La représentation de l'invisible dans le septième art néo-calédonien : un paradoxe des limites entre cinéma du réel et fiction (2007-2017)

Sylvana Eric

▶ **To cite this version:**

Sylvana Eric. La représentation de l'invisible dans le septième art néo-calédonien : un paradoxe des limites entre cinéma du réel et fiction (2007-2017). Religions. Université de Strasbourg, 2021. Français. NNT : 2021STRAK017 . tel-03895611

HAL Id: tel-03895611
https://theses.hal.science/tel-03895611

Submitted on 13 Dec 2022

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

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

Université de Strasbourg

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

École doctorale | Théologie, sciences religieuses | ED 270
Université de Strasbourg

ÉCOLE DOCTORALE : ED270

UR4378 Théologie protestante

THÈSE présentée par :

Sylvana ERIC

soutenue le : **5 octobre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Doctorat de théologie et de sciences religieuses

La représentation de l'invisible dans le Septième art néo-calédonien, un paradoxe des limites entre cinéma du réel et fiction.

2007-2017

THÈSE dirigée par :

M. ROGNON Frédéric	Professeur, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. JULLIER Laurent	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
M. LATOUCHE Régis	Maître de conférences, HDR, Université de Lorraine

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. LEROUX Pierre	Professeur, Université de Strasbourg,
M. JULLIER Laurent	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
M. LATOUCHE Régis	Maître de conférences, HDR, Université de Lorraine
M. ROCHE THIERRY	Professeur, Université Aix-Marseille, examinateur externe

La représentation de l'invisible dans le Septième art néo-calédonien, un paradoxe des limites entre cinéma du réel et fiction.

(2007-2017)

REMERCIEMENTS

Je veux tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Frédéric Rognon, pour ses lectures et relectures rigoureuses et éclairantes, et sa patience sans égale face à mes gambades réflexives.

Je remercie également tous les acteurs culturels et personnes ressources qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à mes travaux de recherches : toute l'équipe de l'ADCK et particulièrement : Nathalie Djaouaimoa, Karine Dervieux, Salomé de Lazzeri, Jean Pipili, Emmanuel Tjibaou / Anne Bihan (la Maison de la Nouvelle-Calédonie) / Nathalie Hars (Les Archives de Nouméa) /Bénédicte Vernier (B.A.T de la Province Sud) / Mareva Leu (FIFO), Marc Helias (Délégation de la Polynésie française à Paris) / Les artistes et cinéastes : Auguste Cidoppua (cinéaste), Richard Digoué (chorégraphe), Ludovic Hutier (cinéaste), Manuella Ginestre (cinéaste), Sébastien Lebègue (photographe et dessinateur), Stéphane Marquès (cinéaste), Alan Nogue (cinéaste), Dorothée Tromparent (cinéaste), Les membres de l'association Poadane et cinéastes : Désité Menrempon, Brigitte Travant, Brigitte Whaap / Anne-Marie Vernet et Michel Degorce-Dumas (Cinéma des Ailleurs / Festival Rochefort Pacifique) ; Ronnie Ramirez (ZIN.TV) / Sarah Farjot, Raphaël Ruiné (FIFIG) / Wimian Joan (Anûû-rû Âboro) / Gonzague de la Bourdonnaye (NC1ère). J'espère n'avoir oublié personne et que ceux que j'ai omis de citer, me pardonnent, pour cet oubli, et reçoivent toute ma reconnaissance.

Et enfin, je tiens à remercier mes amis, ma famille, mes proches et mon compagnon pour leur soutien, leur patience et encouragements dans mes moments de renoncements et d'hésitation. Merci Alice, Olivier et Abdel, Armand (pour tes prières), Huguette (pour tes soins), Jannique (parce que coacher un individu avec mon caractère a dû être une vraie gageure), Thierry (pour ton humour à toute épreuve), Marie (pour ton accompagnement spirituel), Muriel (tes gifs et émoticônes égayaient certains jours de découragement), Charles (pour ta connaissance aiguë du système politique du « caillou »), Jean-Paul (tu cesseras de me poser cette question lancinante : « Tu penses la finir quand ? », Serge (sans toi, je serais passée à côté de ce grand directeur de thèse), j'attribue une mention spéciale à David (pour sa relecture, sa disponibilité, ses conseils) et enfin mes remerciements vont à mon compagnon qui a supporté avec une infinie patience les « vraies-fausses »vacances durant toutes ces années de recherches et d'écriture.

Déclaration sur l'Honneur

Declaration of Honour

J'affirme être informée que le plagiat est une faute grave susceptible de mener à des sanctions administratives et disciplinaires pouvant aller jusqu'au renvoi de l'Université de Strasbourg et passible de poursuites devant les tribunaux de la République Française.
Je suis consciente que l'absence de citation claire et transparente d'une source empruntée à un tiers (texte, idée, raisonnement ou autre création) est constitutive de plagiat.
Au vu de ce qui précède, **j'atteste sur l'honneur que le travail décrit dans mon manuscrit de thèse est un travail original et que je n'ai pas eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**
I affirm that I am aware that plagiarism is a serious misconduct that may lead to administrative and disciplinary sanctions up to dismissal from the University of Strasbourg and liable to prosecution in the courts of the French Republic.
I am aware that the absence of a clear and transparent citation of a source borrowed from a third party (text, idea, reasoning or other creation) is constitutive of plagiarism.
In view of the foregoing, ***I hereby certify that the work described in my thesis manuscript is original work and that I have not resorted to plagiarism or any other form of fraud.***

Nom : Prénom : Eric Sylvana

Ecole doctorale : ED 270

Laboratoire : UR 4378

Date : 20.07.2021

Signature :

A mes parents Jeanne et Armand, et à mon fils Valentin, *lumière* et *artisans de ma joie.*

S O M M A I R E

Avertissement

I n t r o d u c t i o n

1. Le corpus
2. Présentation du texte
3. Méthode de recherche
4. Problématique
5. Plan de la thèse

P r e m i è r e p a r t i e : une entrée dans le cinéma par effraction

Chapitre 1 : Un cinéma à l'épreuve de l'altérité

Avant-propos
1. Brève histoire de la Nouvelle-Calédonie et de son peuplement
2. Une revendication à la citoyenneté
3. La diégèse d'un film à l'épreuve d'une altérité créatrice

Conclusion

Chapitre 2 : L'ambiguïté de la parole

Avant-propos
1. La parole entre clôture et ouverture à l'usage du profane
2. La parole *in abstentia*
3. La parole sacrée

Conclusion

Chapitre 3 : Une réflexion anthropologique pour dire son rapport au monde

Avant-propos
1. Quand le cinéma fait son entrée à Nouméa
2. Ce que le cinéma néo-calédonien dit de soi
3. Une aporie de l'altérité
4. Le cinéma kanak, un autre regard

Conclusion

Chapitre 4 : le cinéma néo-calédonien, une *poesis* de la mémoire

Avant-propos
1. Le cinéma du réel comme souffle de la mémoire
2. L'altération de la mémoire et la labilité des souvenirs
3. La permanence de l'empreinte

Conclusion

Clap de fin

D e u x i è m e p a r t i e : Un cinéma en flagrant délit de mysticisme

Chapitre 5 : Cinéma et spiritualité

Avant-propos
1. L'expérience du sacré au cinéma
2. Hiérophanie
3. Une dialectique du sacré et du paysage

Conclusion

Chapitre 6 : De la liturgie dans les objets et des hommes

Avant-propos
1. Quand l'Autre est aussi un objet sacré : des figures tutélaires
2. *In illo tempore*

Conclusion

Chapitre 7 : Entre champ et hors-champ

Avant-propos
1. La fabrique d'un cinéma insulaire *: un cinéma du terroir*
2. Le cinéma néo-calédonien, une poésie de l'image.
3. Une visibilité locale et hors les murs
4. Des festivals pour l'expression d'un cinéma d'îliens
5. Le cinéma du réel hors les murs

Clap de fin

Bibliographie

Annexes

Glossaire

Table des matières

Avertissement

Mon texte consacré au cinéma calédonien étant destiné à être lu par des lecteurs calédoniens et non calédoniens, il semble nécessaire d'apporter ici quelques précisions concernant l'usage des termes relatifs à la « Calédonie » pour éviter toute confusion avec l'antique « Calédonie » autrement dit l'Écosse actuelle. L'emploi de la *Calédonie* pour désigner la *Nouvelle-Calédonie* est une norme endogène[1], propre aux natifs et à ceux qui vivent depuis très longtemps sur ce territoire d'outre-mer. C'est en effet de cette manière que les habitants la nomment le plus souvent. Signalons par ailleurs que cette appellation est désormais utilisée dans les manuels scolaires d'histoire des élèves calédoniens. Dans la vie courante, les Calédoniens utilisent indifféremment la *Calédonie* ou la *Nouvelle-Calédonie* lorsqu'ils parlent de leur île à des étrangers alors que les personnes extérieures à leur territoire recourent systématiquement à une norme exogène en employant : *Nouvelle-Calédonie, Néo-Calédonien, ienne* (subst.) *néo-calédonien, ienne* (adj.). Aussi, par souci d'uniformisation, nous utiliserons les terminologies suivantes : Nouvelle-Calédonie, Néo-Calédoniens.iennes afin d'englober toutes les réalités d'usage.

[1] Darot Mireille, *Calédonie, Kanaky ou Caillou* ? Implicites identitaires dans la désignation de la Nouvelle-Calédonie. In *Mots*, n°53, décembre 1997. La Nouvelle-Calédonie après les accords de Matignon. Désignations et identités en Nouvelle-Calédonie, p. 8-25. https://www.persee.fr/doc/mots.1997.2444

I n t r o d u c t i o n

> *« Personne mieux que vous artistes, géniaux constructeurs de beauté, ne peut avoir l'intuition de quelque chose du pathos avec lequel Dieu, à l'aube de la création, a regardé l'œuvre de ses mains. Un nombre infini de fois, une vibration de ce sentiment s'est réfléchie dans les regards avec lesquels, comme les artistes de tous les temps, fascinés et pleins d'admiration devant le pouvoir mystérieux des sons et des paroles, des couleurs et des formes, vous avez contemplé l'œuvre de votre inspiration, y percevant comme l'écho du mystère de la création, auquel Dieu, seul créateur de toutes choses, a voulu en quelque sorte vous associer. »*[2]

1. Le corpus

La matière filmique sur laquelle reposent mes travaux de recherches concerne essentiellement des documentaires, mais sont aussi pris en considération, tous les formats audio-visuels fictionnels (court-métrage, moyen-métrage, clips, etc.) réalisés par les cinéastes néo-calédoniens et mélanésiens entre 2007 et 2017. Pourquoi ces dates ? Faute de pouvoir accéder matériellement à tous les films produits en Nouvelle-Calédonie, depuis que le cinéma a fait ses débuts de manière officielle avec la création du Festival de La Foa en 1999, j'ai dû opérer un choix. Ainsi, je me suis prononcée sur une sélection de films réalisés entre 2007 et 2017 pour les raisons suivantes : 2007 correspondait à l'année d'ouverture du Festival Ânûû-rû Âboro, c'était donc un événement suffisamment marquant pour justifier ma décision. Avec ce festival, les organisateurs souhaitaient mettre un coup de projecteur sur les réalisateurs néo-calédoniens dont le cinéma faisait l'objet d'un entre-soi, il était nécessaire de le faire connaître hors les murs en le soumettant à d'autres regards. À la fois lieu de rencontres avec des professionnels (réalisateurs étrangers invités à venir présenter leurs films sur le territoire), de conférences et d'échanges, ce festival destiné à tous les publics : adultes et enfants, initiés et néophytes, tous sont appelés à découvrir les différentes facettes de cet art qui nous permet de mieux comprendre l'Autre. Puis, j'ai décidé de borner ma période de recherches à 2017 car, c'était la dernière année avant l'éligibilité de la Nouvelle-Calédonie au CNC[3] (Centre National du Cinéma et de l'image animée). Auparavant, le cinéma local s'autofinançait et souffrait d'un manque de réseaux de distribution. Désormais, le cinéma néo-calédonien n'aura plus le même visage. Cette pierre à l'édifice donnera une autre couleur au cinéma qui se sentait un peu trop à l'étroit dans ses projets et ses moyens techniques. Avec ce financement, les cinéastes pourront exprimer leur diversité culturelle dans des réalisations filmiques plus variées et surtout produire davantage. Quelques films auront été retenus, en dehors de ces limites, pour l'intérêt qu'ils offrent à nos travaux de recherches. Par ailleurs,

---

[2] Pape Jean-Paul II, *Lettre adressée aux artistes*, Vatican, Libreria Editrice Vaticana, 1999.

[3] CNC : le centre national du cinéma et de l'image animée a été créé en 1940. Ce dispositif d'aide financière sélective soutient les projets, accompagne les filières et favorise le renouvellement de la création en encourageant notamment la réalisation des premiers films. http://CNC.fr

je tiens à signaler la sélection de films non réalisés par des Néo-Calédoniens ou des Kanak mais par des anthropologues, des ethnologues, ou des historiens, spécialistes du territoire. (cf corpus 2)

Corpus. 1 (Réalisateurs néo-calédoniens)

Alphonse Kate, *L'Éducation spirituelle de ma mère* (2013)

Ayache Régis et Lassauce Bernard, *Totem et tabou* (2015)

Beauducel Eric, *Une Justice entre deux mondes* (2013) - *Les Secrets de Déva* (2017)

Boaé Tyéa, *Wimawi* (2012) -

Boulatte Wilma, *Tin Suzanne, femme kanak* (2010)

Cailleau Fabien, *Mademoiselle Rose* (2011)

Cidopua Bénédicta, *Jeunes filles de quartier* (2013) - *Les Couleurs de mon quartier* (2015)

Chevrin Terence Tesh, *Nautile* (2011) - *Ni 28* (2011)

Coulon Sandrine, *Le Silence des anciens* (2014)

Devillers Jean-Louis, *Le Dernier bac* (2014) - *Wêyem, la vallée sacrée* (2016)

Desbouiges Emmanuel, Tromparent Dorothée, *Carsud - Toute une histoire* (2015) : *Totem Liberté* (2015) - *La Tribu de l'invisible* (2016) ; *Trois Tôles et un manou* (2016) - *Au nom du Père, du Fils et des Esprits* (2017) - *Notre Guerre* (2019)

Dihan Marie-Jeanne, *Josiane et Franceska, deux jeunes filles kanak* (2009)

Dounotte Teddy, *Hinen, le signe* (2008), *Oiseau sur un cocotier étêté* (2008)

Gandelli Elisa & Faurie Mathias, *Cee Weedo, Joséphine, tour 2005 en Europe* (2007)

Ginestre Manuela, *Vermines, Arrêt sur images, Manous* (2010)*, Ravn* (2017)

Guichon Benoît, *Kiamou* (2015) - en collaboration avec Vaiadimoin Tein, *Pipis* (2016) - *Ta Pierre à l'édifice* (2017)

Godin Patrice, *Tam Tok,* (2016),

Heneke Meryl, *Bingo sauvage* (2013)

Hayat Linda, *La monnaie kanak* (2011)

Hûtier Ludovic, *Réciprocité* (2002)

Kedo Rosina, *Source de vie* (2008)

Jobert Sabine, *Naha Shi* (2015)

Khalifa Vincent, *Goodbye lucky man* (2011)

Kourevi Suzanne, *Rouge et verte : c'est ma terre* (2013)

Lachassagne Geoffrey, *Caledonia* (2019)

Le Flochmoen Mai, *Bao* (2011)

Letenneur Antoine et Méro Jean-Noël, *Retours à Canala* (2009)

Lopez Marie-Noëlle, *Promesse tenue* (2008)

Luepack Nune, *Imulal, une terre, des racines et des rêves* (2012) - *Nidoish Naisseline, une parole qui ne meurt jamais* (2015)

Menrempon Désiré, *Le Palika a trente ans, une histoire, une lutte* (2006) - *La parole du Mwâka (2007)*, *Mon grand-père Bwaé (2008) - André Saïd, une mémoire en partage* (2009) - *BB lecture : les mots, ces beaux arbres qui poussent (*2011) - *Mourir pour toi Kanaky* (2011) - *Bùrù tara paa* (2011)

Marquès Sébastien, *L'Arbre et la pirogue* (2018)

Mayat Linda, *L'Igname* (2011)

Nogues Alan, *L'île continent* (2013) - *La Dernière révolte* (2015) *Belep, Anges et démons* (2017)

Pagoubéalo Wilfried, *Aline, sage-femme kanak* (2015)

Poatou Alexis, *Les Pieds sur terre* (2010)

Qala Isa, *Enfant Wetr* (2019)

Ravel André, *Pouvoirs perdus (*1992)

Reiss Antoine, *Niè ocèmwo bè-me ali-hî mèé* (*Regarde en arrière pour mieux voir demain)* (2009) - en collaboration avec Boaé Téya : *Umätu, le chant du Notou, Mââcelo, l'esprit de l'eau, Du, le piège à poisson , Diti, la Creek à l'aiguille* (2012)

Roberjot Dominique, *Yam, quand l'igname raconte les hommes* (2018)

Rossero Roland, *Contacts* (2014)*, Blessures* (2018)

Roussel Georgia, *Le Partageur de bonheur* (2009)

See Patrick, *Nakamal chez Walter* (2010)

Soeroastro Christophe, *La Sic : Société Injuste de Consommation* (2011) - *Kanaky, mon pays* (2012)

Tein Jimmy, *L'Ombre d'hier* (2008), *Coco* (2008)

Teyssier Laurent, *Creek Aimes* (2011)

Tialetagi Emeri, Alphonse Kate, *La Place* (2012)

Tikouté Caroline, *Impossible* (2008) - *L'Autre voyage* (2010)

Travan Brigitte, *Hane mwo, hane mwo : cherche Poapy !* (2007)

Trompas Jacques-Olivier et Barbançon Louis-José, *Feu nos pères* (2008) — *Pick up et coup de chasse en Nouvelle-Calédonie* (2011)

Villepreux Rudy, *Whêên Häät ou l'étui de la rame* (2010) - (2011)

L'Archipel des forçats (2009)

Wacalie Magalie, *Pwi a pua écôwâ (Le Rêveur de bois),* (2009) - *Le Mariage du chef* (2013)

Wahnapo Yohan, *Lapa cas, solitude* (2008) - *Oiseau, poignée de porte* (2008)

Wahnawe Glenn, HeIec Joël, *La Place 2* (2014)

Wayaridri Kevin, *Gégé* (2015)

Watipan Colette, *L'Infinie* (2008) - *L'Histoire* (2009) - *Femme, chef de clan* (2010) - *Le lien : quatre femmes artistes kanak (*2011)
Wejieme Yuri, *RGCK2* (2014)
Whaap Brigitte, *Cannibale* (2009) - *Le retour de Marius* (2011)

Corpus. 2 (Réalisateurs autres)

Comolli Jean-Louis et Bensa Alban, *Lettre à une jeune fille kanak* (2008)
Dagneau Gilles et Kotra Walles, *Tjibaou, le pardon* (2006)
Dagneau Gilles, *Tjibaou, la parole assassinée ?* (1997) - *Le Gendarme citron* (2008)
Lallaoui Mehdi, *Jean-Marie Tjibaou ou le rêve d'indépendance* (2000) - *La Tête d'Ataï* (2014) - *Le retour d'Ataï* (2017)
Yosihaki Hongo, *Mabui Gumi Nouvelle-Calédonie, une histoire déchirée de l'émigration* (2017)

2. Présentation du texte

L'attrait pour l'exotisme et les îles, *topos* récurrent de la littérature du XVIIe et XVIIIe siècle, a conduit certains auteurs à fantasmer ces espaces lointains, et à transfigurer le réel pour en faire des utopies, terme forgé par Thomas More en 1516, ou des dystopies dès la fin du XIXe siècle puisque l'île peut, en effet, paraître *locus amoenus* ou s'avérer être *locus horribilis* pour les autochtones lorsque ceux-ci se retrouvent sous le joug de l'esclavage et de la colonisation. Cette dialectique de l'ici et de l'ailleurs, met en outre, en relief les traditionnels *topoï* du voyage et de la rencontre de l'autre qui ont donné lieu à de nombreuses adaptations cinématographiques, telles les Robinsonnades : *Robinson Crusoë* de Daniel Defoë, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, *L'île mystérieuse* de Jules Verne ou encore *Sa Majesté des mouches* de William Golding, etc. Certains récits historiques, de tonalité plus dramatique, posent la question de l'altérité en des termes de reconnaissance de l'identité culturelle de l'autre, d'humanité et de la complexité de sa représentation. C'est le cas pour *La controverse de Valladolid* de J.C. Carrière dans lequel le frère dominicain Bartholomé de Las Casas prend fait et cause pour les Indiens du Nouveau-Monde, tandis que le prêtre, éminent théologien et humaniste Sépulvéda, ne voit en eux qu'insociabilité et barbarie. Montaigne, en son temps dénonçait également cette vision ethnocentrée de l'autre dans ses *Essais* et, à l'instar de

ces Indiens, nous retrouvons le peuple colonisé de la Nouvelle-Calédonie qui n'échappe pas à cette image que se forgent les premiers observateurs occidentaux à propos des indigènes. Dans son film *Le Retour de Marius*[4], la réalisatrice, Brigitte Whaap, relate ainsi comment l'étranger, l'homme prétendu civilisé, met en scène celui qu'il considère comme un sauvage lors de l'Exposition coloniale en 1931 à Paris, car, c'est bien d'image et de regard dont il est question dans ce docu-fiction. En effet, cette approche essentialisante du Kanak, n'est pas sans nous interroger sur les excès d'un jugement sans concession : jusqu'à quel point, le goût de la différence peut-il être entretenu sans porter atteinte à l'identité d'une culture ?

Les images que donnent à voir les observateurs extérieurs, c'est-à-dire, ceux qui se tiennent en dehors de la culture mélanésienne et en dehors de leurs langues vernaculaires, ne sont que des images qui font montre de certitudes dans leur appréhension de l'autre. Ainsi, les films tournés par les premiers anthropologues et ethnologues ne montraient, en définitive, qu'une partie choisie sciemment, de la culture kanak, si bien que la vision parcellaire et métonymique de l'indigène donnait à le voir comme un tout, réduit à son insociabilité et à sa barbarie. De ce fait, la seule image que l'on retenait de ce peuple de l'archipel australo-mélanésien, c'était celle du bon sauvage. Cette image erronée du Kanak fut remise en perspective lors de la période postcoloniale par des ethnologues qui avaient bien compris le fonctionnement des sociétés autochtones[5]. En effet, ce rapport à l'altérité ne traduit en aucune façon ce qui fonde l'essence d'un peuple issu d'une aire culturelle différente. C'est un stéréotype, une image fabriquée que dénoncent certains réalisateurs de l'intérieur. Désormais, l'observateur occidental, le civilisé n'est plus le seul maître à penser et les peuples dits premiers ne sont plus les seuls observés, les Kanak observent eux aussi les Européens et sont capables, aujourd'hui, d'exprimer, par les moyens modernes que nous connaissons (audiovisuels, réseaux sociaux, internet…) leur propre regard sur eux-mêmes et sur le monde. Ainsi, les réalisateurs kanak, en revendiquant dans leurs documentaires et leurs fictions, leur droit à la différence, à leur singularité, cherchent à ébranler toutes ces certitudes et à se préserver de l'incompréhension de la société.

Se prendre pour sujet, c'est certes se garantir de jugements et de critiques mais c'est aussi éviter de sortir de soi et de s'éloigner de soi au point de se fondre dans l'autre au nom d'une mondialisation de la pensée et du vivre ensemble. À une époque où les dérives d'opinion sont si vite arrivées, il s'agit de préserver son identité et de faire connaître sa différence à travers des supports aussi modernes, populaires, qu'artistiques, tel le cinéma, car l'Art permet de sortir de soi pour aller à la rencontre de l'autre, il est un dépassement de soi.

---

[4] Whaap Brigitte, *Le Retour de Marius,* N-C, Mémoires Vives Productions, Ânûûrû, 2011, 52mn.

[5] Lire : Bensa Alban interviewé par Bobbé Sophie et Alphandéry Pierre. « Un ethnologue en Nouvelle-Calédonie. » Entretien. In *Communications*, coll. *Chercher. S'engager ?* 2014. p. 149-160.

Que dit leur cinéma en définitive ? Les cinéastes, caméra au poing, disent leur insularité politique, c'est-à-dire, une réalité faite de revendications culturelles, foncières, identitaires, religieuses, sociales. Ce faisant, ce cinéma dit son passé, son histoire, mais il dit également ses aspirations, ses idéaux pour qu'advienne dans un avenir proche, le rassemblement hétéroclite des peuples dans un « vivre ensemble », pour un avenir en commun prôné par Jean-Marie Tjibaou, leader indépendantiste. Leur cinéma fait mémoire de tout cela dans une approche filmique qui n'appartient qu'à eux, non pas en rupture avec les codes du cinéma traditionnel mais dans un entre-deux plus qu'un entre-soi, que certains puristes qualifieraient dans une certaine mesure d'iconoclaste.

Le paradoxe de ce cinéma iconoclaste naît tout d'abord de l'identité singulière du réalisateur, c'est-à-dire de l'esprit et du temps dont est constitutif le Kanak. À la fois passé et présent, le Mélanésien vit dans une temporalité très particulière. Il n'existe pas de frontière véritable entre les morts ou l'esprit des ancêtres et celui-là même qui est dans la conscience du présent car les figures tutélaires n'appartiennent pas au passé, elles sont une forme de déclinaison du vivant, symbole d'un autre monde ou d'un outre-monde pour rester au plus près de leur vision du cosmos. Bergson parle d'accumulation du passé dans le présent dans le « je conscient ». Cela résume fort bien ce qu'est le Kanak, il est riche à la fois de ce passé qu'il n'a pas vécu, mais dont il porte en lui toutes les empreintes, et riche de ce présent puisqu'en lui se retrouve tout le clan de sa tribu. Il ne semble pas affecté par le temps. En ce sens, la construction du moi mélanésien est particulière car elle répond à un entrelacs de soi et des autres, de l'ici et d'ailleurs, du maintenant et de l'ancien temps. Dans l'existence des Kanak, il y a quelque chose du hors-monde qui peut s'incarner dans l'autre.

Ensuite le paradoxe du cinéma néo-calédonien doit sa spécificité à son hybridité générique qui met en rapport la dialectique du réel et du sacré, la représentation de l'invisible dans le visible. De ce fait, nous sommes amenés à nous interroger sur la nature des rapports entre cinéma et sacré. Il serait vain de croire que le sacré ne puisse concerner que la question de Dieu ou la religion, le sacré est une notion complexe qui interroge de nombreux rapports : il est le lieu de la rencontre entre le dicible et l'indicible, le matériel et l'immatériel, le réel et l'irréel mais aussi la nature et l'homme. Toutes ces alliances qui semblent, au premier abord, appartenir au champ du cinéma de fiction, expriment néanmoins, une réalité qui s'illustre dans le cinéma du réel, *mimesis* du vivant ou réalité projetée. Le cinéma néo-calédonien, agissant en effet comme une épissure entre le réel et le sacré, invite le spectateur à entrer dans un univers singulier et à partager avec lui son expérience du sensible.

Pour les Mélanésiens, la nature est le temple des esprits, des ancêtres, des dieux. Or, les esprits ont besoin de messagers pour interpréter les allégories auprès du public profane, et qui d'autre pour interpréter et vulgariser ces allégories que les artistes et les faiseurs d'images ?

> « Pour transmettre le message que le Christ lui a confié, l'Église a besoin de l'art. Elle doit en effet rendre perceptible et même, autant que possible, fascinant le monde de l'esprit, de l'invisible, de Dieu. Elle doit donc traduire en formules significatives ce qui, en soi, est ineffable. »[6]

3. Méthode de recherche

Mon terrain d'enquête ne m'est pas inconnu : j'ai choisi de réfléchir sur le cinéma néo-calédonien et kanak parce que c'est mon île, j'y suis née et j'y ai grandi. Je connais son histoire, son peuple, son paysage géographique et certains de ses secrets. Observatrice privilégiée, pour toutes les raisons que je viens de citer et notamment pour les nombreux séjours réguliers sur le « caillou » comme nous l'appelons familièrement, pour visiter ma famille, j'ai souhaité mener cette recherche pour ma curiosité personnelle dans un premier temps, puis, pour le faire connaître à un plus grand nombre. Dans un second temps, il m'importait de comprendre ce que raconte son cinéma et de quelle manière il est connoté.

Enfant puis adolescente, je n'ai jamais eu l'occasion de voir des films réalisés par les Néo-calédoniens au cinéma ou encore sur le petit écran. Tous les films programmés dans les salles ou à la télévision, étaient européens ou américains. Je ne comprenais pas pourquoi nous n'étions pas capables d'en faire autant, et j'ai vécu cela comme une frustration jusqu'à ce que l'association Poadane se saisisse de ce vide et propose des ateliers audiovisuels aux jeunes de quartier. C'est cette initiative qui a motivé, par la suite, les cinéastes débutants, à s'approprier un art, qu'ils croyaient réservé aux experts du cinéma. En effet, ce n'était certes pas l'envie qui leur manquait de pratiquer le cinéma mais avant de prononcer, sur le plateau, le fameux : « Silence, on tourne ! » ou encore : « Action ! » il faut, comme à l'école, suivre un apprentissage, des formations, des ateliers d'écriture, de montage, de production, indispensables à la fabrique et à la diffusion de l'image, mais aussi un financement et surtout un public.

Les motivations principales qui ont donc animé mes recherches sont en premier lieu, de suivre toute l'évolution de cette fabrique du cinéma depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui et de rendre compte de la diversité des formats réalisés avec toutes les contraintes d'un autofinancement et de formations inexistantes pour certains cinéastes amateurs.

En second lieu, il m'importait de comprendre de l'intérieur la résonance qui s'établit dans ce cinéma si particulier, dans lequel le mysticisme ou l'ésotérisme vient s'inscrire dans le réel. Originaire de Nouvelle-Calédonie, j'ai toujours vécu le mélange des peuples, des croyances et religions comme une évidence, aussi, choisir de travailler sur le cinéma néo-calédonien et l'ambivalence qu'il suppose, était pour moi, une manière de faire entendre et de partager, autrement que par l'image ce qui en fait

---

[6] Pape Jean-Paul II, *Lettre adressée aux artistes*, Vatican, Libreria Editrice Vaticana, 1999.

sa caractéristique et sa richesse, en étant en quelque sorte, son porte-parole, avec toute la prudence et précaution que cela nécessite.

Pour mon enquête de terrain, j'ai procédé comme suit :

a) *Intra muros*

- Prise de contact avec toutes les associations, instances et services culturels du territoire,
- Consultation des Archives de Nouvelle-Calédonie,
- Consultation du fonds audiovisuel et cinématographique de la médiathèque de l'ADCK,
- Visite des Musées et consultation de leurs archives et médiathèque consacrée au cinéma et à l'audiovisuel,
- Rencontre des responsables du secteur de la culture et de l'audio-visuel au gouvernement néo-calédonien,
- Interview des réalisateurs néo-calédoniens et kanak,
- Rencontre avec des chefs de tribus et discussion avec des anciens,
- Entretien avec des historiens,
- Entretien avec des artistes (chanteur, danseur, peintre, sculpteur, dramaturge),
- Rencontre des directeurs de TV néo-calédoniennes,
- Rencontre des organisateurs des festivals locaux,
- Analyse filmique du corpus.

b) *Extra muros*

- Entretien avec les festivaliers des films insulaires,
- Consultation du fonds audiovisuel et cinématographique de la MNC (Maison de la Nouvelle-Calédonie).
- Entretien avec des étudiants Néo-Calédoniens (kanak et non-Kanak)

La plupart des films cités dans le corpus sont accessibles *in situ,* et ne sont ni commercialisés sous forme de DVD, ni accessibles sur des plateformes telles que You Tube. Certains m'ont remis des copies de leurs films sur des formats aussi variés que des dvd, des liens internet à partir desquels j'a pu télécharger leurs réalisations ou encore des clefs USB. D'autres sont consultables sur rendez-vous à l'ADCK, le B.A.T., les Archives de Nouméa ou pour un petit nombre de films à la Maison de la Nouvelle-Calédonie, à Paris.

4. Problématique

Le cinéma néo-calédonien est un cinéma amateur qui tend depuis la fin des années 90 à se professionnaliser avec la démocratisation des outils numériques. Le contexte politique et économique l'ont conduit à se spécialiser dans le documentaire, mais depuis les années 2000, d'autres formats cinématographiques voient le jour. Or, ce qui fonde la particularité de ce cinéma insulaire se donne à voir dans le bruissement mystique qui innerve tous les genres cinématographiques produits par les cinéastes néo-calédoniens, aussi bien dans les documentaires que dans les fictions. Aussi, ce paradoxe pose la question de l'hybridité de ce cinéma : Comment la scénographie de l'invisible dans le Septième art néo-calédonien vient-elle opérer une tension entre cinéma du réel et fiction pour penser le monde autrement dans un dialogue des cultures ?

5. Plan de la thèse

Aujourd'hui, alors que les peuples s'uniformisent ou s'universalisent, le cinéma insulaire revendique un autre regard, une autre pratique du cinéma, un cinéma de l'ailleurs, souvent en marge des codes de l'esthétique et des genres. Aussi, le cinéma néo-calédonien est-il une proposition personnelle, identitaire, culturelle et mystique de sa vision du monde. En me fondant sur ces observations, j'ai cerné deux grands axes qui n'épuisent certes pas le sujet mais qui en donnent une certaine idée. Le premier mouvement : « Une entrée au cinéma par effraction », constitué autour de la pratique du cinéma insulaire, pose la question de la pratique du cinéma dans des conditions politiques et économiques du marché. Le deuxième mouvement : « Un cinéma en flagrant délit de mysticisme », interroge la façon dont l'invisible, l'irreprésentable prend corps dans l'image comme élément de signification dans les documentaires et examine également, les divers indices propices à une interprétation spirituelle dans les fictions néo-calédoniennes.

