



Chris Owen en Papouasie Nouvelle-Guinée : entre idéal collectif et vocation personnelle

Chris Owen in Papua New Guinea: between a shared ideal and a personal vocation

Pascale Bonnemère



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/jso/10446>

DOI : 10.4000/jso.10446

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2019

Pagination : 37-51

ISBN : 978-2-85430-137-3

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Pascale Bonnemère, « Chris Owen en Papouasie Nouvelle-Guinée : entre idéal collectif et vocation personnelle », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 148 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 23 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/jso/10446> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jso.10446>



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.

Chris Owen en Papouasie Nouvelle-Guinée : entre idéal collectif et vocation personnelle

par

Pascale BONNEMÈRE*

RÉSUMÉ

Chris Owen, décédé en 2018, était un documentariste de renom qui arriva en PNG deux ans avant l'Indépendance et en partit en 2011. Employé par diverses institutions nationales, il participa à la grande majorité des films qui y furent tournés : tour à tour réalisateur, preneur de son et chef opérateur, il apporta aussi une aide logistique aux réalisateurs de passage et dirigea le National Film Institute, créé en 1999. Après avoir évoqué son parcours, l'article présente le paysage institutionnel des années 1970 dans lequel ses premières réalisations et celles d'autres jeunes expatriés prirent place puisqu'en même temps que d'une vocation personnelle, l'article cherche à rendre compte d'un idéal artistique et politique partagé. Il est ensuite question de deux de ses films, Gogodala et Malagan Labadama ainsi que d'un projet de film de fiction jamais abouti. L'article se termine en présentant les activités d'archivage, de formation, de réalisation et de production du National Film Institute ainsi que les difficultés auxquelles il fait face aujourd'hui.

MOTS-CLÉS : Gogodala, Nouvelle-Irlande, Japonais, Skul Bilong Wokim Piksa, National Film Institute

ABSTRACT

Chris Owen, who died in 2018, was a well-known documentary filmmaker who came to Papua New Guinea a couple of years before Independence and left only in 2011. Employed by various national agencies, he took part in most of the films shot in Papua New Guinea. At once director, sound recordist and cameraman, he also lent logistical support to film crews shooting in the country, and was head of the National Film Institute. After having evoked his formative years, the article presents the institutional landscape of the 1970s, when Chris Owen and other young expatriates made their first films, since the article tries not only to portray a personal vocation but also to render a shared artistic and political ideal. The piece goes on to discuss two films, Gogodala and Malagan Labadama, and evokes a feature film project that Chris Owen did not manage to complete. Finally, the article presents the activities of the National Film Institute: archives, training and film-making, and indicates the difficulties confronting the institution today.

KEYWORDS: Gogodala, New Ireland, Japanese, Skul Bilong Wokim Piksa, National Film Institute

« I do not know of one other culture whose children will inherit a film heritage such as the one Chris Owen has given to the people of Papua New Guinea » (M. Maden, propos rapporté dans le *Weekend Courier*, 23/03/2018)

Comme l'indique ce propos du réalisateur papou Martin Maden, qui côtoya Chris Owen pendant plusieurs années, le directeur du National Film Institute était une figure du paysage culturel de la Papouasie Nouvelle-Guinée. Son décès, le 9 mars 2018, fut

l'occasion de voir paraître plusieurs articles¹ dans la presse qui, non seulement célébraient les nombreux films qu'il a consacrés aux pratiques rituelles des habitants de ce pays et aux réalités contemporaines qu'ils rencontraient, mais aussi soulignaient le rôle qu'il joua dans la formation de jeunes réalisateurs papous tout au long des trente-huit ans qu'il passa à travailler au sein de plusieurs institutions culturelles nationales.

1. NDLR. – Voir l'article *In memoriam* de P. Bonnemère paru dans le *JSO* 146, pp. 273-275.

* Directrice de recherches au CNRS, CREDO (Aix-Marseille Université-CNRS-EHESS), Marseille, pascale.bonnemere@univ-amu.fr

Contextualisation²

Né le 15 mai 1944 et orphelin d'un père pilote de bombardier mort en mission au-dessus de la France pendant la Seconde Guerre mondiale, Chris Owen a été élevé alternativement en Grande-Bretagne et en Australie dont il obtint le statut de résident permanent en 1961. Après avoir exercé divers petits métiers, il partit en 1968 étudier au College of Art and Design de Birmingham et en sortit trois ans plus tard avec un diplôme en communication visuelle. En 1973, alors qu'il venait de passer un an en Asie à exercer ses talents de photographe, il fut recruté au Tourist Board de la Papouasie Nouvelle-Guinée (tab. 1). Il était en Australie quand il repéra une petite annonce dans *The Sydney Morning Herald Tribune* émanant de cette institution qui cherchait une personne capable d'être tout à la fois photographe, réalisateur, preneur de son et monteur.

Son travail au Tourist Board consistait à se rendre dans divers endroits du pays et à prendre des photographies en vue de concevoir des affiches touristiques, mais il fut formé à la prise de vues cinématographiques par Christopher Fryman, qui venait d'y être recruté comme réalisateur. Celui-ci quitta néanmoins très vite le pays pour des motifs personnels et Chris Owen le remplaça comme « film director », en charge à la fois de la cinématographie et de la photographie (prise de vue et développement).

Équipé d'une caméra 16 mm de la marque française Éclair, connue pour sa grande qualité, Chris Owen s'attacha à concevoir des films pour l'étranger mais également à même d'être appréciés d'un public qui ne connaissait ni le cinéma ni la photographie (« non visuellement alphabète audience »), ce qui, pour lui et ses collègues, constituait un véritable et passionnant défi (Stiven and McLaren, 1994 : 88). Il considérait aussi ses films comme un moyen d'offrir une alternative à l'influence très puissante des messages missionnaires chrétiens (voir plus loin ses propos sur son troisième film, *Gogodala*).

Des raisons personnelles poussaient Chris Owen à rentrer en Australie au moment même où Bryan T. Hill, directeur du Tourist Board, fut remplacé, mais Ulli Beier, qui venait de revenir dans le pays pour mettre en place ce qui s'appellerait ensuite l'Institute for Papua New Guinea Studies » (IPNGS), lui demanda de rester car il avait été séduit par ses photographies exposées au Creative Arts Centre de Sydney.

Après avoir passé une quinzaine d'années à l'Université de Ibadan au Nigeria où il arriva à 28 ans et développa des méthodes innovantes d'enseignement littéraire, Ulli Beier avait d'abord été recruté dans le département de littérature de l'Université

de Papouasie Nouvelle-Guinée (fondée en 1965). Déçus par ce qu'était alors Port Moresby, a « cultural desert, inhabited by its Australian administration » (Trist, 2011), Ulli et sa femme Georgina décidèrent dès leur arrivée dans le pays, en septembre 1967, de transformer la situation. Lui conçut un cours de littérature et d'écriture créative et, devant l'absence d'écrits papous, encouragea ses étudiants à collecter les récits et légendes de leurs villages et à les traduire en anglais. Elle contribua à organiser des expositions et à promouvoir des artistes papous à Port Moresby et à l'étranger. Mais en 1971, les Beier retournèrent au Nigeria où Ulli devint le directeur de l'Institute of African Studies d'Ife (pour plus de détails sur la vie et le travail de Ulli et Georgina Beier en Nouvelle-Guinée, voir Beier, 2005).

Heureusement pour la Nouvelle-Guinée, pour l'art du film et de la musique et pour l'anthropologie, Michael Somare, *Chief Minister* depuis l'accession du pays à l'autonomie politique en 1973 (tableau 2), demanda à Ulli Beier en 1974 de revenir pour fonder un institut dont l'objectif affiché serait d'étudier, de documenter et d'interpréter « tous les aspects de la culture traditionnelle indigène de Papouasie Nouvelle-Guinée » pour « surmonter le sentiment de perte d'identité culturelle né d'une société en voie de changement rapide »³ (cf. <http://png.athabasca.ca/IPNGStudies.php>).

L'Institute of Papua New Guinea Studies (IPNGS) fut établi en 1974 (Iamo and Simet, 1998 : 200). Dans les années 1980, il fut intégré au National Research Institute (NRI) dont il devint la Cultural Studies Division (voir tab. 2), avant de retrouver son appellation précédente quelques temps après sous la pression de Chris Owen et de Don Niles, responsables des services du film et de la musique respectivement. En parallèle, la Skul Bilong Wokim Piksa (School for Making Films) fut créée par Paul Frame en 1980 pour servir d'outil de communication (« *media programme* »⁴) du Raun Raun Traveling Theatre, « *a roadshow aimed at explaining government programmes to rural communities* ». En tant que premier directeur de la Skul Bilong Wokim Piksa, il proposa à Chris Owen d'y enseigner la réalisation cinématographique, une offre que celui-ci refusa, essentiellement parce qu'il n'était pas un enseignant et n'utilisait pas la vidéo (courriel de M. Maden, 3 avril 2018). Paul Frame décida d'acquérir du matériel pour réaliser des films à petit budget, en l'occurrence quelques caméras Super8 mm et deux bancs de montage.

Après des essais infructueux pour impliquer des écoles de cinéma australiennes dans le fonctionne-

2. Cet article est essentiellement fondé sur de longs entretiens menés auprès de Chris Owen entre 2013 et 2017 dans le but de rédiger un ouvrage sur son travail et sa vie en Papouasie Nouvelle-Guinée mais il a été complété, après sa mort, grâce à des informations fournies par plusieurs de ses amis.

3. « *The stated objective of IPNGS was to research, record, and interpret "all aspects of traditional indigenous culture in Papua New Guinea"* ».

4. Expression de Martin Maden (voir exergue) dans un courriel adressé le 3 avril 2018 à Andrew Pike, ami de Chris Owen, réalisateur et fondateur de la société australienne de distribution de films documentaires Ronin Films. Il y retrace avec une grande précision l'historique et le champ d'activité des diverses institutions culturelles de la Papouasie Nouvelle-Guinée et témoigne de l'influence de Chris Owen sur des réalisateurs papous comme lui.

