Des cinéastes surréalistes au musée de l'Homme
Fabriquer *L'Invention du monde* (1952)

Anaïs Mauuarin
Labex HASTEC – Histoire et anthropologie des savoirs, des techniques et des croyances (ANR-10-LABX-85), Centre Alexandre Koyré (UMR 8560)

Avertissement
Les recherches qui ont permis la rédaction de cet article ont été réalisées sans soutien financier sur le temps personnel de l'auteure, sans poste de chercheuse ou d'enseignante-chercheuse statutaire. Ce message entend visibiliser le manque de postes dans la recherche.

Résumé
Prendre pour objet *L'Invention du monde* réalisé par Michel Zimbacca et Jean-Louis Bédouin permet de mettre en perspective le rôle du cinéma dans les rapports qu'entretinrent l'ethnologie et le surréalisme au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ces deux cinéastes font partie de la jeune génération de surréalistes, attirée de façon renouvelée par le potentiel fantasmatique du cinéma, toujours inspirée par le primitivisme et fermement anticolonialiste. Leur moyen-métrage, qui prend les sciences humaines comme matériau, déploie un audacieux montage visuel et sonore où se mêlent totems, masques à transformation et extraits de films de terrain, porté par un poème-commentaire de Benjamin Péret. À travers l'analyse de la fabrication du film, des réseaux mobilisés et de sa réception, restreinte mais enthousiaste, cet article entend rendre compte de la multitude d'acteurs participant au milieu cinématographique de l'époque et souligner la façon dont le milieu ethnologique s'y inscrit.

Mots-clés : cinéma, surréalisme, ethnologie, musée de l'Homme, primitivisme

Au cours des années 1950 et 1951, plusieurs rapports d'activité de la photothèque du musée de l'Homme mentionnent les noms de Jean-Louis Bédouin (1929-1996) et Michel Zimbacca (1924-2021) parmi les « clients et visiteurs ». Ces deux jeunes membres du mouvement surréaliste viennent en effet de façon assidue au musée durant cette période afin de réunir la matière visuelle et musicale du film qu'ils préparent : *L'Invention du monde*. Ce court-métrage d'une vingtaine de minutes, qui n'est le plus souvent que brièvement mentionné dans les études et les anthologies consacrées au cinéma surréaliste[1], déploie un audacieux montage de documents et de matériaux ethnographiques et artistiques hétéroclites, porté par un poème-commentaire écrit par Benjamin Péret. Il se veut une ode à l'Homme et à ses mythes, une tentative « de se remémorer les circonstances de l'invention du monde » et une adresse à « la vie mythique » de chaque spectateur, orchestrées par « la rencontre entre les sculpteurs, les magiciens et les masques des peuples Nahuatl, Aztèque, Maya, Hopi, Zuni, Navajo, Inca, Kwakiutl, Caribous, Tlingitt, Caraïbe, Pascuan, Néo-Hébridais, Canaque, Papou, Marquisiens, Hawaïens, Boshiman, Yaoulé, etc.[2] ».

À bien des égards, ce film porte l'héritage de l'attachement et de l'identification du mouvement surréaliste aux « arts primitifs » – qu'il appelle souvent « sauvages » – qui se sont construits depuis l'entre-deux-guerres. À bien des égards également, il porte la trace des liens persistants entre ce mouvement d'avant-garde et le milieu de l'ethnologie au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, moins documentés – et moins controversés – que pour la période précédente[3] et en partie renouvelés *via* le cinéma. Quelques points de jonction cinématographiques entre ces milieux artistique et scientifique ont déjà été bien étudiés, tels que le rôle du mouvement d'avant-garde et de ses aspirations dans la vocation et l'œuvre de Jean Rouch, qu'il a d'abord mis lui-même en récit[4] ; ou encore, de façon plus tangible, l'implication de Luc de Heusch au sein du groupe Cobra, sur le versant belge du mouvement[5]. *L'Invention du monde* apparaît comme une articulation supplémentaire et invite, qui plus est, à déplacer l'angle d'analyse et à complexifier la lecture historique : il est le fruit du groupe surréaliste, d'une nouvelle génération cinéphile, qui mobilise à sa façon la matière, les connaissances et les réseaux ethnologiques pour faire son cinéma.

Cet article entend ainsi éclairer ces croisements entre cinéma, surréalisme et ethnologie. Les sciences humaines et sociales constituent un véritable matériau pour ce film ; il va s'agir de cerner la façon dont il est en fait usage dans le cadre cinématographique, pour donner corps à une œuvre d'art, en partant de l'étude des circonstances et du processus de fabrication de ce film et des diverses collaborations qu'il a suscitées. Après un retour sur la manière dont a été pensée cette réalisation et sur ses ambitions à la fois humaniste et poétique, que Kristoffer Noheden a contribué à éclairer dans un récent essai[6], nous verrons, à travers la figure de Zimbacca, comment cette entreprise s'inscrit dans un moment d'émulation cinéphile parmi les surréalistes et les avant-gardes. Considérer la matière que mobilise le film, et la manière dont elle est mise en scène, permettra ensuite de voir les différents réseaux qui se

[1] Béhar, 2004, 11 ; Rabourdin, 2017, 25 ; Joubert, 2018, 151. Seul Matthews accorde à ce film quelques développements plus importants (1971, 115-119).
[2] Anonyme, 1952.
[3] Parmi les nombreuses contributions majeures à cette histoire, voir notamment Jamin, 1982 ; Clifford, 1996.
[4] Rouch, 1995.
[5] Mottier, 2014.
[6] Noheden, 2017, 77-90.

croisent au cœur de *L'Invention du monde*, depuis les milieux professionnels du cinéma jusqu'aux collectionneurs et marchands, en passant bien sûr par le milieu de l'ethnologie et en particulier le musée de l'Homme. Enfin, on s'arrêtera sur le consensus paradoxal qu'a suscité ce plaidoyer primitiviste à sa sortie, un an à peine avant *Les statues meurent aussi* d'Alain Resnais et Chris Marker (1953), à la tonalité radicalement opposée. Le contraste entre les deux films est saisissant et contribue à mettre en lumière le caractère dépassé et inactuel de *L'Invention du monde*.

Poétique surréaliste, vie mythique et humanisme

Lorsqu'ils entreprennent de réaliser *L'Invention du monde*, Zimbacca et Bédouin participent depuis quelques années déjà au mouvement surréaliste. Le premier s'intéresse beaucoup à l'art cinématographique – nous y reviendrons –, alors que le second s'affirme comme écrivain, poète et historiographe, très dynamique dans le mouvement. Outre ses contributions aux revues et aux écrits collectifs surréalistes, ainsi que ses liens étroits avec Péret[7], Bédouin publie dès 1950 une étude sur André Breton aux éditions Seghers[8]. Fin connaisseur de l'histoire du mouvement, de ses positions et de ses aspirations esthétiques, théoriques et critiques, il a sans doute été moteur dans le propos et l'ambition qui sous-tendent la fabrication de *L'Invention du monde*, dont l'envie et l'idée viendraient néanmoins de Zimbacca[9]. Dans les commentaires qui accompagnent la création du film, Bédouin et Zimbacca affirment en effet leur volonté de s'adresser à « la conscience poétique » du spectateur, par un jeu d'associations visuelles et dynamiques capable de l'amener à rejoindre « le foyer de la pensée mythique[10] ». Leur film, d'une durée de vingt-quatre minutes, appelé à être vécu comme une véritable expérience poétique, repose sur l'idée qu'au-delà de leurs particularités culturelles et temporelles, un fondement, un esprit, une vie mythique commune unissent profondément les hommes. Les auteurs reprennent à leur compte une quête qui anime alors le mouvement d'avant-garde, sur la question de la nature poétique et la fonction du mythe[11], en lui donnant une forme singulière.

Déjà en 1950, dans sa contribution à *Noir d'ivoire* présentant des photographies de Marcel Huet prises en Afrique de l'Ouest, Bédouin défendait l'idée d'une unité profonde de l'Homme, occultée à « l'homme d'Occident » par « la muraille élevée par des siècles de progrès[12] ». Prolongeant une critique de la modernité et du rationalisme partagée au sein du surréalisme depuis l'entre-deux-guerres, il en appelle à une compréhension réciproque des peuples, qui ne peut toutefois « provenir du "savoir" mais seulement d'une authentique connaissance – impliquant [...] l'intime participation du sujet et de l'objet au rapport qu'elle établit[13] ». Il s'appuie alors largement sur le *Destin des civilisations* de Léo Frobenius (1940),

[7] Voir la correspondance qu'ils ont entretenue jusqu'à la fin des années 1950, reproduite dans Association des Amis de B. Péret, 2013.
[8] Bédouin, 1950.
[9] Löwy, 2021. Michael Löwy a pu s'entretenir avec Zimbacca le 17 janvier 2018.
[10] Bédouin, Zimbacca et Schuster, 1951, 9.
[11] Noheden, 2017, 78 et suiv.
[12] Bédouin et Huet, 1950, n. p. [1]. Toutes les citations sont tirées du texte d'introduction de l'ouvrage, sauf mention contraire.
[13] *Ibid.*, [4].

pour lequel, dit-il, « tout ce qui est vivant est lié par un destin commun[14] ». Il mentionne également dans ce texte le nom de Marcel Mauss et les recherches de Marcel Griaule et Claude Lévi-Strauss, dont il loue les travaux tout en nuançant leur dimension « spécialisée » : si ces auteurs soulignent bien des « étrangetés régionales », pour autant, « la diversité d'expression des styles de vie s'intègre harmonieusement à la conception de l'unité de l'homme ». C'est cette unité, déjà, qui prime pour Bédouin, selon lequel, par « les formes qu'il crée », l'homme apparaît « comme l'agent de manifestation d'un tout organique, au destin duquel il est lié[15] ».

