

Journal de la Société des Océanistes

148 | 2019 Filmer (dans) le Pacifique

Introduction. Le Pacifique au cinéma : représentations et réappropriations

Introduction. The Pacific on screens. From representation to reappropriation

Jessica De Largy Healy et Eric Wittersheim



Édition électronique

URL: https://journals.openedition.org/jso/10678

DOI: 10.4000/jso.10678 ISSN: 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2019

Pagination: 5-22

ISBN: 978-2-85430-137-3 ISSN: 0300-953x

Référence électronique

Jessica De Largy Healy et Eric Wittersheim, « Introduction. Le Pacifique au cinéma : représentations et réappropriations », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 148 | 2019, mis en ligne le 15 juillet 2020, consulté le 23 juillet 2021. URL : http://journals.openedition.org/jso/10678 ; DOI : https://doi.org/10.4000/jso.10678



Journal de la société des océanistes est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Introduction. Le Pacifique au cinéma : représentations et réappropriations

par

Jessica De Largy Healy* et Éric Wittersheim**



PHOTO 1. – Photogramme du tournage de *Tabu* (Murnau et Flaherty, 1931) (*The Making of F.W. Murnau's Tabu. The Outtakes Edition*, Take №62E Retort, avec l'aimable autorisation de la Deutsche Kinemathek)

Le Pacifique occupe une place singulière dans l'histoire du cinéma mondial, dans des genres aussi variés que le film à grand spectacle hollywoodien, le documentaire ethnographique ou la création océanienne contemporaine. Cependant, les études consacrées au film océanien sont rares, en particulier dans la recherche francophone. Des pellicules perforées des premiers cinématographes jusqu'aux médias numériques les plus récents, les images filmées du Pacifique suscitent pourtant une variété de questions, qu'elles soient considérées comme support de propagande coloniale, comme réservoir d'exotisme, document scientifique, archives de guerre, œuvre d'art ou comme forme d'expression politique. Nos travaux respectifs - anthropologie de l'État et réalisation de documentaires au Vanuatu (Wittersheim, 2003 et 2009; Wittersheim & Kielar, 2011) et recherches sur la restitution et les médias autochtones en Australie (De Largy Healy 2013, 2016 et 2017) - nous ont conduits à penser la question de la représentation, ainsi que les processus de réappropriation de ces formes audiovisuelles. Des processus de réappropriation qui concernent autant les images produites sur les autochtones du Pacifique que les outils permettant de produire et de diffuser ces images. Ces réflexions, ancrées

en premier lieu dans nos terrains mélanésiens et aborigènes, se rejoignent dans une interrogation commune sur la place de l'image animée à l'échelle de la région océanienne¹.

Ce dossier du *Journal de la Société des Océanistes* réunit une collection inédite d'articles dédiés au film dans le Pacifique sud. En croisant les regards d'au-

^{1.} Ces réflexions ont fait l'objet de présentations et de discussions, notamment lors du colloque e-Toile Pacifique à l'ehess (2013) ; dans le séminaire « Formation à la recherche dans l'aire océanienne à l'ehess (2016-2017) ; lors d'un enseignement à l'Université de Polynésie française (2015) ; lors des projections des films d'Éric Wittersheim, et, enfin, lors des projections du « Cinéma des Océanistes » au musée du quai Branly-Jacques Chirac, que Jessica De Largy Healy co-anime avec Aurélie Condevaux. Nous remercions les participants et organisateurs de ces manifestations, ainsi que Jean-Paul Colleyn et Marie Salaün qui ont accepté de lire une première version de ce texte.

^{*} CNRS, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, jessica.delargyhealy@cnrs.fr

^{**} EHESS, Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux, eric.wittersheim@ehess.fr

teurs et de cinéastes océaniens avec des études de cas – sur des films, des réalisateurs, des pratiques de tournage et des formes de réception –, ce dossier entend porter un regard transversal et pluridisciplinaire pour saisir la singularité et la richesse de cette production audiovisuelle. Au-delà du contenu des œuvres ellesmêmes, des débats et des enjeux de pouvoir qu'elles suscitent, ce dossier propose d'aborder l'expérience cinématographique dans sa globalité, des processus créatifs à l'économie du film, en passant par les canaux de diffusion et la réception par les populations concernées.

Les études sur le cinéma océanien demeurent un domaine émergent, contrairement à celles qui se sont développées en Afrique, en Inde et en Asie, qui font depuis longtemps l'objet d'enseignements universitaires et de nombreux ouvrages de référence². Malgré une série d'articles importants parus dans les années 1990 (Mawyer, 1998; Mellon, 1994; Nelson, 1992; Dening, 1996; Jolly, 1997), et un numéro du Journal of Pacific History (« Film and History in the Pacific », 2010) coordonné par Jane Landman et Chris Ballard, on ne peut que constater, dix ans après ces auteurs, la faible structuration du champ de recherche sur le cinéma océanien. Ce numéro du Journal of Pacific History, qui rassemblait les actes d'une journée d'étude organisée en 2007 à l'Australian National University, à Canberra, réunissait pour la première fois des historiens, des anthropologues et des réalisateurs, pour examiner le rôle du cinéma dans l'histoire coloniale et postcoloniale du Pacifique. Dans le sillage de l'historien australien Greg Dening (1996), qui avait déjà souligné le rôle des studios d'Hollywood dans la fabrique d'un des mythes fondateurs de l'histoire moderne du Pacifique – la révolte du *Bounty* – l'introduction fait une large place au cinéma en tant qu'il constitue, pour l'historien, « un médium particulièrement puissant pour communiquer le passé » (Landman & Ballard, 2010 : 2). Partant de l'idée que le film repose par définition sur une construction, réalisée à travers un travail d'écriture et de montage, les auteurs de ce dossier interrogeaient de manière heuristique la nature même de l'historiographie et de ses sources à partir du cinéma (*ibid* : 5). Dans cette veine, le film *Angels* of War (1981), réalisé par des historiens majeurs de la région (Andrew Pike, Gavan Daws et Hank Nelson), montre ainsi le rôle crucial joué par les populations locales dans la Seconde guerre mondiale en Papouasie Nouvelle-Guinée, aux côtés des Alliés (Américains, Britanniques, Australiens) et des Japonais.

Le cinéma sur le Pacifique ne se résume pas, cependant, à ce qu'il apporte à la connaissance de ses habitants, tant ses multiples formes produisent des effets et des réactions contrastés (MacDougall, 2004). Le présent dossier ne s'intéresse donc pas spécifiquement au cinéma comme outil de connaissance, un domaine par ailleurs bien connu de la discipline historique (De Baeque & Delage, 1998; Ferro, 1993; Rousso, 1987), ni à son caractère anthropologique. Il porte plutôt sur la capacité du film à mettre en exergue des relations de pouvoir, des conflits et des reprises d'initiative originales. Au cœur d'enjeux de souveraineté, les films sur les Océaniens – qu'ils soient sur eux, avec eux ou par eux - suscitent régulièrement des polémiques fortes, dans la région, mais également au sein des sociétés occidentales³. Parmi les films et thèmes abordés, nous souhaitons aller au-delà d'une filmographie officielle qui serait composée uniquement des films que nous nous autorisons à considérer comme « bons » (artistiquement) ou « justes » (scientifiquement ou politiquement), pour nous intéresser à tous les types de films, qu'ils soient commerciaux ou non: tous ceux qui donnent à penser, parfois avec, parfois contre, comme le dit l'historien Gérard Noiriel (2003).

les bouleversements majeurs connaissent aujourd'hui les formes et la diffusion de l'image animée, avec la globalisation de l'internet rapide et des réseaux sociaux, l'importance et la valeur symbolique des œuvres audiovisuelles provient souvent plus de leur supposée valeur intellectuelle et morale que de leur impact populaire réel. Entre un cinéma qui a longtemps constitué les Océaniens en objets de curiosité, et un autre, qui les a vus, plus récemment, s'emparer de la caméra pour devenir eux-mêmes auteurs⁴, les frontières entre les genres semblent particulièrement poreuses. Nous avons donc souhaité étendre notre étude à différents types de production audiovisuelle, des tous premiers films de fiction aux documentaires d'auteurs en passant par les réalisations de chercheurs et de cinéastes autochtones, jusqu'aux blockbusters hollywoodiens récents comme Vaiana, la légende du bout du monde (2016), long métrage d'animation produit par les studios Disney.

L'analyse des conditions de production des films demeure une question essentielle. Elle met au jour des formes de bricolage et de collaborations inventives, ou au contraire l'absence totale de participation autochtone. Mais la question de la circulation des films, de leur réception et de leur appropriation par différents publics est, en revanche, devenue révélatrice

^{2.} On peut citer les travaux de Vieyra, 1975 ; Rouch, 1967 [1961] et 2009 ; Larkin, 2008 ; Diawara, 1992 ; Boukary, 2019 ; Benali, 1998 ; Goerg, 2015. Pour une bibliographie indicative sur le cinéma africain, voir Lelièvre (2013 : 140) ainsi qu'un dossier dirigé par Alessandro Jedlowski sur l'audiovisuel africain et le capitalisme global à paraître dans *Politique africaine*. Pour le cinéma indien et le phénomène de Bollywood : Dwyer, 2006 ; Bhattacharya, Metha et Pandharipande, 2010 ; Feigelson et Dagnaud, 2012.

^{3.} Comme le montrent par exemple les nombreuses polémiques autour du film d'animation de Disney Vaiana (2016), largement relayée par les médias, d'Aujourd'hui en France au New York Times.

^{4.} Dans le sens de *cinéma d'auteur*, notion initialement forgée par le critique André Bazin (1918-1958) qui place le regard et la personnalité artistique du réalisateur au cœur du dispositif cinématographique, notion qui sera reprise par les cinéastes de la Nouvelle Vague à partir des années 1960 (Bazin, 1976).

des enjeux sociaux, politiques et économiques entourant le statut de ces images. Le rôle documentaire du film, en tant que source de connaissance du passé, est aujourd'hui valorisé tant par les historiens que par les descendants des groupes filmés. Ceux-ci accèdent de plus en plus aux images filmées de leurs ancêtres, qu'elles soient de fiction ou issues d'une démarche plus scientifique et proche du « réel ». Le film First Contact de Bob Connolly et Robin Anderson est ainsi devenu emblématique de la rencontre entre les Océaniens du passé et ceux du monde actuel, en intégrant des séquences montrant la réaction des Papous au visionnage d'images d'archives les concernant (voir Ballard, 2010; Connolly et Anderson, 1989; Connolly et Morel, 1992 et Maden, ce volume). La restitution d'images filmées anciennes au sein de différentes communautés autochtones, ainsi que les collaborations originales entre descendants des personnes filmées, chercheurs, conservateurs et artistes constituent donc des phénomènes de plus en plus visibles dans le Pacifique. Le procédé scénographique qui consiste à intégrer des images d'archives filmiques et les réactions des spectateurs dans le montage⁵ traduit les multiples manières dont il est possible de se réapproprier ces images aujourd'hui. La projection de films ethnographiques anciens dans des villages des îles Trobiand entraîne des phénomènes de re-narration spontanée comme mode de réappropriation : la réception se caractérise par un engagement direct avec les images qui sont réinvesties en tant que documents historiques (Connelly, 2016). L'étude de ces situations permet de revisiter les notions de réel et d'agency autochtone, et le statut changeant des images dans le temps invite à adopter une approche diachronique, capable de relire ces archives audiovisuelles « against the grain », à

Рното 2. – Affiche du film *Les révoltés du Bounty* (1962) de Lewis Milestone, avec Marlon Brando



rebours des intentions de ceux qui les ont produites (Stoler, 2009).

