Henri Janne, recteur de l'Université libre de Bruxelles, de soutenir les demandes de financement de ses films auprès des plus hautes instances de l'État. Le dialogue entre les deux hommes a été stimulant. De Heusch a répondu favorablement à la demande de Janne de «jeter les bases d'une politique de l'usage des moyens audiovisuels pour les études et enquêtes de l'Institut de sociologie» et lui a fait part de son désir de créer un «centre national d'enquêtes sociales par les moyens de l'audiovisuel¹⁵» – un ambitieux projet qui, malgré les efforts déployés, n'a jamais vu le jour.

Réalisé en 1958, *Les Gestes du repas*, qui est la première contribution de De Heusch à cette ethnographie filmée de la Belgique, constitue sans doute l'une de ses leçons de cinéma les plus magistrales. Il s'agit d'une mise en fiction admirablement orchestrée. De Heusch a écrit le scénario avec Jacques Delcorde et prémédité le moindre plan, le moindre geste, le moindre déplacement, sans que le sentiment de connivence avec ce qui est filmé se trouve altéré par l'artifice de ces procédés. Il a dirigé ses complices comme sur un plateau de fiction, tourné en format 35 mm, coordonné le travail d'une équipe et ne s'est interdit aucune ressource scénique, installant des rails de travelling et faisant jouer ou rejouer chaque plan. L'analyse de ce film brillant et plein d'esprit a été maintes fois faite : en vingt-deux minutes, « c'est toute la société belge qui passe à table ». Mais il faut souligner le projet anthropologique ambitieux qui a soutenu ce geste cinématographique. *Les Gestes du repas* devait en effet être le projet pilote d'une grande entreprise d'anthropologie comparée des gestes (alimentation, travail, etc.), coordonnée sous la responsabilité de Storck par le Comité international du film ethnographique. Malgré quelques tentatives dans d'autres pays, cette grande œuvre collective n'a hélas pas abouti. La barre avait sans doute été placée trop haut par de Heusch, dont l'art de la mise en scène a atteint avec ce film un niveau d'élaboration très élevé. Il a néanmoins poursuivi en soliste son ethnographie filmée de la Belgique en réalisant quelques années plus tard, dans la province du Hainaut, *Les Amis du plaisir* (1961), sur une troupe de théâtre amateur du village de Moulbaix qui participait déjà, pour la figuration, à son précédent film. Dans un style certes très différent, la mise en regard de la vie ordinaire et de la vie artistique de cette troupe de théâtre, à travers laquelle il entreprend le portrait d'une commune rurale, n'est pas sans évoquer la perspective narrative adoptée par Rouch (temps du rituel, temps du quotidien) dans *Les Maîtres fous* (1956), même si la « mise en fiction » orchestrée et préméditée par de Heusch est radicalement opposée au sens de l'improvisation et à l'audace de Rouch¹⁶.

Cette série de réalisations consacrées à la Belgique, qui se prolonge avec *Jeudi on chantera comme dimanche* (1967) et *Libre Examen* (1968), traduit une volonté évidente de mettre le cinéma au service d'une certaine idée de la société belge (avec l'appui institutionnel des pouvoirs publics) et d'entamer un dialogue durable avec elle¹⁷. Aussi, ce changement de pied d'une ethnographie du lointain (Afrique) à une ethnologie du proche (Belgique), que de Heusch a essentiellement déployée en faisant œuvre de cinéaste sans jamais publier d'articles scientifiques afférents à cette démarche, est une étape intermédiaire mais cruciale dont les effets sur son parcours de recherche ne doivent pas être négligés. En tournant son regard-caméra vers les gestes du repas, le village de Moulbaix, la culture ouvrière et la société de consommation ou les soubresauts de la vie étudiante, il a en effet fait « œuvre d'ethnographe ». Et malgré son renoncement progressif au terrain africain après sa mission au Congo de 1953-1954, il apporte ainsi la preuve, « chez lui », de sa capacité à investir la réalité sociale concrète et à s'engager sur ce qui va devenir son « terrain de prédilection ».