Centre culturel Jean-Marie Tjibaou

P r e m i è r e p a r t i e

Une entrée dans le cinéma par effraction

C h a p i t r e 1

Un cinéma à l’épreuve de l’altérité

Avant-propos

En 1975, à partir du festival « Mélanésia 2000 », qui présentait aux Néo-Calédoniens l'identité de la culture kanak à travers des danses, des chants, des costumes, des objets…, les Kanak ont, d'une certaine manière, dit au monde leur refus de voir disparaître leur devenir identitaire dissout dans une dimension culturelle occidentale dans laquelle ils ne se reconnaissaient pas. La valorisation de leur appartenance à la communauté indigène, mise en scène par cet événement de grande ampleur, témoignait de la nécessité pour cette population d'imposer sa différence, son altérité face à un mouvement de citoyenneté universelle.

> « Avant 1975 et *Mélanésia 2000*, nous n'avions pas conscience de notre place dans notre propre pays. La colonisation, la religion nous avaient enlevé notre peau de Kanak pour nous revêtir d'une peau dans laquelle nous ne nous sentions pas à l'aise. Nous étions considérés comme des sous-hommes incapables d'agir et de penser. À Nouméa, nous rasions les murs, nous étions renfermés sur nous-mêmes, dans nos tribus, pour nous réfugier, nous préserver. Notre culture, s'inscrivant dans les pratiques sociales, se perdait sous les pressions extérieures qui nous forçaient à abandonner nos « pratiques païennes », pour nous civiliser. Notre richesse était considérée comme des manières de faire de sauvages, mais pas comme une culture : il fallait que tout le monde s'engouffre dans la culture française. »[7]

Cette déclaration d'Octave Togna, dans l'éditorial de la revue *Mwà Véé*[8] consacré au trentième anniversaire de « Mélanésia 2000 », traduit l'éveil des consciences de la communauté indigène. Le temps était venu pour le peuple kanak de dire son histoire, de dire son image. C'est en cela que le leader indépendantiste Jean-Marie-Tjibaou[9], Président du Comité du festival, a voulu croire, en organisant cette manifestation culturelle. C'est-à-dire, à la possibilité d'une renaissance et d'une reconnaissance : la re-naissance d'une culture qui tendait à s'éteindre au contact de l'Autre, celle des non-Kanak pour le dire simplement, et la re-connaisance d'une culture qui diffère de la culture européenne. Et, loin de vouloir propager l'idée que cette manifestation puisse se donner à voir comme une leçon ou une revanche, du fait de la colonisation et d'un certain impérialisme qui a brimé et bâillonné la culture kanak, cet événement est une revendication identitaire qui invite à l'échange, au partage de cultures pour former une culture commune et du divers.

---

[7] Togna Octave, Édito, *Mwà Véé*, NC, ADCK, sept 1995, p. 5 (rééd.)
[8] *Mwà Véé,* revue culturelle kanak éditée par l'Agence de Développement de la Culture Kanak - Centre Culturel Tjibaou.
[9] Jean-Marie Tjibaou.

Ce festival culturel a suscité un véritable engouement auprès de la population locale mais pas seulement puisque les Mélanésiens tout d'abord, mais aussi des Néo-Calédoniens et des étrangers de la zone Pacifique ont fait le déplacement pour assister à ce spectacle inédit sur le territoire. De nombreux films tournés par des touristes et des documentaires réalisés par les télévisions françaises et étrangères ont mémorisé cette démonstration culturelle et artistique. Toutefois, dans la recherche de l'exotisme, dans les années 70, les réalisateurs européens, en cherchant à dire quelque chose du sens de la vie kanak, ne disaient en vérité que son absence de sens et les reportages, documentaires ou réalisations présentaient la culture kanak comme un folklore ou pire comme un exotisme de pacotille qui ridiculisait le « primitif ». Et c'est ce documentaire précisément, que les Kanak considèrent comme un simulacre plausible du réel. Se pose alors, pour eux, la question de la vraisemblance de leur propre image, de la perte de leur identité lorsqu'elle est véhiculée par une voix décalée venant d'ailleurs. C'est la raison principale pour laquelle, les cinéastes kanak veulent se saisir de l'instrument audiovisuel pour dire ce qu'ils sont. Les Kanak, soit, mais les Néo-Calédoniens aussi, toutes ethnies confondues, revendiquent l'expression de leur identité à travers l'image en mouvement.

« Mélanésia 2000 », devait être à l'origine, une possibilité culturelle de rassemblement des peuples. Or, la population néo-calédonienne entendue dans sa globalité, n'avait pas saisi véritablement cette *« invitation au banquet »,* pour reprendre les termes de J.-M. Tjibaou, comme une reconnaissance mutuelle des cultures dont la finalité serait l'éclosion d'une culture commune. Ce projet n'a malheureusement pas trouvé de réponse à cet appel ou d'énergie collective allant dans ce sens car le festival était au premier chef, l'affirmation d'une seule dimension culturelle : celle des Kanak. *Quid* alors des Néo-Calédoniens ? Ce projet qui se voulait, en fait ouvert à tous et qui se présentait comme un appel au partage, au « vivre ensemble » avait soulevé en définitive sur « le caillou[10] » une vague de mécontents. Plusieurs voix se sont en effet élevées : celle des Mélanésiens indépendantistes tout d'abord qui ne voyaient dans ce spectacle qu'un artefact, une mauvaise copie de leur folklore à l'usage des Blancs, puis celle des Néo-Calédoniens puisque la reconnaissance des cultures dans « Mélanésia 2000 » n'offrait en vérité, pas d'échange de cultures, seule la culture kanak était à l'honneur. L'objet de notre thèse, certes n'est pas de débattre de ce sujet précisément, mais cela nous permet de nous interroger sur l'altérité dans son rapport à la relation qui suppose non pas un cloisonnement ou une frontière mais bien au contraire, une volonté de décloisonnement,

[10] Surnom donné à la Nouvelle-Calédonie. Ce terme de Caillou pour désigner l'île de Nouvelle-Calédonie est principalement employé par les descendants des colons de l'île et les métropolitains. La petite dimension de l'archipel et la riche teneur de son sol en nickel lui ont valu ce surnom.

d'ouverture, de tolérance. Il était donc nécessaire de signaler ces dissonances et discordances dans les discours élaborés autour de cet événement qui a marqué l'histoire de la Nouvelle-Calédonie et qui restera gravé dans les mémoires du peuple calédonien. Car l'espoir caressé par les organisateurs de « Mélanésia 2000 » et par J.-M. Tjibaou en particulier, de bâtir ensemble un nouveau paysage culturel qui rassemblerait toutes les communautés dans la perspective d'un mieux « vivre ensemble », n'a pas trouvé d'échos identitaires auprès des autres composantes ethniques du territoire qui se considéraient comme des exclus de ce grand projet. « Les gens, selon Octave Togna, les non-Kanak, n'ont pas compris le message de Mélanésia 2000 qui devait se prolonger vers Calédonia 2000 ». C'est donc dans un climat politique et culturel tendu que les Néo-Calédoniens prennent la parole militante ou esthétique par le truchement de l'image en mouvement. La première partie de ce texte tentera donc de répondre à la problématique suivante :
Comment les Néo-Calédoniens se saisissent-ils du Septième art pour se réconcilier avec leur propre image dans un contexte socio-économique et politique conflictuel ?

Nous aborderons, dans un premier temps, l'histoire de la Nouvelle-Calédonie et la question de la colonisation. La prévalence des intérêts économiques sur les intérêts humains des autochtones qui en découlent a éveillé les consciences des Mélanésiens qui souhaitent prendre part au destin institutionnel de l'île. Mais l'histoire de la Nouvelle-Calédonie interroge également les fondements du divers et de la relation avec l'Autre car à la veille de l'autodétermination sur l'avenir du territoire, il nous faut définir la notion d'identité et de citoyenneté néo-calédonienne. En effet, en cherchant à analyser les aspects définitoires de l'Autre, nous posons la question de l'identité et de l'identité nationale en Nouvelle-Calédonie en particulier, puisque c'est cette particularité qui légitime son cinéma insulaire et qui sera l'objet de notre deuxième partie. Puis nous nous intéresserons au fonctionnement de ce mélange identitaire du « vivre ensemble » qui présuppose une cohésion culturelle, une entente dans la différence, une prise en compte de l'Autre[11] dans ce qu'il a d'inassimilable. Enfin, nous verrons comment les Kanak ont amorcé les transferts culturels par le médium audiovisuel et comment les Néo-Calédoniens font un cinéma qui leur soit propre.

[11] Celui qui nous est dissemblable, qui n'appartient pas à notre groupe.

Un peu d'histoire…

1. Brève histoire de la Nouvelle-Calédonie et de son peuplement

La réflexion critique sur l'histoire de la colonisation et sur l'impérialisme occidental a conduit à lire les relations que les différentes communautés de la Nouvelle-Calédonie entretiennent entre elles comme des obliquités. Bafoués dans leurs droits, les indigènes regardent la perte de leur identité et de ce lieu où résonne la mémoire de leurs ancêtres comme un désenchantement d'une conscience de l'Ailleurs, et du Divers. Cette appropriation de l'île par les Européens, a transformé la pensée de l'autochtone dans sa relation au monde, dans son rapport à l'Autre. Son Autre, celui-là même qui s'évertue à ramener l'inconnu au connu, à minimiser la singularité d'autrui et qui ne cesse de vouloir ramener tous les autres à lui-même, est coupable de syncrétisme culturel, de falsification de l'espace, et de reconstruction du réel pour offrir à la scène publique le tableau d'un monde stable et ordonné. Cet Ailleurs là est une mythologie moderne. Le passé et les fondements de la culture multiraciale du Territoire présentent un tout autre visage, celui de la supériorité et de la domination des habitants du vieux continent.

1.1. Un Territoire et des hommes

Mais que sait-on exactement de l'histoire de cette île située aux antipodes de l'Hexagone ? La Nouvelle-Calédonie, archipel de la Mélanésie de 500 km de long sur 50 km de large environ, est située dans l'Océan Pacifique, à 16. 758 km de la Métropole, à l'est de l'Australie et au Nord de la Nouvelle-Zélande. C'est une colonie française depuis 1853. Les îles Loyauté (Maré, Lifou, Ouvéa) à l'est, l'île des Pins au sud, et les Bélep au nord y seront rattachées en 1864. Elle devient un TOM (territoire d'outre-mer) en 1946. Aujourd'hui, cette collectivité territoriale bénéficie d'un statut particulier d'autonomie et est divisée en trois Provinces : Province Sud, Province Nord et les îles Loyauté. La population pluri-ethnique du fait de la colonisation et des apports de population océanienne, est évaluée à 278 000 habitants environ. On recense plus de 300 tribus et 33 communes. Une grande partie de la population réside dans la capitale, Nouméa (100 000 habitants). La Grande Terre ou « Le Caillou » comme le désignent familièrement les Néo-Calédoniens, est une véritable Tour de Babel où les uns et les autres essaient de communiquer et de vivre ensemble. Si le français

est la langue la plus parlée sur la Grande terre, on compte 28 langues kanak, des langues océaniennes (wallisien, indonésien, tahitien…) et des langues européennes. On désignait également les Mélanésiens, comme *Canaques*, terme hawaïen signifiant « Homme ». Ce substantif utilisé par les navigateurs européens du temps de la colonisation pour désigner le peuple le plus ancien de la Nouvelle-Calédonie se colore, au fil du temps, d'une connotation péjorative. À partir de 1975, les Mélanésiens considèrent, en effet, cette lexie, comme une injure eu égard à leur passé. Ils préfèrent l'appellation d'indigènes ou d'autochtones. Mais avec les événements qui ont secoué le territoire, les jeunes Mélanésiens politisés s'inscrivent désormais dans une démarche d'émancipation indépendantiste et brandissent une nouvelle orthographe : *Kanak.*

1.2. La colonisation

La Nouvelle-Calédonie commence à être évangélisée dès 1840 avec l'arrivée de missionnaires catholiques et protestants alors qu'elle n'était pas encore déclarée française. Dans les îles Loyauté, s'installent les protestants (essentiellement des « *teachers* » des îles Samoa et Rarotonga). La conversion des chefs Henri Naisseline[12] à Maré (1848) et Boula[13] à Lifou (1851) permet aux *teachers* Tataïo et Fao de s'y implanter définitivement. Plus tard, des pasteurs européens s'y installent et Ouvéa est atteinte en 1856. Ce succès, le plus grand rencontré en Mélanésie, explique que les Loyauté soient actuellement encore à forte majorité protestante et que de nombreuses traditions restent vivantes dans les domaines religieux, culinaires ou sociologiques ou encore à travers des mots d'origine anglaise dans les langues des îles, ou encore dans le jeu du cricket, etc. Les premières conversions d'Océaniens à la foi protestante incitent les pères de la Société de Marie à s'implanter en Mélanésie. La France étant alors majoritairement catholique, cela explique que, seuls, les missionnaires catholiques soient autorisés, tout au long du XIXe siècle, à s'installer sur la Grande Terre, et c'est donc pour cette raison que cette dernière abrite une majorité de catholiques encore aujourd'hui.

À partir de 1862, la Nouvelle-Calédonie est érigée en colonie autonome. Tout est à faire : organiser la transportation, la colonisation pénale et la colonisation libre. Premier gouverneur aux pouvoirs très étendus et donc personnage considéré comme tout-puissant par les Néo-Calédoniens, Charles Guillain doit aussi créer l'administration, organiser l'économie et conduire une politique

[12] Henri Naisseline : Grand Chef du district de Guahma à Maré. Fondateur des « Foulards rouges » à Nouméa en 1969, mouvement pionnier de la revendication kanak. C'est lui qui est aussi à l'origine du Palika (parti de Libération Kanak) et du LKS (Libération Kanak Socialiste) en 1981. Nidoish Naisseline prône une indépendance multiraciale dans la France."*Dans mon for intérieur",* déclare-t-il, *"je souhaite qu'il n'y ait qu'un seul drapeau, qui n'exclut aucun Calédonien"*. Grande figure politique, il siège à l'Assemblée nationale avant de prendre la présidence des îles. Il décède le 5 juin 2015.

[13] Henri Boula : Grand Chef du district de Lössi.

indigène. En 1866, Port-de-France, qui était jusqu'alors le nom attribué à la capitale de la Nouvelle-Calédonie, prendra le nom de *Nouméa* pour éviter la confusion avec Fort-de-France (Martinique). Mais, la confusion naît aussi des rapports qu'entretiennent les diverses ethnies qui composent la population néo-calédonienne. En effet, le territoire accueille, en 1897, une population pluriethnique comme nous l'avons déjà évoqué précédemment : les Océaniens (Mélanésiens, Wallisiens, Futuniens), les Asiatiques (Japonais, Indonésiens, Javanais, Vietnamiens, Chinois), et les Européens. Ce thème du peuplement du territoire inspirera de nombreux cinéastes néo-calédoniens, citons par exemple les films *Haere Maï, le premier pas*[14] de Raïnui Atapo ou *Comme un banian*,[15] de Nathalie Daly, dans lesquels les réalisateurs retracent l'histoire individuelle des nouveaux arrivants sur le territoire.

Les Européens qui peuplent la Grande Terre sont tout d'abord identifiés par leur situation politique dans l'archipel. On distingue :

- Les colons d'origine libre, il s'agit : d'Anglo-Saxons provenant des colonies britanniques du Pacifique, de fonctionnaires ou de militaires démobilisés sur place, de colons du sucre arrivant de la Réunion, de colons du café dits « colons Feillet »[16], de colons du coton ou Nordistes (originaires du Nord de la France), de Japonais ou encore de métropolitains. Les Niaoulis, terme attribué aux soldats mobilisés, nés dans l'archipel lors de la Première Guerre mondiale, puis, devenus des Néo-Calédoniens pendant l'entre-deux-guerres, sont qualifiés de Caldoches par les journalistes métropolitains présents dans l'archipel au moment des troubles de 1984-1988. Ce terme « caldoche » est apparu dans les années 1960.
- Et, les colons d'origine pénale. Entre 1864 et 1897, plus de 20 000 condamnés aux travaux forcés (les « transportés » en majorité) sont envoyés dans l'île mais la plupart de ces colons n'ont plus le droit de retourner en Métropole. Néanmoins, la loi de 1854 précise que « Les condamnés qui se seront rendus dignes d'indulgence par leur bonne conduite, leur travail et leur repentir, pourront obtenir une concession de terrain ». Les plus méritants sont donc destinés aux concessions situées sur les centres pénitentiaires dont les principaux sont Bourail, La Foa, le Diahot, Pouembout et Prony. Ces concessions peuvent être de deux types : urbaines ou rurales. Les concessions agrestes étant les plus nombreuses, il est donc nécessaire de constituer un important domaine pénitentiaire. Celui-ci représente 110 000 hectares des meilleures terres du pays, souvent prélevées au détriment des tribus. Cette spoliation des terres sera d'ailleurs l'une des causes de l'insurrection de 1878. Ainsi, certains transportés s'y établissent et fondent des familles devenant la principale source de

[14] Raïnui Atapao, *Haere Maï, le premier pas,* N-C, Poadane, 2016, 22 mn.
[15] Daly Nathalie, *Comme un banian,* N-C, RFO Prod. 2007-2008, 52 mn.
[16] Paul Feillet : gouverneur de la Nouvelle-Calédonie de 1894 à 1902.

peuplement européen jusqu'en 1914. Les derniers centres pénitentiaires seront fermés en 1922 et en 1931, la Nouvelle-Calédonie n'est plus une terre de bagne. Connu pour ses déportations, ce bagne doit aussi sa réputation à deux communards célèbres Louise Michel[17] et Henri Rochefort[18] emprisonnés par les gouvernements de la IIIe République pour leur activisme socialiste.
Jacques-Olivier Trompas, a voulu aborder ce thème dans son film : *L'Archipel des forçats*[19], écrit en collaboration avec l'écrivain Louis-José Barbançon, descendant de familles issues des deux colonisations (libre et pénale).

> « Aller à « la Nouvelle » c'était partir « au malheur » ... Moins célèbre que son homologue guyanais, le bagne de Nouvelle-Calédonie représente une autre histoire de la pénitentiaire française outre-marine. La prise de possession de cette terre du Pacifique Sud par la France en 1853 marquait le début de cette entreprise particulière : la colonisation par la pénitentiaire. Au nombre de 22 000, les "Transportés " arrivèrent par vagues successives en Nouvelle-Calédonie à partir de1864. Le bagne fermera ses portes en 1931. »

Les colons libres sont très peu nombreux à la fin du XIXe siècle. Ne demeurent en place surtout que quelques libérés auxquels l'administration avait attribué une parcelle de terre. Le gouverneur Paul Feillet, incarnation de l'État et du pouvoir colonial, arrivé en 1894 sur le territoire, surpris par la baisse démographique de la population libre va aussitôt prendre des mesures pour peupler cette colonie en recrutant des hommes de Métropole. Dans le même temps, il se donne pour mission de développer la colonisation foncière et participe à la mise en place définitive du système des réserves, délimitant les terres des tribus. C'est aussi l'époque où, à partir de 1887 jusqu'en 1946, est institué le Code de l'Indigénat[20] qui fixe le statut des populations autochtones, comme dans le reste de l'empire colonial français. Durant cette période jusqu'à aujourd'hui, la Nouvelle-Calédonie s'est illustrée à travers de nombreux soubresauts économiques et politiques résultant d'une défiance des Kanak à l'égard du système politique favorisant toujours les mêmes, selon leur avis, à savoir : les Blancs. Ce système, les Kanak, n'en veulent plus et réclament leur indépendance.

---

[17] Michel Louise (1830-1905), figure emblématique de la Commune de Paris, elle inspira à travers sa vie et son action l'idéal anarchiste et social. Elle est notamment l'auteur de *La Commune, histoire et souvenirs*, *À travers la vie et la mort* et *Mémoires* (réédités à La Découverte).

[18] Rochefort Henry (1831-1913), aristocrate converti au socialisme, est célèbre pour son art de la polémique et ses écrits. Fondateur en 1868 de *La Lanterne*, périodique très irrévérencieux à l'égard du Second Empire, il connaît l'exil à Bruxelles, où l'accueille Victor Hugo, puis la prison sous le gouvernement d'Émile Ollivier, avant d'être nommé ministre du gouvernement de Défense nationale en 1870 et de participer à la Commune. Condamné en 1871 à la déportation en Nouvelle-Calédonie, Rochefort parvient à s'évader en 1874.

[19] Trompas Jacques-Olivier et Barbançon Louis-José, *L'Archipel des forçats*, N-C, Coproduction : Néo Productions (Dalia CORDEIRO), Canal+ Calédonie, Canal Overseas Productions, 2009, 93 mn.

[20] Code de l'indigénat : lire Merle Isabelle et Muckle Adrian, *L'indigénat et son application en Nouvelle-Calédonie*, *Genèses dans l'empire français, Pratiques en Nouvelle-Calédonie,* Paris, CNRS Éditions, 2019.

Appelée aux urnes le 4 novembre 2018, puis le 4 octobre 2020, la population néo-calédonienne s'est exprimée sur l'avenir du territoire. Les résultats ont montré que les Néo-Calédoniens, à 56%, lors du premier référendum puis à 53% au deuxième, voulaient rester dans la République mais ce « NON » à l'indépendance ne sera définitif qu'à l'issue du troisième référendum en 2022 qui viendra confirmer le choix de rester dans la France. Néo-Calédoniens et Kanak sont aujourd'hui dans l'expectative de leur avenir institutionnel.

1.3. Une diversité linguistique

> « Toutes les langues sont porteuses d'histoire, d'identité et à ce titre elles sont toutes importantes. (…) Une langue ne peut se maintenir que si elle est portée par une culture restée vivante et forte. » [21] Léonard Sam Drilë

Pour comprendre la spécificité de son cinéma, il importe d'avoir en tête l'histoire du peuplement particulier de la Nouvelle-Calédonie, car ce cinéma du réel qui fait écho aux interrogations récurrentes de la population kanak sur son passé, sa culture, et le devenir du *Vivre Ensemble*, interroge également les relations qui se construisent entre les différentes ethnies formant la population du territoire et les représentations auxquelles donne lieu ce mélange des peuples. Terre lointaine pour ceux qui habitent de l'autre côté de la planète - pour les Français de Métropole, et des D.O.M. - terre de contraste, terre authentique… la Nouvelle-Calédonie est une destination atypique, aux multiples visages. La population pluriculturelle du fait de la colonisation et des apports de population océanienne fait de ce « caillou » une tour de Babel. Or, si la babélisation des langues est intéressante surtout dans le rapport qu'elles établissent entre elles, la pluralité des langues vernaculaires face à la langue dominante et officielle du français, pose la question de la langue sur un plan politique avant de l'envisager dans sa pratique culturelle. Inscrites dans le préambule de l'accord de Nouméa, les langues kanak bénéficient d'une reconnaissance officielle de leur parole et de leur culture puisque les deux notions sont indissociables de l'identité kanak. Instruments de communication mais pas seulement - la définition en serait vraiment trop réductrice - les langues parlées dans les aires coutumières disent leur vision du monde. Signes et expressions des cultures et des régions où on les parle, les langues mélanésiennes sont en effet porteuses de l'identité kanak. Selon la linguiste Françoise Rivière, « les langues vernaculaires, très vivaces en Nouvelle-Calédonie

[21] Drilë Léonard Sam, *«* Le défi des langues kanak », *Mwà Véé,* N° 24, 1999. p. 17.

et pratiquées dans les tribus, sont considérées comme la langue principale, le français doté du statut de langue étrangère se donne à voir comme une seconde langue. »[22] Pourtant, pour Léonard Sam Drilë, originaire de Lifou, professeur de français, chargé de mission pour les langues régionales auprès du Vice-Rectorat :

> « (…) peu à peu le français tend à se substituer de plus en plus aux langues maternelles. L'enfant passe du cercle familial en tribu où il pratique sa langue première à l'école où c'est le français qui est considéré comme langue première. Il n'a pas eu le temps d'assimiler sa langue qu'il lui faut en maîtriser une autre » et « actuellement, l'enfant ne s'identifie plus à sa langue maternelle parce qu'il n'a pas eu le temps de l'assimiler ni au français qu'il a beaucoup de mal à apprendre. »[23]

Les Mélanésiens perdent donc peu à peu l'usage de leur langue de culture au profit du français, langue première sur le territoire. Ils se retrouvent ainsi dans une situation de diglossie. Certains considèrent d'ailleurs l'apprentissage de la langue française comme une agression par rapport à leur langue maternelle, ou tout du moins, ils analysent son apprentissage comme tel puisque les autorités l'imposent. Ce sujet nous amène à nous interroger sur l'articulation de la volonté du pouvoir de partager cette réalité linguistique avec la revendication du peuple kanak pour sa langue. « *La prise en compte des langues régionales dans l'enseignement public est récente* » déclare François Le Guiner, vice-recteur de Nouvelle-Calédonie dans un entretien accordé au magazine *Mwà Véé*,[24] « E*lle va de pair avec la reconnaissance de l'identité kanak* ». Cette prise de conscience se traduit aujourd'hui par l'enseignement des langues kanak dispensé, le plus souvent, par des professeurs de français d'origine mélanésienne dans quelques rares établissements du territoire, à partir de l'école primaire selon le programme d'« Enseignement Intégré des Langues Maternelles » (EILM) élaboré en 1990 et mis en oeuvre en 1992 par décision de l'Assemblée de Province. Le problème que soulève aujourd'hui cet enseignement est celui de la formation des enseignants (nombre, outils et cursus).

Le choix des langues s'est porté sur quatre d'entre elles : le *paicî* et l'*ajië* qui sont pratiquées sur la Grande Terre et le *drehu* et le *nengone,* parlées surtout dans les îles Loyauté. Ces quatre langues, dites « régionales » selon l'extension par décret de la loi Deixonne (Loi n°51 - 48 du 11 janvier 1951 relative à l'enseignement des langues et dialectes locaux) ont été retenues en raison du grand nombre de locuteurs sur le territoire, et aussi, parce que ce sont les seules langues qui peuvent justifier de l'existence d'écrits d'une part, et de personnes qualifiées pour les enseigner d'autre part. Les autres langues vernaculaires, mineures en raison de leur pratique en Nouvelle-Calédonie, ne sont

---

[22]Rivierre Françoise, *L'orientation dans l'espace à travers les langues kanak*. Cahiers des Conférences de l'A.D.C.K. N°2. 1992.

[23] Drilë Léonard Sam, « Le défi des langues kanak », *art. cit.,* p. 24.

[24] *Mwà Véé*, n°24, 1999

plus qu'un « bruissement de la langue » pour emprunter l'expression de Roland Barthes, vouées à une pratique dans un entre-soi.

Depuis quelques années, la culture et non la langue (pour des raisons évoquées plus haut) est enseignée dans tous les établissements scolaires du territoire. Cette avancée permet au jeune public de regarder désormais les documentaires néo-calédoniens en étant au fait de ce qui fonde l'identité kanak.

1.4. La question foncière

De 1853 à 1860, la Nouvelle-Calédonie est rattachée aux É.F.O, Établissements Français d'Océanie (aujourd'hui Polynésie française). Le chef-lieu offre de nombreux avantages (rade bien abritée des vents et facile à défendre) et les premiers lots de Port-de-France ainsi que les premières concessions rurales autour de la capitale sont distribués aux colons, mais cela reste insuffisant au regard de la population coloniale croissante. Pour concéder de nouvelles terres aux citoyens français, l'administration coloniale s'approprie, comme nous l'avons vu précédemment, les meilleures terres kanak chassant ainsi les indigènes de leurs terres coutumières et ancestrales, et les relègue à l'autre bout de l'île : c'est la *première réserve indigène.* Le domaine foncier kanak est délimité à l'intérieur des réserves créées à partir de 1868, leurs limites sont régulièrement redéfinies par des cantonnements successifs afin de répondre aux besoins de la colonisation. Ainsi les réserves passent de 320 000 hectares à 124 000 hectares entre 1898 et 1902. Dès 1855, l'extension de la colonisation provoque l'opposition de certains chefs kanak qui se sentent dépossédés de leurs terres. Sur la côte Est, les insurgés sont principalement les chefs Bouarate (Hienghène) et Bouéone (Balade) et dans la région de Port-de-France, l'opposition est menée par le chef Kuindo. Lutter pour conserver sa terre n'est pas seulement une revendication économique, la terre est un espace et un objet qui relèvent d'une très grande importance pour les indigènes, car « l'identité de chaque Kanak se définit d'abord en référence à une terre »[25]. De ce fait, quand l'indigène voit son territoire rongé par les autorités administratives en place, il se sent bafoué dans sa dignité, son identité intrinsèque, son moi profond.

Et, tandis que le peuple kanak s'insurge contre la prévalence des intérêts commerciaux et politiques sur le respect de l'Autre, de son identité et de sa culture, partout dans la Grande Terre, on commémore la prise de possession de l'île par la France le 24 septembre 1853 : c'est la « Fête de la

[25] Extrait de l'*Accord de Nouméa*, Point 1.4, La terre :
« (…) Les terres coutumières doivent être cadastrées pour que les droits coutumiers sur une parcelle soient clairement identifiés. De nouveaux outils juridiques et financiers seront mis en place pour favoriser le développement sur les terres coutumières, dont le statut ne doit pas être un obstacle à la mise en valeur… »

Citoyenneté ». Ce jour sera décrété jour de deuil par les Kanak au cours des événements de 1984. Quelques deux décennies plus tard, le fils de Jean-Marie Tjibaou, Emmanuel Tjibaou, considère que ce jour de deuil revêt une double signification :

> « Le 24 septembre s'apparente à un essai transformé dans la mesure où cette date, synonyme de prise de possession de notre pays par la France, et donc synonyme de deuil kanak, a été transformé en célébration de la citoyenneté, dans un premier temps, le pouvoir qui appartenait aux chefferies a été délégué à Napoléon III, et aujourd'hui, c'est la citoyenneté qui s'affirme à travers ce jour anniversaire[26] ».

Après la seconde guerre mondiale, la Nouvelle-Calédonie connaît un regain d'activités économiques, c'est le boom du nickel, on doit construire de nouvelles usines, or, le territoire manque de main d'oeuvre. Contraint de faire appel à des immigrés qu'il doit loger, on entreprend alors de grands travaux pour aménager Nouméa qui reçoit l'essentiel des nouveaux immigrants : 5000 Européens, 3000 Tahitiens, 2000 Wallisiens.

1.5. Les révoltes

La dépossession de leurs terres, la profanation de leurs lieux sacrés et l'attitude méprisante du colon qui les traite parfois en êtres inférieurs, ont déclenché, nous l'avons vu, au sein du peuple mélanésien, des insurrections. Il est vrai que les Kanak depuis trop longtemps sous le joug de la colonisation ne veulent plus subir ces affronts, et c'est au cours de l'an 1878, que Ataï[27], « grand chef » kanak de Komalé, mène une révolte contre les envahisseurs des terres kanak. Les 25 et 26 juin, Ataï et ses guerriers attaquent La Foa et Boulouparis et libèrent les chefs retenus prisonniers dans les camps ennemis. Habités par une certaine rage, les indigènes massacrent aussi une centaine

---

[26] *Mwà Véé*, « Le souffle de Mélanésia 2000 », NC, ADCK, 2015, n°87.

[27] Chef Ataï : deux ans après la prise de possession de la Nouvelle-Calédonie par la France, en 1853, un arrêté du 20 janvier 1855 institue la propriété de l'État français sur toutes les terres de l'île principale, engendrant ainsi les révoltes kanak dont les premières surviennent entre 1856 et 1857. En 1864, la possibilité est donnée aux bagnards « rendus dignes d'indulgence » d'obtenir une concession de terrain. Ainsi, 110 000 hectares des meilleures terres du pays sont attribués au détriment des tribus. Le 22 janvier 1868, un arrêté contraint les populations autochtones à se regrouper dans des territoires délimités à cet effet, les « réserves ». Le Grand Chef Ataï fut de ceux qui s'opposèrent aux spoliations foncières et à la divagation du bétail des colons. Il est décrit comme un homme intelligent, courageux, batailleur, un esprit lucide doté d'une personnalité exceptionnelle. Ce Grand Chef, doué d'un esprit observateur était accablé par le manque de respect de l'administration coloniale à l'égard des coutumes traditionnelles kanak.

Dans la région de La Foa où éclata la révolte, étaient implantés un centre de colonisation et un important centre pénitentiaire. En 1877, la Nouvelle-Calédonie est en proie à une sécheresse terrible. Le bétail est affamé et assoiffé. Pour essayer de venir en aide aux éleveurs et sauver une partie du cheptel, le Gouverneur accorde temporairement un droit de pacage sur les réserves pénitentiaires habituellement cultivées par les tribus alentours. La divagation du bétail détruit les champs d'ignames et les tarodières des tribus. L'exaspération est croissante ; la révolte se prépare, puis éclate et s'étend sur la côte ouest de la Nouvelle-Calédonie de Boulouparis à Poya. Le Grand Chef Ataï est tué au cours de cette révolte, ainsi que son fils et son sorcier, et leurs têtes sont tranchées par les auxiliaires kanak. Les conséquences de la révolte et de sa répression sont durables. Les équilibres fonciers sont perturbés dans toute la Nouvelle-Calédonie par l'accueil des Kanak exilés qui ne seront pas toujours adoptés mais tolérés. Cette révolte de 1878, compromet encore la réputation déjà médiocre de la Nouvelle-Calédonie en Métropole et freine la colonisation libre.
Ministère des Outre-Mer, www.outre-mer.gouv.fr, 28 août 2014

d'Européens et détruisent tout sur leur passage. Cependant, au cours d'une insurrection, le grand chef Ataï sera tué par un auxiliaire kanak acquis à la cause coloniale, le 1er septembre 1878. La guerre ne cessera pas pour autant, ainsi d'autres foyers de révolte se déclarent sur la côte Ouest. En février 1879, le gouverneur promet le pardon aux insurgés qui se rendent. Le 3 juin, l'état de siège est levé entre Boulouparis et Bourail.

Cette révolte, qui a secoué la Nouvelle-Calédonie en son temps, a éveillé la conscience du réalisateur Mehdi Lallaoui. Le récit de ces insurrections qui ont ensanglanté le territoire ne pouvait pas être uniquement relaté dans des livres, il était nécessaire de reconstruire l'histoire par l'image, de dire autrement que par les mots, ainsi dans son film *La tête d'Atai*[28], Mehdi Lallaoui, retrace la douleur de la spoliation des terres, l'humiliation du cantonnement dans les réserves et la révolte des Kanak. Ces images à l'usage des archives et du public interrogent, mais nous le verrons plus tard, les équivoques du cinéma qui scénarise la mémoire.

