



**HAL**  
open science

## Visualité et imageries du pouvoir en Océanie

Jonathan Larcher

► **To cite this version:**

Jonathan Larcher. Visualité et imageries du pouvoir en Océanie. Journal de la Société des Océanistes, 2019, Filmer (dans) le Pacifique, 148, pp.53-64. <10.4000/jso.10555>. <hal-03505238>

**HAL Id: hal-03505238**

**<https://hal.science/hal-03505238v1>**

Submitted on 13 May 2022

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

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



HAL Authorization

# Visualité et imageries du pouvoir en Océanie. Dennis O'Rourke, un cinéaste des « zones de contact »

par

Jonathan LARCHER\*

---

## RÉSUMÉ

L'œuvre du cinéaste australien Dennis O'Rourke (1945-2013) parcourt l'histoire coloniale et postcoloniale du Pacifique. De la déclaration d'indépendance de la Papouasie Nouvelle-Guinée, dont il produit un document de première importance pour l'histoire cinématographique du pays (*Yumi Yet*, 1976), jusqu'à l'émergence des nouvelles formes de domination symbolique constitutives de la (néo)colonialité, Dennis O'Rourke fait preuve d'une remarquable constance. Par son souci de décrire l'assujettissement et l'expérience des « populations dominées » (peuples autochtones, marginaux du monde rural), et sa documentation de la visualité – « comme représentation culturelle et politique » (Mirzoeff, 2011) en Océanie, Dennis O'Rourke livre une observation minutieuse de l'intrication entre des formes de domination par l'image et des rapports de pouvoirs économiques et politiques.

MOTS-CLÉS : anthropologie politique, histoire du cinéma, archives filmiques, Australie, PNG

## ABSTRACT

The work of Australian filmmaker Dennis O'Rourke (1945-2013) covers the colonial and postcolonial history of the Pacific. From Papua New Guinea's Declaration of Independence, for which he produced a document of prime importance for the country's film history (*Yumi Yet*, 1976), to the emergence of the new forms of symbolic domination constituting (neo)coloniality, the work of Dennis O'Rourke is remarkably constant. Through his concern to describe the subjugation and the experience of "dominated populations" (indigenous peoples, marginalized groups of the rural world), and its documentation of the visuality – "as cultural and political representation" (Mirzoeff, 2011) in Oceania, Dennis O'Rourke gives a careful observation of the interplay between forms of domination through image making and economic and political power relations.

KEYWORDS: Political Anthropology, Film History, Film Archives, Australia, PNG

« As a film-maker [...] I reject the notion that I can pretend to represent something, especially other people's ideas and, in part, their lives, without first of all placing myself completely within – insofar as I can. This always involves very deliberate strategies, sometimes dangerous strategies, in terms of my emotions and what it might do to other people around me. [...] I need many days with anyone I'm filming. I make myself vulnerable to them, as they are vulnerable to me. » (O'Rourke, in Ansara, 2002 : 187-188)

« As I'm looking through the viewfinder, I know where the performances are transcending and where the performances are official. » (O'Rourke, in Ansara, 2002 : 193)

L'œuvre du cinéaste australien Dennis O'Rourke (1945-2013) parcourt l'histoire coloniale et postcoloniale du Pacifique. De la déclaration d'indépendance de la Papouasie Nouvelle-Guinée, dont il produit un document de première importance pour l'histoire cinématographique du pays (*Yumi Yet*, 1976), jusqu'à l'explosion du « tourisme vandale<sup>1</sup> » et des nouvelles formes de domination symbolique constitutives de la (post)colonialité, Dennis O'Rourke fait preuve d'une remarquable constance, par son souci de décrire l'assujettissement et l'expérience des « popula-

---

1. Pour reprendre ici le terme de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi au sujet de leur emploi d'archives filmiques réalisées par des touristes européens en Inde dans les années 1920 (Gianikian et Ricci Lucchi, 2001).

\* Docteur en anthropologie et cinéaste. Centre de recherches sur les arts et le langage – EHES. larcherj@hotmail.fr

tions dominées » (peuples autochtones, prostitués, marginaux du monde rural)<sup>2</sup>. Collaborateur et partie prenante de nombreux documentaires, Dennis O'Rourke arrêta toutefois sa filmographie à une liste de dix films<sup>3</sup>. Le cinéaste nous a quitté en 2013 alors qu'il travaillait sur un long métrage touchant à l'imagination poétique des « gens ordinaires » en Australie (*I Love a Sunburnt Country*).

Dans des situations caractérisées par la réminiscence de dominations néocoloniales et l'émergence de pratiques filmiques et photographiques vernaculaires, Dennis O'Rourke a ainsi élaboré une œuvre atypique sur la visibilité et les imageries du pouvoir en Océanie. Par « visibilité », il faut entendre ici la manifestation visuelle et sociale d'une autorité qui procède par classification, séparation et esthétisation du réel, organisant ainsi l'accès à cette position de pouvoir et ce regard hégémoniques (Mirzoeff, 2011). Bien que ce travail ne s'inscrive pas directement dans la généalogie réalisée par Nicholas Mirzoeff, notamment sur la formation de la visibilité impériale dans les colonies et les métropoles, il lui emprunte toutefois son modèle pour

« penser la visibilité à la fois dans sa dimension incarnée par un individu ou un collectif, et comme une représentation culturelle et politique. » (Mirzoeff, 2011 : 23)

La pertinence politique et la richesse formelle des films de Dennis O'Rourke, au regard tant de l'histoire du cinéma que de celle des sociétés océaniques, ne saurait se réduire à cette seule étude. Je me contenterai de souligner la double importance de l'œuvre du cinéaste australien pour une anthropologie du politique et des situations postcoloniales en Océanie, mais aussi pour une histoire et théorie politique du cinéma documentaire, écrite depuis les « zones de contact » qui, pour reprendre le terme de Mary Louise Pratt :

« refer to the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict. [...] "By using the term "contact," I aim to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. » (Pratt, 1992 : 6-7)

Avec opiniâtreté, Dennis O'Rourke applique à chacune des situations filmées le même constat : « *excuse me, everything is not all right* » (Lutkehaus et

O'Rourke, 1989). La tournure fallacieuse de la formule indique son refus à la fois de revêtir le rôle de « héros culturel », dévolu au « documentariste », et de « faire des films pour donner bonne conscience à des Occidentaux libéraux » (O'Rourke, in Lutkehaus et O'Rourke, 1989 : 434). Le cinéaste poursuit ce travail critique dans quatre directions.

En faisant des « zones de contact » le lieu de ses films, Dennis O'Rourke livre une observation minutieuse de l'intrication complexe entre des formes de domination par l'image et des rapports de pouvoirs économiques et politiques. Cette documentation des processus de domination postcoloniaux (de genre, de classe et de race) qui traversent et bien souvent organisent les interactions filmées, passe aussi par la confrontation et le dialogue plastique entre les images du cinéaste et celles produites au sein de l'environnement de l'enquête. Constamment renvoyé par ses interlocuteurs au regard dominant, « blanc », occidental et masculin – qu'il incarne malgré tout – Dennis O'Rourke met en jeu son regard de cinéaste. Comme l'indique l'exergue, cet engagement prend parfois l'aspect d'une mise en danger de sa position de cinéaste. Enfin, la totalité de son œuvre documente les tactiques et les ruses que les « marginaux » – un terme souvent employé par le cinéaste – opposent à l'asservissement exercé par ces formes intriquées de visibilités, d'imageries et de pouvoirs.

