

UNIVERSITE DE BORDEAUX III  
Michel de Montaigne

T H E S E  
pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE de Bordeaux III

DISCIPLINE : ART ET SCIENCES DE L'ART  
MENTION : ARTS PLASTIQUES

présentée et soutenue publiquement par

**Florence RORTAIS**

Le 8 décembre 2009

Titre :

L'ART : INTERFACE D'UNE CITOYENNETE INTERCULTURELLE

De l'accord de Nouméa à la Kaleutopia

Directeur de Thèse :  
Madame la PR Sylviane Leprun

JURY

M. le PR Jean-Pierre Augustin, Université de Bordeaux III

M. le PR Pierre Bidart, Université de Bordeaux II

M. le PR Alain Jeannel, Université de Bordeaux II

M. le PR Bernard Rigo, Université de Nouvelle-Calédonie

|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|

*N° attribué par la bibliothèque*



# AVANT-PROPOS

Avant toute chose, il est important d'aborder quelques considérations d'ordre général.

En premier lieu, le lecteur doit être averti que cette thèse est une *recherche création*, ce qui veut dire qu'elle est à la fois dans la théorie et dans la pratique artistique ou qu'elle chemine sur une frontière ouverte entre des données conceptuelles et des données expérientielles considérées ici comme de réelles sources de connaissances. Pour ce faire, cette *recherche création* d'Art et de Sciences de l'Art s'est nourrie d'un épistémê sensible ethnographique et sociologique qui permet aujourd'hui d'affirmer combien cette thèse est, comme le dirait Jean Lancry « *100 modèles* ». Autrement dit, combien elle est une thèse qui peut avoir *cent* références ou être *sans* référence tant la *recherche création* oscille entre raison et rêve, entre le désir d'explorer et le désir de comprendre dans la recherche d'une synthèse.

Dans un second temps, il convient d'avertir le lecteur que cette thèse s'articule en deux volumes. Le premier nommé *Thèse* est consacré à l'étude de la *recherche création*. Il développe en deux parties le cheminement de la pensée artistique et de ses créations. Le second nommé *Annexes* regroupe toutes les informations connexes et visuelles c'est-à-dire toutes les observations et recherches qui ont été utiles à l'élaboration conceptuelle et pratique de cette *recherche création*. Par conséquent, le lecteur est invité à parcourir les Annexes tout en lisant le document Thèse. Pour lui permettre une itinérance fluide entre ces deux volumes, un *repère paginé* a été créé dans chaque annexe. Il fait référence au volume Thèse. Enfin, des encadrés disponibles dans chaque annexe, permettent de résumer la pensée qui est développée dans le volume Thèse.

## REMERCIEMENTS

J'exprime mes profonds remerciements à mon directeur de thèse, la professeure Madame Sylviane Leprun pour sa patience et ses encouragements. Sa distance critique à l'égard de mes terrains m'a été très précieuse.

Je tiens aussi à remercier le professeur Monsieur Bernard Rigo pour avoir accepté d'être membre du jury de ma thèse alors que la soutenance est à l'autre bout de la terre. Sa patience et son intérêt ont été, pour moi, d'un grand réconfort.

Je suis également très reconnaissante envers Mesdames Véronique Fillol, Claire Beunier, Maylis Oroffino pour leurs relectures clairvoyantes et à Michel Oroffino et Didier Corbière pour leur soutien technique.

J'exprime aussi toute ma gratitude envers tous ceux qui ont partagé mes recherches et ont œuvré aux créations au rang desquels Mesdames Marie-Solange Néaoutyine, Marie-Noëlle Taïn, Aline Mori, Messieurs Julien Chauvet, Didier Corbière, Yves Jacquier, Philippe Sio, Paul Hnailolo, Joseph Hnamano, Léonard Taïn, Manu de *pointGed*, Richard Digoué et ses danseurs Bertrand, Thomas, Kendji, Roméa, Sakwisa et Yohan.

Je remercie enfin ma famille, Olivier, Soane et Mayeul pour leur patience et leur amour alors que j'ai été si peu disponible... Mes parents et ma fratrie pour leur soutien constant, notamment à François-Xavier pour toute la partie impression, à Marie-Pierre pour ses relectures et à Agnès pour ses conseils et la traduction.

En dernier lieu, il faut ajouter que cette thèse n'aurait pas abouti sans le soutien de quelques institutions comme la Direction du Patrimoine Foncier et Culturel de la province des îles Loyauté, le Centre de Documentation Pédagogique, la Délégation Académique à l'éducation Artistique et Culturel, le Centre d'Art et le Centre Culturel Tjibaou.

*A mes parents,*

*A mes deux fils Soane et Mayeul*

*« Aucun chemin n'existe a priori, [...] le seul qui soit possible, c'est celui que l'on tracera soi-même, dans l'effort, dans la tension, dans la volonté de comprendre, de s'élever, de se dépasser, de s'auto-réaliser, de se sublimer, donc de parvenir, dans la jubilation d'une entreprise personnelle à risques, à ce niveau supérieur de reliance, c'est-à-dire de construction spirituelle non pas reçue toute faite du passé, mais élaborée patiemment, durement, continûment, de façon active, par tout sujet pensant. »*

*Hommage à Edgar Morin*

*Par Jacques Cortès*

*In Synergies Monde n° 4 – 2008, pp. 13-16*

*A Olivier,*

*« Le comble de la reliance, c'est l'amour. »  
Edgar Morin, La méthode 6, p. 231.*



# SOMMAIRE

PROLOGUE

INTRODUCTION GENERALE

PREMIERE PARTIE : ART, CITOYENNETE ET IDENTITE OCEANIEENNE

CHAPITRE I : PROBLEMATIQUES LIMINAIRES, METHODOLOGIES DE TERRAIN, THEORIES ET PROBLEMATIQUES APPLIQUEES

Section 1 : Société et arts, une thèse à l'aune de multiples données

Section 2 : Méthodologies de terrain

Section 3 : Théories et problématiques appliquées

CHAPITRE II : HERMENEUTIQUE DE LA REPRESENTATION IDENTITAIRE

Section 1 : Un accord – des enjeux pour un pays

Section 2 : Images, cultures et symboles actuels

Section 3 : Cultures interstitielles et art de l'hybridité

DEUXIEME PARTIE : DES ARTS A L'AVENEMENT D'UNE CITOYENNETE INTERCULTURELLE KALEUTOPIENNE

CHAPITRE III : TOPOGRAPHIE D'UNE KALEUTOPIA

Section 1 : L'Art comme interchamp social

Section 2 : L'Art comme modèle d'œuvre d'art

CHAPITRE IV : EXPERIMENTATIONS ARTISTIQUES A L'ŒUVRE DE LA KALEUTOPIA

Section 1 : Vers une production du sujet

Section 2 : Vers une production du groupe

CONCLUSION GENERALE

## LISTE DES ABREVIATIONS

- ADCK : Agence de Développement de la Culture Kanak  
APAIL : Archive du Patrimoine des Iles Loyauté  
CCMD : Centre Culturel du Mont Dore  
CCT : Centre Culturel Tjibaou  
CDP : Centre de Documentation Pédagogique  
CRI : Centre de Recherche sur l'Intermédialité  
DAC : Direction des Affaires Culturelles  
DAAC : Délégation Académique à l'éducation Artistique et Culturelle  
DENC : Direction de l'Enseignement de la Nouvelle-Calédonie  
DPFC : Direction du Patrimoine Foncier et Culturel  
FACKO : Fonds d'Arts Contemporain Kanak et Océanien  
GNC : Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie  
LDH.NC : Ligue des Droits de l'Homme en Nouvelle-Calédonie  
LNC : Les Nouvelles Calédoniennes  
MNC : Musée de Nouvelle-Calédonie  
OPT : Office des Postes et des Télécommunications  
PIL : Province des Iles Loyauté  
PSC : Projet Scientifique et Culturel  
PUD : Plan d'Urbanisme Directeur  
SMP : Service des Musées et du Patrimoine  
TKO : Télé Kalédonie Océanie

## PROLOGUE

Afin de bien appréhender le kaléidoscope culturel calédonien et ce qui a conduit l'Etat français à concevoir l'accord de Nouméa, point de départ de cette *recherche création*, il convient de resituer géographiquement et historiquement les grandes lignes qui font l'Histoire de la Nouvelle-Calédonie.

La Nouvelle-Calédonie est un archipel du Pacifique sud qui occupe une position méridionale en Mélanésie. Elle forme avec la Polynésie et la Micronésie cet immense continent appelé Océanie. L'île principale<sup>1</sup>, nommée « Grande Terre », est accompagnée, au nord par les îles Bélep, au sud par l'île des Pins et parallèlement à sa côte est et à sa chaîne centrale<sup>2</sup> par les îles Loyauté que sont Ouvéa, Lifou, Tiga et Maré. Enfin, de nombreux îlots lointains, véritables sanctuaires pour une faune et une flore inestimables, finissent de constituer cet archipel d'une grande beauté.

Les premiers habitants de la Nouvelle-Calédonie arrivés en pirogue en provenance de l'Asie du sud-est autour d'un axe Bornéo – Philippines – Nouvelle-Guinée – Salomon, il y a environ 3500 ans, ont apporté l'art de l'horticulture et la civilisation de l'igname et du taro. De cette civilisation, il ne reste maintenant que des poteries dites *Lapita*<sup>3</sup> qui sont facilement identifiables grâce à leurs motifs géométriques en pointillés réalisés au peigne. Par ailleurs, quelques vestiges de cultures en terrasses permettent d'affirmer, qu'après un millénaire, le peuplement de l'archipel était important, notamment sur l'ensemble du littoral et dans quelques vallées. Enfin, de récentes études scientifiques<sup>4</sup> démontrent que de nouvelles migrations polynésiennes (Fidji, Tonga, Wallis et Futuna, et probablement Samoa) et mélanésiennes (Vanuatu et Nouvelle-Guinée) eurent lieu tout au long des siècles qui

---

<sup>1</sup> La superficie totale de l'archipel est de 18575 km<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Les deux points culminants sont au nord le Mont Panié (1628m) et au sud le Mont Humboldt (1618m).

<sup>3</sup> La civilisation Lapita (du nom du lieu où les poteries ont été découvertes, c'est-à-dire sur la plage de Foué à Koné) désigne une civilisation originale qui semble être apparue sur les îles Bismarck, au nord-est de la Nouvelle-Guinée. La datation au carbone 14 révèle que les sites Lapita les plus anciens remontent à environ 3500 années avant l'époque actuelle, soit 1500 avant J.-C. Plusieurs centaines de sites archéologiques Lapita ont été retrouvés dans une aire allant de la Nouvelle-Guinée jusqu'aux îles Samoa (archipel de Bismarck, îles Salomon, Vanuatu, Nouvelle-Calédonie, Fidji, Tonga, Samoa, Wallis et Futuna). (Sand, 1996/1997)

<sup>4</sup> Cf. Sand, C. Idem.

précédèrent l'arrivée des Occidentaux. La Découverte de l'archipel par le Capitaine James Cook fut datée du 5 septembre 1774. Si jusqu'alors cette terre demeurait inconnue des grands atlas, elle prit le nom de *New-Calédonia* en hommage à la natale Ecosse de son découvreur. Puis, elle fut explorée entre 1788 et 1792 par le comte Lapérouse et le chevalier d'Entrecasteaux. Les îles Loyauté ne furent, elles, cartographiées qu'en 1827 par Dumont d'Urville. Les premiers contacts avec la population locale, souvent violents et meurtriers, eurent lieu dans les années 1840 avec les *blackbirders*<sup>5</sup>, les trafiquants de bois de santal et les baleiniers. Dans le même temps, l'archipel a été progressivement évangélisé. Entre les *teachers* protestants affiliés à la *London Missionary Society* et les missionnaires catholiques<sup>6</sup>, les croyances ancestrales ont été peu à peu abandonnées et un grand nombre d'objets relatifs à ces rites furent jetés au feu. Les populations ont ensuite été déplacées et regroupées autour d'églises ou de temples.

Au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, la France impériale cherchant une colonie pénitentiaire ordonna à l'amiral Febvrier-Despointes de prendre possession de la Nouvelle-Calédonie, ce qui fut fait le 24 septembre 1853. Ce dernier confia la colonie à son premier gouverneur : le contre-amiral Guillain qui fut chargé d'organiser la mise en place du bagne et donc de trouver des terres<sup>7</sup>. Les mises en place du statut de l'Indigénat<sup>8</sup> et des réserves pour les Mélanésiens<sup>9</sup> permirent de dégager le foncier

---

<sup>5</sup> Les Blackbirders (de l'anglais blackbird, en français merle noir) sont des aventuriers qui parcouraient le Pacifique au XIX<sup>ème</sup> siècle dans le but de recruter des autochtones afin de les faire travailler de force dans les plantations de canne à sucre notamment, le plus souvent dans le Queensland en Australie. Ces chasseurs de main-d'œuvre ont contribué à dépeupler les îles et les archipels. L'estimation des individus déplacés s'élève aujourd'hui à 62000 personnes (kanak, salomonais, vanuatais, samoans, kiribatiens).

<sup>6</sup> Des protestants anglicans de la *London Missionary Society* élisent domicile à l'île des Pins et aux Îles Loyauté dès 1841, puis à Touaourou au sud de la Grande Terre en 1842. Si l'implantation aux Loyauté se fait de manière durable (ces îles restant l'un des bastions du protestantisme encore aujourd'hui en Nouvelle-Calédonie), les deux autres installations à l'île des Pins et à Touaourou sont chassées dès 1842. En 1864 une expédition militaire aux îles Loyauté est organisée pour mettre fin à l'influence anglaise protestante. Du côté catholique, des frères maristes, menés par Monseigneur Douarre qui est nommé vicaire apostolique de Nouvelle-Calédonie, s'installent tout d'abord à Balade en 1843, mais là encore les missionnaires sont chassés en 1847 avant de pouvoir revenir, et de façon durable, à partir de 1851. Les frères maristes s'installent aussi, avec succès mais non sans heurts, à l'île des Pins. Les missionnaires amènent avec eux de nouvelles maladies, provoquant des épidémies qui affectent fortement la population autochtone.

<sup>7</sup> Il doit en trouver non seulement pour garder les bagnards purgeant leur peine mais aussi pour les libérés qui sont dans l'obligation de doubler leur peine dans la colonie lorsqu'ils sont « libres », l'objectif étant, à terme, de les pousser à s'installer définitivement.

<sup>8</sup> Le code de l'indigénat est mis en place par les décrets de 1874 et 1881 mais n'est réellement appliqué qu'à partir de 1887. Il fait des Mélanésiens des « sujets de la France », ne jouissant d'aucun droit civil mais uniquement de leur droit personnel conféré par la religion et la coutume. Ils payent alors un impôt

nécessaire à la colonie. Le capitaine de vaisseau Tardy de Montravel fonda alors la ville de Port-de-France, rebaptisée Nouméa en 1866 pour accueillir les quelques 22000 déportés et 1700 colons pénaux transportés entre 1864 et 1897, date à laquelle pris fin la transportation au bagne. Vers 1876, outre les fonctionnaires, les militaires et la colonisation pénale, la colonisation libre s'élevait à environ 2750 individus. Ces derniers, vivant de l'élevage bovin, s'installèrent sur les terres agricoles autochtones, les repoussant toujours plus loin dans des vallées où les cultures vivrières étaient impossibles. C'est ainsi qu'en 1878, au centre de la Grande Terre éclata la première insurrection kanak menée par le chef Ataï. Durement réprimée par la gentry militaire, elle s'avéra très meurtrière<sup>10</sup>.

En 1864, l'ingénieur Jules Garnier découvrit le nickel qui fait encore à ce jour la richesse économique de la Nouvelle-Calédonie. En 1880, la société *Le Nickel* fut fondée et attira une immigration importante, notamment chinoise, japonaise et indonésienne. A partir de 1894, la colonie s'étoffâ grâce une politique menée par le gouverneur Feillet. Près de cinq cents familles vinrent alors cultiver de nouvelles terres et fonder les villages de Farino, Voh et Sarraméa. Puis en 1913 et 1917, éclatèrent d'autres révoltes kanak qui amenèrent la colonie à représenter ces derniers comme de féroces cannibales sauvages lors de l'exposition coloniale de 1931. Ce cliché relayé par la suite par de nombreux tirages photographiques, restera durablement ancré dans les esprits. Malgré cela et la loi de l'Indigénat qui était encore en vigueur, ce seront plus de 2000 hommes qui partiront au front<sup>11</sup>. Puis en 1940, la Nouvelle-Calédonie servit

---

de capitation, sont soumis aux réquisitions de main d'œuvre au profit des autorités ou des colons. Le gouverneur nomme les chefs de tribu et les grands-chefs et délimitent leurs pouvoirs. La pratique de la sorcellerie ainsi que le port d'arme ou le fait de circuler nus sont interdits.

<sup>9</sup> Des problèmes fonciers persistent de nos jours en raison de cette organisation coloniale imposée mais qui a été progressivement intégrée.

<sup>10</sup> Lors de cette insurrection ce sont près de 1200 personnes qui furent tuées, un millier d'indigènes et deux-cents européens. Une anecdote raconte qu'avant de choisir la lutte armée, le chef Ataï aurait tenté des efforts pour s'entendre avec le gouverneur Olry. Il serait venu et en déversant d'abord un sac de terre lui aurait dit : « Voilà ce que nous avons » et ensuite en déversant un sac de pierres : « Voici ce que tu nous laisses ». Au gouverneur qui lui aurait conseillé de construire des barrières pour protéger ses cultures des dégâts commis par le bétail des colons, il aurait alors répondu : « Lorsque les taros iront manger les bœufs, je construirai des barrières. » Il faut également savoir que la tête d'Ataï a été conservée dans du formol, montrée à Nouméa puis emportée en métropole où elle a été étudiée en 1882. Il est probable que la tête ait été alors entreposée au Musée Broca qui se trouvait à l'époque dans les combles du Musée Dupuytren (ancien couvent des Cordeliers). Quant à son buste, il a été exposé au premier étage, travée nord de l'exposition du ministère de l'instruction publique - Classe VIII - Palais des Arts Libéraux – au Champs de Mars.

<sup>11</sup> Les premiers contingents d'engagés calédoniens sont nommés les « Niaoulis » et le « Bataillon Mixte du Pacifique », parmi eux 596 tirailleurs sont kanak.

de base arrière à l'armée américaine qui y a fait transiter des dizaines de milliers d'hommes, ce qui bouleversa profondément les mœurs calédoniennes<sup>12</sup> et fut la source d'une prise de conscience politique pour le groupe kanak<sup>13</sup>. A la fin de la seconde guerre mondiale le code de l'Indigénat<sup>14</sup> fut aboli et en 1956 la loi-cadre Defferre institua la catégorie « Territoire d'outre-mer » dans laquelle entra la Nouvelle-Calédonie. Ce nouveau statut permit au Territoire une large autonomie, tandis que son exécutif, le Conseil du gouvernement présidé par un Haut-commissaire de la République, bénéficia d'importants pouvoirs. Alors, en 1953, naquit un mouvement politique nommé *l'Union calédonienne* qui adopta le mot d'ordre suivant : « deux couleurs, un seul peuple »<sup>15</sup>. De 1969 à 1971, grâce au boom du nickel, le pays connut une formidable expansion économique attirant une forte immigration notamment vanuataise et wallisienne. Puis, en 1972, commença une dure récession qui poussa les idéologies à se radicaliser, ce qui fit perdre du terrain au consensus pourtant déjà fragile. Le développement économique ayant été très inégal, de 1977 à 1979, les indépendantistes structurèrent un front politique qui préfigura le Front National de Libération Kanak<sup>16</sup> Socialiste (FLNKS) crée plus tard en 1984 et emmené par Jean-Marie Tjibaou. De manière symétrique et dans les mêmes périodes, naquit le Rassemblement pour la Calédonie dans la République (RPCR) dirigé par Jacques Lafleur.

---

<sup>12</sup> En quelques mois les Américains dotent la Nouvelle-Calédonie de nombreuses d'infrastructures (dont certaines durent encore aujourd'hui) comme des aérodromes et des centres hospitaliers. Certains quartiers de Nouméa portent encore des noms des zones militaires américaines comme *Motor Pool*, *Receiving*, etc.

<sup>13</sup> Certains historiens locaux comme Christiane Douyère émettent l'hypothèse que les prémices d'une indépendance politique kanak seraient nés de la découverte d'une égalité entre tous les soldats américains et du fait que certains individus à la peau noire faisaient partie de l'Etat major.

<sup>14</sup> Le code de l'Indigénat est aboli successivement en 1944 (avec la suppression du statut pénal de l'indigénat), en 1946 (avec la nationalité française pleine et entière à tous les Français, indigènes compris) et en 1947 (avec l'égalité politique et l'accès égal aux institutions). Les Kanak obtiennent alors la liberté de circulation, de propriété, et leurs droits civils. S'ils obtiennent le droit de vote en 1946, celui-ci ne sera que progressivement appliqué et reconnu. En effet, en 1946 seulement 267 Kanak obtiennent le droit de voter. Le suffrage universel est pleinement mis en place par le décret du 22 juillet 1957.

<sup>15</sup> Ce mouvement est fondé en février 1953 par le député Maurice Lenormand ainsi que par les deux principaux partis politiques kanaks confessionnels fondés en 1946 suite à l'obtention des droits civiques par les populations mélanésiennes : l'Union des indigènes calédoniens amis de la liberté dans l'ordre (UICALO) de Rock Pidjot, d'inspiration catholique, et l'Association des indigènes calédoniens et loyaltiens français (AICLF) de Doui Matayo Wetta, d'inspiration protestante. Il s'agit tout d'abord essentiellement d'une liste commune formée en vue des élections territoriales qui doivent se tenir. A cette époque, l'UC ne revendique pas l'indépendance du territoire, mais une certaine forme d'autonomie.

<sup>16</sup> « kanak » est un mot invariable en genre et en nombre.

Entre 1984 et 1985, des tensions de plus en plus perceptibles ponctuées d'émeutes, de manifestations et d'embuscades obligèrent l'Etat français à décréter la mise en place d'un état d'urgence et l'année suivante malgré une série de plans et de statuts, les kanak boycottèrent le référendum d'autodétermination<sup>17</sup>. Au printemps 1988, la tension a été à son paroxysme avec les *événements d'Ouvéa* où vingt cinq personnes trouvèrent la mort après la prise en otages de gendarmes par des indépendantistes extrémistes. Pour sortir de cette profonde crise, Michel Rocard alors Premier ministre, proposa aux leaders Jacques Lafleur et Jean-Marie Tjibaou<sup>18</sup> de conclure les accords de Matignon, approuvés par voie référendaire en novembre 1988 par l'ensemble des calédoniens<sup>19</sup>. Ces accords prévoyaient dans les dix années à venir un autre référendum d'organisation. Le 4 mai 1989, alors que Jean-Marie Tjibaou et Yeiwéné Yeiwéné célébraient la levée de deuil des dix-neuf kanak morts pendant la prise d'otage, un extrémiste les assassina, privant pour toujours les indépendantistes de deux grands leaders politiques.

L'échéance de 1998, prévue par les accords de Matignon, était redoutée par l'ensemble de la population calédonienne<sup>20</sup>. Le Premier ministre Lionel Jospin, pour continuer à garantir des relations harmonieuses entre les communautés, organisa la négociation d'un nouvel accord, signé le 5 mai 1998 à Nouméa par Jacques Lafleur, pour le RPCR et Roch Wamytan, pour le FLNKS. Cette entente, appelée accord de Nouméa<sup>21</sup> a prévu d'organiser progressivement sur une durée de quinze à vingt ans, l'évolution du statut de la Nouvelle-Calédonie. En attendant que celle-ci sorte en douceur de la catégorie des Territoires d'outre-mer, la loi organique du 19 mars 1999, dote la Nouvelle-Calédonie de nouvelles institutions politiques propres comme le Congrès, le Gouvernement, le Sénat Coutumier et le Conseil Economique et Social. Au 1<sup>er</sup> janvier 2000, l'exécutif a été définitivement transféré au Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie qui est devenu compétent dans de nombreux domaines<sup>22</sup>. Ces

---

<sup>17</sup> 94% des kanak se sont en effet abstenus lors du référendum du 13 septembre 1987.

<sup>18</sup> Pour le RPCR : Jacques Lafleur, Maurice Nenou, Dick Ukeiwé, Jean Lèques, Henri Wetta, Pierre Frogier, Pierre Brétéguier et Robert Nasserre Paouta et pour le FLNKS : Jean-Marie Tjibaou, Yeiwéné Yeiwéné, Caroline Machoro, Edmond Nekiriai et Nidoish Naisseline.

<sup>19</sup> 80% des votants ont approuvé les accords de Matignon.

<sup>20</sup> Si le recensement de 1996 comptabilisait 87000 kanak pour 67000 européens sur une population de 200 000 habitants, l'existence d'un sentiment profrançais chez les wallisiens, les calédoniens d'origine asiatique et chez de nombreux kanak était bien présent.

<sup>21</sup> Cf. Annexe n°1 : *L'accord de Nouméa*, p. VI.

<sup>22</sup> Cf. Annexe n°4 : *Echéancier des transferts des compétences*, p. XXXIV.

transferts de compétences, organisés de manière progressive mais irréversible, permettent maintenant au peuple calédonien de « se prendre en main ».

Au-delà de ce prologue, il convient maintenant de voir comment l'Art peut contribuer à développer ce projet de société.



# INTRODUCTION GENERALE

La Nouvelle-Calédonie tout à la fois terre natale, terre d'exil et d'accueil, détient une histoire unique, à la fois riche, complexe et jeune qui met en perspective une situation sociale et culturelle insolite. En effet, si des traces de civilisations anciennes témoignent d'une vie culturelle dense, la présence coloniale a, elle, bel et bien créé les conditions d'une société multiculturelle sans précédent. De fait, du début de la colonisation jusqu'à maintenant se côtoient quotidiennement des kanak, des caldoches, des wallisiens et futuniens, des métropolitains, des vanuatais, des chinois, des japonais, des vietnamiens, des algériens, etc. Si cette mise en présence obligée des cultures a été parfois violente, voire sanglante, elle a fait naître un pays multiculturel en seulement 150 ans. Aujourd'hui, grâce au préambule de l'accord de Nouméa qui reconnaît les blessures du passé et les souffrances qui depuis en découlent, la société calédonienne accepte plus sereinement l'idée qu'elle est le fruit de multiples métissages croisés. Tel un banian qui s'érige grâce à un enchevêtrement de racines, cette société plurielle puise sa force dans un ensemble de valeurs composites. Tout l'enjeu de l'accord de Nouméa est alors de maintenir un développement harmonieux entre ces différentes entités et, à partir de cette pluralité d'être et de penser, de parvenir à construire un projet de société solidaire.

Au seuil de ce projet de société et de par l'histoire de la Nouvelle-Calédonie, se posent naturellement un ensemble de problèmes qui s'ils ne sont pas élucidés maintenant peuvent, à terme, diviser le pays, voire le détruire. En effet, alors que dans cette quête de destin commun, l'accord de Nouméa soutient explicitement tout ce qui œuvre au travail de reconnaissance des identités, des problèmes demeurent notamment au niveau des schémas représentationnels entre les cultures. Avec l'accord de Nouméa, la Nouvelle-Calédonie est entrée véritablement dans un processus de décolonisation, notamment grâce aux transferts des compétences qui lui permettent d'acquérir au fur et à mesure une autonomie de plus en plus élargie. Cependant, même si tout est mis en œuvre pour que ce processus aboutisse notamment grâce à ces profonds changements politiques, économiques et institutionnels, il reste un fruit pourri issu de la période coloniale : des représentations identitaires stéréotypées tenaces qui gangrènent encore aujourd'hui les relations entre les cultures. Si le temps de la décolonisation politique et institutionnelle est venu, il est maintenant nécessaire de mener des actions qui

permettent de « décoloniser les esprits » à la fois pour les anciens colons dans ce rôle de dominateur et pour les anciens colonisés dans ce rôle de dominé. Désormais, il paraît effectivement nécessaire de réussir à promouvoir de nouvelles actions qui autorisent vraiment à penser autrement les relations sociales, à aborder et à dépasser les relations conflictuelles et à mieux comprendre l'Autre. De multiples actions, à différents niveaux, peuvent contribuer à cette révolution des mentalités. Elles ont trait à la sociologie, à l'anthropologie, aux sciences de l'éducation et de la communication et aussi aux arts. L'Art avec un grand « A » qui pourrait ici être défini de la sorte : « L'Art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de geste ou d'objets<sup>23</sup> ». Il est un médium qui permet la création d'une distance critique avec la société, avec l'économie, avec la culture, avec le Monde. Il est créateur d'images et de situations qui éveillent l'être. Il devient précisément un événement à partir duquel débiter de nouvelles migrations. Par conséquent, l'Art est un médium capable de médiations multiples, notamment pour la société dans laquelle il est créé. L'Art dans cette thèse, par les créations qu'il met en œuvre ou le discours théorique qu'il soutient, peut-il alors mettre en perspective ces représentations identitaires et imaginer des situations qui invitent à créer de nouvelles relations entre les cultures c'est-à-dire à bâtir une société plus harmonieuse ?

En posant cette question, cette thèse postule l'Art comme étant une « surface intelligente<sup>24</sup> », soit une surface qui tente de lier-ensemble deux états distincts, en l'occurrence ici des identités culturelles. Cette « surface intelligente » ou interface ne souhaite cependant pas devenir un lieu de syncrétisme. Au contraire, en son sein, les identités culturelles sont invitées à exprimer leur différence de manière pleine et souveraine. La différence, dans l'interface, est considérée comme un passeport qui permettrait une libre-circulation entre les entités en présence. L'interface devient alors un territoire nouveau, un espace temps décentré où chacun exprime ses différences et explore de nouvelles relations à l'Autre. En plaçant l'Art dans cette situation d'interface, cette thèse souhaite démontrer qu'il est à la fois un médium et un média pour la société calédonienne. Il permet de mettre en abîme les représentations

---

<sup>23</sup> Cette définition est tirée de Bourriaud, N. 2008, *L'esthétique relationnelle*, p. 27.

<sup>24</sup> *Intelligere* en latin veut dire étymologiquement « lier-entre ».

identitaires entre les cultures et véhicule de nouvelles valeurs issues de leur rencontre. En ce sens, il participe à l'élaboration de ce projet de société solidaire.

Le travail sur les représentations identitaires est une étape essentielle parce que sans lui, le sentiment de citoyenneté n'advient pas. En effet, comment concevoir une unité pour un pays si aucune identité culturelle ne fait l'effort de reconnaître l'Autre ? En Nouvelle-Calédonie, toutes les identités ne partagent pas les mêmes valeurs ou principes de justice parce que les histoires du droit et de la politique ont été, jusqu'à présent, très différentes entre les cultures. Jusqu'aux accords de Matignon le sentiment d'une conception commune de la justice au sein d'une communauté politique n'existait pas. Les habitants n'avaient pas de raisons suffisantes pour s'unir, c'est-à-dire pour *rester ensemble* mais seulement quelques unes éparées pour demeurer ensemble, c'est-à-dire *se séparer pour créer*. Depuis l'accord de Nouméa, cette tendance tend à s'inverser et le sentiment d'appartenir à une communauté de destin commun grandit peu à peu. Pour que ce sentiment atteigne sa maturité le Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie (GNC) doit dessiner une armature politique, sociale et culturelle suffisamment solide afin que le général et le particulier puissent s'y articuler librement. Les identités multiculturelles n'apporteront leur allégeance à la notion de citoyenneté que dans la mesure où celle-ci leur offrira le contexte au sein duquel leurs identités culturelles, au lieu d'être subordonnées, pourront s'y épanouir. Le sentiment de citoyenneté en Nouvelle-Calédonie n'advient alors que lorsque le GNC aura défini une ligne de conduite globale pour la société tout en laissant à chacun la possibilité de se constituer une culture sociétale distincte et viable. Si la recherche d'un équilibre politique et culturel en situation multiculturelle suppose la création de processus d'ajustement et d'acceptation d'individu à individu, de groupe à groupe, de communauté à communauté qui suggère la promotion de nouvelles stratégies de convergences culturelles, dans le cadre de cette thèse en art et science de l'art, quels types d'actions interculturelles mettre en place ?

Dans l'accord particulier entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie sur le développement de la culture<sup>25</sup>, quelques stratégies d'actions pour développer le

---

<sup>25</sup> Cf. Annexe n°2 : *L'accord particulier entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie sur le développement culturel de la Nouvelle-Calédonie*, p. XXII

sentiment de citoyenneté sont proposées. Elles intéressent la protection du patrimoine et sa mise en valeur (notamment celui des kanak), le développement, la diffusion de l'enseignement en langues vernaculaires, les enseignements et les pratiques artistiques, l'Agence de Développement de la Culture Kanak et la création, la diffusion artistique et la circulation des œuvres. Pour vérifier son postulat : est-ce que l'Art peut élaborer un projet de citoyenneté interculturelle en situation postcoloniale, la *recherche création* a donc choisi d'expérimenter trois des actions culturelles proposées ci-dessus. Elles concernent le patrimoine, les arts plastiques et la création artistique qui ont fait chacune l'objet de deux types d'expérimentations :

- ⇒ pour le patrimoine : un travail de protection et de transmission du patrimoine culturel immatériel parce qu'il joue un rôle éminent dans la formation des identités individuelles et collectives. En effet, il est souvent considéré comme un élément fédérateur et est surtout créateur de liens lorsqu'il enracine dans l'amour du passé l'aptitude à vivre ensemble. Le patrimoine ethnographique est, quant à lui, au cœur de nombreuses passions identitaires et pour les anciennes colonies spécialement teinté d'une aura identitaire. En Nouvelle-Calédonie, il a d'ailleurs souvent été pris en otage par les discours politiques. Pour cette étude, il demeure donc une piste privilégiée.
- ⇒ pour les arts plastiques : un travail d'enseignement et de didactique puis de recherche autour de références culturelles communes à mettre en place parce qu'elles jouent un rôle important dans la formation d'un individu. L'enseignement des arts plastiques est effectivement un des lieux où la sensibilité et l'ouverture d'esprit peuvent être développées. La recherche de références culturelles communes permet quant à elle de déployer un sentiment d'appartenance et d'unité. Dans les deux cas, ils donnent les moyens à l'identité d'acquérir une formation culturelle et sociale absolument nécessaire au travail d'ouverture que cette thèse tend d'entreprendre.
- ⇒ pour la création artistique et sa diffusion, un travail de cocréation danse/arts plastiques et l'invention d'un atelier-exposition entre artistes océaniens ont été réalisés. Les improvisations dansées dans les villes de Nouméa et de Wé ont été entreprises parce que la ville peut être vue, entendue et ressentie comme une métaphore vivante de la société et un témoignage unique des relations intergroupales. L'espace public est en effet peuplé d'identités qui font et défont les

pratiques sociales et qui modèlent ainsi les représentations socioculturelles du pays. Ces identités ont une empreinte très forte sur la réalité urbaine parce qu'elles y inscrivent leurs revendications et leurs oppositions dans le Territoire. Elles génèrent donc de profondes mutations qui créent l'environnement socioculturel de la citoyenneté. Mais cette réalité urbaine est très éphémère parce que ses acteurs changent continuellement de position sociale, d'identité. Cette mouvance s'explique par le fait que l'acteur n'est jamais déterminé par un seul facteur mais par plusieurs dont il joue selon les stades de son itinérance.

Enfin, l'invention d'un atelier/exposition parce que les arts visuels permettent une communication non verbale qui engage d'autres relations interpersonnelles, notamment pour les identités de la culture interstitielle en recherche. Les arts visuels deviennent alors ici un témoignage, une trace du réel.

Pour créer les conditions de ces six expérimentations, la *recherche création* s'est donc investie dans un épistémé dense et très hétérogène. Alors, afin de garantir une objectivité scientifique, elle a eu recours à une approche multidisciplinaire notamment avec l'anthropologie et la sociologie et aussi avec les sciences de l'éducation, la muséologie, la géographie culturelle, etc. « *L'approche multidisciplinaire est pour nous non seulement une nécessité, vues la complexité et la transversalité de la question abordée, mais est surtout un parti pris, dans la mesure où les avantages qu'elle peut apporter en termes d'intuition et de découverte sont de loin, à nos yeux, plus importants que les risques qu'elle peut entraîner en termes de flou et de superficialité.* » (Semprini, 1995 : 19). La multidisciplinarité a, par exemple, donné des repères conceptuels forts spécialement autour des termes d'interculturalité, de citoyenneté et de postcolonialité, ce dont l'objet d'étude a eu besoin puisque le sujet de cette thèse n'a jamais été traité. Il existe naturellement de nombreux ouvrages notamment anthropologiques sur les kanak ou historiques sur le bagne et les immigrations par exemple, mais très peu de livres traitent des mutations identitaires liées à une période de postcolonisation (quelques-uns seulement). Quelques documents ont bien entendu été produits pour expliquer les grandes lignes de l'accord de Nouméa mais en réalité très peu d'ouvrages de vulgarisation sont proposés à la lecture<sup>26</sup>. En

---

<sup>26</sup> C'est une demande qui apparaît dans l'enquête réalisée récemment par la LDH.NC sur l'accord de Nouméa. Cf. Annexe n°5 : *La LDH. NC et ses actions*, p. XXXIX.

tout cas, bien peu explicitent clairement les enjeux de la citoyenneté en Nouvelle-Calédonie lorsqu'elle doit être articulée aux notions de l'identité en situation de multiculturalité. La citoyenneté articulée à une notion de pluralité est, en revanche, un sujet souvent abordé dans les ouvrages qui examinent les possibles citoyennetés pour l'Europe. En réalité, tous les livres qui traitent de l'accession d'une citoyenneté en situation postcoloniale sont en langue anglaise car ils sont souvent dans une lignée de recherche scientifique liée aux études postcoloniales. Il ne semble donc pas exister d'ouvrages qui étudient une citoyenneté plurielle en situation postcoloniale en langue française sur le Pacifique Sud et encore moins, bien entendu, sur la Nouvelle-Calédonie. C'est au Québec que le plus grand nombre d'études croisées entre l'interculturalité et l'identité ont été réalisées. Elles font l'objet d'études scientifiques très denses et démontrent l'importance de ce type de sujet. L'interculturalité est également un sujet relativement bien traité dans les sciences de l'éducation. Elle n'est en revanche jamais traitée d'un point de vue artistique. Lors des recherches bibliographiques seul un ouvrage traitant d'une transdisciplinarité entre le multiculturalisme, l'identité et l'art a été répertorié<sup>27</sup>. Le sujet de l'Art lorsqu'il est croisé à une notion citoyenne, l'est souvent avec celles d'identités citadines. Par conséquent, il n'existe pas d'ouvrage qui traite directement du sujet de cette thèse mais bien plus d'un ensemble de livres qui offrent une myriade de regards à cette recherche.

Pour cheminer dans cette *recherche création*, plusieurs auteurs ont ainsi été sollicités. Des anthropologues comme Marc Abélès, Arjun Appadurai, Laurier Turgeon, Bernard Rigo ou Alban Bensa ont permis à cette thèse d'aborder avec précision le phénomène de la globalisation, de la pensée postcoloniale et du *fait océanien*. Des sociologues et poètes comme Sophie Barnèche, René Barbier ou Edgar Morin ont inspiré l'étude à travers les concepts de culture interstitielle, d'observations expérientielles et de reliance. Des esthéticiens, des artistes et des critiques d'art ont ancré cette recherche dans le domaine des arts et des sciences de l'art comme Paul Ardenne, Fabienne Verdier ou Nicolas Bourriaud. Cette *recherche création* doit aussi beaucoup à Jean Lancri et Daniel Danétis pour leurs repères épistémologiques. Au-delà, bien entendu beaucoup d'autres auteurs, de Rudolf Laban à André Desvallées, de

---

<sup>27</sup> Il s'agit de Bessière, J. et André, S. 2002, *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Ed. L'Harmattan, 464 p.

Gilles Deleuze à Jean-Michel Dijan, de Véronique Fillol à Valérie Euzen-Dague. L'ensemble de ces auteurs scientifiques ou artistes ont permis à l'étude une réflexion éclectique et à la création un pèlerinage amoureux et nomade.

En effet, entre recherche et création, entre observations et expériences, entre rupture et reliance, cette thèse, pour vérifier son postulat, a été amenée à créer le concept de la *Kaleutopia*. La Kaleutopia est, au sens étymologique, une *eutopia* c'est-à-dire un lieu qui est bon à la fois pour les Kanak et pour l'ensemble des CALédoniens. Pour cette thèse, la Kaleutopia est alors comme une sorte d'interface générale à partir de laquelle chaque individu peut revisiter ses propres schémas représentationnels et nourrir de nouvelles relations aux Autres grâce à l'Art. En quelque sorte une infinité de surfaces à partir desquelles créer de nouveaux ponts plus solides parce que forts d'expériences partagées pour, à terme, donner naissance à un véritable isthme entre toutes les cultures. En bref, un espace-temps autre où construire une citoyenneté interculturelle qui accepte la pluralité comme condition d'une recherche démocratique.

Pour parvenir à articuler les six interfaces d'Art à cette interface générale soit la Kaleutopia, la *recherche création* a utilisé l'identité comme cheville ouvrière. L'identité est une constante sociologique, aucun être humain ou groupe humain ne peut vivre sans elle. Elle n'existe que dans le rapport d'un sujet (individu ou collectivité) à un alter (individu ou collectivité) et vis-à-vis d'un objet (réel, imaginaire, physique ou social). L'identité se situe donc au point de rencontre entre la connaissance de soi par soi-même et par autrui. Les réponses aux questions : *comment je me perçois, ce que je pense être, comment je perçois les autres et ce que je pense qu'ils sont ?* définissent les perceptions d'un individu. L'autre devient alors un miroir social qui permet à l'individu de se connaître, de s'évaluer, de s'éprouver. Par conséquent, l'identité est un produit social et culturel et ne peut être médiatisée que par le sujet en situation.

Pour articuler l'art, la citoyenneté à l'interculturalité, la *recherche création* a donc mené une série d'expériences où l'identité est en situation. Pour ce faire, elle a débuté son étude par une analyse du donné calédonien, en terme de signes et de symboles qui ont stimulé, dans un deuxième temps, la poïétique de cette thèse. Par conséquent cette *recherche création* propose une itinérance en deux étapes.



La première est destinée à imprégner le lecteur de ce donné anthropologique calédonien et plus particulièrement océanien. Dans cette partie, l'étude explore ainsi les liens entre Art, citoyenneté et identité océanienne. Pour commencer, entre des problématiques liminaires spécifiquement sud-sud et des problématiques appliquées à la frontière entre anthropologie, sociologie et arts, les méthodologies de terrain cernent les cadres théoriques et pratiques de cette *recherche création*. Puis, grâce à une herméneutique des représentations identitaires, l'étude parcourt les images et les symboles de l'accord de Nouméa mis en jeu pour mieux donner à voir l'identité interstitielle et l'hybridité qui en découle. Si dans cette première partie l'étude est concentrée sur la valorisation des terrains observés, la création est, elle, plutôt conceptuelle en ce sens qu'elle imagine une eutopia comme projet de citoyenneté pour la diversité culturelle.

Forte de cette métaphore à peine esquissée, la deuxième partie de l'itinérance plonge le lecteur dans des observations plus artistiques voire épistémologiques. Elle explore ainsi les Arts comme possible avènement d'une citoyenneté pour cette eutopia. En considérant tour à tour l'art comme interchamp social et comme modèle d'œuvre d'art, la *recherche création* élabore le fond d'une toile sur laquelle elle peut ensuite représenter ses différentes expériences artistiques. Ainsi, de la production du sujet à la production du groupe, six interfaces artistiques placent l'identité au cœur d'expérimentations diversifiées.

Pour vérifier le postulat de cette thèse, il paraît maintenant opportun de s'aventurer dans cette *recherche création*.

PREMIERE PARTIE :

ART, CITOYENNETE ET  
IDENTITE OCEANIENNE

CHAPITRE I :  
PROBLEMATIQUES  
LIMINAIRES, METHODOLOGIES  
DE TERRAIN,  
THEORIES ET  
PROBLEMATIQUES  
APPLIQUEES

SECTION 1 :

SOCIETE ET ARTS, UNE THESE A  
L'AUNE DE MULTIPLES DONNEES

## Une problématique à l'envers, à l'endroit

Depuis la signature de l'accord de Nouméa en 1998<sup>28</sup>, la société calédonienne, très cosmopolite, est confrontée à un défi sans précédent : celui de se créer une citoyenneté, c'est-à-dire une identité territorialisée, capable de refléter la diversité culturelle de l'archipel et le partage de la souveraineté avec l'Etat-nation français, idéologiquement un et indivisible, et ce jusqu'au moins en 2014<sup>29</sup>. Cependant, quels outils développer et quelles actions mener pour définir une citoyenneté en tant que code de vie pour une démocratie pluraliste ?

Dans un premier temps, le texte de l'accord a organisé progressivement la sortie de la Nouvelle-Calédonie de la catégorie des Territoires d'Outre-mer ; ce qui permet au peuple calédonien de prendre son destin en main. Ainsi, la loi organique du 19 mars 1999 a doté la Nouvelle-Calédonie de nouvelles institutions politiques propres telles que le Congrès, le Gouvernement, le Sénat Coutumier et le Conseil Economique et Social. Au 1<sup>er</sup> janvier 2000, la Nouvelle-Calédonie est devenue compétente dans de nombreux domaines tels que l'enseignement primaire, le code du travail, le droit commercial, le droit foncier, etc. Les compétences régaliennes (monnaie, affaires étrangères, police, justice et armée) pourraient être définitivement transférées au Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie à l'issue d'un vote référendaire favorable à une pleine souveraineté. Dans le cas contraire, la souveraineté restera partagée entre la France et la Nouvelle-Calédonie en l'état. Pour que le vote représente réellement les communautés installées en Nouvelle-Calédonie et que l'immigration métropolitaine ne vienne infléchir le rééquilibrage prôné dans le texte, le corps électoral a été gelé en 2007 : seules les personnes pouvant légitimer de leur présence sur le Territoire avant 1998 et leurs descendants pourront voter en 2014. En inscrivant cette particularité dans la Constitution française, l'Etat reconnaît la Nouvelle-Calédonie comme une entité séparée de la France, ce qui représente, aux yeux des indépendantistes, une première et réelle mesure de décolonisation.

---

<sup>28</sup> Cf. Annexe n°1 : *L'accord de Nouméa*, p. VI.

<sup>29</sup> Entre 2012 et 2018 sera organisé un référendum qui définira soit la passation de la pleine souveraineté au peuple calédonien soit une souveraineté partagée avec l'Etat français.

Si l'ensemble de ces changements institutionnels permettent de penser la citoyenneté comme un nouveau code de vie s'appliquant aux échanges entre individus dans un monde où la diversité est la réalité, il se heurte cependant à une multitude de problèmes liés au fait colonial et à la représentation identitaire et culturelle qui en découle. C'est la raison pour laquelle, dans le préambule de l'accord de Nouméa, une partie a été consacrée à la reconnaissance des « *ombres de la période coloniale* » et une autre, au rééquilibrage en faveur des kanak parce que « *le choc de la colonisation a constitué un traumatisme durable pour la population d'origine* ». Pour construire les « *bases d'une citoyenneté de la Nouvelle-Calédonie* » l'accord propose alors « *la refondation d'un contrat social entre toutes les communautés* » comme condition *sine qua non* d'un destin commun.

Cependant, si le texte est « généreux », il ne faut pas oublier que ce sont les Hommes qui font l'Histoire. Bien que le texte de l'accord tende vers un idéal de société et propose de réels et nécessaires changements dans la société calédonienne, il est utopique de croire qu'à eux seuls ils créeront du dialogue entre les hommes. A ce jour, en effet, quelques oripeaux datant d'une période coloniale pourtant révolue, entachent encore les relations intergroupales où sentiments de subalternité et d'étrangeté dans leur propre pays sont toujours le lot de nombreuses identités culturelles. Pour imaginer la construction du *projet citoyenneté*, en un temps remarquablement court d'ailleurs, il faut instaurer de réelles conditions de dialogue interculturel et sans doute cesser de croire que les différences sont un handicap pour la société de demain.

Si les calédoniens commencent à percevoir cette réalité, ce projet de citoyenneté représente pour eux, un réel défi qui nécessite une refondation mentale sans précédent. Apprendre à écouter et à communiquer dans la multiculturalité suppose un travail complexe qui ne va pas forcément de soi sur ses propres représentations et une grande disponibilité à vivre le temps présent comme un événement, où chaque rencontre humaine devient une aventure à renégocier dans son contexte. Pour parvenir à esquisser ce projet de citoyenneté il paraît nécessaire de mener un travail de mémoire qui permette d'aborder puis de dépasser les relations conflictuelles interethniques. Il

faut par ailleurs créer des supports qui permettent de repenser l'Autre et sa relation à l'Autre.

Si l'art est, comme le pense Nicolas Bourriaud, une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets, il est ici un substrat original qui permet une réelle réflexion sur l'identité culturelle dans la société civile. S'il joue le rôle d'une multifocale sur les relations culturelles dans la société, il permet de repenser les relations entre les individus et modélise des univers possibles d'être-ensemble. (Bourriaud, 1998) Par sa substance de création, il offre un espace multimodal d'échanges et de vie sur lequel l'identité culturelle peut s'appuyer pour être, et par les concepts qu'il emprunte ou remet en question, il permet une pensée discursive qui contribue à faire advenir une citoyenneté plurielle.

L'identité, justement, est une donnée essentielle dans le texte de l'accord de Nouméa. Ainsi « *l'avenir doit être le temps de l'identité, dans un destin commun* ». Elle est une cheville ouvrière au cœur d'un avenir à penser-ensemble : « *des signes identitaires du pays, nom, drapeau, hymne, devise, graphismes des billets de banque* » sont à rechercher « *en commun, pour exprimer l'identité kanak et le futur partagé entre tous* ». Cependant, comment croire que l'ensemble des identités culturelles contemporaines calédoniennes plurielles et mobiles - fait historique et lié à la mondialisation - puisse adhérer à un projet citoyen qui se veut identitairement constant ? Comment croire que les identités culturelles apportent leur allégeance à un projet « schizophrène » dans lequel il faudrait choisir une appartenance alors que la plupart s'inscrivent dans l'hybridité et le métissage ? En effet pourquoi, alors qu'il existe une pluriculturalité de plus en plus visible en Nouvelle-Calédonie, s'obstiner à penser que la citoyenneté pour se développer ne peut accepter qu'une seule identité ? Tant que ces multiples identités ne seront pas reconnues, l'accord demeurera une coquille vide.

Puisque « l'impression d'être reconnue est informelle » (Greenfeld, 1997 : 55), un accord particulier a été développé sur la culture<sup>30</sup>. Il insiste bien sur le fait que « *la*

---

<sup>30</sup> La loi n°99-209 du 19 mars 1999 prolongeant l'accord sur la Nouvelle-Calédonie signé le 5 mai 1998 a prévu dans son article 215 de conclure un accord particulier pour contribuer au développement culturel de la Nouvelle-Calédonie.

*culture, élément constituant de l'identité des individus, est aussi fondatrice du lien social et de la conscience d'appartenir à une communauté de destin ». Puis, il souligne plus loin que « cette conscience se nourrit de la reconnaissance de l'ensemble des parties, que les valeurs propres à chacune de ses composantes constituent un facteur d'enrichissement mutuel ».<sup>31</sup>*

A ce jour, en Nouvelle-Calédonie, il existe une sorte de *métaculture* qui est née spontanément de cet enrichissement mutuel des cultures. Cette culture interstitielle, de l'entre-deux, utilise les médiums artistiques comme média et les médias comme médium. Cette forme de transculturalité éminemment globalisée, toujours en mouvement et donc en transition, est constamment à la recherche de nouvelles valeurs capables de la médiatiser. Cette culture interstitielle est intéressante pour aider le *projet citoyenneté* à se développer parce qu'elle permet une nouvelle interprétation de l'identité collective qui cherche à mieux habiter le monde présent dans un rapport à l'espace/temps profondément de source océanienne et en dehors de tout espace marchand. Tenter de mettre en lumière cette culture, c'est permettre à l'identité culturelle citoyenne d'advenir car pendant que l'individu décide de son degré d'attachement à sa culture ethnique et qu'il se situe parmi la diversité des options qui s'offrent à lui sur tous les sujets, il cherche simultanément à s'intégrer dans la société civile qui l'entoure c'est-à-dire à faire des choix de trajectoire et de mode de vie. Ce processus de participation à la vie publique dans toutes ses dimensions nécessite la réflexion d'un code de vie publique qui conditionne le destin commun, donc le *projet citoyenneté*.

Par ailleurs, si dans le texte de l'accord particulier, le destin commun découle d'une bonne articulation entre la culture et l'identité et si le *projet citoyenneté* semble en dépendre, il est intéressant de lire plus loin que la solution au développement culturel porte notamment « sur la protection et la valorisation du patrimoine [...], sur l'enseignement et les pratiques artistiques, [...], et sur la création, la diffusion artistique et la circulation des œuvres ». Par conséquent dans l'accord de Nouméa, l'Art joue un rôle premier en permettant à l'identité culturelle d'être et de partager, donc de participer à la mise en place du destin commun. *In fine*, l'Art révèle les

---

<sup>31</sup> Cf. Annexe n°2 : *L'accord particulier entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie sur le développement culturel de la Nouvelle-Calédonie*, p. XXII.



interfaces interculturelles indispensables à la définition d'une citoyenneté comme code de vie pour une démocratie pluraliste. L'Art semble donc bien être, ici, au cœur des préoccupations d'un processus de recherche sociétale.

# Problématiques des *Pacific Ocean Studies* ou les enjeux de la représentation identitaire

« *Nous voulons proclamer notre existence culturelle. Nous voulons dire au monde que nous ne sommes pas des rescapés de la préhistoire, encore moins des vestiges archéologiques, mais des hommes de chair et de sang.* »  
(Jean-Marie Tjibaou, 1976)

Les *Pacific Ocean Studies* sont filles des *Subaltern Studies*<sup>32</sup>. Ce courant de recherche, dit « Etudes par le bas », né dans les années 1980 en Inde, est une école de pensée interdisciplinaire dont l'objet est de réinterpréter l'histoire coloniale en donnant la parole aux « subalternes » plutôt qu'aux élites. Il est l'expression intellectuelle d'une conception exigeante de la démocratie en rupture avec le paradigme national. Dans ce droit fil, les *Pacific Ocean Studies* proposent un regard et un développement sud-sud. Elles sont une entreprise de conscience où la question du peuple est au centre et où la tradition est récupérée comme substrat d'une culture nationale postcoloniale qui cherche à retrouver une conscience populaire à travers les articulations sociales. Par ailleurs, face aux impasses de la globalisation, elles proposent des modernités alternatives qui permettent de penser le monde contemporain autrement. Elles dévoilent, par exemple, les paradoxes de la construction inégalitaire des citoyennetés et de leurs revendications modernes, de l'égalité et des droits pour tous.