Au cours des années suivantes, la Nouvelle-Calédonie connaît une période de calme relatif et se concentre sur le développement de ses ressources minières. Le territoire est en effet, un pays riche en minerais. Dès la fin du XIXème siècle, le sous-sol néo-calédonien révèle à la suite de prospections minières du chrome, du cobalt, du cuivre, du fer, du manganèse, du nickel et bien d'autres ressources. C'est Jules Garnier, ingénieur civil des mines, diplômé de l'Ecole des mines de St-Etienne qui découvre le nickel en 1864. Mais ce n'est que le 8 mai 1880, qu'il fonde la « Société Le Nickel » (SLN) avec la collaboration de John Higginson et Louis Hanckar. Le destin de la Nouvelle-Calédonie est alors très étroitement lié à l'exploitation du nickel. Ce gisement fut longtemps considéré comme le plus important au monde. La main d'oeuvre locale étant insuffisante, on recrute des travailleurs pour exploiter les mines, dans les environs du Pacifique : Nouvelles-Hébrides (aujourd'hui Vanuatu), Japon, Tonkin (Vietnam), et Java (Indonésie). Au recensement de 1936, la Nouvelle-Calédonie compte ainsi 2 356 Tonkinois et 4 510 Javanais. Alan Nogues, montre dans son film : *Terre de métal*[29], consacré à l'exploitation des sous-sols néo-calédoniens, ce rapport mystérieux et presque obsédant que les Néo-calédoniens entretiennent avec ce métal lourd qu'est le nickel. Son approche de l'écosystème souligne en creux, l'histoire de la Nouvelle-Calédonie.

En 1897, on assiste au dernier convoi des déportés sans heurts. La stabilité politique, la paix revenues et le contexte économique favorable, les Français, en quête de détente et de loisirs pouvaient dignement et joyeusement fêter la naissance du cinématographe. Ils assistent ainsi à l'ouverture de la première salle de cinéma à Nouméa, capitale de l'île, mais les deux guerres mondiales viennent troubler la vie paisible des Néo-Calédoniens et freinent l'essor économique du pays.

---

[28] Lallaoui Mehdi*, La Tête d'Ataï,* N-C, Mémoires Vives Production, 2014, 52 mn.
[29] Nogues Alan, *Terre de métal,* N-C, Émotion Capturée/ ADCK, 2016, 52 mn.

De 1914 à 1918, environ 2000 citoyens et sujets ont été mobilisés en Nouvelle-Calédonie ou se sont engagés volontairement, rejoignant en majorité les 120 Néo-Calédoniens mobilisés sur place en Métropole : 1047 d'origine européenne et 978 Kanak ; 575 d'entre eux sont morts pour la France. Si à l'extérieur, le monde est en guerre, à l'intérieur, le mécontentement grandit chez les Kanak pour des raisons économiques, politiques et éthiques (le cantonnement, les mesures de l'indigénat, la pression fiscale, …). En 1914, les chefs de Muéo, Témala, Hienghène et Tiwaka sont réunis par le chef Poindet Apengou et le sorcier Patéou pour un grand pilou[30] de guerre. Au terme des pourparlers, ces chefs envisagent des hostilités. Des troubles éclatent dès lors dans une tribu de Koné en 1917, perpétrés par un petit-chef de la tribu de Tiamou, Noël et l'insécurité règne jusqu'à sa mort en 1918. Après ces années de conflits internes et externes, il faut reconstruire la vie économique du pays. Dans cet entre-deux guerres, la colonie doit faire face à de grandes difficultés économiques (baisse de la vente du nickel, du café et du tabac) et organiser la vie sociale de la population. Les indigènes sont à ce moment de l'histoire entièrement christianisés par les missionnaires protestants et catholiques. Ils travaillent à l'extérieur de leurs réserves, comme manoeuvres, plantons, gardiens de bétail, moniteurs, infirmiers…, cultivent de nouveaux légumes et vivent désormais dans des cases rectangulaires aux toits de paille et aux murs de torchis, toutefois ils restent toujours régis par le code de l'Indigénat, cantonnés dans les réserves et soumis à l'impôt de capitation. Seuls quelques anciens combattants engagés volontaires ont reçu la citoyenneté française.

2. Une revendication à la citoyenneté

En 1945, alors que la guerre du Pacifique se termine, l'heure est venue pour les Néo-Calédoniens de tourner une page. Les mesures de l'Indigénat sont supprimées. Tous les habitants de Nouvelle- Calédonie deviennent citoyens français. La communauté autochtone, largement majoritaire et pourtant marginalisée, s'apprête à faire l'apprentissage, lent et tardif, de ses droits, ainsi les Kanak accèdent progressivement au droit de vote. On compte désormais neuf indigènes au Conseil Général et la Loi-Cadre consacre le suffrage universel. La Nouvelle-Calédonie n'est plus une colonie mais devient un territoire d'outre-mer (TOM) en 1946, représenté à Paris par un député : Roger Gervolino, et par un conseiller de la République : Henri Lafleur. Aux élections de 1953, un vaste rassemblement prend le nom d'Union Calédonienne (UC). Ce parti, dirigé par Maurice Lenormand, député depuis 1951, va dominer la vie politique pendant 20 ans. Sa devise : « *Deux couleurs, un seul peuple* ». Mais est-ce vraiment la réalité ? La société néo-calédonienne apparaît en effet à cette époque

[30] Danse traditionnelle mélanésienne lors de cérémonies.

fondamentalement inégalitaire et la prise de conscience, tardive et douloureuse, de ce problème va placer chaque communauté face à ses différences et à ses contradictions. Nombreux sont les Kanak, par exemple, qui s'interrogent sur la spéculation et la répartition des richesses minières car une fois encore, ils n'ont pas participé à ce « banquet », à cette euphorie économique et à la prospérité qui sera suivie d'une période de récession (fin de la guerre du Vietnam, baisse du dollars) en 1974 entraînant faillites et chômage. Ce que réclame le peuple kanak, c'est d'être partie prenante à l'essor du territoire, à sa vie économique, politique et sociale et pour ce faire, il est nécessaire que l'État leur accorde une reconnaissance à la citoyenneté.

2.1. Une reconnaissance du peuple kanak à travers les Accords

Entre 1967 et 1971, la société qui exploite le nickel, la SLN, doit faire face à une forte demande de pays industrialisés, en quelques années la société double sa production et doit agrandir son usine et embaucher de la main d'oeuvre supplémentaire, c'est le *boom du nickel***.** Mais la venue massive de nouveaux immigrants, accordée aux nouvelles donnes économiques et politiques, accentue les déséquilibres entre les communautés. Au cours des années quatre-vingts, c'est une explosion de violence qui déchire la Calédonie. Des tensions extrêmes entre indépendantistes et non-indépendantistes secouent le territoire. Les Néo-Calédoniens traversent, en effet, à nouveau une période de troubles dite des « Evénements » de 1984-88 qui opposent les indépendantistes aux anti-indépendantistes. Après l'échec de la conciliation tentée à Nainville-les-Roches en 1983, les positions se durcissent, aggravant les tensions. La population locale assiste à la formation du Front de Libération Nationale Kanak Socialiste (FLNKS) en septembre 1984 et à une série de troubles graves (barrages, affrontements, destructions de biens, assassinats) qui endeuille la Nouvelle-Calédonie. Le FLNKS[31], subit de fortes pertes dont deux frères de J.-M. Tjibaou et la mort du leader indépendantiste Eloi Machoro[32] en janvier 1985.

À la suite de ces événements, le Premier ministre Michel Rocard réunit alors à Paris les délégués du RPCR et du FLNKS qui scellent l'accord historique du 26 juin 1988, connu sous le nom des Accords de Matignon, et accepté le 6 novembre 1988 par référendum. Ces accords préparent l'autonomie progressive du pays et traduisent la volonté des Néo-Calédoniens de partager, sur la même terre, un destin commun. Les partis, indépendantiste et non-indépendantiste et l'État français instaurent une politique de rééquilibrage, avec la création de trois Provinces et une reconnaissance

[31] FLNKS : Front de Libération Nationale Kanak et Socialiste fondé en septembre 1984.

[32] Machoro Eloi (1946-1985), nommé secrétaire général de l'UC (Union Calédonienne) en 1981, il incarne le courant indépendantiste le plus ferme. Partisan de l'Indépendance Kanak Socialiste, il devient le secrétaire général du FLNKS en septembre 1984. Il sera abattu par le GIGN à Dogny, La Foa en 1985.

officielle du peuple kanak. Ces accords se prolongent avec la signature de l'Accord de Nouméa en 1998 qui crée un gouvernement collégial du pays à côté des trois Provinces : c'est l'assurance que les deux grandes légitimités politiques travaillent ensemble. Le nouvel enjeu devient la construction d'un destin commun pour rendre le retour à la paix définitif et asseoir la citoyenneté néo-calédonienne.

Dans le préambule de l'Accord de Nouméa, la France reconnaît par un geste fort envers la communauté mélanésienne "les ombres" de la période coloniale et le traumatisme subi par les Kanak, tout en rendant hommage aux différentes communautés qui ont participé à la mise en valeur de la Nouvelle-Calédonie. L'accord de Nouméa confère un nouveau statut à la Nouvelle-Calédonie qui depuis 1999 n'est plus un Territoire d'outre-mer mais une Collectivité spécifique de la République française dotée d'une autonomie s'élargissant au fur et à mesure des transferts des compétences de l'État à la Nouvelle-Calédonie. L'autonomie acquise pour les provinces par les Accords de Matignon est également reconnue au profit de la Nouvelle-Calédonie qui dispose d'un gouvernement collégial ayant la charge de l'exécutif tandis que le Congrès édicte les "lois du pays". Le Sénat coutumier composé des représentants des huit aires coutumières est obligatoirement consulté pour tous les points afférents à l'identité kanak. Un conseil économique et social, au rôle consultatif est créé.

En signant cet accord, la population néo-calédonienne s'est prononcée pour le « Vivre ensemble » à 72%. Or, pour penser cette alliance, il est nécessaire que se dégage chez les Kanak comme chez les non-Kanak un minimum d'éléments déterminants qui fondent leur appartenance à une identité collective, sans quoi, il ne peut exister de sentiment d'adhésion à une cause ou à une culture commune. Cependant, comme J.-M. Tjibaou le préconisait avant Mélanésia 2000, l'identité néo-calédonienne est affaire de tous dans le respect de la diversité des cultures. Se pose alors la question de l'ipséité : faut-il faire preuve d'abnégation et tenter de s'oublier un peu, pour appréhender la réalité sociale, linguistique et culturelle de l'Autre et accepter ses apports et ses influences, ce qui nous engage à une posture d'humilité et d'humanité ? Ou faut-il créer une identité néo-calédonienne commune sans poser la question du pouvoir et des institutions ? « *Le défi du vivre ensemble*, déclare l'ancien enseignant, formateur et directeur de l'Alliance scolaire évangélique Billy Wapotro, *exige un dépassement de soi, une forme de transcendance*. »[33] Ce combat, c'était celui de J.-M. Tjibaou que met en images, le réalisateur, Gilles Dagneau dans son film *Tjibaou, La parole assassinée ?* [34] co-écrit avec Wallès Kotra, Directeur de la chaîne de télévision NC1ère et Président du Conseil d'administration du centre Culturel J.-M. Tjibaou.

[33] *Mwà Véé,* « 20 ans à l'écoute du pays ». ADCK, N-C, N°80, avril-mai-juin 2013.
[34] Dagneau Gilles et Kotra Wallès, *J.-M. Tjibaou, La parole assassinée ?* N-C, AAA.Production / ADCK, 1998, 52 mn.

2.2. Identité et citoyenneté néo-calédonienne

Toutefois, des « Deux couleurs, un seul peuple » énoncé par le député de l'Union Calédonienne, Maurice Lenormand, que reste-t-il exactement ? Aujourd'hui, le vieux slogan de l'UC est encore loin d'être une réalité dans les faits. Si l'on examine son histoire et ses composantes ethniques, au sortir des épreuves qu'elle a pu traverser depuis 1945, la population néo-calédonienne apparaît toujours en quête d'un lien social qui pourrait la fonder en tant que peuple à part entière sans considérer certaines communautés (celle des Kanak en particulier) comme entièrement à part. N'oublions pas que la Nouvelle-Calédonie a été marquée par une radicalisation du statut colonial. La population mélanésienne ainsi que les assimilés (Asiatiques sauf Japonais, Polynésiens présents sur la colonie) sont considérés comme sujets ou indigènes, non citoyens jusqu'en 1946. Le décret appliqué en 1933 est peu divulgué et n'intéressera que quelques individus. Dans la grande manifestation culturelle Mélanésia 2000, J.-M. Tjibaou a voulu que le Kanak s'approprie son image, re-découvre et affirme son identité kanak aux yeux des Européens, à la face du monde et revalorise sa culture mais pas une culture monolithique, mais non pas une culture figée dans le passé, comme certains observateurs aiment le croire quand il s'agit de peuples premiers ; ce festival des arts mélanésiens, c'était l'occasion de dire au monde, sans aucune honte, ce qu'ils sont et ce qu'ils seront demain. Dix ans après, lors d'un discours politique en 1985, il déclare : « Le retour à la tradition, c'est un mythe, aucun peuple ne l'a jamais vécu. La recherche d'identité, le modèle, pour moi il est devant soi, jamais en arrière. Et je dirais que notre lutte actuelle, c'est de pouvoir mettre le plus d'éléments appartenant à notre passé, à notre culture, dans la construction du modèle d'homme et de société que nous voulons pour l'édification de la cité. Notre identité, elle est devant nous ». Le leader des indépendantistes est alors persuadé que le Mélanésien est capable de se réinventer dans une identité commune tout en gardant ses racines et son essence. Néanmoins, cette question identitaire qui présuppose une entente des diverses communautés, une rencontre, reste un sujet épineux. Comment, en effet, penser un destin commun, un vivre ensemble lorsque certains se sentent encore ignorés dans leurs revendications ? Il est vrai qu'en dehors de la culture indigène mise à l'honneur au travers de constructions matérielles et artistiques telles que l'ADCK, le Musée de Nouméa, le Festival des Arts du Pacifique, le Centre Kowé-Kara, le centre Jean-Marie Tjibaou…, on ne trouve aucun équivalent dans la culture néo-calédonienne (toutes ethnies confondues). Pourquoi favoriser la reconnaissance d'une identité culturelle parmi tant d'autres ? Telle est la question que se pose Michel Reuillard[35] (professeur d'histoire) en 1995. Selon lui, il serait difficile de parler d'égalité, de partage,

[35]Professeur d'histoire, Président de l'ANC (Association Nouvelle-Calédonie) créée en 2017, auteur du livre : *Les saint-simoniens et la tentation coloniale. Les explorateurs africains et le gouvernement néo-calédonien de Charles Guillain (1808-1875)*, Paris, L'Harmattan, 1994.

de rééquilibrage dans ces circonstances. Chacun doit pouvoir exprimer sa diversité culturelle en toute plénitude et non pas de manière restrictive et discriminatoire. Le débat actuel sur la citoyenneté néo-calédonienne, dans ses aspects politiques (corps électoral), économiques (emploi local) et culturels est donc loin d'être tranché. Le communautarisme qui traverse la société néo-calédonienne depuis quelques années freine la prise de décisions politiques.

À une époque où les valeurs mélanésiennes semblent encore sous influence de l'empreinte métropolitaine et mondiale, quelle identité attribuer à cette population appelée à relever plusieurs défis pour la reconnaissance de son peuplement spécifique ?

Les articles qui définissent l'Accord de Nouméa[36] esquissent l'avenir institutionnel du territoire et prévoient le principe de son autodétermination le 4 novembre 2018 par référendum local. Ce texte fondateur permet une double reconnaissance :

> « Celle du peuple kanak et celle de toutes les ethnies d'Asie, du Pacifique et de France métropolitaine arrivées en Nouvelle-Calédonie tout au long de la période coloniale. Il pose les bases d'une citoyenneté néo-calédonienne permettant au peuple d'origine de constituer, avec les hommes et les femmes qui y vivent, une communauté humaine affirmant son destin commun. »[37]

La mise en place de cette « citoyenneté néo-calédonienne, est un préalable indispensable à une future nationalité. C'est le premier exemple "d'infracitoyenneté" en France[38] ». Cette question de la citoyenneté est en effet au coeur des préoccupations de l'ensemble de la population néo-calédonienne et des miennes, car il s'agit de définir, les critères de cette citoyenneté en fonction des relations qu'entretiennent les différentes communautés dans ce projet déterminant.

Ce repli identitaire pour chaque rassemblement communautaire répond sans doute à une double angoisse : Quel destin pour chacun au terme du processus politique en cours ? Quelle place pour la Nouvelle Calédonie dans un contexte de mondialisation ?

2.3. Vers un destin commun

Depuis de nombreuses années, les diverses composantes de la population néo-calédonienne essaient de vivre ensemble dans une sorte de *modus vivendi* qui prend en compte le Divers. Cependant, si la paix règne sur le territoire, cela n'assourdit pas pour autant les voix qui s'opposent sur l'avenir institutionnel du territoire. Tous réclament la reconnaissance de leurs valeurs et de leur

[36] Voir annexe 1.
[37] Extrait de l'Accord de Nouméa.
[38] *Ibid*.

participation à l'édification de la Nouvelle-Calédonie. Il importe aujourd'hui de regarder dans la même direction et d'examiner les valeurs néo-calédoniennes qui rassemblent et qui unissent le peuple néo-calédonien dans sa diversité. Il s'agira en conséquence, au terme des échéances d'affirmer sans conteste, la reconnaissance de l'identité du peuple kanak, peuple autochtone mais aussi, de reconnaître la pleine légitimité des autres communautés qui sont depuis la colonisation, légitimes dans leurs revendications identitaires.

L'action publique dans le domaine de la culture comporte deux axes : la réhabilitation de la culture du peuple kanak et l'expression de la diversité culturelle du pays.

L'Accord de Nouméa contribue à l'émergence d'une identité néo-calédonienne, dans une communauté humaine affirmant son destin commun. Parmi les gestes forts de cet Accord pour l'émergence de la « citoyenneté de la Nouvelle-Calédonie », il faut noter :

- Un corps électoral restreint constitué pour les élections des membres des assemblées de province et les référendums d'autodétermination.
- L'emploi local qui devient une priorité (Loi de pays n°2010-9 du 27 juillet 2010).

Par ailleurs, par la loi du pays du 18 août 2010, la Nouvelle-Calédonie a adopté ses trois premiers signes identitaires :

- La devise « Terre de parole, terre de partage »
- L'hymne « Soyons unis, devenons frères »
- Et le graphisme des billets de banque.

Restent à définir le nom et le drapeau du pays. Depuis le 17 juillet 2010, flottent côte à côte le drapeau français et celui du FLNKS représentant les Kanak.

Cet Accord s'est inscrit dans un contexte social déterminé par des passions qui ont menacé l'ordre social, l'ordre moral et l'ordre culturel, mais il est à noter que c'est cette passion aussi qui a opéré la prise de conscience d'une dualité, de la découverte de l'altérité. Avec ce réveil humaniste prend fin l'assimilation à soi, elle n'a plus lieu d'être. Cet Accord, c'est l'espoir du vivre ensemble dans la paix. Cette poursuite du partage solidaire et fraternel est une quête permanente menée par toutes les sociétés qui aspirent à la reconnaissance de l'autre dans sa diversité ethnique, culturelle, religieuse, sociale, politique ou sexuelle pour une meilleure cohésion sociale et fraternelle.

Cette question de partage trouve son illustration au cœur du film : *Au nom du Père, du Fils et des Esprits,* dans lequel les réalisateurs Emmanuel Desbouiges et Dorothée Tromparent retracent la vie et le combat politique de Jean-Marie Tjibaou, pour la reconnaissance des revendications kanak dans un destin commun.

2. 4. Au nom du Père, du Fils et des Esprits[39]

Le biopic réalisé par Emmanuel Desbouiges et Dorothée Tromparent : *Au nom du Père, du Fils et des Esprits,* illustre le combat mené par le leader indépendantiste J.-M. Tjibaou en faveur d'un destin commun, d'un vivre ensemble dans l'Indépendance. En effet, ce film retrace l'itinéraire de cet humaniste en quête d'une solution consensuelle pour un avenir partagé, à travers des témoignages (amis, famille, collaborateurs, ou opposants politiques) recueillis par Emmanuel Tjibaou[40], son fils. En partant sur les traces de son père, il cherche à comprendre l'image du père, de l'homme politique, l'homme du dialogue mais aussi l'homme religieux.

Le titre programmatique porte en lui tout le contenu du film. Il n'apparaît qu'au bout de la 4'08 seulement, lentement, très lentement selon un mouvement *rallentando* sur fond noir tandis que résonne en voix off un communiqué de presse annonçant l'assassinat du leader et les mots « assassiné, aassassiné » qui semblent se répandre dans le cosmos.

- « Au nom du père » tout d'abord : J.-M. Tjibaou, ou l'itinéraire d'un enfant de la tribu de Tiendanite, de son enfance au sein de son clan, de sa famille, à sa disparition dans des circonstances dramatiques. Mais également le père de tout un peuple qu'il voulait fier de ses racines. Ainsi, avec le Festival Mélanésia 2000, J.-M. Tjibaou rendait visible un peuple jusque-là ignoré des autres communautés du territoire et de la scène internationale, son existence devenait réalité. Considéré comme peuple premier avec toutes les idées reçues qui accompagnent souvent cette expression, Mélanésia 2000 était une représentation du Divers, riche de son histoire, de sa culture qu'elle offrait en partage. Ce faisant, le leader indépendantiste tentait de faire entendre raison à ceux (les Européens) qui refusent la différence, la fragmentation, la fracture, autrement dit, qui rejettent la richesse, le foisonnement culturel, l'exubérance au profit d'une société Unique, de la prédominance de leurs valeurs qu'ils souhaitent communes à tous. Le combat politique mené par J.-M. Tjibaou pour établir un socle de valeurs communes, un destin commun, s'est soldé par son assassinat lors du drame d'Ouvéa.

Toute la tonalité tragique peut se mesurer dès le début du film : écran noir, musique sombre, générique sur fond noir qui laissent supposer l'annonce d'une action dramatique. Cette hypothèse se vérifie dès les premières images successives filmées tout d'abord en extérieur jour /lumière naturelle

---

[39] Desbouiges Emmanuel et Tromparent Dorothée*, Au nom du Père, du Fils et des Esprits*, réal. E. Desbouiges, D. Tromparent, N-C, Foulala Productions, Grand Angle Productions, NC 1ère et France Ô, 2018, 120 mn.
Voir extraits du film, extrait 1 : https://vimeo.com/27406360 - extrait 2 : https://vimeo.com/foulalaprod

[40] Tjibaou Emmanuel, Directeur de l'ADCK.

mais, qui par un effet d'accélération, se retrouvent rapidement plongés dans la nuit. Puis un fondu enchaîné donne à voir en gros plan fixe, le visage du fils E. Tjibaou. En voix off, il raconte : « Ta mort papa, je l'ai apprise par la télé, dehors il fait nuit… » Ici, nous remarquons le geste esthétique des réalisateurs consistant à faire correspondre le paysage extérieur aux paroles du fils « mort », « larmes », « pleurs » : champ lexical de la tristesse, de la douleur. Ainsi, la mise en place de tous ces composants filmiques, confortent le spectateur dans son hypothèse d'un fil conducteur infortuné à venir. En effet, l'idée d'une mort annoncée traverse le film du début jusqu'à la fin. Le film se présente dans une composition cyclique qui trouve son principe dans une idée centrale (projet politique du Père) autour de laquelle viennent se greffer les questions des colons, du code de l'indigénat, des révoltes, du foncier, de la catéchisation, et les souvenirs d'enfance aussi.

- « Au nom du fils » ensuite : dans cette quête menée par Emmanuel Tjibaou, qui ne sait pas grand-chose, finalement de son père puisqu'il n'avait que treize ans lors de sa disparition, le spectateur découvre avec lui, à travers des images d'archives privées (photos tirées d'albums de famille, d'amis) ou publiques (photos de presse ; reportages TV), une figure politique bien entendu mais aussi un père de famille partageant des moments heureux avec les siens. Ces instantanés de bonheur, complétés par des récits de témoignages relatés qui par son épouse, qui par ses amis, qui par ses collaborateurs, sont nécessaires à l'émergence des souvenirs du fils mais tout cela donne également à voir les diverses facettes de cet artisan du partage, du vivre ensemble dans un climat conflictuel très complexe : J.-M. Tjibaou se trouve dans un entrelacement combiné de débats et combats entre indépendantistes et loyalistes mais aussi entre un débat qui l'oppose à sa propre base : si sa communauté résiste à l'image que la société blanche leur offre, elle réfute aussi celle qu'elle se forge d'elle-même.

Une autre image récurrente et qui hante également le souvenir du fils est celle de la mort du père assassiné. Ce corps enveloppé dans un drap blanc est une image revenant à l'écran de manière régulière, scandant le documentaire : elle apparaît ainsi à la 4'13, puis à la 30' et à 1'50''19 et enfin à 1'56''. Cette disparition et cette image de la mort qui hantent Emmanuel Tjibaou semblent trouver un apaisement après cette quête, et on le voit lors de la séquence sur le cimetière.

« Au nom des esprits » pour finir : le lien avec le sacré et les esprits prend corps dès le commencement du film (6'09) lors de la séquence de la mallette du leader indépendantiste exposée au centre culturel J.-M. Tjibaou, avec le médaillon de la vierge et la monnaie ancienne que le petit-fils de J.-M. Tjibaou retrouve dans le porte-documents. « Une monnaie, nous explique Emmanuel Tjibaou, est une représentation sacrée des ancêtres, elle scelle les échanges coutumiers lors des naissances, des mariages, des deuils ou des alliances guerrières ». Le sacré se donne à voir partout : dans les paysages, le souffle du vent, les chants mélanésiens et les paroles énoncées par le père (archives) : « Tiendanite, c'est la racine sans laquelle le discours n'est qu'un discours politicien. C'est

là que mon père est enterré, c'est un peu cette terre qui vous colle à la peau et qui fait que vous êtes là, mais simplement là ». La route que nous suivons à bord d'un véhicule (caméra embarquée) signifie le chemin qui conduit aux racines et donc aux ancêtres, aux esprits. La terre revêt une grande signification pour le Kanak car elle est bien plus qu'une matière organique, c'est une partie de son identité.

Le parcours scolaire du leader nous entraîne au petit séminaire de Canala. Dans ces écoles essentiellement protestantes ou catholiques pour les Mélanésiens, les enfants catéchisés, entonnent des cantiques, tels que « catholiques et français toujours », apprennent la Marseillaise et l'histoire de France et ce même s'ils ne se reconnaissent pas dans ce passé qui ne leur appartient pas. « Nous, nous n'avions rien à f…. de Louis XIV ou de François 1er, mais nous étions obligés d'apprendre » raconte Camille Ipéré, un camarade de classe de J.-M. Tjibaou. Nous assistons ainsi à une leçon d'histoire édifiante faite par un prélat qui interroge les enfants sur leurs ancêtres, les Gaulois. « Et comment vivaient ces Gaulois ? demande-il aux enfants (…) Comme des sauvages, comme Vous donc ! Ils vivaient dans des huttes ». La passion dégradante participe d'une déchéance de plus en fonction d'un certain type de représentation de l'Autre, du peuple premier. C'est cette perception ethnocentrée de l'Autre, ces préjugés traditionnels, que rejette de toutes ses forces et donc avec passion, celui qui a oeuvré pour une reconnaissance identitaire de son peuple, car cette passion qui anime les missionnaires ou autres détenteurs du pouvoir, est un obstacle à la réalisation de la morale, à l'éthique.

Il sera ordonné prêtre en 1965 mais quitte la soutane en 1971 : « Quand je mettais ma soutane, je ne voyais plus ma race », confessera-t-il à un de ses frères. Certes, il quittait un vêtement religieux mais pas sa foi qu'il conservera jusqu'à la fin. Lors du rapatriement de son corps à Tiendanite, l'ensemble de sa communauté chantera l'*Ave Maria,* chant reprenant le motif de la vierge Marie que l'on avait déjà évoqué dans la séquence de la mallette avec le médaillon.

- 38'12 : montage cut, extérieur jour, voix off : le spectateur se retrouve tout d'abord devant une église, un paysage naturel, photos d'archives des séminaires, un totem gravé dans un arbre, le vent : les images se succèdent sans raccord apparent mais le lien entre tous ces plans existe bien, c'est celui de la foi en Dieu et aux esprits.

> « Je le redis à notre façon, papa, « au nom du père, du fils et des esprits » en français puis en langue païci (…). Le Notre Père, c'est toi qui nous l'as appris, il fallait le savoir par coeur, et puis c'est tout. Cela faisait partie du parcours, catéchisme, communion, la messe parfois avec toi à Hienghène rien de plus rien de moins, rien de charnel. Le sacré, le mystique avec toi, quand on était petit, c'était les esprits, honorer le silence des vieux, célébrer les ignames, apprendre à lire les signes dans le souffle de la brise. (..) pas comme à l'église où tout restait froid ». Extrait du film, E. Tjibaou.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est la prégnance de la religion et du sacré pour la communauté kanak, motif qui fera l'objet d'un chapitre que nous aborderons ultérieurement.

Le film avait débuté avec l'image et les paroles du fils (Emmanuel), il se termine sur l'image et les paroles du père : « (…) Je porte un peu cette parole de notre mouvement, la revendication de notre peuple. C'est parfois lourd à porter parce que souvent les décisions, les positions que l'on prend coûtent la prison, coûtent la mort, coûtent les veuves, coûtent les enfants orphelins, c'est un poids lourd à porter. (…) Je suis fatigué, je suis fatigué, je veux vite que l'on arrive à l'indépendance pour me reposer. »

Ce voeu d'indépendance dans la République et du vivre ensemble, qui a certains égards peut nous rappeler le célèbre *« I have a dream* » de Martin Luther King, ne se réalisera pas de son vivant et ne l'est toujours pas aujourd'hui puisque la conclusion du référendum d'autodétermination du 4 octobre 2020, sur l'avenir de la Nouvelle-Calédonie, n'a pas donné une suite favorable à son aspiration. Il faudra attendre la prochaine et dernière consultation de la population néo-calédonienne qui aura lieu le 12 décembre 2021 pour connaître le sort définitif du territoire.

3. La diégèse d'un film à l'épreuve d'une altérité créatrice

Comme nous venons de le voir dans l'analyse du film de Dorothée Tromparent et Emmanuel Desbouiges, les Néo-Calédoniens veulent désormais porter eux-mêmes leur vérité à l'écran. Et, cette nécessité de dire leur vérité, celle qui les traverse et qui témoigne de ce qu'ils sont, a fait sens après la prise d'otage d'Ouvéa (1988) et les Accords de Nouméa. Les Néo-Calédoniens ont ainsi assuré eux-mêmes leurs documentaires en partenariat avec l'ADCK[41], dont l'une des missions consiste à « encourager les formes contemporaines d'expression de la culture Kanak, en particulier dans les domaines artisanal, audiovisuel et artistique ; de promouvoir les échanges culturels, notamment dans la région Pacifique Sud ». Le Centre avait mis en place un dispositif d'artistes en résidence afin d'initier les cinéastes amateurs à une pratique de l'audio-visuel, en participant à des ateliers d'écriture, à des master-class ou encore à des conférences animées par des professionnels de la discipline (réalisateurs, producteurs, monteurs, universitaires, ateliers Varan, Lussas...). Ces formations ont permis aux participants surtout de se confronter à la praxis du cinéma et d'élaborer des projets filmiques collectifs ou individuels, en toute autonomie à la fin de leur apprentissage. Ces réalisations conservées au centre culturel Jean-Marie Tjibaou appartiennent, pour la plupart, au documentaire, au cinéma de vérité et ont pour objet filmique des portraits d'hommes ou de femmes kanak ancrés dans leur quotidien et leur histoire personnelle. Toutefois, la réalisation de films quels qu'ils soient requiert

[41] Agence de Développement pour la Culture Kanak.

des moyens dont ne dispose pas le Territoire. Aujourd'hui les autorités politiques tentent de remédier à ces manques en offrant aux réalisateurs des aides par le biais du B.A.T. (Bureau d'accueil de tournages) et la C.A.P.A.C. (Commission d'Aide à la Production Audio et Cinéma). À quoi ressemble l'industrie du cinéma à Nouméa ?

3.1. Les moyens : B.A.T. et C.A.P.A.C.

Il s'agit de trouver un moyen d'ouvrir le champ des possibles en matière de genres et de formats audiovisuels. En 2005, la Province Sud, sous l'égide de Philippe Gomès, Président du gouvernement néo-calédonien et grand cinéphile, développe des actions culturelles en faveur des communautés qui composent la société néo-calédonienne, par le biais du financement de projets artistiques. Ainsi, la Nouvelle-Calédonie se dote d'un B.A.T. cautionné par FILM FRANCE. Ce fonds de soutien concerne en premier lieu la Province Sud de l'île mais il s'adresse également à tout le territoire et aux réalisateurs hors les murs. Ce service complet (conseils, prêt de matériels, assistance technique, etc.) est gratuit. En outre, le B.A.T. possède sa propre machinerie professionnelle (grue, rails et plateau de travelling) qu'elle met gracieusement à la disposition des sociétés de production locales et extérieures. La Nouvelle-Calédonie est un cadre exceptionnel qui offre un décor naturel magnifique, c'est un écrin de toute beauté et les producteurs locaux, nationaux et internationaux, en ont bien conscience. La première année de sa création, le B.A.T. a permis d'attirer sept projets : *Ushuaïa, C'est pas sorcier, Thalassa, Koh Lanta,* ou encore dernièrement la série *OPJ, Pacifique Sud. «* En attirant les productions extérieures, nous créons des ponts avec les productions locales, que nous pouvons aider, à l'inverse, à produire des films pour la Nouvelle-Calédonie ou pour l'extérieur. Le B.A.T. sert d'articulation *»* explique Aline Marteaud, responsable du B.A.T. au moment de son ouverture. Dans le cadre de productions extérieures, le B.A.T. est davantage sollicité pour son aide logistique (réservations et tarifs sur l'hébergement, transports, prestataires). La structure provinciale peut également se charger des interfaces administratives ou coutumières en amont des demandes d'autorisations de tournage.