### Documenter les processus de domination matérielle et symbolique

Né en 1945 dans une zone rurale du Queensland, en Australie, Dennis O'Rourke est un cinéaste autodidacte. Abandonnant toute formation universitaire à 20 ans, après avoir suivi quelques cours, notamment d'anthropologie, à l'université du Queensland, il passe plusieurs années à « vagabond[er] » parmi « les marges<sup>4</sup> » de la société. Il s'essaie alors à la photographie, découvrant sous un autre jour la vie vécue par les personnes qui l'entourent, avant de devenir caméraman pour l'Australian Broadcasting Corporation. Dans un état de « crise existentielle » (« *a situation of existential anomie* »), comme il le décrira à Nancy Lutkehaus plus d'une décennie plus tard, il part pour la Papouasie Nouvelle-Guinée sans ambition particulière ni projet.

L'arrivée du cinéaste en Mélanésie, au milieu de la décennie 1970, se fait dans un moment particulier de la vie politique et cinématographique en

2. Hormis des projections en festival et des diffusions télévisuelles, essentiellement dans les années 1980, les films de Dennis O'Rourke n'ont pas connu de véritable distribution (ou de dépôt) en France. Mon accès aux films a été rendu possible par les VHS déposées par Jean-Paul Colleyn auprès du fonds de la Direction de l'image et de l'audiovisuel de l'EHSS. Cette collection de VHS est constituée d'un legs du cinéaste à Jean-Paul Colleyn et de copies enregistrées lors de la télédiffusion des films à la RTBF. Je remercie vivement Bénédicte Barillé et Serge Blérald de la Direction de l'image et de l'audiovisuel de l'EHSS pour m'avoir permis de consulter ce fonds inédit. Pour l'ensemble des références, voir la filmographie en fin d'article.

3. La liste de ces dix films est disponible sur le site de la maison de production de Dennis O'Rourke : <http://www.cameraworklimited.com/>. En 1989, le cinéaste a déjà fait environ vingt films, mais il n'inclut dans sa filmographie que ceux dont il se sent responsable (Lutkehaus et O'Rourke, 1989 : 435).

4. Les écrits ou descriptions de Dennis O'Rourke sur cette période de sa vie et sa formation atypique sont rares. Ces informations et celles qui suivent sont tirées des propos de Dennis O'Rourke retranscrits dans Lutkehaus et O'Rourke (1989 : 434-435).

Papouasie Nouvelle-Guinée. Depuis la fin des années 1960, la vie politique de la colonie australienne est marquée par l'émergence de « micronationalismes » qui sont des mouvements politiques régionaux qui se désengagent à la fois « des [...] systèmes économiques et politiques imposés par les réglementations coloniales » et de la « communauté nationale » (May, 1982 : 1-2). Simultanément, la Papouasie Nouvelle-Guinée connaît un rapide mouvement d'autonomisation vis-à-vis de l'Australie et du Commonwealth, qui aboutit à l'indépendance en septembre 1975. Dans cette conjoncture qui combine des mouvements en apparence contradictoires, les technologies filmiques occupent rapidement des fonctions importantes et de jeunes cinéastes australiens – pour certains peu expérimentés, comme Dennis O'Rourke – vont ainsi enregistrer, documenter, et parfois s'engager dans ces dynamiques qui traversent les régions papou-néo-guinéennes. Ainsi, dès le milieu des années 1970, l'État de Papouasie Nouvelle-Guinée s'engage, plus ou moins directement, dans le financement et la production de films, et en particulier de films documentaires. Conduisant des recherches depuis 1969 sur le mouvement Kabisawali des Îles Trobriand, l'anthropologue Jerry Leach fait appel au jeune cinéaste Gary Kildea pour enregistrer les variantes du cricket qui s'élaborent dans l'île Kiriwina, dans les zones historiquement marginalisées par les comptoirs commerciaux de l'époque coloniale. Le film, produit par le Bureau d'information du gouvernement de Papouasie Nouvelle-Guinée, présente la genèse et la complexité du jeu du cricket tel qu'il a été adopté par les habitants de ces régions puis transformé, au point même « d'être complètement incompatible avec la version originale » (Leach, 1982 : 254). Quelques mois après l'indépendance, l'Institute of Papua New Guinea Studies (IPNGS) recrute comme réalisateur permanent un jeune cinéaste australien, Chris Owen, afin de :

« débiter un programme de réalisations ethnographiques filmées qui documenteraient et contribueraient à la sauvegarde des cultures de la Papouasie Nouvelle-Guinée et fournir une formation professionnelle aux réalisateurs papous.<sup>5</sup> »

De manière quelque peu différente de ces deux cinéastes, avec qui il collabore pour la plupart de ses films tournés en Papouasie Nouvelle-Guinée entre 1974 et 1989, Dennis O'Rourke est d'abord engagé pour réaliser des films documentaires sur les processus politiques qui suivent l'accession du nouvel État à l'indépendance. Après ses deux premiers films, *Yumi Yet* (1976) et *Ileksen* (1979), tous les deux produits

par le gouvernement de Papouasie Nouvelle-Guinée<sup>6</sup>, il réalise plusieurs films documentaires indépendants sur les situations qui mettent en coprésence (anciens) colons et colonisés, observant ainsi la réactualisation des survivances coloniales dans les différentes sphères publiques de la société néo-guinéenne. À la différence des films de Gary Kildea, mais aussi de Bob Connolly et Robin Anderson (*First Contact*, 1983 ; *Joe Leahy's neighbours*, 1988 ; *Black Harvest*, 1992) qui observent les survivances de la colonisation et l'émergence de modèles économiques capitalistes depuis l'intérieur des mouvements politiques régionaux ou des groupes tribaux affectés, Dennis O'Rourke, se place au cœur des interactions, entre les touristes occidentaux et les communautés villageoises, entre les forces de maintien de l'ordre et les « administrés ». Quand il ne tourne pas en Papouasie Nouvelle-Guinée, le cinéaste réalise ses films sur des terrains postcoloniaux qui, suite à la guerre du Pacifique, prennent la forme de « protectorats » marqués par la forte présence des grandes compagnies privées et des forces armées occidentales<sup>7</sup>. Son travail de passeur d'images et d'histoires se décline comme une documentation des mécanismes d'assujettissement sociaux, politiques et culturels qui suivirent les indépendances (Papouasie Nouvelle-Guinée) ou perdurèrent sous protectorat américain jusqu'au début des années 1990 (États confédérés de Micronésie), ou au sein même des États-nations (Australie).

Pour ses premiers films, *Yumi Yet* et *Ileksen*, Dennis O'Rourke observe la complexité et l'ambivalence des usages politiques des dispositifs de représentation, qui marquent l'accession du pays à l'indépendance. Sans se dédouaner, le cinéaste présente son travail comme étant partie prenante de ces ambiguïtés. D'une part, ses tournées de projection en Papouasie Nouvelle-Guinée, attestent que « le film documentaire », un phénomène extrêmement récent sur l'île, est « une façon d'aider le peuple à comprendre la notion d'identité nationale<sup>8</sup> ». D'autre part, les images montrent combien sa présence participe – au même titre que d'autres appareils des cérémonies et des rituels politiques – à une reconduction d'un ensemble de symboles et de pratiques hérités de l'administration australienne (1914-1975). Cette ambiguïté du dispositif documentaire et son instrumentalisation possible à des fins contradictoires marquent toute l'œuvre de Dennis O'Rourke.

Avec ses films sur l'organisation des cérémoniels politiques, tournés lors de la déclaration d'indépendance de la Papouasie Nouvelle-Guinée (*Yumi Yet*) et des premières élections législatives libres du pays

5. Chris Owen conservera ses fonctions jusqu'en 2010 (voir Bonnemère, 2018 et ce volume).

6. Comme le précise Tracey Spring, veuve du cinéaste et chargée de la distribution de ses films, ces deux films font l'objet d'une intense activité aujourd'hui encore en Papouasie Nouvelle-Guinée, tout particulièrement à l'occasion de l'anniversaire de l'indépendance (mail, 22/09/2017).