Les *Pacific Ocean Studies* offrent une analyse nouvelle des concepts liés à l'identité, à l'identité culturelle et au multiculturalisme en abordant les notions de diasporas et d'hybridité dans la postcolonialité et permettent à cette thèse une lecture liminaire du projet citoyenneté en Nouvelle-Calédonie au regard de concepts liés aux arts et aux sciences de l'art. En effet, par le décentrement qu'elles souhaitent opérer, à l'entre deux qu'elles imaginent et aux autres sensibilités qu'elles ambitionnent de toucher, les *Pacific Ocean Studies* invitent particulièrement la recherche en art au cœur d'une réflexion sur l'altérité océanienne et son vivre-ensemble.

---

<sup>32</sup> Avec les *Etudes post-coloniales*, elles découlent des *Cultural Studies*.

Si cette thèse postule en faveur de la relecture de certains de ces concepts qui forment le cœur des *Pacific Ocean Studies*, il faut, en premier lieu, évincer certains présupposés européocentristes qui maintiennent les sociétés océaniques dans une forme de subalternité.

Ainsi, un des premiers critères sur lequel se fonde le jugement occidental est celui selon lequel les sociétés de l'hémisphère sud seraient atemporelles, passives et « boulimiques » face aux productions de l'Occident. Cette idée caricaturale présuppose que les sociétés du sud, lorsqu'elles ont affaires à des images exogènes, en intérioriseraient les valeurs propres à la société émettrice. Cette thèse de l'impérialisme culturel se focalise sur quelques stéréotypes qu'il convient d'aborder d'un point de vue discursif.

Dans un premier temps, et s'inspirant de la pensée de Stuart Hall, il semble important de rappeler que l'identité sud-sud n'est pas une donnée organique, autarcique et figée dans une tradition essentialiste. D'ailleurs, selon cet auteur « *le moment essentialisant est faible parce qu'il naturalise et déshistoricise la différence, confondant ce qui est historique et culturel avec ce qui est naturel, biologique et génétique* ». (Hall, 2008 : 308) L'identité culturelle postcoloniale dite traditionnelle, même circonscrite à la modernité (pourrait-il en être autrement ?), se sert justement de la tradition comme d'un *répertoire de sens* dans lequel elle puise pour donner une nouvelle signification au monde qui l'enveloppe, sans pour autant lui être inféodé. La tradition est une invention occidentale, un carcan conceptuel imposé au matériau vivant qui sert l'usage d'une raison partagée : « *la modernité pour nous, la tradition pour vous* ». (Amin, 2003 ; Chakravorty, 2000 : 275) Cette lecture disruptive de la culture est issue des Lumières et, paradoxalement dans un monde globalisé, n'en offre qu'une vision binaire comprise entre le particularisme et l'universalisme soit entre tradition et modernité. Ainsi, il existerait d'un côté des cultures distinctes, homogènes, autosuffisantes et soudées où la vie en collectivité subordonnerait l'individu et de l'autre côté des cultures dites modernes, ouvertes, rationnelles, universalistes et individualistes où les particularités culturelles seraient mises à l'écart de la vie publique – l'Etat garantissant la neutralité et la liberté individuelle. Or, il s'avère que les sociétés océaniques, si elles sont attachées à l'invention de la tradition pour des

raisons de données politiques sur lesquelles l'étude reviendra ultérieurement, obligent à lire la tradition non comme une répétition sans fin mais comme le « même changeant ». En effet, la tradition n'est pas à comprendre comme un retour aux racines mais comme la prise en compte de celles-ci dans des choix de trajectoires. Si l'identité était une plante, il serait aisé de comprendre combien les racines de celles-ci lui sont vitales et définitivement contemporaines. Les racines de la plante ne sont pas le passé de celle-ci. Sans racines, l'identité n'existe pas, elle est a-signifiante. La tradition ouvre donc sur un ensemble de relations dialogiques dont l'identité a besoin pour se construire.

Ce premier critère dépassé, amène cette thèse à en invoquer un second, celui de l'opposition classique entre le centre et la périphérie qui ignore une donnée essentielle de la globalisation, pourtant voulue par la mondialisation : la circulation est marquée par la diversité des flux. Or, les sociétés océaniques ont été d'une part et à des degrés différents progressivement et mondialement réunies sans que leurs différences soient effacées. En souhaitant leur indépendance ou leur autonomie maintenant, elles testent d'autre part le phénomène de la globalisation avec la mise en place de nouveaux pouvoirs à différentes échelles. « *Il en ressort que les sociétés dites traditionnelles ou ethniques sont des ensembles spatiaux et temporels en perpétuel changement qu'on ne saurait désormais plus penser en terme de zones périphériques, en marge des grands réseaux généraux et échappant aux règles qui aujourd'hui structurent le monde.* » (Guillaud, 2003 : 12) Ainsi, en brouillant les frontières entre l'authentique et le traditionnel et en s'inspirant d'un ensemble d'autres cultures, ces sociétés offrent dorénavant un nouveau visage qu'il convient de réinterpréter depuis une position décentrée –un des enjeux épistémologiques des *Pacific Ocean Studies*. En effet, si « *l'identité opère dans un intervalle, entre émergence et renversement* » (Hall, 2008 : 270), il faut pour le prouver, la réarticuler à une pratique discursive qui privilégie, selon ce même auteur, le phénomène *d'identification*.

La colonisation a propulsé brutalement les identités traditionnelles au cœur d'une société de consommation aliénante et a ouvert brusquement la voie aux mouvements migratoires (devenus un phénomène global dans le monde postcolonial) ; elle a alors joué le jeu d'une identification paternaliste qui, par la fusion qu'elle

suggérerait a longtemps laissé croire à un fantasme d'incorporation. Or, si *l'identification* est basée sur la reconnaissance de caractères ou d'une origine commune avec une autre personne, avec un groupe ou un idéal, une fois assurée, elle n'annule pas la différence. L'identité serait donc un processus d'articulation qui opèrerait toujours dans la différence et qui impliquerait en permanence le traçage de frontières symboliques parce que l'identité est une aventure qui n'a pas de début ni de fin prédéterminée. Elle a continuellement besoin de ce qui est à l'extérieur pour se construire et est sujette à une historicisation qui l'entraîne dans un processus permanent de changement et de transformation. Il en ressort, pour ces identités, une série de questions telles que : « *Qu'allons nous devenir ? Comment sommes nous représentés ? Comment cela peut-il influencer la manière dont nous nous représentons ?, etc.* » (Hall, 2008 : 271) Ces questions, démontrant que l'identité sud-sud se constitue à l'intérieur de la représentation, mettent brutalement en perspective la perception de l'être et du devenir citoyen dans ses modes d'accessions, ce que cette thèse propose d'explorer par divers champs scientifiques<sup>33</sup>.

Ainsi, d'un point de vue général, il serait possible d'affirmer que la tradition et la représentation liée aux phénomènes du global et du local dans le donné postcolonial servent à la fois une remise en question identitaire et simultanément de sources d'inspiration aux arts océaniens ; car si l'identité se construit dans l'écart et la différence et est subséquentement toujours dans une forme de déstabilisation, c'est bien là le jeu rhétorique qui caractérise le plus souvent l'expression artistique. Entre le manifeste et le latent, entre le visible et l'invisible, entre le dicible et l'indicible, l'art ne cesse de déplacer le curseur sémantique et joue de la distorsion créée. Tout en fabriquant une armature de sens solide, il va interroger les trajectoires choisies par l'identité et lui permettre ainsi de faire les liens avec ses propres racines. Ce travail sensible qui ne peut être traduit dans le discours dominant, permet la construction d'un univers du *voir* et de *l'entendre* qui échappe aux institutions et qui permet à l'identité une expression mobile et plurielle dans la société civile et dans l'espace public. Il accroît la diversité et les résistances dont la citoyenneté a intrinsèquement besoin pour exister. Par ailleurs, il produit des espaces ouverts et permet de penser la citoyenneté

---

<sup>33</sup> L'anthropologie, la sociologie, la muséologie, les sciences de l'éducation, les sciences de l'art, de l'information et de la communication, etc.

de façon plurielle. Cette nouvelle articulation pousse de nouveau le processus identitaire au cœur de la recherche de cette thèse et vient désormais poser naturellement la question de l'implication dans cette recherche de terrain.

# Problématique océanienne ; la rupture, l'ethnographie et l'art

*« La contemporanéité constitue en soi un nœud de plusieurs identités  
plastiques.*

*C'est un tissage d'images et de signes. »*

*(Abdelkadir Khatibi, 2001 : 9)*

Cette thèse prend initialement sa source dans une situation de rupture identitaire expérimentée à la fois dans un processus migratoire et dans la rencontre d'un donné anthropologique *postcolonial* prégnant. Si la rupture identitaire et le processus migratoire ont conduit à une expérimentation intuitive dans la pratique et l'observation plasticienne, la rencontre avec le donné anthropologique *postcolonial* néo-calédonien a induit, lui, une recherche citoyenne. Bien que cette remarque conduise d'emblée aux choix méthodologiques, il est, pour l'instant nécessaire, d'aborder la notion de rupture d'un point de vue discursif parce qu'elle les conditionne.

Pour commencer, la notion de rupture peut être abordée dans le primat identitaire notamment lorsqu'elle est soumise à un processus migratoire. Si l'identité représente un horizon qui permet à l'individu de faire des choix (Taylor, 1994), il donne également du sens aux engagements qu'il prend ou traduit des prises de positions politiques et morales. Dans cette acceptation, l'identité est dialogique car sans l'alter, les choix faits ne trouvent aucune représentation possible. En effet, si l'identité semble continuellement en dialogue, une part d'elle attend toujours d'être révélée et pousse alors l'individu à réélaborer en permanence un langage à la hauteur de ses choix et de ses espérances pour qu'il soit reconnu par l'alter comme significatif.

Mais lorsque un individu est brutalement soumis à une migration - voulue ou subie, tout un pan de son horizon bascule et parce que l'alter n'est plus le même, le langage n'est plus ou en partie significatif et la représentation de soi-même « kaléidoscopée ». Pire, l'individu réalise que certains signes peuvent ne pas recouvrir

les mêmes signifiants, ce qui l'oblige à repenser une partie de son horizon en de nouveaux termes. Dans ces conditions quelles stratégies identitaires développer et quels nouveaux outils maîtriser pour se fabriquer un nouveau langage identitaire ?

Pour les identités issues du *postcolonial*, c'est-à-dire de deux périodes<sup>34</sup> qui ont eu des effets historiques et culturels irréversibles sur l'horizon identitaire, le salut résiderait dans l'aptitude des individus à s'approprier une variété de sèmes ethnologiques appartenant à une multitude de paysages globalisés dit *ethnoscapes*<sup>35</sup>, et à constamment nourrir ce langage pour pouvoir faire face aux différentes situations sociales et culturelles rencontrées. Cependant, pour parvenir à ce qui semble être une stratégie identitaire, et parce que le *postcolonial* est un immense gisement diasporique sensible à l'hybridité et au syncrétisme, l'identité a besoin d'opérer un décentrement permanent qui finit d'ailleurs par la rendre assez indicible culturellement<sup>36</sup>. Cette stratégie identitaire suppose donc une importante mobilité identitaire, une pratique imaginative appuyée et une grande disponibilité au temps présent.

Si l'étude de l'expérience identitaire postcoloniale, dans les multiples migrations, connexions et mouvements culturels transversaux qu'elle choisit, permet de conceptualiser cet événement disruptif qu'est la rupture dans l'horizon identitaire, elle provoque également une rupture épistémologique en déplaçant l'étude selon un axe colonisateur/ colonisé à leur internalisation à laquelle une expérience artistique intuitive peut, elle, apporter des éléments de réflexion.

En effet, si la rupture est vécue comme une brèche dans l'horizon identitaire, elle représente aussi le point de départ par où le sens peut remonter pour (re)donner vie à des symboles endormis. Elle est un lien, certes ténu, par lequel l'Art opère à une redéfinition de l'espace public, ce qui donne à la création une position stratégique dans la société. En Nouvelle-Calédonie, par exemple, l'activité de création contemporaine questionne ce double pouvoir de contrainte et de liberté, de loi et de transgression. L'artiste contemporain calédonien, conscient de cette articulation entre art et micro politique, cherche effectivement souvent à régénérer le corps social en restructurant

---

<sup>34</sup> Pour Hall, il désigne à la fois la transition entre l'âge des empires et le moment de la postindépendance ou de la postcolonisation et une transition caractérisée par l'indépendance prise à l'égard d'une certaine forme d'autorité (Hall, 2008 : 356)

<sup>35</sup> Cf. Appadurai, A. 2005, *Après le colonialisme Les conséquences culturelles de la globalisation*.

<sup>36</sup> Pour Arif Dirlik le donné *postcolonial* « permet de surmonter une crise de compréhension produite par l'inaptitude des anciennes catégories à rendre compte du réel » (Dirlik, 1994 : 353)



son imaginaire grâce à la création d'un langage fait de signes et de symboles déviés de leurs codes originels. Cet art subversif, tout en cultivant un rapport intrinsèque à la mémoire, offre aux complexes identités issues de cette période postcoloniale, un décentrement agissant sur le sujet. Que l'artiste soit entre implication et critique et/ou entre adhésion et défi, il expérimente toujours simultanément dans sa création les espaces temps du local et du global et se situe donc toujours dans un temps présent très stimulant parce que vecteur d'inspirations. Ses créations sont alors des œuvres ouvertes sémiotiquement, dynamiques parce qu'enclines à l'action et tendues parce qu'éminemment critiques. En provoquant et en remuant les traditions, l'artiste, par une expérience liée au local, au contexte et à l'immédiat, dénonce les stratégies du pouvoir et par une expérience sémiotique et/ou médiumnique, reconfigure les mécanismes symboliques d'une société plurielle qui cherche un langage commun.

Cette thèse propose un voyage ethnoplastique décentré qui pose l'identité et ses formes de ruptures liées au *postcolonial* au cœur d'un processus de création artistique expérimenté et observé. De ce dernier naissent de nouvelles interfaces inter-culturelles à partir desquelles nourrir un langage original, un code de vie pour une démocratie pluraliste.

Puisque les problématiques liminaires ont permis d'esquisser les contours de cette thèse, il convient à présent, d'aborder les méthodologies de terrain mises en place.

## SECTION 2 :

# METHODOLOGIES DE TERRAIN

## La thèse, la position du chercheur et le terrain

« *Abandonner Sirius et son point de vue éthéré, c'est marcher d'une personne à l'autre et suivre l'histoire des interactions qui s'enclenchent à partir des questions et des rencontres suscitées par l'enquête. [...]*  
*La représentation n'est pas dissociable de l'action. »*  
*(Alban Bensa, 2006 : 342)*

Le Centre Culturel Tjibaou (CCT) réalisé par le *Renzo Piano Building Workshop* (RPBW) et inauguré en mai 1998, a été esquissé, dès le début, à partir d'une synthèse inventive entre ethnologie et architecture où la différence a été d'emblée imaginée comme un don à voir et à penser. L'enjeu était alors de réussir à transformer un savoir ethnographique en signes et codes architecturaux contemporains ; un pari audacieux et réussi qui montre que l'invention des formes plastiques peut être nourrie par un regard synthétique ethnographique. Aujourd'hui, cette architecture sert à identifier un groupe en tant que culture mais « cette expérience d'ethno-architecture a souligné combien tout ce que nous appréhendons comme culture est l'effet du travail des médiateurs, compositeurs - interprètes, que sont tous ceux qui s'attachent à objectiver une différence, à en faire un objet ». (Bensa, 2006 : 336) Si les ethnographes et les artistes semblent donc toujours finir par restituer la société ou une de ses parties sous la forme d'images filtrées, leur travail est également systématiquement identifié par les identités postcoloniales hybrides comme des interfaces où rechercher sans risque cette altérité décentrée nourrissante et vivifiante, objet dialogique vital.

Dans le contexte postcolonial de la Nouvelle-Calédonie, cet argument presque politiquement incorrect, pose la question de la censure et de l'autocensure. Car bien que le dialogue et l'écriture soient libres, la chape insulaire, délimitant les espaces publics de la parole, est très forte et les possibilités de se voir verrouiller les rares ouvertures, par d'uniques décideurs politiques, bien réelles. Par conséquent, choisir de montrer cette articulation expressive de l'identité dans ce contexte politique et culturel relevait forcément d'une expérience aux limites du possible et du dicible que nulle

institution n'était prête à soutenir dans sa totalité. Implicitement, cette position solitaire a alors induit une méthode de recherche expérimentale concentrée à la fois sur l'étude de phénomènes existants et sur ce qui a permis d'en provoquer (naturellement dans l'intention évidente de les étudier). Bien que cette stratégie de recherche soit risquée, les expériences qui ont systématiquement validé les travaux de recherches ont toujours été organisées selon *l'accord particulier sur le développement culturel de la Nouvelle-Calédonie*<sup>37</sup> qui *conclut*, avant de les énumérer point par point, *que le développement culturel porte : sur la protection et la mise en valeur du patrimoine, notamment du patrimoine culturel kanak [...], sur les enseignements et les pratiques artistiques [...], sur la création, la diffusion artistique et la circulation des œuvres*. Elle a ainsi été structurée autour de trois hypothèses formulées ici sous la forme de questions telles que :

- Est-ce qu'un travail mémoriel scénographique sur le patrimoine culturel ouvrirait des perspectives inter et transculturelles à *l'être citoyen calédonien* ?
- Est-ce qu'un travail en arts plastiques sur les représentations culturelles et les arts visuels océaniques, ouvrirait des perspectives de dialogues interculturels entre *jeunes citoyens calédoniens* ?
- Est-ce qu'un travail de pratique artistique et d'exploration au cœur de la création contemporaine océanique pourrait mettre en exergue de nouvelles interfaces d'échanges interculturels dans la *citité* ?

Cependant l'enjeu premier auquel il a fallu pourvoir n'était pas d'apporter une réflexion dans un champ constitué mais bien de parvenir à créer, à partir de cet accord, des situations propices à l'expérimentation, c'est-à-dire raisonnablement appliquées aux institutions pour qu'à la fois elles aient un impact suffisant au niveau de l'étude et qu'elles soient respectueuses des contrats passés avec elles, notamment dans la fabrication des outils pour lesquels l'articulation identité-citoyenneté par la voie des arts n'était pas toujours facile à expérimenter dans ce contexte insulaire politico-culturel.

---

<sup>37</sup> Cf. Annexe n°2 : *L'accord particulier entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie sur le développement culturel de la Nouvelle-Calédonie* p. XXII.

Ces trois hypothèses ont donc été éprouvées à travers la création de situations d'expérimentations hétérogènes tout en honorant une réelle attente institutionnelle ou associative. Répondant point par point aux trois axiomes, elles sont les suivantes :

- Conception d'une méthode de collecte, d'archive et de diffusion du patrimoine matériel et immatériel des îles Loyauté pour la Direction du Patrimoine Foncier et Culturel (DPFC) de la province des îles Loyauté (PIL)<sup>38</sup> avec :
  - L'expérimentation de la méthode de collecte à travers la thématique des jeux et des jouets traditionnels dans une tribu, à Lifou.
  - L'expérimentation de la méthode d'archive avec la création d'interfaces informatiques élaborées spécifiquement à partir de données prélevées sur le terrain, en vue de la réalisation d'un projet de logiciel de sauvegarde du patrimoine matériel et immatériel en réseau.
  - L'expérimentation de la méthode de diffusion avec l'exposition « *Jeux et jouets traditionnels en pays Drehu* » à la médiathèque Löhna à Lifou et au Musée de Nouvelle-Calédonie
  
- Conception d'un ouvrage pédagogique<sup>39</sup> sur l'art contemporain et le patrimoine de la région Océanie, pour le Centre de Documentation Pédagogique de Nouvelle-Calédonie (CDPNC)<sup>40</sup> avec :
  - Des expérimentations didactiques et pédagogiques en arts plastiques dans un collège public à Wé-Lifou à partir d'incitations visuelles océaniques non verbales dans le cours dit « propositionnel »<sup>41</sup>
  - Des expérimentations conceptuelles de convergences sémiotiques et/ou de techniques entre les œuvres contemporaines et patrimoniales océaniques, particulièrement néo-calédoniennes et celles du reste du monde.

---

<sup>38</sup> Ce premier terrain d'expérimentation a duré une année entre 2006 et 2007.

<sup>39</sup> A destination des enseignants du primaire et du secondaire (Continuum cycle 3-collège soit entre province et République Française). Cf. Annexe n°5 : *Echéancier des transferts des compétences*, p. XXXIV.

<sup>40</sup> Ce deuxième terrain d'expérimentation a duré une année entre 2007 et 2008.

<sup>41</sup> Ce terrain d'expérimentation s'est déroulé sur cinq années, de 2005 à 2009.

- Conception et réalisation de créations plasticiennes en partenariat avec un photographe<sup>42</sup> et des artistes locaux<sup>43</sup> avec :
  - Une expérimentation photographique et sémiotique du cloisonnement identitaire dans les quartiers de la ville de Nouméa.
  - Des expérimentations de performances en danse contemporaine sur la gestuelle identitaire dans les zones urbaines et périurbaines, à Lifou et à Nouméa.
  - Et l'expérimentation de nouvelles interfaces d'échanges *dans et à partir de* la création artistique contemporaine calédonienne à travers l'atelier-exposition « *Partages de signes, Signe de partage* » à la galerie *Lec Lec Tic* et au *Centre d'art* à Nouméa.

Si la construction de l'objet d'étude a été lente, elle a permis en même temps de comprendre et de construire des interfaces au plus près des situations, des pratiques des individus et de leurs contextes d'énonciations. Les expérimentations ont, elles, demandé obstination, persévérance, et énergie car l'immersion dans un univers culturel exogène suppose un décentrement constant entre soi (ses origines et ses objectifs de vie) et le terrain qui réclame force, détermination, observation, connaissance, sensibilité à...et retenue. L'hétérogénéité des terrains a également demandé de l'opiniâtreté car les changements d'échelles qu'elle a provoqué ont obligé à une réflexion anthropologique constante qui a été difficile à mener tant l'implication dans le terrain était devenue importante.

---

<sup>42</sup> Ce photographe, venu de la Rochelle, a posé sur la ville de Nouméa un regard espiègle recherché au moment de l'expérimentation.

<sup>43</sup> Ces expérimentations ont été menées pendant quatre années, de 2006-2009.

## S'impliquer et résister en terrain sensible

« Comme la coco qui a flotté et qui est venue s'échouer là, sur la plage,  
Elle est là et elle m'interroge.  
C'est une chance.  
J'étais là sur la route, et elle est venue, elle m'a dit « viens » tu vas  
m'expliquer.  
Ce qu'elle a fait personne d'autre ne l'a fait avant elle. »  
(Hnamiatr - Pasteur Taïn, 2008, discours d'inauguration)<sup>44</sup>

Il y a cinq ans, lorsque s'est posée la question des lieux où mener les expérimentations, un fait s'est imposé : si Nouméa, par sa concentration de population et son histoire postcoloniale, capitalise un potentiel expérimental indéniable, elle ne reflète pas l'ensemble des pratiques ethnographiques du pays. Alors, et paradoxalement, pour mieux percevoir la diversité multiculturelle, l'étude a commencé par se décentrer vers une topographie plus restreinte et plus ancrée identitairement : en l'occurrence vers Lifou. Appelée également « la Las Vegas des îles »<sup>45</sup> par les loyaltiens mais aussi Drehu, pour sa langue vernaculaire et véhiculaire<sup>46</sup>, Lifou forme avec les trois autres îles que sont Maré, Ouvéa et Tiga, un archipel nommé *les îles Loyauté*. Bien que sa superficie<sup>47</sup> soit grande, Lifou ne compte que 13 000 habitants parce qu'autant de Lifous ont migré à Nouméa pour leur travail ou pour leurs études.

A Lifou, la *coutume* revêt un caractère fondamental et rythme profondément la vie de ses habitants au quotidien, dans leur tribu et dans leur clan. Si ce point est essentiel dans la compréhension du donné identitaire kanak, il ne saurait être abordé furtivement, c'est pourquoi l'étude s'y concentrera davantage ultérieurement. Cependant, la coutume revêt un caractère très important dans cette partie

---

<sup>44</sup> Ce discours fut prononcé lors du vernissage de l'exposition « *Jeux et jouets traditionnels en pays Drehu* » par le pasteur Taïn en remerciement du travail effectué.

<sup>45</sup> Lifou concentre le pouvoir administratif (la province), de nombreux magasins et services du tertiaire et de nombreuses activités sportives et culturelles que les autres loyaltiens envient parfois et cela malgré les efforts de décentralisation effectués par la province envers ses habitants.

<sup>46</sup> Le Drehu compte le plus grand nombre de locuteurs parmi les 28 autres langues vernaculaires. Le français restant la langue véhiculaire sur l'ensemble du Territoire.

<sup>47</sup> Lifou est aussi grande que la Réunion qui compte pourtant dix fois plus d'habitants.

méthodologique parce qu'elle a convié au banc de l'expérimentation, des rencontres humaines ineffables, qui ont, du moins, profondément modifié la perception métaphysique de la relation interculturelle et l'ont définitivement placée au cœur d'un processus esthétique.

Mais si le terrain suppose une rencontre anthropologique, base de toutes données ethnographiques d'ailleurs, il oblige également le chercheur à s'engager personnellement c'est-à-dire à s'impliquer réellement dans les relations créées en essayant de partager au quotidien les valeurs morales et les convictions politiques qui fondent le groupe qu'il soit culturel, associatif ou institutionnel. « *L'observation participante implique de la part du chercheur une immersion totale dans son terrain, pour tenter d'en saisir toutes les subtilités, au risque de manquer de recul et de perdre en objectivité. L'avantage est cependant clair en termes de production de données : cette méthode permet de vivre la réalité des sujets observés et de pouvoir comprendre certains mécanismes difficilement décriptables pour quiconque demeure en situation d'extériorité. En participant au même titre que les acteurs, le chercheur a un accès privilégié à des informations inaccessibles au moyen d'autres méthodes empiriques.* » (Soula, 2007) Ainsi, pour l'expérimentation de la collecte sur les jeux et les jouets traditionnels par exemple, une longue approche du terrain avec de nombreux contacts familiers, ont été réalisés en amont. Deux années pendant lesquelles le respect, la solidarité et le partage d'une philosophie de vie commune qui place l'être humain au cœur de toutes relations sociales, ont fait naître un réel dialogue interculturel et par là, une solide amitié avec certains. Si cet investissement personnel du chercheur le rend vulnérable, il lui permet aussi d'observer au plus près les situations et les sujets et en les pénétrant, laisse, pour un moment, tout ce dont il est pétri<sup>48</sup>.

Cependant, « *il ne s'agit pas pour le chercheur d'être seulement convaincu et/ou révolté par les situations qu'il rencontre car seuls, ces sentiments ignorent ou suppriment même les effets de la situation d'enquête* ». (Agier, 2006 : 117) Il doit, dans sa démarche ethnographique et au plus tôt, réussir à mettre de la distance avec son objet d'étude car, sans elle, il perd son objectivité. C'est pourquoi, dans les expérimentations menées, et parce que l'insularité peut également agir comme un

---

<sup>48</sup> La durée totale du terrain aura été de cinq années, de 2005 à 2009.



microcosme malsain où le parti pris est presque devenu un mode de vie, les enquêtes ethnographiques et les partenariats ont été multipliés afin de garantir à l'étude une certaine neutralité. Cette visée de rigueur et de neutralité a réclamé du temps, de la disponibilité et de nombreuses réflexions métaphysiques et éthiques.

Dans cette étude consciente, même si l'engagement dans ces terrains prégnants a pu parfois sembler revêtir un caractère politique, il a toujours su s'accompagner d'efforts méthodologiques et d'un univers professionnalisant<sup>49</sup> qui ont obligé l'étude à un décentrement permanent, source de rigueur et de visée d'objectivité.

Si quelquefois les lenteurs administratives ont montré qu'il était difficile de légitimer une position extérieure en négociant celle d'experte, l'ensemble des terrains de cette thèse touche une large communauté d'individus et montre, par là, tout ce qu'elle a su engendrer, sa vitalité propre.

---

<sup>49</sup> Un soin particulier a été apporté à ce sujet mais pour réussir à ne pas être étiquetée politiquement, il a fallu veiller à mener des expérimentations dans diverses institutions ou associations, à la fois en province îles et en province sud.

# Art et ethnographie, entre négociation et intelligibilité objectivée

*« La communication avec les sujets est l'épicentre non seulement de l'enquête mais aussi de la production de la connaissance. Elaborer une connaissance de l'intérieur, c'est chercher le sens des phénomènes au niveau des sujets, c'est construire l'intelligibilité du monde social à partir de leur position dans ce monde. »*

*(Michel Agier d'après Gérard Althabe, 2006 : 179)*

Grâce à l'étendue des observations menées à la fois dans les différentes expérimentations et dans une longue proximité avec le sujet d'étude, une connaissance intime du terrain est née, produisant à son tour un savoir particulier et forgeant, dans cette situation postcoloniale, un épistémê sensible capable d'articuler la citoyenneté aux Arts.

Pour parvenir à objectiver ce terrain très dense et sensible puis à l'amener dans un champ d'étude déjà constitué mais à des fins disruptives puisqu'étant dans une logique de pensée sud-sud, l'objet d'étude a donc été soumis à un ensemble de procédés censés déconstruire l'unité interne et apparente de l'objet étudié. Pour mieux en réduire sa spécificité, trois procédés ont été choisis :

- Celui de toujours veiller à ne pas séparer les observations de terrain, de la production scientifique et de leurs intérêts dans le monde social. Ainsi à plusieurs reprises, suite aux observations réalisées sur le terrain et aux rencontres professionnelles, l'étude, nourrie de lectures scientifiques par ailleurs, s'est réorientée vers de nouvelles expérimentations plus en adéquation avec les besoins citoyens. Tel a été le cas, par exemple, pour l'ensemble des travaux d'expérimentations menés au collège public à We-Lifou, notamment dans la partie didactique car à la suite de nombreuses rencontres avec l'ancienne inspectrice académique et à un ensemble de réflexions communes autour des articulations possibles entre le « cours propositionnel » et les concepts de temps et d'espace en

Océanie, il a été décidé de diriger de nouvelles recherches appliquées au premier niveau<sup>50</sup>.

- Celui d'élargir en permanence le spectre de l'observation et de l'interprétation. Ainsi a-t-il été choisi de toujours essayer de repousser plus loin les limites d'une expérimentation réussie en la déplaçant sur d'autres terrains avec d'autres individus. Tel a été le cas suite aux travaux conduits sur les jeux et les jouets traditionnels. Car, si à la suite de la collecte et de l'exposition les personnes ressources ayant participé à l'expérimentation ont été sélectionnées pour partir au *Festival des Arts du Pacifique* aux Samoa Américaines<sup>51</sup>, le travail de réflexion autour de la collecte et de la diffusion du patrimoine les a définitivement poussées vers de nouvelles expériences professionnelles<sup>52</sup>. En 2009 par exemple, une co-expérimentation inédite mêlant la transmission du patrimoine et l'enseignement des arts plastiques a eu lieu.
- Celui, enfin, de contextualiser sa connaissance en cherchant à toujours essayer de comprendre la logique de l'action observée en situation. Tel a souvent été le cas, notamment dans des observations de vie quotidienne entre la diaspora des expatriés métropolitains et les Lifou. Comme cette enseignante rencontrée en salle des professeurs, quelques jours après la rentrée<sup>53</sup> seulement, qui se plaignait que « les enfants parlent leur dialecte en cours ». Dans cette séquence très courte, et au-delà du stéréotype néo-colonialiste que l'enseignante délivrait inconsciemment et très spontanément et qui laissait supposer l'indiscipline à laquelle les enfants s'étaient laissés aller<sup>54</sup>, l'observation a porté sur la perte de repères qu'elle avait éprouvée et sur la rupture qui s'était opérée dans sa conscience de professeure. Ce genre

---

<sup>50</sup> Des expérimentations didactiques et pédagogiques ont été menées pendant deux ans (2006-2008) sur deux classes de 6<sup>ème</sup>.

<sup>51</sup> Le Festival des Arts du Pacifique a eu lieu du 15 au 30 juillet 2008.

<sup>52</sup> Depuis la collecte et l'exposition, puis à la suite de la sélection au Festival des Arts du Pacifique, ces personnes ressources ont acquis une crédibilité notamment auprès de la Mission des Affaires Culturelles et de la Direction des Affaires Culturelles qui leur ont attribué le nouveau statut « d'Intervenant Artistique Culturel ». Ce statut ouvre les droits à la formation du DIAC (Diplôme d'Intervenant Artistique et Culturel).

<sup>53</sup> Il s'agissait de la première rentrée expérimentale au collège public Laura Boula.

<sup>54</sup> Les enfants, tout comme les adultes d'ailleurs, testent énormément les métropolitains pour connaître leurs pensées. Le tout dans un jeu humoristique mais parfois de façon brutale, attitudes auxquelles les métropolitains ne sont pas habitués et qu'ils ne comprennent pas.

d'observation a démontré que la situation interculturelle peut mettre en tension non pas sa relation à l'autre mais bien celle vis-à-vis de soi-même et qu'il était urgent de construire des outils de communication qui permettent de s'ouvrir à l'alter et à des codes de vie pluraliste.

Ces trois procédés ont veillé à objectiver l'ensemble des terrains de cette thèse et à les amener progressivement dans des champs d'études déjà constitués pour mieux en débattre. Ils ont cependant exigé du chercheur un dédoublement, en l'occurrence cette capacité à se voir soi-même dans cet étranger présent tout en mettant en abîme « le penser comme eux ». Si cette pensée semble, pour certains, être une donnée essentielle de l'enquête ethnographique, pour d'autres, elle est également le support de l'acte créateur.

Les choix de lieux de vie et d'expérimentations ont été riches en rencontres humaines et en observations. Ils ont amené la recherche sur des voies difficiles parce que sensibles et isolées mais ils ont aussi conduit à mieux intégrer la notion de négociation dans la recherche ce qui garantit à l'objet d'étude, un discours sincère à l'intérieur comme à l'extérieur. Ils ont enfin, en légitimant la recherche, traduit une problématique juste.

Il convient justement maintenant d'aborder plus en détail cette problématique.

SECTION 3 :

THEORIES ET PROBLEMATIQUES  
APPLIQUEES

## Anthropologie du global et du culturel océanien, paradigme du macro et du micro

« *L'anthropologie de la globalisation trouve sa pertinence, dans la mesure où elle appréhende de l'intérieur cette dialectique à partir de terrains localisés où les préoccupations du proche et du quotidien s'articulent avec la perception d'une appartenance planétaire.* »  
(Marc Abélès, 2008 : 8)

L'anthropologie et particulièrement l'ethnographie ont permis une approche humaniste du premier postulat de cette thèse : être-ensemble dans le respect des différences en situation postcoloniale.

Si l'ethnographie a permis la transformation des hypothèses de cette thèse en des événements qui ont réellement créé du partage dans le respect des différences, elle s'est placée d'emblée dans une anthropologie dite de globalisation qui donne un rôle essentiel aux idées de déplacement et de déterritorialisation. Selon Marc Abélès, l'anthropologie quand elle se fonde sur une pratique du déplacement « *introduit, dans son rapport au pouvoir, une série de chiasmes et de décalages qui produisent une lisibilité autre.* » (Abélès, 2008 : 246) En effet, même si cette thèse ne souhaite pas participer aux débats épistémologiques dont l'anthropologie globaliste fait l'objet, la notion de *déplacement* a été le plus souvent choisie comme opérateur d'un travail sur l'intercompréhension, parce qu'elle faisait écho aux problématiques des *Pacific Ocean Studies* et également aux pratiques discursives des arts océaniens<sup>55</sup>.

En effet, d'un point de vue sud-sud, la globalisation semble agir comme un puissant levier réflexif certes perçu comme inéluctable mais aussi comme profondément stimulant par les identités océaniques hybrides.

---

<sup>55</sup> Cf. *Phénoménologie de l'esthétique océanienne, paradigme d'une gestalt*, p. 63.

Cependant si pour de nombreux anthropologues de l'hémisphère nord<sup>56</sup>, la globalité représente un réel danger : rétrécissement du monde, brouillages des frontières donc des identités, compressions aliénantes des espace-temps, etc., auxquels les médias européens participent d'ailleurs pleinement en les représentant ; pour de nombreuses identités traditionnelles et océaniques, le ressenti n'est pas forcément identique peut-être tout simplement parce qu'elles n'encourent pas vraiment les mêmes risques.

Puisque cet argument est relayé par une diaspora politicienne populiste et qu'un ensemble d'intellectuels du Nord persistent à soutenir, unilatéralement, que les sociétés dites primitives<sup>57</sup> sont en perte constante de repères et de valeurs culturelles, ce sujet interpelle fortement les identités traditionnelles locales. Ainsi et pour étayer cette allégation, il est intéressant ici de retranscrire rapidement une situation d'interview entre un anthropologue venu de Suisse et une des personnes ressources ayant participé à l'expérimentation sur les jeux et les jouets traditionnels parce qu'elle articule en une seule expérience trois faits : une situation anthropologique globalisée, une situation ethnographique européocentrée et un événement interculturel disruptif capable de nourrir le débat sur le *projet citoyenneté*.

De fait, l'anthropologue interrogea la personne ressource en ces termes<sup>58</sup> : -  
« *Qui décide maintenant que les jeux et les jouets sont traditionnels ?* », -« *Est-ce que la modernité compromet la pérennité de certains de ces jeux et jouets ?* »...

Si dans un premier temps, la personne ressource fut surprise par la teneur de ces questions, elle se résolut rapidement et concrètement à lui répondre que la culture kanak n'était pas traditionnelle mais vivante, que la modernité n'était pas la seule responsable des pertes culturelles parce qu'elles étaient inéluctables et intrinsèques à

---

<sup>56</sup> Des auteurs comme Marc Abélès (2008), Arjun Appadurai (2005) ou Stuart Hall (2008) expliquent très bien ce en quoi la globalisation ne représente pas un danger.

<sup>57</sup> Si le terme « primitif » est aujourd'hui critiqué, il demeure encore largement utilisé et désigne généralement l'ensemble des sociétés dites de traditions orales.

<sup>58</sup> Cf. Annexe n°7 : *Rencontre entre un anthropologue et une personne ressource*, p. LVI.

toutes cultures, mais que la globalisation, elle, forçait les individus à se poser de réelles questions sur les valeurs transmises au quotidien<sup>59</sup>.

Alors que dans le temps de ce terrain sensible, l'alter donnait à voir un donné ethnographique déjà articulé à la notion de globalité et cherchait, par ce biais, à échanger des réflexions d'ordre éthique sur ce sujet, l'anthropologue, fasciné par le caractère vivace de certaines valeurs kanak et qui plaçait d'emblée cette culture dans une relation de résistance face au progrès, n'a pas su appréhender cette situation anthropologique complexe et passionnante que seule la globalité est à même de créer.

Après cette entrevue réussie pour l'anthropologue et très frustrante pour la personne interrogée, une longue discussion sur la confrontation des conceptions des différents espaces d'espace et de temps entre l'Occident et l'Océanie et sur l'opposition tradition – modernité s'en est suivie entre la personne ressource et moi. Ce moment de partage doit maintenant permettre de comprendre ce en quoi la globalité n'est pas forcément toujours perçue comme un risque par les identités traditionnelles océaniques.

En Océanie, le temps n'est pas éprouvé de la même manière qu'en Occident. En Polynésie, par exemple, de récentes études culturalistes en linguistique<sup>60</sup> ont montré que la perception du temps et de l'espace *ma'ohi*<sup>61</sup> est très différente de celle d'un occidental. En effet, si en polynésien les mots « mua » et « muri » signifient respectivement « *ce qui est devant* » et « *ce qui est derrière* », ils révèlent cette conception du temps selon laquelle le passé serait devant soi parce qu'il est connu et le futur serait derrière soi parce qu'il est encore inconnu. Mais en français, ces deux mots ont été respectivement traduits par *ce qui est passé* et *ce qui est de l'ordre de l'avenir*. Si cette traduction correspond sans doute à une volonté d'acculturation au moment de la colonisation, et ne niant pas son impact psychologique sur les identités polynésiennes pendant toutes ces années, il est facile d'imaginer les capacités intellectuelles d'adaptation exigées pour passer d'une langue à l'autre, d'une culture à

---

<sup>59</sup> Cette personne ressource faisait ici particulièrement référence au travail de collecte et de diffusion expérimenté grâce aux recherches de cette thèse.

<sup>60</sup> Cf. Tcherkezoff, S. *Mua/Muri : ordre, espace et temps en Polynésie : le cas samoan comparé au tahitien et le rapport à l'Occident*.

<sup>61</sup> Authentiquement tahitien.



l'autre et ce en quoi la globalité ne représente pas forcément, ici, un danger pour les identités plurielles dont la « culture traditionnelle » est durablement ancrée dans le postcolonial. Au contraire, pour les identités plurielles qui sont déjà dans une double appartenance négociée, la globalité représente une tierce référence capable de les déterritorialiser momentanément et par le décentrement qu'elle opère, produit une auto-lisibilité vitale.

En Nouvelle-Calédonie, Jean Marie Tjibaou disait que « *pour pouvoir dire qu'on perd du temps, il faut être dans un système où il est reconnu comme une valeur d'en gagner. [...] Pour le kanak<sup>62</sup>, la durée est une expérience vécue* ». (Tjibaou, 1978 : 10) Dans cette société, en effet, le temps se matérialise à la fois grâce à des cycles, comme celui de la culture de l'igname, et à des liens au topos, comme celui qu'entretient un individu au sein de son clan à partir du mythe fondateur. Le temps ne s'éprouve donc qu'à travers l'espace dit *toponyme* qui sert d'archive vivante au groupe et qui permet d'organiser l'ensemble des réseaux de relations entre les Hommes. L'espace est ainsi un support matériel que les Hommes cultivent au quotidien, au sens propre comme au sens figuré, pour se rappeler d'où ils viennent et qui ils sont. Ici, l'altérité ne peut donc vraiment s'éprouver qu'à travers des rencontres qui viennent de *ce qui est en dehors* du groupe. A l'image de ce « grand chef »<sup>63</sup> qui était toujours étranger au clan, l'alter est attendu pour sa capacité à produire une lisibilité autre, pour sa capacité à faire vibrer le temps présent et à rendre vivant l'Homme debout en dialoguant avec lui.

En conclusion et d'un point de vue épistémologique, cette anecdote monographique, véritable tour de Babel, interroge l'anthropologie actuelle car sous couvert d'expériences localisées et en persistant à penser que le temps présent télescope forcément le temps passé et que le temps moderne se situe nécessairement dans l'horizon du progrès, cette forme anthropologique nie un ensemble d'interactions et de connections pourtant réelles. En transformant un univers bien vivant en un monument ethnographique, elle conforte *un système de pensée du temps* dans lequel l'alter n'est qu'une unité nécessairement dépossédée de lui-même. Le postmoderniste

---

<sup>62</sup> Kanak peut être traduit par Homme.

<sup>63</sup> Cf. Annexe n°6 : *La société kanak*, p. LII.

Johannes Fabian disait à ce propos que « *l'absence de l'autre de notre temps, a caractérisé son mode de présence dans notre discours comme un objet et une victime.* » (Abélès, 2008, 82) Ce déni de contemporanéité serait-elle le produit d'une anthropologie moderne, vouée à ne s'intéresser qu'à elle-même ?

Cependant, en aval de cette expérience ethnocentrique mais éminemment globalisée est né un profond échange anthropologique qui laisse à penser que l'interculturalité, si elle doit se construire à partir d'une anthropologie, peut être axée sur les notions de frictions, d'assemblages et d'irruptions. Ce que l'anthropologie globaliste propose de créer par son décentrement peut être le gage d'une recherche originale et stimulante pour la recherche de nouveaux codes pour une démocratie pluraliste en Nouvelle-Calédonie.

Si l'anthropologie globaliste permet de créer les conditions d'un échange respectueux des différences en jouant avec le curseur du déplacement, elle invite maintenant cette étude à s'intéresser à la deuxième sous problématique de cette thèse : la quête transculturelle.

# Sociologie de l'art et de la culture, paradigme des identités hybrides

« *Toute discussion sur la culture doit en quelque manière prendre comme point de départ le phénomène de l'art.* »  
(Hannah Arendt, 2002 : 269)

Dans cette étude, la sociologie de l'art et de la culture permet une approche ontologique de l'identité océanienne en situation postcoloniale et interroge, à l'aube de ce troisième millénaire, les processus de mutations sociétales. En démontrant que l'Art est moteur et véhicule d'une quête transculturelle qui crée un inframince espace-temps dont l'identité citoyenne peut se nourrir pour advenir, elle place l'interculturalité au cœur d'un projet politique. Tel est le deuxième postulat de cette thèse.

Si l'interculturalité peut être la condition d'un projet politique en Nouvelle-Calédonie, en ce sens qu'il conduit à développer un sentiment de citoyenneté dans le respect des différences culturelles, il est d'abord utile de réexaminer le concept d'identité océanienne.

Selon Paul de Deckker, l'identité est un terme polysémique en ce sens qu'il ne se fonde qu'au regard d'un élément d'extranéité. Au contact de l'autre et des différences qu'il véhicule, l'identité serait donc un phénomène autant inclusif qu'exclusif. (De Deckker, 1998 : 47) Cette acceptation, particulièrement identifiée au cours des observations socio-anthropologiques menées sur un ensemble de terrains « d'art et de culture », a conduit cette recherche à s'intéresser à la fabrication du sentiment identitaire océanien, à sa mobilité sociologique et culturelle et aux outils institutionnels créés derrière lesquels se dégage une politique *Pan-Pacifique*.

Avant toute chose, il est nécessaire ici de revenir sur la sectorisation géographique des cultures du Pacifique parce qu'elle est à contresens d'une réalité sociale localisée : les cultures du Pacifique sont *interperméables* entre elles. En effet, il est remarquable de s'apercevoir, et cela malgré ce classement qui départage le

Pacifique en trois « régions d'îles » : la Polynésie (pour les très nombreuses), la Micronésie (pour les très petites îles) et la Mélanésie (pour les peaux noires)<sup>64</sup>, que le sentiment d'identité dans le Pacifique se construit souvent de la même manière ; *Soi* se distingue d'autrui en opérant des oppositions entre les hommes et les esprits, le cultivé et le sauvage, le clos et l'ouvert, l'autochtone et l'étranger. (Vienne, 1998 : 71) Jean Marie Tjibaou disait à propos de cette proximité océanienne: « *Je ne sais pas pourquoi, mais on se retrouve toujours un peu complice entre Océaniens, quand on se rencontre dans un groupe où il y a des Occidentaux ou des Asiatiques. Nous sommes un peu complices parce qu'il y a une base culturelle qui fait que les concepts que l'on utilise pour expliquer le monde, les relations entre les gens dans la société, le sens de la terre, les relations avec les dieux, ou le sens du devoir, sont des concepts que nous partageons* »<sup>65</sup>. Ce sentiment de similitude entre océaniens, de codes et de valeurs partagées permet une réflexion à multiples entrées qu'il convient de considérer dans un espace-temps diachronique.

Dans un premier temps et au regard des nombreuses migrations insulaires qui ont eu lieu et qui perdurent (à l'exemple des wallisiens en Nouvelle-Calédonie<sup>66</sup>), cette proximité culturelle crée des liens étroits entre les communautés puis finit par former des sous-ensembles communément acceptés parce que chaque nouvelle identité sait à la fois développer un caractère distinctif et faire appel à un ensemble de signes appartenant au domaine de ce « multiple ». Avec ces sous-ensembles culturels, apparentés sociologiquement à des diasporas (Appadurai, 2005) qui éprouvent donc le besoin de se démarquer culturellement, naissent de nouveaux langages socio-anthropologiques contextualisés (Ardenne, 2002/Augé, 1992, 1994) qui absorbent tout un ensemble de sèmes ethnographiques d'horizons variés. Ces signes hybrides qui dans une logique dialogique jouent sur l'intercompréhension océanienne, ne sont pas qu'un simple métissage ethnique, ils représentent une logique culturelle autre à travers laquelle l'individu révisé en permanence son système de références et de valeurs dans une réalité partagée. (Bhabha, 2007) Les multiples formes de dislocation et d'habitation que cette recherche identitaire suscite créent de nouvelles interfaces d'être

---

<sup>64</sup> Nous devons cette répartition à Charles de Brosses qui l'a établie en 1768. Cf. l'article de R. Gérard Ward, in De Deckker, P. 1998, *Polynésie : divisions et identités*, pp. 22-23

<sup>65</sup> In, Bensa, A. et Wittersheim, E. 1996, *Jean-Marie Tjibaou – la présence kanak*.

<sup>66</sup> Il y a maintenant deux fois plus de wallisiens en Nouvelle-Calédonie qu'à Wallis.

au monde qui inspirent d'autres sous-ensembles et ainsi de suite. Ainsi dans l'affirmation « *j'suis métis Lifou- Maré mais j reste avec la bande à nous à Montravel*<sup>67</sup> », chaque réponse représente une réelle identification personnelle à un lieu différent, à une culture ou à une sous-culture. Ici, le jeune est par son père de Lifou (le squelette, le sang) dont il portera le toponyme, par sa mère de Maré (le souffle de la vie) mais il habite dans un quartier nord de la ville de Nouméa et demeure la plupart de son temps avec un groupe de danseurs qui forment, dans la ville, une réelle diaspora avec un répertoire de signes pluridimensionnelles qui lui est propre (gestuelle océanienne, références à la danse contemporaine et à la culture hip-hop, etc.). L'identité océanienne si elle distingue le lieu de ses racines c'est-à-dire le lieu ancestral des lieux de naissance, de résidence et de vie au quotidien, condense ces espace-temps dans un *ici et maintenant* nommé *melanesian way*<sup>68</sup>. D'ailleurs, pour Albert Wendt<sup>69</sup> « *La seule culture est celle vécue au moment présent et nous devons reconnaître et respecter les différences entre cultures et sous cultures de nos cultures nationales.* » (Wendt, 1982 : 207) Cette acceptation d'une multitude d'identités au cœur d'une culture nationale, impliquant d'emblée une démocratie pluraliste, permet de conclure sur ce premier temps en imaginant que l'engagement culturel et la fierté qui en découle, deviennent des éléments fondamentaux pour l'émergence créative d'une nation.

Dans un deuxième temps et dans une dimension internationale, le sentiment de proximité culturelle a été étayé par la création d'organisations internationales non gouvernementales de recherches et de coopérations comme le Festival des Arts du Pacifique, les Jeux du Pacifique Sud ou le Comité du Pacifique Sud. Ces coordinations interinsulaires, en tissant des liens interculturels, ont fait germer un sentiment

---

<sup>67</sup> Cette phrase est représentative de la manière dont les jeunes se présentent. Ici, un danseur de la troupe de danse contemporaine Niyan. Exemple tiré d'un échange Place des Cocotiers lors de l'expérimentation de « *Quand l'identité s'en mêle..* » et Cf. Barnèche, S. 2005, *Gens de Nouméa, gens des îles, gens d'ailleurs.*

<sup>68</sup> C'est le premier ministre fidjien Ratu Sir Kamisese Mara qui a pour la première fois parlé de *melanesian way* en réaction au style de fonctionnement des pouvoirs coloniaux lors d'une Commission du Pacifique Sud.

<sup>69</sup> Albert Wendt est un écrivain poète samoan reconnu. Il est également le premier titulaire de la chaire de littérature du Pacifique à l'Université d'Auckland et est le fondateur des *Pacific Studies.*

d'identité *Pan Pacifique*<sup>70</sup> et, en reconnaissant le nombre croissant des sous-cultures du Pacifique, ont fait face à l'ubiquité d'*une identité moderne*<sup>71</sup> anthropophage.

Ainsi, en menant ce travail de re-connaissance des sous-cultures dont le point commun demeure dans *le fait océanien*, Albert Wendt donne des éléments de réflexion aux démocraties qui s'interrogent sur ce qui fait lien dans la diversité et lui donne sens.

Dans tous les cas, de cet étonnant processus identitaire vivace et lisible, respectueux des différences, devrait pouvoir s'ébaucher une série d'événements de médiations transculturelles capables de conforter une politique du trait d'union, du « et » et non pas du « ou » qui restera toujours un lieu de contestation permanente. Si les expérimentations de terrains ont toujours été dans une logique de couplage, de l'inter-culturalisme, c'est qu'elles y ont toujours trouvé un écho favorable parce qu'elles reflètent une esthétique particulière, spécifiquement océanienne dont il convient de parler maintenant.

---

<sup>70</sup> Albert Wendt est le premier avoir eu recours au concept d'identité Pan-Pacifique.

<sup>71</sup> Ici, le mot *moderne* associé à *l'identité* fait référence aux identités qui ne se définissent qu'à travers la société de consommation.

# Phénoménologie d'une esthétique océanienne, paradigme d'une gestalt originale

*« Pour l'artiste, il s'agit bien de tisser avec le monde qui l'entoure, de même que les contextes tissent et retissent la réalité. »*

*(Paul Ardenne, 2002 : 18)*

*« Le monde de l'art est relationnel car il présente un système de positions différentielles qui permet sa lecture ».*

*(Bourriaud, 1998 : 27)*

L'expérience artistique et culturelle, vécue dans cette thèse à la fois en tant qu'artiste, médiateur en art communication et culture ou encore en tant qu'observateur, par les liens qu'elle a toujours cherché à tisser, a confirmé cette intuition sensible selon laquelle l'art océanien contemporain, par l'entre-deux qu'il crée, rend lisibles les identités hybrides ; et par l'intersubjectivité à laquelle il fait appel, propose une nouvelle conception esthétique des diasporas qui font l'actuelle société multiculturelle de la Nouvelle-Calédonie. Tels des appontements à partir desquels l'identité effectue ses migrations<sup>72</sup>, l'Art devient petit à petit un isthme interculturel où les différences servent de micro-embelles vers la construction d'une citoyenneté plurielle. Ensemble, ces identités océaniques aux multiples visages, nourries de leurs racines traditionnelles et se servant de l'art comme d'un véhicule porteur de sens novateurs et créateurs de micro-territoires d'espace-temps autres, imaginent une nouvelle écologie du monde globalisé. Tel est le dernier postulat de cette thèse.

---

<sup>72</sup> La migration constitue ici une forme de migration aléatoire faite de départs et de retours au gré des nécessités culturelles. Cf. La revue *Migrance*. <http://www.generiques.org/>

S'il convient d'expliciter cet entre-deux puis cet isthme qui tend à l'interculturalisme, il faut, dans un premier temps, aborder l'expression artistique contemporaine océanienne<sup>73</sup> en Nouvelle-Calédonie.