De Heusch a bien entendu trouvé en Belgique, dans la proximité sociale et culturelle, des conditions de travail favorables pour mettre en œuvre sa conception « professionnelle » du cinéma (installer un rail de travelling

16. *Les Amis du plaisir* pourrait également être comparé dans ses modalités de fabrication, mais c'est évidemment toute la limite des comparaisons, avec le film de Georges Rouquier, *Farrebique* (1946), même si le fait que les protagonistes sont des acteurs amateurs leur permet d'être plus à l'aise avec le scénario et l'écriture de la parole.

17. Ce projet n'est d'ailleurs pas sans faire penser, toutes proportions gardées, à celui du GPO Film Unit coordonné en Grande-Bretagne par John Grierson dans les années 1940, que de Heusch et Storck connaissaient.

18. Voir son dossier administratif aux archives de l'Université libre de Bruxelles.

19. De Heusch 1972, 1982 et 2000.

est plus facile dans un restaurant de Bruxelles que dans la forêt congolaise). Mais surtout, il a pu compter sur une connivence dénuée de tout malentendu – ce qui n'était pas le cas en Afrique. Il a ainsi contribué à une ethnologie de sa propre société qui peut également être interprétée comme un geste politique, tant l'identité belge fluctue au gré de diverses lignes de partage entre Wallons et Flamands, des fractures linguistiques, des corporatismes et de profonds clivages. Cette ethnologie du proche s'est d'ailleurs soldée en 1999 par un geste d'exaspération avec *Quand j'étais belge*, film dans lequel il dresse le constat amer d'un projet national menacé de morcellement.

Ainsi, ce jeu de regards croisés entre l'Afrique et la Belgique témoigne paradoxalement, à travers deux activités disjointes, de l'unité de sa pensée. Il convient donc de réconcilier les deux faces de cette œuvre dédoublée pour mieux saisir la cohérence de sa démarche. L'ambivalence de sa posture – ethnologue et cinéaste – n'a toutefois pas été sans lui être reprochée. Le secrétaire général de l'Université libre de Bruxelles s'en est même inquiété. Considérant que ses préoccupations cinématographiques l'éloignaient de ses obligations académiques, il a placé de Heusch devant ce « dilemme » et lui a demandé de faire un choix. Après trois semaines de réflexion, celui-ci a transmis sa réponse : « l'ethnologie d'abord ¹⁸ ».

Art du mythe et dialogue avec l'Histoire

De Heusch est devenu l'anthropologue que l'on connaît en faisant le deuil de l'ethnographie du lointain. « Le terrain ne m'intéressait plus guère. J'étais beaucoup plus intéressé par la confrontation des données ethnographiques qui s'accumulaient dans les bibliothèques. Je devenais donc, comme Mauss et Frazer, un anthropologue en chambre. » (de Heusch et Nysenholc 1991 : 57) Mais l'ancrage de son geste cinématographique dans sa société lui a sans doute permis de faire durablement dialoguer le proche et le lointain, et de se projeter plus sereinement vers un projet intellectuel à la hauteur de sa sagacité : le structuralisme. La rencontre avec l'œuvre de Lévi-Strauss au retour de sa mission au Congo, époque à laquelle il fait une recension de *Tristes Tropiques*, est fondamentale. Elle le conduit à s'adonner à un exercice de comparaison qui, au fil du temps, prend parfois une tournure vertigineuse (de Heusch 2006).

Sans trop forcer le trait, c'est-à-dire sans vouloir à tout prix rabattre son œuvre de cinéaste sur son œuvre d'anthropologue ou lire l'une dans l'autre, il est certain que l'intérêt anthropologique de De Heusch pour les mythes et les rites bantous – auxquels il a consacré plusieurs ouvrages qui ont marqué toute une génération d'anthropologues africanistes et constituent sa contribution majeure à la discipline ¹⁹ – mérite d'être mis en perspective avec sa passion pour les arts, et notamment pour la peinture occidentale, qui a significativement marqué sa filmographie. Quel plus grand support de récits mythiques en effet, depuis la Renaissance italienne et flamande, que les arts et la peinture ? De Heusch a réalisé trois films consacrés à des peintres belges : *Magritte ou la leçon de choses* (1960), *Alechinsky d'après nature* (1970) et *Autoportrait de James Ensor* (1990), en complément de deux autres films réalisés sur des poètes et dramaturges belges, *Michel de Ghelderode* (1957) et *Dotremont-les-logogrammes* (1972). Retenant une fois de plus la leçon de son maître en cinéma, Storck,

pionnier en matière de films sur l'art²⁰, il ne s'est pas contenté de pénétrer visuellement dans l'imaginaire onirique de ces artistes contemporains : il a filmé leur travail comme une pensée agissante et un acte magique qui renouvelle notre perception du monde à travers l'esthétique des gestes.