7. Par souci de cohérence, le corpus étudié dans cet article se limite aux sept films réalisés par le cinéaste dans le Pacifique (en Micronésie, Mélanésie et Australie) entre 1976 et 1988.

8. Dennis O'Rourke revient sur ses expériences de tournage en Papouasie Nouvelle-Guinée au cours de plusieurs entretiens réalisés avec Les McLaren et Annie Stiven (film *Taking Pictures*, 1996) ainsi que Nancy C. Lutkehaus (2001).

(*Ileksen*), Dennis O'Rourke engage un travail de documentation des dispositifs de représentation pour en révéler les processus de dominations.

Lors de la célébration d'indépendance de la Papouasie Nouvelle-Guinée, le montage des festivités urbaines et rurales alterne entre le cérémoniel de l'administration australienne et des symboles du Commonwealth, et, en contrepoint, les réactions des anciens colonisés. L'attention de Dennis O'Rourke et ses cinq opérateurs pour les marges du dispositif se déploie dans un tournage et un montage choral, associant les discours des responsables politiques papous, qui insistent à Port Moresby sur le fait que « l'Australie doit rester près de nous », et les discours ambivalents des anciens colonisés, certains mélancoliques, d'autres plus critiques à l'égard de l'époque coloniale. À plusieurs reprises, le cinéaste introduit une certaine opacité dans le montage des séquences, qui pourrait autrement reproduire la chronique radiophonique qui ponctue l'ensemble du film et le caractère spectaculaire du cérémoniel de la capitale. Il prend soin de ne pas traduire les propos tenus en *Tok pisin* (la langue nationale) à la radio et lors de la bénédiction du drapeau papou par les autorités ecclésiastiques de Port Moresby. Inversement, Dennis O'Rourke choisit de traduire l'ensemble des cérémoniels religieux et politiques d'une petite communauté villageoise, dont le rituel est bien plus tourné vers l'avenir que vers l'héritage colonial célébré à la capitale.

Dès le film suivant (*Ileksen*), réalisé avec Gary Kildea, Dennis O'Rourke fait de cette posture dans les interstices des dispositifs de représentation une règle de son cinéma. Filmant le premier ministre Michael Somare lors des temps faibles de sa campagne électorale, comme ses déplacements en voiture ou en avion, le cinéaste enregistre une importante entrevue entre l'homme politique et un homme d'affaire blanc. La grande affinité et les points d'accord entre les deux hommes change considérablement notre perception des apparitions publiques de Michael Somare qui émaillent la suite du film. La collusion entre le monde des affaires et le monde politique du nouvel état de Papouasie Nouvelle-Guinée, perceptible dans cette entrevue, contraste avec le discours tenu par le Premier ministre sur les hauts plateaux, quelques séquences plus tard. Devant une foule attentive, Somare défend la politique de son parti, mettant notamment en avant sa rupture avec l'ancienne répartition des pouvoirs et des richesses du protectorat australien. Les scènes réalisées en coulisse éclairent sous un autre jour son agitation du spectre de la domination de l'homme blanc, ou du chaos à venir en cas d'élection d'un autre candidat. Par la répétition de ce procédé, présentant de manière alternée les coulisses et les déclarations des candidats, le cinéaste montre combien l'instrumentalisation des clivages sociaux et tribaux par les hommes politiques se situe dans la filiation directe des pratiques électorales de leurs prédécesseurs australiens, opposant les « Big men » au peuple,

et renvoyant dos à dos les « *coastals* » (habitants des zones côtières) et les « *highlanders* » (résidents de la région des hauts plateaux).

Dennis O'Rourke reprend cette posture, dans les interstices du pouvoir néocolonial, lors du tournage de son film sur les îles de Yap en Micronésie (*Yap*, 1980), alors administrées par les États Unis, dans le cadre d'un mandat de l'ONU (*The Trusteeship Agreement*), qui s'étend de 1945 à 1986. Le cinéaste élabore son film autour du développement d'une télévision locale soutenue par une société américaine (*Pacific Taping*), qui, en contrepartie des moyens techniques mis à disposition, exige la diffusion de vhs publicitaires. Observateur silencieux des activités quotidiennes de cette chaîne locale, le cinéaste entrecoupe le récit d'extraits de discussions, filmées à la faveur d'un trajet en voiture ou de rencontres fortuites. Au détour d'une séquence, réalisée dans les pas du responsable de la société américaine, Dennis O'Rourke quitte sa position en retrait de la situation pour l'interpeller sur les objectifs et les effets concrets de son action à Yap. La brusque frontalité de la relation filmante surprend son interlocuteur qui articule avec difficulté quelques justifications. Il dénie pour partie la confusion introduite par ses images publicitaires, tout en souhaitant qu'elles puissent provoquer un changement dans les mentalités des habitants.

Suite à ses quatre premiers films, tournés en Papouasie Nouvelle-Guinée et en Micronésie, Dennis O'Rourke revient en Australie pour réaliser *Couldn't Be Fairer* (1984), en collaboration avec le militant aborigène Mick Miller, issu des « générations volées<sup>9</sup> ». Avec *Couldn't Be Fairer*, le cinéaste documente et présente une série de procédés coercitifs auxquels sont soumis les populations aborigènes dans le nord de l'Australie (l'État du Queensland). Suivant les pas du militant lors du tournage et filmant plusieurs interactions et situations de coprésence entre Blancs et Aborigènes, le cinéaste poursuit, avec ce film, son observation des dispositifs de coercition postcoloniaux. Il en décrit plus particulièrement deux aspects.

Lors d'une manifestation publique pour la reconnaissance des droits du peuple aborigène, dont les plans ponctuent l'ensemble du film, Dennis O'Rourke filme l'arrestation massive des militants par les forces de police. Par une série de plans identiques – même cadre, même distance, mêmes mouvements de caméra, même configuration du dispositif policier – le cinéaste rend perceptible le caractère massif et mécanique du contrôle étatique. La description filmique de Dennis O'Rourke ne se limite pas à la chorégraphie du pouvoir policier, elle montre la visibilité qui organise et détermine la visibilité des interactions entre le pouvoir et les Aborigènes. Les images de la manifestation, les banderoles et les corps des manifestants importent donc tout autant que la réaction des spectateurs, comme cet homme blanc grimaçant en réaction à la manifestation hors

9. Entre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et 1969, des générations d'enfants aborigènes ont été enlevées à leurs parents puis placées dans des orphelinats consacrés aux jeunes aborigènes. Sur ce « système d'apprentissage » colonial voir le travail de Bastien Bosa (2009).



PHOTOS 1-3. – Photographes de *Couldn't Be Fairer* (1984), réalisé et produit par D. O'Rourke, écrit et narré par M. Miller (reproduits avec l'aimable autorisation de CameraWork) : l'arrestation de militants par les forces de police

champ. Cette visualité du pouvoir est particulièrement perceptible dans la succession de deux plans, présentés comme un champ-contrechamp : l'image d'un photographe, en pleine rue, regardant au travers de son objectif un hors-champ, que l'on découvre au plan suivant montrant deux policiers qui encadrent les corps et les visages des manifestants, les obligeant à se tenir « correctement » face à l'appareil photographique. Cette description de la visualité des formes de domination s'achève avec une dernière séquence. Filmant la conduite et l'entrée des militants dans les camions de police, Dennis O'Rourke voit apparaître dans le champ un individu en civil qui lui ordonne d'arrêter et de reculer, sans prendre la peine de s'identifier. Pendant quelques secondes la scène devient confuse, la caméra tangué et cadre en hauteur, le cinéaste semble engager un corps à corps et une négociation avec les forces de police. Devant la pression, O'Rourke recule, tourne sur lui-même et cherche son preneur de son pour obtenir le clap de fin (photos 1-3).