En bousculant codes et les critères qui définissent le statut et la paternité des œuvres dans cinéma et l'art occidental général, en livrant leur version performance et de la participation active de leurs ancêtres à des tournages considérés jusqu'ici comme totalement exogènes, les relectures opérées par les Océaniens contemporains nous interrogent : elles révèlent avec plus de nuance la nature des relations qui unissaient les Européens et les indigènes qu'ils filmaient. Ces réinterprétations montrent que ces rapports sociaux de domination, par ailleurs forts inégaux sur le plan politique et symbolique, n'étaient pas exempts d'espaces de négociation, dans lesquels les indigènes pouvaient se voir reconnaître des formes d'expertise ou, au contraire, ruser pour contrôler ce qu'ils donnaient ou non à voir de *leur* culture. Les reprises d'initiative et les accommodements que nous révèlent ces stratégies de réappropriation tendent aussi à remettre en question les cadres bien établis du cinéma tels que nous le connaissons, fondés sur une pensée de la représentation qui demeure très largement occidentale.

Le Pacifique, star d'Hollywood

Récemment, plusieurs films grand public, dont l *Vaiana* de Disney (titre original : *Moana*), ont renouvelé un intérêt pour le Pacifique déjà présent chez les premiers cinéastes. Il existe en effet une longue tradition de réalisations hollywoodiennes (Reyes, 1995), qui va de *Tabou* (Flaherty et Murnau, 1931) jusqu'aux romances hawaiiennes interprétées par Elvis Presley (comme *Blue Hawai'i*, 1961, voir Lipset, ce volume), en passant par les différentes versions de l'histoire des « révoltés du Bounty » qui ont mis en scène les plus grandes stars du grand écran (Erroll Flynn, Clark Gable, Marlon Brando, Mel Gibson...). Tahiti représente, avec Hawai'i, un lieu-phare de cette filmographie largement portée sur l'exotisme (Louvat, 2017).

Depuis l'invention du « kinétographe » de l'Américain Thomas Edison en 1891, puis du « cinématographe » des Frères Lumières en 1895, qui permettait de projeter les images filmées, le Pacifique a en effet constitué un terrain de choix pour le cinéma. Anthropologues, explorateurs et cinéastes se pressèrent d'aller filmer ces populations océaniennes avec lesquelles les « premiers contacts » dataient seulement d'un siècle, voire parfois beaucoup moins⁶. Ces entreprises prolongeaient, par l'entremise des toutes premières caméras, capables d'enregistrer quelques dizaines de secondes à la fois, une vogue déjà ancienne. Tout au long des xvIII^e et XIX^e siècles, les îles du Pacifique suscitèrent en Occident une forme de fascination, qui s'est exprimée à travers la circulation de nombreuses représentations graphiques et littéraires. Aujourd'hui déconstruits par des artistes du Pacifique comme Lisa Reihana (par exemple l'œuvre d'art multimédia In Pursuit of Venus [Infected], 2017) ou Shigeyuki Kihara (par exemple la série Kihara: Living photographs, 2008), récits de voyage, romans et illustrations en

^{5.} Comme dans *Remembering Yayayi* (Myers, Dunlop et Devenson, 2014), *Lajamanu* (Glowczewski, 2018) ou *Le Gendarme Citron* (Dagneau, 2008; voir aussi Soriano, ce volume).

^{6.} La découverte des populations papoues des hauts-plateaux de Papouasie Nouvelle-Guinée, en 1926, constitue d'ailleurs le point de départ de la trilogie de Bob Connolly et Robin Anderson.

tous genres façonnèrent une vision édifiante des peuples océaniens, mettant en avant leur singularité et l'étrangeté de leurs pratiques (Lindstrom, 2016). Les discours et les représentations sur le Pacifique furent durablement marqués par une perception ambivalente et fantasmée des « kannibals et vahinés » (Boulay, 2000). Aux nombreux témoignages d'auteurs anonymes ou méconnus (voyageurs, marchands, soldats, missionnaires...) s'ajoutèrent ceux d'écrivains ou d'artistes célèbres, qui ont accompagné la découverte de ces îles par l'Occident lors de l'expansion coloniale (Gandin, 1998). De Dide-

rot à Gauguin, en passant par Defoe, Loti, London, Melville ou Stevenson, cette litanie d'images tantôt iréniques, tantôt inquiétantes, est traversée par un exotisme qui n'a rien à envier à l'« orientalisme » dont Edward Said (1980) analysera les mécanismes dans son ouvrage fondateur de la théorie postcoloniale.

Le film 100 Tikis. An appropriation video (2016) de l'artiste et poète samoan Dan Taulapapa McMullin illustre remarquablement bien le foisonnement d'images suscité par le rapprochement des termes « film » et « Pacifique » (photo 3). Conçu sous la forme d'un assemblage rapide et hétéroclite de brèves séquences vidéo, 100 Tikis puise allègrement dans tout ce que l'Occident a pu produire comme références visuelles au monde océanien, des clichés hollywoodiens en passant par la culture *tiki pop* (Kirsten, 2014) aux représentations les plus farfelues des îles perdues du Pacifique et de leurs habitants. 100 Tikis est composé d'extraits de films de cinéma, de spots publicitaires, de dessins animés et de vidéos de développement personnel, copiés en ligne et réutilisés sans aucune demande de permission, comme Dan Taulapapa McMullin l'a confié au public, avec malice, lors de la projection de son film au Festival Rochefort Pacifique en 2018 (http://www.rochefortpacifique.org/ festival/festival-2018/). Ce flot d'images stéréotypées est cependant entrecoupé par l'intrusion de séquences vidéos amateurs tournées à Hawai'i ou en Nouvelle-Zélande lors de manifestations en faveur des droits autochtones. Jouant de différents modes d'appropriation et de réappropriation des images, et de sa double culture revendiquée (samoane et queer), l'artiste montre la relation changeante entre le filmeur, le filmé, et l'audience. Chaque filmeur devient, parfois malgré lui, un représentant de son monde : occidental et global, ou autochtone et océanien. Ou encore, comme ici, les deux. Conçu comme une « intervention artistique », cet ovni cinématographique traduit les enjeux politiques qui entourent la question de la paternité artistique et de sa réappropriation, ainsi que les pratiques de représentation autochtones dans le Pacifique.



Рното 3. – Photogramme de 100 Tikis. An appropriation video (2016), de Dan Taulapapa McMullin (© D. Taulapapa McMullin)

Participant à l'élaboration de la « carte mentale » (Paulet, 2002; Staszak, 2003) des peuples du Pacifique et de leurs spécificités supposées (à la fois culturelles et physiques), l'image animée a suscité une production d'autant plus significative qu'un nombre important de films ayant pour toile de fond l'Océanie ont fait date dans l'histoire du cinéma. The Story of the Kelly Gang, de Charles Tait (1906), consacré au célèbre hors-laloi australien, est considéré par certains comme le premier film de fiction au monde. En 1911, le film Moora Neya, or the Message of the Spear, réalisé par Alfred Rolfe, fut la première fiction à mettre en scène des Aborigènes australiens. Celle-ci est concomitante de l'apparition, à l'écran, d'autres populations autochtones colonisées que l'on a nettement plus l'habitude de voir représentées au grand écran. La même année en effet, les Indiens d'Amérique faisaient irruption dans le cinéma américain (An Indian Love Story, de Fred J. Balshofer, 1911), préfigurant une abondante filmographie qui développera une vision caricaturale et négative des Amérindiens. Une image qui progressera lentement vers un cinéma plus réflexif, prenant ses distances avec ces piliers de l'histoire américaine que sont la figure du pionnier et le mythe de la frontière comme le montre l'évolution de la carrière de John Ford (1895-1973), de La Chevauchée fantastique (1939) à son film le plus humaniste, Les Cheyennes (1964) (Balvay et Cabos, 2015). Les stéréotypes sur les Amérindiens dans le cinéma d'Hollywood sont déconstruits avec humour dans le documentaire canadien Real Injun (2009) réalisé par Neil Diamond avec Catherine Bainbridge et Jeremiah Hayes, où l'on apprend, par exemple, que les acteurs jouant le rôle des Indiens étaient souvent interprétés par des Italiens ou des Juifs américains et que les acteurs amérindiens faisaient des plaisanteries en langue vernaculaire à l'écran à l'insu des réalisateurs.

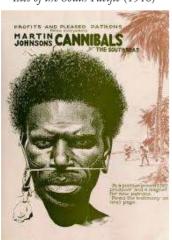
Le Pacifique Sud va représenter, dès le début du xxe siècle, une alternative exotique au western. Lassé, déjà, par les paysages de l'Ouest américain, et en quête de nouveaux décors et sujets pour ses films, Gaston Méliès, frère de l'illustre Georges, réalisateur du *Voyage dans la Lune* en 1902, entreprit ainsi

un tour du monde de 1912 à 1913, avec une équipe de tournage d'une vingtaine de personnes (Malthête, 1990). De la soixantaine de films produits durant ce voyage, il ne reste aujourd'hui malheureusement que quelques séquences. S'arrêtant à Tahiti, en Nouvelle-Zélande et en Australie, la plupart des films prennent la forme de documentaires romancés comme A Tale of Old Tahiti (1912) qui mettait en scènes les amours malheureuses d'un Européen et d'une Tahitienne. Si les acteurs principaux des films de Gaston Méliès sont pour la plupart européens, de nombreux figurants polynésiens apparaissent dans ses films, dont certains sont aujourd'hui devenus de précieuses sources historiques, avec les

premières images filmées de Papeete ou l'apparition de personnalités comme la dernière reine de Tahiti, Marau Taaroa⁷.

Le film Moana. The love life of a South Sea Siren (1926), du cinéaste américain Robert Flaherty, illustre parfaitement le mélange des genres propre aux premières productions hollywoodiennes. Ses conditions de réalisation sont emblématiques du caractère manichéen des oppositions entre l'authenticité et le réalisme du documentaire d'un côté, et les approximations de la fiction de l'autre. Quelques années après l'immense succès populaire de Nanouk l'Esquimau (Nanook of the North. A Story of Life and Love in the Actual Arctic, 1922), Robert Flaherty fut envoyé à Samoa par les studios de la Paramount pour réaliser un film similaire dans les îles australes. Ce film, Moana, prendra la forme de ce que nous appellerions aujourd'hui un docu-fiction, un documentaire scénarisé. Pour le tournage, Flaherty et sa famille s'installèrent sur place pendant plus d'un an. Le réalisa-

Pното 5. – Affiche du film de Martin Johnson *The Cannibal Isles of the South Pacific* (1918)



teur développait ses bandes au fur et à mesure, tirant des copies et projetant un premier montage aux acteurs du film. Pour Flaherty, il était essentiel de laisser les acteurs autochtones jouer leur propre rôle et pratiquer les mêmes gestes que dans leur vie quotidienne, afin de préserver, grâce à son film,



Pното 4. – Photogramme du film *Le voyage cinématographique de Gaston Méliès à Tahiti* (2014) (© Nocturnes Productions, reproduit avec l'aimable autorisation de R. Millet)

une culture qui lui paraissait menacée. Témoin de cette entreprise de sauvegarde, son épouse, Frances Flaherty, se remémorerait ainsi leur départ de Samoa :

« Je me revois assise sur le pont du paquebot qui nous ramenait chez nous, regardant notre île s'enfoncer à l'horizon, songeant aux boîtes de films empilées dans la cale. Nous abandonnions l'ancienne culture polynésienne à sa mort, mais, dans ces boîtes, nous l'emportions aussi avec nous, toujours *vivante*. » (Flaherty, 1970:11)

Témoignant du caractère à la fois récréatif et scientifique des films de Flaherty, le texte autobiographique de la veuve du cinéaste, qui s'intitule « Naissance du film de fiction en Océanie », fut paradoxalement choisi par Jean Rouch pour ouvrir l'important Catalogue sélectif international de films ethnographiques sur la région du Pacifique publié par l'unesco en 1970. C'est aussi à propos de ce film que le terme de documentaire aurait été utilisé pour la première fois par John Grierson, réalisateur et théoricien du film britannique (Zéau, 2008). Ironie du sort, et indice d'une remarquable continuité hollywoodienne dans la représentation fantasmée du Pacifique et de ses habitants, le film d'animation de Disney Moana (2016) aurait été appelé ainsi en référence au film éponyme de Flaherty. L'échec commercial de Moana obligea cependant son réalisateur à collaborer à des films plus grand public comme *Tabou* (1931), « une histoire des mers du Sud racontée par F.W. Murnau et R.F. Flaherty ». Ce film, salué par la critique pour la beauté de sa cinématographie, est une tragédie romantique qui relate les amours interdites d'un jeune couple de Polynésiens coupable d'avoir transgressé la loi. Tourné entièrement dans une Bora Bora intemporelle, avec des acteurs polynésiens dans les rôles principaux, le scénario et la mise en scène reflètent certains des thèmes chers à Friedrich Wilhem Murnau, comme l'innocence et le mythe du paradis perdu⁸. Cette vision romantique des femmes polynésiennes a notamment fait l'objet de relectures critiques récentes (voir par exemple Jolly, 1997).