On retrouve dans ce texte ce qui anime *L'Invention du monde*. Bédouin regrette fermement cette muraille ou cette « grille » à cause desquelles « la majorité des hommes demeurent obstinément à la nuit froide de la surface », et en appelle à y créer des « brèches » : c'est tout le sens et l'enjeu du film qu'il réalise avec Zimbacca. Dans *Noir d'ivoire*, il loue également les pouvoirs de « l'analogie, qui avait présidé aux grandes civilisations mythologiques » et « le besoin d'un mode de connaissance plus inductif que déductif ». C'est à ce programme que se plient les cinéastes lorsqu'ils mettent en œuvre dans leur film un jeu de correspondances formelles et d'enchaînements visuels qui entendent échapper « aux classifications dernier cri de l'ethnographie » et aux « cotes esthétiques[16] ». La construction du film n'est pas fondée sur l'écriture préalable d'un scénario, mais repose plutôt, au dire des auteurs, sur les liens découverts entre les images, les objets et les thèmes symboliques que partagent différentes cultures[17], invoqués selon un « mode d'association [qui] ne devait pas différer beaucoup de celui qui préside à la création de l'image poétique[18] ».

L'Invention du monde fait en effet apparaître plusieurs centaines d'objets et d'images choisis pour leur « puissance d'expression et d'évocation[19] », selon un enchaînement rapide, renforcé par une bande sonore où des musiques rythmées accompagnent les voix qui déclament le poème de Péret. En 1951, dans l'annonce du film à venir, ces objets vont « du monolithe au masque à fonctionnement, du "tiki" à la gravure rupestre, du "codex" précolombien à la peinture et aux objets surréalistes[20] ». Un certain nombre disparaît de la réalisation finale : ces « objets surréalistes », qui renvoient aux trouvailles insolites ou détournées souvent mises en regard des objets d'art extra-européens dans les expositions du mouvement jusqu'en 1938[21], ne figurent pas dans la version définitive. Les réalisateurs ont par ailleurs bien tourné une longue séquence en Gévacolor montrant le codex Borgia[22], qui avait été pensée comme un chapitre du film, mais qui s'autonomise finalement pour devenir *Quetzalcóatl, le serpent emplumé*. Cet autre-court métrage présente essentiellement des pages manuscrites, de façon frontale, que vient commenter un autre texte de Péret à la tonalité documentaire[23]. *L'Invention du monde* présente essentiellement des objets d'Amérique et

[14] *Ibid.*, [3].
[15] *Ibid.*, [4].
[16] Bédouin, Zimbacca et Schuster, 1951, 9.
[17] Péret, B., « Un film exceptionnel *L'Invention du monde* s'est fait difficilement en deux ans », *Arts*, 22 novembre 1952, repris dans Péret, 1992, 281.
[18] Bédouin, Zimbacca et Schuster, 1951, 9.
[19] Péret, 1992, 282.
[20] Bédouin, Zimbacca et Schuster, 1951, 9.
[21] Leclercq, 2014, 35.
[22] Péret, 1992, 280.
[23] Péret, 1992, 290.

d'Océanie, en parfaite cohérence avec les goûts affirmés par le mouvement en matière d'arts « primitifs » depuis l'entre-deux-guerres[24]. Et en matière de peinture, une seule œuvre trône de façon centrale dans le film : le tableau de Paul Gauguin *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-1898). L'œuvre du peintre est déjà une référence au sein du mouvement, et cette apparition dans le film vient résumer l'universalité des questions que soulèvent les cinéastes.

L'Invention du monde peut être divisé en cinq parties. Les trois premières minutes évoquent en introduction les mythes et la dimension symbolique du monde, illustrés par des photographies de paysages, de statues géantes *in situ*, des pétroglyphes et des écritures gravées. Les provenances et les évocations sont multiples, et on y trouve de nombreuses références à l'île de Pâques – chère aux surréalistes – grâce à l'utilisation d'images et d'objets réunis lors de la mission d'Alfred Métraux et Henri de Lavachery de 1934[25]. Le film se focalise ensuite sur le rôle des totems et des masques au sein des sociétés primitives, et en particulier celles d'Océanie, de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord ou des Indiens hopis. Plusieurs masques à transformation y sont « activés » par la juxtaposition d'images fixes dans le film. La séquence suivante fonctionne comme un pivot autour de la peinture de Gauguin et prend une tournure interrogative et réflexive. La partie qui suit, la plus dense, évoque le rapport de l'Homme à la vie, à la mort, aux ancêtres et aux esprits, à travers la symbolique des éléments et des figures animales, notamment celle du serpent qui était déjà l'objet d'une certaine littérature[26]. Les dernières minutes du film soulignent quant à elles la découverte de l'amour et la « conquête de la vie frémissante », avec la multiplication de binômes anthropomorphes, et se clôt par une danse de statuettes indiennes sur un air de gamelan.

La réalisation du film aura pris près de deux ans, entre l'accumulation de la matière et sa mise en forme. Le poème de Péret, tantôt récité par une voix hors champ, tantôt placé dans la « bouche » de statues qui incarnent des personnages, hommes et femmes, n'a été composé que dans un deuxième temps, à partir de la trame existante. Les phrases souvent courtes et métaphoriques invoquent l'homme et l'univers placés dans une forme de présent intemporel. Parfois, le commentaire distille quelques éléments d'ordre ethnographique, lorsqu'il énumère les différentes figures présentes sur les totems et leur fait décliner leur rôle dans le mythe, ou quand un groupe de poupées déclame : « Nous sommes les katchina qu'on donne aux enfants hopis pour qu'ils apprennent à reconnaître les esprits dont nous portons les masques[27]. » Comme le font régulièrement les surréalistes depuis les années 1920, les cinéastes et Péret s'appuient sur les données ethnologiques et historiques, mais sans en faire l'objet de leur discours[28]. Les liens sont moins directs et plus subtils, et la construction même du film invite à considérer que ce ne sont pas tant les mots qui viennent élucider les images que l'inverse[29].

[24] Leclercq, 2010, 97-99. À ce propos, voir aussi Péret, 1992, 282.
[25] Laurière, 2014. Henri Storck, proche du mouvement surréaliste, a réalisé un film à l'occasion de cette mission, *L'Île de Pâques* (26 minutes, 1935).
[26] Voir Bernand, 2010. La fameuse conférence d'Aby Warburg donnée en 1923, *Le rituel du serpent* [*Schlangenritual*], peut-être connue de Péret, a été publiée pour la première fois en allemand en 1988 (Warburg, 2003).
[27] Zimbacca et Bédouin, 2010 [1952], 8'25 et suiv.
[28] Sur les différentes manières qu'ont eues les surréalistes de s'approprier les savoirs ethnographiques, voir Mauzé, 2017 ; sur Breton en particulier, voir Blachère, 1996.
[29] Matthews, 1986, 227.

L'ensemble de ces éléments concourt à réactiver et à perpétuer la recherche surréaliste du mythe en s'appuyant sur les potentialités du cinéma : *L'Invention du monde* voit le jour dans un contexte nouvellement cinéphile, auquel Zimbacca participe alors pleinement.

Zimbacca, cinéaste, surréaliste

Lorsque Zimbacca se lance dans la réalisation de *L'Invention du monde*, il a déjà fait ses armes au cinéma parmi les tenants de « l'avant-garde » de l'époque, pour reprendre le terme d'André Bazin[30]. Depuis la fin de la guerre, il fréquente assidûment la Cinémathèque, qui est devenue un lieu d'émulation où se retrouvent les jeunes amateurs et praticiens[31]. La programmation, sous la houlette d'Henri Langlois et Mary Meerson, y est dense et peu onéreuse, et Zimbacca y fait quelques rencontres heureuses, comme celle d'Edmond Séchan. Passé par l'Institut des hautes études cinématographiques (Idhec), contrairement à Zimbacca[32], et avec déjà à son actif un tournage en Afrique[33], Séchan l'épaule en 1947 dans la réalisation de son court-métrage *Square du temple*, qui est particulièrement bien accueilli. D'abord projeté plusieurs fois à la Cinémathèque, où Langlois loue les qualités de Zimbacca[34], le film est ensuite programmé au Festival du film maudit de Biarritz en 1949. Ce festival, présidé par Jean Cocteau et fruit du ciné-club Objectif 49[35], entend prendre le contre-pied du festival de Cannes en réhabilitant des films « maudits », qui ne correspondent pas aux canons des productions plébiscitées au sein des grands réseaux de diffusion. Le film de Zimbacca est projeté le matin du 3 août, au sein d'une programmation qui mêle des films américains à ceux de Jean Vigo, Jean Grémillon, Norman McLaren, Jean Renoir, Luchino Visconti, Robert Bresson ou encore Jean Rouch[36].