Cette description filmique de la visualité des situations de contact prend aussi pour objet la distance tangible qui marque l'ostracisation sociale dans les interactions régulières entre Blancs et Aborigènes. Le cinéaste réalise ainsi plusieurs séquences autour de quelques commerces d'une petite ville. Dans l'une des premières qui parcourent le film, Dennis O'Rourke filme la distribution mensuelle des pensions et des aides sociales aux familles aborigènes. La commerçante (blanche) de l'épicerie range et classe sur un très large comptoir l'ensemble des enveloppes. Filmant face à elle depuis la salle, le cinéaste se tourne de biais alors que l'épicière appelle les aborigènes par leur nom ou leur prénom. La femme glisse l'enveloppe du bout des doigts sur le devant du comptoir, les corps ne se touchent pas, ils occupent à peine pour quelques temps le même espace. Ne gardant plus que la main blanche à l'extrémité gauche du cadre, le cinéaste filme en plan fixe les allées et venues silencieuses des Aborigènes, entrant et sortant un à un, au rythme de l'appel. Par cet interstice, qui laisse hors champ l'espace de la commerçante et le seuil de la porte, Dennis O'Rourke rend perceptible la distance qui matérialise la répulsion de la société blanche du Queensland pour les communautés aborigènes. En plus de se tenir dans « la zone interstitielle des espaces contigus » (Lallier, 2015), le cinéaste prend

soin de rendre compte de l'organisation matérielle de l'espace de cette « zone de contact », qui matérialise cette frontière raciale par des entrées et des caisses spécialement dédiées à la clientèle aborigène. Comme dans *Ileksen*, Dennis O'Rourke expose les coulisses de ces deux mondes qui coexistent de part et d'autre. Le cinéaste filme ainsi en gros plan le visage d'une femme aborigène, soule, sur le porche d'un commerce quelconque, alors qu'elle se lamente et pleure ses trois enfants qui lui ont été enlevés par les services sociaux. Le plan suivant montre cette même femme affaissée, sous l'effet de l'alcool, avec dans son dos une banderole publicitaire : « emmenez votre bière à la maison » (*take home your own beer*), montrant ainsi le double asservissement des « marginaux » à des coercitions matérielles et visuelles. Ce plan introduit le remploi d'un ensemble d'images de journaux et d'interviews télévisés sur les propositions de stérilisations des femmes aborigènes – représentations qui redoublent la violence exercée sur les corps de ces dernières, tout en dissimulant les véritables ressorts des violences dont elles font l'objet. Ces images sont aussi une réponse directe au discours empathique et ambigu de la serveuse blanche à propos des femmes aborigènes, qui sont par ailleurs ses clientes :

« elles sont très belles quand elles sont jeunes, avant qu'elles ne se mettent à boire. »

Avec *Couldn't Be Fairer*, le cinéaste produit une exceptionnelle description filmique, démontrant l'intrication de différents procédés coercitifs auxquels sont soumises les populations aborigènes : une incrimination des conditions matérielles d'existence, une dépossession matérielle et symbolique de leurs biens, et une diffamation continuelle par les instances médiatiques et politiques.

### Remploi critique des images d'archives

Tout le cinéma de Dennis O'Rourke est traversé par ces rapports de contraste et d'opposition avec l'histoire et l'écologie des images qui déterminent en partie les rapports de force et de sens observés dans les situations filmées. La collecte de ces images dans les films de Dennis O'Rourke est toujours dotée d'une double complexité, en vertu à la fois de leurs relations avec les images réalisées par le cinéaste et



PHOTO 4. – Dans son film *Half Life - A Parable for the Nuclear Age* (1986), Dennis O'Rourke dénonce les conséquences des essais atomiques américains des années 1950, sur les habitants des îles Marshall (reproduit avec l'aimable autorisation de CameraWork)

pour les rapports de coercition qu'elles incarnent. C'est en fonction de cette double exigence que Dennis O'Rourke remploie les images d'archives.

Dans *Ileksen* et *Cannibal Tours* (1988), le cinéaste montre ainsi la profondeur historique de « l'impact du colonialisme et du changement culturel sur les cultures des populations indigènes en Papouasie Nouvelle-Guinée » (Lutkehaus, 2001 : 121). Que ce soit à propos des pratiques électorales (*Ileksen*) et de l'objectification de « l'Autre primitif » (*Cannibal Tours*), le remploi d'images filmiques et photographiques figure les réminiscences de la période coloniale dans le lieu et le moment du tournage. Ces images d'archives sont ainsi mobilisées pour leur analogie formelle avec les situations présentes et non pour (re)constituer une narration linéaire ou chronologique.

« *It has people arriving and it has people leaving, but in the middle you just have experience... Everything is happening in a sort of constant present tense. Even in the way I use the archival photographs I am deliberately trying to subvert the expected form of narrative: "a trip on a river, day one, day two, day three, now it must be Angoram, etc."* » (O'Rourke, in Lutkehaus et O'Rourke, 1989 : 429)

Les correspondances entre séquences filmées et images d'archives transforment la narration en une exploration des survivances. Dennis O'Rourke filme ainsi un touriste allemand écoutant ses descriptions, enregistrées sur place quelques instants plus tôt avec un dictaphone : « j'ai rencontré un autochtone, qui est une sorte de maire, et il m'a expliqué comment son village fut gouverné par les Allemands, et combien ce fut une belle époque » (*Cannibal Tours*, 1988 : 35 min 36 s - 35 min 58 s). Tout en superposant les propos enregistrés d'un morceau de musique classique, le cinéaste introduit plusieurs photographies d'archives, non pas pour montrer la réalité évoquée par la narration, mais plutôt faire apparaître la

résurgence d'une ancienne pratique de la photographie et de la mascarade, réactualisée par les touristes « cannibales ».

Les images d'archives dans les films de Dennis O'Rourke ne sont jamais mobilisées comme des supports narratifs ou des documents d'une réalité passée. Elles sont mobilisées pour décrire le champ d'une histoire visuelle et à se réapproprier, par et pour les « dominés ». Ainsi, dans *Couldn't Be Fairer*, les images d'archives cinématographiques évoquant la conquête des terres aborigènes par les colons sont montées en opposition aux mobilisations sociales des Aborigènes. Alors que Mick Miller, en voix off, fait la liste des diffamations dont ils furent et font encore l'objet, l'analogie formelle des deux défilés transforme les plans de la manifestation pour en faire une véritable contre-offensive.

Cette subversion d'un remploi filmique d'archives à des fins purement narratives ou illustratives transparaît également dans *Half Life* (1985), un film sur les conséquences des essais atomiques américains des années 1950, sur les habitants des îles Marshall. Dennis O'Rourke réalise pour ce film un important travail de recherche archivistique sur les images réalisées avant et après l'opération « Castle Bravo » (1954), par les médias américains et par le service cinématographique de la Commission de l'énergie atomique des États Unis (*The United-States Atomic Energy Commission - AEC*).

