

Buai ! Criez ! Chanter, danser, connaître en temps de décolonisation

JEAN-MICHEL BEAUDET
Université Paris Nanterre – LESC

***Buai!* Gridate! Cantare, danzare, conoscere in tempi di decolonizzazione**

La Kanaky - Nuova Caledonia è impegnata in un lungo processo di indipendenza che ha conosciuto una forte accelerazione durante gli anni 1984-1988. I dirigenti politici di questo movimento indipendentista, così come i diversi attori culturali (cantanti, ballerini, scultori, etc.), hanno considerato tale gesto politico come un processo di riavvicinamento alla propria cultura e lo hanno sempre associato a una forte apertura, incentivando le creazioni artistiche e scientifiche locali. In che modo tale sovranità culturale si è allora costruita, tra il 1984 e il 1988, soprattutto attraverso il lavoro dell'Office Culturel, Scientifique et Technique Canaque? La descrizione di differenti eventi ed elementi culturali, e in particolare delle forme sensibili di trasmissione, sembra rivelarci che la condivisione in contesti familiari rappresenta uno degli elementi essenziali in questo momento storico.

Parole chiave: Kanak; decolonizzazione; canzoni; musica; eventi culturali.

***Buai!* Shout! Singing, dancing, knowing in times of decolonization**

New Caledonia - Kanaky has been experiencing a long process of independence since the 1970s, process which accelerated during the years 1984-88. The political leaders of this independence movement, as well as the various cultural actors (singers, dancers, sculptors, etc.), have always defined this political gesture as a process of reconnecting with their own culture and always associated it with a strong openness, encouraging local artistic and scientific creations. How did this cultural sovereignty take shape between 1984 and 1988? The description of the work of the Office Culturel Scientifique et Technique Canaque, as well as the description of different cultural objects and events, and in particular of sensitive forms of transmission, seems to reveal that the family-oriented exchanges are one of the fundamental elements of this historical period.

Keywords: Kanak; decolonize; songs; music; cultural events.

L'Uomo, vol. XI (2021), n. 1, pp. 223-250

Cet article s'interroge sur certaines modalités de production de connaissance pendant la période 1984-1988 en Nouvelle-Calédonie – Kanaky. Comme on le sait, ce fut une période cruciale dans l'histoire de cet archipel, une puissante secousse qui a lancé le processus de souveraineté politique. Peut-on dire que s'est engagé dans le même temps un processus de souveraineté de la pensée, de l'imaginaire, de la création artistique ? On le sait aussi, cette période que certains nomment « les évènements » (de manière comparable peut-être à ceux qui parlaient des « évènements » lors de la guerre d'Algérie), se caractérisait par une lutte armée, et une partition des habitants du territoire en deux blocs. Je crois qu'à cette époque-là, personne, pas une seule personne ne se disait en dehors de cette bipartition, même s'il y avait des amours croisées entre des femmes, des hommes kanak, caldoches, européen.ne.s, wallisien.ne.s, indonésien.ne.s, antillais.es, océanien.ne.s, etc. Je prie le lecteur de ne pas s'attendre à ce que je réponde de manière claire à cette si importante question de la souveraineté culturelle. Je me contenterai de rapporter quelques histoires ou chants qui j'espère pourraient œuvrer comme des éclairages pour ceux qui se posent ces questions aujourd'hui. Je partirai donc de souvenirs et de documents anciens, des « témoignages retouchés » (Gabeira 1979) en quelque sorte. J'ai en effet travaillé au sein de l'Office Culturel et Scientifique Canaque de février 1984 à février 1988, et je n'ai pas pu retourner sur le territoire depuis. Tout le monde le dit, beaucoup de choses ont beaucoup changé depuis, et il n'est pas question pour moi de solidifier ou de mythifier cette période, mais simplement de voir si on peut y déceler certains traits de cette souveraineté-là, laquelle serait toujours active, changeante, fleurissante depuis. J'ai donc fouillé dans des dossiers, des cartons, dans ma mémoire aussi, et j'ai retrouvé des images, des senteurs, des écrits et des rires. Tout cela touchant à des domaines très différents, voire disparates, certains documents ne seront peut-être utiles qu'une fois archivés. Je n'en n'ai retenu que quelques-uns ici, et composé un puzzle partiel, mais d'une manière que j'espère moins arbitraire que fructueuse.

L'action et le sensible

Emilio Arepi¹. Il était un de mes collègues de l'Office Culturel Scientifique et Technique Canaque², en 1984 et 1985. Il venait de Thio, où il avait

¹ Ce nom a été modifié.

² Cet organisme entièrement dirigé par des kanak s'est transformé dans les années qui

travaillé à la SLN, l'entreprise qui exploitait la mine de nickel. Il n'était pas grand, il n'était pas petit. Plutôt mince, il conduisait son pick-up comme certains jouent du piano : avec une certaine hauteur dans les bras, hauteur qui faisait le lien entre les épaules, le cou, le menton, les yeux. Un jour – c'était dans le chaud, dans le chaud de la rébellion, du soulèvement pour l'indépendance (décembre 1984 peut-être, je ne me souviens plus de la date), il m'avait demandé (je ne sais plus non plus comment il avait formulé cette demande) si je voulais participer financièrement à la lutte. Et j'avais donné des sous. Il avait pris cet argent, et, avec un petit sourire moqueur qui lui était habituel, un regard en coin un petit peu interrogateur, il avait dit « avec ça on va acheter des grenades ». D'un mouvement d'épaule, j'avais répondu qu'il faisait ce qu'il voulait avec cet argent.

Après, à la réflexion, bien après, revenant sur cette anecdote, il m'est apparu que l'ensemble était pour lui une manière de poser la question du lien entre le travail culturel (nous travaillions dans ce qui était nommé « l'équipe du Patrimoine culturel kanak ». Emilio y avait co-fondé avec Roger Boulay et moi-même, la revue *La Case. Patrimoine kanak*), une manière de questionner la distinction entre d'une part ce travail que nous faisons sur la culture matérielle, sur les mythes, les langues, les musiques, les danses, la toponymie, etc., et d'autre part, la lutte politique. C'était une manière de réaffirmer « nous sommes actuellement dans une guerre d'indépendance. Qu'en est-il pour toi, pour nous, de cette relation entre un travail sur les chants, et la lutte armée avec des grenades ? » Je crois réellement que la demande d'argent et le commentaire qui a suivi, commentaire qu'on peut lire comme une forme de provocation, constituaient un prétexte pour engager une réflexion à la fois épistémologique et politique sur le sens de notre travail. Il s'agissait de raccorder notre labeur ethnographique à cette chaîne d'évènements qui, de la rencontre *Melanesia 2000* en 1975 jusqu'au *Kanéka* d'aujourd'hui, et en passant par la confection des monnaies kanak, tressent, et re-tressent encore ensemble le politique et le culturel, l'action et le sensible. Cela participait à cet ample mouvement historique qui, à partir de la fin des années 1970, en Océanie comme dans les Amériques autochtones, plaçait les expressions culturelles sur le devant de la scène en tant que support d'une affirmation politique nouvelle. Dans le même temps, les évènements et créations culturelles, les résurgences et créations contemporaines, sont explicitement pen-

ont suivi, en deux institutions : l'ADCK (Agence de Développement de la Culture Kanak), et le Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou.

sées et présentées comme des projets politiques. L'autochtonie comme levier de décolonisation, la culture comme chemin vers une souveraineté. La rencontre *Melanesia 2000* à Nouméa en 1975, en est un exemple phare. Bien que je ne sois pas spécialiste de l'histoire politique du 20^e siècle, n'y aurait-il pas là une différence avec les indépendances des années 1960, africaines, par exemple ? L'outil politique que les Kanak se sont donnés pour la lutte d'indépendance, ils l'ont nommé FLNKS, Front de Libération National Kanak Socialiste. Le début du sigle « FLN », qui renvoie à l'indépendance algérienne, a été complété par « Socialiste » et « Kanak ». Jean-Marie Tjibaou le répétait volontiers, surtout lorsqu'il s'adressait aux jeunes gens : « Nous voulons nous assoir à la table des nations en tant que kanak. Cela ne nous intéresse pas de hisser un drapeau si nous avons perdu notre culture.³ » En 1985, au plus fort de la lutte d'indépendance, et alors que le drapeau kanak avait été solennellement hissé par Jean-Marie Tjibaou lui-même, alors que la plupart des jeunes gens arboraient ce drapeau avec fierté, cette affirmation exprimait le projet politique avec une force quasi provocatrice. On note aussi que la formulation de Jean-Marie Tjibaou avait évolué en dix ans : au moment de *Melanesia 2000*, en 1975, il disait « [...] aujourd'hui, la gloire de la Foi et l'honneur de la 'Civilisation' seraient d'inviter le canaque à venir au banquet des civilisations, non en mendiant déculturé mais en homme libre. » En 1985, la référence chrétienne a disparu (plus de « Foi »), les canaques sont devenus des Kanak, ils ne sont plus invités, mais ils s'invitent au banquet, lequel n'est plus un banquet de civilisations, mais de nations. « Reconnaître la culture autochtone⁴ » (1975) est devenu un front de libération national, et cela sans perdre la référence au sensible. Dans ce même texte de 1975, Jean-Marie Tjibaou parle de « coloration et de senteur du terroir calédonien ». En 1985, il parlait de sa mère auprès du feu, associait les habitudes culinaires au goût⁵.