La participation de Zimbacca aux ciné-clubs de l'époque et les liens qu'il a pu tisser avec d'autres cinéastes ou critiques durant ces années-là ont laissé peu de traces. Il semble néanmoins avoir participé à l'association Travail et culture[37], formée à Paris à la Libération, très liée au parti communiste et en collaboration étroite avec le groupe Peuple et culture porté par des membres de la Résistance[38]. Ces groupes prônent une libération de la culture elle-même, qui passe par l'affirmation des valeurs d'éducation et de culture populaires dans l'esprit des années 1930. Dirigée par Maurice Delarue, l'association Travail et culture s'implique en particulier auprès des syndicats et des usines à travers la création de plusieurs centres d'initiation. Celui dévolu au cinéma est alors confié à Bazin, qui fait déjà figure d'animateur de la culture[39] et qui s'avère particulièrement dynamique dans cette mission à la dimension politique : par les projections et les débats, il entreprend de contribuer à former une

[30] Bazin, 1949, repris dans Joubert-Laurencin, 2018.
[31] Sur l'histoire de la Cinémathèque française, voir en particulier Olmeta, 2000 et Mannoni, 2006.
[32] Voir l'*Annuaire des anciens élèves de l'Idhec* (1964), qui contredit l'affirmation de Dominique Rabourdin (2017, 25).
[33] Effectué dans le cadre de la mission Ogooué-Congo (1946).
[34] Arnold, Schmitt et Zimbacca, 2010, 7'00 et suiv.
[35] Gimello-Mesplomb, 2013.
[36] Gourmelen, 1999, 126.
[37] Rovan, 1959, 13-14. Les archives existantes relatives à ce groupe sont malheureusement lacunaires concernant les premières décennies (Archives départementales de la Seine Saint-Denis, 23J/Travail et culture 1945-1988).
[38] Andrew, 2013, 76.
[39] *Ibid.*, 73.

classe prolétarienne consciente et capable de s'émanciper, dans ses goûts et ses désirs, du monopole de l'industrie cinématographique. Parallèlement, Travail et culture devient un lieu d'émulation pour de nombreux jeunes artistes à Paris, et le bureau de Bazin voit en particulier se croiser et se rencontrer de nombreux jeunes cinéastes ou critiques, comme Alexandre Astruc, Alain Resnais ou Chris Marker, adeptes des rencontres de la Cinémathèque[40]. À la fin des années 1940, Zimbacca adhère aux aspirations politiques défendues par Bazin et Travail et culture, et participe ainsi à ces réseaux et échanges.

La reconnaissance que lui vaut *Square du Temple* amène par ailleurs Zimbacca à recevoir plusieurs commandes et à entamer une carrière de metteur en scène professionnel. En 1948, il réalise *Lionnière, terre captive*, qui évoque la vie d'une ferme bressanne pendant la guerre, pour le compte des films Étienne Lallier, qui avaient déjà collaboré avec Jean Epstein et Georges Rouquier[41]. La même année, il réalise également *Acier et scories Thomas* en réponse à une commande de l'industriel. Le rapport que Zimbacca a entretenu avec ce travail semble ambivalent ; *a posteriori*, il souligne le fait qu'« on le voyait » désormais comme un metteur en scène[42], mais en 1952, pour Péret, c'est « à la seule fin d'apprendre le maniement de l'appareil de prises de vues » que Zimbacca aurait alors tourné ces documentaires[43]. Il continuera néanmoins dans les décennies suivantes à répondre à des commandes, parmi lesquelles deux courts-métrages réalisés pour Électricité de France, *Partout l'électricité* (1970) et *EDF service national* (1977). Il collabore aussi brièvement avec André Charpak en 1959 pour le court-métrage *Paris-Balzac, l'envers d'une histoire* produit par Jeune Cinéma – Théâtre de France. Il continue de développer parallèlement des activités artistiques, du côté de la peinture[44] et de l'écriture[45], et produit à nouveau une œuvre cinématographique plus personnelle en 1969 : *Ni d'Eve ni d'Adam*. À certains égards, la figure de Zimbacca s'apparente à celle d'un artiste ordinaire, devenu marginal au cours des années 1950 et bénéficiant d'une reconnaissance partielle au cours d'une carrière instable, malgré son attachement déterminant au mouvement surréaliste.

La rencontre de Zimbacca avec le surréalisme à la fin des années 1940 relève, d'après ses dires, d'une forme de hasard. Il n'avait pas connaissance du mouvement jusqu'alors et, comme d'autres, il parle de la découverte, un jour, sur les quais, d'un numéro du *Surréalisme au service de la révolution* : « Quelques étincelles se sont produites en tournant les pages [...] et je n'ai eu de cesse que de rencontrer ces gens. [...] Je me suis rendu compte que l'accès était ouvert et j'y suis allé ; j'ai écrit et on m'a invité[46]. » Il rencontre Breton, intègre le mouvement, apparaît, comme Bédouin, sur les photographies du groupe et participe aux séjours collectifs à Saint-Cirq-Lapopie. Il publie quelques courts articles dans *Médium, informations surréalistes*[47] et s'associe également au petit groupe des jeunes surréalistes férus

[40] *Ibid.*, 80.
[41] Jean Epstein, *Les feux de la mer* (1948) ; Georges Rouquier, *Le tonnelier* (1941), *Farrebique* (1946) et *Le chaudronnier* (1949).
[42] Arnold, Schmitt et Zimbacca, 2010, 14'45.
[43] Péret, 1992, 280.
[44] Ce travail fait l'objet d'une redécouverte récente : voir Zimbacca, 2017.
[45] Zimbacca publie dans plusieurs revues surréalistes, participe à l'anthologie *La poésie surréaliste* (Bédouin, 1970, 339) et fait paraître deux livres de poésie dans les années 1990 (Zimbacca, 1994 et 1995).
[46] Arnold, Schmitt et Zimbacca, 2010, 15'45 et suiv. *L'âge du cinéma* consacre également une rubrique aux activités de la Cinémathèque française.
[47] Zimbacca et Valobre, 1953 ; Zimbacca, 1953.

de cinéma, avec lesquels il fréquente dorénavant la Cinémathèque[48], Adonis Kyrou, dit Ado Kyrou (1923-1985), Georges Goldfayn (1933-2019) et Robert Benayoun (1926-1996) en tête. Ceux-ci voient le potentiel du cinéma pour le mouvement, convaincus que ce médium « est par essence surréaliste[49] ».

Zimbacca reste toutefois à l'arrière-plan de la revue que le petit groupe lance en mars 1951, *L'Âge du cinéma*, dans laquelle ils se disent eux aussi « à la recherche d'une avant-garde[50] ». Au gré de quatre numéros, tous parus cette année-là, ils publient plusieurs dizaines d'articles et s'associent les noms d'Elia Kazan, Billy Wilder, Hans Richter, Henry Miller ou Maurice Schérer (alias Éric Rohmer) et Henri Storck. Péret, qui avait déjà tenu une chronique cinématographique dans *L'Humanité* (1926), y publie également plusieurs articles, parmi lesquels son fameux texte « Contre le cinéma commercial », dans lequel il mentionne des « jeunes » – auxquels il intègre sans doute Zimbacca –, qui tentent « d'échapper à l'emprise stérilisante du capital [et dont les] résultats, pour isolés et fragmentaires qu'ils soient, sont hautement prometteurs et laissent présager au prochain stade, une renaissance du cinéma[51] ». Le dernier numéro (4-5), dédié au surréalisme, est clairement une façon pour les rédacteurs d'affirmer la place actuelle et l'importance du cinéma au sein du mouvement : Breton lui-même y apporte sa contribution. C'est dans ce numéro que Zimbacca signe son seul article, avec Bédouin, relatif à *L'Invention du monde*.

Les commentateurs et les historiens du mouvement ont souligné le peu de films que les surréalistes réalisent durant les années 1950, malgré cette intense émulation[52] : celui de Zimbacca et Bédouin est l'un des rares de la décennie à être finalisé. Il bénéficie néanmoins de ce contexte et des quelques expérimentations pionnières conçues à la fin des années 1940. Le principe et la méthode visuelle qui sont au cœur de *L'Invention du monde*, le montage et le collage, avaient en effet déjà suscité l'élaboration d'un « essai cinématographique » par Georges Goldfayn et Jindrich Heisler, sous la forme d'une *Revue surréaliste* dont chaque numéro proposait un ensemble d'« articles-films ». Kyrou, adepte de la méthode radicale employée pour la première livraison, résume ainsi le parti pris : « Chaque courte bande est réalisée [...] avec des scènes de vieux films, montées chaque fois de façon différente, et de prises de vues directes. Le film terminé, il est offert à un ami qui, librement et sans aucune indication, fera toute la bande-son (dialogue, commentaire, bruitage, musique, etc.)[53]. » L'expérience, qui n'est guère poursuivie du fait du décès prématuré de Heisler, joue sur le décalage et sur la distance qu'il crée avec le réel. *L'Invention du monde* fait de même avec ses propres procédés, et active cette conviction partagée par les surréalistes que le cinéma est un moyen d'expression total, dont il faut s'emparer et avec lequel il faut expérimenter.

