



Marcel Borle, portrait issu de *Voyage en Angola* (1929).

Teresa Castro

Voyage en Angola (1929) de Marcel Borle : pratiques amateurs et cinéma ethnographique

Voici l'histoire d'un film singulier, tourné par un cinéaste amateur d'origine suisse dans une lointaine colonie africaine. Nous sommes en 1928 et Marcel Borle (1895-1983), jeune biennois installé à Paris, regagne la Suisse à la demande de son père, l'industriel William Borle. Ce dernier l'embarque dans l'aventure d'une vie : une expédition de chasse en Angola, imaginée par lui-même et le médecin Georges Hertig, le safari prenant un visage scientifique à l'instigation du naturaliste Albert Monard, conservateur du Musée d'histoire naturelle de La Chaux-de-Fonds. Ce dernier, qui intègre l'équipe d'aventureux, ramènera non seulement d'importantes collections botaniques et zoologiques, mais aussi plus de 200 pièces ethnographiques aux origines de l'extraordinaire collection angolaise qui appartient aujourd'hui encore au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN). Le safari privé devient ainsi, non sans pompe, la 1^{ère} Mission Scientifique Suisse en Angola¹. La mission de Marcel est celle de documenter le voyage : prendre des photographies et réaliser un film. En vérité, et en ce qui concerne le cinéma, ce jeune homme alors âgé de 33 ans, n'a aucune expérience dans la matière : s'il s'est installé à Paris, c'est pour faire des études de musique et poursuivre sa vraie passion après une première formation dans le domaine de l'horlogerie. Néanmoins, et son père le sait, Marcel *aime* le cinéma, fréquentant assidument les salles d'avant-garde de la capitale française et appréciant en particulier le travail d'Abel Gance. *Voyage en Angola* sera, en effet, son premier film, ou presque : avant de quitter Fleurier en direction de la côte occidentale africaine, Borle s'exerce une seule fois, en filmant des noces qui se déroulent dans les jardins de la propriété familiale (*Noces Feer-Jécquier*, 1928, 35 mm, 4 min). Le moyen-métrage de 54 minutes que Borle produit à l'issue de la 1^{ère} Mission Scientifique Suisse en Angola n'a, pourtant, rien à voir avec ce film « de famille » ; et il semble, par ailleurs, très éloigné, des quelques

1. Sur la collection angolaise du Musée – et la 2^e Mission Scientifique Suisse en Angola (1932-1933) –, cf. le catalogue dirigé par Marc-Olivier Gonseth, Bernard Knodel, Serge Reubi (dir.), *Retour d'Angola*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2010.

(rares) films que le suisse tournera par la suite¹. *Voyage en Angola* est un essai visuel aux traits avant-gardistes, pensé par Borle comme une « composition musicale », à savoir :

[...] l'emploi d'un ou plusieurs thèmes – les cellules de l'œuvre – qui se développeront peu à peu et s'épanouiront comme la plante au soleil. Ce sont eux qui donneront à l'œuvre un caractère d'unité et d'équilibre dans les proportions².

Lors d'une allocution pour l'association Cinédocument réalisée à Paris en 1931, Marcel Borle met l'accent sur les notions de « construction » et de « rythme », éléments communs à ces deux « arts du temps » qui sont la musique et le cinéma et identifie comme « thème unique » de son film le « voyage proprement dit ». Si cette « ligne directrice » saura parfois laisser sa place à d'autres images (voir *infra*), Borle insiste sur la nécessité de travailler à l'avance sur la composition du film à venir.

Si l'effort de théorisation de Borle demeure à la fois modeste et en ligne avec les conceptions de l'époque, le texte que je viens de citer est, néanmoins, un document exceptionnel sur la conception d'un film lui aussi remarquable (et qui mériterait d'être analysé dans le détail). D'un côté, il atteste la richesse des archives qui nous sont arrivées : en amont du film et de ce manuscrit, Marcel Borle produit plusieurs centaines de photographies, réunies dans trois albums de voyage, ainsi qu'un journal très détaillé (1 183 pages manuscrites) qui nous fournit de nombreuses informations sur l'organisation et le déroulement de l'expédition, ainsi que sur le processus de tournage³. De l'autre côté, ce texte témoigne de l'histoire paradoxale de ce film d'amateur qui connaîtra au moins 69 projections publiques entre le 6 octobre 1929 et le 7 mai 1932. Si le film ne circule pas dans des circuits commerciaux, il se situe aussi au-delà du domaine strictement domestique auquel on cantonne le cinéma amateur. En réalité, certaines de ces ciné-conférences se déroulent plutôt dans un cadre pédagogique et/ou parfois savant, s'adressant autant à des commissions scolaires qu'à