Enfin, pour conclure sur le « S » de FLNKS, voici une autre anecdote : 1986, nous remontions en voiture de Nouméa vers Hyeehne-Hienghène, et en bord de route en milieu d'après-midi, un peu plus haut que Touho, un regroupement bruyant, joyeux. Kaloombat Tein, collègue et copain, demande aussitôt de s'arrêter. C'est une fête de mariage, avec musique,

³ Conférence d'ouverture pour un stage de formation à l'ethnographie, avril 1985.

⁴ Ces extraits proviennent d'une des publications associées au « Festival d'art Canaque de Nouvelle Calédonie Melanesia 2000 » – Nouméa du 3 au 7 septembre 1975 (Tjibaou, dans Comité pour le Développement, 1975).

⁵ Conférence d'ouverture pour un stage de formation à l'ethnographie, avril 1985.

boissons, plaisanteries. A peine arrivés, Kaloombat disparaît au milieu de l'agitation, et me laisse seul, rapidement accroché par quelques anciens, assis, goguenards, et directs :

- Qui es-tu ? Quels sont tes choix politiques ?
- Mon père est socialiste, le père de mon père était socialiste, le grand-père de mon père...
- Viens boire !

Une fois de plus, la politique est de la parenté, la parenté est de la politique.

Une épistémologie kanak

En 1984, toujours dans le cadre de cette petite équipe dite « du patri-moine », nous sommes allés travailler avec les chanteurs et musiciens de la tribu de Ateu, près du village de Koné⁶. Ce fut un échange fructueux, une moisson de chants dont voici un exemple. Les paroles en langue paicî sont transcrites et traduites ici de manière simple, et comportent certainement des erreurs, aucun d'entre nous n'étant linguiste, ni spécialement connaisseur de cette aire culturelle⁷.

La cascade Hpmweuny :

1. *tēmāūcai tēmāū*
Ecoutez ! Ecoutez !
2. *pwârâ mē cewé* (mē est chanté ici pour mǎ)
Pleurer et gémir
3. *pwârâ kē me tā buwa*
Crier d'étonnement
4. *pwârâ ū goro ndapâ*
(ce vers a bien été chanté, mais il ne devrait pas se situer ici)
pwârâ pwa nya mē caa (c'est le vers qu'ils auraient dû chanter)
Appeler père et mère

⁶ Dans le langage administratif colonial qui est resté en vigueur dans les échanges quotidiens, « village » désigne les bourgs où se regroupent écoles, postes de santé, commerces, etc., tandis que « tribu » désigne les groupes de résidences des familles kanak. Dans ce même langage colonial, ces « tribus » ont aussi été nommées « réserves indigènes ».

⁷ Rappelons que plus de vingt langues différentes sont encore parlées sur l'archipel néocalédonien. Nous en profitons pour remercier le regretté Jean-Claude Rivierre qui avait bien voulu relire ces transcriptions.

5. pwârâ i me taacicipi
Pleurer en tapotant (sa blessure)
6. *pwârâ ù goro dëpa*
Crier auprès de l'arbre filao
(les balles sifflent comme le vent dans les filaos de montagne)
7. *ù goro tidimwéu*
Dans les filaos (de terrain minier)

Ce chant était interprété par Fidèle Waka et Paulin Gorohuna⁸. Il a été composé, nous ont-ils dit, par Albert Mereatu d'après le bruit de l'eau sous une cascade dans la tarodièrè. Albert Mereatu est décédé en 1945. Ce chant, ont-ils ajouté, « parle de la fin de la guerre de 1917 ». Cette dernière insurrection contre les colonisateurs⁹ est présente dans les mémoires comme une tragédie, un vrai massacre, tant dans la vallée de Hyeehne – Hienghène que dans cette vallée entre Tendo et Kaavac. Là, hommes, femmes et enfants ont été encerclés, la nuit, par les militaires français qui leur ont tiré dessus. Lorsque les gens tombent en bas dans le cours d'eau, ils pleurent et crient.

Ce chant a été composé et interprété dans la forme du chant à deux voix d'homme, dite « ae ae » dans le langage calédonien véhiculaire. C'est la forme classique kanak de la Grande Terre, la modalité choisie lors des cérémonies, mais aussi, nous ont dit les chanteurs, chantée en tous temps : « nous chantions tout le temps, y compris en dehors des fêtes, a dit Bweru, sur les chemins, entre nous... ». Ces chanteurs de différentes vallées – Paul Bweru, Damwet Yanhunit, Philippe Vahou¹⁰, Fidèle Waka, et les autres – nous ont dit que nombre de ces chants avaient été des cris, des signes de ralliement politique, parfois associés à des nœuds de balassor et des monnaies de perles. Ces chants œuvraient alors comme des supports d'alliance entre lignages, entre vallées. Ainsi en a-t-il été également de la berceuse *kawali kawala*, chantée pour l'enregistrement par mesdames Léa Tein et Adèle Wedoye en 1986, et qui est restée fameuse

⁸ BM.84-39. Ces enregistrements, comme tous ceux réalisés pendant ces années, ont été archivés à l'Office Culturel, et devraient être présents aujourd'hui à l'ADCK, à Nouméa.

⁹ Voir aussi Saussol 1979.

¹⁰ Paul Bweru Tein Pwen, Niaouli Yanhunit Fideli Damwet, Philippe Kaloombat Kambolu Vahou.

au sein de notre petite équipe d'ethnographes¹¹. Cette berceuse, accompagnée d'une « monnaie noire », avait été un des principaux outils de l'alliance entre la vallée de Hyeehne – Hienghène et la vallée de Koné pour cette insurrection de 1917¹². Ses paroles comportent des toponymes et des noms de clans de la vallée de la Tipinjé. Lors des commentaires sur les enregistrements, cette signification politique des chants a été soulignée par ces chanteurs et chanteuses, de manière explicite et répétée. Comme si la lutte ouverte pour l'indépendance (nous sommes dans les années 1984-1988) permettait enfin de dire tout haut que ces chants étaient des actes politiques. Il y avait peut-être un plaisir à le dire, un plaisir propre à la libération de la parole : nous n'avons plus à nous cacher (pour dire que nos chansons ont un contenu politique).

Ainsi, lorsque Jean-Marie Tjibaou, Yéiwéné Yéiwéné, Léopold Jorédié et d'autres responsables politiques nous demandaient d'aller enregistrer des chansons, de parler de musicologie avec des anciens, ceux qu'on appelle « les vieux », ils nous enjoignaient, nous indiquaient le chemin pour commencer à transcrire une histoire kanak. « Transcrire », c'est-à-dire que cette histoire était déjà là, présente, et qu'il s'agissait de s'en faire l'écho, de la reproduire sur des supports nouveaux, de la transmettre, et permettre de la reformuler et repenser. Une histoire de cet archipel, vue, pensée, transmise, recrée par des hommes et des femmes des différentes vallées. Il y avait aussi dans cette période, tant de la part des chanteurs et chanteuses que des responsables politiques, un souci pédagogique. Ce travail dit « d'inventaire du patrimoine » était aussi une manière de faire comprendre aux jeunes gens que ces chants anciens, ces danses débri-dées qui durent toute la nuit, constituaient un discours historique sur et partir de soi-même, une parole d'histoire prononcée, recrée par des Kanak pour des Kanak. Il est remarquable qu'à l'exemple de ce chant, ce discours historique ne fasse référence en rien au discours des colons¹³ : avant de produire ce que les géographes appellent un *countermapping*, il

¹¹ Voir Beaudet, Tein & Weiri 1990.

¹² « Jean-Marie Tjibaou connaissait bien l'histoire de cette monnaie, ont dit Philippe Vahou et Damwet Yanhunit. L'homme qui détenait cette monnaie noire est mort lors de la fusillade de Fwê Uny [ou Hpmweuny, selon les langues, voir le chant ci-dessus]. Il aurait dit à ses deux fils « après ma mort, il faut sortir de la forêt ». Tout cela est dans le chant. »

¹³ Peut-être le fait-il tout de même dans certains chants, je ne connais pas la totalité de ces répertoires, mais alors, ce serait de manière très minoritaire.

s'agit de ce que Wole Soyinka nomme la *self apprehension*¹⁴. Par ailleurs certains des jeunes musiciens qui jouaient du reggae, du folk, du Rythm and Blues ou du kanéka, avaient pleinement conscience du contenu politico-historique des chants des vieux.

