

Le « documentaire » ethnographique en Océanie. [Étude, suivie
d'un Répertoire analytique et critique de vingt-cinq films]
Étude, suivie d'un Répertoire analytique et critique de vingt-cinq films
Patrick O'Reilly

Citer ce document / Cite this document :

O'Reilly Patrick. Le « documentaire » ethnographique en Océanie. [Étude, suivie d'un Répertoire analytique et critique de vingt-cinq films]. In: Journal de la Société des océanistes, tome 5, 1949. pp. 117-144;

doi : 10.3406/jso.1949.1630

http://www.persee.fr/doc/jso_0300-953x_1949_num_5_5_1630

Document généré le 14/06/2016

LE “DOCUMENTAIRE” ETHNOGRAPHIQUE

EN OCÉANIE

ÉTUDE, SUIVIE D'UN RÉPERTOIRE ANALYTIQUE ET CRITIQUE DE VINGT-CINQ FILMS

Ce sera sans doute un étonnement pour l'historien de l'an 3000 de constater que, cinquante ans après l'invention du cinéma, le procédé mécanique qui permet d'enregistrer les actions humaines, de les conserver et de les reprendre à volonté, n'avait pas encore conquis, dans les Sciences de l'homme, la place qui lui semble légitimement réservée. Il manifestera sa surprise et aussi, sans doute, quelque énervement, en voyant que les sociétés savantes de notre temps — instituts ou collèges, musées ou académies — envoûtées par le passé, manquaient de curiosité pour les événements qui se déroulaient sous leurs yeux. Leurs doctes directeurs, qui s'en allaient, gémissants : « Que ne donnerions-nous pas pour posséder le livre de prières d'une prêtresse crétoise, le rituel de Delphes ou le règlement du Collège des Vestales ! » restaient sans réaction devant la disparition de civilisations dont quelques mètres de pellicule et des enregistrements sonores auraient pu conserver l'essentiel. On dépensait là des fortunes pour mettre à jour des cultures disparues depuis des millénaires, pour vérifier des chronologies incertaines, publier des archives périmées, rééditer des œuvres archiconnues; on entretenait des bataillons de savants pour établir un texte; mais presque aucun effort n'était fait pour les civilisations contemporaines.

Nous enregistrons pourtant, hélas, depuis un siècle, dans ce Pacifique qui nous intéresse ici particulièrement, des disparitions notoires. *Hier*, les Tasmaniens, les Moriori de Chatam, les habitants de l'île de Pâques, les Polynésiens des Marquises; *aujourd'hui*, les indigènes des Hébrides et ceux des Salomon; *demain*, ceux de la Nouvelle-Guinée et, dans quelques lustres, il ne restera plus de cette culture du Pacifique qui

avait rempli d'admiration les marins de Cook et de Bougainville, que des vestiges exsangues : tertres de cases, pavés sacrés ou pierres basculées, mangées par le bush.

Ne nous chagrinons pas trop de ces bouleversements, en ce qu'ils ont d'irréremédiable. Il est normal qu'une civilisation évolue — cela prouve qu'elle est vivante —; ou qu'elle disparaisse — cela témoigne qu'elle a été touchée dans ses œuvres vives et n'a pas su s'adapter. Mais toutes les îles de l'Océanie sont actuellement occupées, colonisées, protégées, mandatées. Si les puissances colonisatrices ne se reconnaissent pas capables d'arrêter, de contrôler ou de limiter cette décadence, du moins ont-elles le devoir de conserver la mémoire de ce qu'elles ne peuvent sauver. On convoque les photographes avant de détruire un site historique, quelque vieille demeure frappée d'alignement. Pourquoi procéder autrement à l'égard des hommes, à l'égard de races, de civilisations avec lesquelles disparaissent plus que des souvenirs : un état de l'humanité ? Un état que nous ne reverrons plus.

Cette étude voudrait, à la fois, montrer ce qui a été accompli dans cet ordre d'idées — assez peu de choses — et, par une sorte de comparaison, faire sentir ce qui pourrait être tenté.



Le rêve de tout ethnographe serait de pouvoir réunir, sur chacune des populations qu'il étudie, une sorte de corpus d'images mobiles qui lui permettrait d'en recueillir, pour pouvoir les faire revivre à sa volonté, les différentes techniques, le rituel et le cérémonial. Il est aussi intéressé par les gestes habituels — l'humble cycle des travaux quotidiens, des rites saisonniers ou des fêtes annuelles — que par les cérémonies uniques ou les réactions devant les événements imprévus : épidémie, raz de marée, tempêtes, éruptions volcaniques, guerres. Son idéal serait de constituer comme les archives traditionnelles de cette population, par un enregistrement minutieux et soigné de ses différentes activités; de rassembler un pur document, aussi objectif et précis que possible. On le voit bien ayant sous la main un ou deux opérateurs, autant de caméras et utilisant la connaissance profonde qu'il a des gens pour indiquer à ces professionnels exactement ce qu'il convient de filmer, laissant de côté le pittoresque et le curieux pour capter ce qui compte vraiment : le moment essentiel, le geste rituel, l'attitude révélatrice, la technique particulière. Je vois rétrospectivement très bien, par exemple, Malinowski faisant ainsi filmer un *kula* aux îles

Trobriand, M. Maurice Leenhardt dirigeant la prise de vues d'un *pilou* en Calédonie ou Layard intéressant ses cameramen aux cérémonies entourant une prise de grade à Vao. Nous serions, de cette manière, en possession de documents ethnographiques d'une grande valeur, et qui, sans doute, — ajoutons-le en passant — par suite de l'écrasante supériorité de la vérité sur la fiction la mieux établie, eussent été *en même temps* des films au premier chef populaires et rentables. J'ai vu, au cours d'une initiation aux îles Salomon, les trois ou quatre Européens présents se découvrir, spontanément et sans accord préalable, au moment essentiel de la cérémonie, tellement l'affaire devenait dramatique, émouvante et, pour tout dire : sacrée. Une représentation filmée de cette cérémonie aurait fait éprouver au spectateur européen moyen, même le plus sécularisé, ce caractère de dignité tragique et de respect religieux.

Voici, en gros, comment pourraient se présenter les choses :

1° Sous la direction de l'ethnographe, le cinéaste tourne sur place des scènes qui, groupées, vont constituer comme des archives d'images. Ces notes originales, conservées telles quelles, forment de la *documentation à l'état pur*, une version longue, qu'on gardera sans coupures, n'effectuant que les montages strictement nécessaires pour insérer les plans du second appareil ou supprimer les parties trop défectueuses. De ce fonds, on peut, *a priori*, tirer :

2° Des *documents ethnographiques montés*. Ce sont des extraits de la version originale, extraits élaborés, centrés sur un sujet particulier, mais où le point de vue ethnographique l'emporte sur le point de vue cinéma. On respecte scrupuleusement la vérité, la chronologie, les conditions de vie, etc. Ces bandes sont destinées à l'enseignement, à la démonstration. Des films techniques.

3° Du *documentaire commercial*. De la version originale, un bon monteur peut extraire un film qui restera vrai, puisque tous ses éléments seront authentiques, mais qui serait présenté selon la langue propre du cinéma et dans son optique. Le tout est alors une question de montage.

Hélas ! comme on le verra par les listes qui suivent, jamais Malinowski, Leenhardt ou Layard n'eurent leur chance. En un temps où l'on dépense chaque année des centaines de millions pour enregistrer des kilomètres de niaiseries éphémères ou mort-nées, jamais des hommes de cette classe n'eurent à leur disposition un opérateur, une caméra et quelques centaines de mètres de pellicule. Jamais, en un demi-siècle, l'Océanie ne reçut, une seule fois, la visite conjugquée d'un bon ethnographe et d'un opérateur de qualité formant équipe pour une œuvre

commune : la description cinématographique d'une civilisation déterminée.

Hormis de cas de *Moana*, en effet, presque toutes les productions océaniques que nous avons pu repérer, et le plus souvent visionner, sont des œuvres épisodiques et fragmentaires qui témoignent, soit d'un manque presque complet de moyens matériels, soit d'une insuffisance vraiment pénible de culture ethnologique. Les voyageurs les mieux intentionnés ne savent pas ce qu'il faut voir, se fient aux apparences et ramassent des images au petit bonheur. Les gens d'Hollywood savent beaucoup trop ce qu'ils veulent voir et recherchent leur « pittoresque », leur « curiosité ». Une amusante histoire, racontée avec humour par son protagoniste, illustre à merveille ce dernier propos.

Tom Harrisson, le biologiste anglais attaché, en 1933, à l'*Oxford University Expedition* aux Nouvelles-Hébrides et dont le livre, *Savage Civilisation*, est un des plus intelligents qui aient été écrits sur l'archipel, a raconté sa collaboration épisodique avec Douglas Fairbanks senior, alors en voyage dans les îles sur le yacht *Caroline*. Les deux hommes se rencontrent quelque part, vers Bushman Bay, et, tout de suite, s'accordent pour un film.