Date	Événement	Lieu
1944	Naissance le 15 mai	Grande-Bretagne
1961	Obtention du statut de résident permanent en Australie	
1967	Recrutement de Ulli Beier dans le département de littérature	Université de Papouasie Nouvelle-Guinée
1968	Début de ses études supérieures à Birmingham (UK)	College of Art and Design (Birmingham))
1971	Diplôme de Communication visuelle	
1972	Photographe free-lance	Voyage d'un an en Asie
1972	Les McLaren travaille comme monteur	Tourist Board (Port Moresby). Dir : Bryan T. Hill
1973	Photographe pour conception d'affiches touristiques, puis <i>film director</i> en remplacement de Ch. Fryman	
1973	Exposition de photographies	Creative Arts Center (Sydney)
1974	Gary Kildea et Dennis O'Rourke travaillent comme réalisateurs	Office of Information (OI, Port Moresby)
1974	Création de l'Institute of Papua New Guinea Studies (IPNGS)	Port Moresby (Dir. : Ulli Beier)
1974	Responsable de l'unité « Cinéma et photographie »	Institute of Papua New Guinea Studies (IPNGS)
1980	Création de la Skul Bilong Wokim Piksa	Goroka (Dir. : Paul Frame)
années 1980	Intégration de l'IPNGS au National Research Institute (NRI) en tant que Cultural Studies Division	Port Moresby
1982-1985	Participation de jeunes Papous à des stages de formation à la pratique filmique	Ateliers Varan (Paris)
1983-1984	Ateliers de douze semaines de formation à la pratique filmique	Organisés en PNG par les Ateliers Varan (Goroka et Lae)
1985	Pengau Nengo devient directeur de la Skul Bilong Wokim Piksa	
1994	La Skul Bilong Wokim Piksa est officiellement remplacée par le National Film Institute (NFI)	Loi <i>National Cultural Commission Act 1994</i>
1996	Incendie de la Skul Bilong Wokim Piksa (nom d'usage du NFI)	Goroka
1999	Arrivée de Chris Owen à Goroka pour diriger le National Film Institute	
2011	Départ de la Papouasie Nouvelle-Guinée	
2018	Décès le 9 mars	Canberra (Australie)

TABLEAU 1. – Quelques éléments de repère : Chris Owen et ses collègues au sein des institutions artistiques et filmiques de la Papouasie Nouvelle-Guinée (lorsque le nom de la personne n'est pas mentionné, l'événement concerne C. Owen)

ment de la Skul Bilong Wokim Piksa, Paul Frame profita d'un séjour à Paris pour se rendre aux Ateliers Varan, qui acceptèrent de se lancer dans l'aventure⁵. En 1982, deux jeunes Papous, dont une femme, partirent se former à Paris et deux années plus tard, après que deux enseignants des Ateliers Varan se furent rendus à Goroka en 1983 puis à Lae (Morobe Province) en 1984, sept Papous avaient suivi la formation complète et douze autres un des deux stages, longs cha-

cun de douze semaines. En 1985, un atelier de onze semaines fut organisé, de nouveau à Paris, qui permit à trois étudiants⁶ de réaliser leur premier film 16 mm avec du matériel professionnel. Leur court-métrage *Stolat*, portrait d'un vieil homme polonais rencontré en France, obtint une récompense internationale (voir Maden, ce volume). La même année, Paul Frame quitta la Skul Bilong Wokim Piksa et le plus âgé de ces trois étudiants-réalisateurs, Pengau Nengo, en devint

5. Il serait trop long de raconter l'histoire des Ateliers Varan. Disons simplement ici que cette « formation par la pratique » au cinéma documentaire est née en quelque sorte de la réponse de Jean Rouch à la demande des autorités du Mozambique en 1978 de « venir filmer les mutations de leur pays ». Celui-ci proposa plutôt « de former de futurs cinéastes locaux afin qu'ils puissent filmer leur propre réalité » (voir Maden, ce volume). Après cette expérience pionnière, un atelier est créé à Paris en 1980 pour accueillir des stagiaires de différents pays. Pour plus de détails, voir <http://www.ateliersvaran.com/fr/article/qui-sommes-nous>.

6. Bien que j'aie rencontré Pengau Nengo, Martin Maden et Bike Johnstone lors de leur séjour à Paris, je n'aurais pas pu rédiger ces lignes sans avoir recours au courriel très détaillé de Martin Maden déjà cité.

1949	Le parlement australien adopte la loi appelée <i>Papua and New Guinea Act 1949</i> qui réunit sous une seule administration et le seul nom de <i>Territory of Papua and New Guinea</i> les deux territoires de Papouasie (au sud) et de Nouvelle-Guinée (au nord).
années 1960	Création d'un Film Unit au Department of Information and Extension Services (DIES)
1965	Fondation de l'Université de Port Moresby. Ulli Beier est recruté dans le département de littérature.
1967	Fondation du Pangu Party par Michael Somare.
1/07/1972	Le Territory of Papua and New Guinea prend le nom de Papua New Guinea.
1972	Élections. Michael Somare forme un gouvernement de coalition.
1/12/1973	La Papouasie Nouvelle-Guinée accède à l'autonomie politique (self-government). Michael Somare devient Premier ministre (Chief Minister).
1974	La loi <i>Cultural Development Act 1974</i> institue le National Cultural Council, qui coordonne trois institutions culturelles créées en même temps à Port Moresby : le Center for Creative Arts, le National Museum et l'Institute of Papua New Guinea Studies (IPNGS) dont la direction est confiée à Ulli Beier
16/09/1975	Indépendance de la Papouasie Nouvelle-Guinée. Michael Somare devient le premier Premier ministre du pays
Entre 1971 et 1973	Le Department of Information and Extension Services (DIES) change de nom et devient l'Office of Information (OI)
1976-1977	Création d'une section de production vidéo au sein de l'Office of Information
vers 1983	Démantèlement de l'Office of Information
1994	La loi <i>National Cultural Commission Act 1994</i> institue la National Cultural Commission (en remplacement du National Cultural Council)
1994	La National Cultural Commission établit et administre trois institutions culturelles nationales : le National Performing Arts Troupe, l'Institute of Papua New Guinea Studies (IPNGS) et le National Film Institute (NFI).
1994	La loi <i>National Cultural Commission Act 1994</i> prévoit la création du National Film Institute en remplacement de la Skul Bilong Wokim Piksa.
1999	Ouverture effective du National Film Institute à Goroka

TABLEAU 2. – Quelques repères concernant l'histoire politique et les institutions culturelles de la Papouasie Nouvelle-Guinée

le directeur. Assistés de Séverin Blanchet, à l'époque directeur des Ateliers Varan qu'il avait contribués à créer et décédé tragiquement depuis, deux d'entre eux réalisèrent ensuite une comédie, *Tinpis Run* (1991) qui eut beaucoup de succès dans le pays (voir aussi Sullivan, 2003 : 31 et Maden, ce volume). Entre 1992 et 2009, Séverin Blanchet et Martin Maden organisèrent ensemble des ateliers de formation en Nouvelle-Calédonie. Quant à la Skul Bilong Wokim Piksa de Goroka, elle disparut dans un incendie en 1996 (voir p. 48). Chris Owen commença alors à réfléchir à la création d'un Institut à Goroka, dans des hautes terres au climat plus favorable à la conservation des films que ne l'était celui de la capitale.

Effervescence, créativité et esprit de sauvegarde

Mais revenons aux premières années de l'Institute of Papua New Guinea Studies (IPNGS). Celui-ci consistait en une pièce de la maison de Ulli et Georgina Beier, située près du studio de la National Broadcasting Corporation à Port Moresby. Georgina sculptait dans l'arrière-cour en compagnie d'artistes papous, sculpteurs sur métal et peintres, parmi lesquels Akis, Jakupa et Kauage, tous devenus mon-

dialement célèbres. Sur la longue table de la pièce assignée à l'Institut, Chris Owen travaillait, parfois à côté de chercheurs de passage. Les McLaren⁷ et l'ethnomusicologue Don Niles, aujourd'hui à la tête de l'IPNGS, faisaient aussi partie du groupe d'expatriés passionnés par le pays, ses habitants et leurs cultures et employés dans les deux unités que l'Institut comprenait : celle du film et celle de la musique.

Bien qu'il fût réalisateur résident, en charge de mettre en place une unité cinématographique au sein de l'IPNGS, Chris Owen n'avait ni équipement ni personnel, seulement un peu d'argent ; il était à l'époque et selon sa propre expression « *the team leader of himself* ». Sachant que du matériel se trouvait toujours au Tourist Board, il obtint de pouvoir louer une caméra et un banc de montage. Ulli Beier lui demanda de prendre en charge à la fois la prise de photographies et leur développement et la réalisation de documents cinématographiques. Ce fut le début d'une carrière et d'une vie entièrement dédiées aux habitants de la Papouasie Nouvelle-Guinée et à la documentation de la richesse de leurs pratiques rituelles et de la diversité des formes que prennent leurs vies selon les endroits du pays. Ses trois premiers films, *Tighten the Drums* (Enga), *The Red Bow-*

7. Les McLaren, qui fit partie de l'équipe de tournage de plusieurs des films de Chris Owen (*Gogodala*, *The Red Bowmen*, *Malagan Labadama*, *Tukana*, *Man without Pigs* et *Ramu Paua*), travaillait comme monteur au *Tourist Board* lorsque Chris Owen y fut recruté en 1973.

men (West Sepik) and *Gogodala – A Cultural Revival?* (Gulf), furent réalisés dans le cadre de l'IPNGS.

Lors des entretiens que j'ai menés avec lui à Canberra, Chris Owen me décrit la période de la fin des années 1970 comme particulièrement excitante parce que Ulli et Georgina généraient beaucoup d'énergie autour d'eux en matière de créativité artistique. Ils organisaient continuellement des expositions et tentaient d'établir des relations avec leurs amis papous d'où tout colonialisme serait exclu. Le Pagine Club, premier club « multiracial » du pays, était représentatif de cette ambiance. Là, avant l'Indépendance, Blancs et Mélanésiens pouvaient prendre une bière ensemble.