Ainsi, ces chants font partie d'un récit historique non-colonisé, tandis que notre travail de « l'équipe du patrimoine » faisait partie d'une pratique et d'un discours de décolonisation du savoir. L'un et l'autre tressaient ensemble une épistémologie kanak, terme entendu ici non pas dans un sens identitaire essentialiste, mais dans celui d'un travail de connaissance pour et vers l'indépendance. On reconnaît là les grandes questions du décentrement et de la décolonisation épistémique, réélabo-rées notamment en ce début du 21^e siècle par les penseurs de l'Afrique et de sa diaspora¹⁵ mais qui étaient bien présentes sous différentes formes depuis plusieurs décennies, en Afrique et en Océanie, déjà au moment des décolonisations politiques, ainsi que chez les penseurs amérindiens militants¹⁶. Pour nous, chez les Kanak dans les années 1980, il importe de souligner que cette épistémologie différente prenait (prend) la forme de chansons : deux grand-mères qui bercent un enfant, ou deux hommes qui chantent en contrepoint, entourés d'une batterie de jeunes hommes, et d'une foule en danse. Dans cette fête de nuit, les femmes et les hommes dansent mêlés, échangent des appels, des cris, des œillades, des provocations, des séductions concrètes. C'est ainsi une histoire qui est dite par des Kanak et lors de fêtes populaires, débridées et joyeuses. Nous sommes bien dans une épistémologie complètement différente, qui vivifie une mémoire à partir de forces sensibles et motrices. Pour nous anthropologues, il importe ainsi de ne pas s'arrêter aux paroles des chants (ces récits historiques), il importe de ne pas occulter les composantes formelles¹⁷ de ces discours historiques, c'est-à-dire de prêter attention aux éléments sonores, cinétiques, plastiques, visuels, haptiques, etc. qui les portent et les produisent. Considérer que ces rythmes, ces timbres

¹⁴ « Une appréhension de soi par soi, sans référence à l'autre, détermine pour lui la possibilité d'une pensée (et d'une littérature) proprement africaine. » (Sarr 2016 : 111-112).

¹⁵ Voir Sarr 2016.

¹⁶ Voir pour l'Océanie, Tuhiwai Smith 1999, et pour les Amériques, Deloria 1932, Kopenawa & Albert 2010.

¹⁷ Voir, pour ce qui est de la linguistique amazonienne Sherzer & Urban 1986.

de voix, ces cris et ces rires sont eux aussi porteurs de significations, participent au travail de mémoire et à la réflexion historique. Et il s'agit encore pour nous anthropologues d'affirmer une « désacadémisation » du savoir¹⁸, sachant que les chanteurs eux n'avaient pas, n'ont pas ce problème-là : comme toujours, ils produisent un savoir historique hors de l'académie (d'origine européenne). De plus, n'oublions pas que ces chants qui animent la foule dansante ne sont pas séparés, désaccordés de paroles assises, calmes, d'échanges posés. Plus précisément, selon Pierre Pwahili qui s'exprimait en langue Jawe, et Pwendi Tchillet qui lui, parlait en langue Fwâi, on peut distinguer les cérémonies qui fondent la civilisation (*hun moo nei*, littéralement « façon – rester – nous »), du chant qui lui, propose des éléments d'orientation historique (*hun hén deye*, « façon – aller – nous »).

Dans tous les cas, pour ce qui concerne les années 1980, je ne vois pas cette affirmation théorique de renversement des écritures coloniales au profit de paroles décentrées, recentrées, locales, ou multacentrées ; elles étaient bien tout cela, mais sans être recouvertes par une revendication d'ordre théorique. Ces paroles d'histoires étaient d'abord inscrites dans l'action politique, que ce soit une cérémonie de levée de deuil ou un festival culturel. Ces chansons étaient contemporaines : elles étaient composées (les chanteurs ont été très clairs à ce sujet) au fil des événements. Il est d'ailleurs remarquable, par rapport à d'autres cultures musicales ailleurs dans le monde, que ces chanteurs du nord de la Grande Terre, Paul Bweru, Damwet Yanhunit, Fidèle Waka, Philippe Vahou..., exposent une connaissance précise de ces compositions (dates, occasions, compositeurs, interprètes, lignées de chanteurs). Il s'agit d'une mise en situation systématique : qui a chanté ? quand et où ? était-ce lors de telle cérémonie ? de telle fête familiale ou événement culturel ? était-ce une enquête ethnographique enregistrée ? Ces éléments qui situent ces chants (ces récits politico-historiques) sont indispensables, nombreux, fournis, riches et discutés. La neutralité de ces récits n'est pas envisagée, pas concevable. Plus encore, ces récits et réflexions historiques s'inscrivent, et se font dans l'action politique. La prise de distance par rapport à l'événement est très courte, les auteurs de ce discours sont en permanence situés dans leurs généalogies (familiales et de chanteurs), leur place sociale, leur prise de position politique, leur vie personnelle. Situer, évaluer, tout cela est simultané, en prise

¹⁸ Sarr 2016.

directe avec le contenu du discours. Paul Bweru, ce grand chanteur de la vallée de Hyeehne, a composé en 1984 un chant classique à deux voix sur la rencontre *Melanesia 2000* et le mouvement politico culturel dont elle était l'emblème. *Bwanjep*, un des premiers groupes de kanéka, a composé en 1985 une chanson en l'honneur des dix hommes assassinés près de Hyeehne en 1984¹⁹.

Ainsi, de manière significative et en même temps un peu étonnante pour moi à l'époque, lorsque j'avais fait un bilan de ces quelques années de travail de notre petite équipe « Inventaire du patrimoine », j'avais noté que les critiques formulées par les différents acteurs et actrices dans les tribus et villages où se déroulaient nos échanges, portaient peu sur les contenus et beaucoup plus sur les manières selon lesquelles nous avons réalisé nos relevés, sur les chemins de la connaissance. Autrement dit, une fois de plus, et dans un autre champ épistémologique, les voies de la connaissance, y compris les manières sensibles de la fabrique de connaissance, étaient systématiquement mises en avant.



Figure 1. Trois chanteurs de la vallée de Hyeehne - Hienghène. De droite à gauche : Benoît Boulet, Paul Bweru, Philippe Vahou. Hyeehne, 1986. © Martine Paris.

¹⁹ Chanson « Loulou », cassette *Pour toi Loulou*.

Revenons au chant lui-même, à ce chant que les anciens ont intitulé « La cascade Hpmweuny ». On y entend les pleurs les gémissements de celles et ceux qui se font tirer dessus par les militaires, les pleurs et les gémissements se mêlent aux sifflements des balles dans les arbres filao, comme si (c'est moi qui interprète) les arbres de différentes espèces de cette forêt joignaient leurs plaintes à celles des hommes et des femmes. Puis, dans le processus compositionnel, ce mélange est comme absorbé par la cascade, un être sauvage, qui à son tour l'offre au compositeur chanteur. Ce chant expose donc un entremêlement, un faisceau de relations sonores - monde inculte, expressions humaines kanak, répression coloniale - dans une sorte de chaos de douleur, auquel la cascade donne une forme sonore, de sorte qu'avec la participation d'un intermédiaire-interprète, il devienne chant.

Une autre histoire peut nous aider peut-être à nous approcher de la compréhension de ce faisceau de relations : en 1984 ? 1985 ? nous étions allés avec Kaloombat rendre visite à sa mère biologique²⁰. C'est la seule fois où il m'a emmené la voir ; elle demeurait en effet sur la côte Nord-Ouest, loin de Hienghène. Et nous avons passé la soirée et la nuit chez elle, ses enfants et petits-enfants. Pendant la soirée, un homme, son mari peut-être, ou bien un oncle, je ne sais plus, a parlé, raconté. Nous étions encore dans une période intense de la révolte kanak. Il disait ce qui s'était passé quelques semaines avant. Il a raconté une bataille dans les environs, j'ignore entre qui et qui exactement, mais assurément, entre des indépendantistes et des « loyalistes ». Une bataille avec des coups de feu. Il disait : « Tu te rends compte ! Là-bas, tu vois ? Là-bas, ça tirait, ça tirait dans tous les sens ! Ça pétait ! On aurait dit un incendie dans un massif de bambou ! »

Massif de bambou. Plante sauvage, à rhizome, plante incontrôlée, incontrôlable. Le son de cet incendie exprime, crie l'inculture, hurlement de détonations. Cette image sonore, cette comparaison était peut-être pour cet homme, une manière de dire que dans cette bataille pour la décolonisation, il y avait quelque chose de sauvage. La sauvagerie avait explosé entre ceux qui jusqu'alors étaient des voisins. Quelque chose qui n'appartenait pas à la culture. Comment comprendre cela ? Comment comprendre que des Kanak luttant pour défendre la vie de leur culture, de leurs lignages,

²⁰ Il y avait une très forte proportion d'enfants adoptés, ceux-ci ayant une place sociale pleine et entière, et constituant des liens reconnus et actifs dans le système de parenté (voir Leblic 2004).

étaient amenés dans des batailles qui étaient de l'ordre de l'inculte²¹ ? Encore une métaphore, qui, empruntant au langage à la fois social et religieux des généalogies, disait que cette sauvagerie était l'indice certain de la naissance d'un nouvel espace-temps. Il m'apparaît que son histoire redisait que la culture naît de l'inculte. L'avenir venait et devait aussi nécessairement être le descendant de cette inculture, ici sonore. C'est le son qui dit l'avenir. Une manière aussi peut-être d'essayer d'interpréter, d'accepter toutes les morts de ces années-là, comme allant donner naissance à l'indépendance. « La terre est le sang des morts » aimait répéter Jean-Marie Tjibaou.