Depuis l'accord de Nouméa, l'ensemble des actions artistiques se trouvent être intimement liées aux logiques institutionnelles ou d'une manière générale au pouvoir<sup>74</sup>. A ce fait, plusieurs explications, la première est liée à la revendication politique qui, en quête d'institution, a utilisé l'art pour rendre lisible et légitime<sup>75</sup> une culture qui se voulait unifiée. Cette quête trouva son graal dans la construction du Centre Culturel Tjibaou (CCT)<sup>76</sup> qui pour Alban Bensa est une architecture polysémique en ce sens qu'elle évoque tout à la fois l'histoire de la Nouvelle-Calédonie, le choc de deux civilisations, l'apport des colonisés aux colonisateurs et réciproquement et le retour des propriétés foncières dans la ville de Nouméa. Ainsi, « *avec cette création, les kanak voient se confirmer leur présence dans la modernité. Parce qu'il porte le témoignage de l'entrée d'un peuple dans la temporalité moderne, le bâtiment s'identifie à cette 'brèche dans le temps' qu'ouvrent, selon Hannah Arendt, toutes les périodes au cours desquelles des hommes et des femmes rassemblées s'inventent un nouvel avenir : ils conservent ensuite de ces moments révolutionnaires et fondateurs le souvenir d'un extraordinaire 'bonheur public'.* » (Bensa, 1998 : 107).

Si la question de l'art semble encore durablement associée à la production culturelle, cela est aussi lié à une deuxième raison. Les institutions, acquises à la cause culturelle, servent de marchepied à cette jeune expression identitaire qui entre, grâce à cette double combinaison art-culture / politique-pouvoir, dans un champ artistique structuré notamment vers une professionnalisation.

---

<sup>73</sup> Dans cette thèse, l'art contemporain se définirait en ces termes : « l'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets et qui opère une distance critique avec un objet qu'il soit sociétal, économique, culturel, etc. » (Bourriaud, 1998 : 27).

<sup>74</sup> Qu'un artiste soit adulé au sein d'une institution culturelle ou bien qu'il se batte contre elle, il produira toujours des actions ou œuvres artistiques en lien avec celle-ci.

<sup>75</sup> Le *Festival Mélanésia 2000* qui a eu lieu en 1975 en est un excellent exemple. Initié par Jean-Marie Tjibaou, il est le premier festival des arts mélanésiens qui présente la culture kanak « comme vivante ».

<sup>76</sup> Le centre est inauguré l'année de la signature de l'accord de Nouméa, en 1998.



Par conséquent, dans la logique de ces deux premières assertions, ces institutions<sup>77</sup> et notamment le CCT, servent de tremplin aux artistes locaux à la recherche d'une reconnaissance internationale.

Toutefois, si la postcolonisation a eu pour effet de surdéterminer un ensemble d'œuvres en jouant le jeu de cette politique de l'art-culture, elle a dans le même temps poussé les artistes à chercher un ensemble de signifiants purs, c'est-à-dire essuyés de toutes traces de colonisation. C'est ainsi qu'une fraction du patrimoine ethnographique<sup>78</sup>, teinté de cette aura mythique puisque seul témoin de l'ère précoloniale et qui faisait l'objet de nombreuses tractations<sup>79</sup>, s'est alors vu réinvestie et redynamisée par un ensemble d'artistes. Bien qu'une partie des politiques culturelles tentaient de créer une arène artistique et culturelle où il était attendu que l'identité se retrouve face à la vérité de sa propre expérience où elle aurait pu jouer à s'identifier, à s'imaginer et à se représenter devant un public mais aussi pour elle-même et pour la première fois –ce qui représente une expérience assez inédite–, certains artistes qui s'inscrivirent en faux, résistèrent à cet art-culture surdéterminé en formulant une critique radicale de l'idéologie dominante. Réexaminant de nombreux présupposés esthétiques et éthiques et s'inspirant de leurs propres différences anthropologiques océaniques, ils ont donné naissance à de nouvelles expressions artistiques.

Cependant, si le CCT offre, par son image une possible réhabilitation de la culture kanak en portant à la fois la trace du passé et de la revendication, il la projette également dans le monde d'un art contemporain déterritorialisé, hors temps et hors sol auquel la culture locale doit faire face alors qu'elle n'en a ni les codes ni les mœurs. En effet, en Océanie, l'individu *est* par l'espace naturel et humain environnant. Il est *sociocentré*<sup>80</sup>. Le corps, qui est son seul espace possédé, est traversé par le temps qui *va*. L'objet artistique, qu'il ait des qualités formelles et/ou esthétiques, a sa temporalité propre. Il n'appartient pas vraiment à un individu mais à un groupe de personnes parce

---

<sup>77</sup> Qui sont peu nombreuses sur le Territoire.

<sup>78</sup> On trouve quelques beaux spécimens ethnographiques au Musée de Nouvelle-Calédonie mais l'essentiel demeure en France (à Paris, à Bordeaux, à Rochefort, etc.) et à l'étranger (au Vatican, à Berne, etc.).

<sup>79</sup> Certains de ces objets ethnographiques sont au cœur de l'accord de Nouméa qui prévoit à long terme leur rapatriement sous la forme de prêts longues durées ou de façon définitive. Certains de ces objets ont été également exposés au Louvre en préfiguration du Musée Quai Branly.

<sup>80</sup> Et non pas égocentré, Cf. Annexe n°6 : *La société kanak* p. LII.

qu'il représente une variante de la mémoire des hommes, de leurs expériences, de leurs réseaux. Bien que l'objet artistique soit constamment reformulé parce que transmis, « *Il n'est pas une représentation fantaisiste mais une référence à un être naturel voire surnaturel donc à une complexité qui dépasse la simple représentation. Il dépend donc de choix culturels incrustés dans les croyances et les traditions.* » (Kaufmann, 1998 : 162) L'art devient alors ici comme un langage qui transmet un ordre, un microcosme, une identité particulière à destination d'autres groupes culturels fonctionnant sur le même type de structure. Or, comme l'explique Alban Bensa, le CCT est au seuil de plusieurs confluences de temporalités. S'il marque, aux yeux des kanak, le début de la reconnaissance, il les renvoie aussi à une violence structurelle qui aplatit leur donné culturel au simple mode de communication. C'est la raison pour laquelle « *le présent de chaque univers local se sent trahi dès lors qu'on le fait monter sur la scène de ce présent mondial qu'est le monde contemporain.* » Ce changement de référence brutale force l'identité à se comparer à une image d'elle-même qu'elle n'est pas. Il se crée alors un phénomène de rejet de cette mise en culture car les kanak ne se reconnaissent pas dans cette mise en scène. (Bensa : 1998)

L'épiphénomène qui en résulte touche les artistes qui, aujourd'hui préoccupés par la relation à l'autre et les articulations entre le local et le global, manipulent un ensemble de codes, en les transgressant et les déviant. (Mounira, 2007 : 34) Maîtrisant leurs propres symboles, ils cherchent désormais à donner une autre lecture de leur réalité qui est sans cesse en mouvement parce qu'aux carrefours de multiples confluences de styles et d'images. Ces préoccupations expressives qui rejoignent parfois l'art contextuel décrit par Paul Ardenne<sup>81</sup>, montrent que l'art actuel océanien prône une éthique transitive *Entre le regarde-moi et le regarde-ça* (Bourriaud, 1998 : 24), qui dans ce contexte postcolonial, non seulement arrive à rendre lisible toute une part des identités hybrides mais parvient également, souvent encore au cœur des institutions, à subvertir le temps d'une création ou d'une rencontre, le futur citoyen. L'expression artistique contemporaine océanienne, dans le faire et le voir, par ses jeux de couplages sémiotiques volontairement décalés, en imaginant les nouvelles formes d'identités de groupes, médiatise les individus en quête de multiples combinaisons

---

<sup>81</sup> Comme par exemple le *Festival Equinoxe* dans les rues de Nouméa ou le spectacle de danse contemporaine *Popinée* qui a eu lieu initialement au Musée de Nouvelle-Calédonie, etc.

possibles. En ce sens, l'art contemporain océanien, en se situant à l'intersection des productions et des pratiques sociales utiliserait le donné ethnique pour subvertir et faire émerger une dimension politique. Il déclenche une réaction collective. Selon Nicolas Bourriaud « *la forme d'une œuvre d'art naît d'une négociation avec l'intelligibilité qui nous est donnée en partage. A travers elle l'artiste engage un dialogue.* » Ainsi, « *l'essence de la pratique artistique résiderait dans l'invention de relation entre sujets ; chaque œuvre d'art serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports et ainsi de suite, à l'infini.* » (Bourriaud, 1998 : 22)

En explorant de nouvelles dimensions de la vie sociale et culturelle, cet art contextualisé propose un nouvel espace interculturel pour une citoyenneté naissante, un nouveau langage esthétique nourri de dialogue, une gestalt océanienne capable d'habiter le monde autrement.

Afin de comprendre comment cette thèse peut donner à voir les différences, mettre en espace cette transculturalité et créer des ponts entre les identités, afin de comprendre comment elle va tisser et entre-tisser les liens dans un système différentiel et œuvrer en ce sens à placer une *recherche création* en arts plastiques au cœur d'une recherche sociétale, il faut aborder maintenant une herméneutique de la représentation identitaire en Nouvelle-Calédonie.

## CHAPITRE II :

# HERMENEUTIQUE DE LA REPRESENTATION IDENTITAIRE

SECTION 1 :

UN ACCORD-DES ENJEUX POUR UN  
PAYS

## L'accord, métonymie d'une complexité

« *Le problème est d'unir des notions antagonistes pour penser les processus organisateurs et créateurs dans le monde complexe de la vie et de l'histoire humaine* »  
(Edgar Morin, 2005)

Le mot « accord » désigne l'action d'arranger des pensées et des sentiments en un état de conformité<sup>82</sup>. En Nouvelle-Calédonie, il représente un long processus de reconnaissance puis de rééquilibrage en faveur des autochtones et doit, au terme d'une citoyenneté attestée et reconnue par tous, rendre possible la pleine souveraineté. Cependant, est-il possible de construire un sentiment de citoyenneté par un simple accord alors même que les habitants de ce pays ne s'y projettent jamais complètement puisqu'ils n'en détiennent pas toutes les rênes ? Et comment ce dernier peut-il prétendre prendre en charge, dans un seul et même projet politique de culture, une complexité<sup>83</sup> culturelle avérée aux visions très antagonistes (ce que l'histoire atteste) ?

Si la République Française a récemment nourri une réflexion pour fédérer les multiples identités d'Outre-mer<sup>84</sup>, elle a cependant inscrit la Nouvelle-Calédonie dans une logique différente mentionnée au titre XIII de la constitution française comme « dispositions transitoires relatives à la Nouvelle-Calédonie »<sup>85</sup>. Ce titre spécifique en organise son évolution statutaire selon un accroissement d'autonomie<sup>86</sup>. Il est en effet prévu que toutes les compétences soient transférées progressivement sur une durée de 15 à 20 ans et qu'à terme le Congrès et autres institutions du Territoire soient libres de se gouverner et de s'auto administrer<sup>87</sup>. Si, comme le souligne Gérard Cornu « l'autonomie »<sup>88</sup> est un mot absent des textes, c'est justement parce que la Nouvelle-

---

<sup>82</sup> Cette définition est tirée du site : <http://dictionnaire.sensagent.com/accord/fr-fr/>

<sup>83</sup> Le mot « complexe » vient de *complexus*, ce qui est entrelacé, tissé ensemble, Cf. Idem.

<sup>84</sup> La République Française a effectivement révisé sa constitution (le 28 mars 2003), en consignait l'ensemble des DOM-TOM dans un nouveau statut, celui de Collectivité d'Outre-mer (COM) qui tend vers la fédéralisation des identités ultramarines très disparates.

<sup>85</sup> Cette révision date du 6 juillet 1998.

<sup>86</sup> L'accord est mis en œuvre dans la loi organique 99-209 du 19 mars 1999 et dans la loi ordinaire 99-210 du même jour.

<sup>87</sup> Cf. Annexe n°4 : *Echéancier des transferts de compétences*, p. XXXIV.

<sup>88</sup> Le mot autonomie apparaît toujours de façon incidente, notamment pour les contrats pluriannuels de développement et de politiques énergétiques. Il n'apparaît ni dans la loi organique, ni dans la loi ordinaire.

Calédonie est dans une perspective d'accès à l'indépendance. (Cornu, 2004 : 93) La logique institutionnelle française et ce cheminement vers une autonomie sont confortés par le fait que tous transferts de compétences doivent faire l'objet d'une loi de pays adoptée au 3/5<sup>ème</sup> par les membres du Congrès de la Nouvelle-Calédonie. Par conséquent, l'accord conduit bien le pays vers une forme d'autonomie<sup>89</sup>.

Cependant, même si la répartition des compétences entre l'Etat, la Nouvelle-Calédonie, les communes et les provinces<sup>90</sup> est bien organisée par la loi organique, elle provoque quelques difficultés notamment dans la gestion des Arts et de la culture qui sont divisés entre l'Etat (Mission des Affaires Culturelles, Centre Culturel Tjibaou, etc.), le Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie (Musée de Nouvelle-Calédonie, etc.), les communes (lieux d'expositions, subventions d'artistes, etc.) et les provinces (sauvegarde du patrimoine, organisation de festivals, etc.). Dans ce contexte, il est particulièrement difficile de mettre en place des projets artistiques surtout quand ils nécessitent des mises en réseaux entre ces différentes institutions.

La loi organique permet cependant et par ailleurs à la Nouvelle-Calédonie la gestion de ses relations internationales notamment avec l'Europe et les Etats ou Territoires du Pacifique. Ce point est essentiel pour le développement d'une notion de citoyenneté car il permet à la Nouvelle-Calédonie d'apparaître formellement comme une entité indépendante capable de participer aux échanges mondiaux<sup>91</sup>.

Si l'ensemble des outils créés par l'accord permet aux calédoniens une prise de conscience politique et des engagements qui font progressivement émerger un sentiment de citoyenneté, la souveraineté demeure partagée entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie. En effet, alors que la Nouvelle-Calédonie accède progressivement à son propre pouvoir législatif et à une citoyenneté originale, fondée sur un corps électoral adapté, ses provinces demeurent encore expressément qualifiées de « collectivités territoriales » par la République Française.

---

<sup>89</sup> Est-ce qu'il s'agira d'une pleine autonomie ou d'une autonomie élargie, telle est la question ?

<sup>90</sup> Les trois premiers jouissent de compétences d'attributions, les provinces disposent, elles, des compétences de droit commun (résiduelles en pratique).

<sup>91</sup> La Nouvelle-Calédonie participe notamment au GMFL (Groupement Mélanésien du Fer de Lance), un système de coopération régionale qui lutte contre la dispersion des Territoires et des sociétés et milite en faveur d'une meilleure insertion dans le système international, ou encore à la CPS (Comité du Pacifique Sud) qui offre une aide technique de la formation et de la recherche scientifique dans les Etats et les Territoires insulaires, au FORUM, une organisation régionale de nature politique qui ambitionne une intégration économique avec la création d'une zone de libre-échange, etc.

Dans ces termes contradictoires, l'accord contient donc en lui un paradoxe qui fait de lui un principe dialogique<sup>92</sup> à partir duquel la citoyenneté prend appui pour éclore. En effet, bien que l'accord ne suspende pas les différents, il fédère progressivement en son sein l'ensemble des visions : s'il représente la reconnaissance pour les kanak, il invite aussi l'ensemble des entités calédoniennes à partager ce destin commun ; s'il reconnaît les ombres de la période coloniale, il marque aussi le début du temps de la décolonisation ; s'il opère pour la création d'un pays, il développe également un trésor de stratégies démocratiques pour la concevoir au sein d'une République Française traditionnellement une et indivisible et si enfin, il sert une cause politique indépendantiste, il concourt tout autant au projet politique loyaliste. Ces différences qui sont autant de visions antagonistes du pays, rendent complexe l'accord. Pourtant si en toute vraisemblance elles devraient se repousser, elles sont, dans la réalité, indissociables et même indispensables pour l'avenir de la démocratie pluraliste. Jacques Lafleur a tenu à ce sujet le propos suivant « L'idée de l'indépendance kanak et sociale, et celle de la Nouvelle-Calédonie à jamais française, sont nées à peu près en même temps. Dans l'ordre, l'idée d'indépendance est venue la première, donnant la vie et du corps à la seconde ». (Lafleur, 2000 : 84) Les ambivalences semblent donc nécessaires dans la recherche d'une vision unitaire du pays et bien qu'elles soient antagonistes et qu'elles nécessitent des ajustements (ce que l'accord prévoit), elles écrivent l'histoire contemporaine de la Nouvelle-Calédonie. L'accord par son principe dialogique, déroule donc le canevas d'un tressage aux multiples couleurs qui représente déjà le pays de la Nouvelle-Calédonie.

Grâce à une révision constitutionnelle, à un échéancier des transferts des compétences, et à la mise en place d'outils institutionnels adaptés, l'accord parvient à réunir les protagonistes néo-calédoniens au cœur d'un même destin commun et convoque, pour ce faire, le sentiment de citoyenneté au rang des médiateurs.

Si l'accord est un processus organisateur du *bien vivre-ensemble*, il est aussi créateur de liens entre les cultures et c'est ici qu'il convoque la citoyenneté en tant que médiatrice d'une vision unitaire du pays. Cependant, l'accord politique peut-il réussir à

---

<sup>92</sup> Dans la *Méthode T3*, p. 98, Edgar Morin définit le principe dialogique ainsi : « *le principe dialogique peut être défini comme l'association complexe (complémentaire/ concurrente/ antagoniste) d'instances nécessaires ensemble à l'existence, au fonctionnement et au développement d'un phénomène organisé* ».



représenter la complexité culturelle calédonienne, à inspirer du lien entre tous et à faire du sentiment de citoyenneté un garant de l'avenir politique et culturel du pays ?

Pour parvenir à répondre à cette question, il est utile maintenant de convoquer quelques images plasticiennes. Malgré son aspect textuel étoffé, l'accord doit être conçu ici comme une enveloppe tissée par un enchevêtrement de mémoires d'identités entrelacées. Il est comme un grand nid vide dans lequel toutes les entités calédoniennes, pleines de vie, de cultures et de mémoires, viennent s'installer, renouer avec une part de leur passé et métisser leur avenir. (Cheng, 1991) En imaginant de nouvelles conditions pour habiter le monde, l'accord recrée du lien à soi, du lien à l'autre et du lien au monde. Grâce à des signes empruntés à l'ensemble des cultures présentes sur le Territoire, il bâtit des ponts sémantiques entre elles qui créent à leurs tours des réseaux interculturels. Cette enveloppe, pour l'enjeu social et culturel qu'elle ambitionne de couvrir, en invitant les identités culturelles à tisser du lien entre elles en son sein, conduit progressivement à un sentiment de citoyenneté interculturelle. Cet accord est donc une entité capable de combiner la complexité néo-calédonienne et d'attirer et d'entraîner en elle des processus réciproques qui en son absence n'auraient entretenu que des relations d'oppositions figées. L'accord, par son aspect dialogique et sa capacité à relier en un tout toutes les visions du pays, crée du sentiment citoyen qui est utilisé à son tour pour représenter le projet politique d'une culture pour le pays.

De cette posture imagée de l'accord et des liens de réciprocité citoyen qu'elle suggère, il est maintenant intéressant de songer à la création artistique car cette dernière y joue un rôle de médiation prépondérant.

La création artistique contemporaine océanienne même si elle ne traduit qu'une portion de la réalité, produit des œuvres qui reflètent cette réalité métonymique sud-sud. En effet, en conjuguant des matériaux et des styles hétéroclites, transhistoriques et transculturels, elle nourrit les identités hybrides postcoloniales et tisse ainsi des liens éphémères entre les niches identitaires. En élaborant ces nouveaux signes, elle crée aussi un nouveau langage esthétique qui médiatise une société interculturelle en train de se faire. Cette expression artistique océanienne en rendant lisible ce tissage-métissage nourrit et médiatise donc le canevas tressé de la citoyenneté.

Selon Paul Ricœur cette médiation pourrait prendre sa source dans ce qu'il appelle « la spécificité de l'œuvre d'art »<sup>93</sup>. En effet, selon cet auteur, il résulterait de toute œuvre d'art, une temporalité spécifique en excès par rapport à sa production ; en quelque sorte une temporalité de la communicabilité. Si les œuvres d'arts contemporaines ont cette capacité de produire un temps de communicabilité qui médiatise les liens interculturels, elles permettent aussi et surtout de donner à voir et à croire en ce projet politique de culture au *projet citoyenneté*. Enfin, grâce à leurs caractères transitifs, ces œuvres d'arts contemporaines permettent aussi de rendre acceptable le caractère inachevé de cette société culturelle et renforcent ainsi le sentiment que chacun est responsable, au quotidien, de la dynamique citoyenne dans ce pays.

Les néo-calédoniens vivent un événement extra-ordinaire parce qu'ils n'ont jamais été autant maîtres de leur propre destin. Ils le doivent à un accord qui est capable de représenter en lui une totalité complexe. Il est le contenu d'un contenant paradoxal et esquisse progressivement par la voie d'une citoyenneté interculturelle, un pays démocratique pluraliste dans lequel l'expression artistique donne à voir et à lire une identité nouvelle. Cependant, pour que ce projet politique de culture émerge, l'accord s'appuie sur un autre concept censé régir l'ensemble des activités et des relations à l'alter au quotidien : *la reliance*.

---

<sup>93</sup> Cf. Entretien avec Paul Ricœur, in *Arts, langage et herméneutique esthétique*, par J.M, Brohm et M, Uhl.

## La reliance, une utopie ?

« Cette notion complexe de Reliance, j'en avais besoin. »

(Egard Morin in Jean Louis Le Moigne : 1, 2008)

L'utopie est un néologisme qui a été créé par l'écrivain anglais Thomas More en 1516. Elle est la synthèse de deux mots grecs οὐ-τοπος (lieu qui n'est pas) et εὖ-τοπος (lieu de bonheur). Elle représente une réalité idéale et sans défaut qui relève, pour son auteur, bien plus d'une *eutopia* (lieu qui est bon)<sup>94</sup> que de cette réalité difficilement accessible à laquelle le genre de l'utopie fera référence dans les décennies suivantes. Thomas More, dans son *Utopia*, nourri d'un épistémê complexe qui imagine un nouveau cadre social, développe cette idée selon laquelle un projet de réforme sociétal peut s'accomplir à partir d'une perception sensorielle nourrie par une source de connaissance observée, c'est-à-dire le voyage ethnographique et d'une création de la représentation, c'est-à-dire le récit. Cette connaissance observée qui ne se révélerait qu'au contact de l'autre, cette *Sorbonne du vivant* comme se plaisait à le dire George Balandier<sup>95</sup> (2004 : 74), pourrait-elle mettre en perspective cette pensée d'Erwin Schrödinger<sup>96</sup> lorsqu'il affirmait que l'identité porte en elle une altérité du milieu. L'utopie de Thomas More, au sens originel où il l'entendait c'est-à-dire l'eutopia, pourrait-elle être alors ce *topos* de l'inter, de l'entre-deux et de l'interstice, un temps vivant où s'exprimerait au présent, le temps de l'autre et où l'autonomie de l'esprit adviendrait aux contacts de connaissances différenciées ? Au-delà de la lutte polysémique entourant le concept d'utopie et reflétant ce vieil antagonisme interprétant le monde<sup>97</sup>, l'*eutopia* pourrait donc représenter un concept tout à fait pertinent pour

---

<sup>94</sup> C'est ainsi qu'il la fit préfigurer dans l'en-tête de son *Utopia* dans l'édition de Bâle de 1518.

<sup>95</sup> cf. La Quinzaine littéraire, n° 987, où Georges Balandier, interrogé sur son bilan, entreprit de répondre qu'il fallait absolument avoir « *L'idée de refuser l'alignement, d'avoir la passion de l'évènement plus que la peur du mouvement. L'idée aussi qu'il faut explorer ces mondes inédits, les nôtres maintenant, qu'il faut connaître ce qu'ils sont et ne pas les abandonner à la seule gouvernance des systèmes-machines. L'idée surtout que la technicisation généralisée n'abolit pas l'altérité, la différence, mais qu'elle la développe en proximité et en chacun* ».

<sup>96</sup> Bien qu'Erwin Schrödinger se soit passionné pour de nombreux sujets, allant de la thermodynamique à la perception des couleurs, son nom est surtout associé à la physique de l'atome : l'équation de Schrödinger reste un pilier de la mécanique quantique. En 1944, il écrivit un petit livre intitulé « Qu'est-ce que la vie ? », et qui fut, quelques années plus tard à l'origine de la découverte des structures et du fonctionnement de l'ADN par James Watson et Francis Crick.

<sup>97</sup> Il y a en effet ceux qui pensent qu'il est possible de réfléchir sur le réel à partir d'une représentation fictionnelle et ceux qui dissocient radicalement le rêve de l'acte et l'idéal du réel.

cette thèse où, entre politique et social, l'art pourrait, dans un jeu de mise à distance (de rupture), médiatiser de manière sensible l'altérité culturelle et donner naissance à un projet de citoyenneté interculturelle nommée *Kaleutopia*.

*Kaleutopia*, littéralement pour : kanak, Calédonie, européen et eutopia utilise *la reliance* comme principe de fonctionnement parce qu'elle recouvre de multiples dimensions (psychologiques, philosophiques et culturelles) qui enrichissent l'analyse des liens sociaux. La reliance concerne donc les domaines <sup>98</sup> :

- ▶ Du psychologique (le lien entre le Ça, le Surmoi et le Moi en construction),
- ▶ Du cosmique (le lien entre la religion et les racines),
- ▶ De l'ontologique et de l'anthropo-mythique (le lien entre une personne et l'espèce humaine et sa place dans l'évolution),
- ▶ Et bien entendu du social (le lien entre l'individu et le collectif).

Si les pères philologiques de la reliance furent Roger Clausse et Maurice Lambilliotte, cette notion fut reprise et réélaborée à la fin des années 1970 par Marcel Bolle de Bal qui souhaitait traiter d'une sociologie des médias et du « besoin psychosocial d'information ». Pour aller au-delà de la notion de connexion qui ne prenait pas suffisamment en compte le sens, la finalité et l'insertion dans un système, Marcel Bolle de Bal utilisa la reliance pour sa double signification conceptuelle<sup>99</sup> :

- ▶ Celle d'être un acte de relier ou de se relier (la reliance réalisée, c'est-à-dire l'acte de reliance),
- ▶ Et celle d'être le résultat de cet acte (la reliance vécue, c'est-à-dire l'état de reliance).

Pour cet auteur, relier ce serait donc « créer ou recréer des liens, établir ou rétablir une liaison entre une personne et soit un système dont elle fait partie, soit l'un de ses sous-systèmes »<sup>100</sup>. La reliance serait donc un concept éclairé qui permettrait de comprendre la problématique du lien social dans la société contemporaine et impliquerait toujours, selon son auteur, une *médiation* et un *système médiateur* qui peuvent être<sup>101</sup>:

---

<sup>98</sup> Ces définitions sont tirées d'un article de Marcel Bolle de Bal, *Reliance, déliance, liance, émergence de trois notions sociologiques*.

<sup>99</sup> Cf. Barbier, R. 2004, *Flash existentiel et reliance*.

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> *Id.*

- Soit des *systèmes de signes* (la langue, la possession d'objets de consommation, etc.) ou de *représentations collectives* (les croyances, la culture, etc.) permettant la communication et l'échange) ;
- Soit des *instances sociales* (groupes, organisations, institution, etc.), déterminant et modelant les rapports de reliance.

Pour Edgar Morin « *La notion de reliance comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement, et en donnant un caractère actif à ce substantif. «Relié» est passif, «reliant» est participant, «reliance» est activant* » (2005)<sup>102</sup>. La reliance activerait donc du lien à soi et du lien à l'autre à la fois à partir de champs sémiotiques étendus et de politiques de projets de culture. En ce sens, et dans ce projet de *Kaleutopia* où tout est encore à définir, elle offre à l'art océanien un rôle premier, un rôle de jeune espoir qui doit, dans une ellipse tendue, s'en emparer et s'en parer pour donner à voir et à croire en cette société plurielle.

L'art est, en effet, un langage, un « passeur de sens » entre des univers de significations plurielles. (Barbier, 2009). Il traduit d'insolites possibilités d'être à l'identité et médiatise une manière originale d'habiter le monde. (De Certeau, 1998, 1990/ Hall, 2008). Il tisse avec la réalité, s'incarne et s'enrichit au contact du monde tel qu'il va. (Ardenne, 2002). Il régénère ou rénove des signes inédits ou jusqu'alors tenus à l'écart, ceux qui symbolisant les valeurs des codes de la vie publique, reflètent une société en mutation. En les réinterprétant, (re)territorialisant et (re)sémantisant, l'art par un surprenant coefficient d'internalisation propose une nouvelle vision réticulaire de l'organisation sociale et marque le grand retour du sujet comme acteur, du lien subjectif comme intermédiaire, des arts de faire au quotidien comme de possibles inscriptions d'identités multiples et de proximité. Cette dimension globale des identités dans la société par le langage de l'art participe à la construction de nouveaux imaginaires donc à la reconfiguration des identités. Par cette capacité à créer

---

<sup>102</sup> Ce concept clé sera d'ailleurs au cœur de la pensée complexe d'Edgar Morin. « *La pensée complexe est la pensée qui relie. L'éthique complexe est l'éthique de reliance. [...] Il faut, pour tous et pour chacun, pour la survie de l'humanité, reconnaître la nécessité de relier, de se relier aux nôtres, de se relier aux autres, de se relier à la Terre-Patrie* » (Morin, 2004 : 269) cf. J.L. Le Moigne, 2008, *Synergies Monde* n° 4, pp. 177-184

du nouveau paysage identitaire dans la société, il révèle son aptitude à embrasser le monde dans ses diversités, à faire naître du rapport interculturel.

Néanmoins, n'est-il pas ambitieux de projeter une *Kaleutopia* sur ce principe de reliance par l'art alors même qu'une partie des citoyens vivant sur le territoire ne sont pas représentés dans leur totalité ? En effet, comment concevoir cette *Kaleutopia* quand des individus, en raison de leurs identités culturelles, ne jouissent pas de la totalité de leurs droits civiques (le corps électoral gelé) ou d'une reconnaissance culturelle sociale totale (représentations discriminantes des jeunes océaniens vivant à Nouméa) et sont ainsi insidieusement mis au banc d'une société multiethnique consumériste qui accumule des *calédonialités*<sup>103</sup> plus qu'elle ne les assemble tel un naïf qui collectionnant assidûment ces « images du mode d'être », pense pouvoir ainsi légitimer durablement sa présence sur le Territoire calédonien. En effet, si la reliance est capable d'ouvrir des pistes de réflexions pour un projet de politique de culture uni et différencié et médiatisé par l'art en pensant à « *l'unité du multiple et la multiplicité de l'un* ». (Morin, 2005), elle se heurte en premier lieu à ces deux points problématiques de la société calédonienne actuelle. Pour mieux comprendre ce en quoi cela est problématique pour la *Kaleutopia* ; il est utile ici de faire un détour culturel vers une autre société multiethnique, celle de la Grande-Bretagne. Là-bas, la politique menée depuis quelques années est inclusive en ce sens que la société multiethnique est invitée à partager les structures du gouvernement et le pouvoir, à construire un monde commun en créant une diversité de collectivités (Manya, 2006). Cependant, selon Bhukhu Parekh, cette possibilité de bâtir une identité commune sur la diversité ne doit pas être synonyme d'uniformité culturelle mais d'« *une communauté de communautés et une communauté de citoyens* ». (Parekh, 2006 : 56-149). Selon cet auteur, il est donc essentiel de ne plus pouvoir identifier les citoyens à leur Etat mais à des appartenances culturelles qui les médiatiseraient comme des intermédiaires vivant dans une communauté de communautés. Ici les notions de citoyenneté et d'appartenance seraient donc liées dans une dynamique qui reposerait essentiellement sur leur complémentarité. Et pour cet anthropologue ; de poursuivre que si la citoyenneté s'enracine dans des droits et des statuts, l'appartenance est, elle, une notion plus subjective et fragile qui repose uniquement sur le sentiment de reconnaissance sociale.

---

<sup>103</sup> Des façons d'être calédonien.

Or, si celui-ci venait à manquer voire même à être absent et cela malgré une égalité citoyenne formelle, l'identité serait en danger car il naîtrait chez elle un profond sentiment d'aliénation qui la conduirait inexorablement à l'auto exclusion. De fait, en Nouvelle-Calédonie, et cela malgré le projet de politique culturelle ambitieux embrayé à partir de l'accord de Nouméa et reconnaissant l'égalité entre tous les citoyens, les droits intrinsèques à la citoyenneté sont bafoués et la reconnaissance sociale de certaines identités culturelles faible, voire inexistante pour une frange de la population qui se marginalise.

Or, pour Stuart Hall, si les sphères publiques ne se contentent que de réaffirmer les libertés individuelles et les égalités formelles, elles ne peuvent pas refléter complètement la complexité des attaches et des sentiments d'appartenances des identités hybrides. Alors de fait, elles font la part belle à l'ethnicité et aux cultures communautaires qui sur-essentialisent la différence culturelle et fixent les binarités raciales. Par conséquent, il paraît impératif de pouvoir « *construire une diversité de sphères publiques dans lesquelles chaque particularité se verra transformer parce qu'elle sera obligée de négocier à l'intérieur d'un horizon plus large. Il est en effet capital que cet espace reste hétérogène et pluriel, et que les éléments qui négocient entre eux en son sein préservent la différence. Ils doivent résister à la tentation d'être intégrés dans un processus d'équivalence formelle, tel qu'il est inscrit dans une conception libre de la citoyenneté.* » (Hall, 2008 : 407).

L'accord s'il souhaite coordonner la différence et l'identité dans la recherche d'une démocratie authentiquement hétérogène doit donc imaginer un projet sociétal multiculturel qui va au-delà des frontières traditionnelles du discours politique classique français car en métropole, la multiculturalité a toujours eu un effet disruptif dans le discours dominant. Selon ce même auteur en effet : « *L'Etat affirme s'être débarrassé de son particularisme ethnique pour apparaître sous une forme civique, universaliste, culturellement nettoyée.* » (Hall, 2008 : 399). Le discours sur la nationalité ne reflèterait pas un Etat déjà unifié et achevé mais tendrait à montrer qu'il forge et construit une forme unifiée d'identification en dehors des différences supposées diviser. La communauté serait donc imaginée au centre de l'identification et du sentiment d'appartenance.

Si cette demande d'égalité et de différence excède le discours politique métropolitain existant, la société calédonienne s'est elle toujours constituée dans et à

travers la relation à l'autre et à la différence. Pour qu'advienne réellement le projet d'une société multiculturelle, le politique doit se nourrir du particulier et de l'universel, d'un approfondissement, d'une extension et d'une radicalisation des pratiques démocratiques dans la vie sociale et d'une contestation permanente et de toute forme de clôture exclusive, racialisée et ethnicisée de l'autre. Aussi, pour commencer à songer à une *Kaleutopia* et à de possibles relies par l'art, est-il d'abord nécessaire de mener un travail sur la représentation identitaire qui doit positiver les sentiments d'appartenance et de reconnaissance sociales. Les premiers exercices de cette *Kaleutopia* porteront donc sur la reconnaissance de la multiplicité grâce à des exercices d'expressions artistiques. Ce n'est que plus tard que la *Kaleutopia*, en proposant de la reliance par l'action artistique, unira en un *topos* abstrait cette diversité culturelle. De cet ensemble seulement pourra naître une citoyenneté inter-culturelle.

Si les expérimentations artistiques doivent commencer par un travail de reconnaissance, c'est-à-dire sur les représentations identitaires, il faut maintenant étudier la manière dont elles se sont constituées en Nouvelle-Calédonie, notamment pour les autochtones.



# De la représentation identitaire à une société en représentation, entre reconnaissance et aliénation

« Renversez l'Histoire, faites d'eux un peuple de vainqueurs, je crois...qu'il n'y aurait pas de négritude. »  
(Aimé Césaire, 2004)

Comme aimait à le dire Aimé Césaire : heureux est le peuple qui n'a nul besoin de se revendiquer en tant que tel. Si durant la colonisation, les naturels de Nouvelle-Calédonie ont été dénommés les canaques<sup>104</sup>, la notion de « peuple kanak »<sup>105</sup> n'est, elle, apparue que très tardivement, au-delà de 1975 date à laquelle fut organisé le festival *Mélanésia 2000*<sup>106</sup>. La raison en est très simple. Pendant toute la période précoloniale, l'interaction des groupes s'est toujours réalisée à petite échelle<sup>107</sup> parce que le phénomène insulaire empêche, même encore de nos jours, une intrusion massive. Cette donnée de géographie culturelle, étayée par les linguistes, si elle est un détail, a pourtant une grande importance puisqu'elle explique, à elle seule, la raison pour laquelle les groupes n'ont pas cherché à définir ni leur propre différence ni à concevoir un terme élargi pour se dire *peuple de...* Le réveil culturel symbolique du peuple kanak est donc très récent<sup>108</sup> et débute réellement avec les premiers mouvements politiques indépendantistes que sont les *Foulards Rouges* et le *Groupe*

---

<sup>104</sup> A la fin du XVIII<sup>ème</sup>, les navigateurs désignaient tous les indigènes qu'ils rencontraient dans les mers du Sud par le terme de la langue polynésienne *kanak* qui signifie « homme ». Au XIX<sup>ème</sup>, l'usage du terme « kanak » se généralise et son écriture se francise en « canaque ». A partir de la seconde moitié du siècle, accompagnant la colonisation des pays du Pacifique insulaires, les termes « kanak » ou « canaque » vont rapidement désigner les sauvages mélanésiens, noirs et réputés cannibales. Dans le *Dictionnaire du français illustré des mots et des choses à l'usage des maîtres, des familles et des gens du monde* de G. Chamerot, en 1897, le kanak est défini comme suit : « kanak ou canaque ; indigène de la Nouvelle-Calédonie et des archipels environnants : les kanaks de l'intérieur sont anthropophages ». Le mot canaque devient ainsi une injure et qualifie l'état le plus dégradé de l'humanité. Cf. *Kannibals et Vahinés, Imageries des mers du Sud*, p 53.

<sup>105</sup> L'orthographe « kanak » symbolise la revendication identitaire nationaliste.

<sup>106</sup> *Mélanésia 2000* est un festival qui a été organisé en 1975 sur l'actuel site du CCT par Jean-Marie Tjibaou. Il mettait en scène un ancêtre d'une lignée Dui/Baï : Tein Kanaké et permettait ainsi de donner à voir pour la première fois une culture bien vivante. Pour beaucoup il symbolise désormais le réveil identitaire kanak.

<sup>107</sup> Notamment parce que le nombre de locuteurs étaient très réduit.

<sup>108</sup> On l'assimile aux années 1980.

1878<sup>109</sup> structurés autour d'un *Comité de coordination pour l'indépendance* rallié un peu plus tard par l'Union Multiraciale de Nouvelle-Calédonie (mouvement formé par des dissidents kanak de l'Union Calédonienne)<sup>110</sup>. La quête pour une reconnaissance identitaire est donc d'abord passée par une reconnaissance politique « *parce que, dans un système social aussi inégalitaire qu'une colonie où sévissent un fort racisme et un puissant ethnocentrisme de la part des colons, le dénigrement de leurs cultures<sup>111</sup> ne laisse pas aux colonisés d'autres possibilités pour parvenir à l'égalité qu'ils revendiquent que de faire reconnaître la dignité de leur identité bafouée.* » (Césaire, 2004 : 102) Le fait que la naissance de cette quête ne puisse pas être dissociée de l'engagement politique, conditionne un certain nombre de déterminismes.

Dans un premier temps, la naissance démocratique du peuple kanak a provoqué de manière symétrique et en opposition l'avènement d'autres partis politiques<sup>112</sup> et naturellement de corps électoraux allant de pair. Du réveil identitaire kanak est donc vraiment née la conscience d'une société de culture plurielle aux racines composites et entremêlées dans une stratification culturelle, historique et économique très variée.

Dans un second temps, elle tend à prouver que la lutte des autochtones, pour la reconnaissance culturelle de leur peuple, passe nécessairement par une forme d'assimilation, ici particulièrement par l'obtention d'une légitimité démocratique. Céans, il ne faut cependant pas se méprendre sur les objectifs visés par cette entrée en démocratie. Le dessein a toujours été de devenir égaux sans jamais être rendus semblables, puis maîtrisant suffisamment les codes dominants, de les utiliser à des fins

---

<sup>109</sup> Le nom de ce groupe fait référence à l'insurrection de 1878 emmenée par le chef Ataï dans la vallée de Païta.

<sup>110</sup> Les deux groupes, les *Foulards Rouges* et le *Groupe 1878*, s'unissent en 1975 au sein du Parti de Libération Kanak (Palika). C'est sous l'impulsion de Jean-Marie Tjibaou et d'autres membres de la jeune garde de l'Union Calédonienne (notamment Pierre Declercq, Éloi Machoro et François Burck) que ce parti opte officiellement pour l'indépendance en 1977 et forme en 1979, avec le Palika et d'autres mouvements souverainistes, le Front indépendantiste (FI).

<sup>111</sup> Jacques Lafleur a dit à ce sujet : « Tous les événements dramatiques sont dus à l'incapacité des blancs et assimilés à reconnaître les kanak et leur identité. Depuis toujours, ils ne l'ont pas fait par méchanceté, mais, tout simplement, ils n'ont jamais essayé de comprendre la frustration des mélanésiens et leurs revendications identitaires. Peut être même que la quasi-totalité d'entre eux n'a jamais ressenti ce bouillonnement et ce malaise qui existaient » in Lafleur, J. 2000, *L'assiégé 25 ans de vie politique*.

<sup>112</sup> De l'autre côté du pôle démocratique, il y a surtout le Rassemblement pour la Calédonie dans la République (RPCR) qui a été fondé par Jacques Lafleur en 1977 (sous le nom initial de Rassemblement pour la Calédonie, le nom de RPCR n'étant pris qu'en 1978 que lors de son ralliement au RPR de Jacques Chirac).

d'émancipation pour enfin se débarrasser définitivement des oripeaux de la colonialité. C'est en ce sens uniquement que l'accord de Nouméa a été accepté puis signé par les indépendantistes.

Pour les kanak, l'assimilation aux codes français n'a donc jamais été synonyme d'assimilation à la culture française. Cette assertion, si elle est une réalité évidente aux yeux de l'ensemble des calédoniens, remet pourtant aujourd'hui en question les fondements même de la République Française. Depuis 1946, la République Française est définie comme « *indivisible, laïque, démocratique et sociale* » et offre dans le même temps « *aux territoires d'outre-mer qui manifestent la volonté d'y adhérer des institutions nouvelles fondées sur l'idéal commun de liberté, d'égalité et de fraternité et conçues en vue de leur évolution démocratique* »<sup>113</sup>. Dans cette acceptation généreusement humaniste de la République Française qui tend à un surplus de démocratie, comment intégrer cette diversité diasporique calédonienne anachronique c'est-à-dire qui adhère davantage à un espace mondial aux multiples temporalités et référents subjectifs plutôt qu'à une unique identification à un Etat et à un Territoire ? Comment continuer à concevoir un idéal de République quand une partie des identités, d'outre-mer notamment, remet en cause l'isomorphisme Etat/nation – peuple/territoire/souveraineté ? Comment embrasser au cœur de son ensemble politique et de son corps social<sup>114</sup> une diversité multiforme qui reflèterait plus une quête identitaire plutôt qu'un rêve de nation ? Comment concevoir enfin qu'un si petit et jeune peuple, comme celui de la *Kaleutopia*, puisse avoir davantage faim de citoyenneté que de nation ?

Si la petite Nouvelle-Calédonie, par sa force de recherche identitaire inassouvie et son projet de culture, donne de nouvelles pistes de réflexions au donné politique contemporain, français particulièrement, elle tend à montrer également et cela dans un troisième temps, que les politiques de reconnaissances culturelles mises en place depuis l'accord de Nouméa ont permis une lente et progressive absorption de la modernité par les identités insulaires. Marshall Sahlins disait d'ailleurs à ce sujet : « *Le paradoxe historique tient au fait que, face à l'hégémonie de la culture moderne qui menace de les absorber et d'absorber avec eux leurs pratiques, les peuples insulaires*

---

<sup>113</sup> Cf. La Constitution de la République Française, respectivement l'article 2 et le préambule.

<sup>114</sup> Quelle est la place réservée aujourd'hui aux enfants des anciennes colonies sur le sol métropolitain ?

*ont tenté à leur tour d'absorber cette culture venue d'ailleurs. J'engloutis ce qui m'engloutit : c'est là sans doute la grande contradiction de notre époque, mais aussi sa principale dynamique. Le processus s'est amorcé de manière inconsciente, telle une pratique culturelle spontanée, et a été étayée par des choix de politiques culturelles délibérés.* » (Sahlins, 2000 : 20)<sup>115</sup>. Ici particulièrement et parce que les discours politiques sur la culture y contribuent depuis l'accord de Nouméa, les identités insulaires contemporaines tendent toutes à se construire à partir d'une représentation bipolaire entre le « traditionnel » et le « moderne » entre la « vraie coutume » et le folklore de celle-ci. Si la naissance de la quête culturelle kanak n'aurait pu voir le jour sans cet engagement politique précité, ce jumelage systématique des représentations du kanak dans le discours politique anticolonial a tendance à n'être maintenant plus qu'une drogue douce administrée pour apaiser les brûlures du fantôme de la colonisation et les désillusions d'une société jetée trop brutalement dans une consommation effrénée. La lutte identitaire ayant longtemps servi de mamelle à la revendication politique, il est impératif aujourd'hui, à la lumière de cette célèbre phrase de Jean-Marie Tjibaou qui disait : « notre identité, elle est devant nous », que le discours politique n'instrumentalise plus la culture à son profit, qu'il ne la folklorise plus parce qu'il ne fait plus que la réifier sans se préoccuper réellement de son avenir.

Bien que cette représentation bipolaire soit aliénante, les identités autochtones ne peuvent pas encore se dissocier complètement de ce discours politique parce qu'elles subissent encore de nos jours les méfaits d'une imagerie coloniale déstructurante.

---

<sup>115</sup> Cf. Sahlins, M. 2003, « Identités et modernité du Pacifique » in *Les identités du Pacifique*.

SECTION 2 :

IMAGES, CULTURES ET SYMBOLES  
ACTUELS

# Des clichés coloniaux à l'imagerie contemporaine, les signes de la mémoire à l'œuvre d'une imagination de soi

*« Grande Terre  
Terre sauvage  
Rouge  
Et de sable noir  
Enfouissant mes doigts  
Comme on le ferait dans de l'eau  
Je puise mes forces et mon adresse  
Dans ton ventre »  
(Nicolas Kurtovitch, 1998)*

Telle une odalisque lascivement alanguie dans des vapeurs de bain et évoquant un harem fantasmé, l'*océanisme*<sup>116</sup>, même s'il ne recouvre pas la même structure que l'orientalisme en ce sens qu'il n'a pas été chargé de son étude ni de la reproduction de son image, a généralisé des clichés racistes qui perdurent encore dans la représentation identitaire locale. Ainsi, des méchants kannibals aux belles vahinés<sup>117</sup>, les îles du Pacifique ont fait l'objet d'un surprenant processus d'objectivation de la part des européens faisant de ces lieux tantôt des paradis à gagner, tantôt des terres infâmes à civiliser. (Guillaud, 2003 : 9) Ces visions, si elles ont durablement imprégné le regard occidental et font état aujourd'hui d'une histoire de l'alter (qu'il conviendrait enfin d'étudier en profondeur pour une meilleure gestion de la représentation sociale de la diversité culturelle sur le sol français) ont également créé localement une représentation identitaire négative qui attise des tensions interethniques néfastes au développement de la mise en place du destin commun en Nouvelle-Calédonie. Ces stigmatisations identitaires négatives ont conduit les identités à sur-essentialiser leurs valeurs culturelles selon des marqueurs identitaires comme la relation à la terre mère ou à la tradition ancestrale qui risquent dans un avenir proche, dans le contexte

---

<sup>116</sup> Cf. Guillaud, D. 2003, *Iles rêvées, Territoires en crise dans le Pacifique insulaire*, pp. 6-10.

<sup>117</sup> Cf. Annexe n°8 : *Des clichés exotiques aux images d'aujourd'hui*, p. LIX.

politique postcolonial précité, de se théâtraliser aux contacts de cultures mondiales consuméristes et avides de traditions. Il paraît donc essentiel de pouvoir mener un travail d'identification puis d'analyse de ces représentations identitaires parce que la société actuelle s'élabore à partir de ce discours visuel et qu'il influence les échanges interculturels. « C'est l'explication des schémas de pensées qui va permettre de sortir de l'agacement, des frictions provoquées par des situations qu'on ne comprend pas, et de s'acheminer vers un ailleurs plus ouvert » (Valantin/ Euzen-Dague, 2008 : 40)

L'ensemble des clichés coloniaux archivés en Nouvelle-Calédonie<sup>118</sup> et dont quelques uns sont actuellement accessibles à la vente sous la forme de petits carnets de cartes postales, forment un ensemble cohérent en ce sens que ces clichés présentent toujours les mêmes types de scènes<sup>119</sup> : des portraits d'autochtones en studio ou à la tribu, des colons travaillant la terre dans les stations ou cheminant dans la ville de Nouméa alors très peu urbanisée, des forçats au bain ou encore des missions où pasteurs et prêtres mènent leurs travaux d'évangélisation. Ces photographies de la colonie alors destinées aux publics de la fin du second Empire et des débuts de la République en 1870, répondent en fait à une propagande de politique coloniale alors en pleine expansion. Elles obéissent donc toutes à un ensemble de règles (successions de plans, poses et accoutrements figés, ustensiles accrochés, etc.) qui indexent le signifiant au rang d'une réalité qui a toujours été d'un autre temps. Pierre Culand a écrit à ce propos « *l'acte photographique redouble et fige ce signifiant en un palimpseste, objet d'interprétation et de réécriture, dans la cohérence des codes du lecteur. [...] Du réel il indexe plus qu'il ne traduit, laissant au consommateur de l'image, en cette fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le champ libre au discours civilisateur et pacificateur qui accompagne la colonisation.* » (Culand, 1996 : 30) Ces images, si elles sont un bricolage idéologique à replacer dans un contexte historique à l'esthétique particulière, ont véhiculé pendant plus d'un siècle un ensemble de clichés qui sont encore très prégnants dans la vie au quotidien. Aussi n'est-il pas rare d'entendre encore de nos jours quelques stéréotypes surannés tels que : en chaque homme sommeille un

---

<sup>118</sup> Ernest Robin, les frères Dufty installés depuis 1867 et Allan Hughan arrivé en 1873 fournissent, par leurs photographies de studio et de terrain, de la matière à une importante production de cartes postales qui seront largement distribuées puis réutilisées par les dessinateurs comme Ferat et Benett dans *le Tour du monde* et *Le Journal des Voyages*. De nombreuses photographies sont consultables aux Archives de Nouvelle-Calédonie.

<sup>119</sup> Cf. Annexe n°8 : *Des clichés exotiques aux images d'aujourd'hui*, p. LIX.

sauvage, en chaque femme demeure une volupté cachée, et en chacun d'eux veille une sorte d'indolence qui serait propre aux îles, etc. Ce sont ces préjugés qui conduisent des hommes comme Octave Togna<sup>120</sup> à dire, concernant la période en amont des Evénements : « *Nous étions considérés comme des sous-hommes, incapables d'agir et de penser* ». Ce sentiment de victimisation prend sa source dans une représentation coloniale relativement ancienne qui a été relayée notamment par ces clichés photographiques. Pendant de longues années, ils ont assujéti les individus autochtones et immigrés au rang de sujets des colonies et les ont ainsi placés dans une relation d'infériorité qui constitue maintenant autant de résistances à se distancier de soi que pour aller vers l'autre et sa complexité. S'il faut constater que le présent de la Kaleutopia est encore infiltré par ces résidus représentationnels d'un passé colonial douloureux, il faut, dans un futur proche, y travailler parce que ces images fondent la société actuelle.

Il est difficile de déterminer avec exactitude les raisons pour lesquelles persistent encore ces représentations négatives dans la société actuelle. Pour Bernard Rigo, si le préjugé est un obstacle, il est aussi source de connaissance parce qu'il est « l'indice d'un espace commun de pensée », en ce sens, il peut être « ce qu'il y a de plus ancien dans une culture et qui à ce titre possède une force structurante sur les représentations d'un sujet ». (Rigo, 2005 : 7) Cette idée d'une société qui se nourrirait des préjugés pour advenir est admirablement exprimée dans *La Brousse en Folie*<sup>121</sup>, une Bande dessinée humoristique dépeignant la société calédonienne à partir d'une trame de signes individuels stéréotypés. L'ensemble des stéréotypes qui y sont énoncés, fonctionne aujourd'hui comme un répertoire de codes qu'il convient de maîtriser pour mieux gérer sa relation à autrui. Pour étayer ce propos voici deux anecdotes personnelles :

---

<sup>120</sup> Octave Togna fut directeur de l'ADCK de 1998 à 2005.

<sup>121</sup> Son auteur, Bernard Berger, a produit plus de 20 albums depuis les années 1990. Il y rassemble des personnages typiques vivant des aventures proprement calédoniennes. Ainsi Tathan surnommé *mon canard laqué* par sa caille dit Mandarine (sa femme) représentent le couple asiatique (« il vend tout ce qu'il trouve à tout ce qui bouge »), Tonton Marcel surnommé *mon dawa* par *sa loche saumonée* dit Mimine (sa femme) représentent le couple caldoche (« élevages, coups de pêches, coups de fêtes », etc. les représentent), Mr et Mme Joinville se surnommant l'un l'autre *mon chéri* et *ma biche* représentent le couple métropolitain (« intéressés par l'argent, ils savent tout et ont tout vu »), Dédé surnommé *mon poingo* par sa *roussette* dit Joséphine (sa femme) représentent le couple kanak (« champ, coutume et flemmardise », etc. sont censés les représenter).



La première.

Tandis que je travaillais au Musée de Nouvelle-Calédonie, cette phrase m'a été lancée :

« T'ention, madame Joinville, c'est qu'elle sait bien peindre !.. »

Comme ma réponse à ce test verbal fut immédiate :

« Mais oui mon canard laqué mais toi aussi tu sais bien peindre ! »

L'auteur de cette interpellation d'origine asiatique fut pris d'un grand fou rire.

La deuxième.

Tandis que j'assistais à un buffet du Vice rectorat, un homme d'origine mélanésienne en me

voyant vêtue d'une robe mission m'apostropha en ces termes :

« Tu fais ta Joséphine ou quoi ! Tu veux faire ta kanak ? »

Comme ma réponse fut assez cinglante :

« Et toi pourquoi tu t'habilles en surfer ? »

Il fut également pris d'un grand fou rire.