« Mon ami Christopher Fryman avait l'habitude de s'y rendre. C'était un endroit vraiment chouette, très simple, où régnait une véritable sensation d'optimisme. On se disait que c'était là que le colonialisme allait mourir. Les quelques Blancs qui y venaient et se mélangeaient aux Papous étaient des gens progressifs. L'endroit n'avait pas la prétention du club de l'Université ; c'était juste un bar. Je crois que Somare y est venu plusieurs fois, en toute discrétion. C'était difficile de tenir un établissement pareil car les Papous n'avaient pas les moyens de s'offrir une bière. Il me semble que nous payions plus en tant que Blancs de façon à ce que le bar ne mette pas la clé sous la porte. »

Ce moment d'effervescence artistique et d'engagement politique se poursuit après le 16 septembre 1975, premier jour d'indépendance pour le pays. Au milieu des années 1960, un service de cinématographie (*Film Unit*) avait été créé au sein du Département of Information and Extension Services (DIES) mis en place par les Australiens après la Seconde Guerre mondiale et renommé Office of Information (OI) entre 1971 et 1974⁸. Outre

« la volonté de promouvoir l'harmonie inter-tribale grâce à la compréhension mutuelle, comme l'illustre la création par les administrateurs coloniaux des divers shows qui permettaient aux groupes de vallées différentes et parfois ennemis de se rencontrer » (Owen, comm. pers.),

l'OI avait conservé les mêmes objectifs que le DIES,

« a mixture of public education relevant to the various Departmental responsibilities (Health, Agriculture, Road safety, etc) & promoting aspects of government in general. » (Owen, comm. pers.)

En 1976 ou 1977, « une section de production vidéo fut créée au sein de l'Office of Information (OI) » (courriel de Les McLaren, 11/01/2019) pour réaliser des documentaires informatifs plus récréatifs que

ceux produits jusque-là par le DIES. Stiven et McLaren (1994 : 89) rapportent que ces derniers étaient réalisés en recourant au « conventional "Grierson" style of formal, posed images with "voice of god" narration » (voir aussi Maden, ce volume). Le nouveau style des deux réalisateurs recrutés par l'Office of Information, Gary Kildea et Dennis O'Rourke, apparaît dans *Bilong Living bilong Ol*, réalisé par le premier en 1973. Dans le milieu des réalisateurs travaillant en Papouasie Nouvelle-Guinée, Gary Kildea, plus célèbre internationalement pour son film *Trobriand Cricket*, est celui qui, dans *Bilong Living bilong Ol*, a rompu avec le style filmique colonial alors dominant dans le pays et imaginé de nouvelles techniques de narration en recourant au sous-titrage et en bannissant la voix off (Owen, comm. pers., nov. 2013 ; McLaren, courriel, 8/07/2018). Tous deux répondirent ensuite à une commande de l'Office of Information tout en adoptant un style bien différent là-encore des productions de cette institution gouvernementale. Le film qui en résulta, *Ileksen: Politics in Papua New Guinea*, documente la campagne des différents partis et de leurs candidats aux premières élections générales post-indépendance de juin 1977, tout en donnant des éléments d'information historiques et politiques sur la période qui précéda l'Indépendance (voir aussi Larcher, ce volume).

Sans aborder directement la vie politique, certains films de Chris Owen participent eux aussi de ce mouvement en ce qu'ils documentent le rapport aux changements qui affectaient déjà la vie cérémonielle dans certaines régions. *Gogodala* (1977) témoigne ainsi d'une tentative de revitalisation culturelle sur la côte sud (Gulf Province). *Man without Pigs* (1990) raconte les tribulations de John Waiko qui, ayant obtenu un PhD en histoire, revient dans son village pour fêter ce remarquable accomplissement avec son directeur de thèse, Hank Nelson. Ce faisant, le film illustre les effets d'un monde changeant où des valeurs contradictoires cohabitent.

Ces deux films font véritablement œuvre d'anthropologie, tout comme *The Red Bowmen* (1976), *Malagan Labadama: A Tribute to Buk-Buk* (1980) et *Bridewealth for a Goddess* (1999)¹⁰, qui offrent des images à la fois parlantes en elles-mêmes (voir aussi MacDougall, 1995 : 124) et susceptibles d'accompagner les remarquables ethnographies, respectivement d'Alfred Gell¹¹, de Brenda Clay (1986) et Brigitte Derlon (1997)¹² et d'Andrew Strathern (1970). Pour Annie Stiven et Les McLaren,

8. Les informations que j'ai pu obtenir au cours de mes enquêtes et dans la littérature ne sont malheureusement pas plus précises.

9. Considéré comme le « père de l'école documentaire britannique » alors même qu'il ne réalisa qu'un seul film, *Drifters*, en 1929, John Grierson (1898-1972) a surtout « développé l'idée d'un cinéma de propagande gouvernementale dont le financement serait soumis à la collaboration des différents ministères et organismes gouvernementaux en tant que commanditaires » (Zéau, 2008 : 55). Le territoire de Papouasie et Nouvelle-Guinée des années 1960 se conformait à ce modèle. Pour en savoir plus sur les changements survenus dans le style cinématographique, voir MacDougall, 1995.

10. Toutes ces dates correspondent à celles où le montage de ces films était terminé et où ils étaient donc prêts à être distribués.

11. Alfred Gell avait fait appel à Chris Owen car il pensait que le rituel *ida* que les Umeda organisèrent en 1975 serait le dernier. De manière indirecte, *The Red Bowmen* documente aussi le rituel *yangis* des Yafar, autre version du même rituel de fertilité, analysée par Bernard Juillerat (1992).

12. Ne sont mentionnées ici que les ethnographies concernant la zone linguistique mandak (Nouvelle-Irlande) où se déroule le film, auxquelles il faut évidemment ajouter celle d'Elizabeth Brouwer (1980), l'ethnologue conseillère sur le tournage.

« *the ethnographic [film] genre owed much of its method to its association to anthropology, and notions of objective scientific documentation.* » (1994 : 86 ; et voir MacDougall, 2006 sur l'histoire du film ethnographique)

C'est ici indéniablement le cas, qui va de pair avec le temps passé à préparer, en amont, son ou ses séjours. Chris Owen se rendait dans les villages où il voulait réaliser un film sans matériel audiovisuel et y restait plusieurs semaines pour expliquer sa démarche. Une fois gagnée la confiance de ses interlocuteurs et leur accord obtenu, il revenait avec un ou plusieurs assistants selon les cas, dont un preneur de son, et séjournait le temps qu'il fallait pour réaliser le film qu'il avait en tête.

« Mes films parlent plus et mieux que mes mots ne le feraient » me dit un jour Chris Owen. Cette phrase assez banale pourrait passer pour un refus de dissenter avec moi sur les films qu'il avait réalisés. En fait, il voulait signifier par là que, si ses films avaient besoin d'une explication, c'est qu'ils n'avaient pas réellement atteint leur but. Nos entretiens ont donc surtout porté sur les conditions de réalisation de ses films, sur la façon dont il envisageait les relations avec les villageois chez lesquels il se rendait et avec, le cas échéant, les ethnologues qui connaissaient la région, sur le contexte socio-politique du pays dont ils filmaient les habitants et sa propre position en tant que réalisateur employé par le gouvernement. Les propos qu'il a tenus lorsqu'il m'a parlé de son troisième film, *Gogodala – A Cultural Revival?* illustrent ces différents points.

Gogodala : « A powerful piece of political cinema »¹³

Chris Owen s'est rendu à Balimo, au sud-ouest du pays, dans la *Western Province*, accompagné de Les McLaren, le preneur de son de l'IPNGS avec lequel il a travaillé sur de nombreux films (voir note 7), et qui est resté son ami jusqu'à sa mort. Comme toujours, la période précise à laquelle les images ont été tournées reste pour lui difficile à déterminer. Il n'aimait pas ce type de questions et sa chronologie était toujours relative : « c'était avant *Malagan* ; mon fils Dylan était avec moi sur ces deux tournages consécutifs-là », etc. Le générique ne comporte pas de date mais Les McLaren m'a dit que les images avaient été tournées entre fin 1976 et début 1977.

Les Gogodala furent contactés pour la première fois au début du xx^e siècle et des commentaires élogieux sur leurs jardins et leur art se rencontrent sous la plume des premiers administrateurs de brousse (*patrol officers*) australiens. Habitants de zones marécageuses, les villageois résidaient traditionnellement dans une unique longue maison (*longhouse*) sur pilotis et sans fenêtres, de 200 mètres de long sur

25 mètres de large dans laquelle tout le monde vivait mais dans des compartiments séparés. Les hommes, qui avaient accès à tout l'espace, entraient par deux petites portes situées sur les côtés et débouchaient alors sur le *komo*, un immense couloir-hall dont la hauteur s'étendait jusqu'à la poutre faîtière et dans lequel les hommes passaient leurs nuits, allongés sur des plateformes placées en hauteur. Ce hall était aussi le lieu où ils organisaient leurs rituels et préparaient leurs sculptures. Celles-ci comprenaient des

« *canoe designs*, qui étaient peints sur les canoës mais aussi sur les tambours, les masques et les corps des hommes lors des occasions cérémonielles » (Dundon, 2007a : 131)

Chaque clan avait le sien. Les missionnaires de l'Unvangelised Fields Mission (UFM)¹⁴ qui s'installèrent dans la région dans les années 1930 considérèrent

« ces diverses images comme des manifestations de la vénération d'esprits néfastes et leur présence fut associée à une communauté païenne (*heathen*). » (Dundon, 2007a : 131)

De chaque long côté du hall central *komo* de la longue maison dont les femmes étaient séparées par des cloisons, se trouvaient les pièces, réparties sur deux étages, qui leur étaient réservées. Elles et leurs enfants y accédaient par des échelles situées sous le toit de chaume qui s'étendait vers le sol. Dans les pièces les plus basses, elles préparaient les repas ; dans celles du haut, elles passaient les nuits avec leurs enfants (voir les dessins et plans très parlants du site du Museum der Kulturen de Bâle, <https://gross.mkb.ch/gross/en/totale-architektur.html>).