^{7.} Cette expédition hors du commun est relatée dans les deux films de Raphaël Millet, *Le voyage cinématographique de Gaston Méliès à Tahiti* (2014) et *Le voyage cinématographique de Gaston Méliès dans les mers du Sud et en Extrême-Orient* (2015).

^{8.} Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), réalisateur expressionniste allemand, auteur notamment de *Nosferatu* (1922) et de *L'Aurore*, Oscar du meilleur film en 1927.

La critique des représentations européo-centrées du Pacifique, qu'elles soient savantes ou populaires, a déjà donné lieu à d'importants travaux en sciences sociales (Smith, 1985; Jolly, 2007; Thomas, 1997, 2010) auxquels les intellectuels océaniens ont largement contribué (Hau'Ofa, 1994; Langton, 1993; Smith, 1999; Taouma, 2004; Teaiwa, 1994; Tengan, 2008). Ces débats ont parfois même opposé vivement des chercheurs occidentaux et océaniens (Wittersheim, 1999). Mais ici, à l'instar de l'ouvrage collectif Après l'Orientalisme : l'Orient créé par l'Orient (Pouillon et Vatin, 2011), qui donne une vision plus nuancée des rapports de domination symbolique entre colonisateurs et colonisés, nous souhaitons insister sur la manière dont le Pacifique s'est également créé lui-même, à travers l'image filmée.

Quand le documentaire fait son cinéma

C'est dans le Pacifique qu'une caméra fut utilisée pour la première fois dans le cadre d'une mission anthropologique, en 1898, soit quelques années à peine après l'invention du kinétographe. Filmées dans le détroit de Torres, au nord-est de l'Australie, ces images sont restées célèbres dans l'histoire du film ethnographique et du cinéma documentaire. Tournées par Alfred Haddon, fondateur de l'école d'anthropologie de Cambridge, les rares séquences qui subsistent sont aujourd'hui considérées comme un trésor national en Australie⁹.

Demeurant sept mois sur l'île de Murray (*Mer*), les membres de la Cambridge anthropological expedition to the Torres Straits produisirent un rapport écrit de sept volumes, une centaine d'enregistrements sur des cylindres phonographiques en cire et quelques minutes de film en 35 mm tournés avec une caméra Newman & Guardia (Edwards, 1998: 107-108; Griffiths, 2002 : 128). D'une durée totale de 4 min 30 s, le film *Torres Strait Islanders* (1898) se compose de cinq plans séquences documentant des techniques et des danses cérémonielles (Griffiths, 1997 : 24). Interdite par les missionnaires vingt ans plus tôt, on sait aujourd'hui que la cérémonie Malu Bomai fut organisée pour les besoins du film à la demande de Haddon lui-même et que des masques en carton furent spécifiquement fabriqués pour ce tournage à la mise en scène soignée (Griffiths, 1997 : 26-29 ; 2002 : 138). Celui-ci nota d'ailleurs que les performances des danseurs provoquèrent une vive émotion au sein de la communauté (Haddon, 1901 : 47).

Près d'un siècle plus tard, la séquence fut utilisée en tant que « preuve » par les habitants de l'île de Mer dans la bataille juridique historique qui les opposa à l'État du Queensland pour la reconnaissance de leurs droits fonciers¹⁰. Le film de Haddon permit de

prouver la continuité des pratiques, aspect central du mécanisme de reconnaissance des revendications foncières autochtones en Australie (Ginsburg, 2002 : 51-52; Patrick, 2018).

Impressionné par le potentiel scientifique de cette nouvelle technologie d'enregistrement, Haddon écrivit à l'anthropologue australien Baldwin Spencer, professeur à l'Université de Melbourne et auteur d'une monographie fameuse sur le totémisme aborigène (*Native Tribes of Central Australia*, 1899), pour lui conseiller d'emporter une caméra avec lui lors de sa prochaine expédition (Dunlop, 1979). Le cinéaste Jean Rouch (1970 : 13) rendit un bel hommage aux travaux filmiques pionniers de Spencer qui, avec son film *Rain Ceremony*, tourné chez les Arrernte du désert central le 4 avril 1901, contribua selon lui à « l'invention du film ethnographique ».

Les premiers films documentaires tournés en Océanie relevaient essentiellement d'entreprises coloniales destinées à étudier, à consigner et à faire connaître à un public largement extérieur les traditions des peuples dits lointains. Le nouveau matériel d'enregistrement fut rapidement utilisé dans le contexte des collectes de données scientifiques et de culture matérielle pour les musées. Avec le développement, dans les décennies qui suivirent, en France (Chiva, 1985; Delpuech, Laurière et Peltier-Caroff, 2018; Laferté, 2017) et ailleurs (Jordan, 1992; MacDougall, 2004) de l'ethnologie dite « de sauvetage », les propriétés d'enregistrement des caméras furent mobilisées comme moyen de préserver sur des nouveaux supports des pratiques culturelles considérées comme menacées. Dès les années 1940, en Australie, des partenariats furent ainsi mis en place entre les universités, les musées, les services gouvernementaux et les cinéastes indépendants. À travers la création du Commonwealth Film Unit, puis de l'Australian Institute of Aboriginal Studies, le gouvernement australien initia une importante politique audiovisuelle de sauvegarde des traditions aborigènes (Bryson, 2002).

Par-delà l'intérêt anthropologique de la technologie filmique, capable de produire des enregistrements : « objectifs » de la culture pour la science, les films pouvaient aussi être commercialisés afin de financer les expéditions. La théoricienne du film Alison Griffiths propose d'ailleurs de définir les premiers « films ethnographiques » du tournant du xix^e siècle jusqu'aux années 1920 comme « des films d'actualité figurant des indigènes qui étaient produits tant par des anthropologues que par des réalisateurs amateurs et commerciaux » (Griffiths, 2002 : xxix). Le matériel promotionnel de la tournée britannique du film Pearls and Savages (1921) du cinéaste australien Frank Hurley, tourné dans les îles du détroit de Torres et en Papouasie, montre bien la visée tant savante que populaire de ces premières réalisations. Projeté lors

^{9.} Trois séquences de *Torres Strait Islanders* (c1898) sont visibles sur le site du National Film and Sound Archive (https://aso.gov. au/titles/historical/torres-strait-islanders/clip1/).

^{10.} Le « Mabo Case » (1992), nommé ainsi d'après le nom de son principal instigateur (Eddie Koiki Mabo, 1936-1992), reconnut pour la première fois l'existence de droits fonciers autochtones en Australie, venant ainsi réfuter la fiction juridique de *terra nullius* qui avait prévalu jusqu'alors (Merle, 1998).

de conférences grand public à travers le pays, le film s'apparente en effet à un « nouveau type de trophées » rapporté des lointains (Landman & Ballard, 2010 : 8).

En France, le père mariste Patrick O'Reilly (1900-1988), qui participa à plusieurs missions ethnographiques dans le Pacifique entre les années 1930 et 1950, est considéré l'un des pionniers de l'usage de la caméra en anthropologie¹². Missionné par le musée d'Ethnographie du Trocadéro¹³, il tourna aux Îles Salomon en 1934-35 et son film *Bougainville* (1935) est parfois cité comme le premier film ethnographique français et « l'un des trésors des archives cinématographiques océaniennes » (UNESCO, 1970 : 265). *Bougainville* montre les Salomonais¹⁴ dans leurs activités quotidiennes et présente certains événements marquants du cycle de vie des habitants.

À la fois précurseur et emblématique des ambitions documentaires de cette époque, O'Reilly expliquait sa démarche filmique et l'attrait des caméras pour les ethnologues par l'objectivité scientifique des faits enregistrés :

« Le rêve de tout ethnographe serait de pouvoir réunir, sur chacune des populations qu'il étudie, une sorte de corpus d'images mobiles qui lui permettrait d'en recueillir, pour pouvoir les faire revivre à sa volonté, les différentes techniques, le rituel et le cérémonial. Il est aussi intéressé par les gestes habituels — l'humble cycle des travaux quotidiens, des rites saisonniers ou des fêtes annuelles — que par les cérémonies uniques ou les réactions devant les événements imprévus : épidémies, raz de marée, tempêtes, éruptions volcaniques, guerres. Son idéal serait de constituer comme les archives traditionnelles de cette population, par un enregistrement minutieux et soigné de ses différentes activités ; de rassembler un pur document, aussi objectif et précis que possible. » (O'Reilly, 1949 : 119)

En 1949, O'Reilly publiait, dans le *Journal de la Société des Océanistes*, le premier répertoire sur « Le 'documentaire' ethnographique en Océanie ». Dans cet article fondateur, qui sonnait comme une invitation aux scientifiques à s'équiper de caméras, il témoignait déjà de la variété des images documentaires qui pouvaient être regroupées sous le genre « ethnographique ». Dans son répertoire critique, qui rassemble vingt-cinq titres, les films d'anthropologues côtoient les films d'expéditions, les reportages et les films d'aventures et de romance hollywoodiens, chacun de ces genres possédant selon lui une certaine « valeur ethnographique » (O'Reilly, 1949 : 118). La variété des ressources filmiques convoquées et la porosité des



Рното 6. – Photogramme du film *Bougainville* (1935) l'un des « premiers films ethnographiques français », de Р. O'Reilly (© Р. O'Reilly¹¹) : fabrication de poteries

genres documentaires caractérisent aussi le *Rapport sur les films réalisés par des cinéastes français dans la région du Pacifique sud* (1966), préparé par Marie-Charlotte Laroche pour la Société des Océanistes. Reprenant le répertoire d'O'Reilly, ce rapport réalisé pour la tableronde de l'unesco sur le film ethnographique dans le Pacifique intégrait toute une panoplie de réalisations qualifiées de « quasi-historiques » sur des sociétés océaniennes alors en pleine transformation.

La rencontre de l'unesco, qui réunit une centaine de cinéastes et d'ethnologues des Etats Unis, d'Australie, de Nouvelle-Zélande et de France à Sydney en 1966, constitua un moment historique pour la reconnaissance internationale du film océanien. Pour la première fois, elle fit prendre conscience, comme l'écrivit Jean Rouch, « que c'était sur ce continent qu'étaient nées l'anthropologie sociale actuelle et les premières tentatives d'enregistrement sur la pellicule des manières d'être, de faire et de penser » (Rouch, 1970 : 13). A l'issue de la table-ronde, comme cela avait été le cas pour le cinéma africain quelques années plus tôt (UNESCO, 1967), un Catalogue sélectif international de films ethnographiques sur la région du Pacifique (1970) fut publié. Entérinant cette logique de mélange des genres, le rapport répertoriait – déjà – 341 films, dont les fameuses productions et fictions des studios américains¹⁵.