Mettre les arts « sauvages » sur pellicule

Les objets, ces arts « sauvages », sont les véritables acteurs de *L'Invention du monde*. Quelques années auparavant, un film canadien *The Loon's Necklace* (1948), réalisé par Frank

[48] Arnold, Schmitt et Zimbacca, 2010, 6'00 et suiv.
[49] Bédouin, 1961c.
[50] Anonyme, 1951.
[51] Péret, 1951.
[52] Virmaux, 1968, 274 ; Arnold, Schmitt et Zimbacca, 2010, 20'10.
[53] Kyrou, 1963, 194.

R. Crawley, mettait lui aussi en scène de nombreux masques de la côte nord-ouest de l'Amérique, en recourant à un parti radicalement différent : les masques étaient portés par des acteurs qui incarnaient les protagonistes de la légende mise en scène dans le film[54]. Le court-métrage *Les statues meurent aussi* d'Alain Resnais et Chris Marker (1953) donne à voir, quant à lui, des œuvres africaines sur leur socle, comme des objets esthétisés et patrimonialisés – en cohérence avec la critique que soutient le film. *L'Invention du monde* se distingue de ces deux registres en faisant de ces objets et de ces sculptures des agents qui semblent dotés, par le son et l'image, d'une capacité d'action propre. Sans acteur, sans socle, ce sont les objets qui parlent et se meuvent. Ce procédé rapproche le film du genre de l'animation, qui suppose de la patience et de la minutie pour les prises de vues, les opérations de découpage et de collage[55]. N'ayant le soutien d'aucun producteur, les réalisateurs ont financé le film eux-mêmes et se sont largement appuyés sur leurs réseaux d'amis et de collaborateurs.

Le générique du film mentionne en effet les noms de nombreuses personnes ayant contribué à l'entreprise, proches des cercles surréalistes ou connues des réalisateurs en raison de leur implication dans le milieu du cinéma. Du côté de la fabrication du film, le nom de Georges Goldfayn apparaît parmi les assistants, de même que celui de Jean Schuster (1929-1995). Ce dernier, poète, écrivain et animateur de nombreuses revues surréalistes, était très impliqué dans les débuts du film, si bien que son nom a pu être accolé à ceux de Zimbacca et Bédouin en tant que réalisateur[56]. Le troisième assistant, Tony Saulnier-Ciolkowski, est photographe et fils d'une collectionneuse d'art extra-européen mentionnée parmi les prêteurs de documents ; il continue d'ailleurs son activité dans les années qui suivent. Il se fait remarquer parmi les surréalistes pour son photomontage du « Dîner des collectionneurs de têtes » (1966)[57]. Son travail de photographe l'amène à voyager et à rapporter des ensembles d'objets. Quelques années après *L'Invention du monde*, il publie avec le cinéaste Pierre-Dominique Gaisseau un ouvrage sur la Papouasie-Nouvelle-Guinée (1956). Loin des cercles surréalistes, le générique mentionne parallèlement trois professionnels du cinéma, Pierre Petit (1920-1997), Roger Fellous (1919-2006) et Victor Tourjansky (1891-1976). Fellous avait été cameraman sur plusieurs longs-métrages jusqu'alors, avant de devenir directeur de la photographie, comme Petit. Tourjansky, quant à lui, avait déjà une belle carrière de réalisateur avant de participer à *L'Invention du monde*, ce qui a vraisemblablement conduit Zimbacca, alors inséré dans les réseaux professionnels du cinéma, à solliciter une collaboration.

Le générique mentionne également le Studio Arcady ainsi que le nom d'Antonio Harispe, qui y collabore à cette période. Du nom du bulgare Arcady Brachlianoff[58], ce studio est un lieu pionnier depuis 1942 dans la création d'effets spéciaux au cinéma : il maîtrise notamment ceux réalisés au banc-titre, auxquels Zimbacca et Bédouin recourent largement. Ce dispositif, qui permet de filmer verticalement des documents en deux dimensions en studio, rend possible les effets de mouvement à l'intérieur des images et l'animation de certaines de leurs parties, par le déplacement de papiers découpés et des prises de vues image

[54] Je remercie Joséphine Haillot d'avoir porté ce film à ma connaissance.
[55] Arnold, Schmitt et Zimbacca, 2010, 1'50.
[56] Bédouin, Zimbacca et Schuster, 1951, 9.
[57] Plisnier, 2014, 61.
[58] Pagliano, 1989.

par image. Grâce à Arcady et Harispe, *L'Invention du monde* déploie toute une gamme d'effets de mouvement et d'animation : les objets sont détourés devant un fond en dégradé, parfois pourvu de profondeur de champ ; des barques traversent l'écran de part en part, un oiseau flotte et pivote, des personnages se rapprochent les uns des autres, des motifs tournoient autour de divinités sculptées et des objets se mettent parfois eux-mêmes à tournoyer. Les fondus enchaînés sont également omniprésents et des jeux d'ombre et de lumière, tout en variation, donnent encore du relief aux éléments représentés. Ces techniques supposent de recourir à des images fixes, matière visuelle première mobilisée par les cinéastes, qui évoquent le « témoin photographique » grâce auquel ils ont rassemblé ces multiples objets[59].

La mention du Studio Arcady au générique inscrit par ailleurs *L'Invention du monde* dans une autre filiation : celle des films sur l'art, ou des films d'art, un genre en plein essor à cette période[60]. Arcady contribue à nombre de ces films dans les années 1950 et réalise lui-même en couleurs *Léonard de Vinci* avec Luciano Emmer en 1952. Ces réalisations portent majoritairement sur des œuvres picturales en recourant souvent à des reproductions et, plus rarement, sur des productions extra-européennes, moins légitimes en histoire de l'art[61]. *L'Invention du monde* est parfois officiellement identifié comme un film du genre. Il est en effet mentionné par Francis Bolen dans *Le film sur l'art : panorama 1953*[62], mais n'apparaît toutefois pas dans deux autres répertoires importants, *Le film sur l'art : répertoire général international des films sur les arts* (Cidalc, 1953) et *Dix ans de films sur l'art (1952-1962), 1. Peinture et sculpture* (Unesco, 1966). Zimbacca et Bédouin n'ont certainement pas pensé et conçu leur film comme un film d'art, mais ils semblent néanmoins souscrire dans les années qui suivent à l'intérêt esthétique qu'il peut engendrer.

En 1959, Bédouin collabore étroitement avec l'éditeur Arturo Schwarz à Milan, afin de publier dans le prolongement du film un livre fondé sur le même matériau : *L'invenzione del mondo : genesi delle arti « selvagge »*. L'éditeur, qui possède également une galerie, est proche du milieu surréaliste. Il expose des œuvres du mouvement et contribue par exemple à l'Exposition internationale du surréalisme de 1959 en prêtant des pièces. Néanmoins, ce choix de transposer *L'Invention du monde* en livre tend à diluer sa dimension onirique, subversive et surréaliste. Il constitue plus largement pour Bédouin une stratégie visant à se positionner comme « expert » en matière d'art « primitif »[63], comme critique d'art et historiographe du mouvement surréaliste[64]. Le film s'y déploie image par image, objet par objet, dans un beau format à l'italienne, accompagné du poème de Péret traduit en italien par le poète Salvatore

[59] Bédouin, Zimbacca et Schuster, 1951, 9.
[60] Berthomé, 2005 ; Le Forestier, Albera et Robert, 2015.
[61] Hamery, 2015.
[62] Bolen, 1953, 46.
[63] Leclercq, 2010, 371. Bédouin est l'auteur d'un « Que sais-je » sur les masques paru en 1961, dans lequel des croquis figurent plusieurs objets présents dans le film (Bédouin 1961a). L'écriture d'un ouvrage illustré consacré aux masques lui avait été suggérée dès août 1959 par Schwarz (lettre de Schwarz à Bédouin du 25 août 1959, Institut mémoires de l'édition contemporaine, fonds Bédouin).
[64] Il publie notamment dans ces mêmes années des ouvrages sur Péret et sur l'histoire du surréalisme (Bédouin 1960, 1961b, 1961c). Il sollicite par ailleurs Schwarz pour qu'il le mette en contact avec des revues d'art italiennes (lettre de Schwarz à Bédouin du 30 janvier 1960, Imec, fonds Bédouin).

Quasimodo. Si la dimension poétique de l'ensemble perdure, le rythme du film est largement dilué et chaque pièce s'offre désormais isolément à l'appréciation du regardeur[65].