Pour échapper à un schéma narratif linéaire, Dennis O'Rourke scinde d'abord le film en deux parties, respectivement « les causes » et « les effets ». Bien davantage encore, le cinéaste prend soin de fragmenter les longues séquences d'archives de l'explosion de la bombe nucléaire, en entrelaçant ces images de plans réalisés quarante ans plus tard, par ses soins, sur les îles de Rongerik et Rongelap. Avant que les images de l'explosion n'apparaissent (au bout de quinze minutes), le cinéaste présente à plusieurs reprises les corps infirmes des enfants habitant les îles, contaminés par leurs parents exposés aux irradiations des décennies plus tôt (photos 4-5). Ces images, qui laissent entrapercevoir les conséquences terribles de ces déflagrations spectaculaires de la bombe H, alternent avec les plans des préparatifs de l'explosion réalisés par l'AEC. Avec une grande justesse, Dennis O'Rourke laisse s'égrener deux comptes à rebours qui précèdent l'explosion, sans nous montrer l'image fatidique et spectaculaire de la mise à feu. Lorsque l'explosion advient, la luminosité et la coloration des images d'archives sont entremêlées avec les éclats de lumière et les *flickers* qui irradient, dès les plans suivants, les prises de vues du cinéaste sur l'atoll de Rongelap. Par ce travail figuratif, qui présente alternativement les corps exposés et les



PHOTO 5. – Dans son film *Half Life - A Parable for the Nuclear Age* (1986), Dennis O'Rourke réutilise des archives pour dénoncer les conséquences des essais atomiques américains des années 1950, sur les habitants des îles Marshall (reproduit avec l'aimable autorisation de CameraWork)

explosions, le cinéaste *désamorce la fascination ambivalente* et le « sublime nucléaire » (Masco, 2014 : 77) des spectacles proposés par les images du service cinématographique de l'AEC. Une contrainte que les cinéastes Jayne Loader, Kevin Rafferty et Pierce Rafferty ne s'étaient pas imposés lors du emploi de ces mêmes images pour *The Atomic Cafe* en 1982<sup>10</sup>.

Dennis O'Rourke utilise ce même procédé plastique, un peu plus tard dans le film, en montrant deux fois un même ensemble d'images réalisé par l'AEC. Suite aux essais et à l'exposition des atolls aux irradiations, l'AEC fait passer plusieurs examens à un ensemble de membres de la communauté. Tous ces examens sont filmés et sont, dès l'époque, diffusés dans les médias. Mettant en exergue cette collusion, Dennis O'Rourke emploie la séquence consacrée au jeune « maire de Rongelap », qui décèdera rapidement suite à son exposition aux irradiations. Les plans de son passage par la « chambre d'acier » sont présentés une première fois, avec en voix-off les commentaires et chroniques des journalistes. Cette séquence réapparaît une seconde fois à la fin du film, sans aucun commentaire. Cette fois-ci, ces images sont replacées dans le fil d'une mémoire des habitants de Rongerik et Rongelap, présentée dans la seconde moitié du film par les

témoignages et les albums de famille autochtones. Ce plan de l'AEC est désormais une figure du deuil et de l'amertume des membres de la communauté.

L'enquête de Dennis O'Rourke sur la place de l'écologie des images dans l'environnement des situations filmées ne prend pas uniquement la forme d'un emploi filmique d'archives. Dès *Yap*, le cinéaste s'intéresse à l'ensemble des dispositifs de prises de vues amateurs qui produisent des *images trophées* ; ces images qui s'opposent à « la reconnaissance de l'autre = *alius* en tant qu'autre = *alter* » (Fabian, 2006 : 307). Alors que ces prises de vues attestent une coprésence des personnes filmées et du dispositif filmique et ses opérateurs, ces images analogiques dénie la coexistence de ces deux mondes dans un espace partagé. À la manière des cinéastes Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, dont il est contemporain, Dennis O'Rourke dresse un catalogue de ces « images trophées » (Larcher, 2015) : que ce soient celles des touristes japonais dans *Yap*, des hommes blancs qui se photographient au Polaroid avec les femmes aborigènes, bras dessus, bras dessous (*Couldn't Be Fairer*), ou celles des riches touristes qui descendent la rivière Sepik en visitant les villages indigènes, photographiant au passage « les anciens cannibales ».

### Des relations filmantes sur la scène du pouvoir

Comme le rappelle Dennis O'Rourke dans l'entretien cité en exergue, il n'a jamais conçu sa position comme étant extérieure aux phénomènes filmés. Bien au contraire, en s'engageant sur la scène du pouvoir avec une caméra en main, le cinéaste prend soin de montrer comment sa présence est perçue par les sujets filmés comme une ressource ou comme une menace pour le déroulement de l'interaction. Avec une très grande constance, Dennis O'Rourke a déployé cette interrogation sur la légitimité, la pertinence et les effets de son regard et de sa présence, dans l'ensemble de ses films.

Dès *Yumi Yet*, il prend conscience des similarités et des comparaisons possibles entre la visualité de son dispositif filmique et les pratiques filmiques et photographiques produites en « zone de contacts », depuis un point de vue dominant. La réflexivité et l'autocritique du cinéaste à l'égard de sa propre activité n'émergent pas seulement lors de la réalisation de son film controversé (*The Good Woman of Bangkok*, 1992). Cette mise en danger de son regard traverse toute son œuvre. En effet, Dennis O'Rourke n'est pas un cinéaste du retrait :

« je suis un protagoniste de tous mes films – une présence importante, j'espère ; mais une présence importante dans le sens où l'on peut le dire d'un peintre qui a une grande

10. Dennis O'Rourke poursuit dans le champ du cinéma documentaire le travail critique engagé par Bruce Conner dans le domaine du cinéma expérimental. Avec *Crossroads* (1976), le cinéaste américain reprenait et exposait les images enregistrées par plus de cinq cents caméras militaires durant l'explosion atomique « Baker », le 25 juillet 1946, au centre de l'atoll des Bikini. En exhibant ces images, Bruce Conner déconstruisait la fascination d'un État-nation pour son propre pouvoir militaire et scientifique. Dix ans après, Dennis O'Rourke réalise une contre-documentation des images de l'AEC à partir de l'expérience et de la mémoire des victimes.

présence dans son travail. » (O'Rourke, in Lutkehaus et O'Rourke, 1989 : 429)

Cette présence est, dans la grande majorité des films, mise au service d'une autocritique de la place du cinéaste (blanc et australien) sur la scène du pouvoir. En 1999, le cinéaste australien Michael Rubbo disait justement, à propos de Dennis O'Rourke, qu'« aucun autre réalisateur de films documentaires, à [s]a connaissance, ne s'est exposé ainsi, jusqu'au point de rupture » (Rubbo, 1999 : 199).

Bien sûr, ses films se démarquent de la visualité des productions du Commonwealth Film Unit (1945-1973) au ton paternaliste et démonstratif, comme le montrent les quelques extraits présentés par Les MacLaren et Annie Stiven dans *Taking Pictures* (1996)<sup>11</sup>. La position de Dennis O'Rourke est différente de celle du caméraman filmant l'entre-soi des colons australiens et présentant aux Papous les avantages de faire garder les troupeaux par des chiens. La récursivité de son œuvre puise sa source dans sa connaissance de cette histoire visuelle coloniale, mais aussi, et surtout, dans la juste perception du regard que les sujets filmés portent sur son dispositif filmique et son activité.

Lors du tournage d'*Ileksen*, les sujets filmés associent à plusieurs reprises Dennis O'Rourke au « regard blanc dominant », assimilé pour partie à celui de l'ancienne autorité coloniale. Au fil des films, Dennis O'Rourke fait montre d'une conscience aiguë des interprétations de sa présence et de son activité par les personnes filmées, qui l'inscrivent le plus souvent dans des rapports sociaux de domination ou des rapports de force vécus au quotidien. Du tournage au montage, le cinéaste déploie un ensemble de procédés pour se défaire de l'emprise de la visualité du dominant, tout en la conservant dans le champ de la description filmique.