L'arrivée, après-guerre, de petites caméras mobiles, puis l'apparition, à la fin des années 1960, de la prise de son synchrone et du sous-titrage, constituèrent deux autres tournants qui révolutionnèrent l'approche de nombreux réalisateurs de films ethnographiques dans

- 11. Nous remercions CNRS Images qui nous a autorisés à reproduire gratuitement cette image tirée du film de P. O'Reilly.
- 12. En 1909, le philanthrope Albert Kahn initie, avec le géographe Jean Brunhes, un programme d'enregistrement photographique et cinématographique dans soixante pays (1909-1931). Les films des *Archives de la planète* sont aujourd'hui conservés au musée départemental Albert-Kahn, à Boulogne-Billancourt.
 - 13. Qui allait laisser place au musée de l'Homme à partir de 1937.
- 14. Ce n'est qu'en 1975, lors de l'accession de la Papouasie Nouvelle-Guinée à l'indépendance, que Bougainville lui fut rattachée, entraînant le déclenchement d'un long conflit armé.
- 15. Un autre catalogue raisonné des films et vidéos consacrés au Pacifique insulaire a été publié en 1994 par le *Center for Pacific Islands Studies de l'University of Hawai'i*, pionnier dans le dialogue entre les sciences et les arts (Aoki, 1994).



Рното 7. – Aaron Pedersen et David Gulpilil dans *Goldstone* (2016), thriller primé du réalisateur aborigène Ivan Sen (© Goldstone)

le Pacifique. David MacDougall, cinéaste et théoricien du cinéma, résume bien le changement de paradigme opéré par la généralisation de ces techniques. Grâce à ces développements, l'audience cessa de simplement recevoir des informations verbales sur les Océaniens et commença à les regarder et à les écouter plus directement (MacDougall, 1995). En donnant pour la première fois la parole aux personnes filmées, ces films pouvaient se faire l'écho de messages politiques et être utilisés localement comme des outils de transmission de la culture (voir Maden, ce volume). Cette possibilité nouvelle de restituer la parole des sujets filmés et de rendre compte de leur subjectivité à travers les images s'inscrivait dans un mouvement plus large qui s'amorçait en anthropologie et qui aboutit au tournant réflexif des années 1980 (Clifford et Marcus, 1986). Pour l'anthropologue Howard Morphy, les changements visibles dans les films ethnographiques à partir des années 1960 jouèrent un rôle précurseur dans les bouleversements à venir de la discipline : mise en scène de la nature dialogique de la recherche anthropologique (apparition du réalisateur à l'écran dans les films de Ian Dunlop consacrés au travail de Maurice Godelier chez les Baruyas de Papouasie Nouvelle-Guinée), reconnaissance de l'agency des participants (qui pouvaient s'adresser directement à la caméra et même la diriger) ou recherche de nouvelles façons de communiquer certains concepts à travers les médias visuels (Morphy, 2012: 10). Aujourd'hui, les tournages doivent se négocier avec les participants autochtones, ouvrant de nouveaux espaces de réflexivité aux ethnologues sur leurs propres pratiques de représentation et sur les effets parfois inattendus de leur caméra sur le terrain, comme dans Eux et moi de Stéphane Breton (2001) ou Reviens Demain (2009) de André Iteanu et Eytan Kapon (voir aussi: Henry & Vavrova, 2016 et Malogne-Fer, ce volume).

Si le mythe de l'objectivité des films ethnographiques a été remis en cause au sein de la discipline

dès le début des années 1970, c'est pourtant cette même qualité d'objectivité qui peut aujourd'hui être valorisée par les descendants des personnes filmées. Historiquement, les Yolngu de Yirrkala furent précurseurs dans l'usage des techniques d'enregistrement audiovisuel (De Largy Healy, 2013; Deger, 2006). Dans cette communauté aborigène, les films ethnographiques anciens sont activement recherchés et visionnés en tant que supports de mémoire, mais aussi en tant que traces sensibles et agissantes des ancêtres. Les films de la série documentaire du cinéaste australien Ian Dunlop, le Yirrkala Film Project,

sont même considérés comme de véritables artefacts yolngu¹⁶. Pour eux, il ne fait aucun doute que ce sont leurs films, semblables en ce sens à d'autres formes de représentations qu'ils produisent (De Largy Healy, 2017). L'usage populaire des caméras pour enregistrer certains aspects de la culture et concevoir des ressources audiovisuelles pour les futures générations se développe ainsi aujourd'hui sur de nombreux terrains (voir Van der Ryn, ce volume). Les collaborations entre anthropologues, autochtones et cinéastes, comme le Karrabing Film collective, qui rassemble une trentaine d'Aborigènes de la communauté de Belyuen, dans le Territoire du Nord de l'Australie, et l'anthropologue américaine Elizabeth Povinelli, ou le Miyarrka Media, en Terre d'Arnhem, avec l'anthropologue Jennifer Deger, l'expert rituel Paul Gurrumurruwuy et d'autres membres de sa parentèle, apportent une nouvelle réponse créative à cette question éminemment éthique et politique, mettant au défi les anciennes classifications entre les genres cinématographiques.

Vers un cinéma océanien

Ces processus de réappropriation des images et des outils de production audiovisuelle posent, *in fine*, la question de savoir à qui appartiennent vraiment ces films. Les remarques désormais classiques de Clifford (1996) sur la contestation, par les peuples, de l'« autorité narrative », prennent en effet tout leur sens dans le contexte de la représentation filmique. Dans leur livre consacré au film *In the Land of the Head Huners*, tourné par le grand photographe américain Edward S. Curtis en Colombie britannique, Evans et Glass (2014 : 13) proposent d'appréhender ce classique de 1914 – premier long métrage à mettre en scène un groupe d'Amérindiens de Colombie britannique – comme une production interculturelle. Considéré comme l'« indice de la modernité autoch-

^{16.} Envoyé initialement par le Commonwealth Film Unit pour documenter l'impact d'une mine sur les habitants de la mission de Yirrkala, au nord-est de la Terre d'Arnhem, Ian Dunlop développa une longue collaboration avec les Yolngu et produisit, avec eux, de 1979 à 1996, une série de vingt-deux films.

tone émergente », le tournage impliquait déjà, selon Evans et Glass, une « performance consciente de leur passé » de la part des acteurs de l'époque. De la même façon, les films du Yirrkala Film Project sont interprétés comme le fruit d'une rencontre entre les différents protagonistes des tournages (Deveson, 2011). Ces contextes particuliers permettent de reconsidérer la question de l'authorship¹⁷ entre des individus représentant, parfois à leur corps défendant, deux mondes que tout semble opposer. Qu'ils aient explicitement été réalisés en coproduction ou qu'ils soient réinterprétés de façon critique par les autochtones pour faire apparaitre l'agency des sujets filmés, ces films ethnographiques nous renseignent aussi sur l'engagement de certains groupes, comme les Aborigènes australiens, dans des stratégies modernes d'affirmation utilisant la performance publique et l'autoreprésentation filmique comme vecteurs privilégiés. Le fait que des images historiques puissent aujourd'hui susciter des réponses filmées de la part des descendants, comme ce fut le cas avec les trois films de la cérémonie djungguwan de Yirrkala, tournés à la demande de la communauté à plus de quarante ans d'intervalle, est particulièrement intéressant pour analyser l'évolution de ces pratiques filmiques et les enjeux politiques et mémoriels qu'elles véhiculent (De Largy Healy, 2017).

Ce type de relectures échappant aux intentions initiales des réalisateurs s'applique parfois à des émissions de télé-réalité, comme Meet the Natives (2007), une série documentaire diffusée sur la chaine anglaise Channel 4. Très populaire en Grande-Bretagne (elle sera ensuite adaptée pour un public américain), la série originale mettait en scène cinq hommes originaires de l'île de Tanna, au Vanuatu, venus découvrir l'Angleterre d'aujourd'hui pour « observer les indigènes » « de cette contrée étrange et exotique » (cf. Meet the Natives, 2007 et 2009 et Castejon, ce volume)¹⁸. Cette série est également regardée avec intérêt par des habitants de cette île, qui s'amusent de suivre à l'écran les péripéties de membres de leur propre famille. Comme le suggère cependant le chercheur salomonais Tarcisius Kabutaulaka (2015), les films qui placent les Papous ou d'autres Océaniens au centre du dispositif, prétendant ainsi nous offrir « leur » regard sur les Occidentaux, continuent souvent de faire du (bon) sauvage le principal objet de curiosité. La perspective séduisante mais un peu démagogique d'une « anthropologie inversée » affichée par ces productions ne traduit-elle pas la persistance d'un tropisme exotisant?

Cette question émerge également dans la série documentaire de télé-réalité australienne First Contact (2014), qui suit les pérégrinations d'un groupe d'Australiens blancs plus ou moins racistes à travers plusieurs communautés aborigènes du continent. Produite par la chaine publique SBS, puis par l'agence aborigène Blackfella Films pour la deuxième saison, la série visait à confronter les préjugés des uns à la réalité sociale et économique des autres. Tour à tour comparé à un « black magical mystery tour » moderne ou à un prétexte pour une nouvelle quête de soi occidentale, certains épisodes furent également critiqués par les hôtes aborigènes, les résidents yolngu d'Elcho Island par exemple déplorant la mauvaise image donnée par la télévision à leur communauté.

Depuis les années 1980, un nombre croissant de réalisateurs du Pacifique a émergé sur les scènes nationales et au niveau international. Ils donnent à voir d'autres histoires et des interprétations alternatives des différentes situations autochtones passées et présentes, à travers des créations audiovisuelles qui continuent de bousculer les genres. Ces productions filmiques s'inscrivent dans des processus de réappropriation de leur histoire par les peuples concernés, qui explorent la mythologie, la colonisation ou les problèmes contemporains tout en mettant en valeur leurs visions critiques, leurs savoirs, leurs patrimoines, leurs spiritualités et diverses formes de créativité (De Largy Healy et Glowczewski, 2014). Ces expériences créatives d'autoreprésentation participent de ce que l'universitaire amérindienne Michelle Raheja nomme la « souveraineté visuelle » (2007), une revendication commune à de nombreux groupes autochtones, qui témoigne d'une volonté de supplanter la vision appauvrie et souvent stéréotypée véhiculée par les médias traditionnels. Comme le souligne l'anthropologue américaine Faye Ginsburg (2005), pionnière dans l'étude des médias autochtones, il s'agit là d'une forme d'activisme, qui doit se comprendre autant comme un mode de créativité culturelle que comme un mode d'action sociale permettant de rendre visibles des situations d'injustice ou de conflits souvent ignorées des médias mainstream, ou sinon du seul point de vue occidental.

Ces productions autochtones récentes incluent le cinéma et la vidéo ainsi que, de plus en plus, des formats destinés au petit écran et au web¹⁹. En Australie et en Nouvelle-Zélande, la création autochtone a été largement soutenue par le développement de chaînes de télévision publique spécifiques (National Indigenous TV en 2007 et Maori TV en 2004). Dès les indépendances, des pays comme la Papouasie Nouvelle-Guinée ou Samoa ont tâché, avec plus ou moins de succès, de s'équiper d'infrastructures per-

^{17.} Que l'on pourrait traduire ici par « autorité », au sens propre comme au figuré.

^{18.} Pour un exemple français de documentaire revendiquant une inversion du regard, voir Dozier et Barrère, 2007.

^{19.} En Australie, par exemple, les séries aborigènes : série dramatique comme Redfern Now (2012-2015, par R. Perkins et al.), historique First Australians (2008, par R. Perkins et al.), de science-fiction Cleverman (2016-2017, par R. Griffen et al.) et de comédie Black Comedy (2014, par B. Cole et al.). En Nouvelle-Zélande, la web-série bilingue Ahikāroa (2017, par H. Quinton et al.) ou la comédie samoane Bro'Town (2004-2009, par E. Mitchell), et au Vanuatu, la série Love Patrol (dep. 2007), produite par le Wan smol bag Theater. Dans le Pacifique francophone, les productions sont plus rares : voir la trilogie wallisienne Foha Tau (2016, par A. Taitusi), la comédie polynésienne Maui et Coco (2017, par M.-E. Tefaatau et Y.E. Malakai), et la série de type « shortcom » Chez Nadette (160 épisodes depuis 2008) qui reprend les personnages de la célèbre bande dessinée calédonienne La Brousse en folie de Bernard Berger (1983).

mettant la réalisation de contenus locaux (voir Bonnemère et Larcher, ce volume). Ces réalisations nous renseignent sur les différentes manières dont les sociétés océaniennes choisissent de se représenter par l'image, aussi bien pour elles-mêmes que pour un public de plus en plus globalisé. Si certaines de ces productions audiovisuelles demeurent relativement confidentielles, d'autres obtiennent des prix dans des festivals internationaux, tel The Land has Eyes, de Vilsoni Hereniko, premier long métrage de fiction tourné entièrement en langue de Rotuma, sélectionné au Festival de Sundance et qui représenta Fidji aux Oscars en 2005. D'autres encore touchent des millions de personnes via la plateforme

Youtube et les réseaux sociaux (De Largy Healy, 2013). Ces productions donnent à voir, à des publics toujours plus larges, des situations, des façons d'être, des visions du monde, des sensibilités, qui, jusqu'à récemment, n'étaient accessibles qu'à travers la médiation des anthropologues, des journalistes, des documentaristes ou des réalisateurs de fiction occidentaux.