20. Rappelons que de Heusch est devenu son assistant sur *Rubens* (1947).

Son intérêt pour la peinture occidentale, qui devait aboutir à un projet de long métrage sur Vélasquez dont il a écrit le scénario mais qu'il n'est jamais parvenu à financer, s'étend pourtant bien au-delà du choix de ces sujets « artistiques ». Il conditionne sa manière de concevoir le cinéma et irrigue l'ensemble de sa filmographie. La plupart de ses films témoignent en effet, à l'exception de *Libre Examen* (1968), tourné dans un style de cinéma direct, d'un souci permanent de la belle forme et de la composition hérité de l'histoire picturale flamande, comme un atavisme qui l'a probablement empêché de succomber aux sirènes du cinéma direct et de la Nouvelle Vague, qui étaient pourtant dans l'air de son temps. Aussi, tandis que Rouch comparait volontiers son sens de l'improvisation cinématographique à une session de jazz, qui a bercé sa jeunesse, de Heusch concevait sans doute la composition du cadre et de l'image en mouvement comme une affaire trop sérieuse pour qu'il prenne le risque de s'abandonner à un geste improvisé. Son classicisme peut paraître conventionnel. Mais Storck avait prévenu : « Il faudra de bons yeux pour voir les films de Luc de Heusch. » (1962 : 19) C'est bien entendu ce que nous essayons d'avoir, de « bons yeux », pour tenter de déceler la cohérence de son travail, d'entrevoir à travers l'expression de son style cinématographique l'héritage de la peinture flamande, qui constitue un fonds de références explicites dans lequel il puise son inspiration, et au-delà de mettre en résonance son œuvre d'anthropologue et de cinéaste.

Bien que soigneusement compartimentés, son intérêt pour les mythes, qu'il soumet à l'analyse anthropologique, et sa passion pour les artistes, qu'il cinématographie, entretiennent une correspondance intime. Sur le versant anthropologique de son activité, mettre à l'épreuve les méthodes de l'analyse structurale, comme il l'a fait, sur le terrain des mythes africains, pour en éprouver la validité, ne peut être un simple défi intellectuel qu'il s'est lancé. Cette perspective de recherche lui a certes permis de bâtir l'une de ses contributions majeures à l'anthropologie tout en le détachant du terrain. Mais il y a plus : elle l'a autorisé à faire du travail de recherche un « jeu de l'esprit » et à l'animer d'un « esprit ludique » dont il a fait « le moteur essentiel de toute création, qu'elle soit d'ordre poétique ou scientifique » (de Heusch et Nysenholc 1991 : 115). Autrement dit, la méthode structurale, en faisant « appel à l'imagination, à la sensibilité créatrice, à la faculté de jouer avec des concepts, avec les données, avec les mots » (*ibid.*), l'a rapproché de sa pulsion créatrice, de ses passions artistiques, de telle sorte qu'il a pris un plaisir que l'exploration du terrain ne lui procurait pas.

Enfin, le souci constant du dialogue avec l'histoire que de Heusch a manifesté dans ses écrits est une dimension importante de sa filmographie. Il a en effet fait œuvre d'ethnohistoire, quelles que puissent être les controverses qu'il a entretenues avec Jan Vansina en réalisant en 1955, sur un scénario de Jacques Maquet, *Rwanda : tableaux d'une féodalité pastorale*. Quarante ans plus tard, dans *Une république devenue folle*, il a réemployé certaines séquences de ce film pour renforcer ses arguments et établir