Ces outils permettent aux réalisateurs locaux de concrétiser leurs projets audiovisuels quels qu'ils soient : documentaires, fictionS, clips, publicité, émissions de télévision, reportages... Ce bureau dispose, par ailleurs d'une enveloppe destinée spécialement à la réalisation de courts-métrages et de documentaires réalisés par des cinéastes *amateurs*. En 2009, un guichet unique, pour tous les interlocuteurs de projets artistiques, voit le jour, c'est la C.A.P.A.C. (commission d'Aide à la Production Audio et Cinéma). Cette commission travaillant en collaboration avec le B.A.T., délibère au sujet du budget et décide des sommes allouées aux projets audiovisuels (clips, fictions, documentaires). Si au début de sa création, elle disposait de 100 millions de francs CFP pour ce

secteur, aujourd'hui, elle redistribue seulement 60 millions CFP. Ce budget demeurait malheureusement bien insuffisant pour financer tous les projets et accusait une diminution au fil du temps. Les cinéastes, bien souvent, devaient se débrouiller seuls, pour trouver un complément financier. Mais les artistes locaux ne sont pas les seuls à profiter de cette structure, des réalisateurs métropolitains ou étrangers peuvent avoir recours au dispositif. Depuis le 29 juin 2018, le CNC a signé un accord avec la Nouvelle-Calédonie et offre ainsi la possibilité de réaliser plus de films (courts et longs métrages).

3.2. Masterclass et résidences d'artistes

À plus de 15 ans d'écart, des ateliers de réalisation ont été organisés en Nouvelle-Calédonie, notamment dans le but de diffuser la culture kanak. En 1992, un premier atelier de réalisation dirigé par les Ateliers Varan, est créé à la demande de l'Agence de Développement de la Culture Kanak (ADCK) ouvert à tout public. Cependant, plus de la majorité des inscrits étaient des Mélanésiens. Il faut comprendre que si les Européens ont les mots et la parole pour dire et écrire, les Océaniens, les peuples de tradition orale se trouvent empêchés par l'écriture. Alors, sans doute parce qu'ils sont nés dans une société de l'image et du son, les Kanak accoutumés à ce mode d'expression se sont tournés vers le cinéma pour parler de leur réalité et de leur culture. Le projet des réalisateurs en herbe se voulait tout d'abord artistique. Il s'agissait d'apprendre les techniques de l'audiovisuel et de maîtriser certains outils pour s'approprier la dimension artistique et esthétique du cinéma. Ensuite, leur projet concernait la mise en images de soi ou comment transfigurer le réel pour parler de soi ? Auparavant, durant la période coloniale et post-coloniale, les Kanak n'avaient de leur image que des représentations émanant de regards extérieurs, aujourd'hui, l'intention des cinéastes mélanésiens est de projeter eux-mêmes les représentations de leur propre image après 150 ans de colonisation. Ce faisant, ils s'appliquent à déconstruire cette vision d'eux-mêmes qu'ils jugent trop souvent ethnocentrée et intériorisée par des regardants cinéastes ou photographes européens. Du statut de « regardé », le Kanak devient alors le regardant, à la fois sujet et objet de lui-même. L'exercice n'est pas simple pour un spécialiste de l'image et il l'est encore moins pour un débutant car cela suppose une faculté de dédoublement, d'altérité pour se voir et être vu par soi.

De ce fait, les premières expériences filmiques des réalisateurs en herbe porteront donc presque toutes sur des thèmes anthropologiques. Douze films sont réalisés. En 2009, sur une proposition de Jean-Louis Comolli, un deuxième atelier a lieu pour une nouvelle génération, en province Nord à Tuo-cèmuhî, sous l'égide de l'association Ânûû-rû Âboro –- avec le soutien de la Province Nord et de la SOFINOR. Lors de cet atelier de trois mois, huit films sont réalisés. Depuis, la plupart des jeunes réalisateurs formés dans ces ateliers, continuent leurs activités de réalisation.

Le festival Ânûû-rû Aboro a mis en place une année sur deux depuis 2014, un cycle de formation aux métiers du cinéma documentaire qui se déroule en parallèle du festival et des rencontres avec les réalisateurs des films internationaux sélectionnés. Les stagiaires ont la possibilité de suivre 4 semaines de formation accélérée au métier de producteur de documentaire de création et/ou 3 semaines de résidence d'écriture de documentaire de création destinée aux réalisateurs. Le projet s'est construit en partenariat avec l'association « Ardèche image », créatrice du festival de LUSSAS et initiatrice du réseau « Docmonde » qui fédère les différents programmes de formation à l'international (Europe, Afrique, Eurasie) mis en place par l'association. L'appel à candidature des stagiaires est lancé dans les trois provinces de la Nouvelle-Calédonie, en Polynésie et au Vanuatu. En outre, au centre culturel J.-M. Tjibaou, une Masterclass, l'association Ânûû rû Âboro, en partenariat avec la Province Nord et la Province Sud, organise une masterclass : « Le cinéma documentaire de ses origines à nos jours » animée par Vladimir Léon. En s'appuyant sur son expérience en tant qu'acteur, producteur et réalisateur, il enseignera le cinéma documentaire actuel qui continue chaque jour de s'écrire et de s'inventer. Des producteurs métropolitains sont invités à rencontrer les stagiaires retenus en formation de production, dans l'optique d'éventuelles coproductions. Au-delà de l'enseignement de la formation, le projet espère aboutir à une collection documentaire « Lumière du Pacifique » produite sur la base d'une charte éthique, qui bénéficierait de ce réseau international de diffusion.

3.3. Des réalisateurs kanak, caméra au poing

> « La plupart sont des films engagés mais pas pour autant politiques », déclare Samuel Goromido, Président du comité organisateur du festival. « Beaucoup d'entre eux se déroulent autour de la protection de son pays, de son territoire, de sa maison mais aussi de l'isolement », poursuit Jean-François Corral, délégué du festival. « Tous soulignent le désir des jeunes de la Province Nord de s'exprimer par la création cinématographique et la volonté des institutions de former ces jeunes artistes en devenir. Une mission d'envergure et une démarche d'échange pour ce festival qui ouvre les portes de l'image à un pays de culture orale. »[42]

En 2003, l'association Poadane, en partenariat avec l'ADCK, organisait une importante manifestation autour du film documentaire. Cette initiative, ouverte au public, offrait aux cinéastes documentaristes, l'occasion de se rencontrer, d'échanger au sujet de leurs pratiques et de faire un point sur les difficultés liées à l'industrie du cinéma sur le territoire. L'objet de ces journées accordées à ce genre cinématographique était notamment de réfléchir à l'apport du film documentaire dans la société. Les cinéastes mélanésiens, pour la plupart réalisateurs indépendants, qui se sont saisis de la caméra se distinguent surtout dans des productions de documentaires événementiels, documentaires de création ou encore ethnographiques. Le choix de ce genre est guidé tout d'abord par les conditions matérielles qu'offre le territoire. Il est évident qu'un documentaire coûte moins cher qu'une fiction, mais c'est aussi, comme nous l'avons énoncé plus haut, une question de rétablissement d'une certaine vérité concernant les films anthropologiques ou ethnographiques. Selon la définition donnée par l'Association Française des Anthropologues (A.F.A.), l'anthropologie sociale, ou ethnologie, est une discipline des sciences humaines et sociales qui étudie l'homme en société. En d'autres termes, elle étudie les rapports sociaux propres à chaque groupe humain ou à chaque situation, s'intéressant dans le même mouvement à la grande variabilité des formes de vie sociale. Cette discipline se caractérise par sa méthode d'observation sur le terrain.[43]

---

[42] Extrait de l'Édito du festival Ânûû-rû Âboro, 2008.

- [43] Une méthode de production des connaissances fondée sur l'enquête de terrain ethnologique. Appelé aussi enquête par immersion, observation participante, ou parfois ethnographie, le « terrain » consiste à observer et à s'entretenir avec les personnes composant les groupes sociaux étudiés de manière à comprendre « de l'intérieur » leur univers matériel, symbolique et imaginaire.
- Cette opération peut être qualifiée par le terme de décentrement (produire une connaissance sur la société globale en se plaçant du point de vue d'un groupe particulier) ou par l'expression de « regard éloigné » selon les mots de Claude Levi-Strauss (l'ethnologue étant extérieur à la culture qu'il étudie, il peut en interroger les implicites et les évidences pour les déconstruire et les analyser).

Or, qui mieux que les intéressés peuvent parler de leur culture ? C'est à cette fin que les réalisateurs kanak ont donc choisi le cinéma du réel plutôt que la fiction.

Hier, les débutants filmaient avec une certaine maladresse esthétique, nombreux sont, aujourd'hui, les documentaristes qui réalisent des films avec une excellente maîtrise des outils et des procédés techniques du genre, aussi nous aurions aimé les citer tous mais, il a fallu opérer un choix. Parmi ceux que nous avons retenus citons :

Augustin Cidopua

Photographe et caméraman de la première heure, Cidopua travaille pour l'ADCK depuis la création de celle-ci, au lendemain des Accords de Matignon. Il s'est orienté vers ces métiers de l'image, dès 1982, en répondant à l'appel lancé par le comité organisateur du Festival des arts du Pacifique prévu deux ans plus tard en Nouvelle-Calédonie et finalement annulé en raison des « événements » de 1984. A. Cidopua a accompli depuis ses débuts de photographe un parcours riche d'images et d'expériences, et c'est donc tout naturellement qu'il s'est intéressé à l'image mobile.

Sylvie Hmeun

Journaliste reporter, et réalisatrice indépendante, S. Hmeun a été vice-présidente du festival Ânûû-rû Âboro et participe régulièrement, comme intervenante lors de rencontres, colloques ou manifestations cinématographiques. Spécialiste de l'image puisqu'elle occupe également la fonction de camerawoman à RFO Nouvelle-Calédonie, S. Hmeun déclare à propos des réalisateurs néo-calédoniens :

« Il existe un réel potentiel local en matière de jeunes réalisateurs kanak et néo-calédoniens. Certains ont été formés, d'autres sont à former. Cette question de la formation à l'image est primordiale. » [44]

Nunë Luepack

Jeune réalisateur mélanésien de Lifou, diplômé du CLCF (Conservatoire Libre du Cinéma Français), il collabore ainsi à l'épanouissement du cinéma néo-calédonien porteur de valeurs et des caractéristiques de l'île, en participant en 2005, à la création d'une association pour le développement des cultures d'Océanie et en siégeant en tant que membre du comité organisateur au festival « Sons

- Enfin, la vocation de l'anthropologie sociale est d'être comparative, dans la mesure où son corpus de connaissance s'est forgé à travers l'exploration de la diversité des sociétés existantes ou ayant existé, ainsi que leur comparaison. AFA, www.afa.msh-paris.fr consulté le 27.10.2017.

[44] Hmeun Sylvie, « De la parole à l'image. Regard d'une société sur sa propre image », N-C, *Mwà Véé*, n°43, fév. 2004, p. 19.

et Gestes d'Océanie ». Nunë Luepack revendique, dans son cinéma, sa passion pour le 7ème art mais aussi son combat pour la défense de l'identité kanak. Il réalise, en 2012, *Imula, une terre, des racines et des rêves*[45], son premier film en tant que réalisateur. Puis, en 2015, *Une parole qui ne meurt pas*[46] , documentaire dans lequel le réalisateur retrace la vie du Grand Chef Nidoish Naisseline (fondateur des Foulards Rouges et du LKS). À propos de son documentaire Nunë Lepack explique que :

> « La difficulté pour moi, provient de mon statut clanique, cela regarde l'univers kanak. J'ai voulu partager mon monde (celui d'un Kanak) en l'ouvrant au monde extérieur. C'est cette difficulté qui a nourri mon travail, c'est à partir de là, que j'ai cherché ma place dans le film en tant que réalisateur et en tant que jeune Kanak. C'était un sujet difficile car il fallait se confronter à un personnage, tel que Nidoish Naisseline, outre le fait que le personnage principal était atteint par la maladie, j'étais un enfant kanak devant un grand chef et il y avait un film qui était une priorité. Je voulais re-situer la grande chefferie par rapport à l'autorité de l'État. D'où le titre du film *Une parole qui ne meurt pas*.

La parole, c'est celle d'un homme, celle d'un Grand Chef, d'une chefferie, d'un peuple, d'une île, c'est la parole universelle, ce sont les valeurs que l'on partage avec les autres. Ce documentaire a été récompensé au festival Ânûûrû-Âboro lors de la 9ème édition (2015) et au festival de Rochefort en 2016. Depuis quelques années, Nunë Luepack réalise des documentaires sur la vie culturelle des Néo-Calédoniens diffusés sur la chaîne néo-calédonienne NC 1ère.

Désiré Menrempon

Réalisateur mélanésien, D. Menrempon compte de nombreux documentaires et des documentaires de création à son actif. Il reçoit son premier prix en 2007 (1ère édition du festival Ânûûrû-Âboro) pour *Le Palika a trente ans, une histoire, une lutte* (2006) - *La parole du Mwâka* (2007) - *Mon grand-père Bwaé* (2008) - *André Saïd, une mémoire en partage* (2009) - *BB lecture : les mots, ces beaux arbres qui poussent (*2011) - *Mourir pour toi Kanaky* (2011) - *Bùrù tara paa* (2011).

Tyea Cédric[47]

Considéré comme le gardien du patrimoine, Cédric est un enfant de la tribu de Tiéti à Poindimié, formé aux ateliers Varan et à l'école supérieure du multimédia à Aix-en- Provence, il rejoint la chaîne Calédonia en 2013. Il réalise une émission du nom de « Wéari ». Selon Cédric Tyea, *Wéari* en langue Païci, cela veut dire « garder, préserver ». Le but de Wéari c'est de mettre en valeur le pays, sa nature et ses hommes avec leurs valeurs. « Plus on connaît l'autre, plus on peut tisser des liens avec lui. À chaque fois que nous arrivons sur un lieu de tournage, nous faisons un geste coutumier avec nos

---

[45] Lupack Nunë, *Imulal, une terre, des racines et des rêves*…, N-C, SaNoSi Production, 2011, 59 mn.
[46] Lupack Nunë, *Une parole qui ne meurt pas*, N-C, SaNoSi Productions, 2015, 52 mn.
[47] Cédric Tyea, https://www.caledonia.nc/emission/weari

interlocuteurs. C'est un peu comme si je faisais ce geste à la place du téléspectateur, pour l'autoriser à entrer chez ces gens qu'il ne connaît pas. » Ces documentaires format TV sont le résultat d'une grande maîtrise de l'objet et de son sujet.

Colette Watipan

Réalisatrice indépendante, Colette Watipan a tourné *L'Infinie* (2008) - *L'Histoire* (2009) - *Femme, chef de clan* (2010) - *Le lien : quatre femmes artistes kanak (*2011), …

Brigitte Whaap

Cinéaste indépendante et journaliste rédactrice pour France télévisions, Brigitte Whaap, est l'une des figures incontournables du cinéma et de l'audiovisuel en Nouvelle-Calédonie. Après un master de journalisme à l'ESJ Paris, elle fait ses débuts au cinéma en suivant la première formation à l'image dispensée par les Ateliers Varan en 1992. À l'issue de cette formation, elle crée, avec la collaboration de Brigitte Travant et Désiré Menrempon, l'association Poadane. Désireuse de perfectionner son art, B. Whaap complète sa formation avec un diplôme en cinématographie et production au Queensland school of film and television production.

Ses documentaires ethnologiques ou de création sont souvent sélectionnés et récompensés lors de festivals. Elle confie au magazine *Mwà Vèè* qu' « un documentaire ethnographique bien fait, sans voyeurisme ni exotisme gratuit, peut apporter des éléments d'une meilleure compréhension d'une société en évolution comme la nôtre. »[48] Sa filmographie est protéiforme puisqu'elle pratique aussi bien le cinéma du réel que la fiction : C*annibale* (2009) ; *Le monde des esprits* (2012) ; *Le retour de Marius* (2011) qui retrace le parcours de Marius Kaloïé, qui comme une centaine de Kanak s'était rendu en Métropole pour la grande exposition coloniale en 1931, de son arrivée à sa mort en 1941.

D'autres réalisateurs de documentaires ont eux aussi proposé leur lecture de la vie et des coutumes kanak, il s'agit de : Chantal Lepeu, Elie Peu, Wayenece Wayenece, …

Pour ces cinéastes amateurs néo-calédoniens, imprégnés de culture télévisuelle et de productions hollywoodiennes, le documentaire se présente comme une école du regard. Réaliser un documentaire permet en effet de regarder le monde, de le questionner sans prendre en compte les cadres définis par la théorisation de l'esthétique filmique qui conduisent à une artificialité ne permettant plus de rendre compte du réel et de sa vérité. Porter un regard engagé, débarrassé de l'héritage d'un cinéma trop convenu, trop académique ou commercial, telle est la nécessité qui s'impose au cinéaste océanien. Cependant, les mutations du genre documentaire consentent aussi à une prise de conscience

[48] Whaap Brigitte, « Regard d'une société sur sa propre image », in *De la parole à l'image, Mwà Vèè,* NC, ADCK, n°43, p. 20.

esthétique qui, par retournement réflexif, pose la question du point de vue et de la restitution du réel. Il est très difficile pour le cinéaste-amateur, voire confirmé, de se mouvoir dans cet espace tant le documentaire est rebelle à la définition.

Le documentaire ou cinéma du réel n'est pas le seul format prisé par les cinéastes néo-calédoniens, le documentaire-fiction, les courts-métrages et les clips sont aussi des formats qui emportent l'adhésion des réalisateurs. Les premiers documentaires qui ont été sélectionnés lors de festivals (Festival des films du pays, Festival de La Foa ou Festival Ânûûrû-Âboro), démontrent bien cet engouement pour ces genres mais cela fait l'objet d'un autre chapitre. Pour l'instant, nous voulons comprendre pourquoi le documentaire reste le genre dominant dans la pratique des réalisateurs kanak.

3.4. Le documentaire : un choix sous contrainte mais pas seulement.

> « Les documentaires c'est l'enfer. D'abord on ne vous donne pas d'argent, ensuite, personne ne va les voir, et, enfin cela prend un temps considérable. J'en fais parce que cela me passionne, mais c'est vrai que c'est pas facile. »[49] Louis Malle

Le documentaire et le documentaire-fiction sont des genres très prisés par les réalisateurs locaux. Cela était vrai au tout début de la pratique de cet art mais cela reste encore vrai aujourd'hui. À cela, il faut voir deux raisons : la première, concerne la production cinématographique océanienne, celle des petites îles françaises (Tahiti, Nouvelle-Calédonie) ou anglo-saxonnes (Vanuatu, îles Fidji, Tonga et Samoa...), qui ne bénéficie pas du tout des mêmes conditions que celles des productions australiennes ou néo-zélandaises, l'industrie du cinéma en Nouvelle-Calédonie est en état de déshérence ; la seconde pointe l'absence de distributeurs sur la scène internationale voire nationale. Sans producteurs ou sans fonds de soutien audiovisuel et sans distributeurs de fictions, c'est surtout vers la réalisation du documentaire ou du court-métrage que se tournent les réalisateurs. Le choix du genre audiovisuel ne résulte donc pas seulement de la volonté du cinéaste mais répond le plus souvent à une nécessité économique et commerciale.

La diégèse d'un film n'est pas le seul fait d'un désir de création, elle est soumise à une réalité économique, politique, sociale mais aussi philosophique et esthétique. Une autre raison qui sous-tend le choix de leur cinéma que certains spécialistes qualifient « d'amateur » en raison d'une déconstruction du schéma esthétique classique, est l'absence de formation. Le plus souvent autodidactes, les documentaristes font preuve dans leurs premières productions de certains écarts

[49] Entretien avec Louis Malle par Claire Devarrieux et Marie Christine de Navacelle, in « Cinéma du réel », Paris, Editions Autrement, 1988, p. 4.

esthétiques par manque de savoir-faire. Cependant, ce motif n'est pas la seule raison qui motive le choix du documentaire. En décidant de pratiquer cet art avec toutes les imperfections qu'on peut lui reconnaître, les documentaristes néo-calédoniens souhaitent s'affranchir d'une forme d'aliénation liée aux contraintes du cinéma européen. Leur cinéma n'est pas une erreur de casting, s'il fait un pas de côté par rapport à la norme, c'est pour prendre du recul et proposer un cinéma qui serait quelque chose d'un autre ordre, peut-être de l'ordre de l'inattendu. Ce faisant, les documentaristes néo-calédoniens veulent rendre les spectateurs actuels disponibles pour une nouvelle lecture du cinéma, et susciter chez eux un autre regard. Un regard neuf, lavé des habitudes audiovisuelles du septième Art, un regard sensible à leur histoire. Susciter de l'émotion chez le spectateur n'est pas seulement le fait d'un film qui respecterait tous les codes de l'esthétique, parfois, c'est de la maladresse que jaillit l'esthétique.

3.5. Du cinéma du réel à la fiction

> « Le film documentaire joue un rôle de premier plan, curieusement peu reconnu en regard de l'intérêt qu'il présente pour une société en pleine mutation. Les réalisateurs indépendants éprouvent de grandes difficultés à exprimer leurs qualités cinématographiques dans le pays. Et, bien davantage encore à présenter leurs films au grand public, les débouchés sont extrêmement limités, en matière de diffusion. Les aides à la réalisation relèvent d'une procédure complexe et souvent dissuasive pour les jeunes (…) ». Édito, *Mwà Véé,* 2004.

Avant toute chose, il importe d'avoir en mémoire que les aides institutionnelles dans le documentaire et plus largement de la production audiovisuelle ne permettent pas aux non-Kanak et aux Kanak de réaliser des moyens et longs-métrages de fiction. Le plus souvent, ils réalisent des films avec leurs moyens propres. Par ailleurs, le fait d'avoir été écarté du financement du CNC (Métropole) jusqu'en 2018, a limité la création d'oeuvres cinématographiques et audiovisuelles locales. Le souhait des réalisateurs serait que le gouvernement instaure une vraie politique de développement audiovisuelle sur le territoire. Il y a donc beaucoup à faire pour favoriser l'émergence d'un cinéma du terroir de tous les genres. Et, c'est « en partie » en raison de cette déshérence financière que le cinéma du réel occupe une grande part de la production audiovisuelle.

> « Il y a beaucoup à faire dans le domaine documentaire, mais également dans le domaine de la fiction. Il faut créer des films qui contribuent à faire évoluer les mentalités (…). Il faut faire émerger, valoriser tout le monde, c'est ça, l'image (…) j'espère que les gens seront de plus en plus à l'écoute du devenir de leur propre image. » Désiré Menrempon.[50]

Le cinéma du réel reste, cependant, un genre très prisé des réalisateurs locaux car le cinéma de vérité peut être approché comme un matériau permettant d'apporter un témoignage historique

[50] Menrempon Désiré, « Regard d'une société sur sa propre image » in *De la parole à l'image*, *Mwà Véé*, ADCK, n°43, 2004, p. 18.

d'ordre social, sur la culture et l'environnement des Néo-Calédoniens. Le documentaire filmé de l'intérieur, offre une vision plus intime de la société et du fonctionnement des mentalités des peuples qui la composent. Ce genre filmique est donc nécessaire pour la communauté concernée, pour les étrangers et également pour les historiens, anthropologues et ethnologues dont les limites concernant l'étude et l'observation des peuples autochtones sont définies par les coutumes et tabous.

Or, si ces experts de l'étude de l'homme achoppent sur des interdits, il arrive que les réalisateurs kanak eux-mêmes ne puissent pas toujours tout filmer et tout montrer. Pour eux aussi les limites sont fixées et contrairement aux non-Kanak, ils savent où filmer (lieux non sacrés), quand (rythme des activités) et comment filmer les personnages dans leur quotidien puisqu'il ne faut pas l'oublier, c'est dans le quotidien que vient s'inscrire le sacré et certaines paroles ou gestes sont frappés du sceau du secret.

La quotidienneté est à la fois un objet d'analyse privilégié et un matériau majeur des documentaires anthropologiques mais aussi de création. Les premières réalisations cinématographiques témoignaient d'une pratique du documentaire « restreinte » c'est-à-dire dans une démarche filmique qui ne prend en compte que les faits et les événements sans retouche esthétique et/ou narrative du réel. Puis, la maîtrise de l'outil technique a ouvert de nouvelles possibilités pour les documentaristes qui se sont exercés à pratiquer une version « élargie » du documentaire, autrement dit, à des réalisations dont la dimension technique transfigure le réel, en convoquant l'imagination des auteurs dans la restitution du réel, pour en définitive, situer leur production dans un genre hybride : le docu-fiction. De l'hybridation à la fiction, il n'y avait qu'un pas que s'est empressée de franchir la jeune génération de cinéastes.

> « Solidement installé entre la nécessité de dire et la nécessité d'être, le festival interroge autant les sujets que les formes... Il existe pour questionner le hors champ de ses propres images (…) » René Boutin, directeur artistique, édito du festival Ânûû-rû Âboro, 2016.

3.6. Les nouveaux formats cinématographiques

> « Depuis ses débuts (1998) et grâce à ses partenaires locaux, le festival ouvre une fenêtre sur la production calédonienne de films de fiction et de clips musicaux, à travers les différents concours mis en place pour valoriser le secteur. Grâce à cette émulation annuelle, les cassettes VHS des premières éditions ont fait place aux nouveaux modes de prises de vue numériques et formats de diffusion, et la qualité des films proposés en compétition n'a cessé de progresser. (…) » - Hélène Singer, Edito, Festival de La Foa, 2004.

Lors de la première édition, présidée par le réalisateur français Jean Jeunet, intitulée « S*ang neuf calédonien* », le Festival de La Foa accueillait douze films amateurs dans une seule catégorie artistique : « le court-métrage », sans une réelle distinction de niveaux : amateurs, individuels, collectif, scolaire, etc, tous concouraient dans la même catégorie. À cette confusion de classes, s'ajoutait la qualité des premières réalisations qui ne répondaient pas aux formats codifiés du cinéma.

Les premiers films, selon Delphine Ollier[51] étaient « tournés *avec les moyens du bord et montés entre deux magnétoscopes, vaguement rythmés par une musique additionnelle. Des films souffrant d'un manque évident de matériel, de connaissances techniques, et parfois d'une histoire...»* Les réalisateurs de courts-métrages des premiers festivals, étaient certes très enthousiastes à l'idée de participer à cette nouvelle aventure culturelle néo-calédonienne, car le festival de La Foa était un événement qui se donnait à voir pour certains comme un épanouissement de leur art. Mais les maladresses esthétiques dues à un manque d'expérience et de formation (certains participants, par faute de moyens et de réseaux, cumulaient toutes les fonctions : scénariste, réalisateur, monteur, caméraman...), caractérisaient bien un cinéma dit d'amateurs.

Quant à la fable cinématographique, Delphine Ollier ajoute que si *« les Néo-Calédoniens se plaisent à raconter des histoires détachées de leur environnement, la plupart des spectateurs attendent malgré tout de retrouver une spécificité néo-calédonienne dans le sujet, le décor ou l'accent. »* La réalité sociale et culturelle locale constitue en général, la matière essentielle du cinéma néo-calédonien car le spectateur cherche à identifier avant tout à travers ces images mobiles, sa particularité insulaire. Ainsi, on retrouve, parmi les courts-métrages primés, des légendes kanak ou néo-calédoniennes telles que : *Sinoë* de Henri Kela Qenenoj, *La légende de Moéa* de Julien Grumaud, *La dame et le bonhomme* de Daniel Fanoy ou encore *Pelagia* de Monette Goudet et Colette Alonso.

Devant le nombre croissant de dépôts de réalisations, depuis la création du festival de La Foa, les responsables des concours, chemin faisant, ont établi une liste de prix avec des catégories distinctes dans la présentation des courts-métrages en 2002, puis des « Clips » en 2005. Actuellement, on ne dénombre pas moins de 20 prix attribués aux cinéastes néo-calédoniens récompensant les réalisations locales de « courts-métrages », de « Jeunes Talents », de « Très Courts-Métrages » et de « Clips ». Une des finalités de cet événement culturel, c'est aussi de répondre à la nécessité de mutualisation des compétences techniques et de mise en relation de ressources humaines. Il faut considérer ce festival de cinéma comme un lieu de formation, car si la qualité des films s'est améliorée depuis quelques années, c'est en partie grâce à ces lieux d'échange et de partage.

Au fil des éditions, les organisateurs du festival de La Foa, un peu plus expérimentés, ont décidé de faire quelques ajouts aux critères de sélection, désormais, les films d'animation répondant aux critères de la fiction sont acceptés, ainsi que les réalisations tournées à l'extérieur mais produites par des équipes locales. Parmi les nouveaux prix proposés aux participants, il en est un très original

[51] Déléguée générale du Festival de La Foa, « La nouvelle vague calédonienne » in *Correspondances océaniennes*, Vol. 3, n° 2, juin 2004.

qui voit le jour en 2015, c'est le prix *Courts contre la montre !* : dispositif imitant le principe du *speed dating.* En présence du public, amateurs et professionnels, auteurs de films de fiction ou d'animation, présentent en 7 mn leurs réalisations audio-visuelles. 7mn, c'est exactement le temps dont les participants disposent pour convaincre le jury. Ce prix innovant, à la croisée du concours d'éloquence et du théâtre est très apprécié du public. Il exige de l'orateur une réflexion concise et argumentée donnant la priorité à la parole plutôt qu'à l'image. Depuis 2004, le Festival de La Foa, devenu complètement autonome, vis-à-vis du *Festival du Film de Paris*, présente désormais sa propre sélection de « Films du pays et d'ailleurs », en collaboration avec l'Agence du court métrage de Paris.

En 2007, la Province Sud crée un nouveau concours : « Le Marathon de l'image ». Ce nouveau concours qui ne s'adressait à ses débuts, qu'à une certaine partie de la population, s'étend à partir de 2011 à la Province Nord afin de répondre à une demande des réalisateurs de plus en plus nombreux. Sollicitées par les jeunes cinéastes, quelques associations ont œuvré pour la promotion du cinéma local, c'est le cas de « Kassiopée [52]» et de ses « Carrefours des Arts [53]» de 2005 et 2006, ou encore du « Cri du Cagou[54] » avec ses festivals de 2007 et 2008. Mais, la participation d'organismes considérés comme des institutions en Nouvelle-Calédonie, comme le cinéma Rex de Nouméa et le Centre d'Art de Nouméa (association Calciné) à la création de courts métrages et à l'utilisation des divers supports numériques, inscrit le septième art dans une nouvelle dynamique : la diversité des formats.

Si le septième art fascine toujours autant les spectateurs, c'est en partie pour l'offre multiple de genres cinématographiques. Il peut en effet, opter à l'envi, pour un western, drame, comédie, cinéma d'auteur, cinéma d'animation, thriller…, toutefois, cet art protéiforme n'oblitère pas pour autant, l'argument des réalisations cinématographiques néo-calédoniennes caractérisées par la représentation de leur monde tout empreint de tabous et de mythes. Comment le cinéma néo-calédonien est-il passé du cinéma de vérité à la revendication d'un cinéma de fiction ? Et quelle est la part mystique et poétique qui traverse les fables néo-calédoniennes ?

3.7. Les pionniers du cinéma de fiction et l'émergence de nouveaux talents

> « Notre festival, essaie de donner un espace, à la tribu, et un temps, extensible à l'année, à ces films documentaires qui ne sont pas

[52] Association culturelle néo-calédonienne.
[53] Manifestation culturelle pour le rayonnement des arts (danse, musique, théâtre…)
[54] Webzine culturel de Kanaky, Nouvelle-Calédonie.

> seulement des témoignages plus ou moins bien « habillés » qui documentent le réel mais qui se veulent des œuvres cinématographiques dotées de leur propre langage, de leur propre narration et d'une forme qui leur est propre. » - Paul Nyaoutine, Président du festival des films documentaires du Pacifique.

Les cinéastes qui occupent une place importante aujourd'hui dans le paysage audio-visuel néo-calédonien participent à des festivals, obtiennent des récompenses et sont animés par le désir de faire connaître les multiples visages de la Calédonie (culture, identité, paysages, histoire). Certains sont autodidactes mais ont participé à des ateliers d'écriture ou de production proposés par des structures locales ; d'autres ont suivi des formations universitaires ou encore des enseignements dans des écoles de cinéma en Métropole. Au fil des ans, ils deviennent de plus en plus nombreux à exprimer leur sensibilité à travers divers formats filmiques : clips, reportages, documentaires, courts-métrages, publicité… Si tous les réalisateurs font preuve d'une réelle passion pour leur art, il n'en demeure pas moins qu'ils l'exercent souvent dans des conditions techniques et économiques insatisfaisantes les contraignant à occuper divers postes dans le métier du cinéma. Cependant, avec l'éligibilité de la Nouvelle-Calédonie au CNC depuis juin 2018, le cinéma néo-calédonien pourra enfin se libérer de cet étau financier qui enfermait les projets esthétiques des cinéastes dans des réalisations à petit budget. Filmer à moindre coût était une vraie gageure pour ceux qui ne voulaient pas sacrifier leurs aspirations à une impossibilité financière.

Parmi ces réalisateurs, considérés comme les pionniers du cinéma de fiction en Nouvelle-Calédonie, citons :

Eric Beauducel : Néo-Calédonien d'adoption, Eric Beauducel s'installe en Nouvelle-Calédonie en 1991 à la faveur d'un concours cinématographique. Lauréat des « Bourses de l'aventure de la mairie de Paris », Eric Beauducel arrive sur l'île avec un ami et n'en est jamais reparti. Ses documentaires de grande qualité esthétique évoquent l'écosystème du territoire mais aussi l'histoire et la culture des Néo-Calédoniens :

> « Un vrai coup de foudre, se souvient-il, et une première rencontre avec les tribus et la culture kanak. La surprise était grande à chaque fois de voir deux jeunes de 24 ans débouler de la forêt pour dormir à la tribu et discuter de la coutume. J'ai à l'époque fait l'ascension du mont Panié, du mont Humbold, sillonné le Grand Sud sur les sentiers du bagne… et réalisé mon premier film, *Terre inconnue*, un 26 mn diffusé sur FR3, mes premiers pas dans le métier de réalisateur. »

Filmographie *Voyage en pays kanak* (1994), lauréat Camel aventure, sélection du festival d'aventure de Liège (1995) ; *Les Transportés* (1997) ; *Le bataillon des guitaristes* (2004), Prix du FIFO « meilleur documentaire historique » ; *Walpole, l'île mystérieuse* (docu-fiction) (2010), Lauréat du Prix du documentaire Canal+ overseas ; *Le Lagon* (2011) ; *Wallis et Futuna*, *des jeux malgré tout*

*(*2013) ; *Une Justice entre deux mondes*,(2014) ; *Sur les terres du roi Nick* (2016) ; *Les Secrets de Déva* (2018).