1. Selon Aude Joseph, après *Voyage en Angola* Marcel Borle aurait tourné *le Rhône* (1931, 35mm, 583 min), « lente et belle description du cours du fleuve du glacier à la mer » et « un court film sur le Jura », ainsi que « quelques films d'animation de poupées pour l'amusement de sa fille » (Aude Joseph, « Voyage en Angola, *Filmographie Neuchâteloise*, disponible sur : http://webappli.ne.ch/Filmographie_neuchatelaise/).

2. Marcel Borle, « Comment j'ai tourné mon premier film », texte manuscrit, 1931, collection privée, p. 5.

3. Marcel Borle, *Avec la mission scientifique suisse en Angola : journal de voyage*, La Chaux-de-Fonds, Éd. De la Girafe – Musée d'histoire naturelle, six cahiers, 1992-1994.



Pierre Leprohon, *L'Exotisme et le cinéma*, Paris, J. Susse, 1945.

des sociétés de géographie ou à des universités¹. Dans ce contexte, et malgré le fait que Borle ne soit pas ethnologue et n'imagine pas son film comme une « simple » captation documentaire, l'intérêt ethnographique de ses images est alors évident ; par ailleurs, Borle lui-même reconnaît que le film a été fait « spécialement pour illustrer des conférences sur l'expédition »². *Voyage en Angola* est ainsi non seulement un document unique dans l'histoire des cinémas suisse et angolais, mais aussi un cas à la fois singulier et typique : *singulier* par l'exceptionnalité des images en question, la richesse des archives qui nous sont arrivées ou encore l'originalité du parcours de Marcel Borle ; *typique* en ce qui concerne la façon

dont le cinéma à vocation ethnographique a reposé, en particulier pendant la première moitié du ^{xx}e siècle, sur des pratiques dites « amateurs ».

Un film ethnographique ?

Défiant les partitions de genre, le statut de *Voyage en Angola* est paradoxal : film « exotique » ou de « voyage », au sens de Pierre Leprohon³, réalisé par un amateur sans aucune prétention scientifique, mais prenant très au sérieux la mission de documentation visuelle d'une expédition dont le but était de

1. Une bonne partie de ces conférences concernent toutefois des clubs (le Club Alpin, le Touring Club, le Club Jurassien), des réunions sous les auspices de pasteurs ou l'Union chrétienne, ainsi que des colonies de vacances ou la pouponnière de la Chaux-de-Fonds. Signalons, en amont, que les cinéconférences adressées à une Société de Géographie et à une Université se déroulent au Portugal (Sociedade de Geografia de Lisboa, 11 février 1931 ; Universidade do Porto, 13 février 1931) et que deux conférences s'adressent plus spécifiquement à un public cinéphile (conférence à Cinédocument, Paris, le 29 janvier 1931 et à l'Instituto Internazionale di Cinematografia Educativa à Rome le 18 mai 1931).

2. Marcel Borle, « Comment j'ai tourné mon premier film », *art. cit.*, p. 10.

3. Pierre Leprohon, *L'Exotisme et le cinéma*, Paris, J. Susse, 1945.

joindre l'utile – la constitution de collections d'histoire naturelle (flore et faune) et d'artefacts manufacturés – à l'« agréable » (la chasse). Dans ce contexte, et même si Marcel Borle ose rédiger un texte intitulé « Ethnographie musicale », son horizon n'est pas celui de l'anthropologie¹. Comme il l'explique justement lors de sa conférence parisienne de 1931, le principal thème de son film est « le voyage ». Borle reconnaît néanmoins que ce thème « ne peut à lui seul constituer tout le film ». Il précise :