En août 1974, Michael Somare, alors *Chief Minister* du gouvernement autonome, inaugure le Gogodala Cultural Centre, une longue maison construite quarante ans après avoir opté pour un autre type d'habitat et abandonné tout rituel masculin (voir le résumé de cette histoire par Alison Dundon, 2007a : 133). Le film de Chris Owen, tourné plus de deux ans après cette inauguration, pose implicitement la question de savoir si un tel projet de construction peut être considéré comme un *cultural revival*. Pour aborder le sujet, il fait appel à de nombreux protagonistes et procédés filmiques. Sont interrogés des hommes du village d'âges divers, l'anthropologue Tony Crawford qui, suite à la demande initiale d'un villageois, a monté avec succès le dossier de demande de subvention auprès du National Cultural Council qui venait d'être formé (voir tab. 2), un chasseur de crocodiles, tous plutôt favorables à la culture des Gogodala mais aussi un missionnaire qui voulait la changer, et un élu local qui synthétisa les deux positions devant la caméra, sans compter le discours de Bernard Narakobi, *Chairman* de la Law Reform Commission et personnage politique important.

13. Cette citation provient d'un article d'Andrew Pike publié en 1979 dans un magazine australien indépendant sur le cinéma intitulé *Cantrill's Film Notes*.

14. L'UFM deviendra plus tard l'Asia and Pacific Christian Mission (APCM) puis l'Evangelical Church of Papua New Guinea (ECPNG) (Dundon, 2007a : 128).

Le film a donc largement recours aux paroles des acteurs de la région, la voix off¹⁵ et les photographies noir et blanc sur les étapes de sa construction ne servant finalement qu'à raconter l'histoire qui s'y est déroulée. Pourtant, à dix minutes de la fin du film, le narrateur prononce une phrase choc sur des images de danseurs gogodala arborant leurs célèbres coiffes blanches auxquelles sont accrochés latéralement deux oiseaux de paradis et défilant le long de la *longhouse* construite dans la petite ville de Balimo (photo 1). Il commence par dire que

« l'inauguration du centre culturel a vu la ré-émergence de quelques danses traditionnelles gogodala. »

Puis, après une séquence sans paroles d'une trentaine de secondes, il reprend :

« le résultat synthétique de la tradition revivifiée et d'idées provenant d'autres provinces a conduit à une *spectator-orientated pop culture*. »

Ce film dresse donc le tableau d'un possible phénomène de revitalisation culturelle (*A cultural revival?*, avec un point d'interrogation) suscité par l'intérêt d'un anthropologue¹⁶ arrivé en 1972 afin de collecter des objets pour une institution culturelle australienne. Insatisfait devant les productions de ses hôtes et pourvu de photographies anciennes, il déclenche l'envie, chez certains Gogodala, de construire une longue maison qui pourrait voir renaître l'art des sculpteurs encore capables de transmettre leurs connaissances rituelles et savoir-faire artistiques, les uns n'allant pas sans les autres. Le *Gogodala Cultural Centre* ouvrit ses portes en août 1974 mais son délabrement constaté en 1982 n'occasionna aucun élan collectif visant à sa restauration malgré la mobilisation du directeur du centre, Bege Mula, et l'obtention d'une subvention conséquente. Globalement, les sculpteurs étaient insatisfaits devant ce qu'ils percevaient comme l'incapacité du centre à acquérir leurs œuvres et à leur trouver rapidement des acheteurs à Port Moresby ou ailleurs. Pour Alison Dundon,

« l'élan revivaliste devint un moyen grâce auquel un groupe de Gogodala chercha à établir des liens nouveaux, régionaux, nationaux et internationaux » (2007a : 130, 142)

15. Comme me l'a dit Chris Owen en novembre 2013, « ce n'était pas la voix off au sens traditionnel du terme ; je cherchais déjà à sortir de ce modèle du film documentaire de l'époque, qui consistait essentiellement à associer des images à une forte voix, une voix off anonyme » (voir aussi page 41).

16. C'est ainsi que Tony Crawford est qualifié dans le film de Chris Owen mais Alison Dundon, l'anthropologue qui travaille aujourd'hui auprès des membres de ce groupe, parle de lui à propos de cette affaire comme d'un « expatrié travaillant pour le Australian Art Advisory Board » et chargé d'aller chez les Gogodala pour collecter des objets pour la National Art Collection of Australia (Dundon, 2007b : 151-152). Il est aujourd'hui éditeur d'ouvrages d'art.



PHOTO 1. – Des danseurs gogodala paradent le long de la « longhouse » faisant office de Cultural Center à Balimo (Extrait du film de C. Owen, *Gogodala: A Cultural Revival?*, 1977)

Mais faute d'y être parvenu, le Gogodala Cultural Centre ferma ses portes, ce qui n'empêcha pas d'autres villages gogodala de créer leurs propres centres culturels (Dundon, 2007a : 133 ; 2007b : 163).

A posteriori, on peut dire que le film de Chris Owen, qui ne développait guère l'aspect commercial du *Cultural revival* et ne se demandait pas si le mouvement allait durer, avait perçu le caractère artificiel de l'affaire. L'homme travaillant pour le Gogodala Local Government Council parle pourtant de

« deux groupes opposés, l'un contre « la vie culturelle » et l'autre pour lequel la vie culturelle est une bonne chose » (pour une discussion à propos de cette division en deux groupes ayant une vision différente des pratiques liées au passé, voir Dundon, 2007a : 138-139)

Il soulignait par ailleurs que, contrairement à l'idée commune, la culture gogodala n'avait pas été totalement stoppée par les missionnaires. Son propos était en quelque sorte confirmé par la capacité des sculpteurs les plus âgés à se remettre à la tâche en ces années 1970 et à raconter les mythes et récits associés aux images sculptées.

L'aspect commercial et folkloriste (mon terme, mais celui de « culture pop » est tout aussi dévalorisant) a finalement dominé, au point que les personnes les plus concernées ont fini par penser que le jeu n'en valait pas la chandelle. On rejoint ici un thème cher au réalisateur recruté par le gouvernement papou. Comme il me l'a dit, son film était

« une façon d'essayer d'affirmer un point de vue politique subversif, en l'occurrence à propos des missionnaires. Mais je devais le faire dans un contexte où j'étais subventionné par le gouvernement. Je ne pouvais pas être trop critique dans la mesure où la politique (*policy*) gouvernementale était d'encourager l'activité missionnaire des Papous eux-mêmes¹⁷. Je devais donc parler de l'activité missionnaire sans contrer le National Cultural Council qui était mon employeur. Et je cherchais à être critique de cette institution qui soutenait entièrement le concept de la revitalisation culturelle et l'*artificiality of it all*¹⁸. Au bout du compte, j'ai essayé d'être subtilement critique des missionnaires [...] Et Tony Crawford est également positionné de manière ambiguë quand on le voit créer le mouvement, faisant travailler les gens à la manière d'un contremaître pour construire cette réplique d'une longue maison. » (Chris Owen, 16/11/2013, ma traduction)

Chris Owen occupe ici une position d'observateur qui paraît neutre ; pourtant, il tente de distiller des opinions au travers des personnes qu'il fait parler. Le gouvernement de la jeune Papouasie Nouvelle-Guinée est, ici, non pas au premier plan, mais partout présent dans la façon dont il contribue à mettre en scène la culture des différents groupes qui composent le pays. En cela, il ne se distingue guère, dit implicitement le film *Gogodala*, des organismes coloniaux et de l'Office of Information plus récent dont l'objectif était de diffuser des informations et de promouvoir l'harmonie inter-tribale et l'identité nationale (voir Denoon, 2012 : 168) grâce à l'inter-compréhension .

« C'est la raison pour laquelle les administrateurs australiens (*kiaps*) créèrent des festivals (*shows*), le Goroka show, le Hagen show, le Port Moresby show. Il s'agissait de faire se rencontrer des tribus qui, souvent, résidaient dans des vallées adjacentes mais ne se parlaient jamais, se détestaient ou étaient d'anciens ennemis. Donc, on avait le Morobe show, le Hagen show, dans lesquels les employés du gouvernement amèneraient leurs tribus. Toutes les tribus se mélangeraient, montreraient leurs plus belles parures et participeraient à une compétition en vue d'obtenir des récompenses en argent. » (Chris Owen, 25/11/2014, ma traduction)

Sans qu'il me l'ait dit ouvertement, ses allusions montraient que le phénomène de revitalisation culturelle de *Gogodala*, initié par un expatrié et financé par le gouvernement, lui rappelait le rapport colonial que les cultures du pays avaient connu avec les Australiens. Les conditions de la genèse de ce centre lui paraissaient de ce point de vue contestables mais pas tant le centre lui-même, dont Dundon dit qu'il était devenu

17. En fait, « bien que Michael Somare affirmât juste après l'Indépendance qu'il n'y aurait plus de missionnaires étrangers autorisés dans le pays, la règle ne fut pas appliquée et l'endroit en est bondé, d'Américains particulièrement... » (Owen, comm. pers., 22/11/2014).

18. Rappelons que la construction de la longue maison – et donc l'établissement du *Gogodala Cultural Centre* – a été financée par le National Cultural Council. Pour une discussion approfondie des débats qui ont entouré la création de centres culturels dans le Pacifique, « mi-musées folkloriques mi-ateliers » dont celui de *Gogodala* fut en quelque sorte le « prototype » (Babadzan, 1988 : 219), voir Dundon, 2007a : 134-136.

19. Les *luluai* étaient des représentants villageois désignés par l'administration australienne pour faire appliquer les règlements et résoudre les conflits sans gravité.

« un foyer temporaire de ferveur nationaliste pour les agents et les institutions nationales au début de l'Indépendance. » (2007a : 129)

C'est plutôt ce rapport colonial qu'il a cherché à décortiquer, subtilement mais de manière suffisamment présente pour qu'un critique ait qualifié le film de « *powerful piece of political cinema* ».