« Fairbanks, écrit Harrisson (p. 428), me laissa Chuck Lewis — son directeur de production —, les deux bateaux, les caméras, pas mal d'argent et d'objets d'échange, toutes sortes de médecines, de nourriture et d'ustensiles de campement. Il me chargea de prendre 20.000 pieds de film sur les indigènes... Les sept semaines sont occupées à tourner du film avec Chuck... » Nous sommes aux anges et pensons : voilà bien que la conjonction désirée des deux professionnels est accomplie; un scientist anglais passionné pour la vie des indigènes et les connaissant bien, et l'homme d'Hollywood. Ils ont trois heures de film dans leurs appareils, deux mois devant eux et suffisamment de moyens matériels et financiers. L'affaire est dans le sac. Et bien, non ! Écoutons plutôt Harrisson :

« Chuck — qui, contrairement au bon sens, prétend tout diriger — ne peut se servir des indigènes qui n'entendaient pas faire quelque chose qui ne les amusait pas. Nous passâmes une bonne partie de notre temps à essayer de vaincre des interdits, parce qu'il demandait toujours aux gens des choses taboues, des sauvageries à la manière d'Hollywood. Personne, à Hollywood n'avait jamais vu un cannibale, et encore moins ses fêtes; Hollywood avait sur les cannibales ses propres croyances. Elles comportaient des autels de pierre, de bruyantes danses, des lances de quinze pieds de long tout à fait impossibles à lancer, mais, je pense, faciles à voir sur le film. Il enseignait à ses

cannibales ce qu'ils devaient faire, et ils ne le prenaient pas trop mal... J'étais star, directeur et dix autres choses... Le plus terrible de mon métier, c'était que Chuck s'entêtait à prendre une scène déterminée et la faisait recommencer plusieurs fois. Telle n'est pas du tout la conception que les indigènes se font de la vie. Tiré à hue et à dia, j'étais écartelé entre les deux. À part cela, les « acteurs » ne réagissaient guère. Nous vîmes rappliquer tous les amateurs de tabac de la région... Nous ne commençâmes à faire du bon travail que lorsque je m'engageai dans le premier grade de la Société des chefs et fis ériger un nouveau tambour de bois. Nous connûmes alors les meilleures danses et les plus jolis cochons sortirent en cette occasion... Mais il devint bientôt évident que les gens de Malekula n'avaient rien de l'esprit d'Hollywood... Le vrai est trop simple. Hollywood préfère fabriquer ses propres sauvages... J'avais signalé à Doug qu'il arrivait aux femmes de donner le sein à des cochons de lait. Il me dit : « Prenez-moi ça ! ». La difficulté était de « Prendre ça ! ». Les femmes se montraient un peu honteuses de ces procédés, réalisant que ça ne se faisait pas chez les Blancs. Quand tout fut arrangé, Chuck décida qu'un mari, arrangé à la sauvage, viendrait vers « sa » femme, la plus gentille personne qu'il ait été possible de trouver. Elle serait en train d'allaiter son enfant. L'homme le remplacerait par un porcelet : comme exemple de ce que les porcs sont plus que les hommes. Lorsqu'il eut trouvé l'homme et la femme idoine, longtemps ils ne voulurent pas collaborer. Puis, personne ne voulut prêter d'enfant pour la mise en scène; finalement, on en trouva un, à condition que tout cela eût lieu secrètement hors du village. Quand nous eûmes surmonté toutes ces complications, il y eut une répétition, au cours de laquelle la star — le cochon de lait — mordit méchamment le sein de la femme; l'enfant, mal élevé, eut des émotions et la femme se mit en grève. En fin de compte, on opéra avec un enfant depuis longtemps sevré et un cochon au museau ficelé !... Je ne sais ce qu'il advint de ce film, et il m'importe peu. Je n'ai jamais reçu les bobines qu'on m'avait promises. »

Il n'y aurait qu'à analyser ce récit pour y trouver tous les défauts qui gâtent, sans rémission possible, la plupart des films à prétentions documentaires ou ethnographiques tournés en Océanie. Signalons plus particulièrement l'absence de culture spécialisée chez le cinéaste et son manque de loyauté fondamentale qui se traduisent par cette prétention de refaçonner à sa guise les sujets qu'il a sous les yeux pour en tirer tout ce qui lui semble curieux, pittoresque, intéressant ou hors des normes. Hollywood — nous entendons par là le cinéaste qui s'aligne sur son public — Hollywood, c'est un fait, sera toujours attiré par la

jeune indigène aux seins nus, allaitant un cochon de lait. Image peut-être caractéristique d'ailleurs, mais essentiellement épisodique et qui demandait d'être laissée à sa place, insérée dans une trame, et non montée en épingle, et — ce qui est infiniment plus grave de notre point de vue — truquée.

Le prestige des cannibales et l'attraction du pittoresque exercent à plein leurs ravages à Hollywood. Et de laisser entendre que les opérateurs ont risqué leur peau et qu'il y a des crocodiles dans la rivière, doit encore ajouter quelques attraits supplémentaires à la bande.

André-Paul Antoine et Robert Lugeon partent, en 1927, tourner aux Nouvelles-Hébrides. Ils montrent là-bas beaucoup de courage, beaucoup de talent. Seuls, sans grands moyens matériels, ils finissent par sortir un film qui n'est pas sans valeur. Au jour de sa présentation à Paris, le 27 mars 1930, Titayna (quelle référence !) vint dire dans quelles conditions travaillèrent les deux hommes, conférence qui se retrouve dans le volume signé par elle et les deux cinéastes et intitulé : *Chez les mangeurs d'hommes*. On y lit, par exemple, que les Big Nambas, chez lesquels le film est censé être tourné, sont des tribus « impénétrables », « très guerrières et notoirement cannibales », que l'autorité des Blancs dans cette « région inconnue » est « toute nominale, car il n'y existe encore aucun poste ni aucun établissement blanc ». On y lit encore que « personne jusqu'à ce jour n'avait séjourné aussi longtemps dans ces territoires qu'André-Paul Antoine et Robert Lugeon ». Quant à la réalisation du film, elle est également présentée sous des aspects fort dramatiques. Il n'est question que d' « appareils automatiques dissimulés dans les feuilles », de « choses qui risquent de tourner mal », d'explorateurs qui manquent de « mourir dans la brousse d'épuisement et de fièvres », de scènes de cannibalisme, de fuites précipitées devant des tribus hostiles, où « les opérateurs épuisés par la fièvre et à bout de forces, sont contraints d'abandonner leur plus bel appareil de prises de vues et une grosse partie de leur chargement... ».

La réalité est assez différente. Le film n'a pas été tourné chez les Big Nambas, à l'intérieur de Malicolo. Les lieux où travaillèrent les deux cinéastes, Vao, Atchin et la région côtière du Nord-Est de Malicolo sont des endroits qui, en 1927, étaient tout à fait connus et aussi tranquilles que possible. Il y a au moins trois missions établies dans les parages. Si j'en crois un article paru dans un journal local, le *Néo-Hébridais* du 1^{er} mars 1932, en réaction contre ces vantardises, les cinéastes, dès leur arrivée dans la colonie, en décembre 1927, furent envoyés par l'évêque Douceré aux missionnaires Genevêt, à Ouala, et Godefroy, à Vao. Les missionnaires mirent à leur disposition une

maison de construction européenne qu'ils possédaient sur l'îlot Atchin, position bien centrale, aussi saine que possible et de tout repos. « Les indigènes des îlots Rano, Ouala, Atchin et Vao sont depuis longtemps tout à fait inoffensifs. Très éveillés, d'ailleurs, et très avisés, ils ne pouvaient pas repousser une bonne aubaine, un joli salaire, avec un déploiement d'efforts très peu considérable. » Les figurants recevaient un shilling par jour de travail, du tabac, et, en plus, une bonne dose d'eau-de-vie. « Les opérateurs opérèrent comme l'on fait d'habitude pour tourner des films. Dépouillés de ce qui, dans leur costume, sentait trop la civilisation, bien exercés, les cannibales d'occasion exécutèrent sans difficulté les scènes terrifiantes des combats, les incendies de villages ennemis », c'est-à-dire, en fait, quelques cases dressées pour la circonstance en feuilles sèches de cocotiers.

L'absence totale de risques chez les populations civilisées de l'îlot Atchin, chez lesquels fut tourné le film, ne lui enlève du reste pas son intérêt. J'ai entr'ouvert ce dossier, dans le seul but de montrer que l'ethnographe, avant d'utiliser de tels documents, avait le devoir de contrôler leur origine et de préciser leur valeur.



Il n'y a pas de perfection constante, même dans le mauvais, et la liste ci-annexée comporte une exception : *Moana*. Étudions les motifs de cette réussite. Flaherty, son auteur, cinéaste de talent, est un homme intelligent et sensible. Il a déjà à son actif *Nanouk*. On se souvient : il était parti tourner un document de publicité pour une maison de fourrures, il a rapporté un chef-d'œuvre. Une firme lui fait confiance. Il gagne Samoa. Il commence par y vivre près d'un an sans rien entreprendre, installé près d'un village indigène de Sawaïi, uniquement occupé à établir des contacts avec les Samoans et leurs chefs, à les regarder vivre, à les habituer à sa présence. Cette période d'acclimatation terminée, lorsqu'il commence à tourner, au lieu d'imposer aux Samoans un scénario et de leurs faire jouer un rôle, c'est lui qui entre dans leurs conceptions et s'arrange pour les placer dans des conditions qui leur permettent d'être spontanés. Les acteurs — tous des indigènes, naturellement — assument un rôle qui n'est autre que leur comportement naturel. Flaherty, par exemple, qui avait d'abord choisi Leupenga pour être le père du héros, change sa fonction lorsqu'il voit qu'il n'est pas chef,

et, par conséquent, pas habilité à certaines fonctions qu'il ne saurait remplir légitimement.

Aucune action dramatique donc, aucune littérature, aucune expression de sentiments forcés; les indigènes choisis ne jouent pas; ils sont simplement eux-mêmes. Ils perdent le sentiment de la présence d'un observateur et exécutent, devant la caméra, les gestes usuels de scènes familières. « Les enfants et les animaux, a écrit quelque part Flaherty (et son Péa, l'enfant qui monte au cocotier, cherche le crabe, est un parfait spécimen d'enfant samoan) sont les premiers acteurs du monde, car ils sont spontanés... Les primitifs — Flaherty englobe les Samoans sous cette appellation — possèdent la même qualité. »

On n'étudie guère, en général, le comportement extérieur, physique, propre à une population donnée. Ce sont là choses difficiles à décrire littérairement et qui ne tombent pas non plus sous le contrôle des tests, indices, mensurations ou échelles de valeurs. Les attitudes corporelles et les habitudes musculaires sont pourtant d'importants traits de civilisation et très significatifs. Il y a des gestes spéciaux à telle population, et, dans cette population, à telle condition, telle classe sociale, tel âge, tel sexe, tel métier. Il y a une façon de marcher, de porter une charge — un calédonien sous un lourd fardeau ne marche pas du même pas qu'un polynésien, et ni l'un ni l'autre n'ont la démarche d'un fort des halles ou d'un *faccino*, — de s'asseoir, de s'allonger, de courir, de nager, de pagayer, etc. On ne reconnaît là une race, aussi sûrement que dans des manifestations plus observées. On voit dans *Hurricane*, par exemple, une prétendue indigène monter en pirogue. L'action la plus simple et la plus banale. La femme exécute l'opération comme si elle entrait dans une voiture automobile carrossée un peu bas : s'asseyant d'abord, et passant ensuite les jambes par dessus le bordage. La figurante trahit ainsi sa race. Jamais une polynésienne authentique n'aurait agi ainsi.