Dans les deux cas, même si le ton de départ est agressif, il s'agit bien là d'une joute verbale qui cherche à tester, par des stéréotypes imagés et imaginés par *La Brousse en Folie*, l'épaisseur culturelle des personnes en présence. Le cliché sert alors ici à resserrer les liens dans un espace-temps évidemment très localisé. Il a un pouvoir de reliance et en produisant de l'empathie et du partage, il implique un travail sur ses propres représentations qui est utile à une bonne intercompréhension ethnique. En ce sens, une fois les stéréotypes identifiés et les crispations identitaires dépassées, le cliché traverse le discours de la communauté toute entière pour devenir un lieu commun dans la société actuelle. Il forge ainsi une relation à l'alter originale basée sur l'observation et l'expérimentation, la fierté et l'humour.

Ici, il s'agit bien de réussir à aller au-delà des stéréotypes racistes ou colonialistes et de prouver son existence réelle c'est-à-dire tel qu'on est et que l'on devient afin d'imposer définitivement une image positive et fière de soi. Ce positivisme est nettement visible dans l'évolution du mot « kanak ». Ce vocable, s'il était autrefois orthographié « canaque », est maintenant passé dans le langage courant et est désormais résolument assimilé à la lutte anticoloniale. S'il désignait un trait négatif, il relate à présent d'une lutte identitaire forte. Cependant, comme l'explique Sophie Barnèche, ce terme est désormais utilisé avec beaucoup de réserve de la part

des jeunes car il est le synonyme d'une lutte politique trop lourde, empreinte d'une revendication et d'un orgueil identitaire. Il ne renvoie plus à une réalité mais à un discours politique et idéologique. (Barnèche, 2005 : 113) Il est alors spontanément érudé et remplacé dans les conversations courantes par le néologisme « méla » (troncation naturelle de mélanésien) qui semble être plus neutre, en tout cas ni dévalorisé ni revalorisé. Pour la jeunesse océanienne urbaine, il témoigne d'un changement de cap dans l'éventail des repères identitaires. (Barnèche, 2005 : 114)

Ces jeunes se reconnaissent alors davantage aujourd'hui dans les désignations suivantes : « océaniens, gens des îles, peuple du pacifique, etc. » qui leur permettent la création d'une identité commune basée sur des similitudes culturelles et des traditions de partages. (Barnèche, 2005 : 115) Cette nouvelle appellation, en laissant à chacun ses appartenances culturelles spécifiques<sup>122</sup>, donne un sentiment d'unité qui valorise le métissage, ce qui correspond bien à la réalité d'un brassage ethnoculturel réel. Dorénavant, et l'accord de Nouméa y contribue depuis fortement, il s'agit de donner à voir un ensemble d'us et coutumes propres au pays qui montre son multiculturalisme, son multilinguisme et ses multiples compétences à échanger dans le respect des différences<sup>123</sup>.

La production artistique n'est bien sûr pas étrangère à ce développement harmonieux de la société, elle y participe depuis une dizaine d'années en créant un ensemble d'œuvres qui témoignent de cette volonté humaniste de cheminer ensemble vers un destin commun. Ainsi, les arts, en puisant ouvertement dans cette mémoire culturelle spirituelle et spécifique de la société océanienne (telle la pluralité dans le primat des relations ou la conception de la sacralité et de l'ancestralité dans un espace-temps déterminé) vont rendre lisible et visible un ensemble de valeurs dynamiques qui représentent désormais aux yeux de la jeunesse océanienne, de véritables nouveaux principes d'individuations. En effet, en une dizaine d'années, le territoire a vu émerger de nombreuses expositions de sculptures et de traditions orales (contes, arts du tissage et de la vannerie, etc.), un Fonds d'Art Contemporain Kanak et Océanien, des nouvelles littéraires (Déwé Gorodé, Nicolas Kurtovitch, Claudine Jacques, Anne

---

<sup>122</sup> Les jeunes, pour parler de ces spécificités culturelles, utilisent le terme « d'origine ». Il semble, selon Sophie Barnèche, que cette expression ouvre un espace de tolérance en évitant les dominations explicites et les conflits. (Barnèche, 2005 : 115)

<sup>123</sup> Par exemple, il ne saurait plus y avoir de cérémonies officielles sans gestes coutumiers.

Bihan, etc.) du théâtre (Pierre Gope, etc.), de nombreuses formes d'activités poétiques (Déwé Gorodé, Nicolas Kurtovitch, Frédéric Ohlen Paul Wamo ou le Club des amis de la poésie, etc.), de nombreuses associations d'écrivains et d'artistes (Association des écrivains de Nouvelle-Calédonie, Fluctua, Collectif Siapo, Nyian, Soap'art Océanie, etc.) et enfin des entreprises éditoriales (Grain de Sable, l'Herbier de feu, etc.) et la maison d'édition : Iles de lumière. Depuis 1998, la production artistique en Nouvelle-Calédonie est donc effervescente<sup>124</sup>, en ce sens qu'elle est multidimensionnelle et multidirectionnelle. Elle cherche, dans une perspective de changement et de développement, à construire des projets communs<sup>125</sup> qui invitent sans fausse pudeur à la confrontation des logiques et des réalités. Dans ce désir de projets collectifs, et par l'identification des représentations que chacun s'est constitué de lui-même, des autres, des événements<sup>126</sup> et du monde, l'art en Nouvelle-Calédonie a définitivement fait évoluer les comportements<sup>127</sup>. Il abolit les frontières, expérimente, observe, reprend, déforme, distancie pour mieux exprimer cette diversité, pour témoigner d'un passé colonial douloureux et pour justifier ce présent ambitieux. En libérant des stéréotypes et en donnant des clés pour mieux apprendre à se connaître et à communiquer, il a définitivement changé les relations interethniques et œuvre, dans ce sens, au dialogue interculturel donc au destin commun.

Si l'imagerie contemporaine artistique œuvre à une représentation nouvelle des identités, elle interroge aussi les pratiques de cette thèse.

---

<sup>124</sup> Cette effervescence créatrice n'aurait pas été aussi prolifique si elle n'avait pas été soutenue notamment par L'ADCK, la DAC, le Théâtre de l'île et le CCT.

<sup>125</sup> De nombreuses œuvres communes ont fait foi d'acte de fraternité et de dialogue. Les pionniers en la matière ont été Déwé Gorodé et Nicolas Kurtovitch avec leur recueil de poèmes *Dire le vrai* en 1997. *Les dieux sont borgnes*, une pièce de théâtre créée par Nicolas Kurtovitch et Pierre Gope en 2002, témoigne également d'un partage interculturel réussi puisque cette pièce a été jouée avec grand succès sur l'ensemble du Territoire et au festival d'Avignon.

<sup>126</sup> La réédition de grands auteurs tels que Jean Mariotti ou Louise Michel, dans la version originale de ses *Légendes et chansons de geste canaques*, participent à l'effort d'une élaboration d'une histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie. Il faut également saluer tout un ensemble d'autres éditions (historiques, philosophiques, etc.) qui contribuent à déplacer les certitudes et les images stéréotypées.

<sup>127</sup> Par exemple, à partir de la pièce de théâtre dramatique de Pierre Gope « *Où est le droit ? Okorentit ?* » en 1997, de nombreux débats sur la justice en Nouvelle-Calédonie ont eu lieu. Ils ont notamment permis aux jeunes identités de comprendre les difficultés rencontrées par les kanak lorsqu'à la suite d'un délit, ils quittent le droit coutumier pour le droit commun.

## Cultures à l'œuvre d'une recherche ou recherches à l'œuvre d'une culture ?

« *La thèse en Arts Plastiques n'est qu'un chemin qui bifurque* »  
(Jean Lancri, 2007 : 31)

Jean Lancri, dans *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ?*<sup>128</sup>, en évoquant les conditions de la recherche en Arts Plastiques à l'université, aborde cette idée selon laquelle certains concepts appartenant aux champs des Sciences Humaines sont utilisés pour leurs capacités à médiatiser les débuts d'une recherche en Arts Plastiques. Ainsi, ces « concepts provisoires » et « anticipateurs de différences » sont « *stratégiquement importants parce que ce sont eux et eux seuls qui mettent le chercheur en état de découverte.* » (Lancri, 2007 : 31) Il en va ainsi d'un ensemble de concepts socio-ethnologiques sud-sud qui ont, par leurs caractères heuristiques, inspiré cette démarche de recherche plasticienne<sup>129</sup>; thèse qui, par la suite, a été autoalimentée par un épistémê sensible dont il conviendra de parler ultérieurement. Si dans ces quelques pages, il est question d'analyser ce en quoi ces concepts socio-ethnologiques ont nourri une poïétique qui jette les bases d'une Kaleutopia interculturelle, il est d'abord utile de tenter de penser au statut de la création dans la société actuelle parce qu'il permet d'expliquer ce en quoi un terrain d'expérimentation à priori non artistique peut le devenir.

Le monde est pour l'artiste un *paysage d'événements*<sup>130</sup> qui inspire en lui visions et désirs. L'artiste serait celui qui arrache au chaos ce quelque chose qui n'existe pas encore, non pas parce qu'il n'existe pas, mais parce qu'il appartient à jamais à un monde inactualisable, à une temporalité autre que celle de l'histoire où le devenir est le temps de l'événement de la création. (Bouaniche, 2007 : 199-209). L'art,

---

<sup>128</sup> Cet article de Jean Lancri In *Pratiques artistiques, pratiques de recherche*, D. Danétis (EA 410), renvoie au colloque sur la *Méthodologie de la Recherche en Arts Plastiques* qui a eu lieu à l'université de Porto Alegre en 1997.

<sup>129</sup> A la fois pratique et théorique.

<sup>130</sup> Cf. *Un paysage d'événements*, entretien avec Paul Virilio par Olivier Morel.

ce moment où l'on advient, où par un donné sensible on parvient à être pris dans un composé (Deleuze, 1991 : 166) demeure sans doute l'un des principaux champs intéressants à la fois l'artiste et le chercheur. Si de ce fugace instant éclairant Gilles Deleuze a dit « *seule la vie crée de telles zones où tourbillonnent les vivants, et seul l'art peut y atteindre et pénétrer dans son entreprise de co-crédation [...] L'art vit lui-même ces zones d'indétermination* ». (Deleuze, 1991 : 164), il n'est alors pas surprenant de voir aujourd'hui que les artistes puisent leur inspiration au cœur de la vie même. Paul Ardenne, définissant ce qu'est l'art contextuel, a dit « *plutôt que donner à voir, à lire des signes qui constituent, sur le mode référentiel, autant d'images, l'artiste contextuel choisit d'investir la réalité de façon événementielle. [...] L'univers de prédilection et de travail de l'artiste devient l'univers en tant que tel, tout à la fois social, politique et économique. Un univers a priori familier, proche en tout cas, et immédiat, où son action va se révéler tant affirmative et volontariste (occuper le terrain sans l'aval de quiconque) que prospective et expérimentale (investir la réalité, c'est aussi la découvrir), l'œuvre d'art s'y adaptant en conséquence.* » (Ardenne, 2002 : 12)

Si l'art contextuel semble offrir une expérience sensible à autrui sur la réalité, sur la société et dans la société, il convient maintenant de parler du statut de l'artiste dans cette société. La société<sup>131</sup> est une association d'individus basée sur le principe de *l'être ensemble* et sur le fait que tous ses membres en acceptent le règlement qui prévaut comme code de vie publique. Cet accord réside autant dans une loi que dans une image sociale pétrie de mythes fondateurs et de justifications idéalistes. La société fonctionne donc comme un langage vivant, appris, parlé, transmis et protégé notamment par l'art qui forme lui même un langage praticable à divers degrés par l'ensemble du corps social. L'artiste peut alors ici être soit dans une situation d'injonction (il recycle et souscrit aux codes symboliques dominants), soit dans une situation de révolution (il invente ou met en valeur des signes inédits ou jusqu'alors tenus à l'écart des codes). Dans les deux cas, son statut est complexe et équivoque puisque son action peut viser à resserrer les liens entre les membres du corps social ou à célébrer les valeurs de partage et de respect mutuel, valeurs inhérentes au pacte démocratique. Sa condition d'artiste, en revanche, repose sur l'expression d'un refus

---

<sup>131</sup> Du latin les *socii* : qui veut dire les associés.

partiel de la société telle qu'elle est, sur le constat d'une imperfection ou d'une perfectibilité de celle-ci, en conséquence sur le vœu implicite d'une réforme dont l'art peut être un des principaux vecteurs. En somme, puisque l'artiste est celui qui a pressenti, analysé ou éprouvé ce qui en la société demande à être amendé ou amélioré, il se trouve être dans une double espèce de contradiction : il est impliqué mais est aussi critique, il adhère mais met aussi au défi. Dans le même temps, l'artiste parvient donc à dissocier et à associer c'est-à-dire à mettre en porte-à-faux et à transgresser à des fins positives. L'artiste se trouve alors être dans une attitude de vigilance et de préoccupation qui est directement reliée au temps présent, celui de l'histoire. En créant dans ce temps présent, l'artiste fait du langage de l'art, un langage intégré, capable d'être entendu mais dissonant c'est-à-dire dont le propos vient mettre en débat l'opinion dominante.

Cette création, si elle génère une communication et un échange, réclame la présence d'un autre. Marcel Duchamp a écrit à ce sujet « somme toute, l'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création, car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur ». L'Autre avec un grand « A », cette incidence sans laquelle l'œuvre n'existe pas, sans laquelle la recherche n'aboutit pas est « *une sorte de lieu étrange où le sujet humain s'en va puiser de quoi alimenter son désir, fut-il le désir de savoir, fut-il le désir de faire œuvre, fut-il le désir d'art, fut-il le désir d'inscrire sa production dans le champ de la création artistique, fut-il le désir de mener à terme une recherche universitaire.* » (Lancri, 2007 : 28) Par conséquent, le détour par l'Autre dans la démarche de recherche plasticienne s'avère tout à fait indispensable et cela pour deux raisons. D'une part, parce qu'il ouvre un nouveau champ d'investigation porteur en terme de création et d'autre part parce qu'il est un des piliers du projet de la Kaleutopia.

Si la Kaleutopia interculturelle par l'art ne peut faire l'économie d'un long détour par cet Autre, par où commencer ? Comme le dirait Jean Lancri, il faut commencer « *tout simplement par le milieu. [...] Du milieu d'une pratique, d'une vie, d'un savoir, d'une ignorance* ». (Lancri, 2007 : 22) S'il faut commencer par le milieu, par ce que l'on ignore encore ou que l'on pressent, il faut alors débiter par le cœur de ce qui fait la citoyenneté actuelle, par *le fait océanien*.

Il est parfois difficile pour une personne extérieure de percevoir ce en quoi, au quotidien, il y a un *fait océanien* propre à la Kaleutopia parce que celui-ci est presque transmis secrètement. Il est comme réservé à un ensemble d'initiés qui seraient parvenus, au terme de nombreuses années de présence sur le Territoire, à faire leur preuve c'est-à-dire à attester de leur capacité à vivre en bonne intelligence. Cette manière d'être et de penser, partagée à la fois par les kanak et les caldoches<sup>132</sup> ou tous ceux vivant en Nouvelle-Calédonie depuis plusieurs générations, se fonde sur un ensemble de principes qui symbolise une recherche identitaire commune. Ce questionnement transculturel qui prend réellement sa source dans l'accord de Nouméa, cherche finalement dans des expériences communes à interroger les choix et la place du *citoyen* dans sa *Cité*. Cette recherche de sensibilité commune qui doit nécessairement être estampillée par le sceau de la localité pourrait ainsi se résumer en ces quelques principes qui ne cherchent pas l'exhaustivité. Est kaleutopien celui qui respecte la terre mère, y est profondément attaché ou entretient avec elle une relation ancestrale, se sent proche de la nature et des forces qui l'animent, laisse s'étirer le temps parce qu'il est à sa disposition, envisage le futur proche dans une relation d'échange entre les enfants, parle peu et observe, est toujours dans une attitude qui envisage le présent de l'autre, etc. Ce *fait océanien* prometteur d'une citoyenneté qui est de moins en moins virtuelle mais qui reste extrêmement difficile à saisir voire même à percevoir se médiatise pourtant et de plus en plus volontiers dans la forme artistique qui en devient le véhicule principal.

Ainsi, si l'artiste trouve son inspiration dans la réalité concrète des événements qui l'entourent, si sa place dans la société est d'être *avec* et *entre*, et si *le fait océanien* est d'abord à percevoir dans la société, c'est donc dans la matière sociétale qu'il faut mener les recherches d'une part parce que c'est la matrice du *fait océanien* et d'autre part parce qu'elle est le lieu à partir duquel l'art pourra vraiment médiatiser le projet d'une Kaleutopia interculturelle.

De cet ensemble de terrains sociétaux devenus éminemment plastiques, ayant nourri une poétique qui a imaginé cette Kaleutopia, la recherche a alors étudié, dans

---

<sup>132</sup> Le terme *caldoche*, plutôt péjoratif, a été revendiqué avec une certaine fierté par un collectif, auteurs de réflexions sur la dite identité intitulé : *Être caldoche aujourd'hui*, paru en 1994. Ils s'y définissent en ces termes : « Lassés d'être niés, blessés et contestés dans nos racines, notre vie quotidienne et nos perspectives, nous nous sommes réunis, artistes, écrivains et intellectuels caldoches (...) pour dialoguer sur la question de notre identité culturelle au-delà de nos différences d'origine sociale et de nos divergences politiques. »

un temps parallèle, les concepts ethnologiques relatifs au monde kanak parce qu'ils expliquent en grande partie les fondements de ce *fait océanien*, donc de ce mode d'être un kaleutopien.

Chez les kanak cette prégnante relation à la terre ancestrale s'explique par le fait que dans chaque clan et lignage, il y a un mythe d'origine qui permet, dans l'espace et le temps, au lieu de l'apparition ou du contact initial, l'ancrage du groupe dans un territoire. Il marque le début de la socialisation de l'ancêtre fondateur. L'identité des groupes est donc profondément liée à la terre et aux lieux où elle s'enracine.

Ce puissant rapport au *topos* est largement exprimé au travers de la coutume qui est un mode de pensée, une manière d'être, une éthique et un système de relations avant d'être un cadre de lois sociales. Par conséquent, l'identité sociale émane du territoire autant qu'elle s'y inscrit, la coutume servant alors de référent et de langage commun pour définir cette relation d'osmose. (Herrenschmidt, 2003 : 291-293)

La proximité avec la nature et le respect des formes qui l'animent tient notamment dans cette clairvoyante explication tenue par Jean-Brice Herrenschmidt. « *Ce sont les hommes qui ont fait le voyage en pirogue ou en radeau et qui ont accosté dans l'île. La mer, le plan océanique qui forme la route, est le monde en deux dimensions des hommes, un monde aplati, au sens propre comme au sens figuré, puisqu'il est compressé et volontairement oublié par la mémoire collective du groupe. Le lieu, le point de la surface de la terre qui regarde vers les profondeurs, est le monde des haze (puissances surnaturelles) et des tepolo (diables), forces de la nature qui habitent la terre depuis la nuit des temps. L'espace social naît symboliquement de cette rencontre entre le monde de l'humanité et le monde de la nature, et c'est de leur complémentarité qu'il tire son existence et sa cohérence.* » (Herrenschmidt, 2003 : 294)

La perception du temps étant profondément liée à cette conception de l'espace, la notion de temps s'étire de manière verticale et multiple. L'homme ne se préoccupe pas de consommer le temps puisqu'il considère que c'est ce dernier qui le possède.

Si ces quelques concepts expliquent une partie des racines du *fait océanien*, ils ont surtout invité la recherche à explorer l'épistémé dans la réalité de la matière sociale. Ainsi, tout en inspirant la démarche plasticienne, ils n'ont été en fait qu'une



étape intermédiaire dans la prise de conscience de la Kaleutopia interculturelle par l'art. Le fait culturel a donc bien œuvré ici au profit d'une recherche plasticienne pour qu'à son tour celle-ci œuvre par l'art et la création au projet d'une société en devenir. Désormais, il convient donc de s'attacher à analyser les symboles qui la représentent.

# Un paradis encore en noir et blanc

« *Est-il une utopie qui ne devienne à son heure réalité ?* »

(*Louise Michel, 1830-1905*)

S'il est des paradis contrastés, la Kaleutopia en est un. Un pays qui malgré sa diversité culturelle et son histoire a su se créer, au terme de nombreuses années d'incompréhensions et de difficultés, un territoire qui, s'il fut abstrait dans un premier temps<sup>133</sup>, se concrétise désormais grâce à un ensemble de symboles que seul un accord politique pouvait engendrer. Cet ensemble de possibilités représentationnelles, qui permet en fait de donner à voir de façon officielle le *fait océanien*, doit pourtant s'inscrire dans une société encore très fragmentée. En effet, la société calédonienne subit toujours de nombreux clivages qui minent le dialogue social et font souffrir le concept de l'interculturalité. S'il est capital de s'intéresser à ces problématiques qui hypothèquent la pérennité des fondations de la Kaleutopia et de tenter d'y remédier par l'art, il faut dans un premier temps s'attacher à étudier les symboles officiels de cette dernière parce qu'ils permettent de créer les conditions d'une entretroise culturelle où penser la Kaleutopia. Ainsi, si l'art a contribué à faire advenir cette territorialisation, il se pourrait qu'il ait encore un rôle fondamental à jouer dans la rencontre interculturelle.

Le chantier des signes identitaires, inscrit dans le texte de l'accord de Nouméa, n'a réellement débuté qu'en 2007 parce que l'invention de ces signes (hymne, devise, graphisme de billet de banque, drapeau et nom) ne va pas de soi. *L'entreprise d'invention* est en effet avant tout une opération de l'imagination qui prend sa source dans l'énoncé d'un problème. Tant que le problème n'est pas clairement objectivé, l'invention n'advient pas parce que les conditions ne sont pas réunies. (Toulouse/Danétis, 2008) Dans cette acceptation, il est possible d'imaginer qu'une dizaine d'année ait été nécessaire à l'ensemble des calédoniens pour qu'ils parviennent à se projeter dans ce vaste chantier symbolique qu'est la Kaleutopia. Ainsi, ce n'est qu'au

---

<sup>133</sup> Les premiers lieux de la contestation furent ceux de langue et de l'art.

terme d'une année de dur labeur que la devise et l'hymne ont été inventés<sup>134</sup>. La devise « *Terre de paroles, Terre de partage* », créée par Jean-Brice Herrenschmidt a reçu un accueil plutôt favorable. Elle est populaire. En revanche, l'hymne du pays « *Soyons unis, devenons tous frères* »<sup>135</sup> fait l'objet d'intenses débats<sup>136</sup>. Si pour les uns, elle est un orphéon à la limite d'une fanfaronnade, pour d'autres elle est une marche vibrante qui représente parfaitement la diversité culturelle. Ce sentiment s'explique probablement dans la genèse de l'hymne qui a effectivement regroupé un ensemble de personnes très diverses. Il a été composé par un chef de chœur bulgare nommé Plamen Tsonchev qui a offert à l'hymne un thème résolument dynamique et rythmé, par une chorale nommée *Mélodia*<sup>137</sup> qui a créé et chanté les couplets, par Edouard Wamedjo qui a traduit le refrain en nengone<sup>138</sup> et par deux percussionnistes de Lifou qui donnent à l'hymne un ton très local. En définitive, le texte et le style donnent à l'hymne une part d'universalité tandis que les mots, les langues et le rythme lui donnent une part éminemment localisée. Si cette invention divise aujourd'hui c'est peut être tout simplement parce qu'elle ne répond pas aux mêmes attentes. En effet, si elle représente pour les uns une *nécessité interne*, elle renvoie les autres à une situation postcoloniale non assumée et alors prétextée comme prématurée, inadaptée ou inintéressante. Dans tous les cas, même s'il faut attendre la validation du Conseil d'État métropolitain puis celle du Congrès de la Nouvelle-Calédonie<sup>139</sup> pour que ces signes soient rendus officiels, ils ont le mérite *d'être* enfin et permettent de rendre compte du chemin à parcourir pour que ces signes identitaires donnent enfin à tous, le sentiment d'être pleinement représentés.

Cependant, il existe par ailleurs, un certain nombre de lieux ou d'objets qui représentent cette Kaleutopia. Il en va ainsi du *Mwâ kâ*<sup>140</sup> qui a été symboliquement installé Place de la Marne par les kanak en 2003 pour représenter l'accueil des cultures

---

<sup>134</sup> Bien qu'un comité de pilotage ait été mis en place en 2007, seuls deux signes identitaires sur cinq ont été créés.

<sup>135</sup> Cf. « L'hymne » in Annexe n°18 : *Les symboles de la Kaleutopia*, p. CI.

<sup>136</sup> *Idem*.

<sup>137</sup> La chorale *Mélodia* qui a été créée en 1985, accueille enfants et adolescents sous la direction de Mr Philippe Millot.

<sup>138</sup> Le nengone est la langue vernaculaire de Maré.

<sup>139</sup> Ces deux signes identitaires ont été adoptés en séances extraordinaires par le Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie le 26 juin 2008 quelques heures avant leurs présentations officielles.

<sup>140</sup> En drubea kapone, une des langues vernaculaires du Nord, il signifie la *grande maison*.

allogènes dans le destin commun. Ce poteau sculpté, inauguré le 24 septembre 2005<sup>141</sup> par l'ensemble des communautés culturelles de l'île, est un jalon vers une communauté de destin car il fait de la prise de possession, le 24 septembre 1853, un jour de mémoire et de réconciliation. Cette œuvre réalisée à des visées politiques et culturelles en ce sens qu'elle s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant, même si elle ne symbolise pas l'ensemble des calédoniens, devient le lieu d'une socialité spécifique (Bourriaud, 1998 : 16), celle d'un *vivre ensemble* où chaque différence est prise en compte<sup>142</sup>. Jouant le rôle d'une entretoise entre les cultures ou représentant, comme le dirait Nicolas Bourriaud, un *interstice social*, cette œuvre suggère enfin une nouvelle possibilité d'échanger en provoquant de l'interculturalité. En ce sens, cette œuvre est d'une grande qualité esthétique car, alors qu'elle souhaitait refléter symboliquement les valeurs du partage, elle parvient à générer de l'échange entre les différentes communautés. Ici, le centre d'intérêt est déplacé vers le processus de l'œuvre. Ce qui fait la valeur de l'objet, ce n'est pas l'objet en lui-même mais sa qualité à créer du lien entre les hommes soit à inventer une nouvelle manière d'être au monde. Cette perception de l'art, proprement océanienne en ce sens que l'art a toujours été au service d'une relation sociale dans la société traditionnelle, donne quelques nouveaux repères pour tenter d'élaborer une nouvelle grille de lecture des œuvres d'arts contemporaines océaniques.

Si ce monument donne à voir la Kaleutopia interculturelle par l'art et s'il est le fruit concerté d'un ensemble d'individus rassemblés au sein d'un comité<sup>143</sup>, il existe par ailleurs un certain nombre d'institutions qui sont détournées au profit de pratiques métonymiques censées représenter les identités ethniques voire la future citoyenneté. Tels sont notamment les cas du Musée de Nouvelle-Calédonie et du Centre Culturel Tjibaou qui sont devenus de véritables mini territoires de la nation postcoloniale<sup>144</sup> où se reflète dans un jeu de passe-passe extraordinaire un double discours politique : celui des indépendantistes et celui des loyalistes. En effet, si ces institutions symbolisent une quête identitaire reconnue, elles doivent également, pour être « au service des hommes

---

<sup>141</sup> Le 24 septembre est désormais le jour férié qui symbolise le pays, la Nouvelle-Calédonie.

<sup>142</sup> Cf. Annexe n°18 : *Les symboles de la Kaleutopia*, p. CI.

<sup>143</sup> Il s'agit du *comité 150 ans* qui a lutté pour faire de cette journée du 24 septembre, une journée de la citoyenneté calédonienne.

<sup>144</sup> Le fait de mener une politique de retour des objets ethnographiques vers la Nouvelle-Calédonie participe bien évidemment à cette vision.

d'aujourd'hui et de demain<sup>145</sup> », élargir leurs politiques muséographiques aux autres ethnies présentes sur le Territoire<sup>146</sup>. Ainsi, ces institutions culturelles se sont vues chargées d'une lourde responsabilité citoyenne, celle de mettre en valeur les traits qui forment les identités sociales de demain. A cet effet, elles doivent relever un défi majeur, celui de mettre à mal les fausses idées de la société tout en confortant l'héritage d'un passé qui doit dans le même temps, pour les générations à venir, être soumis à un regard critique. La structure muséale doit donc tout à la fois être représentative d'une culture donnée, d'une identité à préserver et d'une capacité à s'ouvrir sur le monde<sup>147</sup>. Ainsi, les notions d'appartenance, de fierté, de différence et de similitude sont les clés thématiques qui doivent désormais entourer les nouvelles missions des musées. (Turgeon/ Létourneau/Fall, 1997 : 158)

Si les structures muséales calédoniennes doivent aujourd'hui permettre d'ouvrir le débat, c'est parce qu'il existe encore de nos jours un certain nombre de représentations qui se nourrissent de clivages encore très présents, visibles notamment dans la morphologie du pays et particulièrement dans la ville de Nouméa.

En Nouvelle-Calédonie, la colonisation de peuplement a en effet configuré une géographie culturelle très clivée entre une zone urbaine (Nouméa et Grand Nouméa) et une zone rurale (tribus et village). A ce jour encore, une puissante démarcation spatiale demeure entre les tribus qui sont puissamment ancrées aux fonciers et les villages qui plaquent davantage leur mode de vie sur le mode économique. Au nord et aux îles réside donc une majorité de kanak tandis qu'au sud, à Nouméa et dans le Grand Nouméa vit la quasi-totalité des autres ethnies. Cette répartition contrastée provoque un déséquilibre que l'accord de Nouméa tend à rattraper grâce aux contrats de développements<sup>148</sup> et aux usines de nickel. Malgré ces efforts de fortes inégalités persistent entre les provinces<sup>149</sup> alors les gens du nord et des îles migrent souvent sur Nouméa pour des raisons professionnelle ou scolaire. La ville est, dans ces cas là, vécue comme une étape obligée, une parenthèse inévitable où chacun doit apprendre à

---

<sup>145</sup> Cf. Acte de la IX<sup>ème</sup> conférence générale de l'ICOM, 1972, Oxford, ICOM, p.22.

<sup>146</sup> Le MNC fait l'objet d'un projet scientifique et culturel d'extension et de réaménagement dit PSC. Cf. Annexe n°22 : *Le Projet Scientifique et Culturel, projet d'extension et de réaménagement du MNC*, p. CXVI.

<sup>147</sup> Idem.

<sup>148</sup> Cf. Annexe n°3 : *L'organisation politique et administrative en Nouvelle-Calédonie*, p. XXVIII.

<sup>149</sup> Cf. Idem.

gérer des tensions sociales interethniques qui s'enracinent dans l'histoire coloniale<sup>150</sup> de la ville de Nouméa. Alors que la société explose démographiquement dans le sud et que l'urbanisation se développe, ces clivages viennent gangrener le climat social et culturel. « *En résumé moins de 3% des métropolitains vivent là où la moitié des kanak de Nouméa sont installés et l'inverse est tout aussi vrai : moins de 7% des kanak vivent là où les 2/3 des métropolitains sont établis.* » (Dussy, 2003 : 259) Les communautés ethniques se répartissent donc dans la ville à l'image du pays<sup>151</sup> : les océaniens et surtout les kanak résident plutôt au nord tandis que les métropolitains résident plutôt au sud, les autres européens et asiatiques se répartissant plus régulièrement dans l'espace urbain et dans le Territoire. Ces clivages interethniques s'expliquent aussi dans le fait que chaque ethnie culturelle n'a pas le même usage de son espace habitable. Pour les océaniens, il s'agit souvent d'un habitat dispersé organisé autour de cultures vivrières, pour les familles métisses<sup>152</sup> et tous ceux qui souhaitent accéder à la propriété individuelle, il s'agit de parvenir à acquérir un habitat social<sup>153</sup> souvent pavillonnaire et pour tous ceux qui en ont les moyens : une accession à la propriété pavillonnaire en bord de mer. Ces choix de vie et l'histoire ont logiquement contribué à cette répartition car si la ville a été créée tout à fait au sud de la presqu'île, il est logique que cette zone soit aujourd'hui résidentielle et de tradition européenne et que la ville s'étend au nord de manière plus océanienne puisque ceux-ci n'y ont eu accès que très tardivement. Les tensions interethniques ne sauraient donc être imputées à des différences culturelles, elles sont, en réalité, liées à l'histoire et à la géographie de la ville de Nouméa.

Cette répartition contrastée montre par ailleurs que les océaniens, ces nouveaux citoyens, habitent et considèrent la ville différemment. Celle-ci reste à leurs yeux un lieu traditionnellement administratif, d'affaires et de rencontres<sup>154</sup>, un lieu de possibles

---

<sup>150</sup> Cf. Annexe n°11 : *Des clivages ethniques dans la ville de Nouméa*, p. LXIX.

<sup>151</sup> Cf. Idem.

<sup>152</sup> Les ménages mixtes sont de plus en plus fréquents et s'installent pour la plupart à Nouméa et dans le Grand Nouméa. Lorsque, dans le couple, la femme est d'origine kanak, Nouméa et le Grand Nouméa sont les seules possibilités d'accessions à la propriété (sauf si un homme de la famille a donné coutumièrement une terre à cette femme).

<sup>153</sup> Les prix de l'immobilier ont atteint, ces cinq dernières années, des records. Ils ne permettent aux familles de la classe moyenne qu'un investissement modeste.

<sup>154</sup> Selon Dorothee Dussy : sur les cinq catégories socioethniques [sic. les kanak, caldoches, wallisiens, asiatiques et métropolitains] pas une n'a plus de 12% de son effectif installé au centre ville (Dussy, 2003 : 260).

métissages linguistiques et ethniques. « *Les pratiques langagières des jeunes océaniens de Nouméa sont clairement le lieu d'une quête d'identité à l'évidence produite dans l'urbanisation.* » (Barnèche, 2005 : 58) Il existe effectivement dans le centre de la ville comme à la Place des Cocotiers, des zones de mixité culturelles denses qui désenclavent les identités ethniques et permettent la promotion d'une interaction entre les communautés. Ces *topos* qui mettent en lumière une réelle culture urbaine hybride donnent l'occasion aux jeunes identités de se reconnaître comme étant de culture océanienne tout en étant reconnus dans leurs particularités culturelles.

Dans les années à venir, il conviendra non pas de lutter contre cette répartition qui a ses propres logiques et contre lesquelles il serait inutile de se battre mais bien de veiller à laisser œuvrer ces identités librement pour qu'elles se frottent les unes aux autres dans des zones urbaines de passages qu'il ne faut surtout pas institutionnaliser.

SECTION 3 :

CULTURES INTERSTITIELLES ET  
ART DE L'HYBRIDITE



# Culture interstitielle à l'œuvre d'interfaces transculturelles

« *Soi-même comme un autre.* »

(Paul Ricœur, 1990)

« *Chaque voyage à la découverte de l'autre est pour moi une renaissance.* »

(Paul Wamo, 2008)

Si l'accord de Nouméa sert d'armature à la confection du nid de la Kaleutopia, si la notion de *reliance* permet de croire en un nouveau projet politique de culture sud-sud, si le *fait océanien* donne à voir les prémices d'une société médiatisée par l'art, c'est grâce à un ensemble d'identités qui jonglent gracieusement avec de multiples espaces temps nourris de signes hétéroclites. Au gré de cette myriade de paysages parcourus, l'autre reste, pour l'identité océanienne, une donnée essentielle qu'elle recherche à tout prix. Elle ne le fait pas par curiosité et de manière lascive mais parce que l'autre est constitutif de son mode d'être, parce qu'il représente une dynamique ontologique, une part vivante et vivifiante sans laquelle elle n'existe pas, elle n'advient pas<sup>155</sup>.

L'autre dans cette recherche, s'il joue les rôles de prolégomènes au présent pour l'identité, l'oblige comme dans une parade amoureuse, à libérer des sèmes plastiques qui forment un ensemble de micro territoires dérivants. Ce sont ces unités de signes qui, réunies dans un patchwork géant, inspirent le *fait océanien*. Pour obtenir une place dans ce jeu sémiotique à l'autre, l'identité crée alors de minuscules surfaces d'échanges colonisées par une palette de signes empruntés<sup>156</sup> soit des interfaces transculturelles qui sustentent maintenant la Kaleutopia. Il convient désormais de les étudier d'un point de vue théorique.

Avant d'analyser ces interfaces transculturelles et la manière dont elles œuvrent pour la Kaleutopia, il faut aborder la notion de culture interstitielle parce que ce sont elles qui les créent. Dans les parties précédentes, le concept d'un sentiment *Pan*

---

<sup>155</sup> Cf. Annexe n°6 : *La société kanak*, p. LII

<sup>156</sup> Cf. Annexe n°9 : *Les signes d'ici et d'ailleurs*, p. LXIII.

*Pacifique*, paradigme d'une identité hybride a été évoqué. Il suggérerait cette double hypothèse selon laquelle les identités océaniques étant *interperméables* entre elles, parviendraient à ébaucher de nouvelles identités comprises et acceptées par tous parce que relevant justement d'une forme de transculturalité. Cette forme d'identité hybride qui se recrée en permanence, en cherchant à s'*inter-tisser* à l'autre et en empruntant une partie de ces sèmes dérivants, provoque de l'interstice. Cet interstice donne à voir une forme culturelle inédite, fugace et éphémère. Elle est pourtant la marque d'une expression identitaire profondément contemporaine et calédonienne. Si cette culture interstitielle est rendue visible grâce à un ensemble de signes, de gestes et de lieux où les exprimer, plusieurs terrains de cette thèse vont, par l'action artistique, chercher à les explorer pour en expérimenter leurs potentialités interculturelles parce que ce sont elles qui œuvrent à la venue d'une Kaleutopia pérenne<sup>157</sup>. Cependant, certains de ces signes, gestes et lieux sont suffisamment visibles pour qu'ils soient identifiés ici.

La culture interstitielle cherche par exemple à se revêtir d'un style suffisamment remarquable pour qu'il exprime cette originalité océanique, calédonienne<sup>158</sup>. Le port de certaines marques de vêtements<sup>159</sup> permet ainsi aux identités d'affirmer, voire de revendiquer plusieurs formes d'appartenances<sup>160</sup>. Par exemple, le fait, pour un homme, de porter un bonnet et un k-way en centre-ville signifie qu'il souhaite l'anonymat tandis que pour une jeune fille kanak, le port d'une robe popinée<sup>161</sup> signifie qu'elle s'assume en tant que femme. Pour un jeune kanak qui habite en zone urbaine, le choix se portera davantage sur des vêtements mi-longs aux motifs épurés et aux couleurs claires avec une casquette et des baskets, alors qu'en zone tribale il choisira un short et un t-shirt coloré, un bonnet et des claquettes. En fait, dans chacun des lieux qu'il fréquente, il s'agira, pour l'individu, de choisir avec précaution les vêtements qu'il va porter parce qu'ils symbolisent la manière dont il se place dans la société actuelle. Ces tenues vestimentaires fonctionnent donc comme des codes silencieux qui forment, à terme, un langage complexe sur l'identité. Elles

---

<sup>157</sup> Cf. Deuxième Partie : *L'art et le topos interculturel de la Kaleutopia*

<sup>158</sup> Le style calédonien est assez hétéroclite. Il peut prendre plusieurs formes (coupes, motifs, tissus, etc.) Cf. Annexe n°10 : *Le style calédonien*, p. LXV.

<sup>159</sup> Représentée à travers les marques telles que Babane & Matula, Lyne Créations, Roots, Tricot Rayé, Caméléon Couture, un Autre Monde, ou encore KNKY Style.

<sup>160</sup> Les formes d'appartenance sont multiples et peuvent se combiner entre elles : ethnique, urbaine ou sportive, etc.

<sup>161</sup> La *popinée* désigne tout à la fois la femme des îles et la robe mission qu'elle porte.

donnent en effet, à qui sait les déchiffrer, des informations précieuses sur la quête identitaire dans laquelle se trouve l'individu.

La culture interstitielle peut aussi être ressentie à travers le français *kaya* qui est un français *kalédonisé*, libre et métissé dans lequel les identités interstitielles se reconnaissent. Ses constructions grammaticales, son vocabulaire ou ses expressions renvoient en effet à un espace de créativité et de valorisation d'une culture partagée<sup>162</sup>. Ce mode de communication, en se libérant du *bon français* s'il vaut pour mode d'intégration, permet aussi la formulation d'un espace de l'entre deux, situation dans laquelle se trouvent plusieurs identités. En voici quelques exemples<sup>163</sup> :

« *Prends ton linge, on va baigner la mer* » (prends ton maillot de bain, on va se baigner à la mer), « *Gade lui, il a plein de baba, y'en a pou lui !* » (Regarde-le, il a ramassé beaucoup de graines de flamboyants, il en a de la chance !),  
« *En descendant vers la mer, il a mangé la caillasse et pis il a fait un soleil* » (En roulant vers la mer [en vélo], il s'est pris un caillou et il a fait un *tonneau*)  
« *Sebdeental mon frère* » (*c'est bon, à demain ou à tout à l'heure mon frère*),  
« *Taltool ma poule* » (à tout à l'heure ma chérie)  
« *J'en ai fin marre d'Aémoun* » (J'en ai assez de Nouméa)...

Cette culture interstitielle peut également être facilement remarquée dans une série de gestes qui accompagnent les identités océaniques - calédoniennes. Il existe en effet tout un ensemble de jeux de mains, de mimiques et d'attitudes qui symbolisent cette culture interstitielle. Par exemple<sup>164</sup>, quand deux personnes connues l'une de l'autre se croisent de loin, elles commencent par s'interpeller par des sifflements ou des « schhhh, hey » puis adoptent pour engager la discussion, des jeux de mains et des mimiques corporelles assez complexes (levée de pouce, hochement de tête, moue, etc.). Lorsqu'un individu marche sur un trottoir et qu'il rencontre un groupe de personnes discutant en cercle, il le contournera en signe de respect. Dans ce même ordre d'idée, une série d'attitudes est inculquée à l'enfant. Pour signifier son respect

---

<sup>162</sup> Cf. S. Barnèche in *Gens de Nouméa, gens des îles, gens d'ailleurs*.

<sup>163</sup> Ces exemples sont tirés de discussions que des enfants de la tribu de Qanono, à Lifou ont eues lors d'un après-midi de jeu.

<sup>164</sup> Ces exemples sont tirés de nombreuses observations ethnographiques, notamment dans la ville de Nouméa et à la tribu de Hnadro à Lifou.

envers l'adulte et sa parole, il ne doit ni lui passer devant ni lui répondre lorsque celui-ci lui parle. En signe d'accord, l'enfant se contentera d'un haussement de sourcils, voire d'un hochement de tête. En adoptant cette gestuelle, l'identité océanienne transmet les valeurs qu'elle défend et montre sa qualité de présence au temps présent. Quand elle le pratique, elle se sent appartenir au composé de la société calédonienne parce que ce langage expressif s'il est muet et extrêmement codé, crée de la connivence entre les individus.

La culture interstitielle s'exprime enfin dans certains lieux comme celui du *nakamal*<sup>165</sup> qui est le lieu où l'on boit du kava, une boisson aux vertus apaisantes, âpre et amère et extraite des racines du faux poivrier. Cette boisson, si elle est d'origine vanuataise, est très consommée en Nouvelle-Calédonie. Elle est un lieu de rassemblement quotidien pour un grand nombre d'identités et devient ainsi un territoire interethnique où la culture interstitielle peut s'exprimer. « *Au-delà des origines ethniques, une mentalité rapproche les amateurs de kava, qui s'avère être un puissant vecteur d'intégration. Malgré l'hétérogénéité des adeptes, il règne dans les nakamals [...] une atmosphère singulière où chacun est attentif à ne pas porter atteinte à un consensus paisible qui rassemble et sécurise.* » (Chanterand, 2003 : 369) Il existe d'autres lieux où la culture interstitielle s'exprime, comme sur le damier de la place des cocotiers où les jeunes océaniens se retrouvent quasi quotidiennement pour des *battles* de hip-hop. Ces deux lieux ont en commun le fait d'être basés sur la rencontre des différences et sur la recherche individuelle d'émergence de nouveaux signes d'identités. Dans un mouvement dynamique et à l'affût de sèmes dérivants, ces identités, dans ces lieux, créent des liens innovants de collaborations qui donnent des idées aux artistes.

Tel est le cas pour Paul Wamo<sup>166</sup>, qui par ses mots invite l'auditeur dans un tiers espace, hybride forcément et ambivalent en ce sens qu'il lui donne quelques clés pour penser la différence selon différents points de vues et modes d'énonciation<sup>167</sup>. Ce tiers espace nécessairement à la frontière des autres cultures est un lieu de négociation

---

<sup>165</sup> Le nakamal a fait l'objet d'un terrain d'expérimentation sur la gestuelle identitaire, Cf. *Plasticités corporelles, quand les signes dansent*, p.157.

<sup>166</sup> Paul Wamo qui est originaire de Lifou, est désigné comme un slameur et un poète.

<sup>167</sup> Cf. Annexe n°16 : *Paul Wamo, les maux mis en mots*, p. XCV.

qui donne toujours naissance à un produit transculturel. Dans l'œuvre de Paul Wamo particulièrement, la culture hégémonique est contestée depuis l'intérieur. Par des mots chantés l'artiste introduit de l'altérité et mobilise de nouveaux signes qui permettent au spectateur de réélaborer sa propre localité identitaire dans une perspective réellement dynamique. « *L'activité artistique, s'efforce ici d'effectuer de modestes branchements, d'ouvrir quelques passages obstrués, de mettre en contact des niveaux de réalité tenus éloignés les uns des autres.* » (Bourriaud, 1998) Ici, si cet artiste parvient à médiatiser une forme de transculturalité, il met surtout en mots certaines des préoccupations des identités interstitielles comme le respect de la Terre mère, l'équilibre entre la tradition et la modernité ou encore le fait d'aimer quelqu'un qui n'est pas de la même culture que soi, etc.

S'il est utile de s'intéresser aux signes et aux lieux qui signent l'interstice culturel de la Kaleutopia, il ne faut pas essayer de chercher à identifier les signes distinctifs de telle ou telle culture. Il ne faut pas tenter de baliser la transculturalité parce que la myriade de signes qui la compose et qui circule échappe à une quelconque organisation de leur distribution dans l'espace et dans le temps. Ces signes culturels dérivants, tout en se distinguant, se contaminent au hasard. Il faut au contraire promouvoir le métissage culturel comme ouverture de possibles, comme aventure de l'hospitalité culturelle de la Kaleutopia. Cette constellation de signes, en demeurant suffisamment souple pour permettre la plasticité de leur circulation, est le symbole d'un renouveau, d'une démarche de recherche de l'autre qui en dégageant une problématique transversale donne un éclairage particulier sur cette jeunesse océanienne hybride où chacun accepte d'écouter et d'entendre l'autre. Cet effort d'ouverture doit être constant pour qu'il soit bénéfique pour le dialogue interculturel dont a besoin la Kaleutopia. L'art s'il amplifie les effets de l'hybridité des signes qui nourrissent l'interstice culturel permet surtout de donner à voir et à lire des interfaces transculturelles qui gagent de l'avenir d'une Kaleutopia libre et métissée.

## L'artiste océanien ou l'identité en tension

*« Un peuple sans artistes, c'est comme une rivière sans source. »  
(Steeve Thomo, 2003)*

*« Comme à l'accoutumée, les artistes pratiquent l'interculturel et devancent par leurs actions les calculs politiques. »  
(Hamid Mokaddem, 2005 : 66)*

Si ces cultures interstitielles créent des interfaces transculturelles à partir desquelles penser l'interculturalité pour la Kaleutopia, elles suggèrent, dans le même temps, une pensée innovante qui inspire les artistes. Entre une pratique contemporaine de transmission traditionnelle et des fragments de l'hybride, l'art contemporain joue, en Nouvelle-Calédonie, le rôle d'une multifocale sur la société, un arrêt sur image presque ontologique qui impacte durablement les identités en quête de sens. L'artiste océanien devient alors ici le médiateur d'une culture en mutation, d'une identité en tension.

Si dans les parties précédentes il a été démontré que le corollaire de la lutte pour la reconnaissance culturelle du peuple autochtone a été celui d'un aplatissement brutal du donné sensible dans le corps mondialisé et que la création artistique est ce qui permet de faire advenir l'individu dans un composé sociétal contemporain, il s'agit bien ici d'analyser la démarche artistique océanienne parce qu'elle tend, en recréant les conditions d'un enlacement entre l'identité et sa tradition, à redonner une épaisseur tangible au corps social, soit à participer au projet du destin commun.

Pendant de longues années, la scène internationale a associé l'art contemporain océanien (hormis l'art contemporain aborigène) à la production d'objets rituels. Il faudra attendre les années 1990 pour voir apparaître une des premières expositions

d'art contemporain océanien, en l'occurrence papou : « *Luk luk Gen ! Look Again ! Contemporary Art from Papua New Guinea* »<sup>168</sup>.

L'ADCK qui œuvre depuis sa création à la promotion de l'art contemporain océanien, a depuis l'ouverture du CCT, proposé une série d'expositions pour valoriser son FACKO. Ainsi par exemple et de façon non exhaustive, de 1998 à 1999 « *Les légendes vivent encore* » qui évoquait les dieux et les héros dans la vie quotidienne des océaniens, « *Identités Pacifiques* » de 2003 à 2004 qui abordait les questions identitaires et les enjeux politiques, économiques et fonciers, ou encore « *Yéidaa, la frégate* » de 2007 à 2009 qui illustre l'incroyable source d'inspiration que constitue le bestiaire océanien pour les artistes insulaires. Bien d'autres expositions ont vu le jour<sup>169</sup>, des biennales aux résidences d'artistes en passant par de grands événements tel que récemment « *Si y a pas toi, y'a pas moi – Regards sur une poignée de main* » en 2008 qui a réuni, grâce à l'association PAXifique, un ensemble d'artistes pour qu'ils réincarnent la poignée de main légendaire entre Jean-Marie Tjibaou et Jacques Lafleur en 1988 lors des accords de Matignon. L'année 2008 a également vu la septième édition du cycle *Latitudes*, expositions dédiées à l'art contemporain outre-mer qui a été présentée d'abord à l'Hôtel de Ville de Paris puis au CCT en retour de la participation d'artistes de Nouvelle-Calédonie à la cinquième édition de *Latitudes* en 2006.

L'ADCK et le CCT n'ont pas été les seuls à promouvoir l'art contemporain océanien, de nombreuses galeries de la place nouméenne y ont également œuvré.

Depuis une vingtaine d'années, la Nouvelle-Calédonie est le théâtre d'une création contemporaine<sup>170</sup> effervescente. Malgré cela, elle reste relativement méconnue de la scène européenne probablement parce qu'elle répond d'abord à des préoccupations locales, notamment celle de faire le lien entre une tradition forte et une modernité omniprésente. Bien que ce sujet puisse avoir une résonance en Europe (la société de consommation impacte autant les identités en Europe qu'en Océanie), la création artistique contemporaine océanienne continue de subir les affres d'un néocolonialisme puissant qui la jette encore dans cette mauvaise dialectique : *S'il y a*

---

<sup>168</sup> Cette exposition fut à l'initiative de Susan Cochrane et d'Hugh Stevenson. En pidgin « luk luk gen ! » signifie « nouveaux regards ». Cette exposition a été présentée dans les principaux musées d'Australie et de Nouvelle-Zélande, puis en Nouvelle-Calédonie en 1994.

<sup>169</sup> Cf. Annexe n° 14 : *Les expositions de l'ADCK, CCT*, p. LXXXVI.

<sup>170</sup> Elle est bien sûr relative au nombre d'habitants.

*des formes traditionnelles ce n'est pas de l'art contemporain* mais alors comment comprendre la pratique contemporaine océanienne, quelles sont ses préoccupations ?

Comme tous les autres, l'artiste océanien est touché par les problèmes qui sont liés aux domaines du social, de la culture, de la politique, de l'économique, de l'écologie et des sentiments humains. Fatu Feu'u d'origine samoane a tenu ce propos : « *Je peins au sujet des questions qui sont importantes pour moi, la colère, l'amour, la terre, la préservation de notre culture, mes enfants.* »<sup>171</sup> (ADCK-DAPEX, 38 : 2008) L'horizon de création de l'artiste océanien est donc lié aux contextes qui l'entourent. Si cette assertion semble être d'une évidence béate, il faut pourtant poursuivre ce raisonnement jusqu'au bout car si les sujets d'inspiration sont universels, la création peut, elle, prendre des formes bien différentes, en tout cas territorialisées et en ce sens être totalement incomprise des européens. Pour autant qui pourrait affirmer qu'il s'agisse d'un art artisanal plutôt que d'un art contemporain ?

Pour de nombreux artistes océaniens, comme Patrice Kaikilekofe, un calédonien originaire de Wallis et Futuna, le débat est ailleurs : « *Notre travail demeure axé sur une démarche d'interprétation et de conservation des particularismes de nos îles* »<sup>172</sup>. Pour beaucoup en effet, l'objectif est de parvenir à produire une œuvre contemporaine qui soit suffisamment basée sur la tradition pour qu'elle la fasse perdurer et suffisamment basée sur une démarche plastique pour qu'elle ouvre des horizons réflexifs à l'identité en quête. « *Toute ma démarche artistique s'attache à doter les pratiques ancestrales d'une dimension contemporaine.* »<sup>173</sup> (ADCK-DAPEX, 58, 2008) L'artiste océanien cherche, dans son œuvre, à faire le lien entre le passé et le présent et invite le spectateur par sa co-présence, à réfléchir aux mutations qu'il subit au quotidien. L'artiste dans une pulsion agorétique s'engage donc ponctuellement dans une pratique intersubjective, dans un partage, une création collective. Tel a été le cas dans l'exposition *Métissons-nous, mais tissons nos différences*<sup>174</sup> où une trentaine d'artistes ont, pour lutter contre l'homophobie, métissé leurs travaux. Que ces croisements soient symboliques ou physiques, les artistes se sont ici engagés politiquement, de manière éthique et authentique sur un sujet

---

<sup>171</sup> Cf. Annexe n°15 : *Œuvres d'Arts contemporaines océaniques*, p. LXXXIX.

<sup>172</sup> Cf. Idem.