Emmanuel Desbouiges : Producteur et Réalisateur de documentaires et de reportages sur la Nouvelle-Calédonie, E. Desbouiges a occupé tous les postes clés de l'image : de la prise de vue à la réalisation, en passant par le montage. Passionné par le documentaire et les voyages, il réalise, depuis 2010, en Nouvelle-Calédonie, des films sur l'identité, l'histoire, la culture kanak et néo-calédonienne.
Filmographie : en collaboration avec Dorothée Tromparent (productrice et réalisatrice, elle a suivi des études de journalisme (ESJ de Lille), avant d'exercer dans la presse parisienne et de devenir formatrice, en Afrique notamment. Installée en Nouvelle-Calédonie depuis 2007, elle y réalise des documentaires sur l'identité et la culture du pays.)
Kanak, *Le souffle des ancêtres* (2014) *; Carsud, toute une histoire* (2014) *; Trois Tôles et un manou (2015) ; La Tribu de l'invisible* (2016) *; Eliott, Paradis perdu (2017) ; Au Nom du Père, du Fils et des Esprits* (2017) ; *Notre Guerre* (2019).

Terence Tesh Chevrin : Considéré comme le Stephen Spielberg de la Nouvelle-Calédonie, cet enfant du pays inaugure avec son film indépendant *Ni 28,* produit par Niaouliwood Production en 2010, un format encore inédit sur le territoire : le long-métrage et un nouveau genre : la science-fiction. Ce film, le premier d'une trilogie annoncée, a reçu le prix *Nautile,* 2011 au festival de La Foa, le Prix du Meilleur Film au Toronto International Film And Videos Awards (TIFVA) au Canada ainsi que le meilleur film de zombies et la meilleure bande-son au Fright Night Film Fest du Kentucky, 2013. Ce film est le résultat d'un vrai projet personnel :

> "*Ni 28*[55] est une trilogie, un projet de Films avec un grand F. Monter un projet de long-métrage est une tâche ardue, le cinéma étant une entreprise humaine et financière très lourde. Et ça l'est encore plus quand l'on transpose cette ambition à un petit pays comme la Nouvelle-Calédonie, où il n'existe aucune industrie cinématographique, où les techniciens manquent, où les comédiens ne peuvent exercer à plein temps, et où rentabiliser un tel investissement est difficile. Si tu rajoutes à ça les thèmes et genres que j'aborde (les soucis du pays, les conflits sociaux et politiques, teinté de SF et de dystopies en tout genre), la difficulté s'amplifie grandement. Cette situation est alarmante mais connue de ma part depuis que j'ai décidé de me lancer dans cette aventure. Je suis un enfant du pays qui va réaliser des films, un point c'est tout. » [56]

Olivier Gresse : « Homme-orchestre » du cinéma, ce Néo-Calédonien fonde sa propre maison de production : DUOL, et occupe principalement les postes de réalisateur et producteur mais aussi de scénariste, de chef-opérateur, de monteur, de cadreur, d'ingénieur du son, sur de nombreux projets

---

[55] ***Ni 28.*** Long-métrage fantastique et produit par la maison de production Niaouliwood. Le film est annoncé comme le premier opus d'une trilogie dans le multiplexe nouméen, en 2013. Un ouvrage mettant en scène un jeune héros aux prises avec des morts-vivants infectés par un virus mystérieux.
[56] Chevrin Tesh Terence, Extrait d'un entretien accordé à « Les échos d'Altair », 2015.

audio-visuels néo-calédoniens (clips, pub, documentaires, reportages, fictions, films institutionnels), bref, sa pratique est incroyablement riche. À titre personnel, il a réalisé et produit plusieurs documentaires et courts-métrages dont : *Pour Marie (*2010), récompensé au Festival Ânûûrû-Âboro, 2011 ; *Évasanés* (2016) ; *Je ne pleurerai plus* (2016).

Manuella Ginestre : Très tôt, à l'âge de 11 ans exactement, cette Néo-Calédonienne s'est intéressée à la réalisation de films et depuis, cette passion n'a fait que grandir. Autodidacte, elle réalise plusieurs documentaires diffusés au Festival de La Foa mais avoue, lors d'une rencontre en août 2016, sa préférence pour les courts-métrages. Consciente des limites de sa pratique, elle part se former en Métropole et revient avec un diplôme et de nouvelles idées en poche. Sa bonne maîtrise de la réalisation et de la production audiovisuelle lui ouvre grandes les portes du cinéma et des genres. Ainsi elle s'exerce au documentaire, au court-métrage, au clip-vidéo, au cinéma fantastique, toujours avec succès, puisque cette jeune réalisatrice, productrice et monteuse accumule les récompenses : lauréate du « Défi jeune », ses films : *Arrêt sur image* (2006) ; une libre adaptation du roman *Cannibale* de D. Daeninck ; *Vermines* (2009*) ; Manous* (2010) ou encore *RAVN* (2015) sont souvent retenus lors des sélections des festivals et primés au *Festival du Cinéma d'ici et d'ailleurs,* au Festival Ânûûrû-Âboro ou encore au Festival de La Foa. Rompue à la réalisation des courts-métrages, M. Ginestre souhaite, désormais, passer à la réalisation de longs-métrages mais pour les mêmes raisons exposées par Terence Tesh Chevrin plus haut, il s'avère encore impossible d'envisager un tel format en Nouvelle-Calédonie. Pas question pour autant de renoncer à cet art car pour M. Ginestre « c'est le meilleur Art qui soit à mes yeux, une façon de donner « la vie », de créer des univers personnels que l'on partage avec le public. Je me sens vivante quand je crée. »[57]

Ludovic Hutier : Scénariste et réalisateur, L. Hutier se fait connaître avec *Réciprocité,* un court-métrage de 7'36 en 2002 puis, affirme son style dans une fiction : *Tous coupables,* réalisé en 2015. C'est un des seuls cinéastes néo-calédoniens à évoquer son plaisir manifeste d'écrire des dialogues. Ce polar de 30mn, qui existe aussi en version longue (52mn) remportera le prix du meilleur court-métrage au festival de La Foa 2016. Pour écrire T*ous coupables*, Ludovic Hutier s'est inspiré du film *Prisoners* de Denis Villeneuve et a beaucoup travaillé la lumière. Il est vrai que le traitement de la lumière n'est pas le point fort des productions audiovisuelles néo-calédoniennes.

Sébastien Marquès : Récompensé au festival de Cannes en 2017 pour son film *L'Arbre et la pirogue,* ce réalisateur néo-calédonien, chef de projet chez « Why not productions » à Paris, a soulevé dans

[57] Ginestre Manuella, Extrait de « Le court en dit long… », NC 1ère, 10 Octobre 2017.

son court métrage le mal-être des Kanak dont la vie citadine a modifié en profondeur leur attachement à leur culture.

Alan Noguès : Réalisateur documentariste, Alan Nogues a débuté comme cuisinier avant de faire des études de littérature. « (…) comme nous avions une section littérature du Pacifique comportant un volet littérature néo-calédonienne, je me suis tout naturellement intéressé aux auteurs du pays. Ce qui m'a ouvert l'esprit sur la spécificité de ce pays d'un point de vue humain, culturel, social, historique et politique. » Son premier film *L'île continent* a été motivé par son intérêt pour les sciences de l'environnement mais aussi les sciences humaines et les croyances autochtones.

Filmographie : *L'île continent* (2013) ; *Un Caillou et des livres* (2014) ; *La Dernière révolte* (2015) ; *Terre de métal* (2016) ; *Belep*, *Anges et Démons* (2017).

Jérôme Roumagne : À 26 ans, diplômé de « 3IS » (Institut International de l'Image et du Son) ce très jeune réalisateur néo-calédonien a travaillé comme assistant réalisateur sur des séries (*Profilage*), des courts-métrages et des longs-métrages (*Jusqu'à la garde,* de Xavier Legrand notamment). Fort de son expérience, il réalise le court-métrage *Respire* en 2016, sélectionné au Festival de *Short Film Corner* du Festival de Cannes 2017 et fera partie de la sélection officielle du Champs- Elysées Film Festival. Son nouveau projet : réaliser un film d'animation sur les légendes kanak et les histoires du pays.

Brigitte Travant : Impossible d'évoquer des noms de réalisateurs sans la citer. Cinéaste de la première heure, Brigitte Travant s'est formée aux Ateliers Varan avant de fonder avec Brigitte Whaap et Désiré Menrempon, l'Association Poadane. Elle est une référence en matière de cinéma et d'audiovisuel sur le territoire. Elle a en effet, beaucoup oeuvré pour démocratiser la pratique du cinéma auprès des jeunes de quartier.

Jacques-Olivier Trompas : Photographe et réalisateur de diaporamas d'événements visuels, Jacques-Olivier Trompas réalise pour la chaîne néo-calédonienne NC 1ère toute une série de documentaires : *Xport*, *Plate et coup de pêche (2015), Au Coeur des pouvoirs,* mais aussi des fictions : *Feu nos pères* (2008) ; *L'archipel des forçats (2009) ; The caledonian war (*2012) ; *Au Rythme des chevaux* (2016).

Rossero Roland : Installé sur le territoire depuis 1986, ce journaliste culturel, réalisateur et scénariste de courts-métrages a été maintes fois récompensé pour ses productions sélectionnées au cours de plusieurs festivals. Très impliqué dans les activités cinématographiques néo-calédoniennes, Roland Rossero intervient dans les ciné-clubs des lycées et collèges pour enseigner

l'analyse filmique depuis 2006 et pour animer des ateliers d'écriture depuis 2008, toujours en milieu scolaire. Désireux de faire partager à tous les publics sa passion pour l'image en mouvement, ce réalisateur a souhaité intervenir également auprès des prisonniers du Camp Est, et à la Croix-Rouge afin d'initier les amateurs de cinéma à la fabrique de l'image. Fondateur de l'association Cal-Ciné en 2002 et président de 2011 à 2014, R. Rossero est également président de l'association « Cinéma d'ici et d'ailleurs » et a oeuvré pour la création d'une salle de cinéma « Art et Essai » à Nouméa, en 2016.

Filmographie : *Et si on refaisait les dix commandements* (1999) ; *Le cinéma de papa (*2003) ; *Pas sans les autres* (2008) ; *Le voyeur de bicyclette* (2010) ; *Contacts* (2014) ; *Un poids de moins* (2015) ; *La nuit du rôdeur* (2016) …

La filmographie de tous ces cinéastes n'est, évidemment, pas exhaustive, nous n'avons retenu ici que les films les plus emblématiques de leur activité. Cantonnés au genre du documentaire pour des raisonS séconomiques, les pionniers du cinéma néo-calédonien étaient accoutumés à composer en fonction des contraintes du marché, mais les nouveaux outils numériques les ont encouragés à s'orienter vers de nouveaux formats. Désormais, ils créent des fictions, des clips, des courts et moyens-métrages. La révolution technologique a en effet démocratisé la pratique du cinéma en Nouvelle-Calédonie, et du statut d'amateurs les Néo-Calédoniens sont passés à celui de professionnels. En effet, il y a tout lieu de penser que l'essor du numérique a vraisemblablement, à partir des années 2000, participé au développement d'une nouvelle génération de cinéastes, et parmi eux : Alex Bardel, Jean-Michel Boré, Fabien Cailleau, David Minguez (premier vidéaste indépendant à populariser l'animation 3D), Michel Besse, Stéphane Baillet, Jimmy Janet, Claude Beaudemoulin, Vincent Lépine, Jessy Deroche, Matthieu Perrochaud, Jeoffrey Dumont, Christophe Martin, Clément Bouchet, Benjamin de Los Santos, Erwann Bournet, Christophe Maunier.

3.8. Des lieux de réception

La Nouvelle-Calédonie s'inscrit pleinement dans la société de l'image et du numérique. Elle cherche constamment à multiplier et à améliorer les conditions de réception des films sur le Territoire. Malheureusement, la progression des installations dans les provinces Nord et des Loyautés, dénote une grande insatisfaction pour les spectateurs qui ne profitent pas encore des équipements des grandes villes de la Province Sud. Deux salles seulement en Province Nord, c'est trop peu, mais certaines municipalités offrent aux habitants de leurs communes, à défaut de voir des films, la possibilité de *faire son cinéma.* Ainsi, la Ville de Nouméa accompagne tout projet (du documentaire historique à la série TV « Taxical ») à travers des subventions. Elle met des locaux du Centre d'art à disposition de

l'association *Calciné* qui y organise des ateliers avec les sections audiovisuelles des lycées de la commune, ainsi que des projections de films. Le service « Culture et Fêtes de la Ville » collabore également avec le bureau d'accueil de tournages de la Province Sud (BAT) pour tout ce qui concerne les aides matérielles et la logistique. Tout au long de l'année, les cyberbases installées dans les maisons municipales de quartier accueillent par ailleurs des ateliers de sensibilisation et de conception de courts-métrages, chacune d'entre elles travaillant sur une thématique bien précise. De son côté, le *Rex Nouméa* possède une cyberbase spécialisée en audiovisuel où les 12-26 ans peuvent s'initier aux clips, reportages et autres courts-métrages.

En plus des salles, les films documentaires peuvent être visionnés dans les médiathèques de la ville de Nouméa et au Centre Culturel Tjibaou : « Le centre culturel met en œuvre les solutions les mieux appropriées pour faire passer ce message d'ouverture. Cela passe par la médiathèque où l'on peut venir visionner des films vidéo, écouter des documents sonores, consulter des documents écrits culturels… pour montrer la richesse que nous avons »[58], nous informe le réalisateur kanak, Augustin Cidoppua, qui avait émis le vœu qu'une chaîne de télévision publique (RFÔ en l'occurrence pour l'outre-mer) diffuse les films anciens ou plus récents réalisés pour la collecte du patrimoine kanak mais ceci fera l'objet d'un chapitre de notre seconde partie dans lequel nous aborderons comment la télévision prend le relais des salles de cinéma.

Nous verrons également comment le cinéma néo-calédonien se définit essentiellement à travers un genre : le documentaire, se fait connaître depuis plus d'une dizaine d'années par le biais des festivals, tels le Festival de La Foa (commune de La Province sud) et le Festival *Ânûûrû-Âboro* (festival du Pacifique) et hors les murs avec le FIFO (festival du film océanien), FIFIG, le Festival de Rochefort Pacifique, ou encore sur certaines chaînes de télévision Zin TV, par exemple à Bruxelles…. Filmé avec une certaine économie de moyens, et une pratique encore imparfaite, le cinéma néo-calédonien ne cesse malgré tout d'évoluer. S'il se voulait anthropologique dans ses premières réalisations, et à destination du peuple kanak, dans une fonction mémorielle et de sauvegarde de la culture, le cinéma local évolue aujourd'hui vers un cinéma d'altérité et de fiction en diversifiant les formats audio-visuels (clips, documentaires, et courts-métrages). Cette mutation se traduit par un contexte éthique et esthétique propre à cet archipel de l'Austro-Mélanésie.

L'image questionne l'écriture : l'idée d'une suffisance du dialogue, de la perfection de l'objet est au cours de la réflexion des artistes. Leur cinéma est constitué de ce qu'il ne dit pas. Comment les ressources de l'écriture cinématographique sont-elles explorées pour se dire et dire le monde ?

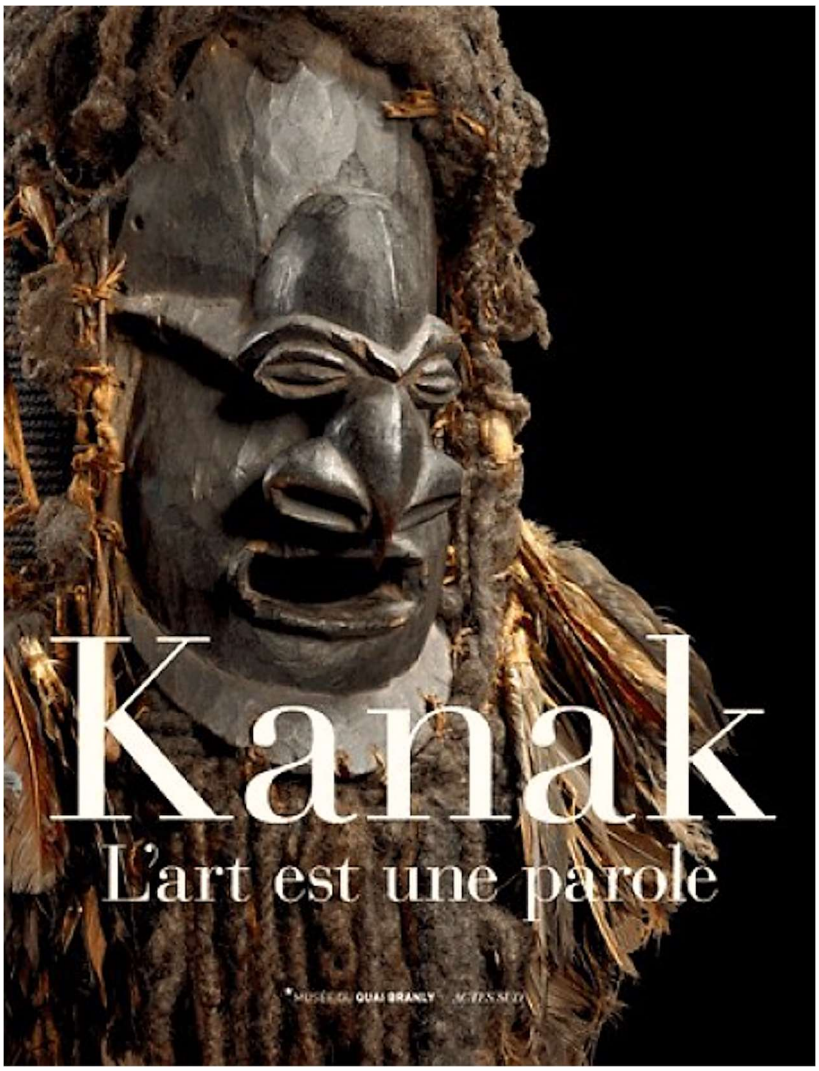
---

[58] Cidoppua Augustin, *«* Regard d'une société sur sa propre image », in *De la parole à l'image*. *Mwà Véé,* n°43, fév-mars-avril 2004, p. 15.

Conclusion

Le contexte social, économique et politique dans lequel les Néo-calédoniens ont évolué depuis la colonisation a favorisé l'éveil d'une certaine prise de conscience du peuple océanien qui, désormais, entend s'exprimer sur cette forme d'impérialisme occidental qui sous-estime leur capacité à dire et à se dire. Cette société dite orale, revendique aujourd'hui, sous un format audiovisuel, le droit à porter un regard personnel sur leur propre société. Les experts, anthropologues et ethnologues qui ont étudié ce peuple de cueilleurs-pêcheurs, à partir de leur propre vécu, n'ont pas tous saisi la complexité des Mélanésiens, « leurs représentations du monde, leur cosmologie présentent une telle complexité que plusieurs générations de chercheurs s'y sont cassé les dents. Les sociétés primitives sont aussi chacune le produit fait de mutations et d'innovations[59]… » déclare Frédéric Rognon dans un ouvrage consacré à l'étude des peuples premiers. En effet, l'Occident n'a pas pris la mesure de ce qui fonde véritablement la capacité du Kanak à s'émanciper de leur regard. La jeunesse mélanésienne interroge ainsi, par le truchement du cinéma, la manière dont certains écrivains des sociétés modernes qui se piquent d'anthropologie, interprètent leur singularité et rectifient au passage, l'appréhension fautive qu'ils ont de leur image en proposant une lecture au prisme de leur histoire et de leur langue. Et, pour ce faire, les cinéastes océaniens ont opté pour le cinéma du réel considéré, par eux, comme le format le plus idoine à dire leur réalité.

[59] Rognon Frédéric, *Les Primitifs, nos contemporains*, Paris, Hatier, coll. "Philosopher au présent", 1988. p. 14



Exposition kanak ❤ L'Art est une parole – Quai Branly

« *La parole issue de l'Esprit de l'ancêtre et de la Coutume est sacrée. Elle sanctifie et nourrit les étapes de la vie d'une personne ainsi que les relations socioculturelles entre les composantes de la société kanak et entre celles-ci et la nature. La parole délivrée lors d'un geste coutumier lui donne un sens et un contenu.* » Extrait de la *Charte du peuple kanak*, 2014.

C h a p i t r e 2

L’ambiguïté de la parole[60]

[60] Pour réaliser ce chapitre, nous avons adossé notre propos au numéro du magazine *Mwà Vèè,* consacré à la parole kanak et sur des échanges avec des réalisateurs calédoniens et kanak.

« Mettez en pratique la parole, et ne vous bornez pas à l'écouter, en vous trompant vous-mêmes par de faux raisonnements. Car si, quelqu'un écoute la parole et ne la met pas en pratique, il est semblable à un homme qui regarde dans un miroir son visage naturel ; en effet, il s'est considéré, et il s'en est allé et a oublié aussitôt qui il était. Mais celui qui se sera penché attentivement sur la loi parfaite, celle de la liberté et qui aura persévéré, n'étant pas un auditeur oublieux, mais un observateur actif, celui-là sera heureux dans son obéissance » - Jacques, I / 22-25.

Avant-propos

« Terre de parole, terre de partage[61] »

« Dans un monde régi par les logiques marchandes et mondialisées, le documentaire est un espace de liberté et de parole qui s'offre aux peuples. Cet espace nous entendons l'occuper, cette parole nous entendons la prendre et la partager. La partager entre tous les citoyens de notre pays, Kanak et non-Kanak, et avec les cinéastes invités venus des cinq continents. La colonisation, on le sait, n'a pas renvoyé une image gratifiante des peuples colonisés et des opprimés en général. Quand ils n'étaient pas exclus du champ de l'image, ils étaient caricaturés et leur identité bafouée. En s'emparant de la caméra, nous nous emparons aussi de notre propre image, de notre propre histoire, de notre propre avenir. Sans esprit de revanche mais avec le souci d'apporter de la profondeur et du sens à l'entreprise collective de construction d'un destin commun dans un avenir émancipé. » Paul Néaoutine, Président de la Province Nord de la Nouvelle-Calédonie. Edito, festival *Ânûû-Rû Âboro,* 2008.

Longtemps, les Kanak ont été dépossédés de leur image et de leur discours. Les spécialistes venus d'ailleurs (anthropologues, ethnologues ou journalistes) ont donné au monde une image de ce peuple de l'Océanie à partir des connaissances qu'ils en avaient ou qu'ils avaient des peuples primitifs. Les Kanak ont donc, durant des décennies, regardé les autres parler d'eux, sans pour autant se reconnaître à travers ce langage d'experts et encore moins à travers les images véhiculées par ces non-Kanak. En effet, la valeur politique ou culturelle des documentaires réalisés par les professionnels de l'image et/ou de l'étude de l'homme dans son environnement, ne correspondait pas à celle des Kanak, peuple concerné par ce cinéma de vérité. Aussi, aujourd'hui, les Mélanésiens et

[61] Devise énoncée par le comité de pilotage sur les signes identitaires dans les accords de Matignon.

Néo-Calédoniens veulent mettre au jour un cinéma à leur image, sans compromis avec la standardisation des formats audiovisuels liés au documentaire. En premier lieu, il s'agit pour eux de mettre en lumière la Parole, base de leur racine, puis de s'attacher à donner plus d'authenticité à leur représentation à travers des documentaires ethnologiques. C'est sa légitimité qui permet au Kanak d'instruire le spectateur sur sa culture et sur ce qu'il est.

La parole occupe, en effet, une place très importante chez les Kanak et elle nécessite, pour la comprendre, une parfaite connaissance de ce peuple et de sa culture pour ne pas être le fruit de quiproquos ou de malentendus quand elle n'est pas détournée ou interprétée par des étrangers à des fins folkloriques ou politiques. Aujourd'hui, le Kanak ne veut plus être passif, ne veut plus subir la perception que les autres donnent à voir de sa propre image. Notre propos consistera dans un premier temps à définir le sens donné à la Parole en tant qu'instrument de transmission et partage d'un savoir ancestral avec les générations futures, puis à définir comment cette parole peut être traduite sans altérer le sens des mots, sans trahir celui qui détient la parole de ses ancêtres. Enfin, nous verrons dans quelle mesure cette parole qui trouve son origine dans les mythes fonctionne comme un objet sacré.

1. La parole, entre clôture et ouverture à l'usage du profane

> « La parole peut faire de grandes choses, mais il est des choses encore plus grandes ! (…) Dès que nous parlons, des portes se ferment : la parole est plutôt faite pour des communications irréelles » [62] - Robert Musil.

L'insularité de la parole ne dit pas seulement un repli sur soi, elle dit sa différence, sa singularité, son identité, sa patrie. Certes, on peut s'interroger sur la validité de ce langage qui se présenterait de prime abord comme un refus de communiquer avec autrui, mais là n'est pas son intention. Ce faisant, elle n'ignore pas autrui, elle l'invite à faire connaissance. Le cinéma exhibe cette parole et la rend visible dans une modalité particulière. Les documentaires en VO non sous-titrée, ou sous-titrée en partie, réalisés par les cinéastes kanak, dérangent, il est vrai, la compréhension du spectateur, le fragilisent dans la perception qu'il tente de se faire de ce monde, pourtant l'intention n'est pas absurde. Ce concept fait émerger l'idée que ce cinéma propose une autre modalité relationnelle, il propose en effet, dans cette manière « autre » de le regarder, de vivre son identité, son soi intime au plus près de sa langue, de son oralité.

[62]Musil Robert, *L'homme sans qualité*, Paris, Le Seuil, coll. *Le Don des langues*, 2004, p. 302.

Notre propos consistera à déterminer ce qui fonde l'intériorité de la parole kanak à l'écran mais également à mesurer les perspectives d'ouverture qu'elle offre dans sa médiatisation audiovisuelle.

1.1. La parole au prisme du cinéma

> « On n'habite pas un pays, on habite une langue. Une patrie, c'est cela et rien d'autre. »[63] Cioran, *Aveux et anathèmes*.

Certaines langues ou certains dialectes tendent à disparaître en Nouvelle-Calédonie comme ailleurs sous d'autres contrées où les langues vernaculaires s'éteignent avec la mort des anciens. Sur ce territoire d'Outre-mer, les langues indigènes les plus parlées sont le paicî et l'ajië sur la Grande Terre et le drehu et le nengone dans les îles Loyauté. D'une tribu à l'autre, la langue parfois se perd et pour éviter qu'elle ne disparaisse vraiment, dans les années 70, les enregistrements, essentiellement audios ne portaient que sur un savoir-faire artisanal : la fabrication de la monnaie kanak, la construction d'une case, le tissage d'une natte, etc. Tous ces enregistrements sonores étaient en V.O. à destination des tribus. À partir des années 80 le DRP (Département Recherche et Patrimoine) du Centre culturel Jean-Marie Tjibaou / ADCK - mis en place par Emmanuel Kasarhérou, puis, depuis 2005 par Emmanuel Tjibaou a entrepris sur demande des aires coutumières, un exercice d'archivage du patrimoine immatériel, en envoyant des enquêteurs collecter sur le terrain, tout ce précieux patrimoine linguistique par le truchement de l'enregistrement audio-vidéo. L'objectif premier des instances culturelles kanak, étant de préserver, conserver, archiver les langues et partager les différences inter-culturelles des tribus. Dans son film *Les mots, ces beaux arbres qui poussent,*[64] Désiré Mentempon, met en avant l'apprentissage de la langue de l'aire xârâcùù, une langue minoritaire[65] enseignée par Marie-Adèle Jorédié[66] aux jeunes enfants.

---

[63] Cioran Emil Michel, *Aveux et anathèmes,* Paris Gallimard, 1986. p. 14.

[64] Menrempon Désiré, *Les mots, ces beaux arbres qui poussent,* N-C, Co. Prod. A venir, Province Nord et *Anûû-rû Âboro*, 2011, 23 mn.

[65] C'est par ailleurs, la 4ème langue kanak la plus parlée en Nouvelle-Calédonie, après le drehu, le nengone et le paicî. En définitive, elle est l'une des langues kanak qui se maintiennent le mieux : pratiquée dans toutes les communes de l'aire linguistique Xârâcùù, elle atteint même plus de 90% de la population à Canala. Extrait du site ALK (Académie des Langues Kanak).

[66] Au milieu des années 80, Marie-Adèle Jorédié participe en effet à la création des *Ecoles Populaires Kanak* (EPK), des écoles en immersion linguistique. Puis elle monte en 1999 les *Bb lecture,* une initiation au livre pour les petits, avant qu'ils n'aillent à « l'école des Blancs ». Et parallèlement, elle continue d'enseigner le xârâcùù au collège de Canala…

Avec l'apparition des caméras VHS et des Betamax et Betacam, les réalisations se multiplient. La culture mélanésienne fait l'objet de vidéos d'amateurs néo-calédoniens et de touristes. Il ne concerne plus seulement les communautés mélanésiennes mais devient l'affaire de tous. On filme alors le Kanak dans sa case, dans sa tribu, à la recherche d'un témoignage visuel du mythe du bon sauvage, peu importe alors si la parole est inaccessible, s'il n'y a pas de communication avec cet autre, l'intérêt réside dans la captation filmique de l'incarnation de l'imaginaire européen. Le non-Kanak rapporte dans ses bagages la preuve d'une expérience insulaire. Territoire réel mais espace rêvé, l'île offre l'image d'une utopie, d'un imaginaire qui s'inscrit durablement dans la culture occidentale. Cela pose le problème de l'homme sur son rapport au monde, à l'autre et à lui-même : *quid* de la rencontre ou de l'échange ?

Du point de vue du Kanak, l'imaginaire de l'île n'existe pas au sens du fantasme occidental. Il ne vit pas et n'est pas un folklore. L'insulaire est bien ancré dans une réalité géographique et historique car derrière le décor paradisiaque que les Occidentaux prêtent à l'île, se trouvent des hommes, une histoire, une culture. Aujourd'hui, l'ADCK, dans une volonté de respect envers le public désigné et concerné par les documentaires puisqu'il en est l'objet et le sujet, continue de produire certains documentaires en langue kanak, sans sous-titres, réalisés par Augustin Cidoppua, Emmanuel Tjibaou, Brigitte Whaap ou encore Washétine et bien d'autres réalisateurs indépendants kanak. Cette démarche qui s'est imposée naturellement aux administrateurs de l'ADCK, invite aussi l'autre (le non-Kanak) non plus à être celui qui s'empare de l'image kanak pour son folklore ni celui qui subit sans comprendre, mais à aller à la rencontre de l'autre et à s'inscrire dans ce mouvement du « vivre ensemble ».

Dans les années 90, on filme des chants, le *aé aé*[67] (le plus connu) ou encore, *ayoii* et *cada* ainsi que des danses. C'est dans le cadre de la mission qui était, « la mise en valeur et la promotion de la culture kanak » et l'est encore aujourd'hui. Ces collectes se concentrent sur des récits fondateurs, des témoignages sur divers sujets, des récits de vie, etc. L'intérêt principal étant de recueillir la langue et la parole, et de les conserver en priorité pour les Kanak eux-mêmes. Ce n'est qu'à partir de 2002, que la collecte du patrimoine immatériel se réalise en format numérique. La parole est donc tournée en priorité, vers l'intérieur des terres, en direction des peuples des tribus - dont les langues

[67] Pour les Kanak l'origine de ces chants viendrait de l'eau. Coulant sur un rocher l'eau aurait fait éclater la pierre et les chants aé aé en seraient sortis. Ils sont généralement chantés la nuit, et leur sphère naturelle est celle de la danse en rond, ou danse du pilou. Ils sont accompagnés par les bambous pilonnants et les battoirs d'écorce. Les chants aé aé ont souvent un contenu épique et racontent l'origine du groupe. Ils appartiennent à certaines familles et la transmission se fait de père à fils ou d'oncle à neveu. Très physiques parce qu'il faut avoir de l'endurance pour chanter toute la nuit, ils exigent en outre une grande aptitude à l'improvisation et à la composition. Extrait du Festival de l'imaginaire, dans le cadre de « francoffonies », N-C, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2006.

vernaculaires[68] s'évanouissent, avant de s'extérioriser vers l'Autre, le non Kanak, l'historien, le linguiste, ou encore l'ethnologue.

Des centaines de contes, et/ou de récits mythiques seront donc enregistrés sous forme de cassettes avant de passer à la vidéo puis au numérique. Les premiers enregistrements audiovisuels étaient réduits à leur plus simple expression puisque fixée sur un pied, la caméra filmait le conteur dans sa prestation orale sans aucune autre forme de mise en scène. Pas de décor ni de mouvement de caméra, seulement une caméra et un orateur. En dehors des contes populaires kanak, on filme aussi des rituels ou encore des artisans à l'oeuvre. À la « Jean Rouch », me précise Emmanuel Tjibaou lors d'un entretien. L'essentiel, dans ce geste de conservation de la mémoire, consiste à mettre à l'abri de l'érosion du souvenir, un trésor identitaire et linguistique. La parole que l'on retrouve dans le conte n'est pas anodine puisque, comme nous l'avons déjà évoqué, la fable permet de capter l'attention des plus jeunes, sert à faire passer des messages à caractère historique ou sacré et fonde la communauté. Derrière son bureau, Emmanuel Tjibaou m'explique encore que « la culture et la coutume participent à ton passé » et qu'il est indispensable de faire ces collectes sur l'ensemble du territoire pour que ce passé reste non pas un souvenir mais vivant. L'image dans la collecte du patrimoine oral dans sa pratique linguistique, joue un rôle de chambre d'enregistrement essentiellement et le film, dans cette situation a une fonction d'archivage et se donne à voir comme un film ethnographique. Le matériau filmique est livré au spectateur sans accompagnement, voix off. L'image se suffit à elle-même. L'intérêt de ce genre de documentaire est d'éclairer la communauté kanak et non-kanak, des pratiques sociales et culturelles des tribus.