Quand les sujets d'un film donnent leur avis ou *Malagan Labadama : A Tribute to Buk-Buk*

Les discussions que Chris Owen et moi avons eues à propos de ce film et autour de son tournage ont abordé plusieurs sujets, dont celui du « retour » de ses travaux à la population concernée, ici les habitants du village de Panatgin situé en Nouvelle-Irlande (région linguistique mandak). D'autres le concernent plus directement en tant que personne, mais ils sont aussi liés à la relation qu'il entretenait avec le terrain. D'abord, Chris a eu l'autorisation d'entrer dans la maison des hommes située dans l'enclos temporaire où se fabriquaient les masques et les sculptures et où se préparaient les danseurs à l'abri des regards. Il attribue cette invitation au fait qu'il avait alors – entre les tournages de *Gogodala* et de *Malagan* – pris progressivement (« *slowly slowly* ») la décision de vivre en Papouasie Nouvelle-Guinée et qu'il se sentait de plus en plus en harmonie (« *in tune* ») avec l'endroit.

Comme *The Red Bowmen* avant lui et *Bridewealth for a Goddess* après lui, *Malagan* constitue une véritable ethnographie filmée. Outre le fait que ces trois films ont bénéficié des conseils des anthropologues spécialistes des groupes et des lieux où ils ont été tournés (voir p. 41-42), ils documentent des rituels majeurs. Dans le cas de *Malagan*, il s'agit d'un rituel de clôture de deuil dont on cerne d'entrée de jeu l'objectif :

« *em nau, mipela i go long redi long pinisim nem bilong Buk Buk long matmat bilon em, long mekim memorial bilong em bai kamap, long sampela taim ikam* »

« Et voilà, nous allons nous préparer à terminer le nom de Buk Buk sur sa tombe, et sa mémoire va être activée pour les temps à venir » (ma traduction du *Tok Pisin*)

On en voit ensuite la longue préparation et l'on en suit toutes les étapes – qui correspondent à des jours marqués par des noms spécifiques.

Malagan raconte donc comment, en 1979, trois frères ont organisé la cérémonie qui clôt le deuil de Buk Buk, un homme important de leur clan sur les plans à la fois administratif (il a été policier et *luluai*¹⁹ pendant de très nombreuses années), cultu-

rel (il connaissait très bien la tradition et les coutumes des anciens) et religieux (il s'était converti au christianisme). Eliachim, l'aîné, sculpte l'effigie *malagan*²⁰ *Labadama* de leur clan et Anton, le benjamin – et magicien – compose les chants et discours de fin de la cérémonie, tandis que Raymond, le cadet, reste un peu

plus en retrait lors du tournage proprement dit. Le film montre en détail l'activité des personnes impliquées dans la cérémonie, y compris celle des sœurs et de l'épouse du frère aîné, et dévoile les relations importantes dans ce rituel qui clôt les séries d'obligations entre familles, clans et villages liés à ce décès survenu quatorze ans plus tôt.

Le réalisateur choisit aussi de montrer, d'emblée, des images des différents masques et danseurs qui s'entraînent sur la place du village en vue de la fête finale : il y a ce jour-là Ngusuda, le masque à la bouche rouge, Lebeango, l'esprit du requin et Legas, un esprit sauvage de la forêt. Il filme également des hommes âgés racontant les histoires associées à cet ensemble d'esprits. Sans être les seuls présents à l'image, deux des frères Kaparau y occupent une place importante : on voit Eliachim sculpter le *malagan* *Levarima* et répondre aux questions posées par un proche en *Tok Pisin*, avatar du réalisateur et du spectateur (photo 2). Son clan détient le droit de reproduction sur *Levarima* mais il peut le céder si quelqu'un veut en acquérir les droits sur sa fabrication et ses motifs décoratifs. S'il le fait, Eliachim – et

PHOTO 2. – Eliachim Kaparau sculpte le *malagan* *Levarima* sur lequel il détient les droits de reproduction pour son fils qui va couvrir la tombe de sa tante maternelle (Extrait du film de C. Owen, *Malagan Labadama*, 1980)



Subject to this Act, the National Film Institute is responsible to the Commission, within the limits of funds and other resources lawfully available to it, for:

- (a) *developing film as a medium of communication with a wide Papua New Guinea audience; and*
- (b) *creating awareness of the richness of Papua New Guinea cultures through film; and*
- (c) *encouraging the making of Papua New Guinea documentary films; and*
- (d) *producing films with a Papua New Guinea perspective; and*
- (e) *developing film as an educational tool; and*
- (f) *promoting Papua New Guinea abroad through film; and*
- (g) *developing towards establishing a commercial film industry; and*
- (h) *monitoring and facilitating the activities of foreign film crews in Papua New Guinea; and*
- (i) *drawing up policies to regulate foreign film crews in Papua New Guinea; and*
- (j) *any other prescribed matter.*

DOCUMENT 1. – Article 21 de la loi National Cultural Commission Act 1994 (http://www.pclii.org/pg/legis/consol_act/ncca1994318/) instituant le National Film Institute

son clan – ne pourra plus sculpter ce *malagan*. On apprend ensuite que cette sculpture est pour son fils qui va couvrir la tombe de sa « petite maman », sa tante maternelle. Plusieurs commémorations concernant des personnes différentes peuvent donc se dérouler lors d'une unique occasion cérémonielle.

Celle-ci engage aussi de nombreux échanges, essentiellement de taros qui sont récoltés en grandes quantités et placés sur des plateformes construites spécialement, et de cochons qui sont consommés par tous mais dont les têtes sont offertes à des personnes particulières en fonction de la circulation des monnaies de coquillages qui a eu lieu lors du décès. À travers l'exemple de la clôture du deuil de Buk Buk, c'est donc le déroulement du rituel dans sa temporalité qui est illustré.

Chris Owen a jugé bon de me raconter plusieurs expériences vécues lors de ce tournage, essentiellement liées au pouvoir magique dont Anton était le détenteur et qui avait interpellé le réalisateur, lui qui ne croyait aucunement au surnaturel. Le magicien en a usé à trois reprises dans des affaires concernant l'équipe : d'abord, pour soigner la plaie à vif du preneur de son Steve McMillan, qui se promenait toujours pieds nus et avait marché sur des pierres brûlantes de l'énorme four semi-enterré préparé pour cuire les monceaux de nourriture à consommer. Quelques feuilles et une incantation suffirent à la faire cicatrifier en une nuit. Ensuite, contre l'effet d'une piqûre de serpent, au venin certes non potentiellement mortel, mais suffisamment forte pour avoir réveillé Chris en sursaut. Anton alla chercher des plantes, prononça une formule et tout rentra rapidement dans l'ordre. Chris était également l'objet de sensations désagréables la nuit, avec l'impression d'étouffer qui le réveillait régulièrement. Anton le rassura en lui disant que c'était l'esprit du défunt Buk Buk qui ne les connaissait pas et s'inquiétait de les voir occuper son ancienne maison²¹. Anton était d'ailleurs toujours très rassurant : « you'll be alright » disait-il après chacune de ses interventions, sûr de son pouvoir magique. Enfin, Chris me raconta en

20. La plupart des ethnographes écrivent *malanggan* mais je conserve ici la graphie choisie par Chris Owen.

21. Buk Buk avait construit sur la falaise « une réplique d'une maison de Blancs en fibrociment avec un toit en tôle ondulée » qui n'avait plus jamais servi et c'est là que la petite équipe de tournage était hébergée.

riant l'histoire de la pluie torrentielle qui, on le voit dans le film, s'abattit sur le village et abîma les costumes des danseurs et rendit furieux l'organisateur de la cérémonie qui avait largement payé les faiseurs de beau temps. Il avait vu un unique nuage noir traverser l'océan et littéralement arriver droit sur Panatgin. Lors de nos entretiens, ces histoires nous amusaient et nous impressionnaient à la fois mais nous ne nous y attardions pas, de crainte peut-être de les voir fendre notre incrédulité bien arrimée. La réaction des trois frères au visionnage du film à Port Moresby où Chris les emmena nous occupa davantage.

« Je me suis assis devant le banc de montage et nous avons regardé le film et eu des discussions au cours du visionnage. Je laisse toujours l'opportunité aux personnes que j'ai filmées de modifier le film si elles le veulent, mais dans le cas présent, les frères Kaparau étaient plutôt contents du résultat. Ils rentrèrent en Nouvelle-Irlande en avion et plusieurs semaines plus tard, j'ai donc apporté un projecteur 16 mm et le film. Nous avons organisé une série de projections nocturnes dans les communautés qui avaient participé au rituel. Et tu sais, ça déjà, c'est compliqué en soi, de trouver comment apporter un générateur et suffisamment de carburant à 200 kilomètres de là. » (Chris Owen, 10 novembre 2013, ma traduction)

Il insistait ici, comme il l'a fait à plusieurs reprises lorsqu'il comparait les conditions de tournage d'aujourd'hui et d'hier, sur la logistique imposante qu'impliquaient non seulement la réalisation d'un film mais aussi la mise en place d'un dispositif pour montrer celui-ci aux villageois dont lui et son acolyte preneur de son avaient partagé la vie pendant plusieurs semaines. C'est ce que l'on appelle aujourd'hui, en anthropologie, le retour aux populations, qui met l'accent sur le droit de nos hôtes à connaître les analyses des matériaux ethnographiques qu'ils nous fournissent, mais Chris Owen en avait fait, dès les années 1970, le fondement de sa relation au pays et à ses habitants.

À cet égard, la remarque de Raymond, le frère le plus discret des trois au moment du tournage, est exemplaire. Après une projection dans un endroit magnifique du village de Panatgin sur la côte mandak orientale, il fit un discours sur le film et son importance pour le futur :

« nous remercions Chris d'être venu et d'être resté avec nous et d'avoir fait ce film ; nous avons cependant quelque chose qui nous chiffonne : ce qui nous embête est que nous avons vu Chris travailler dur à faire ce film ; nous avons tous travaillé beaucoup pour mettre en place la cérémonie Malagan mais nous avons vu Chris travailler vraiment très dur et, euh, il n'apparaît pas dans le film avec nous. »

22. Je pense ici au film *Eux et moi* de Stéphane Breton sur la Papouasie occidentale où les pensées, voire les états d'âme, du réalisateur sont très présentes verbalement et rendues préhensibles par des prises de vues spécifiques.