<sup>173</sup> Cf. *Id.*

<sup>174</sup> Cette exposition a eu lieu en 2009 à l'initiative de deux associations : Homo-sphère et Soap'art Océanie.



d'actualité qui fait sens en Nouvelle-Calédonie. En effet, cette recherche de travaux en commun est, comme le dirait Jean-Michel Dijan, « *l'exacte expression d'une tentative d'exprimer par l'art ce que la société est incapable d'inventer soit un modèle de fraternité par la contamination sociale.* » (Dijan, 2005 : 119)

Que l'artiste océanien soit engagé politiquement ou non, il est évident qu'il est à la recherche de nouvelles zones de créations à expérimenter. S'intéressant à de nouvelles technologies qu'il détourne à son profit, l'artiste d'aujourd'hui par des détours sémiotiques surprenants qui peuvent parfois s'avérer être très subversifs, s'inspire davantage de l'univers ethnographique, véritable mine patrimoniale pour traiter de l'identité et de ses représentations.

Plusieurs artistes océaniens<sup>175</sup> se sont alors inspirés d'objets ethnographiques soit pour leurs charges symboliques soit pour leurs qualités expressives. Que l'œuvre soit produite dessus ou *à partir de*, ces objets sont devenus le support de nombreux propos. Pour les artistes comme Andreas Dettloff, Laiza Pautehea, Lisa Reihana et Kaibel Ka'a, l'objet ethnographique est souvent détourné au profit d'une réflexion sur la culture polynésienne pour les uns et la culture papou pour le dernier.

Ainsi dans *Head Hunters*<sup>176</sup> de Andreas Dettloff, plusieurs questions relatives à l'identité polynésienne et à la manière de la montrer interviennent. En traitant de façon ironique de la représentation de l'art de chasser les têtes<sup>177</sup> dans une galerie marchande d'objets d'arts océaniens, l'artiste interroge ainsi les frontières entre art de l'objet et objet d'art. En ce sens, il pose la question fondamentale de l'authenticité des objets ethnographiques dans une société occidentale aveuglée par une surconsommation de clichés néocoloniaux.

Dans *Ma culture endormie*, une performance filmée et photographiée, sensible et féminine, Laiza Pautehea pose des questions relatives à la passivité de la culture polynésienne face à une société de consommation grandissante.

---

<sup>175</sup> Toutes les œuvres citées ci-après sont consultables dans l'annexe n°15 : *Œuvres d'Arts contemporaines océaniques*, p. LXXXIX.

<sup>176</sup> Cette œuvre faisait partie d'une installation exposée chez un antiquaire parisien, dans la galerie Natsara d'art africain et océanien. Faite de crânes momifiés ou surmodelés, ces objets ont été détournés tout comme une série de photographies ethnographiques retravaillées.

<sup>177</sup> Les crânes surmodelés portaient ce genre de nom : Colgate, Motory Harley Davidson, clôture de dents, etc.

Dans *Digital marae*, Lisa Reihana interroge les influences et les héritages culturels maoris à travers une puissante et délicate installation numérique qui est en constante évolution depuis 2001.

Enfin dans *Phantom*, Kaibel Ka'a en peignant une figure héroïque de *comics* sur un véritable bouclier papou questionne l'impact d'une image médiatisée sur l'utilité contemporaine d'un tel objet<sup>178</sup>.

Si ces artistes interrogent les mutations identitaires et réutilisent sans aucune honte des objets ethnographiques, d'autres les utilisent comme sources d'inspirations tels que Miriam Schwamm, Paula Boi ou Francis Lôter. Chez Miriam Schwamm, le travail graphique<sup>179</sup> met en valeur les patines du temps et questionne la frontière qui existe entre dessins ethnologiques et collection d'une série de dessins graphiques.

Paula Boi, dans *L'avenir en couleur*, rappelle tout à la fois les motifs traditionnels des flèches faïtières et ceux utilisés actuellement par la marque KNKY Style. Elle fait ainsi réminiscence des motifs culturels dans la pensée contemporaine.

Dans *Tabou, tabou*, Francis Lôter, a mis en forme ce qui ne se dit pas, ne se voit pas mais se sait, se vit et est inscrit dans la chair de tout homme océanien : le tabou. A travers cette sculpture ce sont les sources d'inspirations mythiques qui sont interrogées.

Pour d'autres enfin, les objets ethnographiques servent une profonde réflexion sur la société. Ainsi Daniel Waswas, *Dans Prêts pour le mariage*, milite pour faire reconnaître sa culture et avancer les mœurs. Dans cette œuvre, l'artiste traite de la condition féminine et de la vulnérabilité du monde papou en empruntant aux codes traditionnels des symboles forts et des couleurs éclatantes.

Au-delà de l'objet formel, des motifs et des techniques, les artistes contemporains océaniens cherchent bien à dévoiler une partie du monde sensible qui les entoure, localisée et en tension. S'ils explorent, parcourent, visitent et revisitent c'est aussi parce que l'œuvre d'art n'a pas vraiment besoin d'être achevée. « *Elle n'annonce pas un monde futur, elle le modélise en des univers possibles.* » (Bourriaud, 1998 : 13) A l'image du *fait océanien* qui prône une esthétique du ici et maintenant, ce qui est authentique dans cet art contemporain océanien c'est l'œuvré. Cet art

---

<sup>178</sup> A l'origine les peintures figurant sur ces boucliers servaient à effrayer les adversaires.

<sup>179</sup> L'artiste réalise des séries de dessins graphiques à partir d'objets ethnographiques originaux.

définitivement contextualisé comme le dirait Paul Ardenne cherche le dialogue. Dans un monde de plus en plus globalisé où l'identité et la tradition agissent comme un répertoire de sens dans lequel l'artiste puise à volonté, l'art entre ethnologie et arts plastiques donne à voir un autre monde et pose des questions définitivement ontologiques ouvrant le débat sur la manière dont les identités se construisent réellement dans ce monde contemporain.

## Identités rêvées, identités territorialisées, identités bricolées, entre résistance et métissage, vers une esthétique singulière

« *La rencontre de l'Autre me révèle à la fois, en partie, qui je suis et ce que je ne suis pas* » (Bernard Rigo, 2004 : 357)

Ce chapitre sur l'herméneutique de la représentation identitaire ne saurait être clos sans une analyse approfondie sur les instances constitutives de l'identité interstitielle dans cette globalité localisée parce qu'elles inventent une esthétique singulière qui engage de nouveaux points de vues épistémologiques en anthropologie et en arts plastiques.

Pour progresser dans cette voie réflexive, il convient tout d'abord de revenir sur le phénomène de la *globalisation*<sup>180</sup> car elle bouleverse considérablement les repères identitaires. En effet, en accélérant la circulation des individus et des flux, en témoignent ces importants déplacements de populations et l'extraordinaire développement de la communication de masse, elle intensifie les interconnexions et modifie en ce sens la perception de la temporalité et de l'espace. Si auparavant, l'identité se concevait d'un seul point de vue soit dans un jeu permanent d'opposition entre soi et l'autre et à l'intérieur de certaines limites, notamment celle du binôme territoire - Etat-nation qui était une référence stable, elle doit maintenant, pour se construire, tenir compte d'une multitude de focales exogènes. Dans un temps raccourci et un espace aplati, l'identité doit expérimenter, dans les formes sensibles du réel, une mise à distance et une simultanéité (Abélès, 2008 : 34) qui la pousse à créer de nouveaux et d'imprévisibles déploiements imaginaires collectifs. (Appadurai, 2008 : 10)

---

<sup>180</sup>Selon Marc Abélès : « La globalisation s'ancre dans des transformations qui ont trait à la production et à son organisation, et qui sont liées à la révolution informatique. Celle-ci ne se limite pas à l'amélioration des transmissions d'un point à un autre de la planète. L'économie informationnelle est caractérisée par l'importance que prend le travail immatériel, c'est-à-dire la production des services, des connaissances et l'activité de communication » in *Anthropologie de la globalisation* (2008 : 12).

Si la globalisation impulse une démultiplication des signes, elle permet aussi aux cultures sud-sud une négociation identitaire dynamique et mobilisatrice. En effet, entre une représentation d'elles mêmes (souvent négatives) et les images venues du monde, les identités culturelles vont avoir tendance à s'appropriier un ensemble de sèmes qu'elles vont orienter selon leurs propres finalités dans une motion positive. Ce mille-feuille de signes qui fait toute la richesse des formes culturelles contemporaines et qui ouvre un nouveau champ d'étude pour l'anthropologie, met en évidence le bricolage identitaire auquel se livre l'imaginaire collectif et donne à lire une historicité toute autre, celle d'une culture interstitielle qui est dans l'attente, non pas d'un projet politique, mais bien de formes susceptibles de pouvoir l'incarner. Si les formes artistiques contemporaines reconfigurent le corps réel et l'image de soi en donnant à voir ce qui n'était pas encore perçu du monde et si, dans le même temps les médias consolident cette nouvelle recherche identitaire dans une mise en abîme étourdissante, ils agissent ensemble comme un catalyseur identitaire qui provoque une sorte de *réalité augmentée* de l'identité. Cette intermédialité<sup>181</sup> de l'identité crée une communication intersubjective qui contribue à créer du lien citoyen dans la sphère publique, ce qui constitue, ici, un nouveau champ d'étude pour les arts plastiques.

Cette resémantisation de signes déterritorialisés- reterritorialisés à son profit, cette invention de soi médiatisée par des intermédialités artistiques, conduit effectivement à repenser les liens entre les citoyens et à réviser le cadre territoire - Etat/nation devenu trop étriqué pour ces identités rhizomatiques, trans-sémiotiques et réticulaires. En effet, pour comprendre la manière dont les identités parviennent à projeter du local dans un monde déterritorialisé, à inventer ces nouveaux *ethnoscapes*<sup>182</sup> constitutifs, il ne faut plus concevoir le localisme comme étant associé au territoire mais plutôt essayer de le replacer dans une perspective de flux. (Appadurai, 2008)

---

<sup>181</sup> L'intermédialité est un concept qui désigne ce qui fait sens lorsque sont intriqués les dispositifs de communication, les différentes disciplines artistiques ou de pratiques culturelles, les médiums et les matérialités impliquées dans la production culturelle discursive.

<sup>182</sup> L'ethnoscape est un concept inventé par Arjun Appadurai. Il est constitué du suffixe « scape » tiré de landscape « paysage ». Ces paysages sont comme des briques de construction des mondes imaginés, c'est-à-dire les multiples mondes constitués par les imaginaires historiquement situés de personnes et de groupes dispersés sur toute la planète.

Cette nouvelle perception des identités sud-sud et de leurs répertoires de signes *kaléidoscopés* est essentielle pour la Kaleutopia car elle permet d'imaginer un projet social localisé et déterritorialisé où l'imagination serait reconnue comme étant le meilleur moyen d'annexer le monde global dans les pratiques quotidiennes et où la différence serait enfin comprise comme un mécanisme heuristique. Cette manière de concevoir la culture non plus comme une substance mais comme une dimension de phénomènes sociaux à replacer sans cesse dans une dynamique de flux, peut donner matière à réfléchir sur la manière dont il faudra penser le lien citoyen après le colonialisme.

Si l'imagination devient une pratique sociale (Appadurai, 2008 : 08) dans l'oecumène global, et permet aux identités de se réinventer sans cesse dans un mouvement permanent et disjonctif qui affecte la politique des nations, elle crée une esthétique singulière entre des individus qui, en interconnectant leurs complexes répertoires de signes, développent une rhétorique sans fin. Cette esthétique singulière nourrie d'une gestalt océanienne originale convoque désormais cette idée selon laquelle ce qui est moteur dans la vie ce n'est pas l'état des choses mais ces possibilités de micro relations à l'autre dans un temps présent. Un Autre qui dans sa dimension culturelle océanienne, éphémère, fragmentée et discontinue imposée par un temps et un espace contraignants, propose un modèle d'encapacitation de gestion face à la globalisation soit en quelque sorte une modernité alternative, kaleutopienne. Finalement, ce qui est intéressant d'un point de vue anthropologique, ce n'est pas la complexité de l'enchevêtrement de ces modèles fractals, mais la dynamique qu'elle peut soulever pour faire émerger un projet de société culturelle. Ce qui est intéressant, ce n'est pas de rechercher les stratégies localisantes, ni l'impact de la déterritorialisation sur les identités, mais de travailler à une intermédialité pour, dans un aller et retour entre théorie et pratique plasticienne, se nourrir et nourrir l'imagination sociale de la culture locale.

Si dans cette première partie, il a été question de développer le projet d'une Kaleutopia interculturelle par l'art, il convient maintenant de démontrer en pratique comment l'action artistique est parvenue à créer des appontements à partir desquels les

identités effectuent encore des migrances qui leurs permettent d'inventer des micro-territoires de dialogue interculturel, porteurs d'un projet de société novateur.

DEUXIEME PARTIE :

DES ARTS A L'AVENEMENT

D'UNE CITOYENNETE

INTERCULTURELLE

KALEUTOPIENNE



CHAPITRE III :

TOPOGRAPHIE D'UNE

KALEUTOPIA

SECTION 1 :

L'ART COMME INTERCHAMP  
SOCIAL

## L'espace des images, les médias à l'œuvre du « et »

« *L'autre donne sens, parce qu'il a d'abord pris pour moi le sens de l'autre.* »

(Edmond Husserl)

Si la culture interstitielle rend intelligible le projet politique de la Kaleutopia, dans le sens étymologique de *intelligere*<sup>183</sup> c'est-à-dire « lier entre », c'est parce qu'elle se nourrit dans le même temps des dimensions globale et locale qui lui permettent, par l'imagination et l'invention, une reconfiguration d'elle-même en permanence territorialisée. La dimension globale ayant été étayée dans la première partie, il convient maintenant d'aborder la dimension locale, notamment au niveau des médias images parce qu'ils préfacent une politique du « et » qui préfigure de la citoyenneté interculturelle.

Avant de débiter cette analyse topographique des médias et de leur encapacitation à produire des topos signifiants qui modèlent un espace citoyen interculturel, il faut dire qu'une recherche postdoctorale, donc plus approfondie, serait nécessaire pour étudier l'influence de cette sphère intermédiaire<sup>184</sup> sur les comportements citoyens en Nouvelle-Calédonie. Cependant, pour pouvoir amorcer cette réflexion, il faut déjà faire un état des lieux de ces topos signifiants et, en parallèle, démontrer ce en quoi cette politique du « et » établit de la citoyenneté interculturelle et conduit à placer les arts au cœur de ce processus.

Il existe en Nouvelle-Calédonie, depuis peu et cela est lié au fait postcolonial, un ensemble médiatique<sup>185</sup> qui modèle le champ social et culturel vers le projet d'un destin commun. Qu'il soit télévisuel, de presse, ou interactif, cet ensemble qui fonctionne sur un modèle de pensée sud-sud de *décentrement - recentrement*, fabrique du sentiment citoyen en amenant au cœur des programmations médiatiques<sup>186</sup>, les

---

<sup>183</sup> *Intelligence* vient du latin *intelligere* qui étymologiquement signifie « lier-entre ».

<sup>184</sup> Il est à noter ici que c'est avant tout l'intermédialité des terrains de cette thèse qui ont poussé les médias locaux à s'intéresser aux liens entre citoyenneté et art. L'étude de la sphère intermédiaire ne peut donc être réalisée qu'en aval. Cf. Annexe n°20 : *La thèse, les terrains et les médias*, p. CIX.

<sup>185</sup> Cf. quelques uns de ces médias sont analysés in Annexe iconographique n°19 : *Arrêt sur image de quelques médias calédoniens*, p. CVI.

<sup>186</sup> La programmation 2009 des émissions comme *Forum, Faut qu'on se parle, Parler vrai* et *Temps de parole*, etc., Cf. Idem.

débats sociaux liés aux enjeux de l'accord de Nouméa. En prônant une politique du « et », il place le destin commun et *ipso facto* la citoyenneté au centre de toutes les discussions et influence ainsi l'opinion publique<sup>187</sup> puis le débat politique.

En effet, en choisissant d'aborder tour à tour des questions relatives à l'économie « *Quel va être notre destin commun économique ?* »<sup>188</sup>, à la politique « *Les élections provinciales* »<sup>189</sup>, à l'actualité sociale « *Elie Poingoune, Président de la LDH* »<sup>190</sup>, à la diversité culturelle calédonienne (Cf. l'ensemble des reportages *D'une île à l'autre*), ou encore à d'autres sujets touchant de près l'ensemble des calédoniens, les médias, en l'occurrence télévisuels, deviennent les supports de pratiques émergentes notamment dans l'espace public. Ils développent de nouvelles formes de dialogue social qui permettent une prise de conscience, en témoigne la marche citoyenne<sup>191</sup> réalisée sous le collectif « Si y'a pas toi, y'a pas moi »<sup>192</sup> ou encore la formation de nombreuses associations citoyennes<sup>193</sup>. Cette recomposition permanente de l'espace public, remarquable depuis le début de l'année 2009 car liée à l'enjeu des redéfinitions des blocs politiques lors des élections provinciales, conduit les identités à redéfinir leurs pratiques traditionnelles en fonction de ces pratiques émergentes soit à établir de nouveaux codes de vie. Pour autant, comme le dit Eric Maigret, faut-il parler ici de « nouvelles cultures médiatiques » ou de médiacultures?<sup>194</sup>. La certitude pour l'instant provient du fait que les médias télévisuels projettent, par la construction de sens qu'ils proposent, les identités culturelles voire interstitielles dans une politique du « et » qui conduit vers une citoyenneté interculturelle.

---

<sup>187</sup> Cf. Annexe n°19 : *Arrêt sur image de quelques médias calédoniens*, p. CVI.

<sup>188</sup> In *Forum* diffusé le 13 août 2009.

<sup>189</sup> In *Faut qu'on se parle* diffusé le 27 mai 2009.

<sup>190</sup> In *Temps de parole* diffusé le 13 août 2009.

Suite aux tensions sociales d'août 2009, la LDH. NC a organisé une enquête sur l'accord de Nouméa et un cycle de conférences et de débats. Cf. Annexe n°5 : *La LDH.NC et ses actions*, p. XXXIX.

<sup>191</sup> Suite aux tensions précitées, une marche citoyenne pacifiste (qui a regroupé 26000 personnes) a été organisée à l'initiative du collectif apolitique « Si y'a pas toi, y'a pas moi ». Son objectif était de montrer qu'au-delà des inégalités sociales, les citoyens calédoniens ont la ferme intention d'aller tous ensemble vers le destin commun.

<sup>192</sup> L'auteur de « Si y'a pas toi, y'a pas moi » en la personne de Kiki Karé en mémoire du « Ni vous sans nous, ni nous sans vous » qui fleurissaient sur les murs au temps des événements, a été le titre d'une exposition au CCT pour sceller les 20 ans de la poignée de main entre Jean-Marie Tjibaou et Jacques Lafleur.

<sup>193</sup> Parmi elles comptent : l'Union des Femmes Citoyennes de NC, Convergences Pays, Droits de Cité, Analyse et Recherches sur l'Enseignement et le Social.

<sup>194</sup> Le concept de médiacultures cherche à décloisonner les études des médias, de la culture et des représentations in Macé, E. et Maigret, E. 2005, *Penser les médiacultures, Nouvelles pratiques...*

Si les médias télévisuels contribuent à développer du sentiment citoyen, ils ne le font pas seuls. La presse écrite et Internet y contribuent également fortement.

En effet, *Les Nouvelles Calédoniennes*<sup>195</sup>, principal journal d'information sur le territoire créée en 1971 et plus modestement *Le Chien Bleu*<sup>196</sup> y concourent tout autant. Ils forment un lien précieux entre les calédoniens et jouent, chacun dans leur style, un rôle dans l'actualité locale, notamment en terme de critiques sociale et politique ce qui, dans un certain sens, est créateur de langage donc fédérateur.

Des images et des informations à proprement calédoniennes circulent également sur Internet, notamment par le biais de sites et de blogs<sup>197</sup> comme *calédosphère*, *tatéle.nc*, *TKO*, *GeckoNews*, etc., qui permettent aux internautes, dans un dialogue démocratique virtuel donc immédiat, une réflexion citoyenne que nul autre média ne peut offrir de la sorte.

Cet ensemble médiatique, en explorant de nouvelles voies de communications inédites, parvient à changer les pratiques contemporaines en provoquant un événement disruptif capable de faire émerger une recherche consensuelle, c'est-à-dire un nouveau topos interculturel de dialogue citoyen.

L'ensemble de ces médias locaux<sup>198</sup>, s'il peut compter sur une allégeance majoritaire parce qu'il offre aux uns une lecture quasi instantanée de la culture interstitielle et aux autres la garantie d'un discours intellectuel alternatif aux problèmes sociétaux<sup>199</sup>, doit aussi composer avec une minorité qui ne voit dans ce discours médiatique qu'une médiocrité localisée. Cette subordination si elle revisite un pan du discours néocolonialiste dans lequel il serait fastidieux de pénétrer ici, permet surtout de revenir sur un fait lié à la globalisation : la Culture n'est plus l'apanage des médias images. Les programmes, télévisuels particulièrement, traitent désormais du populaire, des pratiques quotidiennes et des récits locaux parce que ce sont eux qui reflètent les stratégies et les pratiques quotidiennes des gens ordinaires. « *A travers les œuvres, je*

---

<sup>195</sup> Les *LNC* font parties du Groupe Hersant Média (GHM).

<sup>196</sup> Le Chien bleu est un journal satirique mensuel de Nouvelle-Calédonie. Il publie de nombreux articles critiques vis-à-vis des institutions politiques et économiques du territoire, ainsi que des courriers de lecteurs et de nombreuses caricatures.

<sup>197</sup> Cf. Annexe n°19 : *Arrêt sur image de quelques médias calédoniens*, p. CVI.

<sup>198</sup> Il n'existe pas de structure chargée de l'étude de ces médias en Nouvelle-Calédonie.

<sup>199</sup> De fortes inégalités sociales demeurent en Nouvelle-Calédonie. Elles sont à l'origine de nombreuses violences qui entachent le processus de destin commun et sert de lit aux opposants à l'accord de Nouméa.

*vais me voir moi, me construire moi, je vais retrouver ce que je pense être au fondement de mon être.* » (Macé/ Maigret, 2005) Cette démocratisation du discours médiatique pousse alors les concepteurs à créer des émissions et des reportages aux scénarii locaux brouillant toujours un peu plus les frontières entre culture et divertissement. Si cette pratique médiatique est dépréciée par certains, elle concentre pourtant l'ensemble des enjeux, des conflits et des paradoxes de la société culturelle et donne à voir, en ce sens, les différentes représentations que la société a d'elle-même.

Les médias images, s'ils permettent une bi-appropriation entre des jeux signifiants décentrés et recentrés dans les territoires existentiels de l'identité, donnent dans le même temps les compétences nécessaires à l'identité pour qu'elle puisse naviguer sereinement dans cette conjonction. C'est cette encapacitation des identités à pouvoir se concevoir dans de multiples dimensions qui permet de projeter l'invention d'un topos interculturel propice au dialogue au sein de la Kaleutopia. En imaginant cet espace, l'ensemble de ces médias devient alors, pour le sujet, le vecteur d'une subjectivité nouvelle qui attend dans une forme de reliance, une seconde résistance capable de le constituer en principe d'altérité. Par le décentrement qu'ils proposent, les médias dans ce régime signifiant du « et » offrent donc toutes les conditions de fabrication et d'utilisation d'un espace puis d'un dialogue interculturel.

## L'espace du mouvement, la ville à l'œuvre du « entre »

*« L'espace public est un des rares territoires sociaux qui permet aux individus d'expérimenter des relations diverses avec eux-mêmes et les autres. »*

*(Michel Bassand d'après Lofland, 2001 : 145)*

Nouméa est une ville importante et symbolique parce qu'en concentrant plus de 2/3 de la population calédonienne<sup>200</sup>, elle devient le lieu de tous les récits, notamment celui du discours politique et de la citoyenneté, puis de toutes sortes de revendications, notamment identitaires qui sont, dans leurs pratiques urbaines, particulièrement imaginatives et créatives. Nouméa est aussi un territoire de mémoire où patrimoine bâti et architectures contemporaines conversent dans une scénographie vernaculaire qui atteste des temps coloniaux et postcoloniaux. Fruit d'un métissage généreux, expressif et visible dans différentes échelles spatiales de la cité, cette ville en mutation est le lieu de toutes les possibilités où dans un mouvement incessant, les identités hybrides s'adonnent à une nouvelle forme de citadinité qui donne corps à la citoyenneté. Dans un continuum océanien, ces acteurs d'un nouveau genre créent dans l'espace urbain, de façon fugace, de l'interculturalité.

La mairie de Nouméa consciente d'une nécessaire évolution de la ville vers une urbanisation plus respectueuse de la diversité et soucieuse d'un développement durable projette depuis 2003 un PUD<sup>201</sup>. Entre l'aménagement de l'habitat et un projet d'équilibre entre le « vert et le bleu »<sup>202</sup>, les nouméens cherchent à développer harmonieusement la cité dans ses environnements naturels, sociaux et culturels. Dans cette recherche d'équilibre, apparaît une ferme volonté de restructurer les centralités et les espaces publics parce que ce sont eux qui assument les enjeux de mobilité, de sociabilité, de qualité de vie, de donneurs de sens et de démocratie. Ainsi aux

---

<sup>200</sup> Au recensement de 2004, Nouméa et le Grand Nouméa totalisaient 146 245 habitants, soit près de 90 % de la population de la Province Sud.

<sup>201</sup> Plan d'Urbanisme Directeur. Le premier PUD a été réalisé en 1964. Le dernier date de 1998.

<sup>202</sup> Cf. Le projet de « Plan vert et bleu » de l'Agence d'Architecture, d'Urbanisation et d'Aménagement in Annexe iconographique n°13 : *Entre, A Nouméa !*, p. LXXXII.

questions simples : *Qui suis-je, Où est-ce que je vis ?*, correspondent les questions identitaires et citoyennes : *Dans quel quartier je vis ? Comment me situer dans l'agglomération urbaine ? Comment cette agglomération urbaine se positionne-t-elle dans le pays ? Comment accéder aux divers espaces et équipements de l'agglomération et du territoire ?*

Si cette volonté de restructurer les centralités autour des espaces verts et bleus<sup>203</sup> répond aux attentes d'un développement selon une pensée sud-sud, c'est parce qu'elle prend en compte trois paramètres superposables qui englobent une grande partie des besoins de la population du Nouméa et du Grand Nouméa. Ainsi, les *centralités de flux* (où les échanges dominent), les *centralités de scènes* (où les ambiances porteuses d'identités urbaines se créent) et les *microcentralités* (où les installations de proximité génèrent du lien) en étant interconnectées, visent à favoriser un brassage social et culturel qui soit à la hauteur du kaléidoscope de la cité. Cette politique de la ville qui cherche à développer de multiples axes de croisements pour libérer du sentiment citoyen conduit pourtant cette étude à s'interroger sur un fait : est-ce que cette future plasticité citadine prendra suffisamment en compte le *fait océanien*, dans ce « *ici et maintenant* » prôné quelques années auparavant par Jean Marie Tjibaou<sup>204</sup> ?

En effet, il existe d'ores et déjà à Nouméa et dans le Grand Nouméa, des formes urbaines de résidence dites spontanées. Ces habitats dispersés répondent en fait à un double besoin : celui d'une recherche de qualité de vie, notamment dans la reproduction du schéma tribal et de pratiques d'autosubsistance dans la ville et celui d'une difficulté à s'insérer dans un monde économique. Bien que l'un et l'autre n'aient pas les mêmes finalités, ils relatent cependant tous deux d'une grande capacité à pouvoir s'assimiler coûte que coûte dans la morphologie urbaine<sup>205</sup> et même si ces zones sont qualifiées de squats<sup>206</sup>, elles donnent à voir une surprenante écologie urbaine novatrice où dans le flux de la cité, les valeurs d'un mode de vie à l'océanienne sont conservées. Cette pratique imaginative de la ville répond en fait à un besoin très éphémère de la cité de la part de ces océaniens. Elle relate de pratiques

---

<sup>203</sup> Cf. Le projet de « Plan vert et bleu » de l'Agence d'Architecture, d'Urbanisation et d'Aménagement in Annexe iconographique n°13 : *Entre, A Nouméa !*, p. LXXXII.

<sup>204</sup> Cf. Bensa, A. et Wittersheim, E. 1996, in *Jean Marie Tjibaou...*

<sup>205</sup> Cf. Dussy, D. 2003, « Les manières d'habiter à Nouméa » in *Iles rêvées...* pp. 244-263.

<sup>206</sup> Cf. Photographies in Annexe iconographique n°13 : *Entre, A Nouméa !*, p. LXXXII.



sociales mouvantes qui représentent les paysages sociaux et culturels des identités hybrides<sup>207</sup>, de leurs recherches et de leurs manières d'être dans la ville selon leurs itinérances. Ces citoyens d'un nouveau genre, jonglant entre plusieurs pratiques urbaines, doivent être le support de nouvelles réflexions esthétiques, notamment pour les recherches concernant les *centralités de scènes* si la ville souhaite constituer un réseau urbain à l'image de ses habitants.

Les *centralités de scènes* sont effectivement importantes pour les identités hybrides parce qu'elles seules travaillent à leur donner un degré de lisibilité équivalent aux autres identités, ce qui est générateur de lien social soit *in fine* de sentiment citoyen. Dans le projet de « Plan vert et bleu », elles sont définies comme telles : « Les centralités de scènes sont construites autour de l'ambiance, de l'événement, du spectacle, et sont porteuses d'identité urbaine. La qualité de l'architecture et des espaces publics sont des critères très importants dans leur constitution »<sup>208</sup>. Pour l'Agence d'Architecture d'Urbanisme et d'Aménagement à l'origine de ce projet, plusieurs facteurs semblent pouvoir contribuer à la démocratisation des identités urbaines. Si l'ambiance, l'événement et le spectacle constituent des zones névralgiques à partir desquelles les identités vont pouvoir voir et être vues donc projeter du sentiment citoyen, les architectures contemporaines et le patrimoine bâti<sup>209</sup> devenus pour certains des espaces publics chargés d'une épaisseur citoyenne, vont territorialiser ce sentiment. Il convient désormais d'y pénétrer davantage puisqu'elles vont constituer un terreau fertile pour les expérimentations artistiques de cette thèse<sup>210</sup>.

L'ambiance d'une ville correspond à un ensemble de données notamment sensorielles (ce qui est de l'ordre du visuel, du sonore, du tactile et de l'olfactif dans les sites) et temporelles (ce qui est diurne, nocturne, de l'ordre du weekend ou des saisons). Nouméa, depuis sa construction, a subi de nombreuses mutations. En effet, d'importants remblais sur la mer ont permis à la ville de s'étendre de manière

---

<sup>207</sup> Cf. *Sociologie de l'art et de la culture, paradigme des identités hybrides*, p. 59.

<sup>208</sup> Cf. *L'agence Empreintes* in Annexe n°13 : *Entre, A Nouméa!*, p. LXXXII.

<sup>209</sup> Cf. Annexe n°12 : *Nouméa, son histoire, son actualité*, p. LXXIV.

<sup>210</sup> Cf. Performance arts-plastiques, danse contemporaine « Quand l'identité s'en mêle » in *Plasticités corporelles, quand les signes dansent* et l'enquête photographique menée dans le paysage urbain de Nouméa in Annexes n°11 et n°13 : *Des clivages ethniques dans la ville de Nouméa* et *Entre, A Nouméa !*, pp. LXIX et LXXXII.

spectaculaire<sup>211</sup>. Si globalement, peu de plans d'urbanisme ont été mis en place, l'agglomération jouit de grands axes qui lui donnent une perspective aérée. Cette sensation est sublimée par le fait qu'il existe au cœur même de la ville un ensemble de points de vue panoramiques sur le lagon lui conférant un charme plutôt balnéaire. Au demeurant, la ville est particulièrement bruyante, sans doute due à l'excès de véhicules qui y circulent, ce que le PUD tente d'enrayer petit à petit<sup>212</sup>. Le mobilier urbain fait également l'objet de nombreuses améliorations en particulier dans l'alliage des matériaux (bois, béton, métal). De nombreux espaces verts, notamment en centre ville, permettent une tranquille flânerie aux piétons qui cherchent, en plein mois de décembre, la fraîcheur. Dans la chaleur harassante de l'été, la ville offre également, ce qui n'est pas négligeable, de nombreuses plages dégagées où la baignade est autorisée. L'ambiance olfactive est donc plutôt chargée d'embruns marins.

Les événements dans la ville de Nouméa, quant à eux, s'ils sont de plus en plus nombreux sont probablement son point faible. Malgré des efforts consentis par la mairie en termes d'organisations d'événements (jeudi du centre-ville, festival équinoxe, fête de la musique, carnaval, salons en tout genre, etc.) la ville est désertée le soir et les weekends. Hormis une baie où boîtes de nuits et bars sont installés, rien n'est ouvert en soirée. Si les spectacles de rue sont rares dans la ville, de nombreuses institutions offrent de plus en plus d'activités culturelles nocturnes (théâtre, danse, contes et légendes, vernissages, conférences, etc.).<sup>213</sup>

Globalement, si l'ambiance, les événements et les activités culturelles se développent de plus en plus, c'est aussi parce que les espaces publics sont de mieux en mieux aménagés pour recevoir une diversité de pratiques culturelles citoyennes<sup>214</sup>. Pour autant, toutes les identités culturelles se retrouveront lors des manifestations organisées par la ville<sup>215</sup> notamment sur la Place des Cocotiers qui innervent une grande partie des quartiers du centre et du grand centre. Ce lieu relativement aéré et dégagé est essentiel parce qu'il est un des rares où les identités multiples se côtoient, se frôlent et

---

<sup>211</sup> Cf. Annexe n°12 : *Nouméa, son histoire, son actualité*, p. LXXIV.

<sup>212</sup> En cette année 2009, de nombreuses modifications sur le plan routier ont eu lieu afin de désengorger la ville.

<sup>213</sup> Elles sont le fait du CCT, du CCMD, du Centre d'Art, du Théâtre de poche ou du Théâtre de l'île, de scène indépendante et de galeries d'arts, etc.

<sup>214</sup> Le centre de la ville ou les plages ne sont pas fréquentés de la même manière par les différentes identités culturelles en fonction des heures et des jours. Par exemple, les océaniens se baignent le soir, à la nuit tombante tandis que les autres y vont à midi.

<sup>215</sup> Les *jeudis du centre-ville* attire beaucoup de curieux parce que la programmation est variée (sport, artisanat, villes et tribus à l'honneur, etc.)

échangent. Agissant comme une microsociété où le flux est activateur de sens pour les identités qui cherchent à mieux se comprendre, se reconnaître et s'évaluer, la Place des Cocotiers donne à voir des mini comportements sociaux qui amorcent d'une qualité de vie suffisamment importante pour que des échanges interculturels aient lieu. Objet transversal, c'est-à-dire de bien commun, cette place est identifiée comme une ressource de rencontres pour les différentes identités. En activant ces nouveaux processus référentiels, elle place l'individu au cœur d'une action, ce qui contribue indéniablement à construire du sentiment citoyen. La Place des Cocotiers comme d'autres espaces publics, en mettant en scène les identités, sont le théâtre d'une appartenance et d'une adhésion qui lorsqu'elles sont renouvelées conduisent à un supplément de fréquentation. L'aménagement de ces espaces publics permet donc de développer les rencontres entre les individus et de susciter une communication importante. Pour les identités hybrides, les *centralités de scènes* constituent à la fois le moyen de voir et d'être rendues visibles aux yeux des autres dans *un ici et maintenant*. Elles sont effectivement le moyen d'être enfin acteur d'une relation à l'autre dans un instant « T », ce qui caractérise non seulement d'une nouvelle forme de citoyenneté mais aussi et tout simplement des besoins éphémères mais actuels des identités hybrides océaniques dans la cité.

Si les acteurs de la ville sont les produits des instances qui les ont formés, il convient maintenant d'explorer dans une étude plus approfondie les événements artistiques qui ont lieu dans cette ville.

## L'espace du voir, les événements artistiques à l'œuvre d'une interculturalité

« *L'art ne cherche plus à figurer des utopies mais à construire des espaces concrets.* »  
(Bourriaud, 1998 : 48)

Dans son esthétique relationnelle, Nicolas Bourriaud décrit l'artiste comme celui qui cherche à créer des « *modus vivendi capables de rapports plus justes* », « *de modes de vie plus denses* » et « *de combinaisons d'existences multiples et fécondes* ». (Bourriaud, 1998, 48) Cette vision de l'artiste contemporain, à la recherche de formes artistiques qui inspirent de nouvelles relations à l'alter, est renforcée par celle de Paul Ardenne qui, dans son art contextuel, voit l'artiste comme un émissaire capable de réévaluer la société et d'ouvrir le sens et la portée d'une œuvre par l'authenticité de son geste. (Ardenne, 2002 : 31) L'autre, dans une éthique de soi-même esthétique, est donc désormais le point central à partir duquel tout commence et tout revient.

Si depuis quelques dizaines d'années, l'objectif artistique principal demeure celui de réussir à créer des zones de contacts et à nourrir du dialogue, c'est pour mieux contrebalancer une mondialisation qui absorbe, dans un continuum décérébré, l'ensemble des espaces temps et des différences. L'artiste contemporain agirait donc à partir d'une « *pulsion agorétique* » qui, comme le dirait Paul Ardenne (Ardenne, 2002 : 37), le mène à avoir un rôle micropolitique<sup>216</sup> dans sa société, en ce sens qu'il en formule une critique tout en y étant fortement impliqué. Par ailleurs, en luttant contre cette anthropophagie mondiale, il serait aussi dans un « *rapport amoureux* » avec l'alter (Ardenne, 2002 : 38) car pour pouvoir communiquer avec lui, il chercherait à investir de nouvelles voies artistiques, sensibles, notamment sensorielles. L'artiste contemporain, en explorant ces nouvelles voies, repousserait donc les limites de la création aux confins d'horizons que seule la globalisation peut circonscrire.

En Nouvelle-Calédonie, et pour les artistes contemporains océaniens, ces réflexions s'avèrent particulièrement vraies. En effet, tout en menant un réel travail en

---

<sup>216</sup> Cf. Paul Ardenne « L'art dans son moment politique », Bruxelles, *La Lettre volée*, 2000, p.265-282 d'après Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Micropolitique et segmentarité » in *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

tension dans ce paysage global, qui médiatise en fait une recherche transculturelle, l'artiste contemporain océanien cherche dans ses formes de créations artistiques à répondre au projet sociétal d'un destin en commun dans le respect des différences. Il n'y a pas ici d'utopie, mais bien un processus imaginatif au service de la création d'espaces interculturels où les identités installées dans une coprésence créent de la citoyenneté.

Afin d'étayer ces propos, il est maintenant temps d'aborder, pour exemple, une création artistique contemporaine océanienne où le dialogue interculturel a été clairement recherché puis d'analyser, de manière non-exhaustive, les lieux qui parviennent à promouvoir ces échanges sensibles dans le paysage calédonien parce qu'ils contribuent à donner ce sentiment citoyen.

« *Popinée* »<sup>217</sup> est un spectacle de danse<sup>218</sup> contemporaine de la compagnie Nyian, chorégraphiée par Richard Digoué<sup>219</sup>. Il a été conçu en plusieurs tableaux qui évoquent la femme kanak à travers l'histoire de la robe dite « mission »<sup>220</sup> ou « popinée »<sup>221</sup>. En effet, dans un premier temps, les spectateurs visitent une exposition sur l'histoire de la robe qui est devenue, au cours des années, le symbole d'une revendication positivée par les femmes kanak<sup>222</sup>. Puis, dans un deuxième temps, le visiteur est invité à prendre place dans la salle autour d'une estrade vide<sup>223</sup>. Dans la pénombre, il auditionne des paroles de femmes qui en contant l'histoire du vêtement racontent aussi l'Histoire de la Nouvelle-Calédonie. Dans un troisième temps, dans un décor vidéographique très lent qui tourne en boucle et qui projette une conversation silencieuse et éphémère entre deux générations de femmes, le spectacle de danse se déroule sur l'estrade en séquences rythmées. Dans un quatrième et dernier temps, le

---

<sup>217</sup> L'assistance et la réalisation sont de Guillaume Soulard. La réalisation vidéo est de Statu Von Helens. Le son et la lumière sont de Laurent Lange.

<sup>218</sup> En réalité, il s'agit d'un spectacle interdisciplinaire parce que la vidéo, le conte, la danse et une exposition de robes se mêlent en une grande installation.

<sup>219</sup> Richard Digoué est un interprète chorégraphe. Il a notamment monté une troupe de danse contemporaine nommée Nyian.

<sup>220</sup> La robe mission, robe empire ou robe popinée est un vêtement féminin porté dans toute l'Océanie. Il s'agit d'une robe longue et ample sans décolleté aux couleurs vives qui a été imposée par les missionnaires chrétiens.

<sup>221</sup> La popinée désigne la femme kanak, par extension toutes celles qui portent une robe mission.

<sup>222</sup> La robe mission a subi la même stratégie identitaire que le mot « kanak ».

<sup>223</sup> Cette scène prend la forme d'un podium de défilé de mode.

public devenu tour à tour visiteur, auditeur puis spectateur devient acteur d'un débat partagé notamment avec les danseuses et les femmes qui font ce pays.

En pratique et en théorie, ce spectacle est dans la sphère des rapports interhumains. Il met en scène l'ensemble des échanges sociaux qui ont eu lieu entre les communautés et propose sans cesse de l'interactivité avec celui qui le regarde. En ce sens, il s'essaie à une nouvelle forme de communication et tente d'en être l'outil principal. Si, comme le soutient Nicolas Bourriaud l'art relationnel utilise « *la sphère des relations humaines comme lieu de l'œuvre d'art* ». (Bourriaud, 1998 : 46) alors, l'ensemble de ce spectacle peut être qualifié d'œuvre d'art. Ici, il n'y a donc pas d'objets à contempler mais une situation avec laquelle il faut composer. En ce sens, cette œuvre participative catalyse l'intention d'autrui vers une expérience de négociation qui appelle l'interaction et l'intersubjectivité comme les points de départ et d'aboutissement de l'activité artistique. « *L'espace où les œuvres se déploient est tout entier celui de l'interaction, celui de l'ouverture qu'inaugure tout dialogue. Ce qu'elles produisent sont des expérimentations interhumaines [...] en quelque sorte des lieux où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques, des moments de convivialité construite.* » (Bourriaud, 1998 : 47) Céans, l'œuvre semble bien se présenter comme un interstice social à l'intérieur duquel des nouvelles possibilités de rencontres s'avèrent possibles. Elle est le véhicule où se développent des rapports interpersonnels d'interculturalités riches d'enseignements pour la Kaleutopia. En effet, particulièrement ici, en rassemblant ces unités improbables et qui ont la caractéristique d'être inachevées, l'œuvre transforme le regardeur en un interlocuteur et en sollicitant sa participation le fait devenir acteur d'une société qui est en train de se réaliser. Dans ce jeu participatif, l'art devient *le centre d'expérimentations à l'autre* où de nouvelles représentations sur autrui se créent et où de nouvelles modalités de socialité font émerger un code vie démocratique plus respectueux des différences. Si l'art parvient de façon éphémère à transformer la société, il ne le fait pas seul. Pour y parvenir, il a besoin de lieux où s'exprimer.

Les espaces qui permettent l'expression de cette sensibilité où l'art est multiplicateur de démocratie, sont peu nombreux. Parmi eux, il faut citer et à titre non

exhaustif, le Centre d'art et le Théâtre de poche, le Rex, le Chapitô, et le Festival du Cinéma de la Foa<sup>224</sup> :

Le Centre d'art est une structure municipale aux multiples facettes. Il est rattaché au Service culture et fêtes de la mairie de Nouméa et est situé, depuis 1996, dans les anciennes prisons civiles. Scène artistique et culturelle des artistes amateurs et professionnels locaux, il accueille aussi le Théâtre de Poche qui est aussi un lieu de création et de diffusion de spectacles. En soutenant le théâtre, la musique, l'audiovisuel et les arts plastiques, il est un des lieux majeurs de la promotion et du développement artistique local.

Récemment, le Rex, ancien cinéma réaménagé en un nouvel espace socioculturel par la ville de Nouméa a ouvert ses portes. Situé au centre-ville, il complète les structures municipales existantes et apparaît comme une préfiguration d'une maison de la Jeunesse. Plus particulièrement dédié aux 12-26 ans, ce nouvel espace propose des découvertes liées au monde de l'image (cyber base, cinéma de jeunesse, etc.) et aux pratiques liées aux cultures urbaines (atelier hip-hop, ateliers DJ'ing, etc.).

Le Chapitô est une structure itinérante de promotion, de diffusion, de création et d'éducation aux arts vivants. Les objectifs de cette scène nomade<sup>225</sup> sont, dans un premier temps, de pouvoir aller au-devant de populations qui n'ont pas accès aux espaces artistiques nouméens<sup>226</sup> puis dans un deuxième temps, d'imaginer avec elles de nouveaux cadres de rencontres et d'échanges.

Le Festival de la Foa, depuis 1999, organise chaque année dans sa commune un festival de cinéma qui diffuse pendant quinze jours des longs-métrages, primés ou nommés lors de grands festivals comme Cannes ou Venise. Il organise également un concours de courts-métrages pour permettre au cinéma local de se développer.

Ces différentes structures, institutionnelles ou associatives en proposant des scènes variées, mais localisées permettent le développement de créations hétérogènes qui impactent de manière sensible le public calédonien. Ces espaces créés pour donner à voir la différence, participent maintenant à une stratégie de communication

---

<sup>224</sup> Il y a d'autres structures comme le MNC, le CCT, etc. Cf. Annexes n°17 : *Lieux artistiques d'interculturalité*, p. XCVIII.

<sup>225</sup> Plus de 18 000 spectateurs ont assisté aux représentations en 2008. Le Chapitô a été accueilli par 14 communes dans les trois provinces de la Nouvelle-Calédonie.

<sup>226</sup> Notamment les populations qui vivent en province nord ou îles.

« altruiste » de la part des artistes où les œuvres, en étant modelées pour le spectateur et avec lui, donnent à voir une forme citoyenne nouvelle fondée sur de l'interculturalité.

S'il a été démontré que l'art donne à voir le projet de la société kaleutopienne, il faut maintenant s'intéresser aux formes qu'il adopte pour véhiculer au mieux son message.



SECTION 2 :

L'ART COMME MODELE D'ŒUVRE  
D'ART

## Performances et installations, des *artmotions* pour l'être en transit

« *Changer de cadre pour changer l'être.* »

(*Wilfred Bion 1897–1979*)<sup>227</sup>

Si jusqu'ici, l'art a entraîné le spectateur dans une logique participative et est devenu dès lors *un centre d'expérimentations à l'autre* qui témoigne de l'engagement de l'artiste dans sa société, il faut désormais s'attacher à l'étude de la forme artistique qu'il peut revêtir pour véhiculer son message.

Il n'aura pas échappé au lecteur que le temps de l'acte de création implique le corps et le mouvement dans un espace contextualisé, ce qui en ce sens conduit cette étude et sans détour vers le couple artistique : installation / performance.

L'installation est une discipline artistique fertile et originale qui étonne souvent par ses grandes dimensions et son caractère éphémère. Elle traite de sujets très éclectiques et peut être subversive, spirituelle, narrative ou esthétisante, etc. Dans tous les cas, elle participe à la radicalisation des pratiques de l'espace et du corps et ouvre ainsi la voie à la performance. (Oliveira, 1999 : 1)

La performance est une forme d'art hybride qui joue avec un éventail de pratiques artistiques (théâtre, poésie, musique, danse, architecture, peinture, vidéo, photo, etc.). Elle est un art du vivant et du mouvement dont le corps, l'espace et le temps sont les paramètres essentiels, « elle est en prise directe sur l'imaginaire contemporain et aborde les thèmes essentiels de la culture actuelle [...] en liant le psychologique au perceptif, le conceptuel au pratique, la pensée à l'action ». (Goldberg, 2004 : 1)

La performance et l'installation sont conçues *in situ*, dans un espace préalablement déterminé et choisi pour ses qualités intrinsèques. L'action artistique qui s'y déroule, très souvent sous la forme d'une expérimentation pluridisciplinaire, propose un décentrement corporel ou spatial qui est censé *faire réfléchir* le sujet individuel ou collectif (la nation). En décalant le regard sur une fenêtre visuelle autre,

---

<sup>227</sup>Wilfred Bion est un psychanalyste britannique qui s'est intéressé à la psychose. Il a également été un pionnier de la psychothérapie de groupe et de l'analyse groupale.

en installant du temps dans l'espace, l'artiste tend aussi, même s'il s'en défend parfois, à nourrir de nouvelles expériences esthétiques.

Les actions artistiques qui ont été menées dans cette thèse de façon expérimentale, ont toutes cherché à créer du temps dans l'espace, un temps de partage et de dialogue entre les cultures parce qu'il en manquait, parce que toutes n'avaient pas la même visibilité et les mêmes lisibilités les unes des autres. Il fallait donc installer du temps dans différents espaces pour donner à se rencontrer et révéler ce qui est déjà là, en transition.

L'installation et la performance ont donc été choisies pour leurs dynamiques ontologiques, et c'est ce qu'il convient maintenant d'étudier.

Si les actions artistiques dans cette recherche plastique ont souvent pris la forme d'installations et/ou de performances, c'est essentiellement pour leur encapacitation à se libérer de tout déterminisme, à s'infiltrer de manière expérimentale dans le tissu social et dans des pratiques relationnelles de façon éphémère. C'est aussi et surtout parce que ces formes artistiques travaillent à partir de données anthropologiques (le corps, le temps et l'espace) qui servent de paradigme culturel à la culture interstitielle océanienne.

L'installation et/ou la performance, en utilisant une multitude de médiums dans de multiples endroits, brouille les frontières classiques du langage artistique et permet aux récepteurs de ne se focaliser que sur le nouveau modèle de socialité avancé dans l'œuvre. En effet, dans le même temps, l'action artistique par le décentrement qu'elle opère, oblige le récepteur à abandonner ses repères néocoloniaux subsistants, au profit d'un univers sensoriel riche. Cette rupture l'amène alors à se libérer d'un certain nombre de déterminismes qui sont autant de freins au dialogue interculturel. Ce plongeon dans l'inconnu avec l'autre, même s'il est une expérience éphémère, provoque un événement disruptif chez l'individu, telle une prise de conscience des différences existantes.

L'installation et/ou la performance sont un jeu auquel le sujet se livre sans modération car la fugacité de l'action n'induit pas un investissement trop prégnant. Vivre dans la multiculturalité suppose en effet une certaine réserve de la part de l'individu lorsqu'il est en « territoire étranger ». S'il est parfois difficile pour lui de dialoguer spontanément au quotidien, parce que l'histoire a parfois des airs de

rengaines, l'action performative lui offre une interface à partir de laquelle il peut expérimenter toutes sortes de relations à l'autre, s'apercevoir des ressemblances comme des différences. C'est précisément dans ces espaces temps que l'art fabrique du sentiment citoyen.

La performance, par le temps qu'elle crée dans l'espace, renvoie également au temps que le geste coutumier<sup>228</sup> parvient à créer. Il a effectivement cette capacité de pouvoir arrêter le temps continu grâce à une parole donnée qui vient former un pli dans le continuum spatio-temporel. Or, c'est par l'ensemble de ces plis que le sujet est progressivement drapé de son humanité. Grâce à l'invention répétée de ce temps dans l'espace, il crée du dialogue et perpétue la culture. La coutume est une surface d'échange importante entre les Hommes. Puisque le fait de créer du temps dans l'espace pour échanger est une forme de dialogue connue et pratiquée par le groupe, et que l'oralité représente un système d'interactions dynamiques entre les individus, la performance trouve un auditoire spontané.

Cependant, l'artiste performantiel, en arpentant le donné social et culturel et en fusionnant différents genres artistiques fait plus que rappeler les compétences paradigmatiques de la culture océanienne, il crée des espaces autonomes et dynamiques qui transforment l'être en l'être-là. Si cette notion ouvre une boîte aux dix-mille tiroirs conceptuels, l'étude se contentera ici du rôle que joue l'expérience artistique sur le sujet. En premier lieu, l'action performative permet de fixer l'individu dans un temps présent tout en lui donnant suffisamment de recul pour qu'il le réalise. Et dans un deuxième temps, dans cet écart sur lequel il joue, il déplace le curseur de la représentativité ce qui modèle une expérience à l'autre inédite et sert de prolégomènes à l'appréhension de la culture interstitielle ou des cultures hybrides. En ce sens, l'action artistique devient bien le support de l'être en devenir. Elle est un *artmotion*<sup>229</sup> qui inscrit son itinérance au cœur des territoires rencontrés.

S'il convient d'étudier la manière dont les installations et les performances ont contribué aux transformations identitaires<sup>230</sup>, il faut avant, poursuivre cette réflexion épistémologique sur la façon dont elles ont pu engendrer du débat artistique.

---

<sup>228</sup> Cf. Annexe n°6 : *La société kanak*, p. LII.

<sup>229</sup> Ce néologisme a été créé par le Centre de recherche sur l'intermédialité, Université de Montréal.

<sup>230</sup> Cf. Chapitre II : *Expérimentations artistiques à l'œuvre d'une mémoire collective et d'une culture interstitielle*.

## De l'interface au frottement, quand l'échange fait l'œuvre

*« La partie la plus vivante qui se joue sur l'échiquier de l'art se déroule en fonction des notions interactives, conviviales et relationnelles ».*

*(Nicolas Bourriaud, 1998 : 8)*

*« Le producteur d'art est celui qui par la puissance de son imagination, épouse le mouvement en train de se faire pour le parachever et lui faire signifier son originalité créatrice. L'artiste est moins le reflet de la société que celui qui l'accouche de toutes ses nouveautés. »*

*(Roger Bastide, 1977 : 77)*

*L'interface* est définie comme un point à la frontière entre deux éléments par lequel ont lieu des échanges et des interactions<sup>231</sup>. Elle est, pour de nombreuses disciplines de sciences humaines, ce qui permet de conceptualiser un troisième terme à partir d'un binôme, ce qui est essentiel pour cette recherche sur la citoyenneté interculturelle à partir du couple art et identité. Ainsi, en informatique, elle est un dispositif qui permet des échanges et des interactions entre différents acteurs. En physique, elle est le point de rencontre entre deux corps étrangers qui ne se dissolvent pas l'un dans l'autre et qui permettent au contraire le phénomène d'une catalyse. En géographie, elle est une zone limitrophe entre deux régions qui sert à des échanges commerciaux et culturels. En art enfin, elle désigne un type de relation à l'œuvre, un point de contact, une interactivité. S'il a été démontré d'un point de vue théorique que la performance et l'installation parviennent à imaginer puis à inventer un temps alternatif dans l'espace qui configure des matrices relationnelles, ici, au regard de ces différentes définitions, elles semblent bien être des interfaces. Or, il se trouve que l'interface pose des questions d'ordres épistémologiques à la discipline des Arts Plastiques parce qu'elle est parfois le seul élément perceptible de l'œuvre voire ce qui

---

<sup>231</sup> Cette définition est tirée du Dictionnaire en ligne *Wikipedia*.

fait l'œuvre. Mais en quels termes le médium peut-il se contenter d'être le message<sup>232</sup>? S'il convient désormais de cheminer davantage sur cette piste théorique de la pratique plasticienne dans cette thèse, il faut aussi étudier un des mécanismes mis en place par l'interface, la notion de frottement, parce qu'elle génère une réflexion citoyenne qui est utile au projet de la société calédonienne.