Le thème du voyage, arrêté par moments dans sa marche en avant fera place à toutes espèces d'images : vie de campement, danses, indigènes, chasses, pour repartir de plus belle vers d'autres contrées. Ainsi le voyageur qui s'arrête pour regarder, non pour étudier et parce qu'en retenant son attention, les indigènes, les fleurs, les bêtes, contribueront à renforcer en lui son désir de voir davantage, d'aller plus loin, là où ce sera plus beau encore... peut-être. À aucun moment, donc, le film ne devra donner l'impression d'être arrivé et la fin elle-même n'en sera pas une : les dernières images, images de retour vers l'Europe, musique par le rythme musical de vagues, seront coupées par des souvenirs et la longue colonne des porteurs semblera continuer, inlassablement un voyage imaginaire et chimérique².

Ce sont ces images « autres » qui font l'intérêt ethnographique du film de Marcel Borle. À ce propos, il faudrait sans doute rappeler les séquences concernant des phénomènes – comme la danse, la préparation des repas, les coiffures ou des objets de la culture matérielle –, intéressant alors les films ethnographiques de l'époque. *Voyage en Angola* consacre ainsi toute une séquence à des danses rituelles réalisées à l'occasion de la circoncision de jeunes garçons et incluant des personnages masqués portant des costumes en treillis d'écorce³. Mais il faudrait aussi signaler les passages sur les porteurs, qui assument une place importante dans le film, contrairement à ce que l'on peut voir dans le cinéma ethnographique et/ou exotique son contemporain. Dans *Voyage en Angola*, les porteurs ne sont pas cantonnés à l'arrière-plan de l'image : si on les aperçoit en train de transporter les membres de l'expédition et les animaux abattus lors d'une chasse, on les voit aussi établir les campements, monter et fixer des tentes, construire des « salles à manger » à l'aide de pieux et de branches, observer avec étonnement un phonographe en marche et, surtout,

1. Marcel Borle, *Avec la mission scientifique suisse en Angola : journal de voyage, op. cit.*, cahier 6, pp. 310-311.

2. Marcel Borle, « Comment j'ai tourné mon premier film », *art. cit.*, p. 8 (c'est Borle qui souligne).

3. Selon le témoignage de Borle, ces danses n'ont pas été reconstituées pour la caméra. Par ailleurs, trois masques et deux costumes de danse utilisés lors de ce rituel sont aujourd'hui dans les collections du MEN.



Marcel Borle, *Voyage en Angola* (1929), montage de photogrammes issu de Marc-Olivier Gonseth, Bernard Knodel et Serge Reubi (dir.), *Retour d'Angola*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2009, p. 80.

sourire à Marcel Borle lorsqu'il réalise leur portrait cinématographique à l'aide de plusieurs gros plans. Dans son journal de voyage, Borle note, d'ailleurs, le nom (africain et de baptême) des 52 porteurs effectifs – ce qui est relativement rare pour l'époque¹.

Voyage en Angola est, en effet, un des premiers documents à réel intérêt ethnographique à avoir été tourné dans une colonie jusqu'alors presque totalement délaissée par les ethnographes et anthropologues portugais – peu nombreux et globalement peu talentueux, en particulier quand il s'agissait de mettre les images (soient-elles fixes ou en mouvement) au service de leur discipline². Pour la période d'avant la Seconde Guerre Mondiale, la plupart des quelques films à intérêt ethnographique à avoir été tournés en Angola sont ainsi l'œuvre d'«étrangers» (c'est-à-dire ici des non-portugais). Signalons, parmi eux l'Américain Wilfrid Hambly, qui tourne en 1930 pour le Field Museum of Natural History de Chicago *Journey in Southern Angola* (1930, 35mm, 20 min); l'allemand Hermann Baumann qui tourne en 1930 une série de films courts parmi les Tchkwé³ et, enfin, les sœurs britanniques Diana et Antoinette Powell-Cotton, qui réalisent, elles-aussi, une série de films dans le sud de l'Angola en 1937⁴. Ces trois exemples sont intéressants à confronter au cas Marcel Borle. Le premier film, *Journey in Southern Angola*, est le travail d'un anthropologue professionnel, Wilfrid Hambly (1886-1962), qui se rend en Angola dans le but de collecter des objets pour le Field Museum de Chicago. Hambly s'intéresse surtout à la photographie, mais il a à sa disposition les moyens «professionnels» du musée qui l'emploie, à savoir une caméra 35mm. Si le film en question contient une série de séquences sur les rites funéraires ou la fabrication d'objets en poterie, par exemple, *Journey in Southern Angola* est pensé, comme son titre l'indique, comme un film d'exploration, ponctué

1. Cf. Marcel Borle, *Avec la mission scientifique suisse en Angola: journal de voyage, op. cit.*, cahier VI, pp. 308-310. Borle remarque que le nom africain est «l'authentique, l'original, le seul nègre» (p. 308). Il indique aussi la rémunération des porteurs.