Le livre laisse également de côté un élément constitutif du film qui contribue à son originalité : sa dimension sonore. Un petit groupe d'actrices et d'acteurs a prêté sa voix aux différents personnages créés par Péret. À côté de l'artiste sénégalais Douta Seck (1919-1991), du peintre Jacques Winsberg (1929-1999) ou du poète proche du surréalisme François Valorbe (1914-1977) apparaissent les noms des grands Roger Blin (1907-1984) et Gaston Modot (1887-1970), proches également des avant-gardes et déjà largement salués pour leur talent d'hommes de théâtre et de cinéma. S'ajoute à cela une bande sonore composée à partir d'enregistrements de terrain conservés au département d'ethnologie musicale du musée de l'Homme, conçu dès les années 1930 et formalisé sous l'impulsion d'André Schaeffner et Gilbert Rouget depuis l'après-guerre[66]. Le générique en énumère les provenances très diverses, depuis les « Aborigènes d'Australie » et les « Pygmées » du Congo jusqu'à Bahia, au Japon, au Tibet ou à Bali, en passant par les « danses vaudou », les « Esquimaux caribous » et les « Indiens Tzotzils, Tzeltals, Iroquois [et] Sioux[67] ». Ces matériaux de terrain, qui constituent eux aussi des « arts sauvages » pour les réalisateurs, sont mobilisés de façon inédite : de bout en bout, ils viennent accompagner, rythmer et ponctuer les séquences et les apparitions de *L'Invention du monde*. Ils servent indéniablement la dynamique du film et soulignent par ailleurs l'importance de la matière ethnographique mobilisée pour la réalisation. Parmi les nombreux collaborateurs et institutions qui procurent ces matériaux, le musée de l'Homme tient un rang à part.

Fig. 1 : Photogramme du générique d'ouverture de *L'Invention du monde*, 35 sec.

Source : Zimbacca, M. et Bédouin, J.-L., 2010 [1952], *L'Invention du monde*, dans *Les surréalistes et le cinéma. L'Invention du monde*, Paris, Choses vues, DVD, 24 min.

[65] Une liste placée à la fin de l'ouvrage identifie chaque objet présenté. Schwarz avait insisté pour l'établir : « Il faut donc que chaque pièce ait sa légende [...], je suis certain que la vente s'en ressentira considérablement. » (Lettre de Schwarz à Bédouin du 6 juillet 1959, Imec, fonds Bédouin)

[66] Gérard, 2014.

[67] Un recoupement reste à faire pour identifier ces bandes vraisemblablement conservées au Centre de recherche en ethnomusicologie (Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, UMR 7186, CNRS-université Paris-Nanterre).

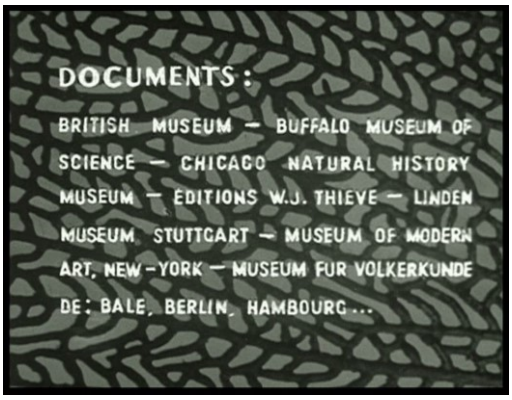

Fig. 2 : Photogramme du générique d'ouverture de *L'Invention du monde*, 52 sec.

Source : Zimbacca, M. et Bédouin, J.-L., 2010 [1952], *L'Invention du monde*, dans *Les surréalistes et le cinéma. L'Invention du monde*, Paris, Choses vues, DVD, 24 min.

Fig. 3 : Photogramme du générique d'ouverture de *L'Invention du monde*, 01 min.

Source : Zimbacca, M. et Bédouin, J.-L., 2010 [1952], *L'Invention du monde*, dans *Les surréalistes et le cinéma. L'Invention du monde*, Paris, Choses vues, DVD, 24 min.

Fig. 4 : Photogramme du générique d'ouverture de *L'Invention du monde*, 01 min. 12 sec.

Source : Zimbacca, M. et Bédouin, J.-L., 2010 [1952], *L'Invention du monde*, dans *Les surréalistes et le cinéma. L'Invention du monde*, Paris, Choses vues, DVD, 24 min.

Musée de l'Homme, collectionneurs et ethnologues

Outre les collaborations qu'a suscitées la fabrication du film, *L'Invention du monde* mentionne également de nombreux prêteurs et de nombreux musées comme détenteurs des objets montrés. Le musée de l'Homme bénéficie d'une mention spéciale : c'est de ses collections que proviennent non seulement l'ensemble des enregistrements musicaux, mais aussi de nombreuses photographies et images d'objets utilisées. Ce musée, central pour l'ethnologie française dès son inauguration en 1938 en lieu et place du musée d'Ethnographie du Trocadéro, reste un lieu important de la discipline dans un paysage institutionnel et scientifique qui se diversifie et se complexifie néanmoins[68]. Zimbacca et Bédouin fréquentent de façon régulière la photothèque du musée au cours de la préparation du film et y acquièrent plusieurs centaines d'images. Certaines d'entre elles ont été réalisées pour les cinéastes, par les opérateurs du service photographique, à partir des collections d'objets du musée. Lors d'une visite en avril 1951, les 32 000 francs qu'ils laissent à la photothèque – plus des deux tiers des recettes mensuelles du service – représentent « surtout le prix de prises de vues d'objets » du musée[69]. Le film montre plusieurs objets conservés au musée, comme une sculpture emblématique de Quetzalcóatl, déjà présentée dans la salle du Trésor du musée d'ethnographie du Trocadéro[70] et tirée sur carte postale. Parallèlement, les cinéastes acquièrent également parmi les archives photographiques de la photothèque, rassemblées depuis les années 1930[71], des photographies de paysages, de gravures rupestres, de statues géantes ou de pétroglyphes réalisées tantôt par Paul Rivet, Théodore Monod, Robert Perret ou Alfred Métraux[72]. Ils les insèrent en particulier dans la première partie de leur film.

C'est également grâce au personnel du musée de l'Homme qu'ils étendent le rayon des collections disponibles. Les cinéastes n'ont pas visité l'ensemble impressionnant des institutions qu'ils créditent au générique, depuis le British Museum jusqu'à l'université Washington de Saint-Louis, en passant par le Buffalo Museum of Science, le Chicago Natural History Museum, le Museum of Modern Art de New York, le Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leyde, les Museum für Volkerkunde de Bâle, Berlin, Hambourg, etc. Ils se sont appuyés sur les collections de photographies d'objets rassemblées au musée de l'Homme, en ayant également recours à la technique du contretype. Cette technique consiste à exécuter un négatif à partir d'une image positive, afin de pouvoir à nouveau reproduire l'image et l'objet qu'elle représente. Le Corbusier y a eu largement recours quelques années plus tard pour la réalisation du *Poème électronique*, qui présente aussi des objets d'art occidentaux, projeté au sein du Pavillon Philips lors de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles[73]. Zimbacca et Bédouin semblent s'appuyer sur les compétences de la photothèque du musée de l'Homme pour la mettre en œuvre. Un poignard de Papouasie-Nouvelle-Guinée, qui apparaît brièvement dans le film, provient par exemple du musée de Buffalo, mais a été photographié dans un ouvrage par l'opérateur du musée de l'Homme René Pasquinot. D'autres négatifs,

[68] Blanckaert, 2015.
[69] Rapports d'activité de la photothèque du musée de l'Homme (MQB/21AAI/7).
[70] Laurière et Peltier-Caroff, 2017 ; voir minute 15'09 du film. L'objet est conservé sous le numéro d'inventaire 71.1878.1.59 au musée du quai Branly-Jacques Chirac.
[71] Mauuarin, 2017, 2019.
[72] Respectivement minutes 3'13, 1'57, 2'10, 2'44-3'00.
[73] Boone, 2019, 228.

conservés au musée du quai Branly-Jacques Chirac, témoignent de l'emploi courant et répété du procédé.

Certaines images et certains objets ne proviennent toutefois pas de ces institutions muséales, mais de collections privées. Plus d'une dizaine de particuliers ont en effet collaboré à *L'Invention du monde* en mettant à disposition des objets ou des « documents » leur appartenant. Les mentions des surréalistes Jacques-Bernard Brunius, Péret, Man Ray et Breton sont les moins surprenantes. De nombreux objets de la collection de ce dernier sont reconnaissables dans le film, parmi lesquels les poupées katchina filmées en panoramique ou plusieurs masques à transformation : les yeux de l'un de ces masques, aujourd'hui exposé au musée du quai Branly-Jacques Chirac, se retournent dans leur orbite de façon saisissante sous le regard de la caméra[74]. Rares sont ces types de plan où les objets sont directement filmés, et ils ont vraisemblablement été tournés à partir des pièces surréalistes les plus facilement accessibles aux cinéastes. Les nombreuses photographies de totems de la côte nord-ouest de l'Amérique, pour lesquels les membres du groupe avaient un vif intérêt, proviennent sans doute aussi de la documentation compilée par Breton ; les temples mexicains et les « ruines précolombiennes » ont, quant à eux, sans doute été directement photographiés par Péret[75].