Regardons, sous cet angle, *Moana*. Observons les gestes — par exemple les manipulations effectuées pour oindre d'huile les muscles d'un danseur, ces retournements de mains, ces doigts incurvés, ces prestes caresses —; étudions l'expression de la peine mystiquement supportée par l'adolescent tatoué, et comment se manifeste la compassion de sa mère, ses regards pendant l'opération. Tout cela est intraduisible. Seule l'image...

Le cinéma paraît ici indispensable. Sans lui, comment, par exemple, décrire les fonctions et occupations des différents personnages — préparateur, aides, président, orateur, participants et assistants — engagés dans un *Kava* cérémoniel. Nulle rubrique ne saurait indiquer ces gestes, ces attitudes, ces mouvements traditionnels, et, surtout, cette noble fré-

nésie, ces alternances rythmées et contenues qui marquent la confection du breuvage de la part de la personne assise devant le plat à *Kava*, la dignité de gestes chez les serveurs, le hiératisme des participants. Comment, sans le cinéma, étudier les figures d'une danse, si confuses parfois, si difficiles à noter; les gesticulations d'une *siwa*. Même chez nous, l'écriture d'un ballet reste un problème mal réglé ! Comment, sans le cinéma pousser l'étude du comportement du chef polynésien, celle d'une technique de pagayage...

Traitant des possibilités du cinéma dans les sciences de l'homme, le titulaire d'une chaire française d'ethnologie a écrit un jour, semblant du reste un peu surpris de sa propre hardiesse : « l'on ne voit pas d'ailleurs pourquoi, au point extrême, un ethnologue ne soutiendrait pas une thèse filmée ». Il y a fort longtemps que ces thèses-là devraient être écrites et soutenues sur le comportement... Hélas, nous semblons, en France, encore fort mal éloignés de cette aventureuse nouveauté. Où donc du reste, ce jeune docteur s'en irait-il remettre son travail ? Quelle cinémathèque recevrait cette thèse ? Serait en mesure de l'utiliser ? Hormis un dépôt embryonnaire et pratiquement sans budget au Musée de l'Homme, il n'y a, à ma connaissance, en France, aucun organisme habilité à conserver les archives cinématographiques du monde primitif. Le premier *Congrès international du film d'Ethnologie et de Géographie humaine*, tenu à Paris en 1948, ne semble pas avoir rempli les brillantes promesses qu'avaient cru y discerner les spectateurs et qu'en avaient espéré ses promoteurs. Et la France attend encore sa cinémathèque ethnologique...

Nous avons eu assez de mal à recueillir les *titres* des films concernant l'Océanie, mais les *copies* des œuvres mentionnées là sont pratiquement introuvables. Assez curieux par nature et vivant à Paris, j'attends en vain, depuis dix ans et plus, de voir *Ombres Blanches* figurer sur le programme d'une salle de projection ou celui d'un club. Sans doute ne m'a-t-il jamais été donné la satisfaction de pouvoir regarder l'authentique version originale de *Moana*. Je suis tombé une fois par hasard, pendant la guerre, sur un fragment de film hétéridais du ménage Johnson... Et ainsi de tout. Les compagnies productrices de films n'ont, en effet, du point de vue de leurs affaires, aucun intérêt à laisser traîner sur le marché des films anciens qui empêcheraient la production récente de s'écouler. Ces copies anciennes sont donc détruites ou soigneusement mises hors circuit. Il faudrait un organisme national, un Muséum, qui se chargerait de recueillir ces films, d'en extraire les parties intéressantes, de les faire titrer, de les conserver avec mission de les présenter aux personnes intéressées, étudiants ou savants. Ce serait une sorte de Con-

servatoire filmé des Arts et Techniques des populations primitives. Il ne faudrait pour mener à bien une œuvre de ce genre qu'un homme ayant foi en son travail, avec un local et quelques fonds. Tout cela ne paraît pas absolument irréalisable.

PATRICK O'REILLY.

RÉPERTOIRE CHRONOLOGIQUE DES FILMS OCÉANIENS

POSSÉDANT UNE VALEUR ETHNOGRAPHIQUE ⁽¹⁾

1908 - 1910

TITRE : **VÖLKERKUNDLICHE FILMDOKUMENTE AUS DER SÜDSEE.** Tourné en 1908-1910, en Mélanésie et en Micronésie, par la Hamburgische Südsee-Expedition. *Format : 35 mm. Durée : 20'.* Le négatif appartient au Hamburgische Museum für Völkerkunde qui en possède une copie. Une autre, avant guerre, à Berlin, au *Reichsanstalt für Film und Bild.*

RÉALISATION : Composée de savants allemands, l'expédition visite, la première année, sous la direction du Professeur Dr F. Fulleborn, les îles de l'Amirauté, Saint-Mathias, Tench, la Nouvelle-Poméranie, une partie du Kaiser-Wilhelm-Lands et le Sépik; et la seconde année, sous la direction du Professeur Dr A. Krämer, les Carolines et les Marshall.

ANALYSE : Film purement documentaire : danses et techniques. Danse d'avirons à Ponape (îles Caroline); danse ancienne et très solennelle, exécutée au moment de la consécration d'une embarcation nouvellement construite et de la remise à son chef. Elle avait lieu sur une tribune spécialement construite, en

(1) Voici dix ans, j'ai ouvert un dossier : « Films ethnographiques océaniens ». Après chaque film, je rédigeais une note, m'informais d'une précision, faisais une recherche. Chaque renseignement rencontré, je l'ai consigné là. Cette année, il m'a été donné de passer quelques après-midi à la belle *Film Library* qui occupe une partie du *Museum of Modern Art*, à New-York. Ainsi, jour après jour, ce dossier s'est-il gonflé. Il éclate aujourd'hui. D'avance, j'en connais les lacunes. Mais il faut bien que quelqu'un se dévoue ! Si les imperfections de cette nomenclature incitaient les amateurs à m'en signaler les manques, les fautes, les erreurs, je serais le premier à m'en réjouir et à les remercier. Leurs renseignements seraient utilisés en vue d'une nouvelle et plus parfaite édition. Et puisque j'en suis aux personnalités, je me fais un devoir de remercier ici, M. Jean NAMUR, diplômé d'une des dernières promotions de l'Institut des Hautes Études Cinématographiques, qui m'a aidé à mettre un peu d'ordre dans ce gros dossier et y apporta quelques touches de sa compétence technique.

forme de gradins, sur laquelle les danseurs se mettaient en rangs les uns derrière les autres et, s'accompagnant de chants, frappaient, selon un certain rythme, leurs avirons les uns contre les autres. Danse de masques des îles Mortlock, le seul endroit de la Micronésie où se rencontrent des danses avec masques. La position géographique de ces îles, ainsi qu'une nette similitude avec les danses de masques de la Nouvelle-Mecklembourg, indiquent une influence mélanésienne. Danses avec bâtons, des îles Mortlock. Danses à Truck : danse assise et danse du ventre; danse assise; danse debout. Danse avec tambours à Mövehafen (Nouvelle-Poméranie). Danse avec lances de la Nouvelle-Poméranie (archipel Bismarck). Fabrication de la poterie, en Nouvelle-Guinée orientale et aux îles de l'Amirauté (archipel Bismarck). Préparation de feu aux îles de l'Amirauté (archipel Bismarck). Tissage à Saint-Mathias (archipel Bismarck).

VALEUR : Le film se ressent, techniquement, de la date à laquelle il a été tourné — au début du cinématographe — et des conditions matérielles et climatiques qui furent celles des opérateurs. Mais comme une partie des scènes filmées se rapporte à des usages disparus, et ne pourrait être renouvelée, son intérêt ethnographique reste capital.

BIBLIOGRAPHIE : Tischner, H. *Völkerkundliche Filmdokumente aus des Südsee aus den Jahren 1908-1910*. Berlin, Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, 1941. 8 p. ill. in-12°. Excellent commentaire du film par le Conservateur chargé du Département de l'Océanie au Musée de Harbourg.

1912

FILMS OCÉANIENS DE GASTON MÉLIÈS. — Georges Méliès, contraint par la contrefaçon de ses films en Amérique, ouvre, en 1904, à New-York (204 East, 38th Street), une succursale *Star Film* pour défendre son œuvre. Son frère, Gaston, en reçoit la direction. Il a, après quelques années, l'idée malencontreuse de vouloir faire lui-même des films. Il voyage dans ce but avec une troupe de cow-boys et de Peaux-Rouges. Bientôt il part pour un voyage autour du monde qui l'entraîne d'abord dans le Pacifique, où Tahiti et la Nouvelle-Zélande reçoivent sa visite. Nous avons pu repérer, en feuilletant les journaux cinématographiques américains de l'époque, un certain nombre de ces productions qui semblent bien être les premiers « documentaires romancés » tournés dans les mers du Sud.

TITRE : **BALLAD OF THE SOUTH SEAS.** Tourné en 1912, à Tahiti. Méliès Films, à New-York. Figuration indigène. Deux bobines. Sorti le 23 janvier 1913.

ANALYSE : En 1650. Affaire sentimentale entre les deux grands chefs Tavi et Tuiterai, au sujet de Taurua, femme du premier. La publicité loue cette « première production du voyage de Méliès autour du monde de n'être pas seulement une succession de danses, de scènes indigènes et de jolies vues locales », mais d'avoir placé dans ce décor une intrigue.

BIBLIOGRAPHIE : Bush, W. S. *A ballad of the South Seas (Moving Picture World, New-York, vol. 15, 18 janvier 1913, p. 248-249, ill.)*.

TITRE : A TALE OF OLD TAHITI. Tourné à Tahiti, en 1912. Méliès Films. Acteurs européens et figuration indigène. Deux bobines. Sorti à New-York en février 1913.

ANALYSE : En 1850, un jeune officier français de la Marine de Guerre, de passage à Tahiti, est enlevé par les Naturels. Il épouse Teria, la fille du chef Hoahi-arua. Ses compagnons viennent le rechercher et le ramener à son bord.

BIBLIOGRAPHIE : **Bush, W. S.** A Tale of Tahiti (*Moving Picture World*, New-York, vol. 15, 1^{er} février 1913, p. 447, ill.; 22 mars, p. 1209; 25 janvier, p. 388, ill.).