2. Sur le cinéma ethnographique et scientifique en Angola pendant l'époque coloniale, cf. Teresa Castro, «Viagem a Angola: cinema científico e etnográfico», Maria do Carmo Piçarra et Jorge António (dir.), *Angola. O Nascimento de uma nação. O cinema do Império*, volume 1, Lisboa, Guerra e Paz, 2013, pp. 123-153.

3. *Feldbau und nahrungszubereitung in N.O.-Angola*, 16 mm, 14 min; *Handwerke und fertigkeiten in N.O.-Angola*, 16 mm, 4 min; *Tänze der frischbeschnittenen*, 16 mm, 4 min et *Tänze der Tschokwe in N.O.-Angola*, 16 mm, 10 min.

4. *A typical day in the life of a Kwanyama family*, 1937, 16 mm, 31 min; *Medicine woman initiation*, 1937, 16 mm, 25 min; *Eve of the Efundula* 1937, 16 mm, 37 min; *Kwanyama mining and smelting of iron*, 1937, 16 mm, 45 min; *Kwanyama potters methods in building pots*, 1937, 16 mm; *Kwanyama Skinning and Dressing*, 1937, 16 mm; et *Kwanyama fishing* 1937, 16 mm.

d'annotations ethnographiques. Le voyage y est le fil conducteur, le film étant soumis à la même logique de l'itinéraire que l'on retrouve dans *Voyage en Angola*. Néanmoins, sa rhétorique est très différente de celle de l'amateur suisse pour qui le voyage est moins un moment d'appropriation du monde par les moyens de la technique (l'automobile, la caméra) que l'occasion d'une rencontre subjective avec l'altérité, soit-elle géographique ou ethnographique. Malgré tout son travail préparatoire, il confie que lorsqu'il se trouve en Angola « tout ce qu'il avait imaginé s'écroule devant la réalité! Tout est si nouveau, si différent de ce qu'il attendait »¹. Par ailleurs, le voyage n'est pas seulement le fil conducteur thématique, mais le principe formel du film : ainsi, « vous n'assistez pas [au] voyage [des membres de l'expédition], vous voyagez avec eux »². Film tourné par un anthropologue professionnel, *Journey in Southern Angola* semble plus être en syntonie avec le cinéma d'exploration produit à la même époque que le film de Borle : d'ailleurs, Hambly n'hésitera pas à publier un ouvrage destiné à un public masculin juvénile, *With a Motor Truck in West Africa* (1931) qui mise encore sur les poncifs caractéristiques de la littérature exotique de l'époque et qui fait du déplacement en voiture le moteur littéral de l'aventure, l'auteur ne tarissant pas d'éloges à sa camionnette Ford... Ce n'est donc pas parce qu'un film est tourné par un anthropologue professionnel dans le contexte d'une mission dite scientifique que celui-ci s'affranchit du fil thématique du voyage ou des pièges de l'exotisme de pacotille – c'est-à-dire, du versant « amateur », ici au sens péjoratif de ce terme, du cinéma ethnographique.

C'est l'allemand Hermann Baumann (1902-1972) qui réalise les films les plus proches de ce que nous sommes venus à entendre par cinéma ethnographique. Contrairement à Hambly, l'anthropologue allemand est véritablement un homme de terrain. Si Baumann se déplace aussi en Angola pour récolter des objets (cette fois pour le compte du Museum für Völkerkunde de Berlin), son expédition est une mission ethnologique au sens moderne du terme (contrairement aux expéditions de Hambly et de Borle). Baumann (qui est, par ailleurs, un spécialiste – sinon l'« inventeur » – de l'*art tchokwé*) réalise – avec l'aide de son collègue Heinrich Meinhard (1900-1975), spécialiste de l'Inde, mais plus compétent dans le domaine photographique et cinématographique que lui – un ensemble de films dans la région de la Lunda, dans le nord-est de l'Angola, en particulier sur des danses et des gestes techniques. Il s'agit de films relativement courts et autonomes, tournés