Les expérimentations artistiques qui se sont déroulées durant ces quatre années de thèse sont toutes issues d'un profond désir de générer du lien social par l'art et d'une réflexion née de rencontres sensibles avec le donné anthropologique local. Dans l'optique de créer ces plates-formes sensibles d'échanges, la recherche a donc commencé par se nourrir de nombreuses observations et relevés ethnographiques<sup>233</sup>. Puis elle a inventé des interfaces expérimentales pour tester les données considérées, à savoir leurs potentialités relationnelles interactives et/ conviviales. Enfin elle a, en créant de réelles passerelles relationnelles<sup>234</sup>, tenté d'entrejoindre ces multiples données pratiques et théoriques. Daniel Danétis dirait à ce sujet « *J'invente d'abord ce que je découvre ensuite.* » (Danétis, 2007 : 15) Si cette remarque explique en soi le choix de l'interface dans la pratique artistique, il faut désormais l'expliquer en détail.

L'interface est un matériau intéressant pour les possibilités qu'elle recouvre. Extrêmement malléable, élastique et souple<sup>235</sup>, elle est un point de rencontres à partir duquel de multiples réseaux sont possibles. Dans la partie pratique de cette recherche, elle offre les potentialités théoriques suivantes : elle est un point à partir duquel se crée du contact, du lien, elle devient alors une surface qui se laisse librement arpenter par des identités curieuses de se confronter aux autres et aux différences. Concrètement le cheminement de la pratique et de la pensée théorique a donc été celui-ci : à partir d'une donnée anthropologique *X* qui constate un manque, y pallier en créant un pont c'est-à-dire une interface qui soit capable d'amorcer de l'échange interculturel pour répondre à une attente sociétale prégnante. Cette démarche explique la raison pour laquelle certaines expérimentations ont pu prendre des formes saugrenues voire inattendues

---

<sup>232</sup> Ce sujet est traité dans la revue en ligne *Leonardo/Olats* par Annick Bureau, critique d'art, chercheur au CNRS et auteure à *Art Press*.

<sup>233</sup> Cf. Section 2, *Méthodologies de terrain*, p. 42.

<sup>234</sup> Cf. Chapitre IV, Partie 1 : *Vers une production du sujet* et Partie 2 : *Vers une production du groupe*.

<sup>235</sup> Le frottement est au cœur de nombreuses Sciences telles que la *Topologie* (une branche des mathématiques qui étudie les déformations géométriques des objets) ou de la *Rhéologie* (une partie de la mécanique qui étudie les capacités de contraintes et de déformations des matériaux notamment de la fluidité des corps).

pour le domaine artistique classique. En effet, d'un point de vue de la pratique créative, peu a importé le fait que ce donné soit patrimonial ou scolaire ou bien encore artistique puisque seule comptait la capacité à inventer une interface suffisamment adaptée pour qu'elle génère du lien et de l'échange dans la société. Très nettement, ce qui a fait œuvre, c'est de pouvoir imaginer et créer une interface qui se mêle au réel à partir d'une réflexion théorique et sensible sur le composé social et culturel localisé. D'un point de vue de la pratique, le médium fait bien le message mais d'un point de vue théorique et de recherche scientifique, ce sont les identités qui pratiquent les interfaces qui le fabriquent. La production plastique devenant ici la toise de l'autre et la production textuelle l'étai de l'autre (Lancri, 2007 : 27). Le moment créatif demeurant, lui, dans l'imagination puis dans l'invention d'un interstice social capable de générer du lien à l'autre et de l'échange dans un projet sociétal de destin commun.

Si jusque là, il a été question de l'interface en tant que médium, il faut maintenant s'intéresser au *média interface* parce qu'il est le facteur de nouvelles représentativités donc de reliance. En effet, pour que l'interface imagine un langage plastique capable de négocier des relations interhumaines, elle doit avoir pris en compte de possibles frottements entre les entités parce que le dialogue interculturel ne va pas de soi et parce que, dans l'interface, c'est précisément ce que les différentes identités recherchent. Comme cela a déjà été souligné précédemment, l'événement artistique est peut être un des rares<sup>236</sup> à permettre un frottement à l'autre sans conséquence directe pour l'identité<sup>237</sup>, raison même pour laquelle l'événement artistique est bien accepté dans la société. L'artiste grâce à son geste, donne effectivement à voir et fait advenir ce qui était, jusque là, à l'état de potentialité non prévisible, voire improbable. « *Cette position donne à l'artiste et à l'art une fonction spécifique dans la société, une fonction critique, voire révolutionnaire, dans le champ qui est le sien : le symbolique* ». (Péquignot, 2005 : 5)

Le frottement, s'il est absolument vital dans le dialogue interculturel, est aussi une interaction de surface fondamentale pour l'interface artistique. Il « *permet en effet une résistance entre les étendues de deux corps en contact qui se déplacent l'un par*

---

<sup>236</sup> Avec le sport sans doute.

<sup>237</sup> Les conséquences indirectes sont étudiées ci-après.

*rapport à l'autre.* »<sup>238</sup> Il résulte donc de diverses sollicitations d'effleurements, de forces et de déplacements. Du frottement mutuel se forment alors des productions infinies en nombres et qui peuvent être rangées sous deux classes : l'une sensible l'autre de sensation, l'une découlant de la première. Ainsi, la vision, l'audition, l'odorat, le toucher, le plaisir, le désir, etc., proviennent des domaines sensibles telles que les couleurs, les sons, les odeurs, la matière, etc., qui forment, déforment et reforment les représentations collectives. Or, si pour Pierre Bourdieu les représentations collectives contribuent à produire de la réalité, elles sont pour Luc Boltanski « des principes d'actions »<sup>239</sup> qui modèlent la société. Ainsi, tandis que l'art se fait et qu'il propose de multiples modalités de lectures relationnelles, la société se transforme petit à petit en adoptant en partie ou dans leurs totalités ces changements représentationnels. Peu à peu, en négociant dans un système différentiel leur relation à l'autre puis au groupe, les identités projettent de nouvelles représentations collectives qui contribuent à développer le projet d'un destin commun pour une société multiculturelle.

Si les interfaces, en contribuant à l'échange interculturel, finissent par donner à voir une citoyenneté, il faut maintenant réellement étudier l'image que ces interfaces en ont donnée notamment d'un point de vue intermédiaire.

---

<sup>238</sup> Cette définition est tirée du Dictionnaire en ligne *sens agent*.

<sup>239</sup> Bourdieu, P. et Boltanski, L. 1965. *Un art moyen*.



# Intermédialités, une interface de la *recherche création*

« *Comment travaille un chercheur en Arts Plastiques ? Oui : comment travaille-t-il dans sa nuit pour aller vers son jour, pour aller vers ce qui cherche à se faire jour en lui ? Comment travaille-t-il la nuit comme d'autres travaillent le marbre ou le bois ? Comment la nuit, en retour, le travaille-t-elle ?* »  
(Jean Lancry, 2007 : 26)

La pratique artistique est un lieu de connaissance particulier et de développement théorique parfois difficile à appréhender dans sa totalité. Ce *topos* d'art et de sciences de l'art, si spécifique, est nommé *la recherche création*<sup>240</sup>. Englobant tout à la fois les produits artistiques et le discours, elle est, elle-même, une interface que la démarche méthodologique tente d'appriivoiser et de saisir, tant ses réalités sont complexes, fugitives, tacites ou implicites (Gosselin, 2006). Ici, pourtant, elle donne à voir en un coup d'œil ce qui fait à la fois l'œuvre (la pratique artistique) et la thèse (la pratique scientifique) en montrant comment la recherche a tenté d'épouser la manière de faire structurant la pratique artistique.

Si dans ce désir d'une Kaleutopia par l'art, il conviendra d'aborder, dans le chapitre suivant, la manière dont la pratique artistique a travaillé sur une réorganisation du corps réel et une manipulation de l'image de soi - c'est-à-dire à des interfaces qui œuvrent à la reconnaissance des identités en présence et qui créent des surfaces d'échanges - il faut avant tout ici tenter de comprendre comment les intermédialités des interfaces constituées ont permis de faire fusionner les stratégies de pensées et d'actions de cette thèse et de jouer, ainsi, le jeu de la reliance initialement prévu. Autrement dit, comment, à partir d'un discours théorique et de pratiques expérimentales plastiques et ethnographiques, les interfaces créées ont été prises dans le composé réel grâce à une intrication médiatique qui a épousé la *recherche création* ?

---

<sup>240</sup> Cf. Gosselin, P. et Le Coguiec, E. 2006, *La recherche création. Pour une appréhension*.

Ou comment ces intermédialités ont été la nuit de cette thèse pour *parchercher*<sup>241</sup> la reliance ?

Pour commencer, il est utile de revenir sur les réseaux sémantiques que recouvrent les mots *média* et *intermédialité*. *Média* est le pluriel du mot latin *medium* (milieu) et désigne, ici, tous les dispositifs de communication, l'ensemble des disciplines artistiques et des pratiques culturelles et aussi tous les médiums soit leurs matières d'expressions et leurs matérialités propres impliquées dans les productions culturelles et discursives<sup>242</sup>. Cette approche conceptuelle élargie du média permet de mettre sur un même plan toutes les productions (qu'elles soient artistiques, culturelles ou scientifiques<sup>243</sup>) pour étudier la manière dont elles s'interpénètrent et font œuvre pour cette thèse.

*L'intermédialité* désigne, elle, ce qui est *au milieu, entre les médias*. Elle est donc un concept qui exprime l'idée d'un *entre* où se créent de nouveaux langages et images. Cet *inter média* contribue à modifier les supports de transmission, ce qui joue sur la construction des significations. Ainsi, l'intermédialité, en créant des espaces réels et symboliques, reconfigure un monde social et culturel autre qui, d'un point de vue local, médiatise la citoyenneté interculturelle.

Si, ce qui fait l'œuvre, c'est, en théorie, de pouvoir imaginer et inventer des interfaces de liens et d'échanges à partir des composés locaux, c'est également, en pratique, de réussir à investir véritablement la réalité par un ensemble cohérent de médiums. Ce qui fait œuvre, ici, c'est aussi la manière dont la pratique met en abîme la théorie notamment par la pertinence de son enchevêtrement médiatique. Cette intermédialité en faisant œuvre de citoyenneté interculturelle dans le réel calédonien, fait advenir la Kaleutopia par l'art. Le choix des médias et la manière de parvenir à les croiser fait donc à la fois l'œuvre et la thèse.

Il est maintenant utile d'étayer davantage ce plan d'ensemble de la *recherche création* par l'étude des intrications médiatiques et des types d'intermédialités mises en place, notamment dans le composé réel.

---

<sup>241</sup> *Par*, dans le sens ancien de superlatif, chercher au-delà, au plus haut.

<sup>242</sup> Cette définition a été réalisée par le Centre de Recherche sur l'Intermédialité.

<sup>243</sup> Elles peuvent être aussi industrielles, sociales, subjectives, etc.

Les intrications médiatiques dans cette thèse sont nombreuses. Elles sont toutes le fruit d'un décentrement voulu, garant d'une forme d'objectivité ou de mise à distance avec les composés étudiés. C'est ainsi que toutes les expériences artistiques, ou presque, ont fait l'objet d'un travail médiatique (documentaires et plateaux télévisuels, reportages de presses écrites, émissions radiographiques, commissions de retransmissions et conférences)<sup>244</sup>. L'intrication médiatique a également été recherchée dans la variété des pratiques et des discours culturels, notamment au niveau des médiums (photographie, performance, danse, patrimoine, ateliers, etc.) et de leurs matérialités (exposition, livre, performance, peinture, débats, etc.)<sup>245</sup>. Bien qu'elles aient toutes été méthodiquement recherchées, elles ont, à chaque fois, fait davantage plonger l'étude dans un épistémé sensible, ce qui a contribué, il faut bien l'admettre, à densifier la *recherche création*.

Cette intrication médiatique, si elle paraît dense, a pourtant toujours œuvré dans le sens d'une reliance, notamment entre les interfaces créées. Elle a ainsi, elle-même, imaginé une interface qui place l'art au cœur d'un projet de société plurielle. Il convient maintenant de comprendre comment cette intrication médiatique a fait naître des intermédialités qui mettent en abîme à la fois la pratique artistique et la pratique scientifique, c'est-à-dire la thèse.

Pour le CRI<sup>246</sup>, il existe trois types d'intermédialités. La première est celle qui se passe entre les médias et pour laquelle l'intermédialité vient après le média, la seconde est celle qui naît d'un creuset de médias et pour laquelle l'intermédialité vient avant le média, et enfin la troisième est celle dans laquelle les médias prennent forme et sens et où l'intermédialité est immédiatement présente à toute pratique de média. D'un point de vue de la *recherche création*, elles pourraient aussi être évoquées comme suit :

⇒ celles qui créent des flux d'expérimentations sensorielles et esthétiques (entre les hommes notamment) et c'est en ce sens qu'elles agissent sur le processus de transmission ;

---

<sup>244</sup> Cf. Annexe n°20 : *La thèse, les terrains et les médias*, p. CIX.

<sup>245</sup> Cf. Chapitre IV : Expérimentations artistiques à l'œuvre de la Kaleutopia.

<sup>246</sup> Le Centre de Recherche sur l'Intermédialité.

⇒ celles qui font naître un faisceau de liens (entre les institutions notamment) et c'est en ce sens qu'elles modèlent une nouvelle construction significative de la société,

⇒ et celles qui désignent l'action de réception du média (entre l'artiste et les identités notamment) et c'est en ce sens qu'elles créent un espace réel et symbolique.

Par voie de conséquence, les intermédialités produites ont bien la capacité de recréer un monde social et culturel à l'image de ce que la théorie plaçait en début de cette thèse : l'art en médiatisant les multiples identités, contribue à faire advenir une citoyenneté interculturelle.

Dans tous les cas, de ces intermédialités sont nées des interfaces de reliance qu'il est maintenant grand temps d'aborder.

CHAPITRE IV :

EXPERIMENTATIONS  
**ARTISTIQUES A L'ŒUVRES DE**  
LA KALEUTOPIA

SECTION 1 :

VERS UNE PRODUCTION DU SUJET

## L'expérience plastique comme expérimentation du réinvestissement

« S'ouvrir à l'autre qu'est l'art, à l'étrangeté des œuvres et non rejeter à priori ce que l'on ne connaît pas, c'est du même coup s'ouvrir à l'autre comme citoyen. »

(Gilbert Pélissier, 1996 : 16)

Depuis l'accord de Nouméa pour la Nouvelle-Calédonie, comme pour d'autres démocraties pluralistes<sup>247</sup>, le plus grand défi est de parvenir à inventer, dans un temps très court, une identité civique. Cette articulation entre citoyenneté et diversité ethnoculturelle a fait l'objet d'un canevas théorique<sup>248</sup> qui permet maintenant de postuler les nombreuses interfaces artistiques créées au cœur de toutes les pratiques sociales et culturelles comme support d'expérimentation d'une citoyenneté interculturelle. Si les expériences plastiques ont effectivement imaginé de multiples médias dans divers milieux pour vérifier cet axiome, il faut commencer par explorer plus particulièrement l'interface *éducation à la citoyenneté/interculturalité* par la pratique des arts plastiques. En effet, pour développer la démocratie pluraliste souhaitée dans la Kaleutopia, l'enseignement interculturel par la voie des arts permet de considérer la diversité comme une stratégie d'actualisation de l'équité, un atout majeur dans une politique en faveur du destin commun. S'il convient d'étudier rapidement les raisons pour lesquelles la *recherche création* a investi le champ de l'éducation, il faudra, par la suite, pour comprendre comment cette interface joue le jeu de la Kaleutopia, examiner les types de réinvestissements qu'elle propose à travers ses expérimentations.

L'école semble, mieux que n'importe quelles autres institutions, être un lieu majeur où former le citoyen de demain. Grâce à elle l'individu apprend effectivement à vivre en société et plus exactement dans *sa* société. Comme le disait déjà Emile Durkheim en 1898 « l'homme que l'éducation doit réaliser en nous, ce n'est pas

---

<sup>247</sup> « Le pluralisme désigne une forme déterminée de rapport social à la diversité » (Gagnon, 1996 : 13).

<sup>248</sup> Cf. La partie précédente : *L'art comme interchamp social*.

l'homme tel que la nature l'a fait, mais tel que la société veut qu'il soit »<sup>249</sup>. L'école semble être le lieu par excellence où l'on apprend à vivre dans la cité. Elle représente aussi l'endroit idéal où commencer à prendre conscience de la place de l'autre dans l'édification d'une identité civique. Dans *le socle commun de connaissances et de compétences et modifiant le code de l'éducation*<sup>250</sup>, les compétences 6 et 7 particulièrement, placent la citoyenneté et l'interculturalité au cœur de l'éducation :

« 6. *Les compétences sociales et civiques*

Attitudes

*La vie en société se fonde sur :*

*Le respect de soi, le respect des autres (civilité, tolérance, refus des préjugés et des stéréotypes), [...], la conscience que nul ne peut exister sans autrui, la conscience que chacun contribue à la collectivité, etc.*

7. *L'autonomie et l'initiative*

A. *L'autonomie*

Attitudes

*La motivation, la confiance en soi, le désir de réussir et de progresser sont des attitudes fondamentales. Chacun doit avoir :*

*[...], conscience de l'influence des autres sur ses valeurs et ses choix, etc. »*

Ce socle commun rassemble « un ensemble de valeurs, de savoirs, de langages et de pratiques » qui représente « le ciment de la nation »<sup>251</sup>. L'école apparaît donc bien ici comme un des premiers lieux où penser le lien entre citoyenneté et interculturalité.

Cependant, si l'enjeu d'une telle éducation est de parvenir à former des citoyens libres et égaux qui œuvrent en toute conscience à la construction d'une identité civique, le socle commun ne dit pas comment pratiquer l'ouverture sur la diversité et l'altérité au quotidien.

Or, la diversité est dans les écoles calédoniennes<sup>252</sup>, à l'image de la société d'ailleurs, très importante. En Nouvelle-Calédonie, la diversité et l'altérité représentent

---

<sup>249</sup> Cf. Durkheim, E. 1898, *Education et sociologie*, p. 100.

<sup>250</sup> Cf. Annexe n°23 : *Le socle commun de connaissances et de compétences et modifiant le code de l'éducation*, p. CXXIII.

<sup>251</sup> Cf. Idem.



effectivement le lot quotidien de tous ceux qui pratiquent l'école. S'il est passionnant de réfléchir à l'interculturalité d'un point de vue théorique, en pratique, elle peut être la cause d'un profond malaise ou d'un déséquilibre entre l'enseignant et les élèves et/ou entre les élèves eux mêmes, provoquant même quelques fois des situations stéréotypées qui ravivent de vieux clichés racistes<sup>253</sup>. En effet, parfois « Les situations interculturelles se caractérisent par un équilibre instable, résultant de la combinaison du prévisible et de l'imprévisible, du rationnel et de l'affectif, de la reconnaissance des besoins individuels et de la poursuite des objets communs » (Vinsonneau, 2004 : 21) Créer les conditions d'une réflexion sur *l'éducation à la citoyenneté/interculturalité* doit donc passer par la création d'une interface plastique qui prenne en compte ces différentes composantes. Par conséquent, pour que chacun soit relié, ait les moyens de comprendre et de participer à la transformation de cette société<sup>254</sup>, les expérimentations plastiques ont commencé par un travail sur la reconnaissance des différentes entités puis ont aidé à développer les différences pour parvenir, enfin, à la création d'un dialogue interculturel. Les expérimentations se sont alors déroulées en trois étapes, diachroniques. La première étape, en 2005, a été consacrée à une phase d'observation presque expérientielle<sup>255</sup>. La seconde étape, de 2006 à 2007, a travaillé sur les représentations et les stéréotypes entre les élèves et les élèves et les enseignants. La troisième étape, de 2008 à 2009, a élaboré des situations d'interculturalités à partir de pratiques patrimoniales.

La première prise de contact avec les réalités sensibles du collège<sup>256</sup> se sont déroulées en 2005 où pendant une année scolaire des expériences pédagogiques en arts

---

<sup>252</sup> La population scolaire de 2008 s'élevait à 69 291 élèves. Le Vice Rectorat ne propose aucun chiffre concernant la diversité dans les classes calédoniennes (les chiffres concernent seulement les répartitions des élèves par niveaux, par provinces, par sexes, etc.).

<sup>253</sup> Cf. Annexe n°27 : *L'interface éducation à la citoyenneté/interculturalité*, p. CLXXXVIII.

<sup>254</sup> Ces idées ont été développées dès 1977, lors de la création d'une mission d'action culturelle en milieu scolaire. Cf. « Le courrier de l'éducation » n°46 du 28 fév. 1977.

<sup>255</sup> L'expérientiel est un concept que René Barbier développe dans son approche transversale. Il qualifie d'expérientielles toutes les expériences sensibles comme celles de l'écoute et de l'émotion vécues par le chercheur. En effet en ne cherchant pas à faire la preuve d'une hypothèse, il met en œuvre les facultés logiques et cognitives, les facultés d'intuition et d'imagination liées à la sensorialité, ce qui est une base vraiment intéressante pour une thèse en art et sciences de l'art qui commence son étude sur une théorie développée elle-même à partir de phénomènes sensibles vécus. In Barbier, R. 1997, *L'approche transversale*, p. 154.

<sup>256</sup> Toutes ces expérimentations ont été réalisées au collège public Laura Boula à Wé, Lifou.

plastiques<sup>257</sup> ont été menées dans cinq classes de 4<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup>. Lors de cette première année, il est apparu clairement que la classe d'arts plastiques fonctionnait selon les mêmes codes qu'à l'extérieur, c'est-à-dire avec les mêmes rapports de forces (dominants-dominés), avec les mêmes façons de penser (en genre notamment), avec les mêmes façons de voir (dualité du monde, en « noir et blanc ») et avec les mêmes façons d'entendre (deux langues, deux cultures), etc. Si de fait, le socle commun des connaissances et des compétences de ces jeunes étaient loin de préfigurer la société attendue par le destin commun et puisqu'au cours de ces observations ethnographiques expérientielles, un certain nombre de stéréotypes et de représentations ont été relevés<sup>258</sup>, la recherche plastique s'est alors volontairement portée sur de nouvelles expérimentations.

C'est ainsi que de 2006 à 2007, un atelier, une classe PAC et d'autres cours<sup>259</sup> ont été imaginés pour quatre classes de 6<sup>ème</sup>, 4<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup>. L'objectif, plus basé sur une recherche en didactique, était alors de travailler, grâce à la pratique artistique, sur les déterminismes sociaux sévissant dans la société. En effet, la création plastique (cette « chose » qui est faite) en posant toujours la question du statut de ce qui advient et qui surprend (quels sont la valeur et le sens ?), devient un lieu particulièrement favorable où penser son identité et sa relation à l'alter. (Gilbert Pélissier, 1996) Ici, à travers une pédagogie<sup>260</sup> plus axée sur l'expression, la négociation et la coopération, les arts plastiques ont donc tenté de revisiter les stéréotypes et les représentations identitaires. Cependant, pour pouvoir s'arracher à l'immédiateté du temps présent, il faut dominer le temps dans toutes ses dimensions, notamment vers le passé. Or, après ces deux années d'expérimentation, il est apparu clairement que le passé était méconnu par les élèves. L'expérimentation plastique suivante a donc été conçue à partir d'une base patrimoniale.

---

<sup>257</sup> Cf. « Expériences pédagogiques en 2005 » in Annexe n°27 : *L'interface éducation à la citoyenneté/interculturalité*, p. CLXXXVIII.

<sup>258</sup> Cf. Annexe n°27 : *L'interface éducation à la citoyenneté/interculturalité*, p. CLXXXVIII.

<sup>259</sup> Cf. « Les outils pédagogiques développés en 2007 et 2008 » in Idem.

<sup>260</sup> Cf. « Le cours propositionnel en arts plastiques » in *Id.*

C'est ainsi que de 2008 à 2009, à partir d'une réflexion sur les pratiques patrimoniales locales cinq ateliers<sup>261</sup> ont été proposés. Les objectifs de ces expérimentations étaient d'actualiser le potentiel des élèves, notamment aux niveaux de leurs propres cultures, et de leur faire acquérir une plus grande autonomie pour les amener à s'engager et à coopérer plus facilement dans la relation à l'autre. Si l'interculturalité ne se thématise pas, elle s'est éprouvée ici dans la pratique plastique qui, à travers les projets qui ont été proposés, a toujours cherché à créer les conditions pour des explorations en commun. Grâce à ces ateliers, certains élèves se sont alors interrogés sur leurs propres fonctionnements (qui suis-je ?, que fais-je ?, que faire d'autre ?, quelles sont les ressemblances et les différences entre moi et les autres ?, etc.), ce qui leur a permis de dépasser leurs propres espaces concrets (ce lieu où l'on grandit). Ou, comme le dirait encore Carmel Camillieri « *Ces questions, si elles fondent les repères des compétences sociales et civiques, sont essentielles car pour parvenir à assimiler ce qu'est une culture au sens anthropologique du terme, il faut opérer un travail de décentrement.* » (Camillieri, 1990 : 49) L'interculturalité advient effectivement quand l'individu ne cherche pas à vaincre l'autre ou à le dominer mais lorsque, en prenant du recul sur son fonctionnement propre, il cherche à mieux le comprendre et à mieux respecter les ressemblances ou les différences qui les animent, soit à préserver aussi une part de mystère. « *L'interculturalité est un travail profond de réflexion et de décentration de sa propre identité culturelle et du rôle qu'elle joue dans notre construction identitaire.* » (Camillieri, 1990 : 49)

Au terme de ces expérimentations multiples, il apparaît que les arts plastiques permettent aux jeunes identités le réinvestissement de sphères sociologiques et anthropologiques qui les conduit à mieux pouvoir négocier leur relation à l'autre. De cette interface *sur l'éducation à la citoyenneté/interculturalité*, il est maintenant possible d'affirmer que les arts plastiques, parviennent dans une pédagogie et une didactique réfléchies à créer du dialogue interculturel. Gilbert Pélissier a soutenu, à propos de l'enseignement des arts plastiques, dans un texte publié en 1996 par le CNED : « *Développer un comportement artistique chez l'élève par une pratique exploratoire, créative, favoriser les émergences, s'étonner de ce qui advient, être en état d'interrogation, acquérir des références et tenter de donner sens, de situer ce qui est fait, tout autant qu'une attitude critique propre à la relation à l'art, développe une*

---

<sup>261</sup> Cf. Annexe n°27 : *L'interface éducation à la citoyenneté/interculturalité*, p. CLXXXVIII.

*attitude d'accueil.* » (Gilbert Pélissier, 1996 : 16) Si l'expérimentation de l'enseignement de la pratique des arts plastiques au collège, dans une interface spécifique sur *l'éducation à la citoyenneté/interculturalité*, parvient à générer du dialogue interculturel en réinvestissant ce qui fait problème dans la société (les déterminismes sociaux et la perte du patrimoine culturel comme ressource clé), elle élabore concrètement les principes d'un modèle éthique et politique d'une citoyenneté originale pour la société. Par conséquent, la pratique des arts plastiques au collège, en commençant par devenir le paradigme d'un être-ensemble dans le respect des différences, joue les prolégomènes d'une citoyenneté interculturelle.

Certaines observations ethnographiques expérientielles dans la classe d'arts plastiques ayant laissé préfigurer des relations tendues dans la société extérieure, la recherche a alors investi une nouvelle interface où le corps peut être le support d'un nouvel échange.

## Plasticités corporelles, quand les signes dansent

« ...la rue fait figure de scène. Elle montre, mieux que dans des murs, ce que l'on ne veut pas dire tout en exprimant ce qu'il faut savoir. »  
(Jean-Michel Dijan, 205 : 120)

Puisque dans l'interface *éducation à la citoyenneté/interculturalité*, la *recherche création* a soulevé, à l'extérieur du monde scolaire, la présence de tensions entre les identités<sup>262</sup>, fait qui a été par ailleurs corroboré par un ensemble de photographies prises dans la ville de Nouméa<sup>263</sup>, la recherche plastique s'est alors dirigée vers un nouveau substrat qui lui permette d'autres expérimentations, notamment vers la mise en scène du mouvement des corps dans la ville. Si la recherche plastique s'est orientée vers cet ensemble c'est aussi parce que la gestuelle identitaire et l'espace du mouvement ont fait précédemment l'objet d'observations ethnographiques<sup>264</sup> suffisamment spécifiques pour que l'interface les utilise comme point de départ de nouvelles expérimentations.

L'interface dont il est maintenant question ici et intitulée *le mouvement dans le flux, le flux dans le mouvement*, a cherché dans la transdisciplinarité à *rendre visible l'invisible* (Nadj, 1997), c'est-à-dire à montrer comment les gestes culturels en s'entremêlant dans la ville, créent des surfaces intermédiaires où les *corps s'épiphanisent* (Maffesoli, 1990 : 14) pour cheminer lentement vers le corps d'une citoyenneté pluraliste. Dans cette interface en effet, la *recherche création* pour aborder ce nouveau champ de force, a sollicité le médium danse pour sa capacité à créer un espace en miroir où, dans un jeu sensible avec le spectateur, le corps du danseur met en abîme du même et du différent.

Il s'agit maintenant d'étudier cette co-création arts plastiques/danse contemporaine et la manière dont elle a profilé une répétition qui a engendré de la différence soit de *l'événement d'être* pour le sujet (Sibony, 1996 : 49). Au préalable, il est d'abord utile d'expliquer quelle approche anthropologique des lieux cette

---

<sup>262</sup> Cf. « Observations ethnographiques expérimentiels sur quelques stéréotypes et représentations à l'école » in Annexe n° 27, *L'interface éducation à la citoyenneté/interculturalité*, p. CLXXXVIII.

<sup>263</sup> Cf. Annexe n° 11 : *Des clivages ethniques dans la ville de Nouméa*, p. LXIX.

<sup>264</sup> Cf. *Culture interstitielle à l'œuvre d'interfaces transculturelles et L'espace du mouvement, la ville à l'œuvre du « entre »*, pp. 105 et 127.

expérimentation a choisi parce qu'elle permet d'expliquer comment le corps du danseur a été postulé comme support-surface métaphorique de l'identité en mutation à performer.

Ces vingt dernières années les zones urbaines et périurbaines connaissent un accroissement exponentiel qui provoque une grande mobilité sociale et culturelle<sup>265</sup>. Si de cet accroissement de nouveaux territoires sont nés<sup>266</sup>, il existe d'autres espaces urbains qui, chargés d'histoires, ont été jusque là considérés comme des territoires-forteresse<sup>267</sup> à prendre. Aujourd'hui, ils sont progressivement foulés par toutes sortes d'identités qui revendiquent le droit à une déambulation libre, symbole d'une décolonisation assumée<sup>268</sup>. Ils deviennent alors de curieux espaces comme des zones tampons où l'identité teste sans cesse des nouveaux codes pour gérer au mieux la multiculturalité vécue au quotidien. Par des pratiques éclectiques<sup>269</sup> surprenante, l'identité fini toujours par modeler ces drôles de lieux témoins - tantôt de mémoire, tantôt de mutation - en des territoires de pèlerinages ou de frictions/frottements<sup>270</sup>. Dans les deux cas, l'identité, dans une grande maîtrise gestuelle et des itinérances sans cesse renouvelées, parvient à médiatiser l'ensemble de ses références. S'il paraît évident qu'un travail mémoriel de ces lieux<sup>271</sup> puisse activer de nouveaux processus d'appropriations citadines, il semble qu'il soit plus difficile de concevoir des actions qui œuvrent à l'interaction pourtant productrice d'une citoyenneté pluraliste. L'interaction entre les identités, si elle est fugace, est pourtant bien réelle et parce que c'est elle qui enfante la culture interstitielle et qui donne une nouvelle plasticité aux espaces urbains et périurbains, l'interface veut y travailler. Cependant, si à l'intérieur de chacun de ces territoires il existe toutes sortes d'interactions qu'il serait intéressant d'observer, l'étude expérimentale, fidèle à elle-même, ne s'est focalisée que sur la

---

<sup>265</sup> Cf. Annexe n°12 : *Nouméa, son histoire, son actualité*, p. LXXIV.

<sup>266</sup> Il existe de nombreux nouveaux quartiers ou lieux publics qui génèrent de nouveaux lieux de socialité comme dans la commune du Mt Dore en particulier dans les quartiers de Koutio avec la construction du parc de jeux ou à Lifou avec la construction du port de Wé, ou de l'embarcadère de Xépénéhé, etc.

<sup>267</sup> Les territoires-forteresse sont des lieux qui ont été marqués par la colonisation qu'elle soit libre, pénitentiaire ou religieuse. Dans certains de ces territoires des clivages forts demeurent.

<sup>268</sup> Comme tous les lieux publics du centre ville de Nouméa par exemple.

<sup>269</sup> Cf. *Culture interstitielle à l'œuvre d'interfaces transculturelles*.

<sup>270</sup> Cf. « Petite étude sur la place des cocotiers » in Annexe n°12 : *Nouméa, son histoire, son actualité*, p. LXXIV.

<sup>271</sup> La Mairie de Nouméa a mis en place dans toute la ville un ensemble de panneaux qui, placés devant les principaux bâtiments ou rues, propose un travail de mémoire aux flâneurs.

partie qui est entre ces interactions, ou plus exactement sur la notion de frontière parce que c'est elle qui souligne la plasticité de la surface gestuelle et parce qu'en étant intermittente ou indirecte, elle produit une surface malléable à souhait par l'identité en recherche. En effet, la *frontière surface* possède toujours une zone d'ouverture et de fermeture à partir de laquelle l'identité module sa gestuelle et sur laquelle la poïétique va jouer. Ces *frontières surfaces*<sup>272</sup> ne doivent pas être considérées comme des obstacles entre les individus tout simplement parce qu'au détour de chaque action, elles vont permettre aux identités de mettre en place des stratégies cohérentes et coordonnées qui normalisent et balisent les différences et les écarts pour mieux les gérer, ce qui est un processus essentiel dans une société multiculturelle. En ce sens, la frontière ne sépare pas mais rapproche et organise autour d'elle une activité intense. Si les *frontières surfaces* sont délicates à saisir, elles font pourtant toute la richesse sensible de cette île et c'est probablement aussi en ce sens qu'elles inspirent tant le processus créatif.

Ces *frontières surfaces*, zones intermédiaires par lesquelles la culture interstitielle transite, nourrissent un grand répertoire de gestes ordinaires qui représente une source inépuisable d'inspirations pour la pratique artistique, notamment celle qui est née en 2008 en aval d'un dialogue transdisciplinaire entre cette recherche et la danse contemporaine.

Ce projet transdisciplinaire « *Quand l'identité s'en-mêle..* »<sup>273</sup> a regroupé dix danseurs de la compagnie Nyian en deux séries de performances dansées, l'une à Lifou et l'autre à Nouméa. Toutes deux, après une réflexion commune sur le mouvement, ont fait l'objet d'une déambulation préparées *in situ*<sup>274</sup> et ont exploré, dans quelques *frontières surfaces* significatives, un certain nombre de gestes. Dans cette interface, le mouvement est le point de départ à partir duquel penser une transversalité entre cette *recherche création* et la danse contemporaine.

---

<sup>272</sup> Ce concept a été imaginé à partir de Bromberger, C. et Morel, A. 2001, *Limites floues, frontières vives*

<sup>273</sup> Cf. Annexe n°29 : *Quand l'identité s'en mêle*, p. CCXVIII.

<sup>274</sup> Les déambulations ont eu lieu sur les marchés (des fruits et des fleurs à Nouméa et en bord de mer à Wé), dans les postes (OPT de Wé, OPT centrale), aux centres villes de Nouméa et de Wé, au nakamal de Wé, à l'aérodrome de Wanaham, à la Vallée du Tir (quartier nord de Nouméa).

Dans *la danse moderne éducative*, Rudolf Laban définit ainsi le mouvement : « Tout mouvement résulte d'un déplacement du corps ou d'une partie du corps, d'une position dans l'espace à une autre. De ce fait, chaque mouvement est partiellement explicable à partir de ces changements de position » (Laban, 2003 : 105) Autour du corps se trouve la *sphère de mouvement* ou kinésphère<sup>275</sup> dont les circonférences peuvent être atteintes par les membres étendus (pieds et mains tendus) sans que le sujet ait à se déplacer. Les parois intérieures de cette sphère imaginaire peuvent être touchées par les membres tendus, tel un fœtus dans sa membrane amniotique. Pour atteindre un nouvel espace, l'individu déplace l'ensemble de cette kinésphère, il n'en sort jamais et la transporte donc toujours avec lui. Son point d'ancrage est toujours le même, c'est-à-dire toujours en dessous et jamais en avant, ce qui constitue une information importante pour le danseur puisqu'il représente le point d'équilibre par lequel tout mouvement passe mais aussi parce qu'il ouvre une nouvelle conception du corps. En effet, si jusque là le corps était considéré comme le moyen d'arriver à un but, il devient l'objet même de la représentation. S'il était un matériau au service de la grâce et de la prouesse physique, il est devenu, par cette conception d'un corps qui subit la gravité, l'objet même d'une interprétation. Le corps devient alors le théâtre d'une expérience où s'exprime de façon esthétique la réalité à laquelle les individus sont confrontés<sup>276</sup>.

Puisque le corps n'est désormais plus considéré de manière frontale mais en trois dimensions, il est maintenant possible de se représenter cette sphère dans un cube imaginaire<sup>277</sup>. Le cube permet ici simplement à la pensée de parvenir à décomposer le geste dans l'espace, à le rendre descriptible. En le morcelant, il permet effectivement de décrire l'ensemble des trajets tracés par les membres en mouvement<sup>278</sup>. Il offre donc la possibilité de verbaliser le déplacement du corps à travers l'espace.

A cette étude de l'espace occupé par le corps, peuvent être adjointes les notions de rythme et de poids qui représentent des alternatives intéressantes pour le danseur, notamment parce qu'elles modulent son action musculaire vers une mobilité créative signifiante. En effet, chaque mouvement, en dehors de sa forme, se caractérise par le

---

<sup>275</sup> Ce concept et ses définitions sont tirés de Laban, R. 2003, *La danse moderne éducative*, p. 105.

<sup>276</sup> Il y a bien entendu une référence très forte à Pina Bausch, référence proposée ici grâce à cette phrase de Norbert Servos qui, en parlant d'elle, disait à ce sujet : « *Ce sont des hommes et des femmes, non des danseurs et des danseuses que Pina Bausch veut voir sur scène.* » (Servos, 2001 : 19).

<sup>277</sup> Ce concept est développé par Laban, R. 2003, *La danse moderne éducative*, pp. 106 à 116.

<sup>278</sup> Ce sont ainsi et en tout 27 points d'orientation que le corps peut tracer dans l'espace de ce cube.



temps. Une action qui ne se préoccuperait ni de l'espace ni du temps ne serait d'ailleurs pas une action dansée.

Observer le mouvement permet ici de comprendre qu'il est un flux et que l'action de danse ne peut avoir lieu si elle ne s'immerge pas totalement dans le flux du mouvement. Par ce mouvement la danse est une expérience de vie qui permet par la clarté de son exécution une expression particulièrement communicative. Dans cette expérimentation plastique, l'action musculaire du danseur est donc devenue la surface d'une action performative de communion surtout lorsqu'elle a été conjuguée aux *frontières surfaces* dans lesquelles transitent les identités en quête de sens. Le corps du danseur devient alors le support d'une métaphore de l'identité en mutation. En effet, si la kinésphère représente un espace enveloppant que le danseur peut explorer par un ensemble de gestes, elle symbolise également un espace nouveau pour l'identité, rassurant, en ce sens qu'il est permanent et indestructible. Et si le cube représente l'espace dansable pour l'action motrice, il symbolise aussi une unité sociale et culturelle dans laquelle gravite l'identité et qui, si elle l'explore, peut découvrir son point d'ancrage et les multiples orientations qui la fondent.

L'expérimentation transdisciplinaire de « *Quand l'identité s'en-mêle...* » a précisément proposé un type d'exploration aux spectateurs. En effet, si elle a cherché à interroger les pratiques sensibles des espaces urbains et périurbains par le corps dansant, elle l'a fait pour deux raisons. La première est qu'elle souhaitait proposer un nouveau rapport esthétique au réel (au sens maffesolien du terme, en l'occurrence, *de rapport sensible*). La seconde est que l'interface cherchait, en *rendant visible l'invisible*, à créer de *l'événement d'être* pour les identités en quête.

Inspirés par cette réflexion, les danseurs ont alors mené leurs propres investigations sensibles dans ce donné social tantôt avec ferveur tantôt avec beaucoup d'appréhension parce que la performance, en plus d'être une pratique nouvelle, explorait des données sensibles parfois intimes<sup>279</sup> pour certains. En performant ces *frontières surfaces*, quelquefois les leur propres, les danseurs ont déplacé les regards et les habitudes dans *un ici et maintenant* obligeant momentanément le spectateur à affronter cette incertitude selon laquelle il se pourrait que ce corps dansé soit le sien,

---

<sup>279</sup> Deux des danseurs, originaires de Lifou ont particulièrement éprouvé des difficultés à performer certains lieux de Lifou.

ou bien finalement celui d'un autre. Les corps des danseurs sont effectivement subitement « *devenus des miroirs déformants où la reconnaissance d'un soi s'est faite de manière fugitive et où, dans le même temps, ont surgi d'autres images corporelles, celles de réalités multiples.* » (Mercier-Lefèvre, 1999) Ce jeu de reflet a permis l'émergence éphémère et magique de moments de vérité et d'impressions de vie, renvoyant chaque individu à de l'ordinaire mais aussi à l'originalité de chacun. En parvenant à cette interaction, les danseurs ont engendré de la différence et dans cette pratique de l'ordinaire d'une gestuelle mêlée, ont créé un espace où construire du même.

En revisitant cette esthétique de l'ordinaire (Mercier-Lefèvre, 1999), cette interface a réussi, même de manière inachevée<sup>280</sup>, à faire danser les signes des plasticités corporelles vers cette œuvre sensible d'être simultanément égaux et différents dans une création démocratique. Œuvre vers laquelle tend la Kaleutopia.

Si cette interface a cherché à faire danser les signes par une transdisciplinarité avec le médium danse, il faut maintenant aborder la façon dont cette *recherche création* a expérimenté le partage des signes dans le *socius contemporain des Arts Plastiques*.

---

<sup>280</sup> Ce travail de recherche reste inachevé notamment parce que le matériau de base l'y oblige mais aussi parce qu'il était très novateur, trop peut être. Cependant la sensation retirée a été tellement bénéfique pour les danseurs qu'il est prévu de reconduire ce projet dans les années qui suivent.

## Natte tressée, l'inachevé dans la relation à l'autre

« *L'objet ne représente pas la conclusion logique du travail mais un événement* ».  
(Philippe Parreno, 1998 : 56)

La *recherche création* en expérimentant la transversalité arts plastiques – danse contemporaine a confirmé ce postulat selon lequel la création artistique, en prenant comme substrat l'intersubjectivité, parvient à créer un interstice de l'être-ensemble capable d'être éprouvé comme une discussion ouverte sur l'illimité. (Bourriaud, 1998)

Pour explorer davantage cette démarche, la *recherche création* s'est alors engagée dans la modélisation d'une interface *de rencontres plastiques* qui puisse tisser des liens puis les catalyser en un espace d'échange. L'expérimentation a alors porté sur la création et la mise en place d'un atelier-exposition nommé « *Partage de signes, signe de partage* » qui a regroupé neuf artistes. Si l'expérience<sup>281</sup> du lien à l'autre a servi ici, au-fur et à mesure, à sculpter un espace d'échanges, elle a surtout véritablement configuré un nouveau pacte démocratique à partir d'une démarche artistique. En effet, en modelant cet espace à partir des réactions du public, elle a activé des flux d'échanges, soit du sentiment citoyen.

S'il convient d'expliquer comment cette interface a tissé du lien et créé un sens citoyen œuvrant, en ce sens au projet de la Kaleutopia, il faut également décrire la manière dont les artistes ont habité ce monde de partage de signes.

L'atelier-exposition « *Partage de signes, signe de partage* »<sup>282</sup> est un projet qui est né grâce à la présidente de l'association Soap'Art Océanie<sup>283</sup>, Aline Mori<sup>284</sup> qui ayant découvert les œuvres engagées d'un jeune artiste Fidjien nommé Rusiate Lali<sup>285</sup>

---

<sup>281</sup> L'expérience en latin *Experientia*, un dérivé du terme *experiri* signifie faire l'essai d'un élargissement ou d'un enrichissement de la connaissance, du savoir et des aptitudes.

<sup>282</sup> Cet atelier-exposition a eu lieu à la galerie Lec Lec Tic du 01 au 15 juin 2009 (pour l'atelier) et au Centre d'Art du 25 juin au 22 juillet 2009 (pour l'exposition).

<sup>283</sup> Soap'Art Océanie est une association qui regroupe plusieurs artistes calédoniens.

<sup>284</sup> Aline Mori, plasticienne, est aussi professeure agrégée d'arts plastiques. Elle enseigne les arts plastiques au Lycée Lapérouse à Nouméa.

<sup>285</sup> Rusiate Lali qui est d'origine Fidjienne, vit entre Fidji et l'Australie où il expose depuis une dizaine d'années. Cf. Annexe n°30 : *Partage de signes, signe de partage*, p. CCXXI.

a souhaité interroger l'implication des artistes calédoniens dans leur propre cité et les syncrétismes plastiques possibles entre les artistes océaniens. L'autre objectif de ce projet fut également de parvenir à sensibiliser le grand public sur la poïétique locale en ouvrant les portes du lieu de la création c'est-à-dire de l'atelier. Si le dessein de l'atelier fut de révéler les signes du partage, le but de l'exposition fut, lui, de mettre en représentation le partage des signes. L'interface a donc œuvré<sup>286</sup> à partir de ce projet et de trois peintures de Rusiate Lali<sup>287</sup>.

Pour parvenir à tisser des liens (entre les artistes et les spectateurs, les artistes et les œuvres, les œuvres et les spectateurs, etc.) puis à les mettre en scène ensemble en un espace d'échanges qui nourrisse du dialogue citoyen, l'interface a eu recours à différents procédés réunis dans une installation-performance.

Ainsi, grâce à une natte où figuraient quelques inscriptions sur l'état de rencontre par l'art<sup>288</sup> et à une grande toile<sup>289</sup> installée au fond de la galerie où les artistes étaient invités à signifier ce partage, l'expérience de *rencontres plastiques* a modelé un temps de parole typiquement océanien<sup>290</sup>. Cette installation a effectivement permis de tisser des liens inattendus notamment entre les passants et les artistes<sup>291</sup> mais aussi entre les artistes eux-mêmes<sup>292</sup>. Si la natte a fait l'objet d'une coutume à la présidente de l'association lors du vernissage de l'exposition comme témoin virtuel de ce qui fut partagé, la toile fut, elle, une trace visuelle<sup>293</sup> des signes échangés.

Outre ces discussions journalières entre artistes et passants ou entre artistes eux-mêmes, l'interface de *rencontres plastiques* a aussi mis en forme quatre débats-conférences<sup>294</sup> ouverts au public et notamment à quelques spécialistes venus en toute

---

<sup>286</sup> Notamment en tant que chargée de mission en art, communication et culture.

<sup>287</sup> Cf. « Les incitations visuelles » in Annexe n°13 : *Partage de signes, signe de partage*, p. CCXXI.

<sup>288</sup> Comme *coefficient d'art, temporalité de la communicabilité, reliance, enveloppe, convivialité*, etc.

<sup>289</sup> Cette toile de deux mètres sur deux a été achetée par la Mairie de Nouméa Cf. Annexe n°30 : *Partage de signes, signe de partage*, p. CCXXI.

<sup>290</sup> La natte représente spontanément le lieu où il est possible d'engager la parole.

<sup>291</sup> Les passants en voyant la natte entraient et s'asseyaient. Après quelques minutes de silence, ils s'engageaient dans les débats.

<sup>292</sup> Il y a eu, notamment, de nombreux débats qui se sont engagés à partir d'observations communes sur les œuvres de Rusiate Lali.

<sup>293</sup> Au centre d'art, il y a eu aussi une vidéo qui retraçait le partage. Un documentaire devrait également voir le jour grâce à Franck Esnault le vidéaste du groupe d'artistes.

<sup>294</sup> *Figures et Fonds dans l'œuvre de Rusiate Lali* le 03/06/09, *L'art ou la dictature* le 04/06/09, *L'absence ou le vide dans la peinture de Rusiate Lali* le 05/06/09 et *L'art de voir, l'art de dire* le 06/06/09.

amitié contribuer à ces échanges artistiques<sup>295</sup>. En ce sens l'expérimentation a particulièrement sollicité une démarche participative de la part des visiteurs-auditeurs<sup>296</sup>. En tissant ces liens, l'interface a pu explorer quelques schémas relationnels d'échanges interculturels par l'art dont il convient de parler maintenant.

Si les œuvres de Rusiate Lali ont été choisies comme incitations visuelles à la fois pour l'atelier-exposition et pour les débats-conférences, ce n'est pas un hasard. Elles ont effectivement en elles, un pouvoir de reliance parce qu'elles interrogent les donnés<sup>297</sup> politique (comme l'autocensure), social (l'engagement de l'artiste dans sa cité), culturel (le syncrétisme visuel) et surtout parce qu'elles le font dans un système de position différentiel qui pose délicatement la négociation comme moyen de communication entre les individus. Dans le texte d'une artiste ayant participé à ce partage de signes, cette idée est retranscrite de la sorte :

*« Rusiate Lali fait image [...]*

*Dans une grammaire personnelle, il joue du signe sans raconter. Il donne à voir sans scléroser. Jeu de connexion... ces petits carrés sont des concentrations de replis d'un espace plus vaste*

*Plus que de contenu, la question est celle du contenant. Nos sociétés sont à refonder pour mieux habiter ce monde en creux »<sup>298</sup>.*

Les œuvres de Rusiate Lali sont ici comme des micro-territoires d'identités culturelles qui ont poussé les artistes et les auditeurs à mieux habiter le monde au sens ou Michel de Certeau l'entendait, c'est-à-dire à être des « locataires de la culture ». Dans le cartel suivant un des artistes s'exprime de la sorte sur ce sujet :

*« Imiam est un néologisme de l'artiste qui fait référence aux origines du mot igrname. [...]*

---

<sup>295</sup> Lors de chaque conférence il y a eu un invité spécial, respectivement dans le temps Mme Aline Mori, Mrs Dominique Barbe, Michel Chevrier et Bernard Rigo.

<sup>296</sup> Nombreux sont les visiteurs et les auditeurs qui sont venus puis revenus, notamment lors des conférences organisées le soir. Tous ont témoigné de leur contentement à pouvoir échanger sur des thèmes d'art.

<sup>297</sup> Fidji est depuis quelques années sous le coup d'une dictature qui attise les tensions entre indo-Fidjiens et Fidjiens. Rusiate Lali s'il est un artiste engagé parle rarement de politique parce qu'il considère que ce sujet est trop dangereux à aborder.

<sup>298</sup> Cf. « Quelques créations d'artistes » in Annexe n°30 : *Partage de signes, signe de partage*, p. CCXXI.

*La représentation de l'igname associée au triangle [...] orienté vers le ciel met ici l'accent sur le caractère masculin du tubercule, par opposition au triangle orienté vers la terre qui symbolise le sexe féminin. L'emploi de la couleur rouge renforce cette interprétation de la masculinité au point de faire le rapprochement entre l'igname et la création de l'homme. Adam provenant du latin « Adamus » fait de terre rouge, cet amalgame souligne la dimension biblique et sacré de l'igname souvent associé au corps du Christ dans la culture mélanésienne... »<sup>299</sup>*

Au-delà de leurs analyses sémantiques, ces œuvres, dans cette interface de *rencontres plastiques*, ont acquis une temporalité spécifique de communicabilité transhistorique et transculturelle qui a permis de réfléchir à la notion de rencontre et de dialogue entre les cultures et à l'essence d'un destin commun. Stéphane Foucaud l'exprime à sa manière dans ce cartel :

*« Si l'œuvre d'art est sans frontières l'artiste est un vagabond [...] « Errare humanum est » dont la traduction littérale est « aller de-ci de-là ». J'en déduis que vagabonder est le propre de l'homme<sup>300</sup>. »*

Trop souvent le public demeure une entité irréaliste pour l'artiste alors, ici, cette modélisation de l'espace, cette mise en scène du signe ou cette mise en scène des scènes de partages, leur a permis une réelle prise en compte du spectateur dans leurs œuvres. Suite à un débat avec une passante, un artiste s'est exprimé ainsi :

*« Les discussions avec les gens qui passent sont intéressantes, enrichissantes. Je me rends compte que ces échanges sont aussi importants que ce que je cherche à produire »<sup>301</sup>.*

Si l'expérience à l'autre a été immédiatement porteuse pour les artistes notamment en terme de reliance, elle a aussi permis aux passants-spectateurs-auditeurs de prendre en compte ces moments de convivialité et d'amitié recherchés comme parties intégrantes des œuvres parcourues. Elle leur a permis de mieux saisir la place

---

<sup>299</sup> Cf. « Quelques créations d'artistes » Annexe n°30 : *Partage de signes, signe de partage*, p. CCXXI.

<sup>300</sup> Idem.

<sup>301</sup> Cf. *Id.*

de l'artiste dans la société calédonienne, notamment dans sa volonté de créer un événement de dialogue :

*« Je suis contente d'avoir pu discuter avec cet artiste, je me suis rendue compte qu'on parlait de la même chose, de lui, des autres de nos difficultés à se rencontrer et à se parler.*

*Lui il le fait avec sa peinture »<sup>302</sup>*

Dans cette interface, l'art s'est donc particulièrement posé comme entre-deux capable de produire des potentialités infinies d'échanges. Ici, *« le sens de l'œuvre est né du mouvement qui relie les signes émis par l'artiste, mais aussi de la collaboration des individus dans l'espace d'exposition. »* (Bourriaud, 1998 : 85) En ce sens, l'art est un état de rencontre qui est soumis aux mouvements, aux changements et aux aléas du matériau vivant. Intrinsicquement, il conservera donc toujours en lui cette part d'inachevée qui lui donne parfois son caractère mystérieux et sa valeur.