Les formes de la transmission

Mais, assez parlé de morts, de coups de feu et de souffrance. Il importe aussi de rappeler qu'en tous temps, en toutes circonstances, cette présence fière était aussi faite de rires et de danses. Peut-on dire – percevoir aussi que les discours historiques, qu'ils soient des commentaires assis ou qu'ils soient pris dans la fête, sont le support de plaisirs partagés ?

Prenons deux exemples qui pourraient nous permettre d'aborder cette question de la forme de la transmission. Dans ces années-là, Edmond Kawa qui faisait partie de cette équipe dite du « patrimoine », s'intéressait surtout aux questions de toponymie, mais un jour, sa mère qui était de Couli près de Sarramea, nous parlait de musique et de danse. Voici ce qu'elle nous a appris, voici comment elle a parlé (les notes sont brutes, délibérément non réorganisées).

Anciennement²², on jouait de la flûte pour les ignames, et elles montaient sur les tuteurs.

Cette flûte s'appelait *doo* [et d'après ce qu'elle nous en a dit, ce devait être une flûte à encoche, courbe, à trois ou cinq trous de jeu].

Et il y a le bananier *kö*. C'est un bananier dont on mange la souche. Il est planté en même temps que les ignames.

Quand les ignames commencent à monter, quand on les attache sur les bois des tuteurs, alors on joue de la flûte : la pousse de l'igname danse en tournant et elle monte.

²¹ Pour les notions « d'inculte, d'inculture », comme objet situé hors de la culture, voir Haudricourt 1964.

²² Pour une présentation diachronique de la culture de l'igname dans cette vallée, voir Métais 1955.

On jouait de la flûte chaque fois qu'on allait pour les attacher.

Lorsqu'on joue de la flûte, le bananier *kö* est content, et, en même temps que la flûte, il bat des feuilles avec le vent, faisant ainsi la batterie *dööbwe* qui porte l'air chanté ou joué²³.

Les hommes et les femmes peuvent jouer de cette flûte.

L'igname à feuilles vertes tachetées de blanc (*kwenoy* en langue xârâxùù, *inu* en langue tîri) est tellement contente qu'elle danse sans arrêt et qu'elle n'a pas le temps d'apporter son tubercule ; celui-ci n'est prêt que lorsque les ignames de chef sont déjà récoltées.

Louise Kawa, mère de Christian, demi-sœur de ton grand-père maternel, Edmond, jouait de cette flûte.

Cette flûte est jouée pour se divertir.

Le roseau qu'on prenait pour cette flûte servait aussi de *nièkwé* pour tenir les peaux de niaouli wiaë du mur de la maison.

Autre exemple : la toute première fois où, en avril 1984, nous avons travaillé dans la vallée de Hyeehne - Hienghène (plus exactement à la tribu de Le Weraap), les dames, après plusieurs jours d'échange pour expliquer mieux ce que nous faisons là, se sont enfin assises sur des nattes. Elles étaient Léa Tein, la grand-mère de Kaloombat, et Adèle Wedoye, la mère de Yves Bealo, lesquels sont devenus par la suite des piliers de l'équipe du « patrimoine ».

Pour commencer nous allons vous raconter une histoire, mais d'abord vous devez apprendre : à la fin de chacune de nos phrases, vous devez répondre *hūūū*,²⁴ avec la musique qui va avec .

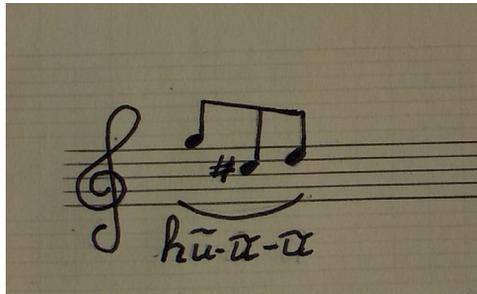


Figure 2. Motif mélodique murmuré par ceux et celles qui écoutent la conteuse.

²³ On peut reconnaître là une référence au chant à deux voix, le « ae ae », la principale forme musicale de la Grande Terre (voir ci-dessous).

²⁴ C'est une modalité d'échange verbal très répandue dans le monde, et connue sous le

On observe aisément que tous ces apprentis ethnographes ont commencé par travailler, chacun sur un thème différent, mais chacun dans sa vallée d'origine, et avec un parent choisi, une personne dont la relation de parenté était proche – mère, grand-mère, oncle. Peut-être serait-il intéressant de confirmer une hypothèse rapide selon laquelle ils ont privilégié la lignée maternelle, sollicitant peu la lignée paternelle. Que des jeunes ethnologues travaillent de préférence dans leur milieu familial, connu, me semble assez répandu dans le monde lorsqu'ils se réclament d'une forme d'autochtonie. La deuxième caractéristique (je crois aussi qu'elle n'était pas originale) concerne la forme de cette transmission : ces anciens, ces « vieux » qui offraient leurs connaissances, imposaient d'une certaine manière un rythme aux échanges, une dynamique - au sens musical (plus ou moins fort, plus ou moins doux), une musicalité de la transmission elle-même, nous apprenant que, quel que soit le thème choisi (et parfois c'était ce thème même qui déterminait la forme de l'échange), il était primordial de donner une forme sensible particulière à cette transmission. Ainsi, de manière explicite, ils et elles enseignaient en même temps des contenus et une manière, leurs manières, de transmettre. La nature performative de ces savoirs a déjà été soulignée par les anthropologues²⁵, ce qui est important ici, c'est que ce sont les grands-mères elles-mêmes qui ont commencé par réaffirmer les composantes sensibles et motrices de la transmission et de la production de ces savoirs. Dans tous les cas, c'était un échange très personnel, personnalisé, les grand-mères ou les oncles donnant un caractère d'offrande à leurs paroles. Ces anciens.s s'attachaient aussi à montrer leur intérêt, leur curiosité à l'égard de ce travail nouveau, de cet échange radicalement différent, où un petit-fils, un neveu²⁶, écoute (et parfois même questionne !) dans une relation duelle. Parfois il a un papier et un stylo à la main, voire un enregistreur (à cassette dans ces années-là). Ce petit-fils, ce neveu, va donc reprendre cet échange, le réécrire et le diffuser dans un projet supra local, qui dépasse la vallée et les réseaux d'alliance en place, dans un projet qui s'associe, contribue au tressage d'une 'souveraineté nationale' à venir. Notons aussi que presque tous les employé.e.s kanak de

nom « d'auditeur actif », « what-sayer. »

²⁵ De Largy Healy 2011 : 57, Carneiro de Cunha 2012.

²⁶ A cette époque tous ces jeunes ethnographes kanak étaient des garçons ; une seule jeune femme, de Lifou, s'était proposée pour ce travail, mais elle n'est restée que quelques semaines.

l'Office Culturel étaient membres de l'UC. Or, ce parti, l'Union Calédonienne, était le parti le plus important du FLNKS et celui dont une des lignes politiques principales était de maintenir l'unité entre les différentes composantes du Front (Leopold Jorédié et Edmond Kawa qui étaient les plus politiques de notre « équipe du patrimoine », nous rejoignaient souvent en pestant contre les couleuvres que l'UC était obligée d'avalier pour maintenir cette unité). Il est très possible que cette vision très ample de la Kanaky comme projet, comme tâche, où rassembler prévalait sur la diversification²⁷ ait imprégné tous nos travaux.

Créer

Koxa est un jeune-homme d'un peu plus de vingt ans peut-être. Trapu, fort, un paysan. Musclé, nouveau, très doux. Il est de Coulna, de ce qu'on appelait la tribu de Coulna, en langage administratif colonial. Ce groupe de résidences était nommé *Kuunga* en langue pijé, ce qui signifie le fond, tout en haut, du toit de la case de chef, l'intérieur, le fond sombre, caché, qu'on ne voit jamais. Ce qui signifie, par métaphore, le fond de la vallée. Et de fait, ce groupe de résidences est situé en bout de route, tout en haut de la vallée de Hyeehne. Et c'est de là, de *Kuunga*, que venaient tous les membres du groupe de musique *Bwanjep*. *Bwanjep*, rappelons-le, désigne un instrument de musique dans ces langues de la vallée de Hyeehne : les battoirs en écorce qui, avec les bambous pilonnés, rythment les chants à deux voix d'homme. Ces grands chants constituent la principale forme musicale de la Grande Terre, et sont connus en langue véhiculaire, le caldoche, sous le terme de *aé aé*. Ces battoirs sont faits en *ciinfwe*²⁸, écorce de figuier sauvage, de la forêt. Les *hmwaup*, les bambous préférés pour leur son ne sont pas cultivés, ils sont sauvages eux aussi, et nous avons peut-être là aussi, dans les matériaux des instruments rythmiques, dans les matériaux de la composante rythmique de ces chants, une référence au monde sauvage, au monde inculte. Cette grande forme musicale clôt les cérémonies de deuil, en est l'apogée, entraînant ce que j'appelle le « bal populaire », où toutes et tous dansent de