Les questions mémorielles autour de l'interprétation et de la réappropriation de l'histoire accompagnent la fabrication même des films, soulignant la place importante prise par la parole indigène dans le monde contemporain (Bosa et Wittersheim, 2009). En témoignent par exemple les enjeux et les tensions suscités par le tournage de certains films mettant en scène des épisodes marquants de l'histoire de la région comme la guerre du Pacifique dans La Ligne rouge (1998) de Terence Malick, auquel collabora l'anthropologue Christine Jourdan, ou L'Ordre et la morale (2011), de Matthieu Kassovitz, consacré à l'affaire de la grotte d'Ouvéa (voir Faurie et Nayral, 2012; Leblic, 2012). La plaie très vive laissée par cet épisode sombre de l'histoire de France et les conflits d'interprétation autour des « événements » en Nouvelle-Calédonie contraignirent d'ailleurs le célèbre réalisateur de La Haine à délocaliser le tournage de son film en Polynésie française. Le fait que Kassovitz, qui n'a pas souhaité travailler avec des spécialistes de la question calédonienne, adopte, dans son film, le point de vue d'un gendarme du GIGN, n'a évidemment pas posé les bases idéales pour un travail collaboratif avec les habitants de l'île d'Ouvéa. Et ce, malgré ses déclarations favorables aux indépendantistes kanak et ses liens avec la population de la tribu de Gossanah à Ouvéa, au cours de la préparation d'un film qui aura duré, selon la production, 8 ans et nécessité 25 versions du scénario. La question de savoir qui raconte l'histoire (Smyth, 1992;



Pното 8. – Nancy Brunning dans *Le Patriarche* (vo *Mahana*, 2016) de Lee Tamahori, le réalisateur de *L'âme des Guerriers l' Once were warriors* (2001). (© Mahana)

MacDougall, 1991), et quelle histoire est racontée, semble aujourd'hui parfois plus importante aux yeux des Océaniens que la forme (documentaire, fiction, télé-réalité) prise par le récit lui-même.

Les processus de réception et de réappropriation des films peuvent varier grandement selon les endroits, ou même diviser des communautés locales. Au sein des sociétés océaniennes, des débats se font jour : l'important succès du film L'âme des guerriers de Lee Tamahori²⁰ (Once were warriors, 1994), qui transposait le supposé caractère belliqueux des anciens Maoris dans les banlieues d'Auckland, renforcant des clichés masculinistes et violents²¹, a suscité des réponses contrastées. En 2009, dans une conférence virale intitulée Once were gardeners (https://www. youtube.com/watch?v=HfAe3Zvgui4), l'avocat néozélandais Moana Jackson, souligne combien cette vision caricaturale a éclipsé d'autres aspects importants du monde maori, comme le fait que, dans le monde maori ancien, tout le monde possédait un jardin²². Ces représentations violentes du monde maori ont cependant, au même titre que le haka popularisé par l'équipe nationale de rugby, les All Blacks, constitué un élément important de la reconnaissance politique autochtone en Nouvelle-Zélande.

Douze regards sur les pratiques audiovisuelles en Océanie

En partant des questionnements soulevés par les auteurs de ce numéro, nous avons rassemblé les textes en quatre ensembles thématiques. Le premier ensemble de textes est consacré à l'histoire, méconnue en France, du cinéma en Papouasie Nouvelle-Guinée et, en particulier, aux cinéastes qui ont accompagné la décolonisation du pays depuis les années 1970. Le cinéma de cette période est marqué, jusque dans ses choix esthétiques, ses cadrages et son montage,

^{20.} Qui allait ensuite trouver le succès à Hollywood, réalisant notamment Meurs un autre jour (2002), un épisode de la saga James Bond.

^{21.} À l'image de la très violente série *The Dead lands* (2019, Glenn Standring), adaptation du film éponyme de Toa Fraser (2014), une saga qui se déroule dans le monde maori précolonial.

^{22.} Voir la critique de l'universitaire maori Tina Ngata (2018), notamment sur les propos tenus par l'acteur Jason Momoa, star du film à succès hollywoodien *Aquaman* (2018, par J. Wan).

par les bouleversements entraînés par l'avènement de l'indépendance en 1975. Martin Maden, documentariste papou formé à l'école du cinéma direct, et en particulier à l'école française du documentaire autour de Jean Rouch et des Ateliers Varan, livre un témoignage unique sur sa pratique de cinéaste et sur le cinéma en Papouasie Nouvelle-Guinée depuis la grande période d'effervescence cinématographique des années 1970. Son texte évoque la « décolonisation des caméras », liée à l'introduction improbable de la notion très française de cinéma d'auteur en Papouasie Nouvelle-Guinée, et à l'émergence d'un nouveau genre qu'il qualifie de « process film » (ou film processuel) dont il est l'initiateur. Pascale Bonnemère et Jonathan Larcher dressent, dans leurs contributions respectives, un portrait critique de ces deux figures majeures du documentaire ethnographique que sont respectivement Chris Owen (1944-2018) et Dennis O'Rourke (1945-2013). Ces derniers ont entretenu des rapports étroits avec les premiers gouvernements indépendants de la Papouasie Nouvelle-Guinée, et leur œuvre fait date, chacune à sa manière, pour comprendre la décolonisation de ce pays. Ils montrent aussi ce que le cinéma peut faire à la politique, et ce que la politique peut faire au cinéma. Plus qu'un simple rappel historique de cette période marquante du cinéma en Papouasie Nouvelle-Guinée, ces deux auteurs montrent, par des exemples concrets, comment se construit un genre cinématographique, avec – et parfois contre – le monde qui l'environne.

Le second ensemble réunit une série de textes sur le cinéma américain (et en particulier hollywoodien) qui, comme nous l'avons évoqué plus haut, a consacré de très nombreux films au Pacifique, depuis les premiers documentaires de l'histoire jusqu'aux blockbusters les plus récents. Vilsoni Hereniko, auteur du remarqué The Land has Eyes, livre des réflexions inédites et personnelles sur la question de l'authenticité au cinéma, à partir des expériences très contrastées qui ont construit son regard : autochtone originaire de Rotuma, une petite enclave polynésienne des îles Fidji, cet écrivain et réalisateur reconnu est aussi professeur à l'Université de Hawai'i. Il interroge ce qui permet à la restitution cinématographique de saisir (ou non) quelque chose d'authentiquement océanien, non dans la bête réplique à l'identique, sans distance, d'un décorum comme dans de nombreux biopics au cinéma; mais plutôt à la manière plus subtile, fluide et libre, dont des intellectuels océaniens comme Jean-Marie Tjibaou (1996) ou Epeli Hau'Ofa (1994) ont posé les jalons d'une nouvelle définition de l'authenticité, fondée avant tout sur la sincérité du rapport que les Océaniens entretiennent avec leur culture²³. David Lipset entreprend d'établir une généalogie des représentations des « Pacific Islanders » dans les films de Hollywood, des années 1950 à nos jours. À travers l'analyse de trois films à succès de différentes périodes, il montre comment le concept anthropologique de « personne morale » est utile pour saisir le regard finalement peu changeant proposé sur les personnages polynésiens. Enfin, l'article de Marie Salaün et Mirose Paia est consacré à la controverse suscitée par la sortie de *Vaiana* à Tahiti. Il décentre le regard pour observer la réception et la réappropriation du film au plus près du terrain, notamment dans les écoles primaires, pour lesquelles Disney a commandité (et offert) une version doublée en langue tahitienne.

Le troisième ensemble regroupe des textes consacrés à la manière dont les Océaniens ont été érigés en représentants ultimes de l'altérité indigène. Les deux premiers textes concernent les habitants de l'île de Tanna au Vanuatu, bien connus en anthropologie, comme au cinéma et à la télévision, pour leur célèbre culte du cargo John Frum et pour leur mode de vie traditionnel, à l'écart du monde occidental, selon les principes de la *kastom* (la coutume). Margaret Jolly revient sur les conditions de réalisation du long métrage maintes fois primé Tanna (2015), des Australiens Martin Butler et Bentley Dean. Son étude de la réception locale du film montre, parmi les populations concernées, une relation ambivalente à l'exotisme et à la figure du bon sauvage, incarnée ici par le respect dû à la kastom : c'est-à-dire la coutume et, plus largement, l'ordre social. Marc Tabani examine pour sa part l'histoire des différents regards portés sur les « man Tanna », tantôt représentés comme des indigènes acculturés ayant mal digéré la modernité occidentale, tantôt comme des sauvages authentiques d'avant la chute, ignorants du péché originel de l'autre. Enfin, l'autrice polynésienne Chantal Spitz s'attaque aux clichés du cinéma hollywoodien et aux stéréotypes coloniaux où le racisme rivalise avec le sexisme. Elle dénonce la domination de l'industrie du film par les non-autochtones et lance un appel à « émerger un cinéma autochtone », insistant notamment sur le nécessaire développement des structures locales de production et de formation et des festivals.

Le dernier ensemble de textes porte sur les usages documentaires de la caméra en interrogeant le rôle des images produites selon les contextes. Gwendoline Malogne-Fer revient sur les conditions de tournage et de réception de son film Pain ou coco. Moorea ou les deux traditions (coréalisé avec Yannick Fer, 2010) en Polynésie française. Dans une perspective réflexive, elle analyse la façon dont la caméra a joué un rôle de révélateur des questionnements éthiques et déontologiques propres à l'enquête de terrain. Micah Van der Ryn décrypte les pratiques d'une équipe d'enseignants des Samoa américaines, dont il fit partie, impliquée dans un programme de documentation audiovisuelle du patrimoine culturel dans les années 1990. À partir de cette étude de cas, il défend l'idée d'une anthropologie visuelle appliquée au service des populations concernées. Enfin, Eric Soriano s'intéresse à l'élaboration

^{23.} Des débats sur l'authenticité ont agité les études océaniennes dans les années 1980-90, avec notamment les contributions de James Clifford, Jonathan Friedman, Margaret Jolly et Roger Keesing (cf. Wittersheim, 1999).

d'un regard cinématographique populaire, avec la trajectoire originale du gendarme Robert Citron: ses films, tels qu'ils sont donnés à voir dans le documentaire que lui a consacré Gilles Dagneau (*Le Gendarme Citron*, 2008), montrent les relations entre Européens et colonisés sous un jour tout à fait nouveau en Nouvelle-Calédonie, dans les années 1950 et 1960, période où les Kanak accèdent à la citoyenneté et au droit de vote mais où subsiste également un profond contentieux colonial, doublé d'inégalités sociales criantes.

Conclusion: Vers un cinéma océanien

La filmographie du Pacifique ne forme pas un corpus détaché du reste de l'histoire du cinéma, et la réflexion se doit donc de réinsérer celle-ci dans une histoire plus globale. Dans le Pacifique comme ailleurs, la création filmique a souvent brouillé les catégories entre les genres : des équipes de tournage d'Hollywood ont débarqué sur les différentes îles du Pacifique dès le début du siècle dernier, dans le sillage des premiers explorateurs et des ethnologues-cinéastes pionniers. A partir des années 1970, alors qu'un certain nombre d'États insulaires accédaient à l'indépendance, le Pacifique inspira de nombreuses œuvres devenues des classiques du cinéma direct, comme la célèbre trilogie papoue de Bob Connolly et Robin Anderson, qui leur valut de remporter trois fois le prestigieux prix du Cinéma du réel avec First Contact (1983), Les Voisins de Joe Leahy (1989) et Black Harvest (1992) ou le classique Cannibal Tours (1988) de Dennis O'Rourke. Dans la lignée de Jean Rouch et de Richard Leacock notamment, et prenant plus ou moins de distance avec le discours ethnologique, ces œuvres rompaient avec le naturalisme et la quête d'authenticité jusqu'ici attachés au film ethnographique classique (Rouch, 2009; Colleyn, 2012).