23. Chris Owen avait également pris de nombreuses photos du site et de la carcasse de l'avion, comme j'ai pu le constater lorsque, selon son vœu, j'ai récupéré des tirages photo pour numérisation et stockage sur la plateforme d'archivage ODSAS (<https://www.odsas.net>).

24. Le fait que son père avait perdu la vie alors qu'il pilotait un bombardier avait aussi joué aussi un rôle.

25. Chris Owen fut aussi le cameraman sur un autre film de Noriko Sekiguchi, *When Mrs Hegarty goes to Japan*, qui raconte le voyage au Japon de la veuve d'un soldat australien envoyé en Nouvelle-Guinée et ayant vécu l'épisode du Kokoda Trail, lieu marquant pour l'histoire de la guerre du Pacifique pour les deux Nations ennemies, l'Australie et le Japon.

Outre qu'elle était un signe de grande sympathie, cette remarque révélait la façon dont les villageois de Panatgin avaient intégré le réalisateur à leur vie cérémonielle : ils lui avaient donné accès à l'enclos réservé aux hommes et conceptualisé sa présence comme un co-travail participant à la réalisation du rituel malagan. Et, pour ce qui est de leur appréhension de l'image, elle pouvait être aussi naïve (comment peut-on montrer sur un même plan les sujets d'un film et le réalisateur ?) que novatrice (elle pourrait être en effet le point de départ d'une réflexion sur l'inclusion non seulement verbale²² mais aussi visuelle du point de vue du réalisateur).

La Seconde Guerre mondiale en Nouvelle-Irlande et le Japon

La Nouvelle-Irlande fut également importante pour Chris Owen en raison des conversations informelles qu'il eut avec ses habitants sur le tournage de *Malagan Labadama*, mais aussi lorsqu'il était directeur de la photographie pour le film de Dennis O'Rourke, *The Sharkcallers of Kontu*. Elles abordaient très souvent la présence des Japonais dans la région pendant la Seconde Guerre mondiale ; or Chris Owen était très intéressé par la guerre du Pacifique. Ses séjours sur cette île où les carcasses d'avions militaires sont nombreuses et où les gens racontent leurs propres expériences ou celles que leurs parents leur ont racontées lui donnèrent l'idée et l'envie de réaliser un film de fiction (« *feature film* ») sur cette période dans la région.

Dès son recrutement au Tourist Board, avant même l'Indépendance, il avait dû tourner des images pour une série de la BBC intitulée *The Commanders* à propos du guet-apens dont fut l'objet le pilote Yamomoto au sud de l'île de Bougainville, suite au déchiffrement par les Alliés des messages cryptés concernant le vol à venir du Japonais au-dessus de l'île. Christopher Fryman, le réalisateur du Tourist Board, et Chris Owen avaient pour tâche de se rendre sur le lieu du crash près de Buin, qu'ils trouvèrent après une longue marche dans la forêt, emmenés par un guide local. L'avion de Yamomoto était quasi intact²³. Après m'avoir raconté cet épisode, il ajouta que celui-ci l'avait conduit à développer un intérêt pour l'histoire de la guerre²⁴, dont on trouve de nombreuses reliques en Papouasie Nouvelle-Guinée, sous forme de carcasses d'avions militaires, d'armes anti-aériennes, de lampes japonaises ou de véhicules amphibiens américains rouillés.

Sa collaboration avec la réalisatrice japonaise Noriko Sekiguchi lors du tournage de son documentaire *Senso Daughters*²⁵ lui fit par ailleurs faire des recherches qui

lui permirent de rédiger un script de film. Il était prêt à rechercher des financements pour le tourner lorsqu'il fut appelé à la direction du National Film Institute nouvellement créé à Goroka (voir tab. 1-2). Les fonctions administratives de plus en plus prenantes eurent raison du projet.

Senso Daughters traite de l'héritage (*legacy*) de l'occupation japonaise en Nouvelle-Guinée pendant la guerre, fait de viol, de famine et de terreur. Le film est un récit percutant qui révèle un aspect peu connu de la Seconde Guerre mondiale et donne voix aux populations civiles ayant enduré un enfer, permettant ainsi que leur expérience ne soit pas oubliée (voir [https://www.screenaustralia.gov.au/the-screen-guide/t/senso-daughters-\(senso-no-onnatchi\)-1990/835](https://www.screenaustralia.gov.au/the-screen-guide/t/senso-daughters-(senso-no-onnatchi)-1990/835)). Chris Owen était le directeur de la photographie, mais aussi celui qui organisa la logistique du tournage (lieux appropriés, matériel). Noriko Sekiguchi posait de nombreuses questions aux femmes sur leur implication dans la guerre et sur leurs expériences du temps de l'occupation japonaise²⁶.

Chris Owen obtint des éléments détaillés sur l'occupation japonaise lorsqu'il se trouvait dans la maison des hommes de Panatgin, au moment du tournage de *Malagan Labadama*. Là, les hommes racontèrent spontanément des histoires sur les Japonais et les réactions des habitants des villages de la région mandak à leur arrivée : ils se réfugiaient dans les cavités des falaises de calcaire et à leur sommet et de là-haut, observaient la plage où se trouvaient les étrangers. La nuit, ceux-ci allaient faire leurs besoins sur le sable blanc et les villageois étaient donc témoins des habitudes qu'ils avaient prises en la matière. Ce qui les faisait beaucoup rire était ce qui se passait ensuite :

« les *kuka* [crabes des cocotiers en *Tok Pisin*] déterraient les excréments japonais pour les manger et les Japonais attrapaient ces gros crabes et les consommaient ! »

D'autres histoires sont bien moins drôles et, qu'elles appartiennent à la réalité ou non, elles disent quelque chose des sentiments que les Japonais inspiraient à la population, une fois passé le premier espoir qu'ils soient différents des Blancs²⁷. Selon certains, les Japonais avaient creusé une longue tranchée très profonde, de la taille d'un terrain de football, et placé de l'essence au fond ou à côté. Leur intention aurait été, dans un premier temps, d'encercler tous les hommes mélanésiens, de les tuer et de les brûler dans cette longue fosse, puis d'importer des hommes japonais en Nouvelle-Irlande et de faire des femmes locales leurs épouses. Qu'il s'agisse d'un cauchemar collectif local est probable puisqu'aucune trace d'une

quelconque tranchée de cette envergure n'a jamais été retrouvée.

Mais si ces histoires et d'autres contribuèrent à susciter son intérêt et lui donnèrent envie de réaliser son premier film de fiction, la première esquisse du script ne s'inspire que partiellement de ce qui lui avait été raconté. Chris Owen cherchait à donner une idée de ce qui s'était passé pour les Mélanésiens sous l'occupation japonaise et non pas à se placer du point de vue des Alliés. Il y avait une expression en *Tok Pisin* qui, à l'époque, était encore appelé le *Tok Masta* (« le parler des Maîtres ») :

« *Sia'pan i kam na ol waitman i ranawe pinis* » (phrase que l'on peut traduire par : « Les Japonais sont venus et les Blancs sont partis pour de bon. »)

Le « *working title* » du film était trouvé, *Sia'pan i kam*, et s'ensuivit alors pour Chris une intense période d'écriture à Port Moresby – il en avait oublié l'année et eut même du mal à se rappeler avec précision le scénario car il n'en avait pas parlé depuis longtemps. L'idée était d'aborder des questions morales liées à la guerre :

« le scénario met en scène un jeune homme papou se liant d'amitié avec un officier japonais, qui, un jour, a le bras cassé par une noix de coco tombé d'un arbre. Alors que les Alliés repoussent l'ennemi à Bougainville et en Nouvelle-Irlande, les Japonais commettent des atrocités en Nouvelle-Irlande. À un moment donné, l'aviation américaine menace de frapper ses côtes. La population cherche alors à se protéger des bombardements en se réfugiant dans les cavités des falaises de calcaire tout comme elle s'était cachée au moment de l'invasion des Japonais. Elle ne sortait que la nuit. Mon histoire débute ici, lorsqu'un bébé fille naît dans l'une des grottes. Elle est d'une ascendance mixte japonaise et papoue. Une fois adulte, un prêtre catholique lui raconte son histoire sur son lit de mort et elle finit par retrouver un demi-frère au Japon, né une fois son père parti combattre en Nouvelle-Guinée, sans même savoir qu'il avait laissé son épouse japonaise enceinte. Cet homme, blessé pendant la guerre et incapable de se servir de son sabre en raison de son bras cassé par la noix de coco, demanda à son ami papou de l'achever. Bien que réticent à effectuer un geste qui se substituait à un autre dont la signification lui était inconnue, il obéit à son ami puis enterra son corps discrètement dans un endroit peu fréquenté de la mer et considéré comme sacré, là où les coraux affleurent et sont régulièrement battus par la marée. »

Voici le récit du script que Chris Owen a réussi à reconstituer devant moi des années après l'avoir écrit puis partiellement oublié une fois qu'il eut compris que ce projet ne verrait jamais le jour. Il lui tenait à cœur, pourtant, car il permettait sans doute de mêler

26. Le documentaire *Angels of War* de Andrew Pike, Hank Nelson et Gavan Daws (1982) interroge des hommes papous dont la vie a été bouleversée par la guerre du Pacifique et leur mise à contribution forcée par les deux camps. Les réalisateurs ont fait appel à des images japonaises, américaines et australiennes qui nous immergent dans le quotidien de villageois que les enjeux de cette guerre dépassaient totalement.

27. Chris Owen raconte que les Mélanésiens étaient d'abord contents que les Japonais eussent délogé les maîtres coloniaux blancs, mais lorsque les Australiens les repoussèrent et que les Japonais connurent des défaites, les relations avec ces derniers furent l'objet de tensions. Et puis, parmi les villageois, il y avait ceux qui avaient aidé les Japonais et ceux qui avaient soutenu les Alliés et leurs espions qui surveillaient la côte à partir de la forêt (comm. pers., 25 novembre 2014).

un vécu douloureux et peu documenté de l'histoire de ses amis papous à une intrigue fictive à partir d'éléments qu'il jugeait importants pour eux. Une fiction pour la construction de laquelle il avait puisé parmi les éléments les plus réels de l'histoire récente de gens dont il avait filmé la vie rituelle et partagé le quotidien, deux conditions qui avaient permis le recueil des histoires alimentant son premier scénario de film non documentaire.