1. Marcel Borle, « Comment j'ai tourné mon premier film », *art. cit.*, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 10.

en 16 mm, ignorant la logique de l'itinéraire affectivée par Hambly et Borle et fonctionnant plutôt comme des archives visuelles destinées à une observation en différée (c'est-à-dire, après la mission sur le terrain). En ce sens, les films de Baumann sont formellement très proches des films réalisées par les sœurs Powell-Cotton en 1936-1937 dans le sud de l'Angola. Leur cas est particulièrement intéressant vis-à-vis de Marcel Borle, puisque Diana (1908-1986) et Antoinette (1913-1997) sont aussi des « amateurs » au sens labile de ce terme¹. Leur seul domaine d'expertise est celui du voyage d'exploration, puisque leur père n'est autre que le Major Percy Powell-Cotton (1866-1940), un célèbre explorateur et naturaliste anglais qui avait l'habitude de réaliser en famille ses longues expéditions africaines (et avec qui Antoinette enregistre ses premières images). Malgré le refus de visa sur lequel s'obstinent les autorités portugaises, ainsi que les mises en garde du Foreign Office, les deux sœurs passent plusieurs mois en Angola, collectant des objets, dessinant, photographiant et réalisant, à l'aide d'une caméra 16 mm, plusieurs films sur des cérémonies et des processus techniques. Les consignes du British Museum, la lecture d'un ensemble d'ouvrages présents dans leur bibliothèque, ainsi qu'un court stage d'Antoinette auprès de Lord Balfour dans le Pitt Rivers Museum à Oxford, semblent avoir suffi à former leur regard, leurs films sobres, mais précis correspondant à ce qu'on viendra à appeler des « films sur la technique ». Si l'on se reporte à la typologie avancée par André Leroi-Gourhan dans son célèbre article de 1948, « Cinéma et sciences humaines – le film ethnologique existe-il ? », les films des Powell-Cotton sont des films « de recherche », des moyens « d'enregistrement scientifique », contrairement au film de Marcel Borle qui semble, lui, plutôt s'inscrire dans la vieille tradition qu'abhorre Leroi-Gourhan du film « d'exotisme », forme spécifique du « film de voyage »². Néanmoins, le clair penchant exotique de Marcel Borle se distingue nettement de l'exotisme de pacotille qui fait ferveur dans ces années-là et cela malgré l'association constante que Borle effectue entre la chasse aux animaux et la chasse aux images³. Tout en restant fidèle à une politique de l'espace et du temps en syntonie avec son

1. Cf. Louise Legrand, *Diana and Antoinette Powell-Cotton: "interested amateurs"?*, University of Kent, mémoire de Master non publié, 2008.

2. André Leroi-Gourhan, « Cinéma et sciences humaines – le film ethnologique existe-il ? », *le Fil du temps : ethnologie et préhistoire*, Paris, Fayard, 1983, pp. 102-109.

3. Cette association traverse tout son journal et pourrait être résumée dans l'entrée suivante : « Vendredi 23 novembre : Ce matin, je pratique deux chasses à la fois : celle aux oiseaux et celle à l'image : fusil et cinéma » (Marcel Borle, *Avec la mission scientifique suisse en Angola : journal de voyage*, *op. cit.*, cahier IV, p. 189).

époque¹, *Voyage en Angola* semble plus proche de l'« esthétique du divers » louée par Victor Segalen².

Un film amateur ?