²⁷ Ce qui était un choix fort pour l'Océanie de l'Ouest. Je me rappelle qu'Eloi Machoro avait lu un livre sur cette question de la diversité politique en Papouasie Nouvelle Guinée, mais lorsque j'en avais parlé comme d'une option politique à long terme, Léopold Jorédié avait répondu de manière très ferme « dans notre action d'aujourd'hui, il n'y a pas à en discuter, c'est l'unité d'abord. »

²⁸ *Ciinfwe* est aussi le nom affectueux que certains donnent à leur instrument.

manière très libre, toute la nuit, ce qui est nommé *pilou* en langue véhiculaire de la Nouvelle-Calédonie (le Caldoche), et qui dans les langues de la vallée de Hyeehne – Hienghène est appelé *pilapwap* « danser dehors ». Le chant lui-même prend la forme d'un véritable contrepoint entre les deux voix, tandis que les paroles viennent souvent d'une vallée voisine, dans une autre langue, et restent incomprises des chanteurs, de ceux qui jouent les instruments rythmiques, et de la foule qui danse autour²⁹. Ainsi, on peut entendre et voir dans cette forme un entrecroisement de dualités : les deux voix en contrepoint, l'alliance entre deux lignages ou entre deux vallées, le chant et le rythme, la parole et l'inculture.

Koxa était donc d'une famille de paysans, de la terre, il n'appartenait pas à une famille de chefferie. Et *Bwanjep* qui est resté un des groupes emblématiques du *Kanéka* est né là à Kuunga, au fond de cette vallée montagneuse, enclavée. Ses musiciens étaient des fils de paysans. Kaloombat, le leader de ce groupe en raconte l'origine et les manières de faire. Ils n'avaient pas d'argent, ils jouaient de la batterie sur des gamelles et des boîtes de conserve, ils plongeaient au fond des cascades pêcher des crevettes pour les vendre et pouvoir ainsi s'acheter du fil de pêche en nylon et s'en faire des cordes de guitare³⁰. Et ils racontent tout cela aussi dans la chanson *Kuunga Konet*, enregistrée et publiée sur leur première cassette. La musique de cette chanson a été composée par Gylles : il était justement en train de plonger dans le bassin d'une cascade pour attraper des crevettes. Et c'est là, au fond de l'eau qu'il a entendu, saisi, la mélodie de ce morceau. Il a laissé la crevette, est remonté chanter cette mélodie aux autres, et a replongé piquer la crevette. On voit donc que sans se réclamer formellement de la tradition, ce jeune musicien suivait les mêmes modes de composition que ses grands aînés : Pierre Pwahili, Paul Bweru, Damwet Yanhunit et les autres. Cette continuité, on le perçoit ici, n'était pas formellement revendiquée par ce jeune homme, ce mode de composition à partir du son de l'eau (cascade, torrent) étant considéré comme allant de soi. On voit aussi que c'est la proximité avec l'inculte qui permet cette composition perçue et conceptualisée comme une transmission, un passage sonore. Enfin, en suivant les commentaires de Fidèle Waka, si on reconnaît bien la parenté compositionnelle avec celle du chant de la cascade Hmweuny, nous ne sommes plus dans le rappel historique d'un événement dramatique de

²⁹ Beudet & Tein 1985.

³⁰ Ils vendaient ces grosses crevettes 1 000 F.CFP le kg. Voir aussi Tein 1985.

la colonisation, mais dans la célébration actuelle, directe, d'une jeunesse pleine de vie, forte, créatrice.

Tous ces jeunes gens baignaient aussi dans un ensemble assez indistinct de musiques de grande diffusion. On pourrait voir cela comme un grand écart ou un jeu d'équilibristes entre d'une part une pratique musicale très localisée, enracinée dans un espace social fortement identifié et circonscrit, et d'autre part, des réseaux internationaux étendus, qui dépassaient com-

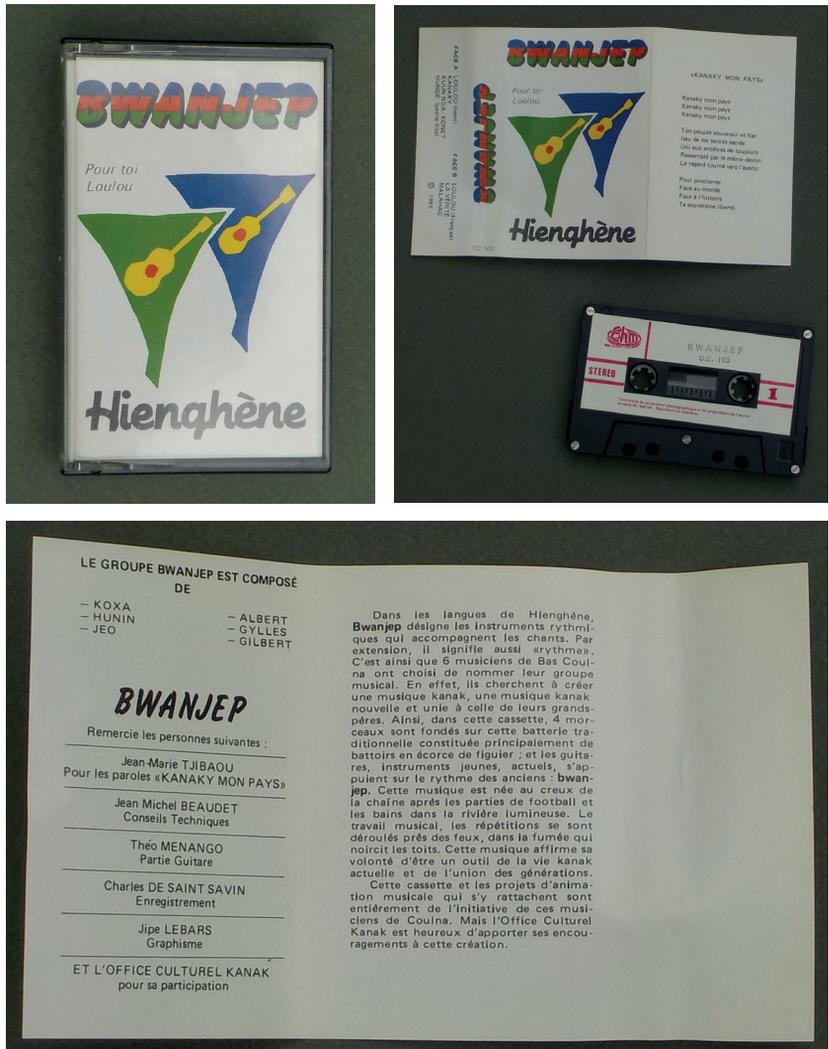


Figure 3. La première cassette de *Bwanjep* (1985)

plètement la personne d'un musicien. Cette distance était incluse dans un ensemble de références qui se caractérisait par une très grande disparité. Ces jeunes gens mélangeaient sans difficulté des références à Ghandi, à l'Algérie indépendante³¹, Marx, Khalil Gibran, Bob Marley, le Vanuatu, la chanson folk, Che Guevara, le Rythm and Blues, l'Océanie comme conti-

³¹ Voir, par exemple le poème de Déwé Gorodé intitulé *El Djazair*, dans Gorodé 1985.



Figure 4. a. Panneau sculpté (Kwenyii - Île des Pins). Musée d'Aquitaine, Bordeaux. Inv. 12849 ; b. casque d'écoute ; c. logo de la radio kanak *Radio Djiido*.

ment d'appartenance, Francis Cabrel, les Black Panthers, le reggae maori, les musiques urbaines d'Afrique...

Cette pratique musicale des jeunes gens, ce cheminement sur une ligne de partage des eaux comportait le double risque, d'une part de se perdre dans des langages aliénés, et d'autre part, selon leurs dires, de porter atteinte au cœur de leur propre culture, de manquer de respect aux anciens. Ainsi lorsque *Radio Djiido*, la radio kanak s'est créée en 1985, l'Office Culturel a piloté un appel à images graphiques – affiches, logos – devant mettre en valeur cette nouvelle radio. Un des jeunes gens de l'Office avait fait une proposition qui nous avait beaucoup plu : le dessin d'une applique³² de porte portant un casque d'écoute sur ses oreilles. Mais malgré mes encouragements, il avait retiré son projet par crainte que son traitement de ces sculptures emblématiques présentant des ancêtres, ne blesse les anciens, défunts vivants³³.