Dans *Yap*, Dennis O'Rourke filme à plusieurs reprises la danse performée par les autochtones, en cadrant d'une manière qui ne reproduise pas le regard des spectateurs et des convives américains et occidentaux qui se trouvent dans l'assistance. Le cinéaste cadre tout d'abord le visage et le corps des jeunes filles, filmées en gros plan. Très rapidement, la logique de ce découpage des corps est dépassée par la vitesse d'exécution des danseuses, les corps devenant en partie flous. Ne permettant pas de décrire l'entièreté de la performance, les plans alternent alors entre les danseuses et l'arrière-plan, où apparaît l'assistance, dont une partie blanche, qui observe le spectacle avec attention ou prend des photographies. Dans cette description filmique de la situation, le cinéaste s'attarde moins sur les gestes de la chorégraphie, bien souvent hors champ, que sur les individus dont il prend soin de distinguer chaque visage. De la sorte, Dennis O'Rourke met également en abyme son propre regard, qui correspond en partie

avec celui de ces hommes blancs tenant un appareil photographique. C'était avec un souci similaire de ne pas reproduire le dispositif de représentation des hommes politiques que Dennis O'Rourke prenait déjà soin de filmer les meetings du Premier ministre de Papouasie Nouvelle-Guinée de face, de dos, en gros plan, le visage de Michael Somare sortant et entrant continuellement du cadre (*Ileksen*).

À partir de la fin des années 1980, Dennis O'Rourke se confronte à des situations où la pratique filmique ou photographique est communément assimilée et inscrite dans des rapports de pouvoir et de domination en « zone de contacts ». Dès lors, les sujets filmés, autochtones (*Cannibal Tours*) rapprochent, comparent et assimilent parfois le dispositif filmique du cinéaste aux pratiques amateurs des touristes.

La production de formes réflexives passe dès *Cannibal Tours* par le fait de rendre visible le travail de résistance des personnes filmées à la visualité de son dispositif de prise de vues. Lors de ses entretiens avec Les MacLaren et Annie Stiven (*Taking Pictures*), Dennis O'Rourke décrit très justement les frontières poreuses entre les différents dispositifs de mise en représentation à partir d'une séquence de *Cannibal Tours*, lorsqu'il filme un jeune homme, échangeant avec lui en pidgin. Le jeune homme répond de manière laconique aux questions du cinéaste. Au fil de l'échange, une dame apparaît dans son dos, réglant son appareil, et une autre à sa gauche, ajustant son cadre. Le jeune homme continue à regarder en direction du cinéaste. La conversation est suspendue pour un instant, le temps que les photographies soient faites. L'une des dames glisse une pièce dans la main du jeune homme, l'intéressé regardant toujours fixement le cinéaste. Les touristes sortent du champ, et le cinéaste demande au jeune homme : « C'est dur de gagner un dollar ? » ; « Oui ». Impossible de savoir si sa réponse elliptique ne fait référence qu'à son interaction avec les touristes ou si elle inclut aussi le fait d'être filmé par le cinéaste, mettant ainsi sur le même plan les deux dispositifs de prise de vues. Cette séquence présente deux caractéristiques du travail du cinéaste. Pour Dennis O'Rourke,

« nous n'avons pas besoin de concepts tels que "réflexivité" [...] pour transmettre ce qui peut être (mieux) montré dans une image par le regard d'une personne. Les relations de pouvoir d'une situation peuvent être parfaitement représentées en montrant le regard d'une personne. » (O'Rourke, in Lutkehaus et O'Rourke, 1989 : 431)

Cette certitude que la symétrie des relations de domination et d'exploitation transparait dans un regard, notamment un regard caméra, a pour pendant immédiat de situer la relation filmante et le cinéaste au cœur de la scène du pouvoir. De la sorte, Dennis O'Rourke a fait de son propre corps une « zone de contact<sup>12</sup> ». Cet engagement du cinéaste

11. À propos des productions du Commonwealth Film Unit, voir le travail essentiel de Jane Landman (2006).

12. Sur le corps du cinéaste comme « zone de contacts », voir également le texte d'Annunziata Motrescu Mayes sur *Imperium* (2013), l'installation de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, réalisées à partir de clichés pris par des photographes amateurs Italien en Ethiopie dans les années 1930 (Motrescu-Mayes, forthcoming).

fut particulièrement saillant dans *Cannibal tours*, au point même que des chercheurs ont interrogé la place de la caméra au sein des relations de pouvoir qui se jouent dans cette scène<sup>13</sup>. Ces interrogations prirent la forme d'une véritable polémique avec le film suivant de Dennis O'Rourke : *The Good Woman of Bangkok*<sup>14</sup>.

Cette même indétermination à propos de la perception du regard du cinéaste par les personnes filmées est mise en exergue dès le début du film, par le plan d'une femme autochtone qui décrit sa situation au fil d'un long monologue. Le cadre est fixe, la femme est filmée en plan rapproché, un rapide mouvement de la caméra montre son étalage d'objets et de sculptures qu'elle expose aux touristes. Sa complainte face à la caméra est constamment interrompue et dirigée par des voix féminines, hors champ, qui lui indiquent ce qu'elle doit dire et taire. Le montage des voix montre ainsi combien la mise en scène s'adresse aux Blancs, qu'ils soient un cinéaste venant d'Australie, comme O'Rourke, ou des touristes qui boudent leurs productions artisanales :

« Nous n'avons pas d'argent, seulement vous, les Blancs, avez de l'argent. »

En définitive, l'éthique de Dennis O'Rourke tient à son travail d'agencement constant entre deux propositions contraires. Il est (pratiquement) impossible, pour l'homme ou la femme à la caméra, de tenir une position sans tenir compte de celle à laquelle les personnes filmées l'assignent. Cette assignation est un contrepouvoir, certes, mais il est bien relatif au regard de l'asymétrie fondamentale de la relation filmante.

### Regards, maîtrise et résistances des sujets filmés

L'importance accordée par le cinéaste aux formes de résistances des personnes filmées à son propre regard et aux visualités des dominants constitue un quatrième aspect du cinéma de Dennis O'Rourke. Cette attention du cinéaste, manifeste dès ses premiers films, transparait clairement dans ses efforts pour

« révéler la poésie et les pensées des Papous, aussi complexes et sophistiquées que celles des Occidentaux.<sup>15</sup> »

Cette cause motrice de l'œuvre de Dennis O'Rourke transparait dans la place que ses films accordent aux personnes à la marge des dispositifs de représentation, qu'ils soient politiques ou visuels. Dans la première séquence du film *Ileksen*, Gary Kildea et Dennis O'Rourke se retrouvent de manière inattendue devant l'un des leaders politiques qu'ils cherchent pour démarrer le tournage et engager le