TITRE : UNMASKED BY A KANAKA. Tourné à Tahiti, en 1912. Méliès Films. Présenté à New-York, le 13 février 1913.

ANALYSE : Un indigène venge l'honneur de sa jeune sœur maltraitée par un planteur européen.

BIBLIOGRAPHIE : annoncé dans : (*Moving Picture World*, New-York, vol. 15, n° 5, 1^{er} février 1913, p. 523).

TITRE : LOVED BY A MAORI CHIEFTNESS. Tourné en Nouvelle-Zélande, en 1912. Figuration indigène. Contient des scènes indigènes, vie de village, danses, canots. Méliès Films. Deux bobines. Sorti le 6 mars 1913.

ANALYSE : Vers 1870, un explorateur anglais est sauvé des mains d'un chasseur de têtes maori par la princesse et s'enfuit avec elle dans une île. Il est finalement accepté dans la tribu comme mari de la princesse.

BIBLIOGRAPHIE : **Bush, W. S.** Loved by a Maori Chieftness (*Moving Picture World*, New-York, vol. 15, 8 mars 1913, p. 1001, ill.).

TITRE : HINEMOAE. Tourné en Nouvelle-Zélande, en 1912. Figuration indigène. Nombreuses scènes indigènes. Sorti à New-York, le 27 mars 1913.

ANALYSE : La plus célèbre légende maorie.

BIBLIOGRAPHIE : annoncé dans (*Moving Picture World*, New-York, 8 mars 1913, p. 947).

1917 - 1918 ?

FILMS OCÉANIENS DE MARTIN ET OSA JOHNSON. — Martin Johnson (1884-1937), après avoir circulé dans le Pacifique avec Jack London sur le *Snark* (circuit dont il tire un film : *Jack London's adventures in the South Seas*. 1908-1912. Cf. *Billboard*, vol. 24, 23 mars 1912), voyage dix années dans les mers du Sud avec sa femme, explorateur et photographe. D'abord aux Salomon, mais voulant rencontrer de « vrais sauvages », il s'en va aux Hébrides et, à Vao, en 1917, reconnaît l'intérêt des gens de Malicolo. Après un séjour à Sydney, il revient faire une petite expédition chez les Big Nambas où il séjourne une huitaine de jours. Puis il fait le tour de Malicolo, par la côte ouest, Southwestern

Bay, et l'île de Tomman. Il tire de cette expédition dix bandes, en 35 mm, réunies sous le titre :

TITRE : ON THE BORDERLAND OF CIVILISATION.

- 1° *Tulagi. A white spot in a black land.*
- 2° *Through the isles of the New-Hebrides.* « This reel is replete with many interesting phases of the life of the savages ».
- 3° *The home of the Hula-Hula.* « The best dancing scenes where found in Samoa, Rarotonga, Tahiti and Pango-Pango ».
- 4° *Saving savages in the South Seas.* Les Missions. Et principalement celle du Rév. D. Mason, à Fue (Malaïta).
- 5° *Cruising in the Solomons.*
- 6° *Domesticating wild men.* Travail des officiers de police.
- 7° *Lonely South Pacific Missions.* Le travail de la mission catholique à Rua-Sura, aux Salomon, et à Vao (Nouvelles-Hébrides).
- 8° *Recruiting in the Solomons.*
- 9° *The city of Broken old men.* (Nouvelle-Calédonie. Nouméa.)
- 10° *Marooned in the South Seas.* La vie des indigènes de Vao (Nouvelles-Hébrides).

Nous citons ces films — qu'il ne nous a jamais été donné de voir — d'après un prospectus anglais de 1920. Ce sont sans doute les mêmes, montés différemment, qui figurent sur les répertoires, annuaires américains, sous les titres :

TITRE : HEAD HUNTERS OF THE SOUTH SEAS. 1922-1923. Avec la mention: « A record of the life and customs of the Bushmen tribes of the cannibal islands of Malekula. Filmed by Mr. and Mrs. Martin Johnson. Distributed by Associated Exhibitors ». (The Film Index, a bibliography, New-York, 1941, p. 619).

TITRE : SOLOMON ISLANDS, WITH Mr. AND Mrs. MARTIN JOHNSON. « Film de voyage aux Salomon. Scènes des Nouvelles-Hébrides. » *Durée* : 60'. (Educational Film Guide, New-York, 1943, p. 536.)

VALEUR ET INTÉRÊT : Bien que nous soyons en face d'une œuvre ayant tous les défauts d'un « film de voyageur », et de voyageur professionnel intéressé surtout par le côté « films de cannibales pris au péril de la vie de l'auteur », il n'est pas impossible qu'elle ne contienne çà et là des documents recevables.

BIBLIOGRAPHIE :

Johnson, Martin. Cannibal-land adventures with a camera in the New-ill., in-4°. Livret publicitaire pour son film océanien.

Johnson, Martin. Cannibal-land adventures with a camera in the New-Hebrides. Boston and New-York, Houghton Mifflin and Co., 1922, VIII, 192 p., 25 pl. h.-t., in-8°. Nous n'avons malheureusement jamais pu avoir entre les mains cet ouvrage.

Green, Fitzhugh. Martin Johnson, lion hunter. New-York, London, Putman's Sons, 1928, VIII, 216 p., ill., in-8°.

Johnson, Osa. I married adventure. The lives and adventures of Martin and Osa Johnson, New-York, Lippincott, 1940, 376 p. ill., in-8°.

Johnson, Osa. *Bride in the Solomons.* New-York, Houghton Mifflin and Co., 1944, ill., in-8°. Ce livre de la veuve du cinéaste — pendant des mois le « best seller » américain — est décevant pour un historien, car il ne contient ni dates, ni localisations précises.

1923 - 1924

TITRE : MOANA OF THE SOUTH SEAS. Tourné en 1923-1924 au village de Safuné, à Sawaii, Western Samoa. *Scénario, mise en scène et photographie* de Robert John Flaherty, assisté de sa femme et de son frère David. *Acteurs* : des indigènes de l'île Sawaii : Pe'a, Moana, Fa'angaso. *Production* : Famous Players, Hollywood. *Distribution* : Paramount. *Longueur* : 6.000 pieds. *Durée* : 1 h. 45. *Première* au Rialto Theater de New-York, le 7 février 1925.

SUJET : La vie des Polynésiens des îles Samoa, agrémentée d'une idylle indigène.

AUTEUR : Américain du Michigan, Robert John Flaherty, sorti du collège, effectue quatre expéditions au Canada subarctique pour le compte de Sir William Mackenzie, et prend ses premières prises de vue au cours de l'une d'elles, alors qu'il allait redécouvrir les îles Belcher. Mais ce film prit feu en cours de montage. Nullement découragé, il repartit pour le Nord en 1920, grâce à l'appui de la Maison Revillon frères, et tourna alors *Nanook of the North*. Ce film obtint un tel succès que la *Famous Players Lasky Corporation* lui proposa de tourner un film dans les mers du Sud : *Moana*. Il collabora par la suite, en 1927, avec W. S. Van Dyke, au film : *White Shadows in the South*, qu'il abandonna lorsqu'il comprit que le film serait un roman hollywoodien, non une peinture polynésienne. En 1929, il tourna *Tabou* avec Murneau. Ses autres œuvres importantes sont : *Man of Aran* (1934), *Elephant Boy* (1937), *The Land* (1942). Aujourd'hui encore, avec l'aide de sa femme, Flaherty réalise des films éducatifs. Il demeure l'un des maîtres du documentaire.

RÉALISATION DU FILM : *Sa préparation.* Le livre de Frederick O'Brien : *White Shadows in the South Seas*, donna à Flaherty l'idée de tourner en Océanie. Son but « était de montrer la majesté première et l'originalité de ces peuples, tant que c'était encore possible, avant que les Blancs anéantissent, non seulement leur caractère, mais les peuples mêmes déjà en voie de disparition ». L'îlot de Sawaii fut choisi parce que c'était celui qui paraissait abriter les moins touchés des Polynésiens. Il s'y installa avec sa femme, son frère, ses trois filles et leur domestique irlandaise. Ils devaient y rester près de deux ans. Son premier soin fut de constituer un laboratoire afin de traiter les pellicules sur place. Le plus délicat était d'inspirer confiance aux indigènes, d'obtenir leur amitié et pour cela le mieux était de vivre à leur façon, d'observer leurs coutumes, d'apprendre leur langue. Il fallait aussi tenir compte des castes sociales qui divisaient la société locale. Par l'intermédiaire de deux traders européens tarés : Philip Rice-Ewing et Bauer, Flaherty fit la connaissance des chefs. Plusieurs mois passèrent à cet apprentissage et à diverses mises au point techniques.

Choix des acteurs : Enfin, vint le moment où, ayant une connaissance suffisante de la vie polynésienne, Flaherty put rechercher ses acteurs. Il y eut

quelques mésaventures, certaines jalousies, mais tout finit par s'arranger. Il choisit d'abord Taio'a, la *taupu* de Sasina, comme premier « rôle » féminin. Elle s'en va pour des questions sentimentales et est remplacée par Fa'angase, de Safune, fille de Pesefa, chef d'un district. Elle a 15 ans. Le héros, de Safune, a nom Ta'avale. C'est le type de la race, dans sa jeunesse. On le nommera Moana, comme plus attrayant et simple. Son frère aîné est Leupenga. L'enfant est Pe'a, l'enfant samoan type, avant sa puberté. La musculature n'est pas encore formée. Moana touchera 40 dollars par mois; les femmes, de 35 à 50; Pe'a, 40, mais on se servira de la maison de son père.

VALEUR DU FILM : *Scènes présentant un intérêt ethnographique :*

1. Plantation du taro;
2. Chasse au sanglier; fabrication et pose d'un piège; capture de l'animal;
3. Pirogues. Pêche et navigation;
4. Fabrication du tapa;
5. Cueillette d'un coco;
6. Franchissement de la barre par une pirogue;
7. Le crabe mangeur de coco;
8. Fabrication du feu;
9. Chasse à la tortue;
10. Façons et manières amoureuses d'un jeune Polynésien;
11. Préparation d'un repas;
12. Scènes de danses;
13. Tatouage;
14. Danses d'hommes;
15. Fabrication du *kava*;
16. Danses de fiançailles.