un lien direct entre le génocide de 1994 et les ravages de la colonisation depuis la fin du XIX^e siècle. Ce souci de l'histoire, autrement dit « du passé qui se cache derrière le présent » (Lévi-Strauss), est pour de Heusch plus qu'une préoccupation intellectuelle en phase avec un certain nombre de critiques qui ont pu être opposées au structuralisme : une manière de prendre conscience du mouvement de l'histoire à laquelle il participe et par laquelle il est agi. L'histoire contemporaine de la Belgique (à laquelle il consacre en 1999 *Quand j'étais belge*), celles du Congo et du Rwanda, mais aussi la sienne, sont bien entendu intimement liées. En lui faisant prendre de la hauteur, la perspective d'analyse structurale lui a sans doute permis, aussi, de s'engager fermement sur le plan politique en dénonçant librement les méfaits de la colonisation, que ce soit dans son retentissant plaidoyer en faveur de Patrice Lumumba (1962b) ou plus tard dans son film sur le Rwanda (1996), et cela sans jamais plus se compromettre dans les contradictions de la situation coloniale dont il est parvenu à s'extirper *théoriquement* au prix, toutefois, de quelques renoncements (terrain et film ethnographiques).

Conclusion

Sans doute le talent de De Heusch était-il trop « grand » pour qu'il se contente de fusionner ses activités cinématographiques et anthropologiques en une seule et même démarche. Au contraire de Rouch, il les a soigneusement maintenues à distance pour exploiter leur potentiel et canaliser sa créativité. Son renoncement précoce à l'ethnographie en Afrique, après la mise en échec de l'horizon d'attente poétique et surréaliste dont il avait investi sa quête chez les Tetela-Hamba, l'a forcé à adopter cette posture dédoublée. En outre, le fait qu'il ait été un professionnel du cinéma, formé à une époque, la fin des années 1940, où l'état de l'instrumentation et l'encombrement du dispositif technique imposaient aux documentaristes de « mettre en fiction », l'a sans doute empêché d'adapter ses méthodes de tournage aux réalités du terrain et de prendre le virage du cinéma direct qui a contribué au renouveau du film ethnographique. De Heusch est resté toute sa vie fidèle aux leçons de mise en scène de ses maîtres en cinéma Storck et Flaherty, préméditant son geste pour mettre en forme son regard, quitte à interrompre le cours de l'action et à diriger les protagonistes de ses films comme des « acteurs ». Cette posture cinématographique n'est évidemment pas sans lien avec son parcours intellectuel. Son désengagement du terrain l'a conduit à s'évader progressivement dans une perspective d'analyse structurale, appliquée notamment aux mythes et aux rites bantous, dont l'une des vertus est qu'elle lui a permis de laisser libre cours à sa sagacité et à sa créativité théorique, au prix d'un effort de lecture important. La mise en relation des deux versants de son œuvre aide donc à mieux comprendre l'évolution de sa carrière en faisant miroiter le cinéaste et l'anthropologue l'un dans l'autre. Mais si la manière dont de Heusch a mené de front ces deux activités est une voie, parmi d'autres, poursuivie par un certain nombre d'anthropologues qui veulent faire autre chose que de « simples » films ethnographiques, l'anthropologie audiovisuelle, dont il a pourtant contribué à assurer la promotion, s'invente ailleurs, en s'aventurant sur le « terrain ».

ci-contre

fig. 8

Tournage du film *Magritte ou la leçon des choses*, 1960.
© Fondation Henri Storck (Bruxelles). © ADAGP, Paris, 2014.

remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Pierre Petit de m'avoir invité à contribuer sur ce thème au cours d'un colloque qui s'est tenu à l'Université libre de Bruxelles en hommage aux anthropologues et sociologues belges disparus, et de m'avoir facilité l'accès aux fonds des archives Luc de Heusch. Je remercie également Claudine de France et Mary Storck, dont les souvenirs ont consolidé ma réflexion, ainsi qu'Anne-Christine Taylor et André Mary.

Bibliographie

Charuty, Giordana

2009 *Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue.* Marseille, Parenthèses-MMSH.

Clifford, James

1988 « On ethnographic surrealism », in *The Predicament of Culture.* Cambridge, Harvard University Press: 117-151.

Colleyn, Jean-Paul

1992 « Jean Rouch, 54 ans sans trépiéd », entretien avec Jean Rouch, in Jean-Paul Colleyn et Catherine de Clippel (éd.), *Demain le cinéma ethnographique, CinémaAction* 64 : 40-50.