Comprendre le cinéma de vérité tourné en VO requiert une vraie collaboration de la part du spectateur car il lui faut combler la dimension lacunaire de ces captations filmiques, en interrogeant cette existence qu'il ne comprend pas et qui ne LE comprend pas. Ne pas rester impuissant et étranger face à un témoignage définissant les bords et l'intérieur de l'identité kanak, c'est ce à quoi tend cette revendication menée par les réalisateurs mélanésiens qui refusent que l'autre continue de fonctionner dans un système social cynique sans se poser de questions. La violence naîtrait de l'absence totale de réaction, où le spectateur resterait passif, muet, silencieux, indifférent à la différence. Le cinéma de vérité kanak se veut objet de regards et de questionnement. D'un côté, nous assistons donc à une sorte de désordre de l'imaginaire contre l'ordre du réel, et de l'autre, nous accueillons la parole coutumière qui rétablit l'équilibre au sein d'un déséquilibre linguistique et social. Toutefois, s'arc-bouter sur ce cinéma des peuples en langue locale ne doit pas être un obstacle à l'appréhension de l'image de l'autre

[68] Voir en annexe Carte des aires vernaculaires.

puisque très souvent, la parole est déjà dans l'image et la parole qu'elle soit traduite ou pas ne dit-elle pas ce que nous sommes en définitive ? N'est-elle pas à elle seule son pays, son identité ?

1.2. La parole tournée vers l'intérieur

> *«* La langue française pour moi, c'est une langue seconde que je n'ai pas apprise à l'école. (..) Pour remonter à la source, quand je pense en nengone, les mots sont là, la parole elle est là, elle est vivante parce que je suis conçu par elle et qu'elle vit en moi (…) »[69] - Pierre Gope.

L'apprentissage de la langue française et sa pratique ne sont pas les seules causes de la dépossession progressive de la langue maternelle des Kanak parce que, en dehors de l'école, les enfants des tribus se retrouvent dans un milieu où ils sont amenés à parler encore leur langue. D'autres critères sont à prendre en considération et le contexte économique en fait partie. À la fin de sa scolarité, le jeune Mélanésien quittant la sphère clanique pour chercher un emploi en ville, s'éloigne non seulement de son espace coutumier, de sa communauté mais aussi de sa langue car la transmission de la Parole faite autrefois, sous la case, autour des anciens, n'a plus cours. « *La transmission de la tradition se faisait à partir d'histoires très banales, mais qui prenaient référence sur un certain nombre de totems, de diables, de sorciers…* », nous dit Octave Togna dans un entretien accordé au magazine *Mwà Véé*[70]. Ces récits soulèvent en général la question du tabou, du rite, du sacré et du mystique. Le surnaturel surgit toujours de ces récits où les personnages qui les peuplent sont assimilés à des esprits maléfiques ou bienveillants. Tous les enfants élevés en tribu ont grandi avec ces références qui permettent d'une certaine manière de créer du lien social, de déterminer la place de chacun dans un système de relations communautaires, de fixer des vérités, d'enraciner le peuple dans son histoire, et de l'attacher à sa terre natale et tribale. Ce paradoxe qui consiste à faire de ce monde mystique si familier aux Kanak, en définitive, leur réalité, interroge, nous le verrons plus tard, le cinéma anthropologique.

Dans les tribus, la transmission de la parole entre dans une période de précarité certaine puisque non seulement les jeunes sont amenés à déserter la tribu pour se rendre en ville mais aussi et surtout :

> « Les gens qui sont chargés de la transmission de la Parole sont souvent des gens qui sont partis de la tribu pour travailler à Nouméa, et le relais n'a pas été assuré. Il n'est resté à la tribu qu'un bout de la

---

[69] Gope Pierre, « Le théâtre nouvel espace de parole ou d'écriture ? » in *Oralité et écriture, Mwà Vèè*, ADCK, n° 21, juillet-août-sept. 1998, p. 41-42.

[70] Togna Octave, *Mwà Véé* - ADCK, Mars 1994, n° 4. p. 24.

> Parole, et l'autre bout à Nouméa. Et, celui qui est à Nouméa, comme il est souvent coupé de la réalité des choses, fatalement il dénature un certain nombre de choses. C'est un problème qui peut être grave »[71]

raconte Octave Togna. Plus loin il ajoute qu'il n'arrive pas à transmettre à ses enfants ce que ses aînés lui ont légué par la parole car il ne sait pas le faire et « *d'abord, je parle français avec mes enfants, ce qui est déjà un problème* ». Cet éclatement de la langue et la mise en péril de sa pratique ont éveillé les consciences des experts des langues vernaculaires qui ont réfléchi à la question de la conservation de la mémoire linguistique. Il s'agissait en effet, de trouver une possibilité de freiner l'effritement de la parole et de préserver cette parole liée à l'histoire pour la transmettre aux générations futures avant qu'elle ne meure.

La Nouvelle-Calédonie, nous l'avons vu, rassemble plusieurs aires culturelles. Chaque tribu, par ailleurs, est porteuse de différences coutumières et linguistiques. Ce sont donc toutes ces particularités langagières et endémiques que les chefs coutumiers et les instances culturelles ont demandé aux réalisateurs d'archiver sous un format audiovisuel plus adapté au monde moderne et contemporain que la méthode des anciens assimilable aux griots africains : archiver et non muséographier la langue donc en tant que matériau linguistique. Ainsi, ce système d'archivage offre à tous ceux qui le souhaitent de s'approprier ou de se ré-approprier leur langue (si elle correspond à leur aire culturelle) ou de prendre connaissance des autres langues. Cependant, il n'est pas simplement question d'un apprentissage linguistique qui se réduirait à l'acte de parler, il s'agit surtout de se saisir de l'historicité dont elle est dépositaire (ses racines, ses croyances, ses coutumes, son expérience artisanale…) et qui consent à une identification de soi et de sa communauté.

Il serait faux de considérer en effet, l'appropriation ou pour certains la ré-appropriation d'une langue comme une pratique du langage ordinaire car la Parole kanak revêt une signification très particulière. De ce fait, si la langue est reconnue comme outil de communication, elle est aussi l'instrument qui permet d'inscrire son rapport à un ordre socio-économique puisqu'elle s'inscrit dans un système d'échanges de compétences (connaissances du monde végétal et animal, du temps et de l'espace…) et mystique.

---

[71] *Ibid.*

1.3. Sous-titrer la parole kanak

« **(…)** L'individu n'a pas besoin de parler pour être. Il est lui-même, la parole. »[72] Beniela Houmbouy

Qu'est-ce que traduire ? La définition la plus usuelle que nous livrent les dictionnaires est la suivante : la traduction est le fait de faire passer un texte rédigé dans une langue dans une autre langue. Elle met en relation au moins deux langues et deux cultures, et parfois deux époques.

La parole au cinéma et dans le cinéma océanien en particulier tient une place centrale, elle s'inscrit dans un système d'altérité. Avec le dialogue, nous sommes dans un système de double énonciation : a) dans la phase de production qui met en lien deux émetteurs : les dialoguistes et les acteurs ; b) dans la phase de réception du film où les paroles intra-diégétiques, sont énoncées par les personnages des films et le public d'ici et maintenant ou d'ailleurs et différé dans le temps. Cette double énonciation fait sens pour le spectateur qui appartient à la même communauté linguistique, il en connaît les codes et l'histoire, il est nourri par toutes les connaissances culturelles et endémiques, mais dès lors que l'on se retrouve dans une parole traduite, alors elle devient trouble et imparfaite.

Comment traduire une langue qui se livre dans une opacité mystique ? La parole chez les peuples premiers, est souvent issue d'un ancêtre qui la transmet à son peuple, elle fait autorité. L'autorité de la parole, est selon les définitions classiques, un pouvoir qui s'impose sans contrainte. Elle est reconnue comme légitime par celui qui s'y soumet. Dans les traditions dites orales, outre le fait qu'elle soit hiérarchique, l'autorité de la parole peut avoir un sens sacré, c'est-à-dire qu'elle est issue de la parole des origines. Celle qui émane de la nature comme le déclare Arthur Maramin, transmetteur coutumier : « La parole, c'est la nature tout entière. Et l'homme fait lui aussi partie de la nature, de la création. C'est lui qui parle mais en même temps, c'est toute la nature qui parle, tous ses éléments qui communiquent entre eux comme la source va avec la mer. (…) La parole, c'est aussi le vent, le souffle. ». Celui qui n'est pas lié à la nature de la manière dont le sont les Kanak, passe à côté de cette parole. Et, c'est une des raisons pour lesquelles la traduction de la parole souffre de justesse et de vérité. De ce fait, on note toujours un écart entre la langue source et la langue d'arrivée.

[72] Houmbouy Beniela, Propos recueillis par *Mwà Vèè, La Parole kanak*, *Mwà Vèè*, ADCK, n°76, p. 10.

Pour Barbara Cassin[73], c'est dans l'intraduisible que l'on prend conscience de la langue. L'énonciation devrait se suffire à elle-même, or, elle ne l'est pas pour tous. Le spectateur qui ne pratique pas la langue originale du film, a besoin, parce que l'image et l'énonciation ne lui suffisent plus, d'avoir accès au sens. Or, la traduction, aussi excellente soit-elle, ne sera jamais « impeccable » au sens *im-peccatus* car elle ne sera pas transcendée par le souffle des ancêtres et ne fera pas référence aux caractéristiques originelles du Kanak. Comment traduire tout ce qui relève des interférences culturelles et linguistiques lorsque l'on est extérieur à la langue ? Dans ce cas, la traduction peut poser la question de la crédibilité de l'auteur toujours susceptible d'être remise en question pour ce que nous venons d'énoncer et dans une autre mesure, il nous faut prendre en compte également la confiance accordée au traducteur susceptible de révéler des paroles interdites ou de dissimuler certaines informations au public qui est lui, dans l'incapacité de se saisir de l'intraduisible. Sous-titrer un film de langue kanak suppose donc des précautions d'humilité et de connaissances du fonctionnement de la parole au sens kanak du terme.

1.3.1. Quand la parole vient de l'extérieur

> « La 2ème édition du festival de cinéma documentaire « Ânûû-rû Âboro » me semble d'une nécessité, d'une urgence plus grande encore que la première ! Un an déjà, et l'on peut dire que l'état de l'audiovisuel dans le monde ne s'est pas amélioré, loin de là. Certes, le mouvement d'expansion du cinéma documentaire se confirme sur tous les continents, et cette édition du festival en portera la preuve éclatante. Mais en même temps, les télévisions publiques partout dans le monde sont devenues de plus en plus marchandes, et la place du documentaire s'y est à la fois réduite et rigidifiée. On assiste à une sorte de concours des médiocres et des marchands pour contrôler toujours davantage les images et les sons qu'ils font circuler. On voit les chaînes publiques, en France et hors de France, imposer des programmes standardisés, étroitement surveillés. Chaque image ou presque est assortie de commentaires envahissants, vaniteux et arrogants, qui parlent à notre place et nous disent ce qu'il faut voir et ce qu'il faut penser. Et les programmateurs, les producteurs et les réalisateurs acceptent de morceler leurs films en plans de plus en plus courts, qui rivalisent avec les clips et les publicités, c'est-à-dire le divertissement le plus commercial. Cette règle de la fragmentation maximale ne se soucie ni des nécessités du récit, ni de la cohérence des personnages, ni du respect des paroles enregistrées, ni de la langue, du corps et de l'âme même de celles et de ceux qui sont filmés, réduits, du coup, au rôle sinistre de figurants privés de parole et de vie. Il est urgent de libérer les formes, les écritures, les désirs, les enjeux de la tutelle des grands groupes de médias de masse. Les résonances essentielles de la culture d'un peuple sont systématiquement déformées et détruites par la manière dont ces groupes en imposent les représentations. C'est contre cette caricature, contre cet enterrement audiovisuel du monde vivant que luttent de si nombreux films documentaires et que travaillent en profondeur les festivals comme le nôtre. »[74] Jean-Louis Commolli, Président du festival 2008.

La traduction est une entreprise personnelle et lorsqu'il y a traduction, celle-ci est le reflet d'une certaine subjectivité. Chaque traduction est en effet, une réappropriation d'une langue qui n'est

---

[73] Cassin Barbara, *Éloge de la traduction,* Paris, Fayard, 2016. Voir aussi du même auteur : *Après Babel, traduire*, Paris, Co-édition Actes Sud /Mucem, 2017.

[74] Comolli Jean-Louis, édito, Festival Ânûû-rû Âboro, NC, 2008.

pas la nôtre et en transcrire le sens s'avère une vraie gageure car, selon A. Maramin, « il est difficile pour un non-Kanak de percevoir ce que représente la parole au sens kanak du terme. [75]», d'une part, parce que certains mots ne trouvent pas d'équivalent dans le vocabulaire et/ou dans l'imaginaire du traducteur non-kanak et parce que, nous l'avons dit précédemment, la parole est interdite de traduction lorsqu'elle est sacrée. « Vulgariser la parole, c'est en quelque sorte la désacraliser, ce qui sous-entend, qu'elle perd de sa valeur et de sa vertu.[76] », ajoute encore Beniela Houmbouy.

Traduire une langue vernaculaire requiert donc des compétences linguistiques, mais aussi le pouvoir de dire, puisqu'il est question de hiérarchie dans la prise de parole. Traduire les paroles lors de manifestations spéciales, ne relève pas de l'ordre de la simple traduction car les procédés mis en place pour révéler la parole de départ ne prennent pas en compte le sacré qui traverse le langage. Ainsi, nous voyons que si maîtriser la langue de départ d'un film tourné en VO s'avère nécessaire pour la traduire, cela n'en demeure pas moins insuffisant pour rendre toutes les subtilités liées au sacré et à la culture kanak. C'est donc pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer ci-dessus, que les réalisateurs ne font pas appel aux traducteurs non-kanak pour leurs films car la traduction, dès lors qu'elle est le fait de personnes extérieures à la communauté, pose la question de la vérité et de la manipulation de la parole. En effet, la parole ne doit pas être le résultat d'une torsion dans le seul but d'accomplir un déchiffrement, elle doit être porteuse d'une identité.

« Pour moi, nous dit Barbara Cassin, la pratique de la traduction, ce sont des éventails qui s'ouvrent les uns après les autres et aussi des pistes qui se ferment, comme autant d'hypothèses, certaines meilleures que d'autres à certains moments parce qu'on veut faire voir quelque chose qu'on n'a pas vu jusqu'alors. »[77] La traduction doit interroger ce qui lui résiste, c'est-à-dire ce qui fonde la constitution du Kanak : ses origines, sa culture, sa langue et la relation qu'il entretient avec la Création, ou, pour le dire autrement, la traduction de la parole kanak, non pas la parole ordinaire, celle de la communication, mais celle qui, au sens kanak, se situe entre le dicible et l'indicible, le visible et l'invisible, doit, pour être crédible et exacte, faire écho au sacré sans excéder le langage.

[75]Houmbouy Beniela*, op. cit*., p. 10.
[76] Houmbouy Beniela, *op. cit.,* p. 11.
[77] Cassin Barbara, *op. cit.,* p. 46.

1.3.2. Entre le dire et le taire

> « La parole est venue de là où sont nos ancêtres. » [78] Arthur Maramin.

Pour traduire la parole kanak, les réalisateurs néo-calédoniens ou d'ailleurs font appel à des membres de la communauté kanak. Pour des questions techniques et coutumières cependant, la parole se heurte aux contingences et aux limites du dire. En général, les personnages des documentaires ou fictions tournés en VO, s'expriment selon leurs positions sociales. On ne peut reproduire, par exemple la parole exacte d'un grand chef car lui seul peut énoncer certaines paroles, ni traduire des paroles sans autorisation. « La parole est en effet déterminée en fonction de l'organisation du groupe, du clan, de la tribu. Tout le monde a la parole, puisque tout le monde parle tous les jours (…). Dans l'organisation traditionnelle du groupe, c'est différent. Il y a le chef et les sujets. C'est important de bien organiser la parole »[79] , nous apprend Arthur Maramin. Le chef, s'il est bien agent de son propre langage, agit comme un prophète et sert d'intermédiaire entre les esprits, les ancêtres, Dieu et les hommes, et « ce qu'il dit, vient de lui. »[80] - « Dans notre société, la parole n'est pas donnée à tout le monde », explique Pierre Gope, fondateur de la compagnie de théâtre *Cebue*, il nous faut donc entendre que l'on ne peut restituer la parole identitaire qu'avec une certaine mise à distance.

En outre, le fait de traduire implique une certaine dépossession de soi : « Il y a la peur de se séparer d'un savoir, d'en être dépossédé. De transmettre sans autorisation, ou que ce soit, plus tard, transmis sans autorisation », [81] rajoute A. Maramin, tout cela fait d'une certaine manière obstacle à la traduction de la parole kanak. Certains Kanak y voient même une désacralisation de la parole dans le fait de la traduire. Dès lors, le sous-titrage ne peut être la réponse à la parole naturelle. D'un point de vue technique ensuite, le fait de surimposer une traduction écrite à la bande-son et l'image entraîne des choix de traduction puisqu'il s'agit de synthétiser la parole énoncée du fait de l'espace réduit dévolu aux sous-titres. Ici, la *mimesis* de la parole est impossible et on procède le plus souvent à une adaptation plutôt qu'à une traduction de l'intraduisible. Traduire de la langue locale au français par les Mélanésiens eux-mêmes pose aussi la question de la capacité à employer une langue dont ils n'ont

---

[78] Maramin Arthur, propos recueillis par *Mwà Vèè, La parole kanak, n*°76, p. 6.

[79] *Ibid*. p. 4.

Arthur Maramin, originaire de la tribu de Nôôwé est une personne ressource contribuant activement à la sauvegarde du patrimoine oral de l'aire Xârâcùù.

[80] Expression inspirée de « Ce que je dis vient de lui » : Augustin, *Confessions*, Livre XI, chap. 2, Trad. J. Trabucco, Paris, Flammarion, coll. GF, p.253-254.

[81] *Ibid.,* p. 8.

pas tout fait la maîtrise. Pierre Pudéwa, comédien, metteur en scène et dramaturge avoue sa difficulté à traduire avec exactitude ce qu'il écrit en nengone, sa langue maternelle :

> « Ce n'est pas évident à expliquer comment ça se passe. (…) Quand j'écris quelque chose, je pense d'abord dans ma langue. Et puis après, il faut l'écrire en français… Moi, par exemple, je parle, certes, le français mais je l'écris mal. (…). Ce que j'ai remarqué aussi, c'est que lorsque c'est sur le papier, ça ne sonne pas comme tu le sens dans ta langue. Ce n'est pas évident après, parce que tu as envie que ça ressorte comme tu le sens en toi. » [82] Pierre Pudéwa.

Nous avons évoqué l'écart qui pouvait exister entre la langue source et la traduction ou langue d'arrivée. Ici, nous observons que ce n'est pas le traducteur qui est ignorant des usages et des coutumes liés à la parole dans sa communauté puisqu'il en est issu, mais bien le passage de sa langue originelle à une langue dont il méconnaît l'identité et l'usage. Le pasteur Béniéla Houmbouy soulignait le fait que « le français ne correspond pas à son mode de pensée. Il ne maîtrise pas suffisamment cette langue pour faire passer à l'écrit toutes les nuances de sa pensée »[83]. Les documentaires en langue vernaculaire ont conduit les réalisateurs à considérer les limites que l'on peut concevoir d'une telle démarche et à s'interroger sur cette notion de partage et du « vivre ensemble » par le truchement de l'image mobile pour parvenir à associer l'espace du « dedans », autrement dit, « de l'entre-soi , voire de soi » , et celui du « dehors », c'est-à-dire de l'Autre : celui qui n'avait pas accès à la parole, puisque la langue agissait comme un obstacle à la compréhension du monde. Ces interrogations ont trouvé un élément de réponse dans le métissage ou dans un entre-deux cultures : « Traduire, c'est prendre le temps de stationner *entre* - explique Barbara Cassin - stationner entre deux cultures, deux langues pour essayer de comprendre le mot exact, le sens qui se situe sous l'autre. »[84]

Il est vrai, qu'il est plus facile pour un individu, imprégné des deux cultures : celle de l'intérieur et celle de l'extérieur, de traduire du kanak au français par exemple. En tenant compte de toutes les spécificités de la langue. Tourner un film en VOST en ayant connaissance de toutes ces contraintes et obstacles relève d'un choix délibéré. C'est ce que me confiait le jeune réalisateur calédonien Sébastien Marquès, récompensé au festival de Cannes 2017, par le sixième *Prix Océans*[85] décerné par France Ô pour le scénario de son film *L'Arbre et la pirogue*[86] :

> « Depuis longtemps, j'avais envie d'écrire mais mon côté pudique m'empêchait d'aller jusqu'au bout, c'est-à-dire, jusqu'à la publication. Je ne voulais pas être jugé ! Alors, je gardais cette écriture

[82] Pudéwa Pierre, « Oralité, écriture », in « Le théâtre, nouvel espace de parole ou d'écriture », NC, *Mwà Vèè,* juill-août-septembre n°21, 1998, p. 42.

[83] Houmbouy Béniéla, propos recueillis par *Mwà Vèè, La parole kanak,* n°76, p. 10.

[84] Cassin Barbara, *Éloge de la traduction,* Paris, Fayard, 2016, p. 44.

[85] Récompense dédiée au meilleur scénario de court-métrage en Outre-mer.

[86] Marques Sébastien, *L'Arbre et la pirogue*, NC, Why Not Productions, 2018, 25'18''. (VOST)

> pour moi mais au bout d'un certain temps, je trouvais frustrant de travailler sur les films de quelqu'un d'autre. (…) Je retourne sur le caillou au moins une fois par an et c'est au cours d'un de mes voyages que je me suis posé la question de l'empreinte culturelle car la fiction, sans l'utilisation forte de l'identité calédonienne, de la langue kanak par exemple qui ne ressemble à aucune autre, pourrait être tournée dans n'importe quel lieu. Je voulais raconter une histoire qui ne pouvait être tournée qu'en Nouvelle-Calédonie et mettre en avant ce qui fait la particularité de cette île. »

Cette particularité, cette identité culturelle, Sébastien Marquès la trouvera dans la langue puisqu'il choisit de tourner l'intégralité du film en langue Drehu, la langue parlée à Lifou. Tous les acteurs sont natifs de cette île Loyauté et la traduction confiée à J.-P. Swan, de la tribu de Kéjënyie à Lifou. Ce musicien, auteur, compositeur interprète, connu sur tout le territoire pour sa musique, a séjourné de très longues années en Métropole et s'est approprié la culture et la langue française.

> « Au début, on m'a dit que mon film était infaisable parce que je ne parlais pas du tout la langue. Mais je voulais quand même le faire en VO. J'ai écrit tous les dialogues et pour les traduire, j'ai contacté J.-P. Swan, musicien dans les années 70, connu pour sa musique folk kanak puis avec l'arrivée du Kanéka, l'artiste est tombé dans l'oubli. Mais J.-P. Swan ne s'est pas contenté de traduire les dialogues, il a aussi traduit le scénario et a vérifié que la narration respectait bien toutes les procédures coutumières. Ce qui est très important ».

Le film de Sébastien Marquès est sous-titré car, dit-il : « Mon film n'est pas une fiction à l'usage des Kanak seulement mais pour tous. C'est un film qui se démarque des autres car il puise ses racines dans le territoire. (…) - Le film est entièrement tourné à Lifou et raconte l'itinéraire d'un jeune homme d'une tribu qui voit la modernité s'imposer dans les tribus au détriment des valeurs tribales ». Si la narration filmique traduit les différences de projet entre les indigènes des tribus et ceux des villes qui se montrent de plus en plus insensibles à la parole annonciatrice et sacrée, le titre « L'arbre et la pirogue » est une métaphore spirituelle qui rassemble les communautés kanak dans un projet commun : l'arbre symbolisant l'enracinement, la terre, les ancêtres et la pirogue, le voyage. Il est souvent question dans la parole antique de voyages, de traversées et de patrie, d'ancêtres…

La parole oscille donc constamment entre deux attitudes et se situe entre deux axes : tantôt elle aspire à une ouverture vers l'autre (qu'elle n'atteint pas toujours puisque le sens ou l'essence de la parole endémique et non « exotique » lui échappe) en affrontant de ce fait l'expérience d'un néant ; tantôt face à cette épreuve de vide, elle finit par se donner comme finalité l'univocité du sens pour dire ce qu'elle est. Cependant, accomplir la parole ne consiste pas à s'en délester une fois mise en oeuvre, elle permet d'entrer dans la nouvelle alliance avec l'autre.

2. La parole *in abstentia*

> « Tout ce qui est dit au lieu d'être montré est perdu pour le spectateur. » [87] Alfred Hitchcock.

Les films muets ont démontré que la parole n'était pas toujours nécessaire à la compréhension de l'action dramaturgique. Ce genre filmique donnait alors plus à voir qu'à entendre. Le jeu des comédiens, et les images étaient suffisamment éloquents pour que le propos de l'auteur soit compris du public sans autre forme d'ambiguïté. L'économie de la parole ou de la parole insuffisante dans les films néo-calédoniens en VO non sous-titrée, n'est pas une crise du langage qui empêcherait toute communication pertinente avec autrui, ce parti pris souligne leur intention de donner à voir des fragments de réalité et de vérité puisque traduire, c'est déjà faire un écart par rapport à une réalité. Le plus souvent, dans ces films en VO ou VOST, l'image se suffit à elle-même quand le mot ne peut et ne doit pas tout dire sans en affecter le sens.

2.1. La parole est déjà dans l'image

> « L'image est un vecteur intéressant, notamment pour les jeunes Kanak imprégnés de tradition orale. La technique s'acquiert rapidement et il n'y a pas de problème de langue. On peut raconter une histoire en images quelle que soit sa langue… »[88] Nicolas Luiggi (réalisateur calédonien).

Dans les premiers documentaires sélectionnés par le festival *Anûû rû-Abôrô* en 2007[89] : *Hane mwo, hane mwo : cherche Poapy !* réalisé par Brigitte Travan ; *Pouvoirs perdus*, réalisé par André Ravel ; *Les voix de la cascade,* réalisé par Brigitte Whaap ; *La parole du Mwâka*, réalisé par Désiré Menrempon, pour ne citer qu'eux, la parole était délivrée en langue kanak sans sous-titres. Puis, dès 2008, les documentaires ou courts-métrages sont filmés en VF ou en VOST.F. Le statut de la parole dans ce cinéma de vérité est souverain et ne nécessite pas de traduction car l'image fait sens. Nul besoin de traduire, il s'agit plutôt de se saisir de l'essentiel et de la réalité par-delà les mots, car l'esprit donne vie à la lettre, il suffit de se laisser envahir par les images en quelque sorte. L'image traduit le

---

[87] Truffaut François, *Hitchcock*, Paris, Gallimard, 1993, p. 95.

[88] Luigi Nicolas, propos recueillis par *Mwà Véé*, *De la parole à l'image*, NC, ADCK, n°43. P.16.

[89] *Hane mwo, hane mwo : cherche Poapy !* réal. Brigitte Travan, Prod. ADCK/Varan, Kanaky, 1992, 10 mn, VO ; *Pouvoirs perdus*, réal. André Ravel, Prod. ADCK/Varan, Kanaky, 1992, 11 mn, (VO) ; *Les voix de la cascade,* réal. Brigitte Whaap, Prod. ADCK/Varan, 1992, 14 mn, VO ; *La parole du Mwâka*, réal. Désiré Menrempon, Prod. Comité 150 ans après, Kanaky, 2006, 26 mn, (VO).

mot, propose un ensemble de signes qui informent et renseignent (lumière, gestes, personnages, musique, décor naturel…) La compréhension de la parole nécessite une vraie collaboration de la part du spectateur dans le repérage des signes qui construisent son horizon d'attente et sa perception du film. La parole naturelle sollicite donc mémoire, intelligence et sentiments pour rentrer dans la communion avec l'autre. La parole originale doit permettre à l'Autre (le non-Kanak) de se déprendre de soi pour se laisser pénétrer par celui qui est dans l'image. Et à cet instant, le spectateur est en situation de vivre des émotions vraies et identifie la situation sociale et /ou politique exprimée dans l'image mobile.

Dans une master-class[90] qui s'est tenue à Nyon en Suisse, Stéphane Breton, ethnologue et cinéaste, s'exprime ainsi au sujet de documentaires en VO : « *J'aime filmer les gens que je ne comprends pas (…) car la parole doit sourdre de l'image. »* Ainsi, dans son documentaire : *Quelques jours ensemble* (2012), tourné en Russie et *Les forêts sombres* (2014), Sébastien Breton a sélectionné une quantité de rushes sans en comprendre un seul mot ! « La caméra se charge de ce travail de prise de conscience (…) et, c'est un instrument pour regarder ce qu'on ne sait pas voir », nous dit-il. En effet, selon ce cinéaste, la parole est déjà une image, alors pourquoi la traduire ? Propos que vient confirmer Georges Gusdorf dans *La Parole*[91] *:* « Les mots sont des moyens de communication trop imparfaits ; bien souvent, ils dissimulent au lieu de manifester et opposent à l'homme un écran là où il rêve de pure transparence ».

Comme nous l'avons montré dans le refus de la parole traduite, il faut entendre la crainte exprimée par le Kanak de voir la parole dénaturée, trahie par une traduction qui modifierait non seulement le sens mais les liens communautaires. Il n'est pas rare, par exemple, qu'un mot exprimant une notion particulière chez le Kanak revête un sens tout autre à l'école, et de ce fait participe à la dé-construction de la transmission de la Parole kanak. En agissant, la parole possède la capacité de modifier le réel, c'est sa fonction créatrice. Et cet outil, dont l'objet premier serait pourtant d'assurer la communication entre les êtres, donne à voir, ici, ses limites lorsqu'il se trouve confronté à l'incompréhension, à l'erreur voire au mensonge. Cette parole « sacrée » ne permet plus dorénavant d'enraciner son peuple dans son histoire. Ce type de documentaire, que l'on pourrait considérer dans sa forme comme « oeuvre pure » au sens où il implique la disparition de la voix-off, pour laisser place à l'image et à la parole en VO (pas de sous-titres) pose la question de l'altérité et de la communication. Comment interagir avec ses semblables lorsque la parole ne permet pas la communication ?

---

[90] Master-class Stéphane Breton, Atelier, Visions du Réel, 2017.

[91] Gusdorf Georges, *La Parole*, Paris, P.U.F, 1998, p. 77.

Si la parole reste un outil de communication dont nous disposons, elle ne permet pas toujours la rencontre, le partage, si elle n'est pas véhiculée dans une langue commune. Les mots sont *de facto*, inaptes à transmettre. La portée de la parole est limitée. Mais est-il nécessaire de tout traduire ou de commenter lorsque l'on peut s'exprimer autrement ? L'image, nous l'avons dit, a le pouvoir de dire, elle possède la capacité de rendre visible la parole et provoque des échanges entre le spectateur et son objet car, il ne faut pas s'y tromper, dans les documentaires océaniens, ce n'est le médium du langage qui importe mais bien l'image. L'image est signe et interroge notre rapport au verbe et à l'imaginaire. Le spectateur est alors libre d'imaginer, d'interpréter ce qu'il perçoit dans l'image.

2.2. La parole est déjà dans l'objet

La matérialité des objets est un équivalent linguistique et la parole triomphe de la difficulté de communication entre nos semblables lorsqu'elle se matérialise à travers l'objet, car selon l'ethnologue Roger Boulay, en terre kanak « *la parole n'est jamais séparée de l'objet, elle se transforme en objet, et en objet d'art*[92] ». L'Art est en effet un médium qui permet de communiquer sans l'usage des mots. Dans l'art, la communication et la communion entre les êtres s'affranchissent du langage parlé.

Dans le documentaire *Kanak - Le souffle des ancêtres*[93] réalisé par Emmanuel Desbouiges et Dorothée Tromparent, en 2014, nous assistons à la collecte non plus de la parole, mais des objets kanak conservés dans les tribus, par l'ethnologue Roger Boulay et Emmanuel Kasarhérou[94] et dans le cadre de l'IPKD (Inventaire du Patrimoine Kanak Dispersé), ces spécialistes du patrimoine culturel étaient chargés de répertorier les objets kanak exposés dans les musées, à travers le monde. L'intérêt de ce documentaire est de montrer que la culture crée des échanges et surtout qu'elle s'échange. La caméra l'exprime en multipliant les champs/contre-champs entre la parole et l'objet, et en multipliant les gros plans sur les détenteurs de la parole et l'objet. Les réalisateurs nous montrent ainsi la finalité de la parole qui se matérialise dans l'objet. Le titre de l'exposition « L'Art est une parole » qui s'est

---

[92] Boulay Roger, « Kanak, l'art est une parole », Paris, Actes Sud, coll. *Coéditions Quai Branly*, 2013, p. 16-65.

[93] Desbouiges Emmanuel et Tromparent Dorothée, *Kanak - Le souffle des ancêtres* (Documentaire de 52mn). https://vimeo.com/foulalaproductions/kanak. Sur le même thème et réalisé par les mêmes auteurs, voir le webdocumentaire www.bouturesdeparoles.com

[94] Commissaire de l'exposition « L'Art est la parole », Quai Branly.

tenue à Paris, au Quai Branly d'octobre 2013 à janvier 2014, illustre bien l'ipséité de l'objet. Ce sont les objets qui deviennent parole.

Autrement dit, l'objet est *translatio studiorum* (transfert des savoirs) et dépasse l'opacité de la langue. Nous sommes dans l'immédiateté de l'identification de la couleur et de la forme mais en même temps sa représentation questionne car l'objet artistique provoque généralement une équivocité de la parole. Tout comme l'image rend visible la parole, l'objet s'exhibe et exhibe la parole, la parole esthétique, poétique et celle des ancêtres. L'autonomie du langage artistique autorise en effet le spectateur à regarder l'objet selon un prisme personnel et à projeter sa conscience sur ce langage plastique. En témoignent les diverses interprétations émanant des uns et des autres lorsqu'il s'agit de donner son avis sur une oeuvre picturale ou un opus filmique sans sous-titrages. Non pas enfermement mais ouverture, la parole *in abstentia* offre donc un champ des possibles plus fécond qu'un texte écrit qui compromettrait toute lecture pertinente et personnelle de l'image.