Dans ces films, ainsi que dans ceux qu'ils se mirent à produire en nombre croissant à partir de cette période, les Océaniens devenaient des acteurs au sens propre, ne se contentant plus d'« illustrer » une culture (J. Bazin, 2002) au travers de rituels rejoués pour les besoins d'un film. De nos jours, ces mêmes populations autochtones investissent pleinement les moyens audiovisuels à des fins politiques, artistiques et de transmission culturelle. Le cinéma océanien émergent trouve aujourd'hui son sens et sa légitimité ailleurs que dans des querelles à propos de frontières entre les genres ou de débats propres à la cinéphilie occidentale. Les formes comme les interprétations de ces différentes représentations des Océaniens à l'image constituent désormais des enjeux centraux de pouvoir



PHOTO 9. – Scène du film *Grassroots, ceux qui votent* (2003), d'Eric Wittersheim, prix du jury au FIFO 2004 (© Eric Wittersheim)

et de souveraineté, comme l'expliquent la plupart des études de cas rassemblées ici.

Comme une douloureuse actualité vient de nous le rappeler, avec la diffusion en direct sur Facebook de l'attentat de Christchurch en Nouvelle-Zélande (15 mars 2019), la nouvelle échelle de diffusion des images via les réseaux sociaux comme Facebook, très populaire dans les différents États du Pacifique, doit cependant nous inciter à l'humilité quant à une quelconque exhaustivité des sujets et des films traités ici. Le développement rapide des antennes satellites, des supports et des technologies d'enregistrement numériques à partir des années 2000 a fait basculer le Pacifique insulaire dans une nouvelle ère audiovisuelle. L'impact global des images animées au sens large (vidéos amateurs, clips, etc.) semble aujourd'hui dépasser largement celui qu'ont eu, jusqu'ici, les films ethnographiques et le cinéma hollywoodien sur les sociétés océaniennes. Il y a vingt ans, au Vanuatu, Television blong Vanuatu (TBV), n'émettait que quelques heures par jour, et encore presque exclusivement à l'attention des habitants de la capitale, Port-Vila. TBV, unique chaîne de télévision du pays et propriété du gouvernement, n'avait pour concurrent que les cassettes vus circulant de village en village, ceux du moins qui possédaient déjà un magnétoscope, une télévision et un groupe électrogène. Lors du premier terrain d'Eric Wittersheim au Vanuatu, en 1997, certains hommes d'un village du Sud de Malakula terminaient tranquillement de regarder l'intégralité des matches de la dernière Coupe du monde de football (Brésil, 1994), au rythme de leur arrivée jusqu'à eux. Ils lui firent remarquer avec humour qu'ils avaient encore un peu de temps avant la prochaine Coupe du monde en France, en 1998. Cette anecdote souligne d'ailleurs la robustesse légendaire des VHS comme support et explique leur relative longévité (des années 80 aux années 2000)²⁴.

Depuis vingt ans, le nombre et la variété des images qui inondent les différents pays du Pacifique se sont

^{24.} Comme l'avait un jour dit Jacob Kapere au sujet de la « menace » constituée par l'arrivée du DVD : « VHS i strong yet ! » (« la VHS tient bon ! »). Décédé brutalement au début de l'année 2017, Jacob Kapere, fut un acteur-clé du développement d'archives du film au sein du Centre culturel du Vanuatu durant près d'une trentaine d'années. Originaire de Tanna, il était également chef coutumier pour les membres de sa communauté vivant dans la capitale, Port-Vila. Margaret Jolly et Marc Tabani lui ont dédié leurs textes dans ce dossier.

accrus de manière exponentielle. L'internet à haut débit, la téléphonie mobile et la télévision par satellite ont bouleversé les modes de consommation des images, mettant à la disposition des Océaniens une multitude d'objets filmiques les concernant. Ces différents films sont toutefois noyés dans une flopée infiniment plus grande encore de films portant sur de tout autres sujets. Le journaliste Wallès Kotra, originaire de la petite île Tiga en Kanaky/Nouvelle-Calédonie, directeur de France Télévisions pour l'outremer et créateur du FIFO (le Festival international du film océanien de Tahiti), résume cette situation par une parabole teintée d'ironie. Lors de ses interventions publiques, il compare souvent la submersion culturelle du Pacifique sous un déluge d'images venues du ciel à la montée des eaux qui menace l'intégrité physique de leurs territoires (https://blogs. mediapart.fr/fifo-tahiti/blog/220216/les-peuplesdu-pacifique-veulent-raconter-leurs-histoires). Dans sa contribution, l'autrice polynésienne Chantal Spitz reprend et file aussi cette métaphore inquiétante du raz-de-marée culturel pour souligner l'important rôle joué par le FIFO, créé comme :

« un cri d'existence et un défi au monde pour clamer réclamer déclamer la survie des cultures et langues océaniennes, la survivance des peuples et des îles du Pacifique engloutis par les déferlantes d'images satellisées et submergés par l'insensible et inexorable montée des eaux. »

En 2004, la création du FIFO par Wallès Kotra et Heremoana Maamaatuaiahutapu²⁵, souhaitait précisément répondre à cette situation de déséquilibre structurel :

« Comment fait-on pour avoir une petite production locale, comment fait-on pour que nos histoires soient plus présentes dans les différents tuyaux.» (cf. https://lalere.francetvinfo.fr/polynesie/2012/02/10/videos-le-fifo-bat-son-plein-3456.html)

La production audiovisuelle océanienne connaît depuis une vingtaine d'années un essor sans précédent, avec ses propres circuits de diffusion, ses portails internet et ses forums de discussion, et elle s'appuie sur un important réseau de festivals tels le FIFO de Tahiti, Ânûû-rû âboro (Poindimié, Nouvelle-Calédonie), Rochefort Pacifique, les Rencontres internationales du cinéma des antipodes, à Saint-Tropez, le Festival du cinéma aborigène australien à Paris ou le Festival du film insulaire de l'Île de Groix, pour ne citer ici que des exemples francophones. On assiste au développement de la production de films autochtones: de nombreux documentaires mais des films de fiction aussi, notamment en Australie et en Nouvelle-Zélande, où il existe un marché professionnel du film conséquent, au sein duquel s'est développée une industrie (films et séries) s'adressant en particulier, mais pas exclusivement, aux autochtones du Pacifique. Car le cinéma est bien une industrie, comme le soulignait déjà André Malraux dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1939). Dans les deux pays les plus peuplés de la région, des chaînes de télévision spécialisées se sont développées (Maori TV en Nouvelle-Zélande, NITV en Australie). Des œuvres de fiction de réalisateurs océaniens ont atteint le marché international comme *Samson & Delilah* (Warwick Thornton, Australie, 2009, Caméra d'Or au Festival de Cannes) ou *Paï* (en anglais : *the Whale Rider*, de Niki Caro, Nouvelle-Zélande, 2002)²⁶. Mais on constate également l'émergence d'une scène culturelle conséquente sur le plan artistique (galeries, écoles) qui a largement été investie par les artistes autochtones (Castro-Koshy et Le Roux, 2016).

Ce dossier ne reflète que très partiellement la diversité de ces expériences, et nous regrettons de devoir ici laisser de côté l'abondante production audiovisuelle amateur qui s'est développée depuis quelques années grâce à internet, au réseaux sociaux et à la diffusion massive du téléphone portable, qui permet aujourd'hui à une majorité d'Océaniens de regarder, de créer et de diffuser à tout moment des images animées. La pornographie, les images violentes, les films de série B, les clips et les vidéos amateurs de touristes inondent les ondes, comme le montre avec justesse et humour le film 100 Tikis. Mais ces mêmes médias autorisent aussi, par des formes de détournement et de réappropriation inédits, le succès inattendu d'œuvres autoproduites et autofinancées comme le film Cousin des îles (2016) de Stallone Vaiaoga-Ioasa, lancé en Nouvelle-Zélande grâce au préachat de places sur internet dans une salle de cinéma local. Dans le désert central australien, le lancement du premier satellite de communication national, au début des années 1980, eut pour conséquence inattendue « l'invention aborigène de la télévision » (Michaels, 1986). A partir des stations relais locales (Broadcasting for Remote Aboriginal Communities Scheme), les Warlpiri se mirent à détourner les ondes télévisuelles pour diffuser leurs propres vidéos, tournées selon des modalités propres à leur organisation sociale, qu'ils faisaient également circuler dans les communautés sous format vhs (Michaels & Kelly, 1984; Michaels, 1994; Hinkson, 2002). L'émergence du DIY (Do it yourself) dans le Pacifique s'inscrit dans une longue tradition de reprises d'initiatives, de circulations d'idées et de pratiques alternatives qui a, de longue date, servi d'outil de résistance aux sociétés océaniennes contre le colonialisme.

Les enjeux de « souveraineté visuelle » doivent être appréhendés en relation avec d'autres enjeux de souveraineté, politique ou économique. Ceci nous conduit à penser qu'il faut aborder la question du cinéma océanien à partir de ce qu'il a de spécifique, mais aussi dans sa dimension globale et universelle. La diversité des formes prises par l'image animée, ainsi que les nombreux usages qu'en font ceux qui

^{25.} Ancien directeur de la Maison de la culture de Tahiti, actuellement ministre de la Culture de Polynésie française.

^{26.} Une littérature conséquente existe sur les cinématographies aborigène et maorie, qui faute de place, ne sont pas développées dans le dossier (voir notamment : Screen Australia, 2010 et Martens, 2012).

s'en saisissent, ne sauraient se réduire à des genres prédéterminés. S'il a notablement participé, dans la période coloniale, à construire l'opposition entre le sauvage et le civilisé, clé de voûte de la domination occidentale, le cinéma a ensuite contribué, par les diverses entreprises de réappropriation symboliques dont il a été l'objet, à abolir la frontière étanche entre les autochtones et l'Occident, entre l'ethnologue et l'informateur, entre le filmeur et le filmé.

Il importe de considérer l'industrie cinématographique comme un marché et un champ culturel autonomes, traversés de discours, de représentations et de points de vue développés par des auteurs singuliers. L'une des particularités tient, ici, au fait que beaucoup de ces réalisateurs sont associés, de leur gré ou non, à des groupes porteurs de revendications liées à leurs statuts de population autochtone, qu'il s'agisse spécifiquement de droits territoriaux par exemple ou de questions relevant plus largement de la symbolique identitaire nationale. Qu'ils émanent d'individus ne représentant qu'eux-mêmes ou bien de collectifs parlant au nom de groupes sociaux identifiables, ces regards océaniens sur l'Océanie nous montrent le caractère peut-être irréductible de ces deux termes : cinéma et Pacifique. Gageons que le Pacifique, par l'émergence de formes, d'œuvres et d'auteurs marquants, mais aussi par le développement de recherches innovantes sur les images animées aujourd'hui, trouvera peu à peu sa place au sein d'une filmographie mondiale et globale, au côté des cinémas africain, asiatique et autres.