C'est vraisemblablement *via* les réseaux surréalistes que Zimbacca et Bédouin sollicitent également un ensemble de marchands, de conservateurs et d'intellectuels. Marie-Ange Ciolkowska (1898-1992) et Jean Roudillon (1923-2020) sont liés au marché des arts extra-européens auquel les surréalistes participent toujours après la guerre : la première possédait une galerie quai Voltaire depuis les années 1940, où sont passés plusieurs collectionneurs comme le couple Vérité, le docteur Girarden ou René Rasmussen[76] ; le second est sur le point d'en ouvrir une à Saint-Germain-des-Prés et d'entamer sa carrière d'expert. L'archéologue Henri Seyrig (1895-1973), directeur de l'Institut français d'archéologie du Proche-Orient, est sans doute sollicité quant à lui par l'intermédiaire de Breton, qui faisait partie des nombreuses personnalités du monde culturel et artistique auquel il était lié. En revanche, les liens avec Aziz Ogan (1888-1956), directeur du musée archéologique d'Istanbul, avec le poète et politicien turc Ahmet Kutsi Tecer (1901-1967) ainsi qu'avec deux historiens de l'art allemands, Bernhard Degenhart (1907-1999) et Friedrich Winkler (1888-1965), spécialistes de l'époque moderne, semblent plus délicats à cerner et à retracer. De même, Duncan Emrich (1908-1977), directeur des archives de l'American Folk Song section de la Library of Congress, semble assez éloigné des réseaux surréalistes, bien que Breton ait pu le rencontrer lors de son séjour aux États-Unis.

C'est en tout cas indéniablement par le truchement de Breton que le nom de Claude Lévi-Strauss apparaît au générique. Si Péret et l'anthropologue ont également eu des intérêts convergents, ils ne semblent pas avoir cherché à se lier[77]. Breton et Lévi-Strauss en revanche se sont rapprochés depuis leur traversée de l'Atlantique en 1941, et leur goût partagé pour les

[74] Objet portant le numéro d'inventaire 70.2003.9.2.

[75] Voir la photographie reproduite dans Bédouin, 1961b, 41. Sur le rapport de Péret à la photographie, voir Duwa, 2017 ; plus largement sur ses liens avec l'Amérique du Sud, voir Schwartz, 2016 ; Lourenço de Abreu, 2012.

[76] Informations provenant de catalogues de vente, aucune étude sur cette marchande d'art n'ayant encore été menée.

[77] Nos recherches ne font apparaître aucun lien et vont dans le sens de l'hypothèse émise par Jérôme Duwa (2017, 11).

productions de la côte nord-ouest de l'Amérique ont été largement soulignés[78]. Breton fait explicitement référence à Lévi-Strauss et lui rend hommage en 1950 dans sa « Note » concernant les masques à transformation, parue dans *Neuf*[79]. Si les deux auteurs n'auront pas toujours la même manière d'aborder et de comprendre ces productions, l'intérêt de Lévi-Strauss se réaffirme en 1975 avec la parution de *La voie des masques*. Dans *L'Invention du monde* toutefois, outre éventuellement quelques objets appartenant à l'anthropologue, ce sont surtout des extraits des films qu'il a tournés au Brésil avec sa première épouse, Dina Dreyfus, durant la mission de 1935-1936 qui sont mobilisés : pendant quelques secondes, une séquence filmique montre un homme au bord d'une rivière, l'arc tendu[80]. C'est la seconde fois qu'une séquence documentaire apparaît dans le film : une première, un peu plus longue, composée de plusieurs plans, et de moins bonne qualité semble-t-il, expose durant quelques secondes le déroulement d'une cérémonie en Océanie. Elle pourrait provenir du travail mené depuis les années 1930 en terre d'Arnhem par l'anthropologue australien Peter Elkin[81], mentionné comme contributeur au générique, et dont l'intérêt pour le travail de Karel Kupka rejoint dans ces années-là les aspirations de Breton[82].

À travers ces nombreuses connexions et collaborations, c'est d'abord la technique du réemploi qui est à l'œuvre dans ce film, ce qui en fait en filigrane une œuvre fondamentalement collective[83]. Un minutieux travail d'archéologie reste à faire afin de déterminer la provenance de chaque objet et de chaque image mobilisé dans le film, d'affiner les identifications et les attributions. *L'Invention du monde* donne une autre dimension à des objets pour certains célèbres et cotés, et peut apparaître comme une étape supplémentaire dans leur biographie ou le récit de leur itinéraire[84]. Le recours de Zimbacca et Bédouin à des reproductions, photographiques et cinématographiques, met néanmoins au défi le modèle biographique et invite à prendre en compte une forme d'ubiquité de ces objets. Outre leur existence matérielle au sein de collections et d'institutions, leur reproduction en image et la multiplication de ces images les amènent visuellement et simultanément à graviter et à s'insérer dans d'autres discours, d'autres géographies et d'autres temporalités[85].

Une queue de comète primitiviste

Une fois achevé, *L'Invention du monde* est rapidement diffusé dans trois lieux parisiens au moins. À l'affiche du Lord Byron[86], le film est également projeté à la Cinémathèque et au sein du Comité du film ethnographique[87]. L'accueil est semble-t-il plutôt

[78] Leur correspondance est éditée dans Lévi-Strauss, 1993, 138-146. Voir en particulier Debaene, 2004 ; Loyer, 2015, 256-258 et 278-283.
[79] Breton, 1950.
[80] Minute 10'24-10'29 du film. Sur les films de Lévi-Strauss, voir Leclercq, 2005.
[81] Dunlop, 1979, 116.
[82] De Largy Healy, 2010.
[83] Sur cette notion de réemploi au cinéma, voir Blümlinger, 2013.
[84] Sur la remise en question de la notion de biographie au profit de celle d'itinéraire, voir Hahn et Weiss, 2013.
[85] Edwards et Morton, 2015, 8-10.
[86] Encart publicitaire dans *L'Intransigeant* du 18 juin 1953. Le Lord Byron est alors situé au 122 avenue des Champs-Elysées.
[87] Il est mentionné dans le *Catalogue des films ethnographiques français analysés au cours des années 1952-1954 par le Comité du film ethnographique*, dans la catégorie « généralités ».

chaleureux. Jean-Michel Arnold insiste sur l'unanimité qu'il suscite parmi les surréalistes et précise que Jean Rouch l'aurait beaucoup apprécié[88]. Quelques autres témoignages permettent de prendre la mesure de cette réception. Jean Painlevé en salue « l'intensité interprétative » en 1953 et le prend pour modèle afin de questionner, par contraste, la faiblesse des réalisations contemporaines : « Les réalisateurs sont-ils vidés ou ne sont-ils plus que des chiffes molles entre les mains de producteurs dont le seul souci est de commercer[89] ? » Henri Storck, qui a probablement vu le film à la Cinémathèque, en fait l'éloge en style télégraphique à Luc de Heusch, tout juste arrivé au Congo belge : « Vu un film épastrouillant, intitulé *Invention du monde*, qui vous ravira ; texte de Benjamin Péret, masques d'Océanie, d'Afrique, d'Orient, du Mexique, totems, objets sacrés, mythes millénaires, une étrange incantation poétique d'une richesse étourdissante. Essaierai de vous faire envoyer une copie au Congo. Vaut vraiment le coup[90]. » Il est encore diffusé à l'Institut des arts contemporains de Londres et au festival de cinéma d'Edimbourg[91], et quelques années plus tard à Florence, dans le cadre du Festival dei Popoli[92].

Au moment de sa sortie, le film rallie ainsi autour de lui. Il répond aux préoccupations qui animent les cinéphiles et les surréalistes, par son propos, par les objets qu'il expose et par les techniques qu'il met en œuvre[93]. Outre ses innovations sur le plan cinématographique, il vient synthétiser et réactiver des aspirations partagées par les surréalistes de longue date, en s'attachant à promouvoir un primitivisme subversif. Dans la lignée du primitivisme apparu au début du siècle et partagé alors par nombre d'avant-gardes[94], *L'Invention du monde* combine un intérêt formel pour les productions dites « primitives » et « sauvages » à une valorisation des modes de pensée et de vision considérés comme plus primaires et fondamentaux. Chez les surréalistes et dans ce film, ce primitivisme, largement focalisé sur les aires géographiques océanienne et nord-américaine, contient une profonde critique sociale et politique qui remet en cause le rationalisme servant de support à l'impérialisme culturel du monde occidental et les schémas mentaux et esthétiques qu'il impose[95]. Depuis l'entre-deux-guerres, ce primitivisme est une composante importante de la critique anticolonialiste formulée par le mouvement ; et ce film, réalisé par des auteurs ouvertement anticolonialistes, est une manière de prolonger dans l'après-guerre cette articulation entre primitivisme et critique sociale.