film. Comme le décrira le cinéaste plus tard – dans *Taking Pictures* – John Kaupa essaie d'impressionner les cinéastes et le groupe de villageois qui l'entourent, intimant à plusieurs personnes de chanter ses louanges et de le suivre. Les cinéastes restent sur le bord de la route et suivent du regard la voiture de l'homme politique qui s'éloigne avec son équipe. Le plan suivant, réalisé à quelques mètres de là, sur le bas-côté, montre plusieurs hommes s'adressant aux cinéastes pour faire état de leur mécontentement. À plusieurs voix et de manière complémentaire, ils décrivent et analysent les écarts entre la conduite du parlementaire et les attentes qu'ils comptent exprimer par leur vote. Tout au long du film, les cinéastes déploient l'art de se tenir au bon endroit pour nuancer ces mises en scène du pouvoir. À différentes reprises, plusieurs hommes des Hautes-Terres dressent, devant la caméra, la longue liste des injustices qui prévalent encore après l'indépendance de la Papouasie Nouvelle-Guinée : l'improbité des budgets parlementaires, la violence policière (qui rappelle celle de la police coloniale), le faible taux d'alphabétisation et le manque d'infrastructures. La position des personnes, présentées de manière frontale et chorale face à la caméra, – réifiant l'asymétrie entre l'équipe de tournage et les personnes filmées – est contrebalancée par la justesse avec laquelle plusieurs interlocuteurs de ces villages reculés prennent soin de signer leur propos. Comme le précise l'un d'entre eux, alors que le moteur de l'hélicoptère de l'équipe démarre : « mon nom est Jack Murlmel de Baiyer River, et je vous ai dit ce que je pensais ». Dans ses films suivants, Dennis O'Rourke prend toujours soin de suivre les « dominés » dans « les endroits où ils peuvent être eux-mêmes » (*Couldn't Be Fairer*, 1984). C'est en se déplaçant dans ces espaces marginalisés, à la suite des Aborigènes ou des autochtones de Kontu (*The Sharkcallers from Kontu*, 1982), que le cinéaste peut présenter l'alcool non plus comme une tare sociale, mais bel et bien un moyen, pour les Aborigènes, de se reconnecter avec leur culture et leurs anciennes cérémonies ou, au contraire, pour les autochtones, de stimuler leur imagination et leur projection dans un futur proche. Ces résistances des dominés sont également observables dans leur rapport aux images des dominants. Dans le dernier plan de *Yap* (1980), montrant un foyer réuni autour de la retransmission d'une série américaine, le collaborateur principal de la télévision locale joue de la guitare, ne prêtant qu'une oreille distraite à la rediffusion. Si le film ne tire aucune conclusion explicite à propos de cette « attention oblique » (Hoggart, 1970), il effectue toutefois un pas de côté par rapport au paternalisme bienveillant de certains citoyens américains qui s'op-

13. Sur un ton critique, James C. Faris décrit la relation filmante dans *Cannibal Tours* : « *We become progressively aware that O'Rourke is also a camera, also has desires (like the tourists), and is also presenting a particular sort of 'document' (of the tourists). We begin to see that tourists also have little choice in the way in which they are photographed, or edited, nor about whether they are included, mocked or exposed* » (Faris, 1992 : 177).

14. Un ensemble de textes écrits par des historiens et théoriciens du cinéma, et des anthropologues fut publié dans l'ouvrage dirigé par Chris Berry, Annette Hamilton et Layleen Jayamanne (1997). Parmi les nombreuses recensions critiques voir Rieker (1993).

15. Voir les entretiens accordés à Les MacLaren et Annie Stiven dans *Taking Pictures* ; et la recension du film par Lutkehaus (2001).

posent au développement de cette télévision locale au motif que la « culture Yapese est si fragile ».

Cette dernière dimension du travail de Dennis O'Rourke forme l'un des aspects les plus importants de son œuvre, au regard tant d'une histoire politique du cinéma documentaire que d'une anthropologie politique des sociétés océaniques. L'« attention oblique » du jeune homme dans *Cannibal Tours*, qui se laisse filmer par O'Rourke et photographier par les touristes, montre comment – et à quel point – les sujets filmés peuvent anticiper la visualité du dispositif documentaire. Leur conscience même de cette asymétrie empêche de les concevoir et de les appréhender comme de simples « victimes » ou « objets » de cette visualité.

Les films de Dennis O'Rourke rendent également perceptible les premiers renversements du rapport de force de la relation filmante. Alors que Dennis O'Rourke et Gary Kildea se rendent dans les hauts plateaux le jour de l'élection, une personne interpelle l'équipe de tournage :

« prends une photo de mon fils... et prends-moi aussi en photo. » (*Ileksen*, 1978)

Les cinéastes reculent pour inclure dans le cadre tout le groupe qui s'est formé autour d'eux. Plusieurs personnes prennent maintenant la parole tandis que les cinéastes gardent toujours le silence. Ce plan préfigure un changement définitivement attesté par le film de Les MacLaren et Annie Stiven (*Taking Pictures*, 1995). Dans les premiers plans du film, tournés à Port Moresby près de deux décennies plus tard, les interlocuteurs des cinéastes s'opposent à la réalisation de toute image s'ils ne leur montrent pas au préalable leur autorisation. Des mains, surgissant du hors-champ, obstruent rapidement le champ de la caméra. L'opérateur laisse tourner la caméra quelques instants, la tenant au niveau de la taille, l'objectif tourné vers le ciel, avant que le plan, et probablement l'enregistrement, ne soit interrompu.

## Conclusion

En tenant ensemble cette triple exigence : observer les processus de domination *par l'image*, critiquer la visualité de son propre dispositif filmique et rendre compte de la capacité des personnes filmées à résister à l'asymétrie de la relation filmante, Dennis O'Rourke a composé une œuvre singulière. En faisant de la *mise en danger de son regard* la cause motrice de son travail, il a ainsi documenté la pérennité d'une visualité coloniale en Océanie tout en observant les reconfigurations des rapports de sens et de pouvoir de la relation filmante, dans une décennie marquée par des indépendances, des mouvements sociaux et

l'arrivée progressive des technologies filmiques dans les sociétés de Micronésie et de Mélanésie.

Pour mesurer l'importance de l'œuvre de Dennis O'Rourke dans l'histoire du cinéma documentaire du Pacifique, il faut considérer d'un peu plus près les traditions filmiques qui la traversent. Elle s'inscrit en effet dans l'histoire d'un cinéma des « zones de contacts », qui est aujourd'hui incarné par le travail filmique de John Gianvito sur les survivances de la guerre américano-philippine et les conséquences sanitaires et écologiques de l'installation des bases américaines sur le sol philippin (*Vapor Trail* (Clark), 2010 ; *Wake* (Subic), 2015). Bien que d'orientation politique différente, Dennis O'Rourke se présente comme un « anarchiste existentialiste » (O'Rourke, in Lutkehaus et O'Rourke, 1989 : 435), alors que John Gianvito est marxiste, les œuvres de ces deux cinéastes relèvent toutes deux d'une histoire du cinéma internationaliste, « un corpus et une tradition qui n'ont pas encore été considérés comme un tout [et] qui ont été nourris par des cinéastes prenant leur caméra pour aller aider des peuples qui luttent pour leur liberté » (Brenez, 2012)<sup>16</sup>. L'écriture de cette histoire « pacifique » du cinéma internationaliste reste à faire. L'une de ses premières occurrences est sans doute *Indonesia Calling* réalisé par Joris Ivens en 1946 dans le port de Brisbane. Initialement engagé par le gouvernement des Indes orientales néerlandaises pour réaliser des films éducatifs, il finit par démissionner, condamnant dans une lettre ouverte les velléités néerlandaises de reprendre le contrôle de leur ancienne colonie par la force. Dans la foulée de cette déclaration, il filme la mobilisation des ressortissants indonésiens, des dockers et du syndicat des marins qui bloquent à quai l'ensemble des bateaux affrétés pour acheminer des armes destinées à l'offensive de contre-insurrection<sup>17</sup>. Joris Ivens, Dennis O'Rourke, John Gianvito : un pan des cinématographies politiques du Pacifique est constitué de ces œuvres singulières et engagées de cinéastes qui ont tourné leur caméra vers les anciennes colonies de leur pays d'origine. Le regroupement et l'analyse de ces œuvres au sein d'un corpus commun, doté d'une chronologie précise, reste encore à faire.

## FILMOGRAPHIE

CONNER BRUCE, 1976. *Crossroads*, film expérimental, Bruce Conner, 37 min.