FILMOGRAPHIE

- Balshofer Fred J., 1911. *An Indian Love Story*, usa, court métrage (durée ind.).
- Borgeaud Belle et Adam Robinson, 2009. *Meet the Natives*, série de 5 films, usa, Keo Films, 5 x 50 min (http://www.keofilms.com/projects/meet-the-natives/).
- Breton Stéphane, 2001. *Eux et moilThem and me*, France, Les Films d'Ici, 63 min.
- CARO Niki, 2002. *Paï/Whale Rider*, Nouvelle-Zélande et Allemagne, 101 min.
- Cole Beck, Craig Anderson and Erica Glynn, 2014-2018. *Black Comedy*, série, Australie, Scarlett Pictures Pty Limited/Australian Broadcasting Production, 3 saisons, 18 épisodes de 30 min.
- Connolly Bob and Robin Anderson, 1983, 1989 and 1992. *The Highland Trilogy [First Contact, Joe Leahy's Neighbours and Black Harvest]*, Australia/Papua New Guinea, 58+90+90 min.
- DAGNEAU Gilles, 2008. Le gendarme Citron. Une aventure cinématographique en Nouvelle-Calédonie, France, 52 min.

- Dean Bentley and Martin Butler, 2015. *Tanna*, Australia, Vanuatu, 104 min.
- DIAMOND Neil, Catherine BAINBRIDGE et Jeremiah HAYEZ, 2009. *Real Injuns*, Canada, 85 min.
- Dozier Marc et Jean-Marie Barrère, 2007. *L'exploration inversée : le tour de France de deux Papous*, France, Bonne Pioche Production, 101 min.
- DUNLOP Ian, 2007. *Yirrkala Film Project*, collection de films, 18 DVD, Sydney, Film Australia [éd.].
- Fer Yannick et Gwendoline Malogne-Fer, 2010. *Pain ou coco. Moorea ou les deux traditions*, Wapiti Production, France-Télévision/RFO Polynésie, Canal Overseas Production, 63 min (https://vimeo.com/104943192).
- Flaherty Robert, 1922. *Nanook of the North*, USA/France, 78 min.
- —, 1925. Moana, The love life of a South Sea Siren, USA, 77 min.
- FORD John, 1939. *La chevauchée fantastique / Stagecoach*, USA, 97 min.
- —, 1964. Les Cheyennes/Cheyenne Autumn, USA, 154 min.
- Griffen Ryan, Jon Bell, Jonathan Gavin *et al.*, 2016-2017. *Cleverman*, série, Nouvelle-Zélande, 2 saisons, 12 épisodes de 50 min.
- HADDON Alfred Cort, c. 1898. *Torres Strait Islanders*, Australie, 3 films noir et blanc (1 min 3 s, 40 s et 1 min 15 s) (https://aso.gov.au/titles/historical/torres-strait-islanders/clip1/).
- HERENIKO Vilsoni, 2004. *Pear Ta Ma 'On Maf: The Land Has Eyes*, USA/Fiji, 87 min.
- Hurley Frank, 1921. *Pearls and Savages*, Australia, 56 min.
- IMAG'IN PRODUCTIONS, 2008-... *Chez Nadette*, série, France [Nouvelle-Calédonie], 2 saisons, 160 épisodes de 3 min.
- ITEANU André et Eytan Kapon, 2009. *Reviens demain*, France, 70 min.
- Kassovitz Matthieu, 2011. L'Ordre et la morale, France, 136 min.
- MALICK Terence, 1998. La Ligne rouge / The Thin Red Line, USA, 170 min.
- Méliès Georges, 1902. *Le voyage dans la lune*, France, 74 min.
- —, 1912, A Tale of Old Tahiti, USA, court métrage, noir et blanc, muet.
- MILLET Raphaël, 2014. *Le voyage cinématographique de Gaston Méliès à Tahiti*, France, Nocturnes Productions et France Télévision, 51 min.
- —, 2015. Le voyage cinématographique de Gaston Méliès dans les mers du Sud et en Extrême-Orient,

- France, Nocturnes Productions et Polynésie 1°, 60 min.
- MITCHELL Elizabeth, 2004-2009. *Bro'Town*, série, Nouvelle-Zélande, 5 saisons, 32 épisodes de 22 min.
- MURNAU Friedrich Wilhelm, 1922. Nosferatu le vampire, USA, 24 min.
- MURNAU Friedrich Wilhelm, 1927. L'Aurore, USA, 95 min.
- O'Reilly Patrick, 1935. *Bougainville*, Îles Salomon, 36 min (https://videotheque.cnrs.fr/doc=403).
- O'Rourke Dennis, 1988, *Cannibal Tours*, Australia, CameraWork, 72 min.
- Parsons Charlie, 2007-2009. *Meet the Natives: England and USA*, série, Travel Channel, UK/USA, 2 saisons (3+6 épisodes de 45 min).
- Perkins Rachel *et al.*, 2012-2015. *Redfern Now*, série, Australie, Blackfella Films, 2 saisons de 6 épisodes (52 min).
- Perkins Rachel *et al.*, 2008. *First Australians*, Australie, Blackefella Films, 1 épisode de 70 min et 6 épisodes de 52 min.
- PIKE Andrew, Hank Nelson and Gavan Daws, 1982. *Angels of War*, Australie, Ronin Films, 52 min.
- QUINTON Hita, Kiel McNaughton and Hanelle Harris, 2017. *Ahikāroa*, web-série, Nouvelle-Zélande, 2 saisons, 14 épisodes de 26 min (https://www.ahikaroa.nz).
- Spencer Baldwin, 1901. *Rain Ceremony*, Australia (http://spencerandgillen.net/objects/4fac6ade023 fd704f475bf23).
- Standring Glenn, 2019-... *The Dead lands*, série, Nouvelle-Zélande, 8 épisodes.
- Tartusi Anthony, 2016-... *Foha Tau*, série, Wallis et Futuna, Kalala Magne, 3 épisodes de 30 min.
- Tamahori Lee, 1994. Once were warriors/L'âme des guerriers, New Zealand, 102 min.
- —, 2002. Meurs un autre jour, USA, 134 min.
- TAULAPAPA McMullin Dan, 2016. 100 Tikis. An appropriation video, 43 min 13 s.
- Taurog Norman, 1961. *Blue Hawaii*, Hollywood CA, Paramount Pictures, 102 min.
- Tefaatau Marie-Eve et Yves Edouard Malakai, 2017-..., *Maui et Coco*, série, France, Vitalis, série, 60 épisodes de 4 min.
- THORNTON Warwick, 2009. Samson & Delilah, Australie, 101 min.
- VAIAOGA-IOASA Stallone, 2016. Cousin des îles, Nouvelle-Zélande / Samoa, 89 min.
- Wan James, 2018. *Aquaman*, USA, DC Entertainment, Warner Bros, 148 min.

- Wan smolbag theater, 2007-... *Love Patrol*, série, Vanuatu, 7 saisons, 80 épisodes de 30 min.
- WITTERSHEIM Eric, 2003. *Grassroots, ceux qui votent*, Tawi films-Films du Possible-EHESS, 85 min (édition DVD: *Philux* DVD 2007 et https://www.youtube.com/watch?v=RXRHBP_PFjw).
- —, 2009. *Le Salaire du poète*, France, Blacksand Association CNRS, 59 min (disponible en DVD : *Écouter le monde*, coffret La Huit productions et sur le web : https://www.youtube.com/watch?v=fawBBjP0PYo).
- WITTERSHEIM Eric et Cécile KIELAR, 2011. *Man Vila*, ministère des Affaires étrangères (Fonds Pacifique) East-West Center (Honolulu) Blacksand Association, 17 min (https://www.youtube.com/watch?v=hfNbet-vSrY).

BIBLIOGRAPHIE

- Aoki Diane, 1994. Moving images of the Pacific Islands: a guide to films and videos, Honolulu, Center for Pacific Islands Studies, School of Hawaiian, Asian, and Pacific Studies, University of Hawai'i.
- Baeque (de) Antoine et Christian Delage (éds), 1998. *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éd. Complexe.
- Ballard Chris, 2010. Watching First Contact, Journal of Pacific History 45 (1), pp. 21-36.
- BALVAY Arnaud et Nicolas Cabos, 2015. *John Ford et les Indiens*, Paris, Séguier.
- Bazin André, 1976. *Qu'est-ce que le cinéma*? Paris, Le Cerf.
- BAZIN Jean, 2002. L'anthropologie en question: altérité ou différence?, in Y. Michaud (éd.), *Université de tous les savoirs. L'Histoire, la sociologie et l'anthropologie*, Paris, Odile Jacob, pp. 77-91.
- Benali Abdelkader, 1998. Le cinéma colonial au Maghreb: l'imaginaire en trompe-l'œil, Paris, Cerf.
- Berger Bernard, 1983-2005. *La Brousse en folie*, série de bande dessinée, 24 albums, Paris, éd. Télé 7 jours puis Les Nouvelles Hebdo.
- BHATTACHARYA Rini, Metha and Rajeshwari V. PANDHARIPANDE (eds), *Bollywood and Globalization: Indian popular cinema, nation, and diaspora*, London & New York, Anthem Press, 2010.
- Bosa Bastien et Eric Wittersheim, 2009. L'irruption de la question indigène, *in* B. Bosa et E. Wittersheim (éds), *Luttes autochtones, Trajectoires post-coloniales : Amériques, Pacifique*, Paris, Karthala, pp. 9-16.
- BOUKARY Sawadogo, 2019. African Film Studies: an introduction, Abingdon, Oxon, New York, NY, Routledge, 2019.
- Boulay Roger, 2000. Kannibals et vahinés: imagerie des mers du Sud, La Tour d'Aigues, éd. de l'Aube.

- Bryson Ian, 2002. Bringing To Light: A History of Ethnographic Filmmaking at the Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, Canberra, Aboriginal Studies Press.
- CASTRO-KOSHY Estelle et Géraldine Le ROUX, 2016. Introduction. Creative Collaborations, Dialogues, and Reconfigurations: Rethinking Artistic, Cultural, and Sociopolitical Values and Practices with Indigenous people in Australia, French Polynesia, New Caledonia-Kanaky, and Papua New Guinea, *Anthrovision* 4.1, 12 p. (http://journals.openedition.org/anthrovision/2191).
- CHIVA Isac, 1985. Georges-Henri Rivière, un demisiècle d'ethnologie de la France, *Terrain* 5, pp. 76-83.
- CLIFFORD James, 1996. Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX siècle, Paris, éditions de l'ensba.
- Clifford James and George Marcus (eds), 1986. Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley, University of California Press.
- Colleyn Jean-Paul, 2012. Champ et hors-champ de l'anthropologie visuelle, *L'Homme* 203-204, pp. 457-480.
- Connelly Andrew, 2016. Pikisi Kwaiyai! (pictures tonight!): The screening and reception of ethnographic film in the Trobiand Islands, Papua New Guinea, *The Australian Journal of Anthrop*ology 27 (1), pp. 3-29.
- Connolly Bob and Robin Anderson, 1989. *Premier contact. Les Papous découvrent les Blancs*, Paris, Gallimard.
- Connolly Bob et Alain Morel, 1992. Rigueur et passion. Entretien avec le cinéaste Bob Connolly, *Terrain* 19, pp. 159-170.
- Deger Jennifer, 2006. Shimmering Screens. Making Media in an Aboriginal Community. Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
- De Largy Healy Jessica, 2013. Yolngu Zorba meets Superman: Australian Aboriginal people, mediated publicness and the culture of sharing on the Internet, *Anthrovision [En ligne]* 1 (1), 21 p. (http://anthrovision.revues.org/362).
- —, 2016. Archives sonores et médiation de l'ancestral dans le film *Two Brothers at Galarra* (Terre d'Arnhem, Australie), *Gradhiva* 24, pp. 51-81.
- —, 2017. Retours sur images. Nouveaux médias et transmission du secret dans les rituels du nord de l'Australie, *ethnographiques.org* [En ligne] 33, 32 p. (http://www.ethnographiques.org/2016/De-Largy-Healy).
- De Largy Healy Jessica et Barbara Glowczewski, 2014. Valeurs et réappropriations patrimoniales, des musées à la Toile: exemples australiens et polynésiens, *in* L. Dousset, M. Salaün & B. Glowc-