La position de Péret est connue en la matière : il est l'auteur de textes contre l'impérialisme et l'exercice des dominations coloniales depuis les années 1920, dans les revues surréalistes et au-delà, et continue de mener la critique après-guerre[96]. Si Zimbacca n'est pas adepte des déclarations et des articles publics, Bédouin manifeste en revanche très

[88] Arnold, Schmitt et Zimbacca, 2010, 35'25.
[89] Painlevé, 1953.
[90] Lettre de Storck à de Heusch du 28 décembre 1952 (archives personnelles de Marie Storck). Je remercie Damien Mottier de m'avoir indiqué cette lettre et de m'en avoir communiqué une retranscription.
[91] Löwy, 2021.
[92] Lettre de Bédouin à Giancarlo Vigorelli du 16 février 1960 (Imec, fonds Bédouin).
[93] Le livre paru en 1959 connaît en revanche un accueil moins enthousiaste et sera l'une des raisons de la faillite de la maison d'édition d'Arturo Schwarz (lettre de Schwarz à Bédouin du 5 décembre 1959, Imec, fonds Bédouin).
[94] La littérature est imposante sur le sujet et nous mentionnerons l'ouvrage (discuté) de référence : Rubin, 1991.
[95] Outre Blachère, 1996 et Leclercq, 2010, voir l'excellent article de Philippe Sabot (2003) et l'ouvrage plus récent de Philippe Dagen (2019).
[96] Prévan, 1999 ; Schwartz, 2016.

explicitement son anticolonialisme au moment même de la réalisation de *L'Invention du monde*, à travers plusieurs articles parus dans *Médium, informations surréalistes*[97] ou son texte *Noir d'ivoire*[98]. Dans les années qui suivent, il est partie prenante des interventions surréalistes contre la guerre d'Algérie et signe le *Manifeste des 121*[99]. La critique qu'émettent les membres du mouvement et la nouvelle génération à partir des années 1950 face à la montée des indépendances s'est quelque peu modifiée et s'avère moins romantique que celle formulée dans l'entre-deux-guerres selon Leclercq : « Les populations sont mieux identifiées et les propos sont appuyés sur des éléments objectifs[100]. » Néanmoins, à l'orée de cette décennie, ce reflux du romantisme semble avoir encore quelques limites chez les surréalistes : *L'Invention du monde* et le consensus spontané qu'il engendre suggèrent plutôt l'adhésion tenace à une vision du « primitif » comme un « magma indéfini qui rassemble le monde non occidental[101] », qui fait plus largement écho à la façon dont le primitivisme continue d'infuser les conceptions et les pratiques culturelles en France dans les décennies suivantes[102].

Ce film apparaît ainsi comme un véritable plaidoyer primitiviste. S'il a été soutenu par le musée de l'Homme pour la réalisation et s'il suscite l'intérêt des africanistes tels que Jean Rouch au moment de sa sortie, il semble néanmoins pleinement incarner les raisons du divorce politique et théorique qui s'amorce à l'époque entre l'anthropologie et le surréalisme, et qui s'affirmera au cours des années qui suivent. Lévi-Strauss, Michel Leiris et d'autres plaident au début des années 1950 pour rompre avec une ethnologie essentialiste et pour adopter une forme de relativisme culturel qui tranche avec l'appel mystique et romantique du film. Les essais tels que « L'ethnographe devant le colonialisme » de Leiris, paru en 1950 dans *Les Temps modernes*, ou *Race et Histoire* de Lévi-Strauss en constituent des pierres de touche. Inversement, Breton, qui apparait « curieusement décalé » par rapport à l'époque, un peu « hors d'âge[103] », comme le souligne Vincent Debaene, prend ses distances avec les ethnologues, leur froideur de « scientistes », leur « regard glacé[104] » et leur façon de dénier aux peuples qu'ils étudient toute puissance affective. Pour Breton, au contraire, l'affectif doit être au fondement du rapport envers les productions des « primitifs », et c'est ce mode relationnel que veut précisément performer *L'Invention du monde*. La distance entre ces divers modes d'appréhension se mue en opposition au cours des années 1950, jusqu'à se cristalliser dans *L'art magique* en 1957, ouvrage dans lequel Breton dénonce « les milieux scientifiques – ethnologues, sociologues, historiens des religions, voire psychanalystes – » qui réduisent la magie à un « objet d'étude[105] ».

L'Invention du monde, qui prône un primitivisme à rebours des aspirations théoriques de l'anthropologie, apparaît également dépassé sur le plan politique et cinématographique. La confrontation avec un autre film, réalisé à la même période, *Les statues meurent aussi* (1953), rend évident ce décalage et la profonde limite de sa dimension critique. Commandé par la

[97] Bédouin, 1952a, 1952b.
[98] Bédouin et Huet, 1950.
[99] Leclercq, 2010, 305-322 ; Reynaud-Paligot, 2002.
[100] Leclercq, 2010, 366.
[101] *Ibid*.
[102] Sherman, 2018.
[103] Debaene, 2010, 392.
[104] Breton, 1970 [1962], 222. Voir Sabot, 2003 ; Debaene, 2010, 389-400.
[105] Breton, 1991 [1957], 60-61. Voir Debaene, 2010, 395-396.

revue *Présence africaine* et longtemps censuré, le film d'Alain Resnais et Chris Marker place la dénonciation des effets de la colonisation au cœur de son propos et consacre toute une première partie aux sculptures africaines pour souligner la violence structurelle des modes d'acquisition de ces objets détenus par les musées occidentaux. S'il ne remet pas en question le pouvoir symbolique et rituel de ces objets, il questionne en revanche la légitimité de l'Occident à en déposséder les peuples dominés et à se les approprier. Alors que *Les statues meurent aussi* articule intimement la question de l'attrait occidental pour les arts « primitifs » et celle de la violence et de la domination coloniales, *L'Invention du monde*, qui laisse l'Afrique à la marge, véhicule encore une fascination pour l'ailleurs et ses objets. Ce film est pétri d'une forme de conservatisme primitiviste, dans lequel il faut sans doute voir l'une des raisons de son rapide oubli.

L'Invention du monde s'avère rétrospectivement être une œuvre assez peu clairvoyante quant aux questions politiques que commencent à soulever les objets qu'il montre et encense. Par d'autres aspects, ce film n'en reste pas moins une réalisation cinématographique audacieuse au tournant des années 1950 : il réactive sous une forme nouvelle le pouvoir poétique et subversif que les surréalistes continuent d'accorder aux objets et aux mythes extra-européens, en concrétisant l'aspiration que nourrit une nouvelle génération de membres du mouvement à faire œuvre de cinéma. L'étude de la fabrication de ce film réalisé par Zimbacca et Bédouin, comme les indices qui éclairent sa réception, suggèrent la façon dont il s'est inséré dans un réseau étendu, impliquant avant-gardes, marché de l'art, monde du cinéma et milieu ethnologique notamment. Les réalisateurs bénéficient non seulement de la relation tissée entre Breton et Lévi-Strauss, mais également d'une intense implication du personnel du musée de l'Homme et d'une réception enthousiaste au sein du Comité du film ethnographique qui était alors en voie d'institutionnalisation. Si cette conjonction arrive à un moment où s'amorce une rupture politique et théorique entre l'ethnologie et le surréalisme, ces liens indiquent néanmoins la façon dont l'ethnologie professionnelle d'alors, dans toutes ses composantes, participe à la nébuleuse cinématographique et cinéphile qui imprègne cette période. L'approche matérielle et socio-historique adoptée dans cet article permet ainsi de rendre compte d'aspirations convergentes et de phénomènes de circulation de discours et de personnes entre différents champs. Tout en affinant la lecture de l'histoire culturelle de l'ethnologie dans l'après-guerre, elle participe également à la compréhension historique des croisements entre sciences humaines et mouvements artistiques.

Bibliographie

Andrew, D., 2013 [1978], *André Bazin*, Oxford, Oxford University Press.

Anonyme, 1951, « À la recherche d'une avant-garde », *L'Âge du cinéma*, 1, p. 2.

Anonyme, 1952, « Parade Sauvage », *Médium, informations surréalistes*, 1.

Arnold, J. M., Schmitt, B. et Zimbacca, M., 2010, « Entretien avec Michel Zimbacca », dans *Les surréalistes et le cinéma. L'Invention du monde*, Paris, Choses vues, DVD, 43 min.

Association des amis de B. Péret (éd.), 2013, *Cahiers Benjamin Péret*, 2.

Bazin, A., 1949, « Nous autres chevaliers de l'avant-garde », *Combat*, 1 565, 16 juillet.

Bédouin, J.-L., 1950, *André Breton*, Paris, Seghers (coll. « Poètes d'aujourd'hui »).

Bédouin, J.-L., 1952a, « Le rouge et le blanc », *Médium, informations surréalistes*, 1.

Bédouin, J.-L., 1952b, « Les civilisations mortelles », *Médium, informations surréalistes*, 2.

Bédouin, J.-L., 1960, *Storia del surrealism,* vol. 2, *Dal 1945 ai nostri giorni*, Milan, Arturo Schwarz.

Bédouin, J.-L., 1961a, *Les masques*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je ? »).

Bédouin, J.-L., 1961b, *Benjamin Péret*, Paris, Seghers (coll. « Poètes d'aujourd'hui »).

Bédouin, J.-L., 1961c, *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, Paris, Éditions Denoël.

Bédouin, J.-L., 1970, *La poésie surréaliste,* Paris, Seghers.

Bédouin, J.-L. et Huet, M., 1950, *Noir d'ivoire*, Paris, Éditions Hoa-Qui.

Bédouin, J.-L., Zimbacca, M. et Schuster, J., 1951, « Lumière de l'image », *L'Âge du cinéma*, 4-5, p. 8-9.

Béhar, H. (éd.), 2004, *Le cinéma des surréalistes*, numéro spécial de la revue *Mélusine*, *Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, XXIV.

Bernand, C., 2010, *Quetzalcóatl, le serpent à plumes*, Paris, Larousse.