2.3. La mise en scène de la parole politique[95]

> *«* La Parole est le lien qui se déroule sans fin, s'inscrit dans la vie du monde. La parole qui a été échangée durant des trois journées marquant l'inauguration du Centre Tjibaou s'est gravée pour toujours dans la mémoire. Ainsi la Parole devient-elle mémoire. »[96] Octave Togna.

En politique, le triomphe de l'image n'est pas annonciateur d'une mort annoncée de la parole, bien au contraire. Il n'y a pas de forme d'antagonisme dans le fait de montrer et de dire mais plutôt une forme d'influence réciproque. La pratique de ce cinéma est une forme de stratégie de communication propre à marquer les esprits. C'est un cinéma de revendication, engagé, militant, offrant un espace de réflexion aux spectateurs et aux citoyens. À ce titre, nous pouvons considérer ce médium moderne et populaire dans une fonction sociale et mémorielle. Dans le cinéma néo-calédonien et plus exactement dans le documentaire, terrain privilégié de la parole des peuples selon un journaliste, nous rencontrons deux postures d'auteur :

a) La première consiste à livrer un film en VO non sous-titré, c'est le cas du film de Désiré Menrempon avec son documentaire *La parole du Mwâka*[97] dans lequel, le réalisateur donne la

---

[95] Voir : « Cinéma militant, histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique : regards sur le cinéma militant français », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 5-6, sous la dir. de Guy Hennebelle, Paris, Filméditions, mars-avril 1976. Voir aussi « Le cinéma militant reprend le travail », *Cinémaction*, n° 110, sous la dir. de Guy Gauthier, Paris, Corlet-Télérama, 2004.

[96] Togna Octave, « Naissance et ouverture du centre Tjibaou, » in « Avénement- Événement », *Mwà Vèè*, NC, ADCK, n° 21, juillet-août-sept. 1998, p. 8.

[97] Menrempon Désiré, *La Parole du Mwâka*, NC, prod. Comité 150 ans après, 2006, 26 mn (VO).

parole aux anciens qui s'expriment face caméra, au sujet de cet obélisque érigé sur la place centrale de Lifou pour commémorer la prise de possession du territoire, le 24 septembre 1853. Cette sculpture appelée *Mwâka* (en langue jubéa), signifie *la maison de la parole* et symbolise également l'identité kanak et le rassemblement des communautés. Les vieux interrogés sur cette sculpture s'expriment en langue autochtone sans sous-titre. L'identité et les intentions de l'auteur, expriment un projet ethnologique, politique et linguistique. Son documentaire est réalisé en direction de la communauté kanak. Mais, compte tenu de la diversité des aires linguistiques, il arrive souvent que les documentaristes offrent une traduction et réalisent leurs films en VOST-Fr pour élargir le public aux autres membres des communautés kanak et au reste de la population locale, dans la limite de ce qui peut être dit et traduit. Autrement dit, certaines paroles « sacrées » resteront en VO. Il arrive également que certains proposent une version anglaise de leur production à destination des festivals du Pacifique sud.

b) Toutefois, dans un autre documentaire signé du même auteur et réalisé la même année (2006), l'auteur choisit de livrer, cette fois-ci, la parole en VF. Ainsi, dans son film intitulé *Le Palika, 30 ans, une histoire, une lutte*[98]*,* Désiré Menrempon, donne la parole à celles et ceux qui ont pris activement part aux combats au nom de l'indépendance et qui ont été les initiateurs des mouvements révolutionnaires tels que Les Foulards rouges, les groupes Ciciquadry, Wayadri, Atsaï, 1878, jusqu'à la fondation du Parti de Libération kanak. La seconde posture des documentaristes, est donc de filmer en français, cela concerne les films dont la teneur est politique. Ainsi, à l'approche du premier vote d'auto-détermination concernant l'avenir de la nouvelle-Calédonie, Régis Ayache a réalisé un documentaire *Totem et tabou*[99]*,* dans lequel, la parole est énoncée uniquement en VF. Son film fait état de la situation politique de la Nouvelle-Calédonie, après trente ans de « vivre ensemble » traversés par des événements violents suivis de réconciliations en s'appuyant sur des interviews (archives vidéo) datant des années 80 de leaders politiques kanak et néo-calédoniens et d'images actuelles. La compréhension de la langue s'avère, dans cette situation, absolument indispensable car la fonction de la parole du politique est de convaincre le plus grand nombre de citoyens afin d'emporter leur adhésion et capter leurs intentions de vote en sa faveur.

J.-M. Tjibaou était persuadé de cette nécessité de s'exprimer en français dans une perspective de rassemblement des peuples. Lors du Festival de *Mélanésia 2000,* dont il était le président, son discours d'ouverture était énoncé en français. Le festival, tel que l'envisageait le leader

[98] Menrempon Désiré, *Le Palika, 30 ans, une histoire, une lutte, NC,* Production Association Poadane, 2006, 52 mn.
[99] Ayache Régis, *Totem et tabou*, NC, EKLA Production, 2015, 52 mn.

indépendantiste était un moment de partage culturel avec l'ensemble des peuples du territoire, mais c'était également un espace dans lequel, la parole politique pouvait se révéler. Cette manifestation offrait au peuple kanak la possibilité de découvrir ou re-découvrir sa culture, son identité : « Nous sommes différents de vous, riches d'une organisation sociale différente de la vôtre, nous sommes le peuple indigène de ce pays, la terre a fait naître l'ensemble de nos ancêtres et de nos clans, et nous voulons être la référence culturelle de ce pays (…) »[100], nous dit-il. Le festival filmé et retransmis par les chaînes néo-calédoniennes a permis également à la scène internationale de prendre connaissance de la culture océanienne. La mise en scène de la parole politique que nous retrouvons en général dans les performances artistiques est rarement dite en VO, les responsables politiques s'expriment en français parce que la parole doit être entendue de tous. Ainsi, lorsque la parole se déploie, dans un discours de revendications (problème foncier, spoliation des terres, rééquilibrage économique, indépendance de la Nouvelle-Calédonie, etc).

3. La parole sacrée

> « Car le mot, c'est le verbe, et le verbe, c'est Dieu… » - Victor Hugo, *Contemplations,* I,8.

Le fait de filmer une parole sacrée modifie-t-il son caractère ? La technologie du cinéma profane-t-elle cette parole, ou bien pourrait-elle contribuer paradoxalement à augmenter sa sacralité en instaurant un rite supplémentaire, ou une technique supplémentaire qui renforcerait les rites contribuant à la sacralité dans les cérémonies collectives, ou les transmissions individuelles au cours desquelles cette parole est mise en acte ?

> « On découvre que cette parole kanak, codifiée à l'extrême, hiérarchisée dans le contexte de la société des vivants, possède une dimension particulière puisqu'elle est gardée, entretenue, dans leur monde, par les esprits des vieux et qu'elle permet la communication avec eux, de part et d'autre d'une paroi perméable située entre la vie et la mort. Les vivants parlent, mais les esprits aussi, et grâce à la parole, ils communiquent entre eux. Cette parole se suffit à elle-même, elle est capable de « s'exprimer par le silence », elle structure et légitime le geste coutumier. On apprend que la nature qui englobe tout,

[100] Tjibaou Jean-Marie, *in Mélanésia 2000, Mwà Vèè,* NC, ADCK, N°87, p. 22.

> êtres vivants compris, et la parole ne font qu'un, la parole est avant tout la parole de la nature, la parole de notre monde, de son ou ses créateurs, suivant la croyance que l'on épouse. En ce sens, elle est donc fondatrice de notre origine même. Au-delà de son usage courant, la société kanak a conçu l'usage magique de la parole en lui conférant du même coup un caractère sacré qui a miraculeusement réussi à perdurer jusqu'à nos jours. » Edito[101], *Mwà Vèè* (Gérard Del Rio).

3.1 Le souffle sacré de la parole

« (…) Le sacré soit ma parole. »[102]
Holdërlin.

Quelle définition donner à la parole sacrée tant elle recouvre d'acceptions différentes ? La parole sacrée peut recouvrir cette notion de parole efficace, performative, à la différence de la parole profane et/ou banale, ou la parole est-elle sacrée parce que mise à part ? Dans quelle mesure le caractère secret des paroles sacrées, qu'elles soient sacralisées par des rites ou par le caractère initiatique de ses récits, a-t-il été modifié, voire renforcé, dans et par le rapport à la colonisation ?

Les Kanak sont un peuple de cueilleurs pêcheurs à tradition dite orale. Cependant la parole n'est pas à voir, dans leur société, uniquement comme un moyen de communication, la langue porte en elle quelque chose de l'ordre du sacré car elle ne vient pas seulement de l'intérieur, elle est le fait d'un apport extérieur qui se mêle à la langue de celui qui l'emploie de sorte que cette parole qui déborde de l'être vient mettre l'accent sur la trace de sacré qui habite chaque individu mélanésien. Selon Julien, jeune artiste de la tribu de Siloani, chaque homme est une parole, il y a donc une trace de sacré dans chaque individu.

Dans le milieu kanak, en effet, la parole vient de l'extérieur puisqu'elle provient des ancêtres mais elle vient aussi de l'intérieur puisque lorsqu'un Kanak prend la parole, à travers lui, se font entendre d'autres voix, des voix plus lointaines, ce sont des paroles sacrées et des paroles mémoires, ataviques. Ainsi, lorsqu'un Kanak prend la parole, la parole est donc esprit mais cet esprit n'est pas le fait seulement d'un mythe, cette parole est réalité. Entre réalité et fiction, le mythe, il est vrai, a toujours occupé l'imaginaire. Cette parole ne prend pas ancrage dans des sources textuelles. Tout se dit et se transmet à travers la communication verbale. Leur langue est représentation du monde, de

---

[101] Del Rio Gérard, Édito in *La Parole kanak*, *Mwà Vèè*, NC, ADCK, avril-mai-juin, 2012, p. 2.
[102] Hölderlin Friedrich, « Fantaisie du soir », traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, In *Anthologie bilingue de la poésie allemande,* Paris, Editions Gallimard (La Pléiade), 1995. p. 232.

leur monde. Et la fabrication de la parole, non pas celle qui se réduit à l'usage de la langue dans le but de communiquer, ou d'échanger, mais celle qui dit ce que le Kanak est, son être, son essence, sa culture, fait entrer la parole dans une dimension extra-ordinaire, presque surnaturelle puisque, aux racines de l'oralité, nous trouvons des récits religieux, ou mythiques. « Ce qui fait la base de cette communication, c'est la Bible et les cantiques en langue des îles[103] » nous explique Béniéla Houmbouy, ancien professeur de philosophie au lycée Do Kamo.[104] La Bible est le premier texte de la parole écrite, la parole originelle, celle qui est source de vie. La parole est placée de ce fait sous l'autorité de Dieu, des ancêtres, des esprits.

Pour Navel Cawa, professeur de français et de nengone (langue parlée à Maré), « la référence, c'est en effet, la Bible, premier support écrit de la langue. En 1894, un pasteur des îles Loyauté évangélise certaines régions de la Nouvelle-Calédonie et forme des indigènes à l'évangile et à l'enseignement de la langue ajië. »[105] Les pasteurs kanak formés alors aux trois langues principales (le drehu, le nengone et l'ajië) étudiaient les textes bibliques avec les habitants des îles et étaient à l'initiative de chants religieux dans les langues citées plus haut. Les langues vernaculaires sont donc des vecteurs de messages religieux mais pas seulement puisque dans l'univers linguistique des indigènes, la parole puise dans son histoire les signes et symboles divinatoires que l'on retrouve dans les contes et légendes kanak.

Les nombreuses références aux figures tutélaires traversent cette parole qui semble surgir d'un très lointain passé et qui se transmet de chefs de tribu en chefs de tribu, seuls garants de la parole sacrée et secrète. Eux seuls, théorisent le mystère et le secret cosmique dans une langue endémique. Onirique et obscure pour certains, évocation d'un univers radicalement autre, la parole kanak déploie des images qui concernent l'imaginaire. La parole du chef de tribu se confond avec celle des ancêtres pour ne faire qu'une voix et s'efforce de rappeler que le verbe n'est pas l'alpha et l'oméga, il est sans fin. Ni de début ni de fin, la parole se déploie dans le temps et dans l'espace à travers les êtres dans une sorte d'infinitude. C'est la magie du langage, pourrait-on dire : la parole sacrée permet la construction d'un imaginaire et le surgissement du sens à l'intérieur des mots en leur donnant de ce fait une épaisseur.

Cette parole sacrée congédie dans sa pratique, la langue fécondée par la colonisation ou la société moderne, celle de l'écrit et de l'image : le français. Cette langue imposée, politique et socio-économique du point de vue du Mélanésien, éloigne en effet le Kanak de son identité et efface peu à

[103] Houmbouy Béniéla, « Le défi des langues kanak », *Mwà Véé,* n°24, avril-mai-juin 1999, p. 47.
[104] Lycée protestant de Nouméa.
[105] Cawa Navel, « Le défi des langues kanak », *Mwà Véé,* n°24, avril-mai-juin 1999, p. 50.

peu sa culture et son histoire. Ce constat est à l'origine, encore aujourd'hui, de la question de la langue et de sa revendication permanente. Dans ce rapport à cette langue imposée, on notera la part et la nature indéterminée de la parole mythique ou cosmique, de la place occupée par le silence et le mystère dans la dimension sacrée de ce type de langage pour désigner un espace « irréel ». Il est donc nécessaire que le Kanak s'empare de cette parole primitive qui lui échappe pour conserver ce rapport avec les forces premières, insondables, inconscientes, secrètes. La parole sacrée, est aussi le moyen de mettre un terme, en quelque sorte, à la finitude de l'homme dès lors qu'il s'instaure une sorte de continuité de la parole à travers le temps et l'espace, entre les peuples premiers, les prosateurs, les poètes et les démiurges ainsi que les générations futures. Certains, parmi les Kanak souhaitent partager cette parole sacrée afin qu'elle s'ouvre à un plus grand nombre tout en respectant une certaine limite :

> « Je suis en conflit avec un certain nombre de gens - nous dit Octave Togna[106] - je suis de ceux qui disent qu'il faut de plus en plus graduer la notion de sacré dans la Parole kanak : Quelle est la parole publique aujourd'hui ? Je suis de ceux qui disent que toute Parole doit être dite, il suffit de mettre en place des éléments qui permettent que les propriétaires de cette Parole soient sécurisés sur l'utilisation de cette Parole, si elle est emmagasinée quelque part, et sur le secret qui peut lui être donné. C'est plus en ces termes là qu'il faut poser les problèmes aujourd'hui et dépasser la notion de sacré. »[107]

Le cinéma est l'expression artistique qui permet de résister à l'usure du temps et de conserver cette parole sacrée. Les films de Désiré Menrempon, de Brigitte Whaap ou encore d'Auguste Cidoppua sont en ce sens, une approche croisée de l'anthropologie, de la linguistique et de la religion. La parole admet ces transferts d'un rapport à l'autre car elle jaillit de ses limites pour passer de la sphère concrète à celle de l'espace cosmique.

3.2 Le mystère de la parole

> « Ovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen. »[108]
> Wittgenstein.

L'expérience de la parole donne souvent lieu à la confrontation de soi par rapport à l'autre et au monde. Dès lors, il conviendra tout d'abord d'analyser ce qui confère à la parole cette

---

[106] Ancien directeur de l'ADCK.

[107] Togna Octave, 1982-1984, attaché au cabinet de J.-M. Tjibaou, Vice-Président du Conseil. Directeur de l'ADCK de 1990 à 2006. « La terre, le nom, la langue, l'Histoire » in *Mwà Véé*. Nouvelle-Calédonie, mars 1994.

[108] Trad. *Ce dont on ne peut parler, il faut le taire.* Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. Tel, n° 311, (trad de l'allemand par Gilles-Gaston Granger), 2001, p. 31.

caractéristique du sacré, du langage prophétique dans sa relation au monde et à l'autre, puis de cerner le rôle du locuteur qui le conduit à prendre position dans son inintelligibilité et enfin, ancré dans le cadre singulier des circonstances de l'origine de la parole et le débordant, la parole sacrée pourra être envisagée comme le moyen de re-connaissance de soi et re-création de son identité. La parole est le lieu de rencontre entre le sacré et la culture kanak.

Un message peut très souvent en dissimuler un autre, c'est donc au destinataire de se positionner dans une écoute attentive et de se rendre disponible à accueillir cette parole. La parole sacrée, aussi sourde que mystique délivrée par les chefs, exprime non seulement la nature profonde du Kanak, ses racines, mais surtout l'esprit et le souffle de ses ancêtres. Le sens qui déborde alors de « l'intérieur » des mots prononcés est très souvent occulte, inintelligible pour les non-initiés, les profanes, y compris pour les jeunes Mélanésiens qui ne sont pas encore familiers à ce type de parole. La nouvelle génération ne s'intéresse guère à cette parole taboue, ne sait pas et ne se donne pas vraiment les moyens, il faut le dire, de décrypter le sens caché de cette langue si particulière qui s'enracine dans la parole mystique. « Leur référence intellectuelle, leur méthode d'analyse, elle est européenne, même si ce sont des Kanak », nous dit Octave Togna, en 1990. La parole, quand elle est dite, se donne à entendre dans un murmure ésotérique.

« *Ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire* », lit-on dans le célèbre *Tractatus*[109] du philosophe LudwigWittgenstein. Cette citation que nous appliquons ici au champ de la langue et non dans sa dimension culturelle, illustre le motif du silence des anciens qui ne peuvent révéler le secret des ancêtres à n'importe quel public. Il s'agit d'une part de délivrer la parole à un public choisi, ce qui exige d'une certaine manière un « entre soi », et d'autre part, d'éviter le dévoilement du secret à travers une langue trop évidente et donc accessible à tous. La parole est donc réduite ou interdite, et se doit de rester dans le mystère. Pour Marianne Hnyeikone, professeur de français et de drehu :

> « La langue est chargée de véhiculer certaines choses dans les limites soigneusement fixées pour aller ni trop loin ni trop vite afin de ne pas dévoiler ce qui devait rester connu du groupe seul. Ainsi la langue est-elle en même temps préservée comme dans un coffre dont seuls les chefs et les vieux détiennent les codes d'accès (…). C'est une vraie richesse que véhicule là ce vieux à travers sa langue. À condition, là encore, d'avoir pu suivre et déchiffrer ce qu'il t'a communiqué. Pour les jeunes d'aujourd'hui, c'est un fonctionnement complexe auquel ils ne sont pas préparés et tu as beau leur donner la combinaison, ils ne voient rien ».[110]

Le « vieux », lorsqu'il raconte une histoire, prend énormément de détours et rend la route sinueuse. Pour la comprendre, il faut faire co-naissance avec cette parole à dimension prophétique. La parole kanak s'articule entre son historicité, son essence, et un réservoir de mythes révélés à travers

---

[109] *Ibid.* p.31

[110] Hnyeikone Marianne, *Mwà Véé*, Ed. ADCK, Nouvelle-Calédonie, 2ème trimestre 1999.

des récits, des contes, des légendes. Et, c'est au coeur de ces fables que se cachent les secrets bien gardés des ancêtres kanak. La parole trace, pour emprunter une expression de Wittgenstein, « de l'intérieur[111] » les limites de la sphère éthique et mystique. Le mystère est nécessaire, c'est lui qui dessine les contours flous au regard de ceux qui se tiennent au bord des limites langagières. La parole est porteuse de l'identité Kanak, nous l'avons vu, mais aussi dans une certaine mesure, d'une co-présence : celle de la vie et de la mort, et joue sur le couple présence/absence. Elle représente la vie quand elle est en usage et se déploie, d'âge en âge ; elle devient feu illuminateur, source vivifiante dans sa mise en oeuvre car elle nous éclaire. Il s'agit de maîtriser sa langue et les sens qu'elle recèle pour en effet mieux se connaître. C'est ainsi que la parole est connaissance ou plutôt elle est « co-naissance » puisqu'elle implique un vivre ensemble et consent à sceller l'alliance avec l'autre.

A contrario, elle symbolise la mort lorsqu'elle fait silence et constitue une menace permanente sur son peuple lorsqu'une parole rendue insignifiante par un usage rendu de plus en plus rare puisque les jeunes ne saisissent pas les enjeux de cette langue sacrée, trop archaïsante pour eux, trop en marge de leur monde moderne. « Je pense et je le dis fortement, que c'est en disant que les choses sont sacrées que la Parole n'est plus dite, les vieux meurent avec la Parole qu'ils ne veulent pas transmettre parce qu'ils considèrent que celui à qui ils veulent la transmettre n'est pas tout à fait digne de la recevoir. Et le vieux part avec la Parole[112] », nous déclare Octave Togna. Il faut donc inciter les détenteurs de cette parole à la partager d'une manière ou d'une autre, à communiquer avec l'autre pour la maintenir au sein de la communauté et promouvoir son rayonnement.

3.3. Se donner un temps pour accomplir la parole

La parole du chef de clan ou d'un ancien est donc inutile si elle se fait dans une certaine passivité, sans écoute pertinente de l'autre. Dans le système énonciatif, parler est en effet indissociable de l'écoute. Mais une écoute attentive et active. Savoir écouter est très important pour accéder au mystère de la langue et à sa culture. Nous avons donc à consentir à être vaincu par la parole c'est-à-dire à se laisser traverser par elle et non pas se contenter de la traverser. La langue fait alors sens lorsque le récepteur s'empare de la représentation de ce monde singulier auquel il appartient et prend forme dans son apprentissage et sa pratique courante. Une langue ne peut s'accomplir que si le récepteur fait un travail sur lui, et se laisse enseigner. Il doit être disposé à entendre l'autre. Ce

[111] Wittgenstein, *op. cit*. p. 31.
[112] Togna Octave, « La terre, le nom, la langue, l'Histoire », in *Mwà Véé*. Nouvelle-Calédonie, mars 1994.

qui implique de sortir de soi pour être rejoint par l'autre. Pratiquer le décentrement de soi, pour s'ouvrir à l'autre.

La parole, telle la *lectio* est transformante, sa valeur n'est pas tant d'acquérir que celle qui fait devenir. Devenir ce que le Kanak a toujours été à l'origine mais que la colonisation a modifié, transformé, en s'emparant de la langue française. Affronter la parole c'est se laisser transformer, c'est se laisser re-créer par elle. Ainsi, la prise de conscience de ce qui fonde la nature de la parole kanak est-elle nécessaire et décisive dans la re-création de son identité. Quel paradoxe que de devoir se décentrer pour mieux se re-centrer sur soi et se tourner vers l'autre ? Le paradoxe c'est ce désir de transmission d'une parole porteuse d'une dimension particulière à sa famille culturelle mais dont le sens se dérobe à lui pourtant, à chaque fois que ce dernier se tient au bord extérieur de sa langue. L'impossible ancrage dans la langue pour le jeune Mélanésien le positionne comme un étranger tout en étant en dedans de son univers. Il doit, pour renouer avec cette langue dite sacrée, s'inscrire dans la pratique initiatique de la langue primitive et s'imprégner pleinement de ce discours qui ne relève pas de la communication banale ou courante.

Conclusion

Conscient de l'importance de la conservation de la langue et de sa transmission, Emmanuel Kasarherou déclare dans le magazine *Mwà Véé*[113] qu'il faut absolument mettre l'accent sur l'oralité, et il se pose la question de savoir « comment à partir des patrimoines de l'oralité, on peut essayer d'apporter des réponses ou des manières de faire pour le sauvegarder… Dans le patrimoine, il n'y a pas seulement la question de sauvegarde, mais aussi la possibilité d'avoir accès à ce qui était fait autrefois ». Chez le Mélanésien, mais cela est aussi vrai pour n'importe quel individu, l'identité est faite à partir de son histoire constituée à partir évidemment de sa carte génétique, de son contexte social et familial mais également des contes et légendes narrés par les anciens. Paul Ricoeur dans son texte *Temps et récit,*[114] emploie l'expression « d'identité narrative ». La parole dite, permet au destinataire, au récepteur du message de construire son identité en s'identifiant à la parole et d'assimiler ainsi l'histoire des autres en se la faisant sienne. Toutefois, nous avons observé qu'il n'était pas aisé de traduire ou de dire la parole kanak, tant elle est particulière dans les sociétés primitives, magique et sacrée, elle relève parfois de l'ineffable, c'est-à-dire, d'une réalité

[113] Kasarherou Emmanuel, « L'art de la parole », in *Mwà Véé,* N-C, mars 1994, n° 84, p. 27.
[114] Ricoeur Paul, « Le temps raconté » in *Temps et récit,* T.III, Paris, Seuil, 1983, p. 355.

inexprimable par le langage. Il faut alors se reporter sur l'image ou les objets dans lesquels la parole se lit en creux.

> « (…) alors il n'y a plus de paroles entre eux, plus de limites dans les mots, plus aucune possibilité de se soustraire à cette autre langue qui les englobe, qui est là, sur un seuil incertain, malgré la formidable certitude »[115].

Néanmoins, en dehors des considérations évoquées plus haut, il ne faut pas négliger, dans le métier de cinéaste, la nécessaire formation à la narration filmique et au dialogue, et c'est un point qui reste à améliorer dans la réflexion que les jeunes cinéastes mènent sur leur profession. Sans un apprentissage à l'écriture de la parole, celle-ci restera, en plus des raisons évoquées précédemment, rare ou silencieuse et elle ne pourra servir leur projet, qu'il soit d'ordre social, politique, éthique ou esthétique. La parole doit s'accomplir non seulement dans les images et dans les objets mais encore dans le dialogue et l'échange pour résister à l'oubli.

[115] Bauchau Henry, *OEdipe sur la route*, Paris, Actes sud, 1990, p. 272.

C h a p i t r e 3

Une réflexion anthropologique pour dire son rapport au monde

« Il faut voyager pour se frotter la cervelle contre celle d'aultruy. » Montaigne, *Essais* I, 26.

Avant-propos

Ce troisième chapitre propose d'examiner comment le spectateur peut appréhender le cinéma insulaire, dans sa réalité et son actualité, et de comprendre comment il se déploie dans un contexte de mouvement identitaire national assez complexe. L'identité commune nécessite pour ce faire, une certaine harmonie entre les diverses composantes de la population néo-calédonienne et une reconnaissance de l'autre dans sa diversité. Or, cette entreprise d'identité néo-calédonienne, réclamée en son temps par Jean-Marie Tjibaou, s'oppose encore aujourd'hui à des conflits d'intérêts qui sous-tendent ce projet et son aboutissement. Cependant, cette tentative d'acceptation de l'Autre passe obligatoirement par la question de l'homme, par un regard d'amour pour l'autre, par la bonté mais aussi le désir de l'autre. Car, enfin, il s'agit bien de reconnaissance de l'Autre dans tout ce qu'il possède de « grotesque » et de « sublime » pour emprunter ces termes à Victor Hugo, dans la Préface de *Cromwell*, que cette prise de conscience peut conduire à accepter la différence et à une possible communauté identitaire dans une mixité des cultures.

Le cinéma néo-calédonien soumet au spectateur, par le truchement de l'expressivité visuelle et de la parole libérée des personnages, cette question de l'identité et de l'altérité, et le situe concrètement par rapport au réel. Ainsi, ce dernier peut se saisir des enjeux de ce cinéma de vérité mettant en évidence une représentation de l'autre et s'inscrire dans une démarche de réflexion anthropologique. Nous nous interrogerons donc sur la position du spectateur face à cette réalité qui peut le dépasser lorsque celle-ci s'articule autour d'une histoire dont il ignore les conflits et sa compréhension de l'Autre, lorsqu'il se trouve dans l'obligation morale de se situer par rapport à lui. Car, ce que le cinéma dit de soi dans l'analyse des films autochtones, c'est effectivement son rapport à l'Autre. Comment le regarder ? Comment l'appréhender et surtout comment compléter les dissemblances pour éviter la confrontation, le repli communautaire et former une identité commune ?

Dans un premier temps, nous relaterons comment le cinéma a fait son entrée en Nouvelle-Calédonie dès 1897, puis nous aborderons la question du rapport que le cinéma néo-calédonien entretient avec le réel ou comment le cinéma, révélateur de l'interaction entre les diverses

communautés, interroge une actualité d'ordre économique et politique dans son rapport à l'Autre. Quels sont les obstacles internes au processus du « vivre ensemble » ?

1. Quand le cinéma fait son entrée à Nouméa

Située loin de la Métropole, dans le Pacifique Sud, la Nouvelle-Calédonie, n'a pourtant pas attendu très longtemps avant de découvrir les premières images mobiles créées par les frères Lumière et ce, malgré la distance considérable et les moyens de transport de l'époque. En 1897, deux ans seulement après la toute première projection donnée devant un public de la Ciotat en 1895 à l'Eden Théâtre, en Métropole, le jeudi 8 avril 1897 plus exactement, les Nouméens découvrent pour la première fois un spectacle extraordinaire : l*e cinématographe*. Cet événement est le fait de Monsieur Plane, un négociant arrivé à Nouméa le 6 avril 1897 par le paquebot « Ville-de-la-Ciotat » et son agent Tocal Boivin. Le premier film qu'il projette est celui que les frères Lumière ont présenté aux spectateurs de La Ciotat : *L'entrée d'un train en gare de La Ciotat.* Plusieurs séances sont alors programmées à l'Hôtel de Ville de Nouméa. Les habitants de la capitale sont ravis de compter un nouveau loisir dans leur ville, mais les entrées sont payantes et le prix élevé du billet freine quelque peu leur enthousiasme. Les familles les plus modestes sont contraintes de renoncer à cette nouveauté trop onéreuse. Peu rentables pour le propriétaire, les premières représentations se soldent alors par un succès mitigé. La municipalité et M. Plane, soucieux de satisfaire le plus grand nombre, renégocient les tarifs. À partir du 10 avril 1897, on accorde une réduction d'un franc sur le prix d'entrée et une réduction de 50% est accordée aux militaires et aux enfants. Les indigènes, quant à eux, ne paient qu'un franc. À titre comparatif, en Métropole, lors de la première projection publique dans le sous-sol du *Grand Théâtre* à Paris, les spectateurs s'acquittent de la somme de 1 franc (ancien franc) pour regarder 10 films des frères Lumière, d'environ 1 minute chacun.

1.1. La première salle de cinéma (1902-1907)

Le départ de M. Plane avait annoncé une période de désert cinématographique, et il avait fallu attendre cinq ans après les premières représentations pour que les séances soient reprises assez régulièrement, mais avec une périodicité très faible : une à deux fois par an seulement, par le courrier maritime et agent de M. Plane, Georges Boivin. Ce dernier profitait de ses voyages commerciaux entre l'Australie et l'Europe pour enthousiasmer les spectateurs néo-calédoniens lors de ses escales. Il fixe la date de sa première séance le mardi 21 octobre 1902 à l'Eden Théâtre qui sera la première

salle permanente de théâtre inaugurée en juillet 1895 par les propriétaires. Le nom du théâtre n'est pas anodin, Il reprend le nom exact du plus vieux cinéma et théâtre du monde inauguré en juin 1889 : *l'Eden Théâtre*. Cet établissement de renommée mondiale, se situe à La Ciotat dans les Bouches-du-Rhône et porte encore aujourd'hui son nom d'origine. Les propriétaires de l'Eden Théâtre néo-calédonien, souhaitaient à l'instar de l'original, faire de ce lieu un référent unique pour tout le territoire.

Le cinéma se modernise (1907-1921), quand Monsieur Boivin se retire de cette industrie, c'est un ancien prospecteur minier du nom de Chenevier qui reprend les projections à l'Eden Théâtre. Il s'équipe d'un projecteur et fait l'acquisition d'accessoires indispensables pour projeter les films dans les conditions fixées par la firme Pathé. Il parvient ainsi à devenir le concessionnaire exclusif de la firme qui exigeait ce type de matériel pour obtenir son label. Jean Chenevier peut désormais présenter des films sous-titrés en français, mais très vite il doit faire face à de nouveaux problèmes. L'Eden Théâtre est comme son nom l'indique, un théâtre qui ne possède qu'une seule salle à partager avec les comédiens ou les chanteurs qui y donnent leurs spectacles. Cette étroite cohabitation ne se passe plus dans les meilleures conditions et Chenevier est contraint de quitter l'Eden. Il emménage dans un bâtiment construit en 1890, rue Jean Jaurès, et baptise sa salle : « Le Casino ». L'autre problème concerne la variété des films. En effet, l'ancien prospecteur minier doit répondre à l'engouement du public, qui se précipite à chaque séance pour voir les nouveaux films. Or, le réapprovisionnement se fait à un rythme lent, beaucoup trop lent au goût des spectateurs et de celui de M. Chenevier. Les bateaux effectuent des liaisons peu fréquentes. Après une période d'euphorie, le public se lasse et réclame des nouveautés.

Le Casino ne propose qu'une seule séance de cinéma, les mercredis, samedis et dimanches de 20h30 à 23h. Le public s'acquitte de la modique somme de 0.50 francs pour les places dites populaires et les bourgeois qui occupent souvent le petit balcon sur des « chaises de Vienne » payent 2 francs la place. L'acheminement des films, comme nous l'avons évoqué précédemment, étant très lent, il était impossible également d'offrir aux spectateurs des actualités nationales ou internationales récentes que proposait l*e Pathé journal*. Ainsi, le programme s'ouvrait sur des actualités vieilles d'au moins six mois puis Monsieur Voisin accompagnait au piano des films muets à épisodes.

1.2. Un cinéma familial

Chez les Chenevier, tout le monde participe activement au succès de l'entreprise. Ainsi, tandis que le père et la fille, Marcelle, s'occupent de l'appareil de projection qui fonctionne à l'acétylène, la mère et les autres enfants sont à la caisse et dans la salle pour placer les spectateurs.