Erreurs à signaler : Le costume de la mère de Moana est d'un style européen-indigène. La décoration des tapas entremêle les motifs anciens et modernes. Le pagne de Pe'a, lié entre les jambes, n'est pas des plus polynésien.

Les parties documentaires réservées au tatouage, au *kava* et à la fabrication du tapa, se ressentent du rythme cinématographique qui groupe en une seule opération ce qui prend généralement plusieurs jours pour s'accomplir. De ce fait, le spectateur risque de ne pas donner assez d'importance à des cérémonies ou à des rites qui, en réalité, s'étalent davantage dans le calendrier samoan.

Qualités du film : L'auteur n'avait nullement l'intention de faire œuvre scientifique. Son but était d'un artiste : retrouver le climat d'un pays encore primitif. La spontanéité de Flaherty, sa compréhension de l'âme indigène, lui permirent d'enregistrer un film dont l'atmosphère est authentiquement polynésienne et où les Samoans agissent selon leur vérité et leurs habitudes de vie.

La photographie est excellente. Un heureux hasard fait découvrir à Flaherty que la pellicule panchromatique, jusqu'alors utilisée seulement pour la photographie en couleurs, rend parfaitement la pigmentation des indigènes, la couleur des verdure, les contrastes du ciel; et il s'en sert pour la première fois.

BIBLIOGRAPHIE :

Flaherty, F. H. et Flaherty, D. Moana. (*Asia*, New-York, 1925, août, p. 639-651; 709-711; sept. p. 747-753; 795-796; oct. p. 858-869; 895-898; nov. p. 954-962; 1000-1004; déc. p. 1085-1090; 1096-1100, ill.). Rapport détaillé sur les

problèmes posés par la prise du film à Samoa. Donne un récit de l'acclimatation des indigènes en vue de les faire tourner. Incidents et histoire de la prise de vues. Valeur du film au point de vue de la vie des Polynésiens.

Flaherty, Robert J. Unusual location and production experiences. Picture making in the South Seas. (*Film daily yearbook of motion pictures*, 1924, p. 9-13). Souvenirs personnels de l'auteur relatifs à la production du film. Les recherches de Flaherty sur le folklore indigène.

Seligmann, H. J. Moana of the South Seas (*The Arts*, New-York, vol. 8, nov. 1925, p. 255-262, ill.).

Petithuguenin, J. Un beau film, Moana. (*Journal des Voyages*, Paris, 1926, p. 1340-1342; 1360-1362; 1379-1380; 1395-1396; 1433-1434; 1447-1448; 1469-1470, ill.). Très longue analyse du film, très illustrée et intelligente.

Flaherty, Robert J. Samoa. Berlin, R. Hobling, 1932, 180 p., ill., cartes 8°. En allemand. Pas de version anglaise, semble-t-il.

Rosenheimer, Arthur, Jr. Un maître du documentaire (*Revue du Cinéma*, Paris, 1947, n° 4, p. 42-51, ill.).

1927

TITRE : WHITE SHADOWS OF THE SOUTH SEAS. En français : **OMBRES BLANCHES**, tourné vers 1927, en Polynésie. *Acteurs* : Monte Blue, Raquel Torres et Robert Anderson, avec une figuration indigène. *Production* : Metro-Goldwyn-Mayer. *Présenté* en 1928.

SUJET : Un médecin européen vit perdu dans une petite île utilisée par des pêcheurs de perles. Il se brouille avec le trader du cru. Les indigènes le ligotent sur une embarcation abandonnée. Une tempête. Le voilà dans une île qui n'a jamais vu de blancs. Il y est reçu comme un dieu. Epouse une femme. Trouve des perles... Mais le désir de la vieille civilisation renaît. Il allume un signal. Le trader de la première île revient. Le médecin est tué. Une dernière image montre l'île civilisée.

AUTEURS : W.S. Van Dyke, un ancien assistant de Griffith que ce film révéla au public. « Flaherty, qui avait travaillé avec Van Dyke à la réalisation du film et dont on retrouve l'influence, très nette, refuse de le signer parce qu'on y avait introduit quelques scènes tournées en studio ». (Carl Vincent, p. 104).

VALEUR ETHNOGRAPHIQUE : Nous n'avons pu voir ce film, qui, tourné en Polynésie, possède *a priori*, une partie documentaire appréciable. Les photographies illustrant le film ne permettent pas d'en juger.

BIBLIOGRAPHIE :

Monte Blue. A propos d'Ombres Blanches. (*Ciné-Miroir*, Paris, 1928, p. 104-107, ill.).

Ichac, Pierre. Un film polynésien : Ombres Blanches (*Journal des Voyages*, Paris, 1929, p. 138-142, ill.).

1927 - 1928

TITRE : LES MANGEURS D'HOMMES, tourné de décembre 1927 à juillet 1928, dans les îlots de Vao, d'Atchin, et sur la région côtière du nord-est de Malicolo, aux Nouvelles-Hébrides. *Mise en scène et photographies* de André-Paul Antoine et Robert Lugeon. *Acteurs : figuration* entièrement indigène. *Durée*: 1 h. 10. *Présenté* par Titayna, au Moulin-Rouge, le 27 mars 1930.

ANALYSE : Reportage romancé sur les Big Nambas, avec une expédition de guerre contre un village voisin...

RÉALISATION : Le film a été tourné avec les difficultés normales imposées par le climat et la région, chez les small Nambas, habitant les îlots du nord-est de Malicolo. Les deux opérateurs avaient installé leur centre de travail dans une dépendance de la Mission d'Atchin, maison de construction européenne. Ils étaient munis d'appareils automatiques, ce qui leur permit de figurer parfois comme acteurs. « Les indigènes de Rano, Wala, Atchin, Vao, sont depuis longtemps tout à fait inoffensifs. Très éveillés d'ailleurs, et très avisés, ils ne pouvaient pas repousser une bonne aubaine : un joli salaire, avec un déploiement d'effort très peu considérable... Dépouillés de ce qui, dans leur costume, sentait trop la civilisation, bien exercés, les cannibales d'occasion exécutèrent sans difficulté des scènes terrifiantes, des combats, un incendie de village ennemi, c'est-à-dire quelques feuilles sèches de cocotier. » (Douceré, p. 15).

SCÈNES PRÉSENTANT UN INTÉRÊT ETHNOGRAPHIQUE :

1° Vue d'une pirogue des morts, à voile triangulaire, à deux cornes hautes, errant en mer chargée de fruits et de nourriture;

2° Pirogues à balancier remontant une petite rivière. Pagayeurs et manœuvre des embarcations;

3° Sonneur de conque marine;

4° Conseil de chefs — curieusement rangés par trois et en quinconce, et en plein soleil (!) — mais cette scène nous apporte d'excellentes vues d'indigènes âgés, en gros plan, et particulièrement caractéristiques. Tous les visages d'Océanie y figurent, depuis le type papouan, jusqu'aux faciès australiens, en passant par les métissages polynésiens;

5° Expédition guerrière d'une vingtaine de pirogues, et débarquement. Faux comme stratégie mélanésienne — cela se passe en plein jour, à découvert, — mais excellent comme photographie d'embarcations et de rameurs;

6° Danses sur des places publiques, dans un décor de tambours de bois dressés en terre et sculptés, de monuments mégalithiques et d'auvents-estrades couverts de dents de porc, orchestres de six ou sept tambours verticaux, batterie, à terre, de tambours plus petits et horizontaux.

Ces trois danses constituent incontestablement la meilleure partie de tout le film. La première s'exécute autour d'un indigène, le chef surmonté d'une sorte de coiffure empennée, voile ou aile. Le commentaire nous assure qu'il s'agit de la danse du *notu*, premier ancêtre du clan.

Une douzaine de jeunes gens aux formes grêles, la tête encapuchonnée d'une sorte d'abat-jour à franges flottantes surmonté lui-même d'un petit poisson de bois, figurent dans la danse du requin. Cet animal est représenté par un

homme accoutré de même, la tête ornée d'un poisson plus long, qui semble tour à tour guetter ou poursuivre les enfants-poissons qui fuient effrayés devant lui.

La danse de l'oiseau est une sorte de ballet à figures. Elle est dansée par une vingtaine d'indigènes mâles. Ils portent des sonnailles attachées aux chevilles, leur ventre est entouré de la ceinture classique des *Big Nambas*, sur l'arrière de laquelle pend une sorte de queue de plumes ou de fibres; glissées dans la ceinture et faisant corset dans le dos, chez certains des danseurs, des feuilles de cocotiers qui accrochent curieusement la lumière. La tête est ornée d'un hérisson de brindilles de bois qui forment, dans cette clairière ensoleillée, une sorte de nimbe lumineux autour des chevelures. L'indigène qui représente l'oiseau a la tête surmontée d'un immense bonnet pyramidal en plumes blanches. Il est nu et semble porter un masque. Son corps est recouvert de peintures, dont le motif principal est constitué par une sorte de pectoral blanc — sans doute la marque de l'oiseau — qui va de la gorge au nombril et d'où s'échappent deux bandes passant par les épaules et les bras pour se terminer sur les mains, bandes soulignées par un piqueté de tâches blanches. Les mains, elles aussi sont peintes en blanc. Leurs ongles sont terminés par des plumes. Cette coiffure de plumes, cette nudité, ces peintures corporelles, présentent cet aspect assez australien qu'on rencontre parfois en Mélanésie. Dans le montage sonore du film, ce sont de grands tambours qui accompagnent les danseurs. Il semble que, dans la réalité, la danse soit rythmée par un indigène, gardant une position centrale, qui est muni d'un petit tube de bambou sur lequel il frappe en mesure. La danse a lieu, tantôt de pied ferme, tantôt de mouvement. Elle est composée de figures diverses : sauts, chassés-croisés, mouvements d'ensemble, marquant soit l'allégresse, soit la poursuite, la rencontre, l'oiseau agissant tantôt en combinaison, tantôt en opposition avec le corps de ballet. Ces danses n'ont pas toutes été fournies au même endroit. Et, contrairement à toutes les scènes signalées jusqu'ici, semblent des vues exécutées sans mise en scène. La présence, aux alentours, de spectatrices en « robe missions » et de spectateurs au chef recouvert de vieux « galurins » nous assure qu'il s'agit bien de cérémonies réelles.