Quand l'administration et la formation rattrapent la création

À plusieurs reprises au cours de nos entretiens, Chris Owen évoqua le fait que la création du National Film Institute à Goroka et son déménagement avaient eu des conséquences sur son travail de réalisateur, qu'il avait largement sous-estimées. Son idée et son combat avaient toujours été de préserver une unité filmique au sein de l'IPNGS puis du National Research Institute à Port Moresby. Il serait bien resté dans la capitale en recrutant quelques réalisateurs papous formés par les Ateliers Varan au sein de la Skul Bilong Wokim Piksa (tab. 1), mais la *National Cultural Commission Act 1994* décida que le National Film Institute serait créé à Goroka (tab. 1-2 et doc. 1). En 1996, les bâtiments de ce qui n'était pas encore appelé localement National Film Institute (NFI) et était de bien moindre envergure que ce que le projet futur prévoyait²⁸ disparurent dans un incendie avec tout le matériel et les films produits par les étudiants-réalisateurs. Martin Maden n'eut alors pas le cœur de continuer l'aventure auprès de Chris Owen et celui-ci quitta Port Moresby en 1999 pour diriger le NFI, installé dans le bâtiment de la National Broadcasting Corporation, et poursuivre l'objectif à long terme qu'il s'était fixé.

À partir de l'année 2000, le travail d'archivage, de formation de jeunes Papous à la prise de vues et au montage et de création de collections de film l'emporta sur la réalisation de ses propres projets filmiques. Il le savait sans doute mais n'avait peut-être pas anticipé les obstacles qu'il rencontrerait dans sa recherche de financements extérieurs et dans sa politique de recrutement de personnel. La National Cultural Commission ne fut pas toujours bienveillante envers ce récent institut et la venue d'un ambassadeur de France à Goroka pour la première de

*Betelnut Bisnis*²⁹ – auquel Chris fit visiter l'institut et présenta les problèmes d'archivage suite au déménagement des deux containers rapportés de Port Moresby³⁰ – ne se solda malheureusement pas par l'investissement du gouvernement français dans le National Film Institute.

Le travail de Chris Owen consista donc à envoyer sa petite équipe de collaborateurs sur des lieux de tournage afin d'alimenter les collections qu'ils avaient décidé de créer. Puisque AusAid, une source australienne de financement importante pour le pays, ne dispose pas de secteur destiné à l'activité culturelle, ce sont ceux du développement et de l'éducation qui acceptèrent de subventionner des activités de production filmique. C'est ainsi que Steve Layton, fondateur et directeur de l'association ATprojects basée à Goroka, arriva un jour au National Film Institute avec un projet de film ainsi que le financement pour le réaliser. L'objectif de son association est de « permettre aux populations rurales d'utiliser des techniques appropriées qui leur donnent plus de contrôle sur leurs vies et contribuent au développement durable de leurs communautés » (voir <http://www.atprojects-png.org/about-us>). Cette collaboration aboutit à la création de la collection de films *Real Options Series*.

Ensuite, le NFI obtint un financement de la part de AusAid. Michelle Baru, devenue la directrice du NFI suite à la mort soudaine de Robert Buleka³¹ qui avait pris la place de Chris Owen après son départ de Papouasie Nouvelle-Guinée, était impliquée dans le projet que l'ONG avait accepté de soutenir. Celui-ci s'appelait *Kirapim Wok Piksa* (« Faire émerger un travail filmique ») et consistait à produire et à monter des images animées dans le cadre d'un projet de constitution d'une industrie cinématographique nationale (voir doc. 1). Dans la seconde phase, qu'aurait dirigée Michelle Baru, l'ensemble du processus de production aurait été maîtrisé, avec l'aide de quelqu'un venu exprès pour tout ce qui concernait la vente et la distribution.

« L'argent arriva mais je tombai malade et partis. Le directeur du National Film Institute ne prit pas le relais et ne permit donc pas à Michelle de remplir le contrat initial. AusAid demanda le remboursement. »

Chris Owen avait toujours en tête « Nollywood », cette industrie cinématographique propre au Nigeria, lorsqu'il cherchait à développer ce type de projets. Il

28. Alors que la Skul Bilong Wokim Piksa avait été créée pour former de jeunes réalisateurs papous, la mission du National Film Institute était de veiller à l'archivage des productions cinématographiques, de réaliser et produire des films et d'aider à la logistique des tournages et de former de jeunes cinéastes et techniciens.

29. Ce film sorti en 2004 raconte les efforts d'un employé à mi-temps du National Film Institute pour augmenter ses revenus en vendant des noix de bétel achetées sur la côte. Il révèle aussi la place majeure que ce stimulant occupe dans la vie sociale des habitants de la Papouasie Nouvelle-Guinée.

30. Lorsque Chris Owen s'est rendu aux archives conservées à la National Library de Port Moresby, il a jeté des centaines de films 16 mm uniques que les mauvaises conditions de conservation avaient dégradés.

31. Bien que les circonstances de son arrivée à la direction soient dues à un événement exceptionnel – le décès du directeur –, on notera que la National Cultural Commission n'a pas, d'emblée, cherché à placer un homme à la tête de l'Institut. Chicco a cependant fait face à de nombreuses difficultés parce qu'elle est une femme, de surcroît encore jeune ; des membres de cette commission avaient constamment tendance à mettre en doute sa légitimité à la tête de cette institution culturelle nationale et à lui chercher un remplaçant.

trouvait que le National Film Institute aurait pu et aurait dû servir à alimenter des programmes spécifiques pour la télévision nationale, à l'époque EMTV et Kundu 2 Televisions (cette dernière ayant changé de nom pour devenir NBC). Aujourd'hui, passent en grande majorité des programmes produits dans des pays étrangers que les Papous regardent mais qui les intéressent moins que ne le ferait par exemple une suite à *Tukana. Husat i asua?* (*Tukana*³². *À qui la faute?*), ce film de fiction tourné dans l'île de Bougainville et devenu immensément populaire dans le pays depuis sa sortie en 1984³³.

Un avenir sans doute incertain

Pour ce réalisateur profondément épris du pays et de ses habitants, curieux de leurs cultures et de leurs modes de vie et, de surcroît, soucieux de former des réalisateurs papous, il restait encore beaucoup à faire pour doter le pays d'une autonomie complète en matière cinématographique, et donc pour remplir le cahier des charges défini dans la section 21 de la *National Cultural Commission Act 1994* (doc. 1). Au moment de nos entretiens, il comptait sur Michelle Baru pour poursuivre son idéal mais les conditions de travail restent difficiles au sein du National Film Institute. Chris Owen avait mis beaucoup d'espoir dans le nouveau bâtiment qu'il avait contribué à faire construire. Or, celui-ci présente des défauts de fabrication tels – de l'eau suinte par exemple continuellement du plafond – que sa directrice est très pessimiste sur sa capacité à remplir la fonction d'archivage, sans parler des coupures de courant trop régulières pour permettre d'assurer une température et un taux d'humidité constants (cf. Baru, 2018). Pour l'instant, l'inauguration n'a pas eu lieu et les anciens bureaux ont été récupérés par l'antenne de la Province des Eastern Highlands de la National Broadcasting Corporation. Autant dire que seule une volonté politique forte susceptible d'impulser une action urgente permettra d'assurer l'avenir des collections inestimables du NFI, d'une part, et ses missions de documentation des cultures du pays au moyen de l'image animée et de création d'une culture et d'une industrie filmique nationales, d'autre part. L'équipe continue vaillamment à faire des films mais ces simples questions liées aux espaces de travail sont préoccupantes.

Malgré cette incertitude actuelle sur l'avenir du National Film Institute, et comme les propos de Martin Maden placés en exergue de cet article le rappellent, la Papouasie Nouvelle-Guinée ne peut que se réjouir d'avoir recruté Chris Owen et d'avoir réussi à le retenir si longtemps comme employé des divers

organismes culturels ayant successivement abrité des services cinématographiques. Grâce à lui, des témoignages extraordinaires sur la vie des habitants du pays sont disponibles aux générations futures, au point que Martin Maden parle de lui comme d'un « trésor national » :

« *Papua New Guinea blindness to him [Chris Owen] as a national treasure.* » (M. Maden, courriel du 3 avril 2018 adressé à Andrew Pike)

Quant à son activité de formation de jeunes réalisateurs papous, elle n'a pas consisté en un enseignement théorique mais en une expérience partagée sur le terrain et en des conseils délivrés en travaillant devant un banc de montage à un projet commun. Comme Martin Maden l'écrit :

« *the real classroom was out there where I would meet my production problems but have Chris on my side.* »³⁴

Chris Owen a ainsi mis son savoir et son expérience au service de plusieurs jeunes dont il pensait qu'ils avaient les qualités artistiques et créatives requises. Il les a formés à l'utilisation de la caméra de façon à ce qu'ils puissent mettre ces qualités en valeur et la bienveillance et l'attention qu'il avait à l'égard des personnes qu'il filmait sont clairement perceptibles dans les relations qu'il a établies avec les apprentis cinéastes qui ont poussé la porte du National Film Institute de Goroka.

Au-delà de la Papouasie Nouvelle-Guinée, l'influence de Chris Owen se caractérise par une combinaison contradictoire de méconnaissance du réalisateur et de ses films et de familiarité avec ses images. Des réactions entendues lors de la remise du *Life-time Achievement award* de la Society for Visual Anthropology en 2017 et de la projection d'un montage d'images choisies par lui-même pour l'événement l'attestent :

« *I had no idea those were his films!* » ; « *Wow, that's a body of work I need to look into!* » ; « *The young filmmakers certainly don't know that material and I am sure they will look into these films for inspiration and wisdom. Please spread the word, it was a terrific moment and definitely worth waiting for.* » (Phrases rapportées par le Dr Jerome Crowder lors de son discours du 29 novembre 2017, à la fin de la *Visual Research Conference*)

Cet enthousiasme montre que les films de Chris Owen n'ont rien perdu de leur pertinence et de leur attrait pour les réalisateurs et spécialistes d'anthropologie visuelle d'aujourd'hui.