Toujours dans son texte « Le film ethnologique existe-il ? », Leroi-Gourhan soutient que le cinéma est un moyen d'expression réservé seulement aux professionnels. La publication de ce travail fait suite à l'organisation par l'ethnologue et pré-historien d'un premier congrès du film ethnographique au Musée de l'Homme en 1947. En effet, si l'utilisation du film comme outil d'investigation scientifique est loin de faire l'unanimité parmi les chercheurs français à cette époque, Leroi-Gourhan est, avec Marcel Griaule, à l'origine d'un mouvement de professionnalisation – et d'institutionnalisation – du cinéma ethnographique. Ce mouvement vise, précisément, à évacuer des figures comme Marcel Borle du domaine (vaste) des « films ethnologiques » ; désormais, ces films seront des « films de recherche », des « carnets de notes » réalisés par des chercheurs sensibilisés aux techniques cinématographiques et, non pas, par des amateurs. Pour ce qui est du « film documentaire public ou "film d'exotisme" », « rejeton difforme du bloc-notes », « il doit se construire en film de tourisme, genre qui est aussi exigeant que le nôtre, ou disparaître complètement sans laisser trop de regrets »³.

1. Cela est notamment très clair en ce qui concerne la « politique du temps » et ce que l'anthropologue Johannes Fabian a identifié comme l'allochronisme ou déni de co-temporalité : la « tendance persistante et systématique à placer le(s) référent(s) de l'anthropologie dans un Temps autre que le présent du producteur du discours anthropologique », Johannes Fabian, *Le Temps et les Autres : Comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 72. Un carton du film de Borle illustre particulièrement bien ce phénomène, puisqu'on y lit : « Au pays où le temps ne compte plus ».

2. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1995 [1918]. On ne saurait trop insister sur la singularité de la posture de Borle : non seulement il s'éloigne des conceptions dominantes de l'exotisme (tout en reproduisant certains clichés bien ancrés dans l'imaginaire de l'époque), mais il s'intéresse longuement aux porteurs (dont il n'hésite pas à souligner la beauté physique de certains) et il se refuse à cinématographier des animaux blessés lors de chasses à but scientifique de M. Monard (les 321 animaux chassés se destinent à la collection d'animaux empaillés du Musée d'histoire naturelle de La Chaux-de-Fonds). Parfois, il ose même critiquer le comportement de certains de ses compagnons de voyage ; ainsi, à propos du Dr Hertig, il observe : « En passant dans un village, le Dr. Hertig remarque des femmes et nous prie d'arrêter. Toujours cette petite manie de photographier des négresses », Marcel Borle, *Avec la mission scientifique suisse en Angola : journal de voyage*, op. cit., cahier V, p. 224.

3. André Leroi-Gourhan, « Cinéma et sciences humaines – le film ethnologique existe-il ? », art. cit., p. 109.

Mais qu'est-ce qu'un amateur? Et est-ce que Marcel Borle en est vraiment un – surtout quand on le compare à des personnages comme Hambly, Baumann ou les sœurs Powell-Cotton? Certes, Borle ne vit pas de sa pratique (elle lui coûte même de l'argent), mais cela suffit-il à faire de lui un amateur? Qu'en est-il, par exemple, du format de son film? On signale d'habitude que le cinéma amateur serait apparu en 1923 avec la commercialisation de la caméra Pathé Baby – mais Borle est parti en Angola avec deux caméras 35 mm, une Cinex de Bourdereau achetée à Paris et une Devy acquise à Bâle, tandis que Hermann Baumann et les sœurs Powell-Cotton tournent leurs films au soigné style scientifique en 16 mm. Et que dire, par ailleurs, de son « savoir-faire »? Si le suisse n'a certes pas d'expérience pratique, il prépare soigneusement son film pendant des mois, réalisant tout au long du tournage des multiples essais cinématographiques (« recopié cet article sur le cinéma, puis parti à la chasse de prises de vues »¹), essayant d'obtenir les prises de vue qu'il imagine auparavant, s'interrogeant si « la lumière du pays » est ou non « photogénique »², expérimentant des diaphragmes, notant des scènes en gros plan et réfléchissant au montage à venir. En effet, c'est la posture énonciative de Marcel Borle qui est ambiguë. Elle n'est évidemment pas celle d'un ethnologue, mais elle n'est pas non plus la posture qu'on attendrait d'un amateur. Son extraordinaire journal de voyage nous fournit une piste intéressante, car Borle y opère un dédoublement étonnant, se référant régulièrement à lui-même à la troisième personne comme « le cinéaste ». Voici quelques exemples :

Mardi 3 juillet [1928]. Levé tôt, le cinéaste parcourt, mais sans succès, la partie de la ville [de Lisbonne] qui domine le port, pour y découvrir un point de vue pour le cinéma. Le port n'est point rassemblé dans une baie, mais se choisit les endroits qui lui paraissent favorables pour ne pas perdre de temps au moment de la prise de vues : barques de pêche, *Nyassa* [le bateau qui part vers l'Angola], etc³.