Pour les artistes, l'interface de *rencontres plastiques* avec l'œuvre de Rusiate Lali puis avec l'homme<sup>303</sup>, a été très riche sémantiquement. Elle a posé de multiples questions notamment sur le rôle de l'artiste dans sa cité, sur la manière dont il vagabonde d'une culture à l'autre et d'une façon plus générale sur l'activisme artistique local qui peut valoir *« comme une politique, c'est-à-dire, à s'en tenir à l'étymologie du terme, comme une des formes possibles du gouvernement de la réalité. »* (Ardenne, 2002 : 236)

Si jusque là les interfaces créées sont parvenues à fédérer les identités individuelles dans des espaces de dialogues où le corps du sujet était compris comme le point névralgique du lien civique, il faut maintenant aborder les trois dernières expérimentations de la *recherche création* où le travail sur l'image de soi a été considéré comme essentiel dans le développement d'une citoyenneté interculturelle équilibrée.

---

<sup>302</sup> Cf. Annexe n°30 : *Partage de signes, signe de partage*, p. CCXXI.

<sup>303</sup> Si le point de départ de l'atelier-exposition fut l'œuvre de Rusiate Lali, le point final de l'installation performance fut sa rencontre. En effet, lors de la dernière conférence organisée au Centre d'Art sur le thème d'une « *Thèse en art et sciences de l'art, les difficultés d'une recherche appliquée* », ce dernier a symboliquement clôturé le partage signifié sur la grande toile, par quelques motifs propres à son vocabulaire plastique.

SECTION 2 :

VERS UNE PRODUCTION DU  
GROUPE



## Pratiquer l'oubli et la mémoire du passé

« *Déplacer les repères, mettre en doute les concepts, voilà ce qui est excitant [...] Il faut un travail permanent de décentrage par rapport aux catégories de pensées occidentales* ».  
(Pierre Le Hir, 2001<sup>304</sup>)

Pour poser les conditions d'une refondation sociale totale, l'accord de Nouméa qui se trouve être dans le droit fil de la 31<sup>ème</sup> conférence générale de l'UNESCO<sup>305</sup>, propose de mener en tout premier lieu un travail de reconnaissance sur la culture autochtone notamment en termes de protection et de valorisation du patrimoine. Puisque l'équilibre de la citoyenneté plurielle semble passer par un travail de mémoire et si dans les interfaces précédentes, il est apparu clairement que les références au patrimoine culturel étaient défaillantes, la *recherche création* s'est alors orientée vers des interfaces qui traitent du patrimoine parce qu'elles permettent de réévaluer les représentations des uns sur les autres.

En Nouvelle-Calédonie, le patrimoine est riche, il concerne tout autant le bâti et les artefacts<sup>306</sup> que les savoir-faire, les savoir-être et les mentefacts<sup>307</sup>. C'est en ce sens qu'il est qualifié de patrimoine culturel matériel ou immatériel. « *Le patrimoine immatériel est constitué d'un ensemble vivant en perpétuelle recréation de pratiques, de savoirs et de représentations qui permet aux individus et aux communautés, à tous les échelons de la société, d'exprimer des manières de concevoir le monde à travers des systèmes de valeurs et des repères éthiques.* »<sup>308</sup>. Si le patrimoine culturel matériel bénéficie depuis quelques dizaines d'années d'une attention particulière<sup>309</sup>, l'intérêt

---

<sup>304</sup> Cf. Le Hir, P. « Un anthropologue dans le siècle », *Le Monde*, 18 octobre 2001.

<sup>305</sup> Cf. La 31<sup>ème</sup> session, conférence générale du 18 mai 2001, portant sur l'élaboration d'un nouvel instrument normatif international pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

<sup>306</sup> L'artefact est un objet fabriqué ou transformé par la main humaine, il représente une réponse tangible à un besoin humain. Il se caractérise par ses matériaux, sa fabrication, son origine, sa fonction et sa valeur.

<sup>307</sup> Les mentefacts désignent l'ensemble des productions spirituelles ou intangibles qui constitue le volet immatériel du patrimoine ethnologique.

<sup>308</sup> Cf. Le communiqué final de la troisième table ronde internationale des ministres de la culture les 16 et 17 septembre 2002 en Turquie.

<sup>309</sup> Comme le bagne, les églises et les temples par exemple.

pour le patrimoine culturel immatériel est plus récent. En effet, consciente de la valeur de ce patrimoine et de la fragilité de son expression (et celle qui habite l'esprit, et le cœur des hommes l'est encore plus)<sup>310</sup> l'ADCK mène assidûment, depuis dix ans, un travail de sauvegarde. C'est ainsi que le *département Patrimoine et Recherche* collecte et mène une réflexion sur le développement et la valorisation du patrimoine culturel immatériel (publications<sup>311</sup>, émissions radiophoniques en langues kanak, éditions de CD audio de chants traditionnels kanak, etc.)

Même si le processus de décolonisation est très lent en Nouvelle-Calédonie, il est important de se demander pourquoi, alors que l'expression est libre, il faut attendre une structure institutionnelle comme l'ADCK pour que ce processus se mette en marche ? En effet, traditionnellement, pour un homme de culture orale, la transmission est normalement au cœur de n'importe quel processus de créations collectives. Elle est le poumon de la société orale, ce qui fait sa vitalité même. Transmettre, c'est donc, avant tout, avoir la capacité de recréer et de s'enrichir de ses propres legs ancestraux. Alors comment comprendre cette volonté de sauvegarder à tout prix ce qui a survécu jusque là, comment interpréter ce refus de l'extinction de certains faits culturels, pourtant propre à chaque culture ?

Dans l'interface qui suit, nommée la *transmission du patrimoine*, l'expérimentation a porté sur l'étude de ce matériau vivant comme œuvre de mémoire pour les hommes, comme source d'un travail réflexif sur la politique<sup>312</sup> d'une image du groupe kanak. Pour comprendre comment ce travail a été mené, il faut commencer par expliquer les expérimentations développées en province des îles Loyauté,

En 2007, après les quelques expériences scolaires qui ont soulevé la pauvreté des connaissances des élèves en matière de patrimoine culturel, la *recherche création* a souhaité explorer la manière dont le patrimoine était transmis notamment en province des îles Loyauté. Après avoir obtenu une mission de recherche auprès de la Direction du Patrimoine Foncier et Culturel et l'autorisation<sup>313</sup> du grand chef de l'aire Drehu (Lifou), l'expérimentation a exploré la transmission du patrimoine en trois étapes :

---

<sup>310</sup> Cf. De Cuéllar, J.P. 2004, « La variable culturelle » in *Le patrimoine culturel immatériel*, p. 20.

<sup>311</sup> Telles que la revue Mwà Vée ou les éditions jeunesse.

<sup>312</sup> Politique est utilisé ici au sens étymologique du terme c'est-à-dire de « gouvernement réel ».

<sup>313</sup> Une coutume au Grand Chef de l'aire Drehu, Mr Evanes Boula, a effectivement été faite.

- ⇒ Par le relevé scientifique non exhaustif des patrimoines matériels et immatériels sur l'île de Lifou (cartographies des ressources patrimoniales, répertoires de personnes ressources)<sup>314</sup>,
- ⇒ Par l'étude et la conception d'une méthode de collecte, d'archive et de diffusion du patrimoine matériel et immatériel<sup>315</sup>,
- ⇒ Puis par des expérimentations (collecte sur le thème des jeux et des jouets traditionnels, création d'un logiciel d'archive, commissariat d'une exposition au Musée de Nouvelle-Calédonie).

La reconnaissance du patrimoine culturel notamment immatériel pose une pierre à l'édifice d'une reconnaissance des individus<sup>316</sup>. Depuis l'accord de Nouméa, tel est particulièrement le cas en Nouvelle-Calédonie pour la communauté kanak. Cependant, pour que la mise en place d'une méthode de sauvegarde du patrimoine ait elle pleinement tout son sens, elle doit intégrer des approches de la gestion locale. En effet, lors de la première étape d'expérimentation (celle de la conception d'une méthode de sauvegarde), quelques données localisées (place des individus dans leur structure sociale, propriété morale d'un fait culturel, etc.) ont fait surgir de réelles questions éthiques. Après des approches concertées<sup>317</sup>, une méthode adaptée aux réalités locales est née. Elle s'est articulée autour de trois volets qui concernent le choix des personnes ressources, l'acte de collecter, les problèmes liés à la conservation, l'inventaire et l'archive<sup>318</sup>. Si l'ensemble de ces questions ne peut pas être abordé ici pour des raisons évidentes d'exhaustivité, le survol de quelques unes d'entre elles peut permettre de mieux cerner les réelles difficultés auxquelles la conception de la méthode a été confrontée :

Ainsi, qui sera choisi comme détenteur du savoir, c'est-à-dire d'un point de vue méthodologique comment mettre en place des réseaux de collecteurs et de personnes ressources respectueux de la structure socioculturelle de l'île ?

---

<sup>314</sup> Cf. Annexe n°31 : *Une méthode de collecte du patrimoine culturel matériel et immatériel des îles*, p. CCXXXII.

<sup>315</sup> Cf. Idem.

<sup>316</sup> Cf. Le Scouarnec, F.P. 2004, « Quelques enjeux liés au patrimoine culturel immatériel » in *Le patrimoine culturel immatériel*, p. 26.

<sup>317</sup> De nombreuses discussions ont effectivement eu lieu. Elles ont permis de trouver des réponses aux problèmes locaux posés.

<sup>318</sup> Cf. Annexe n°31 : *Une méthode de collecte du patrimoine culturel matériel et immatériel des îles*, p. CCXXXII.

Puisque que certaines formes de patrimoines touchent des sujets sensibles du groupe comme la propriété foncière<sup>319</sup>, comment être sûre que la personne ressource dévoilera ses connaissances, c'est-à-dire d'un point de vue méthodologique comment mettre en place une charte de confidentialité entre le collecteur et la personne ressource ?

Entre une mémoire numérisée, forcément passive, accumulative et neutre et une mémoire humaine active, sélective et créative<sup>320</sup>, comment réussir à transcrire une parole et/ou un savoir-faire, un savoir-être sur un support tangible, c'est-à-dire d'un point de vue méthodologique, comment créer un système de collecte souple qui puisse allier l'oralité à des supports tangibles et intangibles ?

Comment diffuser ce patrimoine vivant lorsque plusieurs personnes sont détentrices du même savoir (avec des variantes), lorsqu'une personne ressource ne souhaite pas dévoiler ses secrets, lorsque le matériau est éphémère, c'est-à-dire d'un point de vue méthodologique comment parvenir à mettre en place un système de diffusion du patrimoine qui n'entrave pas sa transmission ?

Et enfin, les savoir-faire et savoir-être étant initialement collectés auprès de quelques personnes détentrices, à qui appartiendra ce qui a été collecté, c'est-à-dire d'un point de vue méthodologique vers quel statut juridique se diriger pour parler de ce patrimoine culturel collecté ?

Si la méthode a été conçue au plus près des attentes locales, pour en vérifier sa validité sur le terrain, elle a fait l'objet de quelques expérimentations. Ainsi, dans un premier temps une collecte expérimentale sur le thème des jeux et des jouets traditionnels<sup>321</sup> a été conduite dans une tribu de Lifou. Ensuite, dans un deuxième

---

<sup>319</sup> Il y a d'autres thématiques sensibles comme la médecine traditionnelle, certaines légendes, etc.

<sup>320</sup> Cf. Aubert, L. 2004, «Question de mémoire : les nouvelles voies de la tradition » in *Le patrimoine culturel immatériel*, p. 117.

<sup>321</sup> Cette thématique a été choisie pour trois raisons : d'une part parce qu'elle entretient un rapport dynamique avec le reste du corpus (les jeux et les jouets sont assez transversaux), d'autre part parce qu'ils ne présentaient a priori pas de difficulté à être collectés par une personne étrangère au groupe et

temps l'archive a fait l'objet d'un projet d'interface en vue de la création d'un logiciel pour archiver l'ensemble de ces patrimoines. Enfin, dans un troisième temps, une exposition itinérante en partenariat avec le Musée de Nouvelle-Calédonie a été montée pour expérimenter une des variantes de la diffusion.

La collecte<sup>322</sup> qui s'est déroulée sur trois mois a réuni une vingtaine d'enfants et quatre personnes ressources. Pendant cette période, environ quarante jeux ou jouets ont été abordés. Pour tester les problèmes qui pourraient être liés à la transformation des informations intangibles sur des supports tangibles, quelques médiums ont été expérimentés (dessins, enregistrements audio, prises de notes, prises de vues photographiques<sup>323</sup>). Cette expérimentation de la collecte a permis de tester véritablement la méthode élaborée. Bien qu'elle demande à être améliorée, elle forme maintenant une solide base à partir de laquelle poursuivre ces recherches.

L'archive<sup>324</sup> est l'expérimentation qui a sans doute été la moins approfondie, tout simplement parce qu'elle nécessitait des fonds qui ne pouvaient pas être engagés. Cependant elle a fait l'objet d'une réflexion concertée avec un ingénieur informaticien<sup>325</sup> qui a créé un avant-projet de logiciel capable d'archiver l'ensemble de ces données spécifiques liées à l'acte de collecte. Cette interface nommée APAIL (Archives du Patrimoine des Iles Loyauté) a permis de valider la partie de la méthode concernant l'archive.

Quant à la diffusion, si dans la méthode différents types de diffusions ont été proposés<sup>326</sup>, le choix s'est ici porté sur le médium exposition<sup>327</sup> parce qu'il permettait de médiatiser dans un seul et même espace le travail de réflexion mené par la province en matière de sauvegarde et un travail de collecte (enregistrements audio, photographies, objets, etc.).

---

enfin parce qu'en vue de l'expérimentation de diffusion, c'est-à-dire d'une exposition, il était préférable de choisir un thème qui n'avait jamais encore été traité par le MNC.

<sup>322</sup> Cf. Annexe n° 32 : *La collecte*, p. CCXXXVIII

<sup>323</sup> Plus de 1500 photos ont été prises par un photographe professionnel Mr Julien Chauvet.

<sup>324</sup> Cf. Annexe n° 33 : *L'avant-projet du logiciel APAIL*, p. CCXLII.

<sup>325</sup> Il s'agit de Mr Didier Corbière.

<sup>326</sup> En fonction des matériaux, un type de support peut se dessiner plutôt qu'un autre, par exemple pour diffuser des savoirs relatifs à la fabrication d'une pirogue il vaut mieux créer les conditions d'une rencontre lors d'un festival par exemple que de faire un livre.

<sup>327</sup> Cf. Annexe n°34 : *L'exposition jeux et jouets traditionnels en pays Drehu*, p. CCXLV.

D'un point de vue de la *recherche création*, ce travail de réflexion sur la sauvegarde a permis d'interroger la place de chaque identité dans l'échelle de la transmission<sup>328</sup>, d'offrir grâce à de nouveaux médiums une autre image du patrimoine<sup>329</sup> donc des identités qui lui sont attelées et enfin de stimuler de nouveaux processus de transmissions<sup>330</sup>.

L'interface sur la *transmission du patrimoine* a insufflé un nouveau souffle au processus de transmission<sup>331</sup> et particulièrement sur les jeux et les jouets. Elle a aussi œuvré, notamment par ses intermédialités<sup>332</sup>, à une représentation différente de la société kanak<sup>333</sup>. En aidant à réélaborer cette image positive et sans doute aussi parce que les intermédialités de ces expérimentations ont poussé la *recherche création* dans des terrains sensibles, l'étude scientifique a été amenée à se poser des questions sur les réelles motivations du travail de sauvegarde.

Jusqu'ici le travail de mémoire sur le patrimoine a permis un vrai dialogue avec le passé en engageant des discussions citoyennes sur les oripeaux de la pensée coloniale<sup>334</sup> (notamment en termes de qualité esthétique) ou sur les derniers lambeaux de la colonisation<sup>335</sup> (notamment en termes de spoliations foncières). Cependant, les chartes de politiques culturelles qui l'accompagnent commencent à poser un réel problème. En effet, si la revendication culturelle a légitimé jusqu'à présent le désir

---

<sup>328</sup> Suite à ces expérimentations de nombreuses personnes ont décidé de partager leurs savoir-faire avec leurs familles, leurs proches. Elles ne concernaient pas forcément les jeux et les jouets mais bien d'autres sujets comme la pharmacopée, l'art culinaire, etc.

<sup>329</sup> Les enfants ont trouvé très curieux d'entendre des enregistrements ou de voir des dessins de jeux qu'ils pratiquent peu ou prou.

<sup>330</sup> Depuis cette expérimentation de nombreuses demandes ont été formulées aux personnes ressources qui ont travaillé sur ce projet et pas uniquement sur les jeux et les jouets mais aussi sur les contes, les chants, la vannerie, etc.

<sup>331</sup> Bien entendu cela reste à l'échelle de l'île de Lifou.

<sup>332</sup> Ces expérimentations ont fait l'objet d'émissions de télévisions. Cf. Annexe n°20 : *La thèse, les terrains et les médias*, p. CIX.

<sup>333</sup> Les commentaires les plus récurrents ont concerné la (re)découverte de la culture kanak. « C'est vraiment chouette on a pu découvrir des jeux que l'on ne connaissait pas », « Pourquoi chercher ailleurs alors qu'il existe des belles choses, de beaux objets chez nous ! D'autant plus que tous ces objets sont simples, stimulent l'esprit de créativité, de débrouillardise... », « Bravo à ceux qui ont contribué à ces travaux, à faire découvrir à tous la richesse de la culture du pays Drehu », « Quelle richesse, quel patrimoine ! Quelle culture ! », Etc. Cf. Livre d'or de l'exposition *Jeux et jouets traditionnels en pays Drehu*.

<sup>334</sup> Les nombreuses rencontres organisées autour du patrimoine et des productions artisanales au CCT contribuent à faire évoluer le regard qui était alors porté jusque là sur la culture kanak.

<sup>335</sup> Le travail effectué sur la collecte des toponymes par l'ADCK y contribue fortement.

absolu d'obtenir le territoire adjacent qui lui revient démocratiquement, la culture semble être maintenant tyrannisée par un discours politique qui l'asphyxie. Pour étayer ce propos, peut être est-il intéressant de revenir sur cette notion de mémoire et d'oubli intrinsèque à toute culture de tradition orale.

*Dans sa définition de la mémoire d'un point de vue philosophique, Paul Ricœur introduit la mémoire sur une notion de paradoxe : « L'un des paradoxes de la mémoire concerne la crédibilité de la mémoire, sa fiabilité. Ce point est très important car c'est sur le terrain de la vérité que se place la culture politique de la mémoire ».* (Ricœur, 1999 : 29) Pour l'auteur, le paradoxe tient au fait que la mémoire fait référence au passé par l'intermédiaire de traces c'est-à-dire de souvenirs. Or, le souvenir a pour principe de convoquer dans le présent ce qui est absent. *« Il y a deux sorte d'absences : d'un côté l'absence de l'irréel, donc l'imaginaire, le fantastique, l'utopie et de l'autre côté l'absence du passé, ce qui est une absence spéciale, puisque c'est l'absence de l'antérieur, de ce qui a eu lieu auparavant ».* (Ricœur, 1999 : 29) Le paradoxe de la présence/absence est ainsi aggravé par le fait que ces deux absences se superposent dans l'image du souvenir. Parce que ces deux absences s'enchevêtrent, la mémoire ne peut pas être fiable. Pourtant c'est bien ce matériau unique, celui d'une mémoire individuelle transmise de père en fils qui fait la richesse d'une culture de tradition orale. Dans cette tradition l'altération, la recomposition voire l'oubli sont communément acceptés tout simplement parce qu'elles sont intrinsèques au processus de transmission. Par conséquent, la mémoire n'existe qu'avec son contraire, c'est-à-dire l'oubli. Pour mener un travail sur la transmission de la mémoire, il faut aussi accepter que l'oubli fasse son œuvre. Refuser cette assertion, c'est-à-dire tout faire pour tout sauvegarder conduit la culture à s'étouffer et l'identité à n'être plus que dans un jeu de rôle, dans une parodie d'elle-même. De fait, consacrer la culture et l'identité au rang de patrimoine abîme la vitalité même de celles-ci car en les surexposant, elles en oublient de créer c'est-à-dire d'évoluer. Si la défense de l'identité culturelle par le patrimoine a été nécessaire pendant la colonisation, autrement dit si la lutte pour faire inscrire ce patrimoine<sup>336</sup> dans une contemporanéité planétaire a permis l'émergence de

---

<sup>336</sup> Le patrimoine culturel immatériel a été effectivement associé aux fondements de l'identité culturelle lors de la troisième table ronde internationale des ministres de la culture en Turquie les 16 et 17 septembre 2002.

nouveaux espaces sociaux qui conduisent au désir légitime de souhaiter assumer un territoire, le temps du destin commun doit faire réfléchir à une autre conception de la transmission qui mobilise *une* mémoire commune pour construire un processus de continuité propre à la Kaleutopia. Une mémoire patrimoniale qui appartient à tous en ce sens qu'elle reflète une façon de penser le réel, de percevoir la matière et de concevoir la continuité. Seule la conscience d'une transmission partagée du *fait océanien* déclenchera la citoyenneté interculturelle.

Si cette interface de la *transmission du patrimoine* a été particulièrement dense, il faut maintenant aborder tout le processus muséographique qui a été mis en place autour de l'exposition sur les jeux et les jouets parce qu'il explore davantage ce travail de représentation identitaire.



## Immatérialités et mises en scènes plastiques

« *Ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière.* »

*Charles Baudelaire*

Lors de l'interface précédente, la *recherche création*, dans ses nombreuses expérimentations, a « fait acte de patrimoine » en mobilisant la mémoire comme médium d'investissement d'une continuité (d'une transmission). En ce sens, elle a jeté quelques uns des fondements nécessaires au développement d'une citoyenne interculturelle. Pour y parvenir et de manière très singulière, elle s'est créée pour elle-même mais de manière institutionnelle, les conditions nécessaires à son développement. C'est donc en vue d'une future mise en scène d'une mémoire interculturelle, que le patrimoine immatériel (ici les jeux et les jouets traditionnels de Lifou) a été collecté. En travaillant sur cette *muséalisation*<sup>337</sup>, l'interface dont il s'agit de traiter maintenant reprend en profondeur l'expérimentation qui a été menée autour de l'exposition « Jeux et jouets traditionnels en pays Drehu » car celle-ci a fait l'objet d'une performance muséographique. Cette expérimentation qui devient ici pour cette *recherche création* l'interface *performance muséographique* a exploré le médium exposition temporaire comme média d'un espace de continuité et de sociabilité, c'est-à-dire comme lieu de mémoire interculturelle et comme territoire polarisateur de liens.

S'il convient maintenant de revenir sur le musée comme nouveau système de communication, il faudra également réinvestir l'exposition temporaire pour comprendre comment elle a été une performance muséographique déterminante pour affirmer le projet de société de la Kaleutopia par l'art.

Pour commencer, il est important de rappeler que le mot « musée » vient du temple des muses<sup>338</sup> et que la mère des Muses s'appelait Mnémosyne, c'est-à-dire la

---

<sup>337</sup> La muséalisation est « une opération tendant à extraire (une ou des) vraie (s) chose (s) de son (leur) milieu naturel ou culturel d'origine et à lui (leur) donner un statut muséal [...]. (Elle) commence par une étape de séparation de suspension ». in Desvallées, A. « Cent quarante termes muséographiques ou petit glossaire de l'exposition ».

<sup>338</sup> Soit les déesses des arts.

déesse de la mémoire<sup>339</sup>. Le musée est donc étymologiquement un lieu de mémoire. Si pendant très longtemps, il a été considéré comme un temple sacré figé à arpenter religieusement, il est devenu un lieu plus vivant grâce à quelques personnes comme Paul Valéry, l'abbé Grégoire, André Malraux, Jean-Jacques Hainard et Bernard Deloche<sup>340</sup> qui ont su imprégner le tissu muséal d'une nouvelle muséologie<sup>341</sup>. Dès lors, le musée s'est transformé en un lieu de mémoire vivante où l'immatérialité de certains objets est devenue perceptible. Le musée est alors « *un environnement naturel et culturel à percevoir comme un tout qu'on reçoit en héritage, que l'on s'approprie, que l'on conserve et que l'on transmet en étant conscient des transformations que lui ont fait connaître les créateurs* ». (Desvallées, 1994) Si la prise de conscience relative à la charge immatérielle de certains objets ethnographiques est ancienne<sup>342</sup>, cette vision du musée a eu pourtant du mal à s'imposer. Bien qu'il ne s'agisse pas ici de défendre spécifiquement ce point de vue, il intéresse la *recherche création* parce qu'il offre aux sociétés sud-sud la possibilité de concevoir les musées non plus comme des stratégies culturelles aux services de discours politisés<sup>343</sup> mais bien plus comme un lieu de mémoire vivante capable de faire le point sur le moment où la culture notamment immatérielle a été bridée par la colonisation. Et plus spécifiquement encore, sur la manière dont elle en a été la victime puisqu'il s'agit bien là du point de départ à partir duquel sont nées les représentations stéréotypées des groupes<sup>344</sup>. S'il ne s'agit pas de reprendre la culture sur ce point de rupture, ce qui serait absolument désastreux pour les générations actuelles en ce sens que l'acte patrimonial est toujours en relation à une époque donnée, il s'agit pour ces cultures sud-sud de reprendre le contrôle de ce patrimoine et de le préserver de tout nouveau détournement de sens<sup>345</sup>. Le musée dans l'acceptation qu'en fait André Desvallées semble donc tout à fait opportun pour les

---

<sup>339</sup> Cf. O Young, L. 2004, « Préservation et transmission du patrimoine culturel immatériel : un écrin pour abriter la vie », in *Musées et patrimoine immatériel*, 20<sup>ème</sup> Conférence générale de l'ICOM, Séoul.

<sup>340</sup> Ces trois derniers ont contribué à l'essor de la Nouvelle muséologie.

<sup>341</sup> En 1980, avec Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, le musée devient un lieu de communication qui a trois missions : un rôle scientifique, un rôle d'éducation populaire et un rôle artistique de conservation.

<sup>342</sup> Les Surréalistes en premier ont été passionnés par les objets ethnographiques dits primitifs.

<sup>343</sup> Qu'ils soient coloniaux ou postcoloniaux, les musées, dans leurs scénographies, ont servi les discours politiques. Cf. Annexe n°21 : *Le Musée de Nouvelle-Calédonie*, p. CXIII

<sup>344</sup> Cf. Idem

<sup>345</sup> L'accord particulier entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie sur le développement culturel de la Nouvelle-Calédonie insiste bien sur ce point lorsqu'il affirme : « L'Etat s'engage à [...] favoriser le retour des œuvres du patrimoine kanak [...] d'exercer le droit de préemption à la demande et pour le compte de la Nouvelle-Calédonie... » Cf. Annexe n°2 : *L'accord particulier entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie sur le développement culturel de la Nouvelle-Calédonie*, p. XXII.

musées sud-sud qui exposent particulièrement du patrimoine immatériel et qui ont subi les affres des périodes coloniales et postcoloniales. (Taffin, 2000) Le musée sud-sud accompagné par cette muséologie humaniste et en étant au cœur des réorganisations sociales et culturelles liées à la décolonisation, en prenant conscience de ces transformations<sup>346</sup>, devient alors « *un média mis au service du développement d'un acte de souvenir utile à la construction de l'avenir.* » (Jadé, 2006 : 184) Il est dans *Le musée, mémoire pour l'avenir ?* de Jean Philippe Pierron le témoin que « *l'invention ne se fait jamais à partir de rien, que la liberté du créateur est toujours à la croisée de multiples héritages qui sont autant d'aliments pour nourrir la création.* » (Pierron, 1996) Dans ces deux nouvelles acceptations, le musée devient un espace qui, en permettant un acte total de mémoire, développe une force de renouveau et de continuité. De sanctuaire, il se transforme en musée de la mémoire vivante et devient le support de nouvelles créations de l'identité contemporaine. « *Le savoir capitalisé sur les réalités et approprié par les générations du présent devient une culture exploitable. Fertilisant les esprits, cette connaissance favorise l'ancrage des hommes dans l'action au présent pour une construction de l'avenir.* » (Jadé, 2006 : 182) Grâce à cette muséologie rapide, il est alors possible de comprendre comment le musée devient, particulièrement pour les sociétés sud-sud, un média au service des cultures qui cherchent dans leurs racines multiples à mieux asseoir leur identité dans la société. Il est maintenant possible de comprendre comment le musée est un média de communication intéressant pour cette *recherche création* qui a toujours eu la volonté, à travers ses médiums artistiques, de donner des éléments de réflexion à cette quête identitaire.

Puisque le musée tente d'être le lieu d'un développement harmonieux entre l'oubli et le souvenir, il devient naturellement le territoire idéal où réaliser une nouvelle recherche, surtout lorsque pour faire émerger les valeurs du *fait océanien* (parce qu'il œuvre à l'interculturalité), l'expérimentation doit opérer des choix esthétiques dans la matière collectée qu'elle souhaite mettre en scène. Si la nouvelle loi relative au musée<sup>347</sup> place toujours la collection au centre de sa définition, une

---

<sup>346</sup> Cf. Annexe n°22 : *Le projet scientifique et culturel d'extension et de réaménagement du musée de Nouvelle-Calédonie*, p. CXVI.

<sup>347</sup> Cf. La nouvelle loi n°2002-5 du 4 janvier relative aux musées de France.

exposition sur la mémoire immatérielle ne peut donc pas, pour l'instant, se passer d'objets surtout quand cette dernière défend déjà une conception singulière. En effet, le parti pris de cette exposition a toujours été de montrer que les valeurs révélées à partir du patrimoine autochtone reflètent les valeurs de la société calédonienne tout entière et que la matière dans la globalité de ses manifestations crée du lien entre les générations et entre les cultures. Pour défendre cette position, la *recherche création* est allée créer les conditions de la collecte de ces objets pour pouvoir les mettre en scène. Elle a ensuite opéré des choix esthétiques notamment dans l'utilisation de certains médiums comme le dessin et les enregistrements audio pour leurs potentialités pédagogiques ou comme la photographie en noir & blanc car l'objectif a toujours été de fabriquer une trace de cet acte de collecte. « *L'acte de collecte suppose la suspension spatio-temporelle d'une réalité et sa transposition sur des supports de conservations stables au profit d'une connaissance atemporelle.* » (Jadé, 2006 : 187) Si ces médiums ont nécessairement structuré la collecte, ils n'ont jamais empiété sur les informations transmises (tous les jeux recensés ont été présentés, aucun enregistrement audio n'a été coupé ou monté, etc.) Seuls les objets parce qu'ils sont de nature éphémère, ont été refaits pour l'exposition<sup>348</sup>. Bien que la *recherche création* ait ses propres objectifs, la muséalisation en avait également. La *performance muséographique* a donc consisté à allier ces deux objectifs dans une scénographie modeste. Si d'un côté la muséalisation et l'interface de la *transmission* exigeaient de pouvoir restituer les objets et le partage des connaissances dans leur totalité, d'un autre côté, l'expérimentation de la *performance muséographique* tendait à convaincre que l'espace d'une exposition pouvait être un nouvel écrin d'expériences sensorielles pour l'identité interstitielle. Ici, « *l'espace confiné devient le réceptacle du temps, un lieu de mémoire mais surtout une source de connaissance, un étui de l'expérience humaine au réel capitalisé dans l'objet d'une restitution.* » (Jadé, 2006 : 189) Pour parvenir à constituer un espace de continuité (de mémoire interculturelle) et de sociabilité (de liens entre les générations et les cultures) et en parallèle pour réussir à placer le médium exposition - donc le média musée - au cœur de la recherche identitaire, l'interface de la *performance muséographique* a expérimenté divers procédés dont il convient de traiter maintenant.

---

<sup>348</sup> Ceux ayant été fabriqués lors de la collecte ont été déchirés voire cassés après les parties de jeux. Par ailleurs, pour des raisons phytosanitaires la fumigation réclamait des objets qui ne soient pas déjà infestés d'insectes, comme les balles en toile d'araignée par exemple.

L'exposition « Jeux et jouets traditionnels en pays Drehu » a commencé son itinérance à la médiathèque Löhna à Lifou (du 10 décembre 2007 au 3 mars 2008) puis s'est poursuivie au Musée de Nouvelle-Calédonie (du 2 juillet au 3 août 2008). Soucieuse de toucher un public diversifié, elle s'est organisée en huit îlots muséographiques que le visiteur pouvait emprunter indifféremment (hormis l'introduction et la conclusion). Entre les espaces destinés aux jeux d'équipes, aux jeux de groupes, aux jeux individuels, et aux animations puis à la transmission et enfin à la méthode de collecte, d'archive et de diffusion, une déambulation méta-sensorielle cherchait à « *frapper le sens pour mieux convaincre la raison.* » (Dagognet, 1984) Ils étaient organisés comme suit<sup>349</sup> :

⇒ L'espace consacré aux jeux d'équipes, ici au nombre de quatre, était un îlot didactique et visuel. En effet, grâce à quatre grandes photographies et un petit meuble muséographique qui proposait les règles du jeu en images et en textes sur des cartels plastifiés mobiles<sup>350</sup>, cet espace scénographique épuré souhaitait restituer les connaissances partagées et faire image sur les valeurs de la société kanak.

⇒ L'espace consacré aux jeux de groupes comme ceux d'adresse et de force organisés en combats ou en concours, ici au nombre de treize, était un îlot tactile et visuel. En effet, cinq gros cubes à manipuler sur lesquels étaient placés des photographies et de menus conseils pour jouer, pouvaient être lancés dans un bac à sable. Si certains jeux étaient d'un point de vue formels très spécifiques, l'objectif de cet îlot était de donner à voir la part d'universalité comprise dans ces jeux. Toutes les sociétés ou presque ont effectivement des jeux d'adresse et de force où le lancé et la matière constituent le cœur même du jeu.

⇒ L'espace consacré aux jeux individuels, ici au nombre de vingt-six, était un îlot tactile et visuel. En effet, grâce à un jeu ethnoplastique simple, entre deux murs et

---

<sup>349</sup> L'ensemble de l'exposition est en images dans l'annexe n°34 : *L'exposition Jeux et jouets traditionnels en pays Drehu*, p. CCXLV.

<sup>350</sup> Ces règles de jeux pouvaient également être entendues grâce un enregistrement audio diffusé dans une boîte-son installée dans l'îlot muséographique « la méthode de collecte, d'archive et de diffusion ».

deux monochromes, un noir et un blanc, vingt-six portraits ont mis en scène autant de jeux individuels. En face, sur un mur fictif étaient littéralement collés tous les objets<sup>351</sup> des jeux correspondants. Sur l'autre face du mur fictif (celle que le visiteur voyait en premier) était calligraphié l'ensemble des noms des jeux en langue drehu. Ce jeu de perspective était une métaphore sur le sens que chacun porte à un travail de muséalisation sur du patrimoine immatériel. Si ce jeu ethnoplastique outrepassait volontairement les limites scénographiques normalement en vigueur (coller ces objets revenait à les détruire du moins à être ensuite dans l'impossibilité de les conserver), c'était pour mieux interroger la structure muséale particulièrement sur la façon dont elle peut mettre en scène du patrimoine immatériel. S'il dérangeait le visiteur (l'accumulation d'un certain nombre de jouets sur un plan vertical inventorie plus qu'il ne présente) c'était pour mieux pousser le visiteur à aller tester réellement ces jeux dans « l'espace animation ».

⇒ L'espace consacré aux animations était purement tactile. Il proposait l'expérimentation de plusieurs jeux et jouets<sup>352</sup> parfois secondée par des animations réelles<sup>353</sup>.

⇒ L'espace consacré à la transmission était un îlot auditif et visuel. Il restituait le partage des connaissances de manière didactique avec une présentation en symétrie de photographies, de dessins et de textes. Une boîte à son disposée légèrement sur le côté permettait également d'entendre la personne ressource transmettre son savoir.

⇒ L'espace consacré à la méthode de collecte, d'archive et de diffusion était un îlot réflexif qui médiatisait le travail effectué. Cet espace était davantage destiné à un public averti qui désirait mieux comprendre comment ce travail de muséalisation

---

<sup>351</sup> Ces objets tressés, taillés, ou assemblés à la main étaient tous fabriqués dans des matériaux fragiles tels que de la fibre de coco, des feuilles de cocotier, de la toile d'araignée, des tiges de papayers, etc.

<sup>352</sup> Il est à noter qu'une valise pédagogique avait été préparée mais qu'aucune des deux structures n'a fait l'effort de la diffuser.

<sup>353</sup> Notamment au Musée de Nouvelle-Calédonie.

avait été mené. Plusieurs cartels définissant la méthode étaient donc proposés à la lecture.

En mobilisant simultanément le toucher l'ouïe, et la vue, l'objectif de cette performance muséographique était de *faire voir* pour *faire savoir*<sup>354</sup>. En effet, dans ce parcours transversal à multiples niveaux de lectures, cette médiation sensorielle souhaitait autant faire aborder une ambiance (celle vécue lors de la collecte), faire voyager hors les murs, que restituer des informations.

En mobilisant des codes scénographiques décalés, comme le cube, le bac, le mur fictif, la verticalité, le noir et le blanc, le collage, etc., cette performance muséographique structurée et froide a volontairement mis le spectateur à l'écart de ce moment de vie partagée. Par ces procédés plastiques muséographiques, cette performance a transformé le visiteur en un témoin suranné de ce qui est pourtant bien vivant et actuel.

A l'image de cette *performance muséographique* ambivalente, les réactions ont été très contrastées.

Si quelques uns ont adoré, d'autres ont détesté mais au bout du compte tous se sont interrogés sur leur propre place dans la société et dans leur échelle de transmission. Quelque part, peu importe le *fait patrimonial* parce que chacun est libre d'accepter ou de rejeter cette appropriation personnelle des connaissances proposées par le musée et par cette expérimentation en particulier. Ce qui importe, c'est que chacun soit parvenu à se décentrer pour entrevoir d'autres représentations de l'identité (de la leur propre ou de celles des autres). En ce sens, cette interface a véritablement travaillé sur l'image de chacun et du groupe.

Si pour quelques-uns, ce patrimoine était connu, pour d'autres il a été une véritable découverte mais au bout du compte tous se sont (ré) approprié ce patrimoine vivant. Quelque part, peu importe ce qu'ils en ont retenu, parce que l'objectif n'a jamais été de galvauder la collecte. Ce qui importe c'est la manière dont ce patrimoine vivant a fait réminiscence en chacun, la façon dont chacun a réussi à inscrire cette mémoire générale dans sa propre mémoire individuelle. En ce sens, cette interface a œuvré pour une mémoire interculturelle, a lié les générations et les cultures.

---

<sup>354</sup> L'expression est de Schiele, B. in *Faire voir, faire savoir, la muséologie scientifique au présent*.

Si pour quelques personnes de la structure muséale, cette *performance muséographique* a été vécue comme une expérience décalée, pour d'autres, elle a toujours été incompréhensible mais au bout du compte tous y ont participé. Quelque part, peu importe la manière dont l'expérimentation a été menée, ce qui importe c'est que la structure muséale ait été capable de recevoir une expérience plasticienne qui propose un regard hors-champ. Ce qui prime c'est d'entre-apercevoir comment, à partir de cette performance muséographique qui donne à voir le patrimoine immatériel autrement, le musée devient l'étui d'expérimentations diverses, seules capables de médiatiser une culture interstitielle toujours en mouvement, de voir qu'il est devenu un média vivant au service de la création de liens.

Bien que la culture interstitielle puisse compter de plus en plus sur la structure muséale comme média, elle souffre d'un manque chronique de références communes auxquelles l'interface suivante a tenté de répondre.



## Un livre pour *s'imag-innée*

« L'enseignement de l'histoire des arts [...] convoque tous les arts. Son objectif est de donner à chacun une conscience commune : celle d'appartenir à l'histoire des cultures et des civilisations, à l'histoire du monde. Cette histoire du monde s'inscrit dans des traces indiscutables : les œuvres d'arts de l'humanité. L'enseignement de l'histoire des arts est là pour en donner les clés, en révéler le sens, la beauté, la diversité et l'universalité. »<sup>355</sup>

Dans les expérimentations qui ont précédé, la *recherche création* a toujours œuvré à un processus de continuité et est parvenue, grâce de multiples médiums, à créer une surface d'échange et de liens entre les cultures. En ce sens, elle a réellement mené un travail sur les représentations de l'identité (sur elle-même et sur les autres). Cependant, si elle a toujours créé des interfaces où percevoir cette culture interstitielle, aucune d'entre elles ne l'a pris comme point de départ. Pourtant, une grande partie du projet de la Kaleutopia repose sur cette culture interstitielle. Il a donc semblé important de pouvoir créer une interface qui lui soit utile.

Jusqu'à présent, la *recherche création* a montré que la culture interstitielle a besoin de média pour s'imaginer (ce que le musée se propose d'être par exemple) et d'interfaces intermédiales pour s'entre-apercevoir (dans l'intrication médiatique par exemple). Elle a aussi soulevé cette idée selon laquelle la culture interstitielle aurait besoin d'expérimenter sa mobilité identitaire en restant interconnectée au monde globalisé. Dans cette recherche esthétique, la culture interstitielle coloniserait temporairement des tronçons de territoires abstraits empruntés au monde de l'art pour entrer dans un univers hybride (comme le hip-hop, la culture reggae, etc.). Même si cette optique est intéressante, en ce sens qu'elle nourrit l'espoir d'un pays multiculturel plus tolérant parce que plus ouvert, elle dénote un manque de références communes ou une incapacité à se décentrer synthétiquement du temps présent pour pouvoir en absorber les symboles majeurs. Si normalement l'action artistique est là pour créer ce temps décalé où s'enrichir de ses propres legs, les arts plastiques à l'école (dans une

---

<sup>355</sup> Cf. « BO Encart. BO n°32 du 28 août 2008 » in Annexe n°24 : *Programmes officiels nationaux et du GNC*, p. CXXXIX.

moindre mesure naturellement) doivent également pouvoir le permettre. « *Les arts plastiques sont des recherches construites de sens, ils font découvrir, utiliser, transgresser les savoir-faire.* » (Morin, 2001) « *L'enseignement des arts plastiques concourt à : la construction de la personnalité, à la formation d'un citoyen conscient et autonome et qui exerce sa responsabilité vis-à-vis des faits artistiques.* »<sup>356</sup>.

L'interface dont il s'agit maintenant se propose d'expérimenter la *publication d'un ouvrage d'art* comme point de départ pour une réflexion sur la constitution d'une mémoire collective car l'identité d'une société comme celle de la Nouvelle-Calédonie ne saurait advenir véritablement sans ce travail<sup>357</sup>. D'une manière plus appliquée, cette expérimentation s'adresse d'abord aux enseignants du primaire et du secondaire parce que l'école est le lieu de tous les apprentissages parce qu'« *elle participe à la construction d'un projet de société ambitieux pour la Nouvelle-Calédonie* »<sup>358</sup>. D'un point de vue technique et parce qu'il est destiné à être un outil pédagogique, cet ouvrage a été réalisé en partenariat avec le Centre de Documentation Pédagogique et s'appuie à la fois sur les programmes officiels nationaux et sur ceux de la Nouvelle-Calédonie<sup>359</sup>.

S'il ne s'agit pas d'inventer cette mémoire commune, il s'agit d'adopter une position suffisamment décalée pour pouvoir inventorier un certain nombre de références artistiques et patrimoniales locales capables de symboliser cette société en train de se faire. En ce sens, la *recherche création* met encore en scène ce qui fait le lien entre les calédoniens.

Il convient donc désormais d'aborder ce travail d'auteur comme réécriture métaphorique d'une société en train de se constituer une image d'elle-même par l'art.

L'interface la *publication d'un ouvrage d'art* est née d'une observation de terrain lorsque l'étude s'interrogeait sur les expérimentations *éducation à la citoyenneté/interculturalité*. Elle est partie d'une réflexion pédagogique réelle en classe d'arts plastiques : les élèves calédoniens ont besoin de comprendre leurs propres

---

<sup>356</sup> Cf. « BO spécial n°6 du 28/08/08 » in Annexe n°24 : *Programmes officiels nationaux et du GNC*, p. CXXXIX.

<sup>357</sup> Il est à noter qu'un travail important a déjà été effectué à ce sujet en langues, en littérature et en histoire/géographie.

<sup>358</sup> Marie Noëlle Themereau, alors présidente du GNC a préfacé *Le programme pour l'école primaire de la NC*. Cf. Annexe n°24 : *Programmes officiels nationaux et du GNC*, p. CXXXIX.

<sup>359</sup> Cf. Idem.

références culturelles avant d'aborder celles des européens. Si cette assertion semble évidente, elle ne l'est pas localement. Ce problème a d'ailleurs été évoqué lors du colloque sur *l'enseignement en Nouvelle-Calédonie* les 14 et 15 novembre 2002<sup>360</sup> :

« *Les contenus des enseignements sont trop souvent déconnectés par rapport à la réalité vécue par les élèves* » [...]

« *Les contenus relatifs au pays ne sont pas instrumentés par les enseignants qui opposent une résistance à la part locale des programmes (histoire, géographie, littérature, arts plastiques)* » [...]

« *Les programmes scolaires doivent être rattachés aux réalités culturelles et linguistiques locales. Il faut prendre en compte l'identité calédonienne et développer l'édition locale. Il faut des instructions précises pour utiliser régulièrement en classe les livres et documents édités localement* »...

Même si le besoin s'en fait ressentir et alors même que les enseignants sont confrontés à cette diversité culturelle, le travail de références locales ne semble pas évident voire inutile aux yeux de certains professeurs. Pour tenter de comprendre ce raisonnement, la *recherche création* a alors élaboré un questionnaire<sup>361</sup> qui a été distribué aux enseignants d'arts plastiques du secondaire. Ce questionnaire souhaitait faire le point sur le champ référentiel utilisé par les enseignants du Territoire. Globalement, il a permis de comprendre que deux problèmes contrariaient l'enseignement des références communes. La première évidente est qu'il n'y a aucun support pédagogique localisé disponible en arts sur le territoire. La deuxième plus cruciale est qu'il n'y a aucune réflexion qui a été menée sur ce sujet jusqu'à présent<sup>362</sup>. Concernant le primaire, même si la DENC a produit un document d'accompagnement des programmes pour l'école primaire de la Nouvelle-Calédonie<sup>363</sup>, le travail de

---

<sup>360</sup> Ce colloque a fait l'objet d'actes imprimés chez Artypo.

<sup>361</sup> Cf. Annexe n°26 : *Questionnaire à destination des professeurs d'arts plastiques*, p. CLXXXIII.

<sup>362</sup> Depuis cette expérimentation, le correspondant pédagogique qui lui-même refusait en partie un enseignement localisé en arts plastiques a décidé de monter un groupe ressource sur la didactique des arts plastiques en Nouvelle-Calédonie. Il faut espérer que ce groupe permettra d'ouvrir le champ à une adaptation des programmes d'enseignements en Nouvelle-Calédonie.

<sup>363</sup> Cf. Annexe n°25 : *Document d'accompagnement des programmes pour l'école primaire de la Nouvelle-Calédonie*, p. CLXXIV.

références communes est encore plus difficile à mener tant l'enseignement des arts plastiques est pauvre en terme de séquences dans l'année<sup>364</sup>.

Par ailleurs, si en théorie le socle commun des compétences<sup>365</sup> pose toutes les bases d'une éducation humaniste et démocratique pluraliste qui permet de fonder une identité civique, en cette année 2009 où l'Etat s'apprête à transférer les compétences<sup>366</sup> relatives à l'enseignement du secondaire au GNC, cette question des références communes à enseigner reste toute entière.

Accompagnée de quelques nouveaux changements relatifs à l'enseignement des arts plastiques et de l'histoire des arts<sup>367</sup>, cette interface s'est donc plongée dans cette nouvelle recherche qui a débuté en 2008.

Elle a commencé par l'étude de l'ensemble des programmes pour pouvoir établir des tableaux synoptiques<sup>368</sup> entre les enseignements du primaire et du secondaire. Ce travail a été particulièrement difficile tant il existe des disparités entre les programmes de l'Etat et du GNC. Pour œuvrer à un enseignement harmonieux entre le primaire et le secondaire, les programmes devront être réajustés les uns aux autres. Elle s'est ensuite inspirée des textes officiels<sup>369</sup> pour bâtir l'architecture de l'outil<sup>370</sup> qui a été proposé comme support du projet d'édition<sup>371</sup> au GNC sous l'intitulé « Identités et altérités à travers les créations contemporaines en Nouvelle-Calédonie, en Océanie et dans le monde ». Puis elle a élaboré une matrice<sup>372</sup> qui explique le fonctionnement de l'ouvrage et les différents types d'entrées possibles (par niveau, par compétence, par mots clés, par interdisciplinarité, etc.). Enfin, elle a créé trois doubles pages<sup>373</sup> comme exemples types de ponts formels, expressifs, sémiologiques, historiques, etc., envisageables entre des représentations de par le monde, océaniques et particulièrement calédoniennes. Ces représentations qui ont été replacées dans leurs

---

<sup>364</sup> Ces informations ont été recueillies auprès de plusieurs maîtres des écoles et instituteurs.

<sup>365</sup> Cf. Annexe n°23 : *Le socle commun des connaissances et des compétences et modifiant le code de l'éducation*, p. CXXIII.

<sup>366</sup> Cf. Annexe n°4 : *Echéancier des transferts des compétences*, p. XXIV.

<sup>367</sup> Cf. Annexe n°24 : *Programmes officiels nationaux et du GNC*, p. CXXXIX.

<sup>368</sup> Cf. Annexe n°28 : *Projet de publication d'un ouvrage d'art*, p. CCIII.

<sup>369</sup> Cf. Annexe n°24 : *Programmes officiels nationaux et du GNC*, p. CXXXIX.

<sup>370</sup> Cf. « Architecture de l'outil » in Annexe n°28 : *Projet de publication d'un ouvrage d'art*, p. CCIII.

<sup>371</sup> Le CDP ayant projeté d'éditer 500 exemplaires a sollicité une aide auprès du GNC.

<sup>372</sup> Cf. « Matrice » in Annexe n°28 : *Projet de publication d'un ouvrage d'art*, p. CCIII.

<sup>373</sup> Cf. « Exemples types » in Idem.

contextes de productions, font l'objet de courtes explications qui valorisent la problématique initiale. L'ouvrage final se compose donc des éléments suivants :

- ⇒ Les objectifs et la démarche de l'ouvrage,
- ⇒ Les principaux axes des programmes officiels nationaux, de ceux de la Nouvelle-Calédonie, des compétences du socle commun (Cultures humanistes, Compétences sociales et civiques et Autonomie et initiative) et de l'accord particulier sur le développement culturel de la Nouvelle-Calédonie,
- ⇒ Des référentiels sur le continuum entre les compétences et les objectifs du cycle 3 au collège,
- ⇒ Plusieurs tableaux synoptiques sur les œuvres et leurs exploitations pédagogiques transdisciplinaires,
- ⇒ Un glossaire et des orientations documentaires bibliographiques,
- ⇒ Un ensemble d'œuvres qui font l'objet d'une problématisation au regard des programmes officiels sous la forme d'une double fiche par représentation dite *incitation visuelle*,
- ⇒ Et un Cd-rom qui contient toutes les représentations numériques des œuvres choisies.

Pour mettre en valeur les représentations artistiques océaniques et calédoniennes, l'interface, par l'intermédiaire du Centre de Documentation Pédagogique, a pu parcourir le Fonds d'Art Contemporain Kanak et Océanien<sup>374</sup> du Centre Culturel Tjibaou qui a gracieusement mis à disposition son fonds iconographique. Grâce à ce partenariat, l'ouvrage peut couvrir une grande partie de l'Océanie (Polynésie, Wallis et Futuna, Papouasie Nouvelle-Guinée, Nouvelle-Zélande, Vanuatu, Australie, etc.) et permettre ainsi de mettre en images un certain nombre d'œuvres méconnues du grand public<sup>375</sup>. Si le choix des œuvres a fait l'objet

---

<sup>374</sup> Le FACKO est créé en 1995 par l'ADCK. Aujourd'hui il compte plus de 800 œuvres qui ont été exposées à travers le monde et en Nouvelle-Calédonie.

<sup>375</sup> Même si le FACKO vient d'éditionner un livre *Keen Jila, Trésors de l'art contemporain*, le fonds demeure très méconnu et particulièrement des professeurs d'arts plastiques. Cf. « Résultats des questionnaires » in Annexe n°26 : *Questionnaire à destination des professeurs d'arts plastiques*, p. CLXXXV.

de concertations importantes entre les différentes parties<sup>376</sup>, toutes sont le fruit d'une profonde réflexion localisée (sur l'identité, l'urbanisme, l'environnement, la société de consommation, etc.) qui permet de mettre en scène les préoccupations contemporaines des océaniens et particulièrement des calédoniens. Les autres références artistiques, celles du monde, ont été choisies, elles, en fonction des créations locales, pour leur valeur sémiologique, formelle, historique, etc. Dans cet ouvrage, ce sont ainsi plus de 15 pays<sup>377</sup> représentés en environ 75 représentations.

S'il serait fastidieux ici d'énumérer tous les thèmes abordés dans ces représentations, il est tout de même possible d'affirmer qu'une grande majorité d'entre elles reflètent bien la société calédonienne et particulièrement la culture interstitielle. En effet, toutes les œuvres qui sont relatives à l'identité, à la place de la société traditionnelle dans la société de consommation, à l'improvisation, au féminisme, au sacré et au profane, à la renaissance, au voyage et à la rencontre, traduisent bien les aspirations et les inquiétudes formulées par la culture interstitielle. Toutes ces œuvres d'arts inspirées par la nature, les légendes, les mythes fondateurs et les symboles traditionnels portent en elles le germe d'un questionnement profond qui donne à voir les bouleversements économiques, sociaux et les mutations politiques auxquelles la culture interstitielle est confrontée au quotidien.

Parvenir à mettre au cœur de l'enseignement des arts plastiques l'ensemble de ces œuvres, c'est reconnaître les spécificités propres à l'école calédonienne et lui conférer, en ce sens, une identité unique tout comme l'est le contrat social qui unit actuellement les calédoniens dans un équilibre insulaire fragile mais réellement vivant.

Accepter d'appréhender cette diversité et l'expérience interculturelle qui en découle, c'est placer l'artiste (quel qu'il soit) au cœur de la société qui - témoin de son temps et de sa culture, dans une impérieuse nécessité de partager - ouvre l'identité, le groupe, la communauté, la culture et le pays à un autre que lui-même. En ce sens, il fait œuvre de mémoire, il fait œuvre de citoyenneté, il fait œuvre d'interculturalité.

---

<sup>376</sup> Entre l'auteur, le CDP et l'ADCK. Les artistes qui ont été choisis, l'ont d'abord été par leurs œuvres d'arts. Cependant, tous ont une visibilité internationale.

<sup>377</sup> Etats-Unis, France, Soudan, Mexique, Polynésie, Haïti, etc.