Quatre scènes sonores

C'était une époque marquée par une poussée très puissante de la culture kanak, comme si un bouchon avait sauté et qu'une rivière souterraine pouvait courir librement en pleine lumière. Sourdre puis apparaître au grand jour : la métaphore de la rivière souterraine était un trope qu'affectionnait Jean-Marie Tjibaou. Mais lui-même ainsi que d'autres hommes politiques de premier plan tels que Jacques Yekawe, alors Commissaire de la République, veillaient à ce que ceux qui criaient leur fierté d'être kanak ne s'enferment pas eux-mêmes dans une identité essentialisée et rigide. Ainsi, l'association pour le Festival des Arts du Pacifique, présidée par Jacques Yekawe, avait promu en 1984 une troupe de danse dont les participants étaient majoritairement, mais pas uniquement, des jeunes hommes et des jeunes femmes kanak, et qui préparaient une chorégraphie sous les orientations d'un élève de Maurice Béjart. Et c'est à cette époque aussi que, on le sait, s'est cristallisé le *Kanéka*, comme forme musicale en même temps kanak et mélangée. De manière générale, on assistait à, on était pris dans, un ensemble de productions intellectuelles et sensibles dont certaines se réclamaient explicitement du mélange, d'autres de racines, d'ancienneté, de résurgence, les unes et les

³² Ce qui était souvent appelé un « chambranle. »

³³ Mais cette idée a été reprise par la suite et est la base du logo actuel de cette radio.

autres se côtoyant ou se mêlant dans un paysage intellectuel et artistique qui restait néanmoins calme.

Que l'on se perçoive comme grand-mère, ethnomusicologue, jeune musicien, responsable politico-culturel, chanteur pour cérémonie, cette époque se caractérisait d'abord par une diversité des différentes scènes sonores. Et je voudrais pour conclure, présenter ici quatre exemples de ces espaces, de ces moments sonores dont j'ai retrouvé des descriptions dans mes papiers.

Un concert à Nouméa. Concert du groupe Yata qui était le groupe phare de Nouméa³⁴. Il y avait beaucoup de monde à ce concert du 4 avril 1986 dans la salle du Liberty, le groupe a fait plus de 900 000 F. CFP de bénéfices, et cela pourtant en ne faisant payer de nombreuses personnes que la moitié du tarif prévu. Plus de 1000 personnes certainement, beaucoup de monde debout sur les escaliers, dans les travées, mais ils étaient plus calmes que lors du concert de juin 1984, moins de cris et de réactions à la musique. Le public était-il plus grave ? L'animatrice n'était pas très bonne ? Les ivresses venaient-elles plus de l'herbe que de l'alcool ? Kaloobat Tein était responsable de la poursuite (un projecteur de scène), mais il était difficile de savoir ce qu'il voulait éclairer tant il était instable. Deux des chanteurs, Théo et Philippe³⁵, étaient enrhumés. Après coup, Théo dira que les voix étaient vraiment mal placées, et les retours de scène insuffisants. Ils ont ajouté que le clavier était en progrès, mais je l'avais trouvé encore trop lourd par rapport à l'ensemble. J'avais par contre apprécié l'association des voix entre Philippe et Malikolo. Jojo, lui, dit « ne pas avoir assuré » à la batterie. Le bassiste avait travaillé son look, toujours de profil avec ses lunettes noires et son bermuda (il y avait tout de même quatre musiciens de l'orchestre en bermuda !). Tandis que le joueur de guitare rythmique est resté très discret, très à l'aise dans son pantalon à pinces. Le morceau le plus apprécié fut sans doute la reprise d'un reggae de Herbs, le groupe maori de Nouvelle Zélande³⁶. J'ai beaucoup aimé le chant *Nengone Nengona* sur l'air de *Bebenod*, et ils ont eu le courage de présenter une chanson de Michel Jonas. Le samedi et le dimanche suivant, Radio Jiido a repassé le concert qui avait été enregistré sur cassettes, et qui, de fait a été beaucoup réécouté.

³⁴ *Yata* est l'anagramme d'Ataï, chef kanak, acteur central de l'insurrection de 1878. Plus précisément, ce groupe musical était issu du quartier de MontRavel.

³⁵ Philippe Iékawé chant, Théophile Menango guitare et chant, Djossef Iékawé batterie, Louis Hamu basse.

³⁶ Voir le disque *Light of the Pacific*, 1983, Auckland, Warrior Records.

Un ou deux de ces musiciens rentraient d'un séjour dans la vallée de Hienghène (alors qu'eux-mêmes étaient originaires de l'île de Mare), où ils s'étaient entretenus de manière approfondie avec Damwet Niaouli un des principaux chanteurs de cette vallée. On voit que ces jeunes gens de la ville créaient leurs propres espaces, tout en étant à l'écoute du monde de leurs grands-parents, et en s'efforçant de fabriquer des musiques qui exposaient des références claires à des éléments musicaux océaniques.

Les sons d'un mariage [1985]. Sur la route, entre Kuunga et Wevia, là-haut dans le Nord, dans la chaîne de montagnes, nous nous étions arrêtés et j'avais de nouveau entendu un notou (*Ducula goliath*), ce grand pigeon de forêt, celui qui avait donné sa danse aux gens de Hyedanit. Mais en arrivant nous sommes accueillis par une originalité bruyante : les deux pintades de la maison de la grand-mère. Les discours du vendredi soir ouvrent la cérémonie du mariage sous les chants des crapauds *gerenu* ; eux, si j'ai bien compris sont arrivés depuis moins d'un siècle sur le territoire³⁷. Puis c'est le repas. Pendant que nous dînons, les invitants, dehors marchent lentement, des allers – retours en chantant des taperas (« *tempéranes* »), ces chants étant eux-mêmes une forme à quatre voix, mixte protestante–kanak. Une fois terminé, nous marchons nous aussi en chantant, les différents services de repas étant signalés par des appels de conque *daalook*. Le samedi, c'est la messe en plein air, que nous suivons allongés à l'ombre. Hunin, Koxa, Kaloombat et d'autres copains ont chanté des chansons composées pour la circonstance : des paroles neuves sur des airs connus de chansons pop-folk des Îles Loyauté. Ils les ont chantées pendant la messe, puis pendant le vin d'honneur. Le samedi après-midi est rempli par les échanges de dons : le marié et la mariée sont assis sous l'arbre, au centre de la place, ils attendent. Elle n'est plus en blanc, et sa coiffure est très travaillée, avec un chignon, 6 barrettes et des bandeaux tricotés. Les différents *hmenō* (groupes de parenté, lignages) entrent sur la place en chantant des tempéranes et en portant les *manu*³⁸ en chaîne, attachés ensemble en guirlandes. Chacun, chacune empile les cadeaux devant les mariés en leur faisant la bise. Le soir, chants tempéranes à nouveau. Les crapauds apprécient et tentent de s'accorder. Puis c'est le bal avec la mini-chaîne apportée par Bwanjep, et branchée sur la batterie de la voiture d'un copain. Ça fonctionne, mais les filles n'ont pas manifesté d'enthousiasme au son des anciens chants cada que le groupe Bwanjep a tenté de proposer. Le lendemain, une belle baignade à la rivière fine et caillouteuse,

³⁷ Eux aussi fabriquent du mélange (voir la critique de l'autochtonie biologique dans P.R. et Cahn 2019).

³⁸ Les *manu* sont les grands tissus pour les pagnes, qui avec les ignames, constituent la base des offrandes.

la nature est calme et riieuse entre les feuilles et les éclats de lumière. Quelqu'un apporte un lecteur de cassette et offre la chanson Emma, grand succès du groupe Toure Kunda de la Casamance.

On perçoit dans cette description, que cette cérémonie s'est modelée dans une grande diversité de sons. En plus de ceux qui venaient du milieu naturel, les expressions sonores proposées par les hommes et les femmes ont entrecroisé tout au long du programme rituel des formes correspondant à des époques, des couches culturelles différentes les unes des autres : des citations renvoyant à un monde ancien et très formel (la conque), un héritage vivant de la colonisation chrétienne (les tempérances), la part reconnue de la jeunesse (les chansons pop folk et la chaîne hifi), une part moins aisément insérée (les chants anciens diffusés sur la chaîne hifi), un mélange encore entre les sons légers d'un torrent et une musique à la mode qui vient d'Afrique de l'Ouest.

*Peethavec. 3-7 Décembre 1985, levée de deuil, peethavec, des 10 hommes tués un an auparavant dans l'embuscade du bas de la vallée de Hyeehne – Hienghène. Cette cérémonie s'est déroulée à Hyedanit, et a été particulièrement volumineuse et compliquée à cause de la quantité et du poids des morts³⁹, de toutes les personnes qui arrivent, et aussi de conflits dont le grand chef Goa⁴⁰ semble être l'épicentre, l'opposition Goa – reste du monde ayant dynamisé toute la cérémonie. Nous sommes d'abord à Le Weraap, où les gens de cette tribu réalisent leurs premiers regroupements : les gens de Daakuruk, peu nombreux, se rassemblent entre eux, apportent leurs dons et font la comptabilité de ces premiers échanges. Puis c'est au tour des gens de Tivarak, puis ceux de Weraap même. Puis tout le monde ensemble. On déplace, redéplace, replace les ignames et les bananes. « Il y a beaucoup de bananes et peu d'ignames parce que ce n'est pas la saison » dit Adèle Wedoye, la maman de Bealo. Finalement, il y aura un, puis deux tas de nourriture, 20 000 francs CFP, et quatre monnaies de perles, dont une noire (celle qui a le plus de valeur), une autre, moitié noire – moitié blanche. Certaines de ces monnaies anciennes sont enveloppées dans de la toile cirée ou du tissu de bluejean. Puis nous arrivons à Hyedanit même, où jusqu'au vendredi matin, tous les hmenō, les lignages, qui se rangent avec les *kaavueaman*, les maîtres de cérémonie, arrivent et présentent leurs dons. C'est alors Philippe Kaloombat Kambolu Vahou qui fait les discours de*

³⁹ Parmi eux, il y avait, rappelons-le, Loulou, Louis Tjibaou, chef de la tribu de Hyedanit, et frère de Jean-Marie Tjibaou. J'ai déjà décrit partiellement cette cérémonie dans Beudet 2017.