7° **Pantomime aux acteurs masqués évoluant dans un petit décort de feuillage.** Les rôles de femmes sont tenus par des hommes costumés avec des seins figurés par des moitiés de calabasse de coco. On voit arriver sur la place du village un vieillard avec sa femme. Ils commencent à préparer le repas. Mais bientôt un « dieu », assisté de deux autres femmes, vient demander sa part. Le tout se termine par une bagarre générale et une fuite comique au milieu des rires et des quolibets de l'assistance. Celle-ci interpelle les acteurs, les encourage d'acclamations stridentes ou les déconcerte par des *lazzis*.

SONORISATION : Le son semble avoir été, en partie, enregistré sur place. Il y a quelques conversations en pidgin. Chants indigènes de payeurs, lors de la remontée de la rivière. « Mangétae, Mangétao, tatamboué, maea, eo ea, ea, eo... » doit avoir été noté sur place et, sans doute, chanté, après harmonisation, par des voix européennes.

VALEUR : Les auteurs eurent le tort de vouloir romancer un documentaire. Manquant, par ailleurs, de culture ethnographique, ils ne savent éviter, dans leurs inventions destinées à « corser » leur film et à lui donner du piquant, la grandiloquence, l'artificiel, les situations forcées. La petite guerre — avec des-

truction d'un village par incendie — est ridicule, encore que quelques mètres de « participants en train de se réjouir et d'exciter les guerriers soient excellents »; la préparation du festin de cannibales, rocambolesque, etc.

La partie romancée intéresse du reste moins, après 20 ans, les spectateurs, que les séquences ethnographiques. Le genre se venge, puisque ce film passe quelquefois, abrégé de son cyclone, de sa tornade et de son cannibalisme, dans les salles spécialisées. On comprend les spectateurs : l'image est excellente.

BIBLIOGRAPHIE :

Titayna, Antoine, A.P. et Lugeon, R. Chez les mangeurs d'hommes. Nouvelles-Hébrides. Paris, éditions Duchartre, 1931, 59 p., carte, 80 pl. hors texte, 4°. Pas une histoire du film. Contient 80 planches en héliogravure, reproductions de clichés extraits du film et qui sont de vivants documents.

Frouin, G. et Douceré, Mgr V. Chez les mangeurs d'hommes. (*Le Néo-Hébridais*, Port Vila, 21^e année, n° 167, 5 mars 1932, p. 13-16). Mise au point du livre et des conditions de travail des cinéastes.

1928 - 1929

TITRE : TABOU. Tourné en 1928-29 à Bora-Bora, à Tahiti et aux Tuamotu (?) — Tahopolo dit le film. *Scénario* de Murnau et Flaherty, adapté d'un conte des Mers du Sud « Turia » dont ils étaient les auteurs. *Mise en scène* de F.W. Murnau et de Robert J. Flaherty, assistés de David Flaherty. *Opérateurs* : Floyd Crosby et R.J. Flaherty. *Régisseur* : Bill Bambridge. *Acteurs* : Reri, Matahi, et la figuration indigène. *Musique* (post-synchronisée) : Hugo Reisenfeld. *Production* : Paramount. *Durée* : 1 h. 20. *Première* : 18 mars 1931.

SUJET : Les amours tragiques d'un couple polynésien coupable d'avoir transgressé la loi du Tabou. « Une sorte de Tristan et Yseult océanien ».

AUTEURS : Frédéric Walter Murnau. Un allemand né à Bielefeld en 1889. Diplômé à l'Université d'Heidelberg. A 24 ans, attiré par le théâtre, il entre comme élève chez le metteur en scène berlinois Max Reimhardt. Ses films les plus célèbres sont : *Nosferatu le Vampire* (1921), *Le Dernier des Hommes*, *L'Aurore*. Il se tua en 1931, alors qu'il se rendait à la présentation de *Tabou*. Murnau demeure l'un des plus grands metteurs en scène du muet.

Robert J. Flaherty. Voir note sur lui à l'article *Moana*, p. 130.

PRÉPARATION DU FILM : *Collaboration des deux réalisateurs.* Tous deux étant de tempéraments artistiques très différents, l'on pouvait craindre que leur accord ne se fasse pas, comme cela s'était produit lorsque la Métro-Goldwyn Mayer avait voulu réunir, quelques mois plus tôt, Van Dyck et Flaherty pour tourner *Ombres Blanches*. Il n'en fut rien, sans doute parce que chacun de ces hommes s'en tint au travail qu'il connaissait le mieux. A Murnau — homme de studio par excellence — revient le mérite d'avoir su maintenir la continuité dramatique de l'histoire et à Flaherty — homme de plein air, riche d'expérience acquises dans *Moana* — celui d'avoir su lui donner un cadre vivant, correspondant à la réalité polynésienne. Mais la personnalité de Murnau écrase

celle de Flaherty. « Curieuse illustration de confrontation de la manière et de la pensée germanique avec la manière et la pensée d'un homme neuf, sans hérédité artistique. L'image était souvent sombre, comme un décor wagnérien, le drame lent et tout pétri d'une fatalité sans rémission. » (Carl Vincent, p. 101).

Recherche d'un décor naturel et choix des acteurs. Lorsqu'ils arrivèrent à Tahiti, le premier souci des réalisateurs fut de trouver l'île où serait tourné le film et les indigènes capables de tenir les rôles principaux. Après une croisière de trois mois à bord du schooner *Bâli*, autour des îles de la Société, ils fixèrent leur choix sur l'île de Bora-Bora (îles Sous-le-Vent) où ils firent tourner des bouts d'essais à de nombreuses jeunes polynésiennes. Ils entendirent parler d'une jeune fille d'un îlot voisin, âgée de 16 ans, réputée pour sa beauté et sa gentillesse. C'était Reri. Matahi était le meilleur nageur de l'endroit. Il montrait « presque plus d'intelligence que Reri ». Murnau les entraînait à des répétitions quotidienne où il ne manquait pas d'être surpris par leur talent d'acteurs. Peu à peu, la population de l'île (1.200 habitants) se familiarisa avec les appareils. Entre temps, Murnau et Flaherty avaient installé sur place un laboratoire et formé deux indigènes au développement des films. Reri ne vit le film qu'une fois terminé. Sa réaction première fut de se cacher le visage dans les mains.

VALEUR DU FILM : Point de vue dramatique. — L'influence de Murnau se fait fortement sentir. Le mythe dramatique invoqué demeure occidental bien qu'habillé à la polynésienne. Néanmoins la séquence finale est loin d'être dépourvue de grandeur.

Point de vue ethnologique. — Le conte original dont le scénario fut adapté cotoyait de plus près que lui la réalité maorie qu'il aurait fallu dépeindre. C'était la simple histoire d'un pêcheur de perles qui risquait la mort en affrontant les requins. L'argument était vrai et local. Celui du film l'est moins. La mise en scène se fait beaucoup plus sentir que dans *Moana*. Le but premier de Murnau est de conter une histoire, bien plus que de retrouver l'originalité et la poésie d'un peuple, ainsi que Flaherty l'avait tenté dans *Moana*. Ces films témoignent d'un esprit différent. Dès lors il n'est pas étonnant que soient commises certaines erreurs, comme la figuration d'une écriture : (le rouleau de parchemin enluminé porté par le chef lorsqu'il vient réclamer Reri). Même remarque pour l'affiche : « Tabou », plantée au milieu du lagon. Un simple nœud de branches ou des feuilles de cocotier suffisait. Inutiles et fausses également, les scènes où apparaissent le douanier et la police française.

SCÈNES PRÉSENTANT UN INTÉRÊT ETHNOGRAPHIQUE : 1° Pêche au harpon, à la foëne, du haut d'un rocher; 2° Arrivée d'un bateau. Les indigènes vont au-devant de lui dans leurs embarcations; 3° Scènes de danse : Matahi, Reri, les musiciens, les spectateurs; 4° La pêche des perles aux îles Tuamotu. La plongée.

Tout cela est excellent, parce que l'on y retrouve les indigènes et leur vie coutumière. La séquence de la danse est peut-être la meilleure, de ce point de vue. Le montage alterné met en relief le rythme qui unit musiciens, danseurs et spectateurs, dans cet instant de vie intense. Du point de vue des gestes, plusieurs sont typiquement polynésiens : façon d'appeler, de dire adieu, d'essuyer les larmes, de caresser ou nettoyer un enfant.

SONORISATION : Le film, un des derniers films muets, a été sonorisé et cette musique est assez décevante. Des mélodies parfois tahitiennes, arrangées par

M. Reisenfeld, d'Hollywood,. La seule excuse à cette faiblesse est l'époque, déjà lointaine, où fut réalisé ce film. La *photographie* est excellente et a mérité un *Oscar* à leurs auteurs.

BIBLIOGRAPHIE :

Cowley, Malcolm, Tabu (*New Republic*, vol. 66, 1^{er} avril 1931, p. 131).
Regrette le côté romancé de l'œuvre qui gêne le documentaire polynésien.

Potamkin, H. A. Tabu (*Creative art*, vol. 8, 3 juin 1931, p. 462-463, ill.).
Film de valeur malgré son cadre romantique et l'importance donnée à des détails secondaires.

Arnoux Alexandre. Le dernier film de Murnau : Tabou (*Intransigeant*, Paris, 20 juin 1931).

Fréjaville, G. Géographie et Cinéma (*Terre, Air, Mer*, Paris, tome 57, 1^{er} sem., p. 40-41).

Audiberti. Tabou (*Comœdia*, Paris, 22 mai 1943).

TITRE : DOCUMENTAIRE POLYNÉSIEN. Pendant l'occupation allemande en France, Tobis présenta un court documentaire Tahitien avec une présentation française; chutes, semble-t-il, du *Tabou* de Murnau.

Ce documentaire débute par quelques mètres concernant l'habitat des indigènes et leur vie journalière. Le morceau principal est fait de vues prises lors du départ en masse de toutes les pirogues à balancier de l'île au-devant du bateau. Il y a là beaucoup de mouvement, de vie. L'aisance nautique des Polynésiens se manifeste d'une manière éclatante. L'eau est vraiment leur élément naturel. On peut suivre le rythme des pagayeurs, étudier leur façon de diriger les embarcations, de nager, etc.