CONNOLLY Bob and Robin ANDERSON, 1983. *First Contact*, film documentaire, Arundel Productions, 58 min.

16. Sur la généalogie tant politique que formelle de ce cinéma, voir le remarquable travail de recherche et de programmation accompli par Nicole Brenez (2012 et 2013).

17. Pour une description détaillée et parfaitement documentée de la genèse, de l'engagement de Joris Ivens à l'époque et des conditions de tournage, voir les parties consacrées au film dans la monographie de référence de Thomas Waugh (2016 : 333-348).

- CONNOLLY Bob and Robin ANDERSON, 1988. *Joe Leahy's neighbours*, film documentaire, Arundel Productions, 90 min.
- CONNOLLY Bob and Robin ANDERSON, 1992. *Black Harvest*, film documentaire, Arundel Productions, 90 min.
- GIANIKIAN Yervant et Angela RICCI LUCCHI, 2001. *Images d'orient – tourisme vandale* (France/Italie), film documentaire, Yervant Gianikian/ARTE, 62 min.
- GIANVITO John, 2010. *Vapor Trail (Clark)*, film documentaire, Traveling Light Production, 264 min.
- , 2015. *Wake (Subic)*, film documentaire, Traveling Light Production, 277 min.
- IVENS Joris, 1946. *Indonesia Calling*, film documentaire, DVD, CAPI Films/Marceline Loridan-Ivens, 22 min.
- KILDEA Gary, 1974. *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism*, Office of Information – Government of Papua New Guinea, film documentaire, 50 min.
- MCLAREN Les and Annie STIVEN, 1996. *Taking Pictures*, film documentaire, Les McLaren and Annie Stiven / SBS Independent, 56 min.
- O'ROURKE Dennis, 1976. *Yumi Yet*, film documentaire, CameraWork/Office of Information – Papua New Guinea Government, 54 min.
- , 1980. *Yap. How Did You Know We Would Like TV?*, film documentaire, CameraWork, 56 min.
- , 1982. *The Sharkcallers of Kontu*, film documentaire, CameraWork, 54 min.
- , 1984. *Couldn't Be Fairer*, film documentaire, CameraWork, Film écrit par Mick Miller, 50 min.
- , 1985. *Half Life – a Parable for the Nuclear Age*, film documentaire, CameraWork, 86 min.
- , 1988. *Cannibal Tours*, film documentaire, CameraWork, 72 min.
- , 1991. *The Good Woman of Bangkok*, film documentaire, CameraWork, 82 min.
- O'ROURKE Dennis and Gary KILDEA, 1978. *Ileksen*, film documentaire, CameraWork/Electoral Commission of Papua New Guinea, 57 min.
- RAFFERTY Kevin, Jayne LOADER and Pierce RAFFERTY. 1982. *The Atomic Cafe*, film documentaire, The Archives Project, 86 min.
- puto and G. Burton (eds), *Third Take. Australian film-makers talk*, Sydney, Allen & Unwin, pp. 180-196.
- BERRY Chris, Annette HAMILTON and Layleen JAYMANNE (eds), 1997. *The Filmmaker and the Prostitute: Dennis O'Rourke's The Good Women of Bangkok*, Sydney, Power Institute Press.
- BONNEMÈRE Pascale, 2018. In memoriam Chris Owen, *Journal de la Société des Océanistes* 146, pp. 273-275 (<http://journals.openedition.org/jso/8078>).
- BOSA Bastien, 2009. Itinéraire d'un « enfant volé », de l'assimilation au Black-Power, in B. Bosa et É. Wittersheim, *Luttes autochtones. Trajectoires postcoloniales (Amériques, Pacifique)*, Paris, Karthala, pp. 225-253.
- BRENEZ Nicole, 2012 (March). For an Internationalist Cinema. Interview by Ryan Wells, *Cinespect* (<http://cinespect.com/?p=3090>).
- , 2013. Political Cinema Today – The New Exigencies: For a Republic of Images, *Screening the past* 37 ([www.screeningthepast.com/2013/09/political-cinema-today-%e2%80%93-the-new-exigencies-for-a-republic-of-images/](http://www.screeningthepast.com/2013/09/political-cinema-today-%e2%80%93-the-new-exigencies-for-a-republic-of-images/)).
- FABIAN Johannes, 2006 [1983]. *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de l'anglais par Estelle Henry-Bossonney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis.
- FARIS James C., 1992. Anthropological transparency: film, representation and politics, in P. I. Crawford and D. Turton (eds), *Film as Ethnography*, Manchester/New York, Manchester University Press, pp. 171-182.
- HOGGART Richard, 1970 [1957]. *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, traduit de l'anglais par Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit.
- LALLIER Christian, 2015. Des espaces contigus aux transactions symboliques, *Site internet de l'anthropologue C. Lallier* ([http://c-lallier-anthropologie-filmee.com/les\\_espaces\\_contigus.html](http://c-lallier-anthropologie-filmee.com/les_espaces_contigus.html)).
- LANDMAN Jane, 2006. *The Tread of a White Man's Foot: Australian Pacific colonialism and the cinema, 1925-1962*, Canberra, Pandanus Press.
- LARCHER Jonathan, 2015. Une anthropologie visuelle des images trophées, in Y. Gianikian et A. Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique*, Paris, Post-Éditions/Centre Pompidou, pp. 187-194.
- LEACH Jerry W., 1982. Socio-historical conflict and the Kabisawali movement in the Trobriand Islands, in R. J. MAY (ed.), *Micronationalist movements in Papua New Guinea*, Canberra, Research School of Pacific Studies, Australian National

## BIBLIOGRAPHIE

ANSARA Martha, 2002. On the poetry of madness : an encounter with Dennis O'Rourke, in R. Ca-

- University, Political and social change monograph 1, pp. 249-289.
- LUTKEHAUS Nancy C., 2001. Review of *Taking Pictures* by Les McLaren and Annie Stiven, *Pacific Studies* 24 (3/4), pp. 119-124.
- LUTKEHAUS Nancy C. and Dennis O'ROURKE, 1989. "Excuse me, everything is not all right": On Ethnography, Film and Representation: an Interview with Filmmaker Dennis O'Rourke, *Cultural Anthropology* 4 (4), pp. 422-437.
- MASCO Joe, 2014. *The Theater of Operations: National Security Affect from the Cold War to the War on Terror*, Durham/London, Duke University Press.
- MAY Ronald James, 1982. Micronationalism in perspective, in R. J. May (ed.), *Micronationalist movements in Papua New Guinea*, Canberra, Research School of Pacific Studies, Australian National University, Political and social change monograph 1, pp. 1-28.
- MIRZOEFF Nicholas, 2011. *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham/London, Duke University Press.
- MOTRESCU-MAYES Annamaria, Forthcoming. The morphology of nightmares – *Imperium: fascist imperialism and ahistorical memories*, in J. Larcher and A. Paistik (eds), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi at work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, Framing film Series.
- PRATT Mary Louise, 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London/New York, Routledge.
- RIEKER Martina, 1993. Narrating the Post-Colonial Everyday: an interrogation of *The Good Woman of Bangkok*, *Visual Anthropology Review* 9 (1), pp. 116-122.
- RONY Fatimah Tobing, 1996. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham/London, Duke University Press.
- RUBBO Michael, 1999. The man behind the picture: an interview with Mike Rubbo, in R. Caputo and G. Burton (eds), *Second Take. Australian film-makers talk*, Sydney, Allen & Unwin, pp. 193-214.
- WAUGH THOMAS, 2016. *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1926-1989*, Amsterdam, Amsterdam University Press/Eye Film Institute, Framing Film Series.