⁴⁰ Décédé deux ans après, en septembre 1987.

réponse. Vendredi après-midi, alors que nous écoutions avec Paul Bweru la cassette « Chants de Hienghène » que nous venions de publier à l'Office Culturel, Goa arrive. La coutume des *Hwanhiri*, ceux de la lignée maternelle, est étalée, ce sont les dons des deux grands-chefs de la vallée de Hyeehne - Hienghène, Goa et Bwarhat : les manu - les tissus de couleurs - couvrent tout le gazon de l'allée centrale, à côté d'une montagne de sucre et de riz. Le chef Arama qui est du côté des *Hwanhiri* avait apporté douze tortues, et donné lors du précédent congrès de l'Union Calédonienne vingt monnaies, 100 000 Francs et des manu pour cette cérémonie de ce soir. Goa a affirmé n'avoir rien reçu... Tous les dons de tous les lignages sont étalés, l'attente est longue, silencieuse. Goa est assis sur sa chaise, le menton sur sa canne. Enfin, il demande « Qui commence ?! Goa ou Bwarhat ? » La réponse de Philippe Vahou est immédiate et très violente, il en tremble. Il l'accuse de faire semblant de ne pas connaître les chemins coutumiers, d'avoir escamoté la coutume d'Arama... Puis c'est une nouvelle attaque, de Daniel cette fois, lui, parle de politique. Goa ne répond pas, et il commence son discours formel d'alliances (*hoot*) comme si de rien n'était. Puis ce sont les réponses, certains orateurs passent d'un côté à l'autre des deux grandes lignées spatialement distinguées dans le dispositif cérémoniel. Le soir enfin, Jean-Marie Tjibaou présente une douzaine de tabacs⁴¹ « pour celles et ceux qui ont fait la cuisine et la vaisselle, qui sont allés chercher du bois, des noix de coco, qui ont coupé la viande, construit les auvents, et pour ceux qui vont chanter. » Ces repas ont été très bien organisés et ils sont savoureux, fluides avec rencontres et bavardages, thé et café... Il y eut aussi la visite au cimetière, la plaque commémorative, là où sont les voitures brûlées lors de l'attentat, la messe du dimanche. Mais toute la nuit, du samedi au dimanche, c'est le *pilapwap*, « la danse dehors », la danse en rond de toute la foule rassemblée, autour des deux chanteurs et de leur batterie de battoirs en écorce et de bambous pilonnés. Cette nuit-là, ont chanté par paires successives : Benoît Boulet, Kaloombat Farino, Paul Bweru, Philippe Vahou, Paul Vahou. La foule de ceux qui dansent, femmes, hommes, vieilles, vieux, jeunes et enfants mêlés, frappent dans leurs mains un des temps forts du rythme de la batterie, et for-

⁴¹ « Tabac, coutume, geste », ces trois termes désignent les échanges cérémoniels. Leurs contenus sémantiques ne sont pas exactement identiques, selon les circonstances et ceux qui les emploient ; ils restent équivalents. « Coutume » est un mot du français véhiculaire des colons, des « caldoches » qui y voient un emblème de la culture kanak : « les Kanaks sont ceux qui font la coutume ». Dans le mot « geste », employé par de nombreux Kanaks, je voulais voir la composante sémiotique de cet échange. « Tabac », mot que certains amis kanaks préféreraient pour désigner ces échanges cérémoniels, me semblait renvoyer au contenu de ce qui était échangé : tissu imprimé, paquet de cigarettes, sous, paroles... un retour affirmé de la matière, *kot* « la racine » de l'igname, comme disent les gens de la vallée de Hyeehne, ou *gukhadil*, « la chair du poisson », comme disent les gens de Tiga-Tokanod.

ment, vus de l'extérieur, une masse souple légère, élastique. Les chanteurs ont interprété les deux styles locaux de ce chant de la Grande Terre, *cada* et *ayoi*. Les strophes sont assez courtes, et les cris de tous, qui ponctuent ces strophes sont très fréquents. En début de nuit, lorsque l'ensemble se mettait en place, ces cris étaient rares ou faibles, et Bweru, le principal chanteur, râlait et interpellait la foule : Buai ! Criez ! Puis, lorsque chanteurs, batterie et foule dansante ont commencé à être chauds, les cris sont devenus très puissants, et ont clairement œuvré, avec les exclamations, les plaisanteries et les sifflements, comme une décharge émotionnelle collective. Pour ma part, j'ai aussi crié efficacement et pilonné des bambous *hyavic* jusqu'à 3 – 4 heures du matin. Alors est resté au centre de la place un fût d'essence vide sur lequel Paul Vahou menait le rythme avec des cailloux. Autour de lui, quelques bambous pilonnés encore, quelques danseurs, et l'herbe noircie par les pas.

On le voit ces cérémonies de deuil, les plus importantes cérémonies kanak, sont tout en même temps un acte religieux en l'honneur des morts, un discours historique, un évènement politique qui redit et redéfinit les alliances entre les lignages, une fête populaire qui œuvre comme une catharsis de tous. Certes, les tensions qui s'expriment lors de ces journées dramatiques ne sont pas nouvelles, mais comme ailleurs, ces conflits sont aussi le contrecoup de la violence coloniale, qui alors se transforme en violence interne. On perçoit aussi un entrecroisement complexe et parfois conflictuel entre les réseaux coutumiers et les partis politiques. Et il se confirme que les uns et les autres se définissent en termes de lignes, de réseaux, plutôt que de territoires.

Une fête culturelle à Hyeehne - Hienghène (le 30 mars 1986). Au total, ce fut une bonne fête, réussie à tous points de vue : exposition-vente, thé, nourriture, spectacles. Comme le souhaitait Jean-Marie Tjibaou⁴², il y eut une bonne progression, et même les imperfections techniques furent instructives. Après un arrêt pour manger, vers 20 heures, le spectacle reprend avec le groupe *Wadrawan (Santako)*. Le son est meilleur, c'est un rock dur qui intéresse les jeunes. Puis c'est le groupe Bwanjep, le chanteur, Hunin, commence avec la chanson « Opération coup de poing » du chanteur ivoirien Alpha Blondy, très écouté ces années-là. Tout le monde se lève, Jean-Marie est le premier à danser, tout le monde danse, cette fois la soirée a vraiment démarré. Puis les gens écoutent avec attention les chanteurs suivants (Bwafo, Djinu). Les enfants sont assis sur l'estrade qui fait office de scène, ils ont le nez dans les amplis et dans la batterie.

⁴² Rappelons qu'en plus d'être président du FLNKS, il était aussi cette année-là chef de la tribu de Hyedanin (après la mort de son frère), et maire de Hienghène.

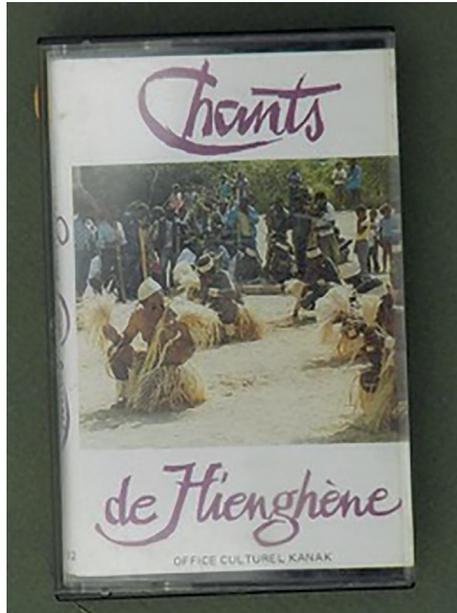


Figure 5. Cassette de chants *kot*, éditée en 1985 par l'office culturel. Le premier danseur à gauche est Damwet Yanhunit ; ils interprètent la danse *hneen* de Hyedanit.