Cette course est liée à une pêche, non utilisée dans la version originale. Les pirogues, l'avant face au rivage, sont alignées, bord à balancier, dans le lagon. Des hommes, debout dans les embarcations, battent la mer, les uns avec leurs pagaies et les autres avec les ancres de pierre des pirogues, lancées et relancées dans l'eau au bout d'une corde. Dans la plus joyeuse excitation, on cherche à faire le maximum de bruit possible pour effrayer le poisson. Il s'agit de le pousser vers le rivage. Là à l'aide de barrages en feuilles de cocotier, maintenues par d'autres indigènes, les bancs sont dirigés vers une sorte de bassin, de vivier naturel, dont l'entrée forme comme une nasse de corail. Les poissons sont ensuite ramassés au moyen de foënes. Le chef harponne la première bête et danse, les pieds dans l'eau, portant en l'air son arme, au bout de laquelle s'agite le poison percé de part en part. La silhouette de Borabora apparaît plusieurs fois dans le film qui dure environ une dizaine de minutes.

VERS 1930

TITRE : THE VIRGIN OF TAHU. Tourné à Tahu, groupe de Manua (American Samoa) vers 1930, en 35 mm. *Auteur* : Frederic Duclos Barstow aidé d'un opérateur professionnel. *Copie* : fait partie de la « Frederic Duclos Barstow foundation for American Samoans », fondation administrée par le Bishop P. Museum, à Honolulu (Hawaï).

SUJET ET VALEUR : « Documentaire romancé, contient des séquences d'intérêt ethnographique » (Peter H. Buck).

TITRE : **VISIONS AUSTRALES**, puis **RAPT DANS LA JUNGLE**. Tourné aux environs de 1930, aux îles Loyalty, par Jean Mugeli. *Appareil :* 35 mm. Parvo Debrie 120 mm. *Longueur :* 1.100 m. *Acteurs :* Indigènes de Lifou et Maréens. Boula, Grand Chef du District de Mou (Lifou). Postsynchronisé en 1931 : parlant Lifou et chants Maréens, avec musique hawaïenne et maréenne. *Distribution :* Burgus Film (Couzinet). *Première*, en 1932, aux Folies-Dramatiques. Changement de titre en 1933-: *Rapt dans la Jungle*.

AUTEUR : Jean Mugeli, devenu un cinéaste de valeur, voyage vers 1930-31 en Calédonie et aux îles Loyalty. Il a un appareil Debrie, avec bobines de 120 m. en 35 mm. Tourne lui-même tout son film, se faisant scénariste, opérateur, metteur en scène, directeur de production.

ANALYSE : Documentaire romancé à figuration purement locale. Dans le cadre de leur vie habituelle, deux hommes aiment la même femme; l'un des deux l'enlève; l'autre les poursuit, trois morts. Final : réjouissances publiques.

INTÉRÊT ETHNOGRAPHIQUE : La vie dans un village de Lifou (îles Loyalty). Vues intéressantes sur l'île, ses côtes, ses falaises rocheuses qui surplombent la mer et terminent le plateau central. Un village de mission de l'îlot Tiga. Cases rondes. Indigènes vaquant à leurs occupations : construction de pirogue, fabrication de paniers, enfants jouant (tir à l'arc, osselets, baignades, etc.). Vie maritime : mise à l'eau d'une pirogue, pêche au filet. Au milieu du film, bonne scène de danse, tournée à Mou, à l'extrême pointe de Lifou : danse d'hommes en groupe. Lors de l'Exposition coloniale, M. Mugeli eut l'idée de truffer ce film loyaltien d'une scène supplémentaire de danses et s'adressa pour la réaliser à quelques canaques de la Grande Terre, alors à Paris. Cela nous vaut, dans ce film loyaltien, deux épisodes néo-calédoniens postiches, du genre *pilou*, exécutés, à Vincennes, par des indigènes de la tribu de Canala, devant des cases du type exposition coloniale; des trémoussements, des circuits et des gesticulations sans queue ni tête, style « ce qui fait plaisir au blanc ».

INTÉRÊT LINGUISTIQUE : M. Mugeli a tourné son film en muet. Au moment de l'Exposition Coloniale de 1931, l'auteur eut l'occasion de découvrir, parmi les Canaques qui figuraient à l'Exposition, quelques indigènes de Lifou qu'il avait connus au cours de son voyage. Il profita de leur présence pour rendre parlant son film muet. Lifous et Maréens retrouvèrent les paroles prononcées sur place par leurs compatriotes, d'après les mouvements des lèvres et l'action scénique. Et la synchronisation put s'effectuer d'une manière assez heureuse. Si bien que, par suite de cette sonorisation postérieure, nous sommes en présence d'un film parlant Lifou, agrémenté de chants maréens, document sans doute unique et qui ne peut moins faire que d'intéresser les linguistes. La discussion entre quatre ou cinq indigènes assis devant une case, qui suit le rapt de l'héroïne, est, à ce point de vue, un très bon morceau. L'attitude des indigènes, leurs gesticulations, leur action oratoire, le ton des voix sont là parfaitement rendus et donnent la plus juste idée de l'élocution d'un indigène de Lifou.

INTÉRÊT MUSICAL : Le fond musical du film est constitué tantôt par de la musique hawaïenne et tantôt par des mélodies maréennes : chants, cantiques religieux ou hymnes. Bien que dans cette reconstitution sonore, les bruits du battement des tambouzs accompagnant la danse aient été rendus par des indigènes possédant le sens des rythmes canaques et percutant sur des tambours en peau de requin, l'atmosphère sonore ne semble pas exactement rendue, pourtant si caractéristique et particulière.

1933

TITRE : NATIVES OF RENNELL AND BELLONA ISLANDS. Tourné en 1933 par les membres de la Templeton Crocker Expedition aux îles Salomon. *Copie :* déposée par l'expédition à l'American Museum of Natural History, New-York.

ANALYSE : Danses, cérémonielles ou d'amusement, exécutées par des hommes ou des femmes. Images très intéressantes d'une danse intitulée « la danse du requin mourant et de la mouette » (Santa Cruz) — et d'une danse de femme pour les guerriers (Santa Ana et Santa Catalina). Vie des villages. Vie maritime (Tikopia, Santa Cruz, Cherry Isl., Malaita).

RENSEIGNEMENTS : Tirés d'une fiche de l'« American Anthropological Association Film Index ».

1934 - 1935

TITRE : BOUGAINVILLE. Tourné d'août 1934 à février 1935 à Bougainville (îles Salomon, New Guinea Territory), par le R.P. O'Reilly, avec l'aide de Pierre Berkenheier. *Format :* 35 mm. *Deux versions :* 1° muette intégrale : 6 bobines, 1 h. 10, hors commerce; 2° « *Popoko, île Sauvage* », sonore et incomplète, 2 bobines, 20 min. *Distributeur du film sonore :* Etoile Film, Lyon, Bordeaux.

RÉALISATION : Film tourné entre le mois d'août 1934 et février 1935, au cours d'une mission d'études du Musée de l'Homme à Bougainville et dans un but strictement documentaire. L'auteur possédait comme matériel une caméra Parvo Debrie (120 m.) de 35 mm. et un appareil portatif Bell Howell. Il a été assisté au début d'un opérateur : Pierre Berkenheier, de l'expédition organisée par la Miva. Le film fut développé, partie à Sydney, partie en France. Il a été tourné avec le maximum de sincérité possible et sans aucune tentative d'affabulation. Aucun décor n'a jamais été truqué, nul objet ajouté ou retiré du champ de l'objectif en vue de corser la mise en scène, jamais un indigène ne fut prié de se vêtir ou de se dévêtir, de retirer une médaille ou d'ajouter une fleur.

INTÉRÊT ENTHNOGRAPHIQUE : Ce film comporte 6 bobines de 300 à 400 mètres : 1° Scènes de *vie maritime*. Vues de villages du bord de mer, dominés par les chaînes de montagnes volcanique de l'intérieur, avec la plage de sable où jouent les enfants. Fabrication des filets et des embarcations; nage

et plongeurs : mise à l'eau d'une pirogue; pagayage : pêche des thons sur des estrades; 2° et 3° *Vie quotidienne*. Dans les villages de l'intérieur, perchés sur de petites éminences où se groupent les maisons à pilotis, les cuisines et la maison des hommes. Indigènes se rasant, soignant leurs porcs, tressant des paniers, fabriquant de la ficelle, grimpant aux cocotiers, mastiquant le betel, durant que les femmes soignent les enfants, fabriquent des vêtements, cultivent les plantations, confectionnent nattes et paniers, font la cuisine; 4° Technique de la *fabrication de la poterie* par les femmes et de pipes par les hommes. (Montage d'une marmite, depuis la motte de terre initiale jusqu'à sa finition, séchage, cuisson, vernissage); 5° *Rituel funéraire*. Crémation sur la place d'un village. Appels de tambour convoquant les parents, pleureuses, danses mortuaires, offrandes au mort, destruction ou partage de ses affaires personnelles par sa veuve, récolte des ossements, sacrifices funéraires; 6° *Rituel de l'initiation*. Toute la cérémonie n'a pu être filmée. Nous voyons, nous, les grands combats figurés qui la précèdent, l'arrivée des initiés, la présentation des esprits, la distribution des nourritures aux spectateurs, et d'autres scènes qui nous restituent le caractère et l'atmosphère de la phase originale d'une initiation.

Outre son caractère documentaire, l'intérêt proprement scientifique de ce film semble surtout résider en ce fait qu'un grand nombre des objets transportables qu'on y voit figurer ont pu être expédiés au Musée de l'Homme où ils ont été recueillis. Ainsi les poteries — pipes et marmites — les paniers en vannerie, certaines sculptures dont le film nous montre les différents stades de fabrication, peuvent-elles être examinées et étudiées par des spécialistes qui trouveront de cette manière, à côté des objets, une documentation directe et toute objective sur leur usage et leur fabrication.

Ce film est muet. Il n'en existe qu'une copie. Il en a été tiré une version sonore, beaucoup plus courte, sans caractère scientifique, montée dans une intention purement spectaculaire, mais qui à l'avantage d'avoir pu reproduire deux chants, de la musique, ainsi que des bruits de foule enregistrés sur place. Cette version a nom : « Popoko, île Sauvage ».