Mercredi 4 juillet. [...] le cinéaste court le long du quai, regarde, note, jubile à cause de tel reflet dans l'eau, de tel mât dans le ciel. Et nous commençons à tourner⁴.

Jeudi 5 juillet. Le cinéaste a emballé hier au soir les deux rouleaux de films exposés (30 m et 60 m). Il a dû, pour éviter toute lumière, entrer dans l'armoire et travailler dans la nuit, les mains recouvertes d'un voile noir. Et ce matin, il galope chez Kodak pour l'expédition⁵.

1. Marcel Borle, *Avec la mission scientifique suisse en Angola : journal de voyage, op. cit.*, cahier II, p. 61.

2. *Ibid.*, cahier II, p. 121.

3. *Id.*, cahier I, p. 14.

4. *Id.*, cahier I, p. 17.

5. *Ibid.*

Lundi 30 juillet. Ce matin, couru après une boîte en fer et du chlorure de calcium. Le cinéaste s'affole à l'idée que ses films risquent de périr peut-être à cause de l'humidité...] Le cinéaste broie du noir. M. Monard lui tend une perche en lui décrochant une boîte d'alun à la douane, une boîte non encore dédouanée, une boîte lui appartenant en propre. M. Monard soulage l'âme du cinéaste (ce Lobito ne contient ni boîte, ni chlorure)¹.

Mercredi 22 août. [...] À l'abri sous un gros arbre feuillu dont les branches tombaient très bas, il [le cinéaste] a attendu que ça se passe. (...) Il a visé longuement, comme à la chasse. Et il avait le temps. Elle [une femme accroupie devant sa hutte] ne le voyait pas. Elle ne se doutait pas qu'un gros tube était fixé sur elle, la regardait comme un canon de fusil ou plutôt de mitrailleuse...] il a vite placé l'objectif qu'on rapproche, celui qu'on nomme téléobjectif. Et la femme, sans qu'elle s'en soit douté, a été fixée sur le ruban comme si elle avait tout à coup sauté en avant, elle et sa hutte et son panier d'osier².

Mardi 16 octobre. À partir d'aujourd'hui, cinéma en grand ou plutôt cinéma avec un grand nombre de « figurants ». [...] Pendant le groupement de cette longue colonne de septante à quatre-vingts hommes, aidé d'Amédeou (sic), le cinéaste braque son ciné : du côté du Rio Mbalé pour enregistrer la descente vers les roseaux vue « de dos ». Tout est prêt. L'œil collé au viseur, le cinéaste entend derrière lui le pas « cadencé » de la colonne qui s'approche. En avant !³

Autrement dit, c'est comme si Borle faisait de soi très littéralement un Autre, son journal glissant constamment entre une voix narrative à la première personne et l'autoréférence à la troisième personne. Ce dernier regorge non seulement de passages sur le tournage du film, le développement des essais réalisés dans la petite cabane construite par Martino (l'un des porteurs), la lecture et la rédaction de textes sur le cinéma, mais aussi de descriptions à valeur ethnographique (notamment sur les cérémonies de circoncision déjà évoquées). Peut-être que la posture littéralement ambiguë (sinon schizophrène) de Marcel Borle est symptomatique et du cinéma amateur, situé souvent dans un entre-deux et des enjeux du cinéma ethnographique, caractérisé, lui aussi, par l'injonction au dédoublement de l'anthropologue-observateur. En effet, le développement de l'anthropologie visuelle à la suite du mouvement de professionnalisation du cinéma ethnographique dans l'après-guerre débouche non seulement sur l'institutionnalisation d'un style descriptif (annoncé par les films de Baumann et des Powell-Cotton), mais aussi sur l'exploration d'une tendance contradictoire où l'anthropologue se doit aussi d'être cinéaste. Mais cela est une autre histoire.

1. *Id.*, cahier I p. 35.

2. *Ibid.*, cahier II, p. 61.

3. *Ibid.*, cahier III, p. 131.