Berthomé, J.-P., 2005, « Les courts métrages d'art en France : 1946-1961 », dans Bluher, D. et Thomas, F. (éd.), *Le court métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 95-109.

Blachère, J.-C., 1996, *Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan.

Blanckaert, C. (dir.), 2015, *Le musée de l'Homme : histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle/Éditions Artlys.

Blümlinger, C., 2013 [2009], *Cinéma de seconde main : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck.

Bolen, F. (éd.), 1953, *Le film sur l'art : panorama 1953*, Paris, Unesco.

Boone, V., 2019, « Le *Poème électronique* : de l'art primitif au multimédia », dans Mengin, C. (dir.), *Le Corbusier et les arts dits « primitifs »*, Paris, Éditions de La Villette, p. 221-236.

Breton, A., 1950, « Note sur les masques à transformation de la côte du Pacifique nord-ouest », *Neuf*, 1, p. 40-41.

Breton, A., 1991 [1957], *L'art magique*, Paris, Phébus.

Breton, A., 1970 [1962], « Main première », dans *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, p. 221-225.

Clifford, J., 1996 [1988], *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Dagen, P., 2019, *Primitivismes : une invention moderne*, Paris, Gallimard.

Debaene, V., 2004, « "Un quartier de Paris aussi inconnu que l'Amazone". Surréalisme et récits ethnographiques », *Les Temps modernes*, 628, p. 133-153.

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

De Largy Healy, J., 2010, « Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem », *Gradhiva*, 12, p. 198-217.

Dunlop, I., 1979, « Ethnographic film-making in Australia : the first seventy years (1898-1968) », *Aboriginal History*, 3 (2), p. 111-119.

Duwa, J., 2017, « L'étreinte photographique », dans Duwa, J. et Lourenço de Abreu, L. (éd.), *Benjamin Péret, les arts primitifs et populaires du Brésil*, Saint-Loup-de-Naud, Éditions du Sandre.

Edwards, E. et Morton. C., 2015, « Between art and information : towards a collecting history of photographs », dans Edwards, E. et Morton. C. (éd.), *Photographs, Museums, Collections : Between Art and Information*, Londres, Bloomsbury.

Gérard, B., 2014, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan.

Gimello-Mesplomb, F., 2013, *Objectif 49. Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier.

Gourmelen, A., 1999, « Le "Festival du film maudit" et le "Rendez-vous de Biarritz", 1949-1950 », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, 29, p. 105-126.

Hahn, H. P. et Weiss, H., 2013, « Introduction. Biographies, travels itineraries of things », dans Hahn, H. P. et Weiss, H. (éd.), *Mobility, Meaning & Transformations of Things. Shifting Contexts and Material Culture through Time and Space*, Oxford/Oakville, Oxbow Books, p. 1-14.

Hamery, R., 2015, « Les films sur l'art d'Afrique noire : entre colonialisme, ethnologie et histoire de l'art France/Belgique (1945-1961) », dans Le Forestier, L., Albera, F. et Robert, V. (dir.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 69-84.

Idhec, 1964, *Annuaire des anciens élèves de l'Idhec, 1944-1964*, Paris, Idhec.

Jamin, J., 1982, « Objets trouvés des paradis perdus. À propos de la mission Dakar-Djibouti », dans Hainard, J. et Kaehr R. (éd.), *Collections passion*, Neuchâtel, musée d'Ethnographie de Neuchâtel, p. 69-100.

Joubert, A., 2018, *Le cinéma des surréalistes*, Paris/Toulouse, Éditions Maurice Nadeau/Cinémathèque de Toulouse.

Joubert-Laurencin, H. (éd.), 2018, *André Bazin. Écrits complets*, vol. 1, Paris, Éditions Macula.

Kyrou, A., 1963, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Terrain Vague.

Laurière, C., 2014, *L'odyssée pascuane. Mission Métraux-Lavachery, île de Pâques, 1934-1935*, Paris, DPRPS-Direction générale des patrimoines, Lahic, coll. « Carnets de Bérose ».

Laurière, C. et Peltier-Caroff, C., 2017, « Un petit royaume de l'art primitif. La salle du Trésor (juin 1932) », dans Delpuech, A., Laurière, C. et Peltier-Caroff, C. (dir.), *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, Paris, Museum national d'histoire naturelle, p. 186-191.

Leclercq, E., 2005, « Quelques fragments de la vie primitive : Claude Lévi-Strauss cinéaste au Brésil », *Les Temps modernes*, 629, p. 327-332.

Leclercq, S., 2010, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel.

Leclercq, S., 2014, « Beau comme la rencontre fortuite d'un veston aphrodisiaque et d'un masque yup'ik », dans Flubacher, C. (dir.), *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, catalogue de l'exposition présentée à la Fondation Pierre Arnaud à Lens (Suisse) du 13 juin au 5 octobre 2014, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, p. 21-40.

Le Forestier, L., Albera, F. et Robert, V. (dir.), 2015, *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création,* Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Lévi-Strauss, C., 1993, *Regarder écouter lire,* Paris, Plon.

Lourenço de Abreu, L., 2012, *Benjamin Péret et le Brésil*, thèse de doctorat en littérature et civilisation françaises, sous la direction d'Henri Béhar, Paris, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle.

Loyer, E., 2015, *Lévi-Strauss*, Paris, Flammarion.

Löwy, M., 2021, « L'art sauvage. Le film de Michel Zimbacca, *L'Invention du monde* », *La comète incandescente. Romantisme, surréalisme, subversion*, Orange, Éditions le Retrait.

Mannoni, L., 2006, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard.

Matthews, J. H., 1971, *Surrealism and Film*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Matthews, J. H., 1986, *Languages of Surrealism,* Columbia, University of Missouri Press.

Mauuarin, A., 2017, « La photographie multiple. Collections et circulation des images au Trocadéro », dans Delpuech, A., Laurière, C. et Peltier-Caroff, C. (dir.), *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, Paris, Museum national d'histoire naturelle, p. 701-729.

Mauuarin, A., 2019, « Une agence au musée : la photothèque du musée de l'Homme », *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, 3, p. 150-161.

Mauzé, M., 2017, « Odes à l'art de la côte nord-ouest. Surréalisme et ethnographie », *Gradhiva*, 2, p. 180-209.

Mottier, D., 2014, « L'œuvre en double de Luc de Heusch », *Gradhiva*, 20, p. 218-240.

Noheden, K., 2017, *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth,* Cham, Palgrave Macmillan.

Olmeta, P., 2000, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, Paris, CNRS Éditions.

Pagliano, J.-P., 1989, « Entretien avec Arcady », *Positif*, 346, p. 53-57.

Painlevé, J., 1953, « La castration du documentaire », *Cahiers du Cinéma*, 21, p. 29.

Péret, B., 1951, « Contre le cinéma commercial », *L'Âge du Cinéma*, 1, p. 7-8.

Péret, B., 1992, *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, José Corti.

Perrenoud, M. et Bois, G. (dir.), 2017, dossier « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens symboliques*, 1.

Plisnier, V., 2014, « Arts extra-européens et révolution dans la photographie surréaliste », dans Flubacher, C. (dir.), *Surréalisme et arts primitifs. Un air de famille*, catalogue de l'exposition présentée à la Fondation Pierre Arnaud à Lens (Suisse) du 13 juin au 5 octobre 2014, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, p. 48-70.

Prévan, G., 1999, *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*, Paris, Éditions Syllepse.

Rabourdin, D. (éd.), 2017, *Cinéma surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place.

Reynaud-Paligot, C., 2002, « Les surréalistes et la guerre d'Algérie », *French Cultural Studies*, 37, p. 33-47.

Rouch, J., 1995, « L'autre et le sacré : jeu sacré, jeu politique », dans Thompson, C. W. (éd.), *L'autre et le sacré : surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, p. 407-431.

Rovan, J., 1959, « Travail et culture », *Cahiers du cinéma*, 91, p. 13-14.

Rubin, W., 1991 [1984], *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion.

Sabot, P., 2003, « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? », *Methodos. Savoirs et textes,* 3, p. 113-136.

Schwartz, B., 2016, *Benjamin Péret, l'astre noir du surréalisme*, Paris, Libertalia.

Sherman, D. J., 2018 [2011], *Le primitivisme en France et les fins d'empires (1945-1975)*, Dijon, Les Presses du réel.

Virmaux, A., 1968, « La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 20, p. 257-274.

Warburg, A., 2003, *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula.

Zimbacca, M., 1953, « "Je désirerais que vous me guillotinassiez" », *Médium, informations surréalistes*, 3.

Zimbacca, M., 1994, *Le centaure inoxydable*, Paris, Éditions surréalistes.

Zimbacca, M., 1995, *Conseil de nuit*, Paris, Éditions surréalistes.

Zimbacca, M., 2017, *Sans cent vierges ni virgule*, Montréal, Sonámbula/Loplop.

Zimbacca, M. et Bédouin, J.-L., 2010 [1952], *L'Invention du monde*, dans *Les surréalistes et le cinéma. L'Invention du monde*, Paris, Choses vues, DVD, 24 min.

Zimbacca, M. et Valobre, F., 1953, « Sous le signe de feu », *Médium, informations surréalistes*, 5.