# CONCLUSION GENERALE

Pour conclure cette thèse d'art et de sciences de l'art dans laquelle se fondent des réalisations artistiques qui n'appartiennent pas toujours au champ classique de l'art et un discours théorique très hétérogène, il faut réemprunter les chemins conceptuels de la *recherche création* parce qu'ils permettent de mettre en perspective son postulat : est-ce que l'Art peut élaborer un projet de citoyenneté interculturelle en situation postcoloniale ?

Pour répondre à ce postulat, cette thèse s'est organisée en deux parties accompagnées d'annexes. La première partie, pour exposer le cadre de la *recherche création*, a proposé au lecteur une immersion dans le donné calédonien grâce à une interprétation de signes et une recherche de symboles. La seconde partie, pour présenter la partie artistique, a abordé la poïétique de cette *recherche création* puis a théorisé les investigations pratiques pour pouvoir mieux en analyser leurs portées. Les annexes témoignent elles de la part sensible et font actes de preuves.

Afin de bien comprendre en quoi cette *recherche création* œuvre à un projet de société et contribue à ouvrir de nouvelles perspectives de recherches en art et sciences de l'art, il convient maintenant d'en résumer les principales étapes et d'en analyser les résultats.

Après avoir rapidement défini le nouveau cadre juridique de la Nouvelle-Calédonie et s'être aperçu que tous les calédoniens ne sont pas égaux devant la notion de citoyenneté (gel électoral), l'étude a analysé quelques articulations majeures du préambule de l'accord de Nouméa et de l'accord particulier tels que l'identité, les représentations identitaires et la notion de partage pour un destin commun. Elle a ainsi pu mettre en évidence que le projet d'une citoyenneté pour la Nouvelle-Calédonie pouvait être esquissé à partir d'une démarche d'Art et de Recherche à condition qu'elle commence par œuvrer pour la reconnaissance identitaire puis qu'elle crée des surfaces d'échanges pour partager le destin commun. Pour rester au plus près des besoins locaux, la *recherche création* a alors décidé d'orienter ses futures investigations sur trois des cinq points portant sur le développement culturel soit sur : - les enseignements et les pratiques artistiques, -la protection du patrimoine, -la création, la diffusion artistiques et la circulation des œuvres. Pour cheminer vers ce nouveau projet de citoyenneté, l'étude s'est alors intéressée aux *Pacific Ocean Studies*



notamment pour leur capacité à se décentrer des définitions types sur l'identité et sur la citoyenneté. Elles ont effectivement permis à l'étude de se défaire d'un certain nombre de présupposés occidentaux concernant notamment les notions de tradition et de modernité, de centre et de périphérie qui entravaient la recherche d'un nouveau cadre citoyen. Elles ont également permis une approche dépassionnée des identités en situation postcoloniale et plus particulièrement de leur capacité à s'hybrider. C'est à partir de cette pensée sud-sud que la notion de rupture a été abordée comme un événement disruptif capable de mobiliser une nouvelle structure sociale et culturelle. Pour faire émerger ce nouveau jeu de signes, l'art a à été convoqué ici notamment pour sa capacité à pouvoir restructurer l'imaginaire de l'identité puis du groupe tout entier. La question du type d'outils à réaliser pour mettre en place ce nouveau langage de réélaboration s'est alors posée.

Cependant avant de pouvoir y répondre, d'autres questions relatives à la place du chercheur se sont posées comme préalables. Si l'outil est naturellement majeur dans la vérification du postulat, la manière de le trouver ou de le créer est tout aussi importante surtout dans une *recherche création* qui conçoit ses outils à partir de l'expérientiel c'est-à-dire d'un épistémé sensible. Avant d'expliquer comment cet investissement dans le composé réel a été géré, il est important, d'un point de vue méthodologique, d'ajouter ici que la *recherche création* a toujours cherché à développer des stratégies d'actions en fonction des stratégies de pensées suivantes : veiller à toujours conserver de la différence et à nouer des liens.

Il est évident que cette position de recherche, entre sciences et art notamment dans une actualité passionnée comme celle d'un destin commun, n'a pas été facile à argumenter notamment auprès des institutions locales. La recherche, pour pouvoir être menée, a donc dû commencer par explorer les terrains anthropologiques et sociologiques pour en mesurer les besoins en termes de reconnaissances identitaires et de partages. Puis, après avoir étudié quelques modèles théoriques, la *recherche création* a imaginé quelques expérimentations plastiques qu'elle est allée proposer aux différentes institutions ou associations. Par conséquent, si, au début, cette recherche a mené une démarche solitaire, elle s'est ensuite entourée de professionnels qui lui ont permis de mieux structurer ses outils d'expérimentations puis, de les expérimenter réellement sur les terrains sondés en amont. Ces terrains ont donc été utilisés comme

source de connaissances pour une autopoïétique sensible. Si cette *recherche création* a été fortement impliquée dans l'épistémé sensible, elle a toujours cherché à osciller entre l'objectivité et la négociation propre à la logique de sa pensée.

L'étude nourrie par son épistémé sensible, pour pouvoir répondre à la problématique initiale et développer ses outils, a développé trois sous problématiques comme suit :

Lors des observations de terrains, plusieurs aspects concernant le travail de représentations et le partage ont émergé. Premièrement, il est apparu que la diversité culturelle est toujours accompagnée des notions de frottement et de friction qui sont non seulement inévitables mais surtout utiles au dialogue interculturel. Pour être ensemble dans le respect des différences en situation postcoloniale, l'étude a alors pensé concevoir des dispositifs de partage ethnographique qui prennent en compte le changement d'échelle du global au local comme élément vivifiant. Deuxièmement, quelques observations sociologiques sur l'identité océanienne qui ont développé ce concept d'interperméabilité, ont permis à l'étude de comprendre qu'un sentiment fort de citoyenneté Pan-pacifique est né. Pour que l'art soit le paradigme d'une citoyenneté interculturelle, l'étude a alors développé cette idée selon laquelle les dispositifs d'art et de culture doivent rendre lisible cette quête transculturelle. Troisièmement et au regard des deux premières, il est évident que ces identités hybrides se constituant comme des diasporas, forment à présent une culture particulière avec ses propres codes, valeurs et pensées soit, une *gestalt* océanienne inspirante. Pour qu'une citoyenneté interculturelle par l'art puisse être nourrie par cette *recherche création*, l'étude a alors imaginé tisser des ponts éphémères entre les différentes entités.

Si cette étude a permis de cadrer la *recherche création* dans le projet de citoyenneté dessiné par l'accord de Nouméa, elle l'a obligée, en vue d'une future représentation de la pratique artistique, à élaborer un discours qui lui permette un travail de mise à distance. C'est en vue de ce futur travail de représentation que de nombreuses métaphores ont été élaborées.

C'est ainsi que l'accord a été abordé comme un nid vide à habiter, comme une structure suffisamment solide pour pouvoir accueillir une complexité attendue. Désigné alors comme le contenant d'un contenu enchevêtré, l'accord a été analysé comme un principe dialogique. S'il devient l'outil principal d'une unité pour le pays

où toutes les identités vont pouvoir nicher, des connections doivent être pensées entre elles. Si l'accord compte sur la citoyenneté pour le médiatiser, cette *recherche création* compte sur des actions artistiques pour créer des ponts interculturels. Cette volonté de placer l'art au cœur d'un projet de société pour une culture a alors donné naissance au projet de la Kaleutopia, une eutopia qui prenne en compte toutes les différences et qui médiatise un espace de reliance, où partager ce destin commun prôné par l'accord de Nouméa. Cependant, tandis que l'art devient le passeur d'un sens nouveau où le sujet est devenu acteur d'une resémantisation totale pour une culture, il convoque de l'intersubjectivité au rang des compétences locales.

L'étude se heurte alors à un problème directement lié à la représentation postcoloniale. Le peuple kanak est né à partir du moment où il a désiré sortir de la colonisation. S'il a assimilé les codes français, il ne l'a pas fait par soif de nation mais par faim de citoyenneté. Cette importante réflexion si elle remet en cause l'isomorphisme classique Etat/nation-souveraineté a conduit l'étude à s'interroger sur ce qui fait sens maintenant pour l'identité kanak. Elle a ainsi souligné le danger d'une aliénation à la cause d'une représentation qui obligerait l'identité à ne se préoccuper plus que de son image.

Dans le même temps, il faut remarquer également l'importance que revêtent encore, hélas, certains clichés coloniaux dans les représentations identitaires qui, lorsqu'ils sont utilisés négativement, jettent les relations intergroupales dans de mauvais rapports. Ces images de l'autre forment cependant un substrat intéressant pour la production artistique qui, soucieuse de construire une image contemporaine de la Nouvelle-Calédonie, réutilise ces clichés comme source de dialogue. En ce sens, l'art libère le cliché de ses stéréotypes et œuvre à une stratégie identitaire positive essentielle au travail des représentations identitaires. Cette herméneutique du fait océanien a alors posé la question de la place d'une *recherche création* au cœur d'une société comme celle de la Nouvelle-Calédonie selon la dialectique suivante : est-ce la culture, qui par son épistémé sensible, nourrit cette *recherche création* ou est-ce la *recherche création*, qui par ses recherches et ses créations, nourrit le projet d'un destin commun ? S'il s'avère que le chercheur artiste parvient par sa *recherche création* à médiatiser d'autres formes d'altérités, s'il fait du langage réel un langage intégré à la société, il crée des entretoises symboliques pour le projet de la Kaleutopia. Bien que le

pays subisse encore de nombreux clivages, l'art est une entreprise d'invention qui sert la relation océanienne.

Cet inter-tissage, cette entretoise sont comme des interfaces à partir desquelles penser la citoyenneté interculturelle. Si ces interfaces médiatisent la culture interstitielle c'est parce que celle-ci, pour se nourrir de multiples sèmes dérivants, expérimente déjà au quotidien de minuscules surfaces d'échanges qu'elle crée spontanément pour se sustenter. L'artiste, sensible à cette source de vie inspirante, dans un désir profond de partage, cherche alors à révéler ce produit dans sa pratique artistique. En ce sens, l'artiste qui n'a jamais été autant au cœur de sa cité, s'engage à travers son création dans une œuvre de catalyse censée représenter cette tension. Entre la part globale et la part locale, l'identité interstitielle comme l'artiste puisent alors dans le donné culturel océanien, ethnographique, comme dans un répertoire source pour pouvoir poursuivre leurs itinérances. En ce sens, ils redévoient leur imaginaires, ce qui les pousse à des négociations identitaires mobilisatrices c'est-à-dire à des resémantisations reterritorialisées qui permettent de définir le cadre politique du destin commun en ces termes : puisque la culture interstitielle est à percevoir dans une dynamique de flux, il ne faut pas s'attendre à ce qu'elle adhère à un projet de politique classique mais bien plus à ce qu'elle apporte son allégeance à toutes les formes qui lui permettent de se médiatiser. L'art océanien en oscillant entre des données globales et locales, offre des territoires de flux qui en augmentant le réel, parviennent non seulement à médiatiser la culture interstitielle mais aussi à créer du lien dans la sphère publique.

Après ce long cheminement théorique sur la future mise en œuvre de pratiques issues d'une *recherche création*, il faut aborder les expérimentations qui ont été menées dans la deuxième partie et en vérifier leur validité.

La seconde partie, pour présenter la partie artistique, a débuté son analyse par l'étude des médias en Nouvelle-Calédonie parce qu'ils sont vecteurs d'une politique qui abonde dans le sens de la Kaleutopia c'est-à-dire dans ce qui fait lien, dans ce qui unit, dans une réalité augmentée, la culture interstitielle. En ce sens, l'étude a convoqué le concept de médiacultures comme point d'intersection entre des pratiques de constructions de sens. Cependant, si ces médias sont vecteurs de subjectivités

nouvelles ayant un attrait certain pour la Kaleutopia, l'étude n'a pas pu projeter des expérimentations suffisamment riches pour être étayées dans cette *recherche création*. Il conviendra d'y revenir dans des études ultérieures. L'étude s'est alors intéressée à la manière dont l'hybridité s'exprimait concrètement dans la ville de Nouméa. Une observation ethnosociologique de la morphologie de la ville a alors révélé de nouvelles pratiques citadines quotidiennes, fruits d'itinérances éphémères, à proprement parler, océaniques. De ces nouvelles formes de citadinités naît un plan d'urbanisme directeur qui place en son cœur les centralités de scènes dans lesquelles les arts et les sciences de l'art ont toute leur place. Si l'art doit potentiellement permettre de développer de nouvelles socialités dans ces centralités de scènes, l'étude s'est alors orientée dans quelques observations socioculturelles notamment d'œuvres et de lieux qui permettent de faire un état des lieux. Il est apparu clairement que les œuvres contemporaines créées et les lieux de production d'art cherchent l'interactivité et souvent même l'interculturalité. Ces espaces d'art devenant des interstices sociaux où rencontrer l'autre, l'étude s'est alors concrètement interrogée sur le type d'outils à mettre en place pour travailler sur la représentation et l'échange.

Cette *recherche création* s'est alors dirigée vers l'étude des potentiels des médiums Installation et Performance. Elle a révélé que ces formes de créations, libérées de nombreux codes, pouvaient être des surfaces intéressantes pour créer un temps autre dans l'espace. Alors conçues comme des interfaces capables d'inventer un temps alternatif qui configurent de nouvelles matrices relationnelles, la *recherche création* a également songé à intégrer le frottement et la friction au cœur de ses expérimentations. Si de ce système différentiel doit naître les prolégomènes d'une citoyenneté interculturelle, en libérant les uns et les autres de tout déterminisme, l'étude explique ici, que c'est le processus de création de l'interface qui fait œuvre dans cette thèse. Les interfaces pensées comme des artmotions capables de médiatiser l'être en transit se proposent en effet de devenir le support d'une œuvre où l'identité, par sa pratique, va la faire advenir. En bref, si ce sont les médiums choisis qui font le message, ce sont les identités qui par leurs pratiques, font l'œuvre. Bien que l'identité soit la cheville ouvrière de ce qui fait advenir l'œuvre, la *recherche création* a fait aussi acte d'œuvre par les intermédialités qu'elle a su mettre en place. En effet, si tous

les médiums choisis sont différents, ils œuvrent tous au projet de la reliance. C'est cette autopoïétique qui permet maintenant d'aborder les différentes interfaces créées.

Si les trois premières interfaces ont œuvré à la réorganisation du corps, les trois suivantes ont cherché à travailler sur l'image de l'identité. Toutes ont cependant tenté de créer des surfaces d'échanges.

La première expérience plastique intitulée *interface de l'éducation à la citoyenneté/ interculturelité* a placé l'enseignement des arts plastiques au cœur de son expérimentation. Souhaitant tester le paradigme de l'être-ensemble dans les différences, elle a exploré pendant cinq années un travail pédagogique et didactique comme source d'interculturalité. Si clairement les arts plastiques ont permis un réel travail d'autonomie et d'ouverture vers l'alter, œuvrant en ce sens au dialogue interculturel, ces terrains d'enseignements ont laissé entrevoir l'existence de quelques problèmes relationnels en dehors de la sphère scolaire. La deuxième expérience plastique intitulée *interface le mouvement dans le flux, le flux dans le mouvement* a exploré la gestuelle identitaire dans les frontières-surfaces des zones urbaines et périurbaines où les identités se croisent. Pour ce faire, elle a sollicité une transdisciplinarité avec le médium danse. Grâce à deux séries de performances dansées dans les villes de Nouméa et de Wé, à Lifou, elle a exploré la représentation identitaire et le corps comme surface d'échange. En utilisant le corps du danseur comme miroir de la gestuelle identitaire, elle a « épiphanisé » les identités en présence. Cette codirection ayant été très prolifique, la *recherche création* a cherché d'autres partenariats. Elle s'est alors intéressée à la production visuelle contemporaine océanienne. La troisième expérience intitulée *interface de rencontres plastiques* a expérimenté le syncrétisme entre océaniens dans les arts plastiques. Souhaitant tester le paradigme de l'art comme surface d'un entre-deux où échanger, elle a créé un atelier-exposition entre une galerie et un centre d'art de la place nouméenne. Cette expérimentation a permis de vérifier que l'art pouvait être un état de rencontre et source de négociation interculturelle.

Ces trois expérimentations si elles jouent le jeu d'une citoyenneté interculturelle par l'art, n'en demeurent pas moins des prolégomènes tant elles conservent toutes un caractère inachevé. Si l'atelier-exposition peut s'ouvrir sur de nouvelles expérimentations, notamment vers la création d'un lieu en permanence

ouvert au public ou vers d'autres expositions comme le Centre Culturel Tjibaou l'a suggéré, l'expérimentation danse/arts plastiques mérite, elle, d'être poursuivie de manière plus approfondie comme l'ont suggéré les danseurs et le chorégraphe de la troupe, notamment en vue du festival Equinoxe de Nouméa à l'horizon 2012. L'expérimentation concernant l'enseignement des arts plastiques a, elle, été approfondie, notamment dans l'une des trois interfaces suivantes.

La quatrième expérience plastique intitulée *interface de la transmission du patrimoine* a exploré la sauvegarde du patrimoine matériel et immatériel des îles Loyauté. En plaçant le travail de mémoire au cœur de cette recherche, l'expérimentation a porté sur l'élaboration d'une méthode de collecte, d'archive et de diffusion du patrimoine. Souhaitant tester une interface qui œuvre à une représentation positive de l'identité kanak, cette expérimentation qui s'est déroulée sur une année et demi, a interrogé le processus de transmission et en médiatisant le patrimoine de manière tout à fait novatrice, a stimulé de nouveaux processus de création de l'identité. La cinquième expérience plastique intitulée *interface de la performance muséographique* a exploré le média exposition au Musée de Nouvelle-Calédonie. En mettant en scène le patrimoine des jeux et des jouets collectés lors de la précédente interface, cette expérimentation a produit un processus de continuité qui permette de réfléchir à une mémoire commune, et un espace de socialité entre les générations et les cultures. En créant cette exposition, le musée est devenu le centre de recherche pour un nouveau système de communication interculturel notamment pour la culture interstitielle. La sixième et dernière expérience plastique intitulée *interface de la publication d'un ouvrage* a placé la conception d'un ouvrage en art au cœur d'une recherche pour la constitution d'une mémoire commune. Souhaitant donner à voir les liens qui unissent la culture interstitielle, cette expérimentation en opérant une mise en symbole des références communes a proposé une réécriture métaphorique d'une société en train de se constituer une image par l'art. En ce sens, cette interface permet aux kaleutopiens de s'imag'innée.

Ces trois expérimentations, par des procédés plastiques très hétérogènes, ont joué le jeu d'une citoyenneté interculturelle par l'art. Elles ont particulièrement travaillé sur les images de l'identité et de l'alter et ont aussi, par les institutions qu'elles ont réussi à toucher, permis d'élaborer des outils qui soient partagés par un

grand nombre. Si chacune d'entre elle a fait l'objet d'une expérimentation assez aboutie, il n'est pas exclu de poursuivre les recherches qu'elles ont engagées. Cependant, ayant été conçues pour des institutions, il n'appartient pas à la *recherche création* d'en décider. Globalement, il est tout de même possible d'affirmer que la méthode de collecte, d'archive et de diffusion du patrimoine matériel et immatériel pourrait être prochainement mise à contribution, notamment dans la collecte des danses, des chants et des contes. L'exposition « *Jeux et jouets traditionnels en pays Drehu* » qui avait été initialement prévue pour être itinérante, pourrait poursuivre son voyage notamment dans les autres îles et au Musée de Rochefort où quelques contacts ont été pris. Enfin, l'édition de l'ouvrage d'art pourrait être le support d'une réflexion approfondie sur l'adaptation des programmes d'arts plastiques pour l'école calédonienne.

Pour conclure sur ces six interfaces créées, il faut dire qu'elles ont été parfois assez fastidieuses à mettre en place mais qu'elles permettent toutes d'affirmer maintenant que l'art lorsqu'il est articulé à un projet de société peut faire advenir une citoyenneté interculturelle.

D'une manière plus générale maintenant, il est possible de dire ceci : pour répondre au sujet difficile de cette thèse, c'est-à-dire pour lier l'art, la citoyenneté et l'interculturalité dans une situation de postcolonialité, la recherche a emprunté un chemin fort complexe fait de représentations, d'histoires de vie, de compréhensions et d'interprétations sensibles du monde visible qu'elle a ensuite cherché à articuler à des modèles théoriques. Ces recherches qualitatives tantôt expérimentale, tantôt déductive, tantôt systémique ont fini par élaborer une sorte de construction émergente que Robyn Stewart a qualifié de « processus de bricolage » (Stewart, 2001). Ce processus de bricolage permet de mettre à distance la pratique artistique dans le sujet d'étude, d'expliquer comment les œuvres ont émergé, de relier la création à la recherche, c'est-à-dire la pratique à la théorie. Cette méthodologie hybride, à la frontière de multiples disciplines des sciences humaines (anthropologie, sociologie, sciences de l'éducation, muséologie, etc.) a effectivement conduit le dépôt du sujet de recherche vers une prise de conscience qui a activé de nouveaux processus artistiques. Cette approche heuristique de la démarche de création et de recherche qui représente un exercice intellectuel fort complexe, amène cette thèse à conclure de la sorte : Si cette *recherche création* s'est plongée dans le sujet c'est parce qu'il acceptait déjà le paradigme d'une



posture hybride, d'un entre-deux dans lequel explorer les entretissements entre la théorie et la pratique, entre une pensée conceptuelle, objective et rationnelle et une pensée expérientielle, subjective et sensible et c'est enfin parce qu'il permettait à cette *recherche création* d'être à la fois entre une pensée occidentale et une pensée sud-sud, de donner son point de vue et de trouver sa voix entre la rupture et la reliance.

# BIBLIOGRAPHIE

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Ouvrages

Abélès, M. 2008, *Anthropologie de la Globalisation*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 280 p.

Ancelovici, M. et Dupuis-Déri, F. 1997, *L'Archipel identitaire*, Québec, Ed. Boréal, 213 p.

Appadurai, A. 2005, *Après le colonialisme Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Ed. Payot & Rivages pour l'édition de poche, 2001, Ed. Payot & rivages pour la traduction française, 333 p.

Ardenne, P. 2002, *Un art contextuel*, Malherbes, Collection Champs arts, Ed. Flammarion, 213 p.

Barbier, R. 1997, *Approche transversale*, Paris, Ed. Economica, Collection Exploration interculturelle et sciences sociales, 357 p.

Barnèche, S. 2005, *Gens de Nouméa, gens des îles, gens d'ailleurs*, Le Mesnil-sur-l'Estrée, Ed. L'Harmattan, 327 p.

Barret-Ducroq, F. (sous. La dir.), 1999, *Pourquoi se souvenir ?*, Saint-Amand-Montrond, Ed. Grasset, 316 p.

Bassand, M., Compagnon, A., Joye, D. et Stein, V. 2001, *Vivre et créer l'espace public*, Lausanne, Ed. Presses polytechniques et universitaires romandes, 223 p.

Bastide, R. *Art et société*. (1945) Paris: Payot 1977. Réédition: Paris: L'Harmattan, 1997. (Coll. Logiques Sociales).

Bensa, A. 2006, *La fin de l'exotisme Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Ed. Anacharsis, 364 p.

Bensa, A. et Leblic, I. (sous la dir.) 2000, *En pays kanak, Ethnologie, linguistique, archéologie, histoire de la Nouvelle-Calédonie*, Paris, Mission du patrimoine ethnologique, Collection Ethnologie de la France, Cahier 14, Ed. La Maison des sciences de l'homme, 368 p.

Bessière, J. et André, S. 2002, *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Ed. L'Harmattan, 464 p.

Bhabha, H-K. 2007, *Les lieux de la culture, théorie postcoloniale*, Paris, Ed. Payot, 411 p.

Bouaniche, A. 2007, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Ed. Pocket la Découverte, 317 p.

Bouillon, F., Fresia, M. et Tallio, V. 2006, *Terrains sensibles Expériences actuelles de l'Anthropologie*, Suresnes, CEA, Ed. EHESS, 208 p.

Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R. et Chamboredon, J-C., 1965. *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. Minuit, 363 p.

Bourriaud, N. 1998, *Esthétique relationnelle*, Dijon Quetigny, Ed. Les presses du réel, 123 p.

Bromberger, C. et Morel, A. 2001, *Limites floues, frontières vives*, Paris, Ed. La Maison des sciences de l'homme, 386 p.

Bruston, A. (sous la dir.) 2005, *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, La Tour d'Aigues, Collection Monde en cours, Editions de l'aube, 347 p.

Camillieri, C., Kastarsztejn, J., Lipansky, E-M., Malewska-Peyre, H., Taboada-Leonetti, I. et Vasquez A., 1990, *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 232 p.

Carteron, B. 2008, *Identités culturelles et sentiment d'appartenance en Nouvelle-Calédonie*, Paris, Ed. L'Harmattan, 281 p.

Cheng, F. 1991, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Tours, Ed. Seuil, 157 p.

Chevalier, L. 1998, *Nouméa, de l'an 1854 à l'an 2000*, Singapour, Les éditions du Cagou, 199 p.

Dagognet, F. 1984, *Le musée sans fin*, Seyssel, Ed. PUF

Danétis, D. 2007, *Pratiques artistiques, pratiques de recherches*, Condé-sur-Noireau, Ed. L'Harmattan, Collection arts 8, 342 p.

De Brosses, C. 1768, *Histoire des navigations aux Terres australes*, Paris.

De Certeau, M., Giard, L. et Mayol, P. 1990, *L'invention du quotidien, Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard. Nouv. Ed., 347 p.

- 1998, *L'invention du quotidien, Tome 2 : Habiter, cuisiner*, Flammarion. Nouv. Ed., 415 p.

De Oliveira, N., Oxley, N. et Petry, M. 1999, *Installations l'art en situation*, Paris, Ed. Thames & Hudson, 208 p.

Dijan, J-M. 2005, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Saint-Amand, Ed. Folio le Monde Actuel, Gallimard, 196 p.

Direction de l'Enseignement de la Nouvelle-Calédonie, *Programme pour l'école primaire de la Nouvelle-Calédonie*, Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie.

Direction de l'Enseignement de la Nouvelle-Calédonie, *Arts visuels*, Document d'accompagnement des programmes pour l'école primaire de la Nouvelle-Calédonie, 17 p.

De Deckker, P. et Tryon, D. 1998, *Identités en mutation dans le Pacifique à l'aube du troisième millénaire, Hommage à Joël Bonnemaïson*, Bordeaux III, Collection Iles et archipels n°26, Ed. CRET, 190 p.

Espiet-Kilty, R., Spensky, M. et Whitton, T. (sous la dir.) 2006, *Citoyenneté, empires & mondialisation*, Collection Politiques et Identités, CRCEMC, Clermont-Ferrand, Ed. Presses Universitaires Blaise Pascal, 290 p.

Fall, K., Hadj-Moussa, R. et Simeoni, D. (sous la dir) 1996, *Les convergences culturelles dans les sociétés pluriethniques*, Québec, CELAT, Ed. Presses de l'Université du Québec, 374 p.

Fall, K. et Turgeon, L. (sous la dir.) 1998, *Champ multiculturel, transactions interculturelles*, Condé-sur-Noireau, Ed. L'Harmattan, 275 p.

Fillol, V. et Vernaïdon, J. (sous la dir.) 2005, *Stéréotypes et représentations en Océanie*, actes du 17<sup>ème</sup> colloque CORAIL, Nouméa, Ed. CORAIL, 370 p.

Gagnon, F., Mc Andrew, M. et Pagé, M. 1996, *Pluralisme, citoyenneté et Education*, Québec, Collection éthikè, Ed. L'Harmattan, 348 p.

Gallichet, F. 2005, *L'école, lieu de citoyenneté*, Issy-les-Moulineaux, Ed. ESF, 125 p.

Gosselin, P. et Le Coguïec, E. 2006, *La recherche création, Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 141 p.

Guillaud, D., Huetz de Lempis, C. et Sevin, O. (sous la dir.) 2003, *Iles rêvées Territoires et identités en crise dans le Pacifique insulaire*, Collection Géographie, Paris, Ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 375 p.

Hall, S. 2008, *Identités et cultures Politiques des Cultural Studies*, Paris, Ed. Amsterdam, 411 p.

Kerzil, J. et Vinsonneau, G. 2004, *L'interculturel Principes et réalités à l'école*, Bayeux, Psychologie des dynamiques interculturelles, Ed. SIDES, 142 p.

Khatibi, A. 2001, *L'art contemporain arabe*, Neuilly sur seine, Ed. Al Manar, 129 p.

Kurtovitch, N. 1998, *L'arme qui me fera vaincre*, Nouméa, Ed. Vents du sud.

Laban, R. 2003, *La danse moderne éducative*, Paris, Ed. Complexe et Centre national de la danse, 1963, Ed. Macdonald & Evans, 151 p.

Lafleur, J. 2000, *L'assiégé, 25 ans de vie politique, l'histoire partagée avec la Nouvelle-Calédonie*, Paris, Ed. Omnibus, 265 p.

Lazarus, N. (sous la dir.) 2006, *Penser le postcolonial Une introduction critique*, Paris, Ed. Amsterdam, 441 p.

Le Goff, J. (sous la dir.) 1998, *Patrimoines et passions identitaires*, Actes des Entretiens du patrimoine, Fayard, Paris, 445 p.

Lenoir, Y., Xypas, C. et Jamet, C. 2006, *Ecole et citoyenneté Un défi multiculturel*, Paris, Ed. Armand Colin, 263 p.

Louis, P. 2004, *Rencontre avec un nègre fondamental*, Paris, Ed. Arléa, 72 p.

Macé, E. et Maigret, E. 2005, *Penser les médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Ed. Armand Colin, 186 p.

Maffesoli, M. 1990, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 300 p.

Mandoué, C. 2002, *Pour une école de la réussite en Nouvelle-Calédonie*, Actes du colloque sur l'enseignement de la Nouvelle-Calédonie, Nouméa, Ed. Artypo, 290 p.

Miliani, H. et Obadia, L. 2007, *Art et transculturalité au Maghreb Incidences et résistances*, Actes d'études CRASC – DCAM, 2-3 décembre 2006 à Oran, Paris, Ed. Des archives contemporaines et AUF, 142 p.

Mokaddem, H. 2005, *Conjoncture politique de la Nouvelle-Calédonie*, Nouméa, Ed. Expressions, 79 p.

Morin, E. 2005, *Une introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, Nouv. Ed., 158 p.

Morin, N. et Bellocq, G. 2004, *L'autre et l'Art*, Poitou-Charentes, Ed. CRDP, 298 p.

Ricœur, P. 1990, *Soi même comme un autre*, Paris, Ed. Seuil, 424 p.

Rigo, B. 2004, *Conscience occidentale et fables océaniques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 414 p.

- 2004, *Altérité polynésienne ou les métamorphoses de l'espace-temps*, Paris, CNRS Éditions, 325 p.

Sabatier, C., Malewska, H. et Tanon, F. 2002, *Identités, Acculturation et altérité*, Ed. L'Harmattan, 290 p.

Saez, G. (sous la dir.) 2005, *Institutions et vie culturelles*, Lassay-les Chateaux, Ed. Les notices de La documentation Française, 168 p.

Sand, C. 1997, *Lapita : collection de poteries du site de Foué*, Nouméa, Département Archéologie, Service territorial des musées et du patrimoine.

Sand, C. 1996, *Le début du peuplement austronésien de la Nouvelle-Calédonie : données archéologiques*, Nouméa, Département d'archéologie, Service territorial des musées et du patrimoine de Nouvelle-Calédonie.

Semprini, A. 1995, *L'objet comme procès et comme action*, Paris, Ed. L'Harmattan, 237 p.

Schiele, B. (sous la dir.) 1989, *Faire voir, faire savoir, la muséologie scientifique au présent*, Québec, Ed. Musée de la civilisation

Sibony, D. 2005, *Création : essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 292 p.

Spencer, M., Ward, A. et Connell, J. 1989, *Nouvelle-Calédonie Essais sur le nationalisme et la dépendance*, Paris, Ed. L'Harmattan, 304 p.

Spensky, M. (sous la dir.) 2003, *Citoyennetés Perspectives interculturelles*, Clermont-Ferrand, Collection Politiques et Identités, Ed. CRCEMC, 207 p.

Taffin, D. (textes réunis) 2000, *Du musée colonial aux musées des cultures du monde*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 245 p.

Taylor, C. 1994, *Multiculturalisme, différence et démocratie*, Paris, Ed. Flammarion, 144 p.

Tjibaou, J-M., Missotte, P., Folco, M. et Rives, C. 1978, *Kanake Mélanésien de Nouvelle-Calédonie*, Nouméa, Ed. Pacifique, 120 p.

Toulouse, I et Danétis, D. 2008, *Eurêka, le moment de l'invention, un dialogue entre art et science*, Condé-sur-Noireau, Ed. L'Harmattan, 305 p.

Turgeon, L., Létourneau, J. et Fall, K. (sous la dir.) 1997, *Les espaces de l'identité*, Québec, Ed. Les Presses de l'Université de Laval, 324 p.

Valanti, J. et Euzen-Dague M.G. (sous la dir.), 2008, *Le dialogue interculturel une action vitale*, Les cahiers de Confluences, Paris, Ed. L'Harmattan, 126 p.

## Articles

Dirlik, A. « The postcolonial aura: third world criticism in the age of global capitalism », *Critical Inquiry*, hiver 1994.

Le Hir, P. « Un anthropologue dans le siècle », *Le Monde*, 18 octobre 2001.

O Young, L. « Préservation et transmission du patrimoine culturel immatériel : un écrin pour abriter la vie », in *Musées et patrimoine immatériel*, 20<sup>ème</sup> Conférence

générale de l'ICOM, Séoul, République de Corée, *Les Nouvelles de l'ICOM*, numéro spécial Vol.57, n°4, 2004.

Sahlins, M., « Identités et modernité du Pacifique » in *Les identités du Pacifique, la nouvelle revue du Pacifique*, Vol.1., décembre 2000.



## Catalogues et revues

Keen Jila. 2009, *Trésors de l'art contemporain océanien*, Singapour, Ed. ADCK-DAPEX, CCT, 79 p.

Latitudes 2005. 2005, *Terres du Pacifique*, manifestation d'art contemporain -16 décembre/ 11 janvier 2006, Saint-Herblin, Ed. Océa, 97 p.

Latitudes 2007. 2007, *Terres du monde*, exposition d'art contemporain -17 juillet/ 12 octobre 2008, Quetigny, 129 p.

Réunion des Musées Nationaux. 2001, *Kannibals & vahinés, Imagerie des mers du sud*, Paris, Ed. RMN, 183 p.

## Son

Nadj, J. 1997, Interview par Laure Adler dans le cadre du Cercle de minuit.

Wamo, P. 2008, *J'aime les mots*, Nouméa, Enrg. Studios Mangrove et le Café Le Mouv', Ed. L'herbier de feu & Grain de sable.

## Internet

Barbier, R. 2004, « Flash existentiel et reliance » in *Le Journal des chercheur*, <http://www.barbier-rd.nom.fr/>

Barbier, R. 2005, « L'éducateur comme passeur de sens » in *Le Journal des chercheur*, <http://www.salesien.com/>

BO du 6 août 2008, « Programme d'enseignement d'arts plastiques et d'éducation musicale pour les classes de sixième, de cinquième, de quatrième et de troisième de collège », <http://www.education.gouv.fr/cid22115/mene0817080a.html>

BO Encart n°32 du 28 août 2008, « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts », <http://www.education.gouv.fr/pid20476/n-32-du-28-aout-2008.html>

Bolle de Bal, M. 2002, « Reliance, déliance, liance, émergences de trois notions sociologiques » in *CAIRN Info* n°80, [www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=SOC\\_080](http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=SOC_080)

Brohm, J.M et Uhl, M. « Entretien avec Paul Ricœur, Arts, langage et herméneutique esthétique » in Philagora Ressource, <http://www.philaogora.net>

Bureaud, A. 1999, « Pour une typologie des interfaces artistiques » in *OLATS*, <http://www.olats.org/livresetudes/etudes/typInterfacesArt.php>

CRI, Centre de Recherche sur l'Intermédialité, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>

Dictionnaire sens agent, <http://dictionnaire.sensagent.com/dictionnaire/fr-fr/>

Empreintes, Agence d'Architecture, d'Urbanisme et d'Aménagement, 2009  
<http://www.agence-empreintes.nc/index.php>

« Etudes coloniales » in *Etudes coloniales*, 2009,  
<http://etudescoloniales.canalblog.com/>

Juillerat, B. 2007, « Alban Bensa & Jean-Claude Rivière, Eds, Le Pacifique - Un monde éparé – Introduction interdisciplinaire à l'Etude de l'Océanie » in *L'Homme*, 158-159 | avril septembre 2001, <http://homme.revues.org/index6743.html>

Jouve, D. 2008, « Le retentissement culturel des accords de Matignon-Oudinot », <http://www.reseau-asie.com/>

Légifrance, <http://www.legifrance.gouv.fr/>

- *Décret n°2006-830 du 11 juillet 2006 relatif au socle commun des connaissances et des compétences et modifiant le code de l'éducation*
- *Accord de Nouméa, loi n°99-210 du 19 mars 1999*
- *Accord particulier entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie sur le développement culturel de la Nouvelle-Calédonie*

Le Moigne, J.L, 2008, « Edgar Morin, le génie de la reliance » in *Synergie* n°4, pp. 177-184, <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Monde4/lemoigne.pdf>

Mercier-Lefèvre, B. 1999, « La danse contemporaine et ses rituels, l'expérience d'un spectacle d'Alain Platel » in *Corps et Culture* n°4, <http://corpsetculture.revues.org/document607.html>

Pélissier, G. 1996, « Le devenir de l'enseignement des arts plastiques, la question de la didactique », texte publié par le CNED in *Arts Plastiques, site disciplinaire de l'Académie de Bordeaux*, [http://artsplastiques.ac-bordeaux.fr/bibliographie\\_pelissier\\_devenir.htm](http://artsplastiques.ac-bordeaux.fr/bibliographie_pelissier_devenir.htm)

Péquignot, B. 2005, « La sociologie de l'art et de la culture en France: un état des lieux » in *Societade a Estado* vol.20 no.2, [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922005000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922005000200003&script=sci_arttext)

Pierron, J.P, 1996 « Le musée, mémoire pour l'avenir ? » in *Hermès* 20, *Toutes les pratiques se valent-elles ?*, Ed. CNRS, <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14863>

Saura, B. 1996, « Langues, représentation du temps –mua/muri- et vision du monde à Tahiti » in *CAT INIST*, <http://www.cat.inist.fr/>

Soule, B. 2007, « Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales » in *Recherches qualitatives* Vol. 27(1), pp. 127-140, <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>

Tcherkezoff, S. « Mua/muri : ordre, espace et temps en Polynésie : le cas samoan comparé au tahitien et le rapport à l'Occident » in *CAT /NIST*, <http://www.cat.inist.fr/>

Ville de Nouméa, [www.ville-noumea.nc](http://www.ville-noumea.nc)

Wikipédia, l'encyclopédie libre, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Dictionnaire\\_en\\_ligne](http://fr.wikipedia.org/wiki/Dictionnaire_en_ligne)

## BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

### Ouvrages

- Amman, R. 1997, *Danses et musique kanak*, Nouméa, Ed. ADCK, 289 p.
- Augé, M. 1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Manchecourt, Ed. Champs Flammarion, 195 p.
- 1994, *Le sens des autres Actualité de l'anthropologie*, Paris, Ed. Fayard, 199 p.
  - 1992, *Les non-lieux*, Paris, Collection Librairie du XXIème siècle, Ed. Seuil, 149 p.
- Azzi, A-E. et Klein, O. 1998, *Psychologie sociale et relations intergroupes*, Paris, Ed. Dunod, 110 p.
- Baugnet, L. 1998, *L'identité sociale*, Paris, Ed. Dunod, 126 p.
- Berthet, D. (sous la dir.) 2002, *Vers une esthétique du métissage*, Langres, Ed. L'Harmattan, 193 p.
- Christnacht, A. 2004, *La Nouvelle-Calédonie*, Paris, Les études de la documentation Française, 174 p.
- Clanet, C. 2007, *Construire une citoyenneté européenne*, Toulouse, Interculturels, Ed. Presses Universitaires du Mirail, 283 p.
- Collectif. 1994, *Etre caldoche aujourd'hui*, Nouméa, Ile de Lumière, 256 p.
- Cornu, G. 2004, *Vocabulaire juridique*, Paris, Ed. Quadrige, Dicos Poche, PUF, 986 p.
- Crémézy, S. 2002, *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Ed. Chiron, 1997 pour la première édition, 138 p.
- Davallon, J. 1999, *L'exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Evreux, Ed. L'Harmattan, 378 p.
- De Bary, O. et Tobelem, J-M. (sous la dir.) 1998, *Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Ed. Séguier Option Culture, 350 p.
- De La Tullaye, N. et Stahl, J-P. 2000, *Peintres de Nouvelle-Calédonie au 20<sup>ème</sup> siècle*, Nouméa, Les Ed. du Santal, 142 p.
- Delange, J. 2006, *Arts et peuples de l'Afrique noire*, Saint-Amand, Ed. Folio Essais, 1967, Ed. Gallimard, 331 p.
- Deleuze, G et Guattari, F. 1991, *Qu'est ce que la philosophie?*, Paris, Les éditions de Minuit, Collection Critique, 206 p.

Desvallées, A. 1988, *Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition, Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Ed. Séguier

- (sous la dir.) 1998, *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie*, volume 1, Mâcon, Ed. W/MNES-PUL, 529 p.

Douaire-Marsaudon, F., Sellato, B. et Zhneng, C. (sous la dir.) 2006, *Dynamiques identitaires en Asie et dans le Pacifique, I. Enjeux sociaux, économiques et politiques*, Aix-en-Provence, Ed. Publication Universitaire de Provence, 240 p.

Dousset-Leenhardt, R. 1978, *Colonialisme et contradictions, Nouvelle-Calédonie 1878-1978, Les causes de l'insurrection de 1878*, Paris, Ed. L'Harmattan, 206 p.

Duvignaud, J. et Khaznadar, C. 2004, *Le patrimoine culturel immatériel*, Internationale de l'Imaginaire, n°17, Arles, Ed. Maison des Cultures du Monde, Babel, 254 p.

Garde, F. 2001, *Les institutions de la Nouvelle-Calédonie*, Condé-sur-Noireau, Ed. L'Harmattan, 351 p.

Gob, A. et Drouguet, N. 2003, *La muséologie, Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Ed. Armand Colin, 239 p.

Ibanez Bueno Hélène, 2005, *Art vivant, Nouvelle-Calédonie l'art au passage du XXI<sup>ème</sup> siècle*, Nouméa, Ed. L'éclectique, 176 p.

Jadé, M. 2006, *Patrimoine immatériel, perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Condé-sur-Noireau, Ed. L'Harmattan, 277 p.

Jouve, D. (sous la dir.) 2003, *L'enfant en Océanie*, actes du 16<sup>ème</sup> colloque CORAIL, Nouméa, Ed. Université de Nouvelle-Calédonie, 212 p.

Lehalle, E. (sous la dir.) 1994, *L'accueil dans les musées*, Publics et Musées n°4, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 159 p.

Lévi-Strauss, C. 1955, *Tristes tropiques*, Paris, Ed. Plon, 504 p.

Mattelart, A. 2007, *Diversité culturelle et mondialisation*, Culture Communication, Paris, Ed. La Découverte, 122 p.

Memmi, A. 2002, *Portrait du colonisé Portrait du colonisateur*, Saint Amand, Ed. Folio actuel Gallimard, 161 p., 1957, Ed. Corrèa, 1985, Ed. Gallimard

Métral, J. (sous la dir.) 2000, *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, Saint-Etienne, Collection Société et Territoire, Ed. de l'aube, 253 p.

Moisseff, M. 1995, *Un long chemin semé d'objets culturels Le cycle initiatique des aranda*, Paris, Cahiers de l'Homme, Ed. EHESS, 280 p.

O'Reilly, P. 1978, *Photographies de la Nouvelle-Calédonie*, Bellegarde, Ed. Nouvelles Editions Latines, 141 p.

Pitoiset, A. 1999, *Nouvelle-Calédonie, Horizons Pacifiques*, Condé-sur-Noireau, HS n°114, Ed. Autrement, 283 p.

Poli, M-S. 2002, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Condé-sur-Noireau, Ed. L'Harmattan

Putnam, J. 2002, *Le musée à l'œuvre, le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Ed. Thames & Udson, 208 p.

Raveaud, M. 2006, *De l'enfant au citoyen*, Paris, Ed. PUF, 209 p.

Saada, E. 1997, *Les enfants de la colonie Les métis de l'Empire français entre sujétion et citoyenneté*, Paris, Collection espace de l'histoire, Ed. La Découverte, 334 p.

Smouts, M-C. 2007, *La situation postcoloniale*, Condé-sur-Noireau, Ed. Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 451 p.

Urfalino, P. 2004, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Ed. Hachette Littératures, 427 p.

Verdier, F. 2005, *Passagère du silence*, Paris, Ed. Albin Michel, 311 p.

Wieviorka, M. (sous la dir.) 1997, *Une société fragmentée le multiculturalisme en débat*, Paris, Ed. La Découverte Poche Essais, 319 p.

## Articles

Rortais, F. « De l'ethnologie aux arts plastiques, collectes, muséographies et inspirations monographiques », *Art de l'objet et objet d'art en Océanie*, Actes du XXI colloque CORAIL, Juin 2009.

- « Territoire et Patrimoine, espace/ temps en Océanie », *Voyage au cœur de l'identité, les Arts in situ, Scénographies du Patrimoine Ethnographique et de l'Espace Urbain de Nouméa*. Actes du XVII colloque CORAIL, décembre 2005

## Catalogues & revues

« Cultures et Recherches n°113 », automne 2007, *Ambiances, ville, architecture, paysages*, 40 p.

*Deuxième Biennale d'art contemporain de Nouméa Théâtre de l'île Nouville*, 1996, Nouméa, Ed. Multipresse, 73 p.

Musée de Nouvelle-Calédonie. 2001, *Art de l'échange en Océanie*, exposition au musée -7 février/ 27 mai 2001, Nouméa, Ed. MNC, 87 p.

Musée de Nouvelle-Calédonie. 2006, *Parures et ornements de Mélanésie*, exposition au musée, Nouméa, Ed. MNC, 103 p.

*Mwà Véeé*, décembre 1993, *Agence de développement de la culture kanak*, n°3.

Nouvelles de Danse 42/43. 2000, *Danse et architecture*, Bruxelles, Ed. Contredanse, 231 p.

Province Sud, 2001, *Patrimoine de Nouvelle-Calédonie, un regard en province Sud*, Nouméa, Editions du Ouen Toro, 81 p.

Réunion des Musées Nationaux. 1990, *De jade et de nacre*, Paris, Ed. RMN, 249 p.

## Internet

Assemblée Nationale de la République Française, <http://www.assemblee-nationale.fr/connaissance/constitution.asp>

Calédosphère, l'information calédonienne sur le web, <http://www.caledosphere.com/>

CNDP, Imagerie d'histoire, l'émission du CNDP et de la Cinquième pour les écoles, les collèges et les lycées, par Ramognino, P., <http://www.cndp.fr/archivage/Valid/Videos/3383/3383-175-187.pdf>

Le Chapitô, [lechapito.unblog.fr/](http://lechapito.unblog.fr/)

Le Festival de Cinéma de la Foa, <http://www.festivalcinemalafoa.com/>

Tatéle, la télé calédonienne du Web, <http://www.tatele.nc/>

Vice rectorat, <http://www.ac-noumea.nc/sitevr/>

# LA TABLE DES MATIERES

• Avant propos .....	p. 3
• Remerciements .....	p. 4
• Sommaire .....	p. 9
• Liste des abréviations .....	p. 10
• PROLOGUE .....	p. 11
• INTRODUCTION GENERALE .....	p. 17

## PREMIERE PARTIE :

### ART, CITOYENNETE ET IDENTITE OCEANIEENNE

1. PROBLEMATIQUES LIMINAIRES, METHODOLOGIES DE TERRAINS, THEORIES ET PROBLEMATIQUES APPLIQUEES .....	p. 27
1.1. Société et Arts, une thèse à l'aune de multiples données .....	p. 28
1.1.1. Une problématique à l'envers, à l'endroit .....	p. 29
1.1.2. Problématiques des <i>Pacific Ocean Studies</i> ou les enjeux de la représentation identitaire .....	p. 34
1.1.3. Problématique océanienne : la rupture, l'ethnographie et l'art .....	p. 39
1.2. Méthodologies de terrain .....	p. 42
1.2.1. La thèse, la position du chercheur, le terrain .....	p. 43
1.2.2. S'impliquer et résister en terrain sensible .....	p. 47
1.2.3. Art et ethnographie, entre négociation et intelligibilité objectivée .....	p. 50



1.3. Théories et problématiques appliquées .....	p. 53
1.3.1. Anthropologie du global et du culturel océanien, paradigme du macro et du micro .....	p. 54
1.2.2. Sociologie de l'art et de la culture, paradigme des identités hybrides .....	p. 59
1.2.3. Phénoménologie de l'esthétique océanienne, paradigme d'une <i>gestalt</i> originale .....	p. 63
2. HERMENEUTIQUE DE LA REPRESENTATION IDENTITAIRE .....	p. 68
2.1. Un accord - des enjeux pour un pays .....	p. 69
2.1.1. L'accord, métonymie d'une complexité .....	p. 70
2.1.2. La reliance, une utopie ? .....	p. 75
2.1.3. De la représentation identitaire à une société en représentation, entre reconnaissance et aliénation .....	p. 81
2.2. Images, cultures et symboles actuels .....	p. 85
2.2.1. Des clichés coloniaux à l'imagerie contemporaine, les signes de la mémoire à l'œuvre d'une imagination de soi .....	p. 86
2.2.2. Cultures à l'œuvre d'une recherche ou recherches à l'œuvre d'une culture .....	p. 92
2.2.3. Un paradis encore en noir et blanc .....	p. 98
2.3. Cultures interstitielles et art de l'hybridité .....	p. 104
2.3.1. Culture interstitielle à l'œuvre d'interfaces transculturelles .....	p. 105
2.3.2. L'artiste océanien ou l'identité en tension .....	p. 110
2.3.3. Identités rêvées, identités territorialisées, identités bricolées, entre résistance et métissage, vers une esthétique singulière .....	p. 116

## DEUXIEME PARTIE :

### DES ARTS A L'AVENEMENT D'UNE CITOYENNETE INTERCULTURELLE KALEUTOPIENNE

3. TOPOGRAPHIE D'UNE KALEUTOPIA .....	p. 121
3.1. L'art comme interchamp social .....	p. 122
3.1.1. L'espace des images, les médias à l'œuvre du « et » ...	p. 123
3.1.2. L'espace des mouvements, la ville à l'œuvre du « entre » .....	p. 127
3.1.3. L'espace du voir, les événements artistiques à l'œuvre d'une interculturalité .....	p. 132
3.2. L'art comme modèle d'œuvre d'art .....	p. 137
3.2.1. Performances et installations, des <i>artmotions</i> pour l'être en transit .....	p. 138
3.2.2. De l'interface au frottement, quand l'échange fait œuvre .....	p. 141
3.2.3. Intermédialités, interface de la <i>recherche création</i> .....	p. 145
4. EXPERIMENTATIONS ARTISTIQUES A L'ŒUVRE DE LA KALEUTOPIA .....	p. 149
4.1. Vers une production du sujet .....	p. 150
4.1.1. L'expérience plastique comme expérimentation du réinvestissement .....	p. 151
4.1.2. Plasticités corporelles, quand les signes dansent .....	p. 157
4.2.3. Natte tressée, l'inachevé dans la relation à l'autre .....	p. 163
4.2. Vers une production du groupe .....	p. 168
4.2.1. Pratiquer l'oubli et la mémoire du passé .....	p. 169
4.2.2. Immatérialités et mises en scènes plastiques .....	p. 175
4.2.3. Un livre pour s'imag-innée .....	p. 185
CONCLUSION GENERALE .....	p. 191
• Bibliographie .....	p. 202

## RESUME

ART : INTERFACE D'UNE CITOYENNETE INTERCULTURELLE  
DE L'ACCORD DE NOUMEA A LA KALEUTOPIA

Cette Thèse d'Art et de Sciences de l'Art place l'Art au cœur de la recherche sociétale et politique d'une citoyenneté en Nouvelle-Calédonie. En effet, elle postule que l'Art, observé et expérimenté dans des intermédialités de terrains hétéroclites, sert d'interface à une citoyenneté interculturelle. En ce sens, cette Thèse est une *recherche création* qui pour vérifier son postulat, s'est articulée autour de trois concepts compris d'un point de vue sud-sud : l'identité, la représentation identitaire et la reconnaissance identitaire. Pour structurer ses expérimentations, cette *recherche création* s'est appuyée sur trois points artistiques et culturels sur lesquels l'accord de Nouméa insiste particulièrement. Ils sont : -la protection du patrimoine et sa mise en valeur, -les enseignements et les pratiques artistiques et -la création, la diffusion artistique et la circulation des œuvres. Ils ont donné lieu à six expérimentations qui permettent à cette *recherche création* de révéler un *fait océanien* et la culture interstitielle présentes en Nouvelle-Calédonie. La création de ces six interfaces a également permis, de manière imagée, la mise en place de ponts interculturels. Ponts interculturels à partir desquels cette thèse a cherché à construire une société plus harmonieuse, en l'occurrence une démocratie qui accepte la pluralité comme un répertoire de codes nouveaux pour construire un lieu où il fait bon vivre : une Kaleutopia.

## ABSTRACT

THE ART: INTERFACE OF AN INTERCULTURAL CITIZENSHIP  
FROM THE AGREEMENT OF NOUMEA TO KALEUTOPIA

This Art and Art Sciences Thesis places the Art at the heart of the societal and political research of a citizenship in New Caledonia. Indeed, it postulates that Art, observed and experienced at the edges of heterogeneous fields, is used as an interface for an intercultural citizenship. In this way, this Thesis is a *creation research* which, to verify its own postulate, was linked to three concepts based on a south-south point of view: the identity, the identity representation and the identity recognition. To structure these experimentations, this *creation research* was based on three artistic and cultural points that are clearly highlighted by the Agreement of Noumea. These points are: -the protection of the patrimony and its development, -the teaching and artistic practices and -the creation, the artistic dissemination and circulation of work. They led to six experimentations which allow this *creation research* to reveal an *Oceanian fact* and the interstitial culture present in New-Caledonia. The creation of these six interfaces also enabled, in an imaginative way, the creation of intercultural bridges from which it is possible to build a society that is more harmonious, in particular a democracy which accepts the plurality like a notebook with codes to build a better place: a Kaleutopia.

MOTS CLES : Art, citoyenneté interculturelle, Esthétique océanienne, Art contemporain océanien.

DISCIPLINE : ART et SCIENCE de L'ART, Arts Plastiques

LABORATOIRES : IMAGES (Images, Histoires, Sociétés) – MICA (Médiation, Information, Communication, Arts)