- zewski (éds), *Les sciences humaines et sociales dans le Pacifique Sud*, Marseille, Pacifique-CREDO publications, pp. 183-205.
- Delpuech André, Christine Laurière et Carine Pel-TIER-CAROFF (éds), 2017. *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, Paris, publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle.
- Diawara Manthia, 1992. *African Cinema. Culture and Politics*, Bloomington, Indiana University Press.
- Dunlop Ian, 1979. Ethnographic film-making in Australia: the first seventy years (1898-1968), *Aboriginal History* 3, pp. 111-119.
- Dwyer Rachel, 2006. Filming Gods. Religion and Indian Cinema, London, Routledge, 2006.
- EDWARDS Elizabeth, 1998. Performing science: still photography and the Torres Strait expedition, in S. Rouse et A. Herle (eds), Cambridge and the Torres Strait: centenary essays on the 1898 Anthropological Expedition, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 106-135.
- FAURIE Mathias et Mélissa NAYRAL, 2012. L'Ordre et la morale: Quand l'industrie du cinéma bouscule la coutume kanak, Journal de la Société des Océanistes 134, pp. 121-136 (https://journals.openedition.org/jso/6641)
- Feigelson Kristian et Monique Dagnaud (éds), 2012. *Bollywood: industrie des images*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- FERRO Marc, 1993. Cinéma et histoire, Paris, Gallimard.
- Gandin Eliane, 1998. *Le voyage dans le Pacifique de Bougainville à Giraudoux*, Paris, L'Harmattan.
- Goerg Odile, 2015. Fantômas sous les tropiques : aller au cinéma en Afrique coloniale, Paris, Vendémiaire.
- GINSBURG Faye, 2002. Screen memories: resignifying the traditional in Indigenous Media, *in* F. Ginsburg, L. Abu-Lughod & B. Larkin (eds), *Media worlds: anthropology on new terrain*, London, Berkeley, University of California Press, pp. 39-57.
- —, 2005. The Parallax Effect: the Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film, Visual Anthropology Review 11 (2), pp. 64-76.
- GLOWCZEWSKI Barbara, 2014. Beyond the frames of film and Aboriginal fieldwork, *in* C. Pasqualino et A. Schneider (eds), *Experimental film and Anthropology*, London, Bloomsbury Books, pp. 147-164.
- GRIFFITHS Alison, 1997. Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology: the Early Ethnographic Cinema of Alfred Cort Haddon and Walter Baldwin Spencer, *Visual Anthropology Review* 12 (2), pp. 18-43.
- —, 2002. Wondrous Difference. Cinema, Anthropology and. Turn-of-the-Century Visual Culture, New York, Columbia University Press.

- HAU'OFA 'Epeli, 1994. Our Sea of Islands, *The Contemporary Pacific* 6 (1), pp. 147-161. (trad. française: *Notre mer d'îles*, Papeete, Pacific Islanders editions, 2013).
- Henry Rosita and Daniela Vávrová, 2016. An Extraordinary Wedding: Some reflections on the ethics and aesthetics of authorial strategies in ethnographic filmmaking, *Anthrovision* 4 (1), 20 p. (http://journals.openedition.org/anthrovision/2237).Hinkson Melinda, 2002. New Media Projects at Yuendumu: inter-cultural engagement and self-determination in an era of accelerated globalization, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 16 (2), pp. 201-220.
- Jackson Moana, 2009. Once Were Gardners. On the scientific method and the « warrior gene » [keynote address at 2009 Cutting Edge conference discusses research done on Maori], New Zealand Drug Foundation, vidéo de 9 min 54 s. (https:// www.youtube.com/watch?v=HfAe3Zvgui4).
- Jolly Margaret, 1997. White Shadows in the Darkness: representations of Polynesian women in early cinema, *Pacific Studies* 20 (4), pp. 125-150.
- —, 2007. Imagining Oceania: indigenous and foreign representations of a sea of islands, *The Contemporary Pacific* 19 (2), pp. 508-545.
- JORDAN Pierre-Léonce, 1992. *Cinéma = Cinema = Kino, Paris, Ramsay-La Villette.*
- Kabutaulaka Tarcisius, 2015. Re-Presenting Melanesia: Ignoble Savages and Melanesian Alter-Natives, *The Contemporary Pacific* 27 (1), pp. 110-146.
- KIHARA Shigeyuki, 2008. *Kihara: Living photogra-phs*, série de photographies et de cartes postales (https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/shigeyuki-kihara).
- Kırsten Sven A., 2014. *Tiki Pop*, Köln, Taschen Verlag.
- Laferté Gilles, 2017. Le film ethnographique comme archives. L'œuvre de Jean-Dominique *Lajoux, Études rurales* 199, pp. 15-32.
- Landman Jane et Chris Ballard, 2010. An Ocean of Images. Film and History in the Pacific, *The Journal of Pacific History* 45 (1), pp. 1-20.
- LANGTON Marcia, 1993. 'Well I heard it on the Radio and I saw it on the Television...': An essay for the Australian Film Commission on the Politics and Aesthetics of Filmmaking by and about Aboriginal People and Things, Sydney, Australian Film Commission.
- LARKIN Brian, 2008. Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria, Durham, Duke University Press.
- LAROCHE Marie-Charlotte, 1966. Films d'information et documentaires scientifiques réalisés par des cinéastes français dans la région du Pacifique sud, rapport de la Société des Océanistes à l'UNESCO

- (https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143812_fre).
- LEBLIC Isabelle, 2012. Le film de Mathieu Kassovitz, L'Ordre et la morale. Quand la fiction se confronte à la réalité, *Journal de la Société des Océanistes* 134, pp. 111-120 (https://journals.openedition.org/jso/6640).
- Lelièvre Samuel, 2013. Les cinémas africains dans l'histoire. D'une historiographie (éthique) à venir, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne] 69, pp. 136-147 (http://journals.openedition.org/1895/4614; DOI: 10.4000/1895.4614).
- LINDSTROM Lamont, 2016. Shooting Melanesians: Martin Johnson and Edward Salisbury in the Southwest Pacific, *Visual Anthropology* 29 (4-5), pp. 360-381.
- LOUVAT Marc Emmanuel, 2017. Petite histoire du cinéma en Polynésie française : Cinematamua, Paris, L'Harmattan.
- MACDOUGALL David, 1991. Whose Story Is It?, Visual Anthropology Review 7 (2), pp. 2-10.
- —, 1995. Subtitling Ethnographic Films: Archetypes into Individualities, *Visual Anthropology Review* 11 (1), pp. 83-91.
- —, 2004. L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir, *Journal des anthropologues* 98-99, pp. 279-233.
- MALTHÊTE Jacques, 1990. Biographie de Gaston Méliès, 1895, Revue d'histoire du cinéma 7, pp. 85-90.
- Martens, Emiel, 2012. Maori on the Silver Screen, *International Journal of Critical Indigenous Studies*.
- Mawyer Alexander, 1998. From photons to electrons: the film guide Moving Images of the Pacific Islands, *The Contemporary Pacific* 10 (2), pp. 457-465.
- Mellon James, 1994. Representations of Micronesia on film, video and television, *East–West Film Journal* 8 (1), pp. 86-120.
- MERLE Isabelle, 1998. Le Mabo case. L'Australie face à son passé colonial, *Genèses* 53 (2), pp. 209-229.
- MICHAELS Eric, 1986. *The Aboriginal Invention of Television in Central Australia 1982-1986*, Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies.
- —, 1994. Bad Aboriginal Art: Tradition, Media and Technological Horizons, St Leonards, Allen & Unwin.
- MICHAELS Eric et Francis Kelly, 1984. The social organisation of an Aboriginal video workplace, *Australian Aboriginal Studies* 1, pp. 26-34.
- Morphy Howard, 2012. Becoming a Visual Anthropologist, *Humanities Research* 18 (1), pp. 5-20.
- NELSON Hank, 1992. Write history: reel history, in B. Lal (ed.), *Pacific Islands History: journeys and transformations*, Canberra, Pacific Islands History, pp. 184-202.

- NGATA Tina, 2018 (19 déc.). Once were gardeners, lovers, poets... and warriors, *The Spinoff [New Zealand online magazine]* (https://thespinoff.co.nz/atea/19-12-2018/once-were-gardeners-lovers-and-poets-not-warriors/).
- Noiriel Gérard, 2003. Penser avec, penser contre. Itinéraire d'un historien, Paris, Éditions Belin.
- O'REILLY Patrick, 1949. Le « documentaire » ethnographique en Océanie, *Journal de la Société des Océanistes* 5, pp. 117-144 (https://www.persee.fr/doc/jso 0300-953x 1949 num 5 5 1630).
- Patrick Rhianna, 2018. The Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Strait (1898), *Curator's notes* (https://aso.gov.au/titles/music/1898-torres-strait-recordings/notes/).
- Paulet Jean-Pierre, 2002. Les représentations mentales en géographie, Paris, Anthropos.
- Pouillon François et Jean-Claude Vatin, 2011. Après l'Orientalisme : l'Orient créé par l'Orient, Paris, 11SM, éd. Karthala.
- Raheja Michelle, 2007. Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner), *American Quarterly* 59 (4), pp. 1159-1185.
- REIHANA Lisa, 2017. Œuvre d'art multimédia *In Pursuit of Venus [Infected]*, vidéo (https://vimeo.com/233491752).
- Reyes Luis, 1995. Made in Paradise: Hollywood's films of Hawai'i and the South Seas, Honolulu, Mutual Pub.
- ROUCH Jean, 1967 [1961]. Situation et tendance du cinéma en Afrique, in Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire, Paris, UNESCO, pp. 374-408.
- —, 1970. Avant-propos, In Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur la région du Pacifique, Paris, UNESCO publications, pp. 13-16 (http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000031/003117fb.pdf).
- —, 2009. Cinéma et anthropologie (textes réunis par J.-P. Colleyn), Paris, Cahiers du Cinéma.
- Rousso Henry, 1987. Le syndrome de Vichy (1944-198..), Paris, Le Seuil.
- Screen Australia, 2010. The Black List, a catalogue of film AND TV projects since 1970 with Indigenous Australians in key creative roles, Sydney, Screen Australia (https://www.screenaustralia.gov.au/get-

- media/a321de20-911c-448b-8afa-f29bc82f16e6/Black-list.pdf).
- SMITH Bernard, 1985. European Vision and the South Pacific, Sydney, Harper & Row.
- SMITH Linda Tuhiwai, 1999. *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, Londres et Dunedin, Zed Books et University of Otago Press.
- Smyth Rosaleen, 1992. Reel Pacific history: the Pacific Islands on film, video and television, *in* B. Lal (ed.), *Pacific Islands History: journeys and transformations*, Canberra, Pacific Islands History, pp. 203-224.
- Spencer Baldwin and Francis James Gillen, 1899. *Native Tribes of Central Australia*, London, New York, Macmillan and Co.
- STASZAK Jean-François, 2003. Carte mentale, in J. Lévy, M. Lussault (éds), Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés, Paris, Belin, pp. 132-133.
- STOLER Ann, 2009. Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense, Princeton, Princeton University Press.
- TAOUMA Lisa, 2004. Gauguin is dead ... there is no paradise, *Journal of Intercultural Studies* 25 (1), pp. 35-46.
- Teatwa Teresa, 1994. Bikinis and other S/Pacific N/Oceans, *The Contemporary Pacific* 6 (1), pp. 87-109.
- Tengan Ty, 2008. *Native men remade: Gender and Nation in Contemporary Hawai*, Durham, Duke University Press.
- THOMAS Nicholas, 1997. *In Oceania: Visions, Artifacts, Histories*, Durham, Duke University Press.
- —, 2010. *Islanders, The Pacific in the Age of Empire*, New Haven, Yale University Press.
- UNESCO, 1967. Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire, Paris, UNESCO.
- VIEYRA Soumanou Paulin, 1975. Le cinéma africain, des origines à nos jours, Paris, Présence africaine.
- Wittersheim Eric, 1999. Les Chemins de l'authenticité ». Les anthropologues et la renaissance mélanésienne, *L'Homme* 151, pp. 181-206.
- ZÉAU Caroline, 2008. Cinéaste ou propagandiste? John Grierson et « l'idée documentaire », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 55, pp. 52-74 (http://journals.openedition.org/1895/4104).