Jean-Marie reste devant la foule en écoutant. Il n'y a peut-être que trois cents ou quatre cents personnes, mais ils font masse, ils sont en familles, gamins, jeunes gens, grands-pères et grands-mères, tous et toutes ensemble. La maman de Bealo (veuve de l'ancien chef de Le Weraap) n'a pas arrêté de danser, que ce soit du rock, les autres chansons des groupes de jeunes, ou, plus tard, *pi-lapwap*, la danse en rond autour du chant *kot*. J'ai enregistré en me déplaçant derrière les spectateurs, au milieu des cris, des éclats de rire, gloussements et frappings de mains. La foule faisait comme une mer, de nuit, avec toutes les têtes qui se déplaçaient, se soulevaient un instant, comme une petite houle, un clapot captivé. C'est vers minuit que les guitares ont cédé la place au chant *kot*. J'ai joué des battoirs *ciinfwe*, et trouvé cela très fatigant, cela demande des efforts physiques importants pendant longtemps. J'ai aussi chanté la deuxième voix, *hyaraxon*, avec Philippe Vahou, qui lui avait un micro. Il ne m'était pas facile « d'accrocher » le troisième segment du contrepoint. Nous sommes allés nous coucher vers deux heures du matin, mais le chant et la danse ont continué jusque bien après le lever du jour. Dans l'après-midi, le groupe *Bwanjep* est allé demander au chanteur Paul Bweru ce qu'il pensait de leur musique. Sa réponse a été plutôt sèche, et a presque découragé les jeunes musiciens : « Votre musique est intéressante, mais elle n'a rien à voir avec les chants anciens ! »

On le voit à cette tentative de description, cette fête a été d'abord l'expression et la production d'un bien-être, le plaisir d'être ensemble pour manger et danser. À la différence de la cérémonie de deuil, ce fut l'affirmation d'une situation non conflictuelle, l'investissement réussi d'un espace qui avait d'abord appartenu par son urbanisme et sa définition administrative au monde français colonial. Les plus âgé.e.s n'ont pas boudé leur plaisir, et, ce faisant, ont exprimé une forme d'approbation des productions culturelles des plus jeunes. Il y eut donc, comme dans l'exemple du mariage, un mélange marqué, assumé⁴³. Du point de vue de la structure de la rencontre, ce mélange a pris la forme d'une alternance ; par exemple, le chant des anciens est venu après les groupes de jeunes musiciens. Mais ce mélange était aussi simultané ; par exemple, quelle que soit la musique, la plupart des femmes qui dansaient étaient habillées en « robe mission »⁴⁴; les chants anciens, *kot*, ont été sonorisés, avec micro, amplificateur, haut-parleurs ; le grand chanteur Paul Bweru s'était fait un « look » jeune, avec lunettes noires et T-shirt Bob Marley.

Conclusion

En somme, grâce à l'humour d'Emilio, nous avons pu porter un premier regard sur les liens entre travail culturel et lutte pour l'indépendance ; avec Fidèle Waka, un chant s'est révélé être un discours historique ; puis, avec les conteuses et chanteuses Léa Tein, Adèle Wedoye, Marie Kawa, nous nous sommes attachés aux formes sensibles de la transmission ; enfin, avec Koxa et le groupe *Bwanjep*, nous nous sommes posés la question de la continuité dans la création. Ainsi, faire de la musique, c'est faire de la politique, et la politique se fait en chantant (en dansant, en racontant, en sculptant, en créant). Dans les années 1984-1988, ce nœud entre création artistique et action politique était refait, réactivé, réinvesti de manière renouvelée, il fondait explicitement le tressage du monde kanak : le festival *Melanesia 2000* en 1975, l'Office Culturel Kanak en 1984, le *Kanéka*, puis le Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou et l'Agence de Développement de la Culture Kanak, les

⁴³ Une « créolisation », dirait Edouard Glissant, Mais à cette époque-là, les Caraïbes étaient loin de cette Océanie de l'Ouest, pour ce qui est de la pensée et de la recherche tout au moins, car, nous l'avons vu, la musique, le reggae, et le Zouk dans une moindre mesure, étaient très présents.

⁴⁴ Voir Paini 2003.

Tags aujourd'hui⁴⁵, et ce qui vient. Ce nœud entre création sensible et travail politique caractérise de manière plus générale les mondes (autochtones, mais pas uniquement) en quête, en travail de souveraineté. On pourrait, de manière plus distanciée, présenter ce temps de l'Office Culturel Scientifique et Technique Canaque comme un travail de sauvetage patrimonial, la bascule d'une production de connaissance familiale vers une culture nationale. Décoloniser l'épistémologie, « devenir le sujet de son propre discours scientifique »⁴⁶, fabriquer une souveraineté culturelle, oui, c'était tout cela, mais dans cette période de lutte, nous ne pouvions être que très pragmatiques ; nous avons un travail à faire, et celui-ci se réalisait de manière irrégulière, dans le plaisir des retrouvailles, de la transmission, des tâtonnements, de la création pour certains. Ce travail se faisait assis sur des nattes, ou chantant et dansant dans la nuit. L'enthousiasme, la reconnaissance, le fait de se reconnaître dans une démarche commune, les jalousies et les tensions aussi, tressaient une épistémologie renouvelée, mélangée, fraîche, source de bonnes surprises pour ses acteurs et actrices, grands-mères, oncles, jeunes gens et jeunes femmes. Pour reprendre la formule heureuse d'un chercheur aborigène d'Australie, ces événements de connaissance restaient des « réunions de famille »⁴⁷. Et ce caractère familial caractérisait, fondait aussi bien les concerts des groupes de jeunes que des rencontres culturelles organisées par une mairie, une cérémonie de deuil ou le travail ethnographique. Tous, toutes, quelle que soit notre part dans ce mouvement de libération, nous apprenions que la mémoire, la tradition est créative, et que créer en famille, c'est décoloniser⁴⁸.

Références

- Beaudet, J.-M. 2017. *Jouer, danser, boire. Carnets d'ethnographies musicales*. Paris : EHESS Éditions.
- Beaudet, J.-M. & K. Tein 1985. Musiques de Hienghène. *La Case, Patrimoine Kanak*, 4 : 2-26.

⁴⁵ LeFevre 2015.

⁴⁶ Sarr 2016 : 102.

⁴⁷ Gumbula dans De Largy Healy 2011 : 54.

⁴⁸ « Une société qui ne crève plus est une société en sursis [...] » (Jean-Marie Tjibaou, conférence de 1985). « Le colonialisme est une industrie extractive. Il extrait ce qu'il veut garder – de la terre, de la culture, des histoires et des êtres humains – et il jette le reste. Un des grands actes de décolonisation est de créer. De faire de l'art. De raconter des histoires [...] » (Jesse Wenté, critique de cinéma ojibwé, dans Gergaud 2019 : 209).

- Beudet, J.-M., Tein, K. & L. Weiri 1990. *Chants Kanaks. Cérémonies et berceuses*. Paris : C.D. Collection CNRS – Musée de l’Homme.
- Carneiro da Cunha, M. 2012. *Savoirs autochtones : quelle nature, quels apports ?* Leçon inaugurale prononcée le jeudi 22 mars 2012 au Collège de France.
- Comité pour le Développement 1975. *Vers Melanesia 2000*. Nouméa : Graphical.
- De Largy Healy, J. 2011. Pour une anthropologie de la restitution. Archives culturelles et transmissions des savoirs en Australie. *Cahiers d’ethnomusicologie*, 24 : 45-65.
- Deloria, E. C. 1932. *Dakota Texts*. New York : Stechert (reprinted 2006, Bison Books).
- Gabeira, F. 1979. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro : Companhia das Letras.
- Gergaud, S. 2019. *Cinéastes autochtones. La souveraineté culturelle en action*. Laval : Warm.
- Gorodé, D. 1985. *Sous les cendres des conquies*. Nouméa : Edipop – Les éditions populaires.
- Haudricourt, A.-G. 1964. Nature et culture dans la civilisation de l’igname. L’origine des clones et des clans. *L’Homme*, 4 : 93104.
- Kopenawa, D. & B. Albert 2010. *La chute du ciel. Paroles d’un chaman yanomami*. Paris : Plon.
- Leblic, I. 2004, Présentation. Parenté et adoption, in *De l’adoption. Des pratiques de filiation différentes*, dirigé par I. Leblic, pp. 11-25. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- LeFevre, T. 2015. « Nous ne sommes pas des délinquants ! » L’autorité coutumière et la marginalisation de la jeunesse urbaine kanak. *Émancipations Kanak. Ethnies*, 37-38 : 240-253.
- Métais, P. 1955. Une tribu de Nouvelle-Calédonie. *Cahiers d’outre-mer*, 32 (8e année, Octobre-décembre 1955) : 323-349.
- Paini, A. 2003. Rhabiller les symboles : les femmes kanak et la robe mission à Lifou (Nouvelle-Calédonie). *Journal de la Société des Océanistes*, 117 : 233-253.
- Noémie, P.R. & L. Cahn. 2019. Ambivalences de l’exotisme. Grâce et disgrâce de la renouée du Japon en Europe. *Panthère première*, 4 : 91-94.
- Sarr, F. 2016. *Afrotopia*. Paris : Philippe Rey.
- Saussol, A. 1979. *L’Héritage*. Paris : Musée de l’Homme – Société des Océanistes.
- Tein, K. 1985. Lettre de Hienghène. *Ethnies*, 3 : 4-5.
- Tuhiwai Smith, L. 1999. *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*. London, New York, Dunedin : Zed Books – University of Otago Press.