2008 « Jean Rouch à portée des yeux », *Cahiers d'études africaines* 191 : 585-605.

Debaene, Vincent

2002 « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe* 12 : 71-94.

2010 *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature.* Paris, Gallimard.

De Heusch, Luc

1954a « Éléments de potlatch chez les Hamba », *Africa* 24 (4) : 337-348.

1954b « Autorité et prestige dans la société tetela », *Zaire* 10 : 1001-1027.

1962a *Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique.* Paris, Unesco.

1962b « Plaidoyer à la mémoire de Patrice Lumumba », *Synthèses* 189 : 280-308.

1972 *Mythes et rites bantous, I. Le Roi ivre ou l'origine de l'État.* Paris, Gallimard.

1982 *Mythes et rites bantous, II. Rois nés d'un cœur de vache.* Paris, Gallimard.

1998 *Mémoires, mon beau navire.* Paris, Actes Sud.

L'œuvre en double de Luc de Heusch. Par Damien Mottier

2000 *Mythes et rites bantous, III. Le Roi de Kongo et les monstres sacrés.* Paris, Gallimard.

2002 *Du pouvoir. Anthropologie politique des sociétés d'Afrique centrale.* Nanterre, Société d'ethnologie.

2006 *La Transe et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.* Bruxelles, Complexe.

2009 *Pouvoir et religion. Pour réconcilier l'Histoire et l'anthropologie.* Paris, CNRS Éditions MSH.

De Heusch, Luc et Nysenholc, Adolphe

1991 *Cobra en Afrique. Luc de Heusch et ses amis, Revue de l'Université libre de Bruxelles* 3-4.

Dias, Nélia

1991 *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France.* Paris, CNRS Éditions.

Jolly, Éric et Lemaire, Marianne

2011 « Ethno-graphies », *L'Homme* 200 : 13-17.

Leroi-Gourhan, André

1983 [1948] « Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ? », in André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps. Ethnologie et préhistoire.* Paris, Fayard : 59-67.

Marsolais, Gilles

1997 *L'Aventure du cinéma direct revisitée.* Laval (Québec), Les 400 Coups.

Mauss, Marcel

1967 [1926] *Manuel d'ethnographie.* Paris, Payot.

Muller, Jean-Claude

2003 « Luc de Heusch, *Du pouvoir. Anthropologie politique des sociétés d'Afrique centrale* », *L'Homme* 165 : 319-321.

Rouch, Jean

1968 « Le film ethnographique », in Jean Poirier (éd.), *Ethnologie générale.* Paris, Gallimard : 429-471.

Scheinfeigel, Maxime

2008 *Jean Rouch.* Paris, CNRS Éditions.

Storck, Henri

1962 « L'ethnologue en proie aux images », *Entracte* 11 : 18-19.

Filmographie

De Heusch, Luc

- 1951** *Perséphone*
- 1955** *Fête chez les Hamba*
- 1955** *Rwanda : tableaux d'une féodalité pastorale*
- 1957** *Michel de Ghelderode* (coréalisé avec Jean Raine)
- 1958** *Les Gestes du repas*
- 1960** *Magritte ou la leçon de choses*
- 1961** *Les Amis du plaisir*
- 1967** *Jeudi on chantera comme dimanche*
- 1968** *Libre Examen*
- 1970** *Alechinsky d'après nature*
- 1972** *Dotremont-les-logogrammes*
- 1984** *Sur les traces du renard pâle (recherches en pays dogon 1931-1983)*
- 1990** « *Je suis fou, je suis sot, je suis méchant* », *autoportrait de James Ensor*
- 1995** *Les Amis du plaisir, trente ans après*
- 1996** *Une république devenue folle (Rwanda 1894-1994)*
- 1999** *Quand j'étais belge*

Flaherty, Robert

1922 *Nanook of the North*

Griaule, Marcel

1931 *Au pays des Dogons*
1939 *Sous les masques noirs*

Rouch, Jean

1956 *Les Maîtres fous*

Rouquier, Georges

1946 *Farrebique*

Storck, Henri

1932 *Misère au borinage* (coréalisé avec Joris Ivens)
1947 *Rubens*
1948 *Au carrefour de la vie*