1934

TITRE : L'ILE DE PÂQUES. Tourné au cours de l'Expédition Franco-Belge, à l'île de Pâques, de juillet 1934 à janvier 1935. *Photographie* de John Fernhout. *Commentaire* du Dr. Henri Lavachery, membre de l'expédition. *Longueur* : 3 bobines. *Format* : 35 mm. *Parlant français*. *Copies* : en Amérique (16 et 35 mm.) : Museum of Modern Art Film Library, New-York.

RÉALISATION : « Un film a été tourné. Métraux et moi avons montré au cinéaste John Fernhout les endroits intéressants. Mais l'île de Pâques est un sujet ingrat. Les pierres noires mangent la lumière. Ses herbages jaunes deviennent blancs sur les épreuves cinématographiques. Plus tard, Storck a tiré de ces images un film âpre, triste comme apparaît l'île de Pâques aux passants de quelques jours ou à ceux qui y ont vécu trop longtemps » (H. Lavachery, île de Pâques, p. 264-265).

ANALYSE : Documentaire sur l'état de vie des pascuans actuels, héritiers des reliques d'une culture disparue. Paysage de l'île. Nombreuses vues de statues. Rochers gravés. Indigènes. Chargement d'une statue à bord du *Mercato*. Participation de la population masculine et féminine de l'île à ce travail collectif exécuté dans la joie, avec des chants spéciaux. Le commentaire est surtout compris du point de vue ethnologique. Les images, la musique et le commentaire s'unissent pour donner une impression profonde de décadence qui devient poignante au moment où l'on voit les lépreux de l'île.

BIBLIOGRAPHIE : Lavachery, Henry. Ile de Pâques. Paris, Grasset, 1935, 299 p., ill., planches hors texte, 12°.

TITRE : **MUTINY ON THE BOUNTY.** Film d'Hollywood, en partie tourné sur les côtes nord et est de Tahiti. *Réalisation :* Frank Lloyd. *Acteurs :* Charles Laughton et Clark Gable. *Production :* Metro-Goldwyn-Mayer. *Durée :* 1 h. 32. *Présenté :* le 11 janvier 1935.

ANALYSE : L'histoire de la fameuse mutinerie. La scène de l'arrivée de la *Bounty* à Tahiti est tournée sur place. Elle est du reste fort belle, et ce grand déploiement de pirogues se précipitant à la rencontre du bateau qui vient de jeter l'ancre, a beaucoup d'allure. La suite n'a aucun intérêt ethnographique.

BIBLIOGRAPHIE :

How Mutiny on the Bounty was produced, *dans :* Mutiny on the Bounty (*Photoplay Study Guide*, New-York, vol. I, n° 5, nov. 1935, p. 11-14, ill.).

Les Révoltés du Bounty (*Ciné-Miroir*, Paris, 15^e ann., 31 juillet 1936, n° 591).

Lancaster, Elsa. Ruggles and Mutiny on the Bounty, *dans son ouvrage :* Charles Laughton and I, New-York, p. 168-178, ill.

1936

TITRE : **BEMANA.** Tourné, en 1936, dans le district de Bemana, au centre de Viti-Levu (Fidji). *Scénario, texte, dialogue et mise en scène* du R. P. Arsène Laplante, S. M. *Acteurs :* un Père missionnaire, une religieuse et figuration indigène locale. *Format :* 35 mm. *Durée :* 1 h. 10. Postsynchronisé aux États-Unis par le R. P. Laplante. Dépôt de la copie : A. C. E. Film Laboratory, 1277 East 14th Street, Brooklyn (New-York).

ANALYSE : Documentaire missionnaire sur la vie d'un village indigène. Ses industries locales et la pêche. Réception d'un Père missionnaire. Voyage d'une Sœur infirmière. Ses soins aux malades. Une guérison. Réception de l'Évêque.

RÉALISATION : Le Père Laplante eut, trois ou quatre mois, à sa disposition, un cinéaste professionnel dont il dirigea les travaux. La pellicule était développée sur place. Le film fut tourné dans les villages voisins de la Mission, située dans une région difficilement accessible et par le fait même moins européanisée. Le Père Laplante était trop au courant des habitudes des indigènes pour leur

demander jamais d'exécuter un geste ou une action qui ne fût pas dans leur comportement normal.

SCÈNES PRÉSENTANT UN INTÉRÊT ETHNOGRAPHIQUE : Toute la première partie du film est traitée comme un documentaire : 1. Collaboration de tout un village pour la construction d'une maison indigène. — 2. Fabrication des tapas. — 3. Fabrication des nattes. — 4. Pêche au requin dans la rivière : construction d'un filet-barrage; activités des indigènes pendant qu'on referme le filet; attitude du chef de pêche qui manipule son éventail; comment le fils du chef attrape les requins, les porte, les embrasse et les dépose morts sur le bord de la berge. Pêche générale. Alors commence l'affabulation; le Missionnaire arrive dans un village. — 5. Présentation de la *tabua*. — 6. Présentation du *Kava*. — 7. Danses nocturnes. — Au cours de la dernière partie : 8. Fabrication du feu. — 9. Danses d'hommes assis. — 10. Radeau, *bilibili*, et radeau cérémoniel avec abri destiné au chef.

VALEUR DU FILM : La partie photographique est excellente, très supérieure à la partie sonore, réalisée uniquement en studio, avec des chants tahitiens, l'*Ave Maria* de Gounod et de la musique de Wagner, peu à leur place dans un pareil sujet. Toute la partie traitant de la pêche aux requins, avec la magie de la pêche, est un document ethnographique unique et de très grande qualité.

1946?

TITRE : TJURUNGA, WALK-ABOUT, FINE FEATHERS, BUSHLAND FANTASY. Indigènes de l'Australie, vers 1946. *Format* : 16 mm. En couleur. *Durée* : quatre bobines d'environ 20' chacune. *Sujet* : montrant, avec quelques détails, la vie, les coutumes et traditions des indigènes australiens. *Produced by* The Australian National Film Board. (Cité par : Educational Film Guide, New-York, 1948, p. 536.)

1947

TITRE : THE KAPINGAMARANGI FILM. Tourné dans l'atoll de ce nom aux îles Carolines, par Kenneth P. Emory et Carroll J. Lathrop, lors de l'expédition du Bishop Museum d'Honolulu en 1947. 1.800 pieds, en 16 mm., en couleur. *Durée* : 45'.

SUJET ET VALEUR : Arts et métiers indigènes. Vie de l'atoll. « Ce film est d'une grande valeur ethnographique. »

BIBLIOGRAPHIE : La documentation sur ce film paraîtra dans les *Bulletins* du Bishop Museum.

TITRE : MOKIL ISL. Tourné par Mr. Conrad Bentzen, attaché au Département d'Ethnographie de l'Université de la Californie du Sud, à Los-Angeles, dans l'île de ce nom (Eastern Carolines) de décembre 1947 à mai 1948. 16 mm. en couleurs. Une heure de projection. Sera sans doute sonorisé par la suite. Original conservé au Département de Cinéma, University of Western California.

1948

TITRE : YAP AND PALAU ISL. Tourné par Mr. Robert E. Ritzenthaler, pendant son séjour à Yap et aux îles Palau, Babelthuap et Koror, comme membre de la C. I. M. A., de mars à juin 1948. 16 mm., en couleurs. 1.900 pieds. Copie : *Public Museum*, de Milwaukee (Wisconsin).

SUJET : Documentaire ethnographique.

FILMS EXÉCUTÉS EN STUDIO

MAIS CONTENANT CERTAINES SCÈNES TOURNÉES EN OCÉANIE.

Nous publions cette liste, déchet de la liste précédente, afin d'éviter des recherches infructueuses dans l'ordre de notre travail. Ces films comportent tous des premiers rôles joués par des professionnels américains. Les scènes océaniques sont prises par des hommes ne cherchant en Océanie qu'un cadre ensoleillé, quelques danses « exotiques » et des décors de cocotiers. On bâtit en hâte, le long de la plage, un faux village. On y transporte toute une tribu, louée en bloc; on déguise tout ce monde avec des reconstitutions fantaisistes de costumes anciens; on met entre les mains des danseurs des lances à houppes, des tomahawks en bois peint et autres accessoires de théâtre forain qu'on a apportés d'Hollywood et qu'on remportera avec les fausses idoles, les pirogues, les huttes démontées. Le jeune premier fait le « roi » tahitien, et sa partenaire, une belle Américaine, peinte en ocre des pieds à la tête, se drape à la grecque dans un paréo (1).

- 1920. **THE IDOL DANCER.** First National (Griffith).
- 1923. **THE RAGGED EDGE.** Goldwyn.
- WHERE THE PAVEMENT ENDS.** Metro.
- SOUTH SEA LOVE.** Fox.
- 1924. **THE MARRIAGE CHEAT.** First National.
- 1925. **THIEF IN PARADISE.** First National.
- THE RESCUE.** Universal.
- 1926. **ALOMA OF THE SOUTH SEAS.** Paramount.
- 1928. **SOUTH SEA LOVE.** F. B. O.
- SADIE THOMPSON.** United Artists.
- HALF A BRIDE.** Paramount.
- 1929. **THE PAGAN.** M. G. M. (W. S. Van Dyke).
- SOUTH SEA ROSE.** Fox.
- PAGAN LOVE SONG.** M. G. M.
- THE RESCUE.** United Artists.
- 1930. **SOUTH SEAS.** Trinity Pictures.

(1) Voir, par exemple, le récit d'une prise de film à Tahiti dans : Jean ABLY, *Tahiti aller et retour*, Paris, 1929, p. 74-81.

1931. **ALOHA.** Tiffany.
1932. **BIRD OF PARADISE.** R. K. O.
RAIN. United Artists.
Mr. ROBINSON CRUSOË. United Artists.
1933. **THE NARROW CORNER.** Warner Bros.
1935. **THE LAST OF THE PAGANS.** M. G. M.
1937. **EBB TIDE.** Paramount.
HURRICANE. United Artists.
1938. **TRADE WINDS.** United Artists.
HAWAII CALLS. R. K. O.
1939. **SWISS FAMILY ROBINSON.** R. K. O.
1940. **ISLE OF DESTINY.** R. K. O.
-