32. Tukana est le nom du personnage masculin principal du film.

33. Albert Toro, scénariste, co-réalisateur avec Chris Owen et acteur principal de *Tukana*, avait récemment demandé à ce dernier s'il accepterait de retravailler avec lui sur un projet de suite à ce film. La santé déclinante de Chris ne lui permit pas d'y répondre favorablement.

34. Toujours dans le courriel adressé à Andrew Pike. Les jeunes Papous avec lesquels il a travaillé sont, outre Michelle Baru et Martin Maden, Robert Buleka, John Himugu, Bike Johnston, Leonie Kanawi, Ruth Ketau et Ignatius Talania. Certains avaient bénéficié de la formation dispensée par les Ateliers Varan à Paris et à Goroka (voir page 39).

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Les MacLaren pour m'avoir spontanément envoyé un article difficile à repérer qu'il avait écrit en 1994 avec Annie Stiven sur la production filmique en Papouasie Nouvelle-Guinée depuis les années 1960. Gary Kildea, Don Niles et lui ont, par ailleurs, répondu chacun de son côté en grand détail à toutes les questions factuelles que je leur ai posées et je les en remercie tous les trois chaleureusement.

J'adresse ensuite un grand merci à Martin Maden pour avoir reconstitué, dans un courriel qui ne m'était originellement pas destiné, l'histoire de la Skul Bilong Wokim Piksa et de l'implication des Ateliers Varan dans cette aventure. Avec sa permission, je l'ai abondamment utilisé à la fois pour les données factuelles qu'il contenait et pour ses analyses de l'influence de Chris Owen sur les futurs cinéastes papous. Nos nombreux échanges de courriels ont par la suite grandement amélioré ma connaissance de la situation récente en matière de production filmique dans le pays.

Lui et Chris Ballard m'ont également indiqué des références et donné le nom d'interlocuteurs susceptibles de m'aider à trouver des dates dont Chris Owen ne se souvenait pas.

La lecture d'une première version de cet article par deux évaluateurs anonymes et par Pierre Lemonnier m'a permis de clarifier certains points essentiels. Enfin, Laurent Dousset a effectué une relecture de la dernière version grâce à laquelle j'ai pu effectuer d'ultimes ajustements.

FILMOGRAPHIE

- BRETON Stéphane (réal.), 2001. *Eux et moi/Them and me*, France, Les Films d'Ici, 63 min.
- KILDEA Gary (réal.), 1974. *Bilong Living Bilong Ol*, Papua New Guinea, Office of Information Film Unit, 53 min.
- NENGO Pengau (réal.), 1991. *Timpis Run*, France, Belgium, Papua New Guinea, 86 min.
- O'ROURKE Dennis, 1982. *Sharkcallers of Kontu*, Papua New Guinea, Australia, IPNGS, Australian Film Commission, 52 min.
- O'ROURKE Dennis and Gary KILDEA (réal.), 1978. *Ileksen: Politics in New Guinea*, Papua New Guinea, Office of Information Film Unit, 57 min.
- OWEN Chris (réal.), 1974. *Tighten the Drums*, Papua New Guinea, IPNGS, 46 min.
- , 1976. *The Red Bowmen*, Papua New Guinea, IPNGS, 58 min.
- , 1977. *Gogodala – A Cultural Revival?*, Papua New Guinea, IPNGS, 58 min.
- , 1980. *Malagan Labadama: A Tribute to Buk-Buk*, Papua New Guinea, IPNGS, 59 min.
- , 1990. *Man Without Pigs*, Australia, Papua New Guinea, IPNGS, 59 min.
- , 199?. *Ramu Pawa: A Diary from Yonki Dam*, Papua New Guinea, NFI, 90 min.
- , 1999. *Bridewealth for a Goddess*, Australia, Ronin Films, 72 min.
- , 2004. *Betelnut Bisnis*, Australia, Ronin Films, 52 min.
- OWEN Chris and Albert TORO (réal.), 1983. *Tukana: Husat i Asua?*, Papua New Guinea, IPNGS, 120 min.
- PIKE Andrew, Hank NELSON and Gavan DAWS (réal.), 1982. *Angels of War*, Australia, Ronin Films, 52 min.
- SEKIGUCHI Noriko (réal.), 1990. *Senso Daughters*, USA, Icarus Films, 55 min.
- , 1992. *WHEN Mrs Hegarty goes to Japan*, Australia, Ronin Films, 55 min.

BIBLIOGRAPHIE

- BABADZAN Alain, 1988. Kastom and Nation Building in the South Pacific, in R. Guidieri, F. Pellizi and S.J. Tambiah (eds), *Ethnicities and Nations: Processes of Intereethnic Relations in Latin America, Southeast Asia, and the Pacific*, Houston, Rothko Chapel Book, pp. 199-228.
- BARU Michelle, 2018 (29/04). Entretien, *Loop Pacific* [journal en ligne] (<http://www.looppng.com/tech/national-film-institute-archive-deteriorating-76121>).
- BEIER Ulli, 2005. *Decolonising the mind. The impact of the University on culture and identity in Papua New Guinea, 1971-74*, Canberra, Pandanus Books.
- BROUWER Elizabeth, 1980. A Malagan to Cover the Grave: Funerary Ceremonies in Mandak, Ph.D. dissertation, University of Queensland.
- CLAY Brenda J., 1986. *Mandak Realities: Person and Power in Central New Ireland*, New Brunswick (N. J.), Rutgers University Press.
- DENOON Donald, 2012. *A Trial Separation. Australia and the Decolonisation of Papua New Guinea*, Canberra, ANU E Press.
- DERLON Brigitte, 1997. *De mémoire et d'oubli. Anthropologie des objets Malanggan de Nouvelle-Irlande*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme et CNRS Éditions.
- DUNDON Alison, 2007a. A Cultural Revival and the Custom of Christianity in Papua New Guinea, in K. Robinson (ed.), *Self and Subject in Motion: Southeast Asian and Pacific Cosmopolitans*, London, Palgrave Macmillan, pp. 128-144.

- , 2007b. Moving the Centre: Christianity, the Longhouse and the Gogodala Cultural Centre, in N. Stanley (ed.), *The Future of Indigenous Museums: Perspectives from the Southwest Pacific*, Oxford, New York, Berghahn Books, pp. 151-169.
- GELL Alfred, 1975. *Metamorphosis of the Cassowary. Umeda Society, Language and Ritual*, London, The Athlone Press.
- IAMO Wari and Jacob SIMET, 1998. Cultural Diversity and Identity in Papua New Guinea: A Second Look, in V.R. Dominguez and D.Y.H. Wu (eds), *From Beijing to Port Moresby: The Politics of National Identity in Cultural Policies*, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, pp. 189-204.
- JULLERAT Bernard, 1992. *Shooting the Sun: Ritual and Meaning in West Sepik*, Washington, London, Smithsonian Institution Press.
- MACDOUGALL David, 1995 [1975]. Beyond Observational Cinema, in P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, pp. 115-132.
- , 2006. Ethnographic Documentary Film, in I. Aitken (ed.), *Encyclopedia of the Documentary Film*, Oxford, Routledge, pp. 353-360.
- PIKE Andrew, 1979 (Nov.). New Guinea Notes, *Cantrill's Film Notes* 31-32, pp. 20-23.
- STIVEN Annie and Les MCLAREN, 1994. Background Notes on Film Production in PNG since the 1960s, in L. Noonan (ed.), *The Documentary Conference 1993: Reflecting the Future*, Linsfield, NSW, Australian Documentary Conference, pp. 85-92.
- STRATHERN Andrew, 1970. The Female and Male Spirit Cults in Mount Hagen, *Man (N.S.)* 5 (4), pp. 571-585.
- SULLIVAN Nancy, 2003. How Media Became the Message in Papua New Guinea. A Coda, *Spectator* 23 (1) : sp. issue ed. by P. Britos, *Oceania in the Age of Global Media*, pp. 27-32.
- TRIST Peter, 2011 (15/04). The extraordinary life of Ulli Beier, *The National* [quotidien papou] (<https://www.thenational.com.pg/the-extraordinary-life-of-ulli-beier/>).
- ZÉAU Caroline, 2008. Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire », *1895. Mille Huit Cent Quatre-Vingt-Quinze* 55, pp. 52-74.

SOURCES INTERNET

- ATELIERS VARAN : <http://www.ateliersvaran.com/fr/article/qui-sommes-nous>
- ATPROJECTS : <http://www.atprojects-png.org/about-us>
- INSTITUTE OF PAPUA NEW GUINEA STUDIES : <http://png.athabascau.ca/IPNGStudies.php>
- LOI NATIONAL CULTURAL COMMISSION ACT 1994 : http://www.paclii.org/pg/legis/consol_act/ncca1994318/
- LOOP PACIFIC. YOUR NEWS NOW : <http://www.loop-png.com/tech/national-film-institute-archive-deteriorating-76121>
- MUSEUM DER KULTUREN BASEL : <https://gross.mkb.ch/gross/en/totale-architektur.html>
- ONLINE DIGITAL SOURCES AND ANNOTATION SYSTEM (ODSAS) : <https://www.odsas.net>
- SCREEN Australia : [https://www.screenaustralia.gov.au/the-screen-guide/t/senso-daughters-\(senso-nonnatchi\)-1990/835](https://www.screenaustralia.gov.au/the-screen-guide/t/senso-daughters-(senso-nonnatchi)-1990/835)

Disponible sur le site internet de la Société des Océanistes (<http://www.oceanistes.org/oceanie/spip.php?article3891>) et à la librairie du musée du quai Branly au prix de 19 €. Version pdf disponible sur <http://books.openedition.org/sdo/1213> au prix de 14,99 €.

Bernard Juillerat

Bernard Juillerat

Le travail du mythe

La construction du héros en Mélanésie

La construction du héros en Mélanésie

Le travail du mythe

SDO
Publications
de la SDO
51



SOCIÉTÉ DES OCÉANISTES

Paris 2014

Publications de la Société des Océanistes 51