Dans l'objectif de rentabiliser sa salle et de la moderniser, Le Casino subit d'importantes transformations, et pour éviter d'avoir à tourner à la manivelle pour faire défiler les images, par exemple, M. Chenevier s'équipe d'un groupe électrogène. La population locale découvre alors ce nouvel art dans de vraies conditions de cinéma : la salle est grande et peut accueillir un public plus conséquent. Les spectateurs éprouvent un réel engouement pour ce nouveau genre artistique. Pendant de très nombreuses années, ce fut l'occasion d'une sortie dominicale en famille, un divertissement en quelque sorte. En 1910, Le Casino fait place au « Modern Cinéma ». Pour attirer un public de jeunes, on projette des films à épisodes tels que *Le Masque aux dents blanches (*en anglais *: The Iron claw),* film d'aventures policières, réalisé par Edward José en 1916, diffusé à Paris (Omnia Pathé) de novembre 1916 à mars 1917 ; *Judex,* film français en 12 épisodes réalisé par Louis Feuillage, en 1917 ; *l'As de coeur (The Ace of Hearts*), film américain, muet en noir et blanc, réalisé par Wallace Worsley en 1921. Des classes entières se rendent au Modern Cinéma pour voir des classiques : *Les Précieuses ridicules* ou *Mistinguett* dans de nombreux films.

Dans un encadré du *Bulletin du commerce* d'août 1920, le lecteur peut prendre connaissance de l'information suivante :

Au cinéma Chenevier

> « Notre premier Cinéma ne connaît que des succès : sa situation unique près de la plus belle promenade de Nouméa, son installation parfaite et ses différentes places, sa ventilation perfectionnée et le choix toujours attrayant de ses programmes sont pour ce Cinéma des atouts indiscutables qui font accourir tout Nouméa à chaque représentation : pas de films subversifs ou légers, les mères peuvent y conduire les jeunes filles et les enfants. Mercredi dernier, les jeunes gens du Collège, amenés par leurs professeurs assistaient aux développements des films. « Les Précieuses ridicules » de Molière (une scène) et une « Mésaventure de François 1er », avec costumes d'une fidélité absolue et avec les meilleurs acteurs de Théâtre français ».

L'affaire familiale semble remporter un vif succès mais c'était sans compter sur l'ouverture du cinéma Ménard, « Le Grand Théâtre ». Au départ, en 1909, le propriétaire de la salle, Raphaël Ménard, avait l'ambition de créer un grand théâtre luxueux (parterre occupé par des fauteuils très confortables, des loges latérales, un balcon, un bar…) La salle pouvait recevoir jusqu'à 700 personnes dont 200 au balcon. Mais le public se désintéresse du théâtre et affiche une nette préférence pour le cinéma qui est un art nouveau qui interroge et séduit à la fois. *Le Grand Théâtre* qui alternait représentations théâtrales et projections cinématographiques, abandonne donc le théâtre pour se consacrer uniquement au cinéma. M. Ménard s'approvisionnait en films ailleurs que chez Pathé, principal producteur et distributeur de films. Ce dernier possède en effet en 1907, les 3/4 du marché français et 1/3 du marché américain. Il eut l'idée, pour se distinguer de son concurrent, de se rendre régulièrement en Australie pour acheter des films mais cela soulevait le problème de la langue. Il fut

donc contraint de traduire lui-même les dialogues ou les commentaires ou de faire appel aux services d'un traducteur qui lisait les cartons. Ce procédé n'étant pas tout à fait au point, il arrivait parfois que le débit du commentateur ne correspondait pas à l'image et le public exprimait alors son insatisfaction bruyamment.

En 1912, la société Pathé est toujours leader en matière de parts de marché, elle détient la plus grande partie de la production cinématographique : 85% des films sont français et Vincennes où Pathé a installé son siège social est la capitale mondiale du cinéma.

Dans toutes les salles de cinéma métropolitaines, dans les premiers temps du cinéma muet, c'est un pianiste qui le plus souvent accompagne les films et des bruiteurs produisent les sons. À Nouméa, c'est l'opérateur (Charles Péguy), qui se chargeait d'effectuer le bruitage des westerns en lançant des coups de pied sonores dans la paroi métallique de sa cabine pour simuler les coups de fusils. Au piano, Madame Garcia exerçait ses talents musicaux, relayée certains soirs par Madame Ménard.

1.3. Quand la ville se dote de salles de cinémas modernes

En 1934, les spectateurs du *Grand Théâtre* assistent à une révolution cinématographique : le cinéma parlant avec la projection du film « La Tendresse ». Cette prouesse technique fait courir la ville entière. La salle ne désemplit pas. Cet établissement fermera ses portes à la fin des années 1950 et sera rasé en 2004. En 1912, il existait 4 salles de cinéma à Nouméa pour une population de moins de 29000 habitants : le *Modern'Cinéma,* le *Grand Théâtre,* le *Grand Cinéma Calédonien* d'Hickson et le *Cinéma Paul Constant*. Cette dernière, de dimension réduite, ne pourra faire face à la concurrence et fermera très rapidement ses portes en 1912. La concurrence est donc à craindre mais en définitive, chaque cinéma présente des attraits différents et attire de ce fait un public spécifique : le Grand Théâtre s'adressait à un public appartenant à la haute société alors que le Modern'Cinéma passait pour être le cinéma des familles. Toutefois, en dépit des améliorations techniques et commerciales apportées par M. Chenevier, le Modern'Cinéma fut contraint de fermer ses portes en 1921.

Si, en Métropole, le nombre de salles de cinéma augmente et se décentralise (on note une multiplication de salles dans les petites communes de 1918 à 1929), c'est surtout le fait des petites villes ou des communes semi-rurales alors que la carte géographique du cinéma néo-calédonien montre une concentration particulière dans le centre-ville de la capitale de l'île. Aujourd'hui, on compte peu d'établissements cinématographiques à proprement parler dans les villes néo-calédoniennes, mais les voies de diffusion sont multiples et variées. On projette ainsi des films dans des associations, des paroisses, dans des Maisons de Jeunes, dans la salle des fêtes des mairies, les

écoles… Autant de lieux qui rassemblent modestement un public constitué de femmes, de jeunes enfants et de personnes âgées. À l'ère du numérique, les jeunes des communes, montrent plus d'intérêt pour internet et tout ce que les sites proposent en matière de productions audiovisuelles que pour des films diffusés dans des lieux non dédiés exclusivement à cet art.

Le quatrième cinéma qui ouvre une salle en 1912 est le *Grand Cinéma Calédonien.* Le propriétaire, un certain Thomas Walter Hickson, ancien jockey, reconverti dans le rôle du « driver » de chevaux pour le compte de l'écurie Metzger, arrive en Nouvelle-Calédonie en 1895. Il y fait plusieurs séjours, fait une étude de marché et incité par son fils alors âgé de 10 ans et étant lui-même subjugué par la découverte du siècle, décide de s'y installer pour ouvrir une salle de cinéma. Et dans le souci de ne pas faire de concurrence à ses prédécesseurs, il ne projette que des films d'actions. Le public populaire répond massivement à son offre. Il transforme pour ce faire une ancienne écurie en salles de cinéma.

La salle principale peut accueillir 1000 personnes. C'est une salle vaste et aérée. Le public se sent à l'aise. Il pratique une tarification spécifique semblable à celle du théâtre : les premiers rangs sont de simples bancs en bois et le spectateur paye sa place 10 francs, ce sont les places les moins chères, puis viennent les « secondes » et enfin les « premières » classées ainsi selon le degré de confort des sièges.

Avec l'arrivée du cinéma parlant, le Grand Cinéma Calédonien procède à des aménagements acoustiques : il faut en effet s'adapter aux diffusions audiovisuelles et redécorer les lieux pour célébrer l'événement. M. Hickson profite de cette opportunité pour changer également le nom de son cinéma. Désormais, sa salle porte le nom de « Cinéma Hickson ». Toutefois, la grande innovation du cinéma parlant développe de nouveaux problèmes dont celui de la langue. Aussi, pour ne pas pénaliser un public non francophone, l'ancien jockey continue de projeter deux fois par semaine, les dimanches et mardis soirs, des films muets à épisodes très suivis par les Javanais. Ceci est anecdotique mais il n'était pas rare que lors de ces projections l'opérateur se trompe dans l'ordre des épisodes…

1.4. Un public du divers

Avec la renégociation des tarifs, le public se précipite à nouveau au cinéma. Le succès est tel qu'une tournée à l'intérieur du pays est effectuée pour permettre aux habitants de la brousse et aux indigènes d'assister eux aussi à cette prouesse technologique et visuelle. Toutefois, les Océaniens, Asiatiques et Néo-Calédoniens d'origine européenne, n'assistent pas *ensemble* aux mêmes séances. En effet, il faut une autorisation exceptionnelle délivrée par le service de l'immigration pour que les locaux dits « non Européens » assistent à une représentation spéciale, mise en place pour eux. Cette

différence qui stigmatise une fois de plus les Océaniens et les Asiatiques ne fait qu'attiser leur sentiment de révolte. Ils ne comprennent pas en quoi l'Art nécessite une mise à l'écart alors même qu'il devrait réunir les peuples dans un esprit de partage. Après la dernière représentation, le 15 avril, M. Plane se rend en Australie, où il est attendu pour la Grande Exposition annuelle. Ce continent qu'il parcourt, avec son film dans ses bagages, offre des perspectives économiques beaucoup plus intéressantes que Nouméa qui n'est pas très peuplée. C'est son agent, Monsieur Boivin, qui prendra le relais auprès des spectateurs du Territoire et proposera cinq années durant, de 1902 à 1907, un programme nouveau aux Néo-Calédoniens. On peut désormais découvrir une succession de tableaux illustrant une dizaine de thèmes. C'est un véritable succès. Le public est séduit et l'Eden théâtre fait salle comble à chaque projection.

1.5. 1942 : le cinéma néo-calédonien à l'ère américaine

Durant la Guerre du Pacifique, les soldats de l'US *army* cherchent à se divertir. Tous les cinémas locaux organisent des projections pour ces GI. Le succès est immédiat. Cependant, en ces temps de guerre, l'industrie cinématographique fonctionne au ralenti. Faute de techniciens et d'acteurs (appelés au front) pour tourner les films, la production est à l'arrêt ou presque. Du fait de la distance et de la guerre, l'approvisionnement se fait de plus en plus rare et les cinémas sont contraints de passer et repasser les mêmes films, précise Thomas Hickson. Son cinéma sera rénové en 1963. Dès 1945-1946, la politique est à nouveau très active et le droit de vote est étendu progressivement aux indigènes qui deviennent citoyens français. On compte désormais neuf indigènes au Conseil Général et la Loi-Cadre consacre le suffrage universel. L'arrivée des soldats est un petit bouleversement dans la vie des Néo-Calédoniens et un grand mécontentement pour certains détenteurs de salles de cinéma. Les Américains sont nombreux et les établissements cinématographiques ne peuvent répondre à leur demande toujours croissante. Ils ouvrent donc leurs propres salles et des espaces en plein-air. Le public néo-calédonien est ravi de partager les projections aux côtés de GI. Avec toutes ces ouvertures, on dénombre 24 cinémas dans la ville dont 11 locaux. Toutes ces salles sont centralisées dans la capitale de l'île, Nouméa, ce qui contraint les habitants des autres communes à se rendre à la grande ville pour bénéficier des nouveautés. C'est durant cette période que les cinémas locaux diffuseront les tout derniers films tournés aux Etats-Unis. Le public néo-calédonien se presse aux séances bien que les films soient en anglais.

Vers la fin du XXème siècle et le début du XXIème siècle, les Néo-Calédoniens abreuvés de cinéma hollywoodien et européen s'intéressent au cinéma non plus seulement en tant que spectateurs

mais aussi comme réalisateurs, car ils éprouvent la nécessité de fabriquer leurs propres images en produisant des documentaires format TV ou cinéma de vérité (films ethnologiques ou sociologiques) sur la vie, les coutumes et traditions kanak. C'est une nouvelle prise de la parole dans l'espace public pour se raconter, se dire. C'est un projet culturel et politique en quête de re-connaissance.

1.6. Des lieux de réception encore insuffisants

La Nouvelle-Calédonie s'inscrit pleinement dans la société de l'image et cherche constamment à multiplier et à améliorer les conditions de réception des films sur le Territoire. Malheureusement, la progression des installations dans les provinces Nord et des Loyautés, dénote une grande insatisfaction pour les spectateurs qui ne profitent pas encore des équipements des grandes villes de la Province Sud. Deux salles seulement en Province, c'est encore trop peu mais certaines municipalités offrent aux habitants de leurs communes, à défaut de voir le cinéma, la possibilité de *faire son cinéma.* Ainsi, la Ville de Nouméa accompagne tout projet (du documentaire historique à la série TV « Taxical ») par des subventions. Elle met des locaux du *Centre d'art* à disposition de l'association *Calciné* qui y organise des ateliers avec les sections audiovisuelles des lycées de la commune, ainsi que des projections de films. Le service « *Culture et Fêtes de la Ville* » collabore également avec le bureau d'accueil de tournages de la Province Sud (BAT) pour tout ce qui concerne les aides matérielles et la logistique. Tout au long de l'année, les cyberbases installées dans les maisons municipales de quartier accueillent par ailleurs des ateliers de sensibilisation et de conception de courts-métrages, chacune d'entre elles travaillant sur une thématique bien précise. De son côté, le *Rex Nouméa* possède une cyberbase spécialisée en audiovisuel où les 12-26 ans peuvent s'initier aux clips, reportages et autres courts-métrages.

En 2016, la Nouvelle-Calédonie ne compte que 3 cinémas : 1 grand complexe dans la capitale et deux en brousse. Le CinéCity à Nouméa (complexe cinématographique,12 salles) ; le cinéma Jean-Pierre Jeunet à La Foa (1 salle) et le cinéma Bourail (1 salle). La commune de Dumbéa prévoit d'ouvrir une salle très prochainement.

2. Ce que le cinéma néo-calédonien dit de soi

Le cinéma néo-calédonien tente de mettre en images la conception que les Néo-Calédoniens se font d'eux-mêmes puisque le cinéma réalisé par d'autres les confronte à des apparences d'une complète étrangeté, loin de leur vérité. Son cinéma nous interroge sur notre capacité à détecter et à apprécier une thèse exprimée dans un contexte qui n'est pas forcément celui du spectateur. Le cinéma néo-calédonien résulte de son histoire, de l'histoire des Kanak et de leur désir de reconnaissance en tant que peuple à part entière du territoire car longtemps, ils furent considérés comme un peuple à part, à l'instar des populations aborigènes d'Australie ou maoris de Nouvelle-Zélande. Cette exclusion, très mal vécue par les indigènes, a soufflé dans les tribus un vent de revendication. Les anciens réclamèrent une égalité dans la différence. Cet éveil des consciences a puisé son origine dans les années 70 avec un mouvement intitulé « Le réveil kanak » mené par Nidoish Naisseline. Ce mouvement souhaitait fixer un terme sur leur avenir et une reconnaissance de leur culture au sein du projet républicain imposé alors par la Métropole. Les Kanak refusèrent l'assimilation et revendiquèrent une reconnaissance dans toute leur dignité (par dignité, on entend leurs valeurs, leurs traditions et coutumes). Ils souhaitaient en effet, accéder, au même titre que les Néo-Calédoniens, au pouvoir, à la richesse, tout en restant eux-mêmes et en évoluant à partir de leurs propres références culturelles. Ce que les Mélanésiens reprochent aux Occidentaux c'est de porter sur leur peuple un regard ethnocentré en ce sens qu'ils considèrent leur propre culture comme la norme de toute forme de vie, comme la seule référence, et enfermant l'Autre, ici le Kanak, dans leur culture occidentale. Claude Lévi-Strauss, dans *Race et Histoire*, dénonce cet ethnocentrisme qui céderait à la tentation d'une certaine condescendance à l'égard de l'Autre. Cette bienveillance et bien-pensance condescendantes se retrouvent dans les documentaires réalisés pour des chaînes de TV et certains films tournés par des réalisateurs occidentaux. Le Kanak refuse l'ethnocentrisme et revendique une vision ethnologique ou anthropologique de sa culture. Autrement dit que l'étranger se place en tant qu'ethnologue pour rentrer dans la culture kanak, et qu'il mette, de ce fait, en variation sa propre culture par rapport à celle des Mélanésiens.

> « Notre Pays consomme plus d'images importées qu'il n'en fabrique et exporte. Les chaînes de télévision, les films distribués en salles ne sont pas à l'image du peuple kanak ni des citoyens du Pays. Être indépendant, c'est aussi construire ses propres images et sa propre histoire. Depuis quatre ans l'association Ânûû-rû Âboro a organisé des formations destinées à permettre à nos jeunes de s'initier à la caméra, de se professionnaliser en tant qu'opérateurs ou réalisateurs. Beaucoup reste encore à faire mais pour la première fois, cette année, le festival Ânûû-rû Âboro présente dix films réalisés par des jeunes de notre pays, kanak pour la plupart. C'est un premier

pas vers un cinéma documentaire décolonisé dans son contenu comme dans sa forme. » Samuel Goromido[116]- Édito 2010, Festival *Anûû-rûÂboro*.

2.1. La dialectique de l'identité et de la différence

Comment la vision de l'homme, caractéristique d'une société, se reflète-t-elle dans le regard qu'elle porte sur l'autre ? Le cinéma néo-calédonien est un cinéma anthropologique et un cinéma de l'altérité parce qu'il veut dire sa diversité, sa pluralité culturelle et identitaire. Dès ses débuts, ce cinéma a mis en scène l'histoire et la culture locale (celle des Kanak). Il interroge également les relations qui se construisent entre les différentes ethnies qui forment la population du territoire et les représentations auxquelles donne lieu ce mélange des peuples. Les réalisateurs locaux classifient leur cinéma dans le genre « documentaire anthropologique social ». On entend par anthropologie visuelle, un cinéma dont l'objet demeure encore à découvrir, en dehors des projections mentales de certains cinéastes, c'est-à-dire un objet pris dans sa globalité, dans son environnement, dans son clan, sa parenté et ses croyances. Le réalisateur de documentaires portant sur le monde kanak, dit sa vérité à travers un cinéma vécu de l'intérieur. La question du point de vue des cinéastes néo-calédoniens et du regard porté sur le monde, sur le rapport de l'homme à la nature et sur la condition de l'homme dans la société moderne, permet en effet d'introduire de l'authenticité car elle est liée intrinsèquement aux préoccupations de la communauté kanak.

Les images mobiles que les réalisateurs néo-calédoniens offrent au spectateur, viennent déconstruire cette fabrique de l'exotisme conçue parfois sans finesse. Cette construction de l'Autre, est issue de l'imaginaire des cinéastes européens qui donnent à voir l'Autre comme une caricature, et contribue en effet à nourrir un lointain illusoire. Le cinéma insulaire veut déconstruire ces idées reçues, tous les stéréotypes véhiculés par les non-Kanak, et réfute l'anthropologie évolutionniste qui place la variété mélanésienne, expression empruntée à Gobineau dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853), pour désigner les Noirs, victimes de préjugés raciaux, en bas de l'échelle sociale, et qui montre le Noir comme le bon sauvage. Cette perception du Noir, désavouée par la communauté kanak, a éveillé les consciences des cinéastes qui ne veulent plus de cette terrible image portée à l'écran. Désormais, les indigènes de Nouvelle-Calédonie prennent en main leur propre image en mouvement et rétablissent leur vérité. C'est un regard et un point de vue légitime sur l'identité kanak que portent les cinéastes mélanésiens. Ils prônent néanmoins une anthropologie participante qui requiert de la part de l'observateur de pouvoir s'imprégner de ce qui l'entoure et d'établir un lien entre le regard porté sur les éléments extérieurs et les échos intimes qu'ils produisent en lui. Ce cinéma

[116] Goromido Samuel, Président de l'association Anûû-rû Âboro, sénateur coutumier, Édito du festival 2010.

n'est donc pas tourné que vers lui-même, il permet à l'Autre de prendre conscience, par un procédé réflexif, de sa propre diversité intérieure.

L'autre manière de découvrir l'Autre n'est-elle pas de regarder ce qu'il dit de lui-même ? Le cinéma néo-calédonien se caractérise, en effet, en fonction du rapport qu'il entretient avec sa propre culture, dans son rapport à soi. Ce cinéma est alors une sorte de quête de ré-appropriation de soi, après avoir subi une dépossession de soi à travers le cinéma de « l'homme blanc ». Le documentaire néo-calédonien se veut alors un objet contemporain de représentation du monde qui instruit la société néo-calédonienne sur sa propre culture, sur ce qu'elle est. C'est à cette fin que le réalisateur kanak revendique la légitimité de son propre regard. Il est le seul à pouvoir faire entrer réellement le spectateur dans son univers. Pas de mise à distance, seulement un cinéma de vérité révélant la posture justifiée du cinéaste kanak contrairement à celle de l'anthropologue occasionnel.

2.2. Une tentative de définition du spectateur à l'épreuve du cinéma néo-calédonien

Il faut donc, comme nous l'avons dit plus haut, avoir un regard « aiguisé » pour comprendre le cinéma néo-calédonien et plus particulièrement les documentaires réalisés par des Kanak car pour rendre la lecture de leurs films opératoire, il importe d'aller chercher dans les pliures de ces productions audiovisuelles la signification du visible ou de l'invisible. Le cinéma autochtone est en effet, un entrelacs d'histoire, de politique, de sacré et d'esthétique. Pour ce faire, le spectateur doit se tenir prêt à s'armer de connaissances ou tout du moins d'éléments cognitifs nécessaires à la bonne réception de ces films. Or, le spectateur présente des diversités dans son appréhension du cinéma. Il existe bien sûr plusieurs types de spectateurs mais nous nous focaliserons sur trois grands types que nous déterminerons ainsi : le spectateur ordinaire, le spectateur averti et le spectateur compétent. Tous trois sont invités à participer à un voyage immobile, transportés vers un ailleurs, mais leurs démarches, eu égard à ce voyage, sont distinctes :

a) Le spectateur ordinaire

Celui-ci s'invite au cinéma dans le seul but de se divertir, de s'évader sans chercher à s'informer sur la culture, les coutumes ou la religion, etc, du pays, il est là pour se distraire et se contentera d'apprécier le film pour la beauté des images et l'histoire. Il ne saisit pas toujours la portée du film et ses enjeux lui échappent.

b) Le spectateur averti

Cet amateur éclairé apprécie le cinéma, le connaît et n'hésite pas à s'enquérir au sujet de la culture propre à propos du film dont certains détails lui seront alors accessibles. Riche des sources culturelles auxquelles le réalisateur fera référence dans son film, le spectateur averti appréciera à leur juste

mesure l'esthétique et l'intrigue de la production audiovisuelle, mais éprouvera des difficultés à comprendre la visée du réalisateur car il n'aura pas accès à toutes les pliures du film.

c) Le spectateur compétent

Ce dernier est le spectateur « idéal », il possède toutes les qualités pour appréhender le film dans toute sa complexité. Doté d'une grande sensibilité esthétique, ce passionné de cinéma connaît toutes les techniques d'exécution, s'intéresse aux secrets de la narration filmique et au montage, compare, analyse et comprend tous les enjeux culturels, politiques et esthétiques de l'oeuvre.

Chaque spectateur est donc responsable de l'interprétation qu'il fait d'une oeuvre filmique, qu'elle soit de l'ordre du simple plaisir de voir, d'apprécier une narration, ou de se saisir de l'implicite et des tensions du film. Il est essentiel cependant, dans le cinéma qui nous concerne, d'adopter une démarche d'identification de l'Autre dans son aire culturelle et sociale pour consentir à lui et entrer dans son projet anthropologique et humaniste.

Le spectateur attentif, sinon un acteur à part entière de la culture mélanésienne, doit s'interroger sur la nature profonde de ces indigènes. Ce cinéma s'adresse aux Européens qui devront faire une démarche personnelle pour combler les manques et les interstices de ce cinéma. Le cinéma kanak bouleverse le rapport au film et place le spectateur dans une attitude critique. Son concours est actif, conscient, créatif. Le cinéma kanak ne lui donne pas à voir une représentation du monde achevé, plein, c'est au contraire un appel à participer à une « création » ensemble.

2.3. « Naha Shi [117]» : être soi au regard de l'autre

« Le même et l'autre[118] », drôle de thème pour une revue de cinéma ! Qu'entendez-vous par là ?
— C'est la question de l'identité et de la différence qui est en jeu : par exemple, est-ce que vous voulez qu'il n'y ait que du même que vous dans votre petit monde ? Ou bien y acceptez-vous l'existence de l'autre, ce qui l'agrandit considérablement ?
— Oui, s'il accepte d'être comme moi.
— Ah, vous voyez, vous ne voulez que du même, du « comme moi », de l'identique. Mais vous-même, dites-moi, êtes-vous sûr d'être bien identique à vous-même ? Sûr de votre *identité* ?
— Comment ça ? J'ai mes papiers, Monsieur, et mes ancêtres…
— Je ne vous parle pas de vos aïeux, Monsieur, ni de vos papiers, mais de vous-même. N'êtes-vous pas parfois, dans le secret de votre âme, un autre ?
— Si vous parlez des tréfonds du Dr Freud, je n'en ai rien à savoir. Mon inconscient, ce n'est pas moi.
— Vous admettez donc qu'il y a un autre en vous. Et sans même le secours de la psychanalyse, qui n'est en effet pas de notre ressort, êtes-vous bien sûr d'être toujours le même ? Êtes-vous bien le même avec vos parents, avec votre épouse, avec vos enfants, vos amis, vos collègues ? N'avez-vous jamais ressenti l'impulsion de vivre une autre vie, de devenir un autre, ne serait-ce qu'à temps partiel, pour faire autre chose que ce que vous faites quotidiennement ?

---

[117] Jobert Sabine, *Naha Shi,* prod, *Anûûrû Aboro*, Coll. Lumières du Pacifique NC, 2015, 56'16''.

[118] *L'art du cinéma*, n° 92 : « Le Même et l'autre », Paris, Editions Cinéma Art Nouveau, 2015.

— Ha ! Je vous vois venir : vous allez me parler de Jekyll et Hyde.
— Nous n'en parlons pas dans ce numéro : nous l'avons déjà fait, à propos de l'acteur.
— Vous ne parlez donc pas de l'acteur non plus ?
— Oh que si ! Comment parler de cinéma sans parler des acteurs ? Comment parler du même et de l'autre sans parler des acteurs, qui sont par excellence le lieu de rencontre des deux ? Et quand, de plus, le même acteur joue deux rôles différents dans le même film, comme dans *La vie d'un honnête homme*, cette rencontre devient une expérimentation.
— Je vois qu'en effet vous parlez de deux films de Sacha Guitry, n'est-ce pas excessif ?
— C'est un cinéaste qu'il est temps de prendre au sérieux. On a trop longtemps tenu ses films pour divertissants, superficiels, égotistes et sans idées : il suffit de les *voir* pour se persuader qu'au contraire ce sont de vraies inventions de cinéma, et d'une grande modernité.
— Et deux films sur Israël et la Palestine ?
— C'est aujourd'hui l'endroit du monde où est concentrée la question des rapports entre le même et l'autre. Ces deux films en proposent une disposition nouvelle : la possibilité pour les uns et les autres de vivre en paix dans le même pays.
— Ce sont des documentaires. C'est à la mode, il est vrai.
— *L'art du cinéma* cultive à l'égard des modes une indifférence que certains qualifieraient de ringardise. Pour nous, tous les films naissent égaux en droit de regard : documentaire ou fiction, blockbuster ou film d'auteur, il n'y a à nos yeux que des films.
— Donc pour vous, tous les films sont les mêmes ?
— Ne confondons pas le *même* de l'égalité et le même de l'identité fermée. L'égalité ne signifie pas l'abolition des différences, l'uniformité. Si pour nous tous les films sont égaux, nous différencions d'abord ceux où il y a de l'art, c'est-à-dire des idées-cinéma, de ceux où nous n'en voyons pas. Et l'éventail de films que nous proposons ici prouve assez la singularité de chacun dans sa façon d'aborder le même et l'autre.
— Mais je vois que vous ne parlez d'aucun extra-terrestre ?
— L'altérité absolue est le corollaire de l'identité fermée, nous avons préféré mettre l'accent sur les films où l'autre est aussi même, et le même aussi autre.
— Eh bien, voyons cela de plus près…

Cet édito de la revue « L'art du cinéma », rédigé par le directeur de la rédaction, Denis Lévy, introduit le film *Naha Shi,* réalisé par Sabine Joubert dans lequel il apparaît que la question centrale est moins celle de l'histoire que celle d'une vérité impliquant une dimension aussi bien éthique que politique.

Synopsis : Ce film retrace l'histoire de Japonais arrivés dès 1892, en Nouvelle-Calédonie pour travailler dans les mines de nickel. Au fil du temps, ces immigrés vont se fondre lentement dans la population néo-calédonienne en s'établissant le plus souvent dans le commerce. La cohabitation entre les diverses communautés locales se passe sans heurts jusqu'à ce que le destin de ces Japonais bascule en décembre 1941, lors de l'entrée du Japon dans la Seconde Guerre mondiale. Zenziro Uichi était l'un d'entre eux et comme lui, un millier de Japonais installés dans l'île deviennent alors de potentiels ennemis de la France. Soixante-dix ans après cette période de l'histoire souvent occultée par les Néo-

Néo-Calédoniens, ses descendants et d'autres proches, implantés à Ponérihouen[119] et Poindimié[120], racontent l'histoire de leurs ancêtres ainsi que les tourments de leurs familles nippo-calédoniennes au moment de la guerre.

Naha Shi donne à voir et à entendre la voix de ces immigrés entrés par nécessité économique en Nouvelle-Calédonie et qui se sont mêlés progressivement à la communauté des citoyens néo-calédoniens. La plupart deviendront des Néo-Calédoniens *comme les autres* mais au moment de l'entrée en guerre du Japon contre les Etats-Unis, ils seront ostracisés et honnis de tous. C'est ce qu'annonce le carton à la 10'20'': « 1941, le Japon entre en guerre contre les Etats-Unis, environ 8000 Japonais sont arrêtés en Nouvelle-Calédonie (certains vivaient là depuis des dizaines d'années). Ils sont envoyés en camp d'internement en Australie puis renvoyés au Japon. À la fin de la guerre, leurs biens sont confisqués, leurs femmes et enfants sont placés sous surveillance dans la vallée de Ponérihouen ». Dans ce documentaire, la réalisatrice, Sabine Jobert, donne donc la parole (en montage alterné et en plan fixe) à un frère et une soeur (Léon et Marcelle Uichi), puis à d'autres descendants (Anna Kana Titiki, Oto Aragusiku, Anako Yamamoto, …) Tous se remémorent leur enfance dans les années 1920 puis la guerre…

Le titre : *Naha Shi,* est le nom du restaurant ouvert par le père de Marcelle et Léon quelques années après la fin de la guerre. Tout au long de ce film-témoignage, le spectateur s'interroge sur la signification de ce titre, mais ce n'est qu'à la fin du film (54') que la fille de Zenziro nous en révèle le sens. En effet, lorsque son père donne ce nom à son restaurant et alors qu'elle l'interroge sur la signification de ce titre, son père ne lui apportera aucune réponse. C'est en se rendant au Japon, des années après la mort de son père enterré à Okinawa, que Marcelle comprend que *Naha* correspond à une réalité toponymique, c'est la capitale de Okinawa, et *Shi* signifiant la cité, la commune. Cette révélation en toute fin de ce cinéma-témoignage amène le spectateur à s'interroger sur le silence du père à propos de ce nom. Était-ce une manière pour lui d'éveiller la conscience de sa fille sur ses origines, sur la terre de ses ancêtres, et de l'amener à effectuer ce voyage qui la conduirait jusqu'à ses racines et de ce fait à son intériorité ? Marcelle ne développera pas sa réflexion et laisse le spectateur libre d'émettre des hypothèses d'attente à ce sujet.

« Je suis japonais mais néo-calédonien aussi ». (12'48'')

C'est la phrase prononcée par Léon Uichi, le fils de Zenziro Uichi, à chaque fois que les Néo-Calédoniens et les indigènes le renvoyaient à ses origines et à son statut d'étranger. On en revient au thème de l'altérité et de l'exclusion de l'autre lorsque celui-ci ne présente pas les contours familiers

[119] Ponérihouen en langue paicî : *Pwäräiriwa* (littéralement « l'embouchure du fleuve ») est une commune de la Province Nord de Nouvelle-Calédonie.

[120] Poindimié, en langue paicî : *Pwêêdi Wiimîâ*, est une commune de Nouvelle-Calédonie, située sur la côte Est de la Grande Terre en Province Nord.

et reconnus par un collectif. Ne pas le reconnaître, c'est le couper du monde pour répondre à une finalité sociale. Le collectif se plaçant ainsi illusoirement au centre de tout, prônait le repli sur soi, sur un entre-soi. Cet ostracisme dénote un fort refus de lien social empêchant ainsi toute plénitude ou un vivre ensemble pacifié. La réplique de Léon démontre cette authentique volonté de vouloir affirmer son appartenance à une communauté locale sans abdiquer à son identité propre. Sachant que l'individu ne peut être séparé définitivement de la vie sociale, au risque de se couper, dans ce cas précis, involontairement du monde, les descendants japonais ont appris durant leur adolescence le Paîci et ont travaillé dans les champs de café ou encore aux côtés de Mélanésiens et de Néo-Calédoniens. C'est ce que nous apprenons à la 27' 35'' du film par Kana Titiki, Anako Yamamoto et Marcelle Uichi, qui dialoguent un moment en langue paîci (4mn sans sous-titrage) avant de poursuivre leur histoire en français.

La guerre finie, tous les déportés souhaitaient revenir en Nouvelle-Calédonie, *chez eux*. Léon et Marcelle ont fait revenir leur père en 1954. Le père (Zenziro Uichi) ne parlait pas bien le français mais ses enfants et ses petits-enfants servaient d'intermédiaires. Et, avec l'aide d'une tribu de Poindimié, certains Japonais ont pu construire leur maison. Cette forme de solidarité matérialise en quelque sorte, la reconnaissance de celui qui était différent, qui était autre. Ce geste d'entraide nous invite à croire à une ouverture à la diversité et par là même, à la grandeur du monde pourtant, il reste un je-ne-sais-quoi de « mise de côté » qui fait dire à Marcelle à la 52'23'' : « Oui, nous on est métissés mais pour eux, c'est comme si on était japonais, ils n'ont pas fait de manière, pas de manière… ». L'avant dernier chapitre du film (plan large, puis plan serré sur des visages de Kanak, de non-Kanak et de Japonais) nous montre un loto qui commence après un moment de partage autour d'un barbecue, pour finir jusque tard dans la nuit…

Et le film se termine sur un discours du petit-fils de Zenziro qui témoigne de l'importance de la question identitaire : « On est fier d'appartenir à cette terre et à la construire pour demain. (…) nos racines sont ici, les plus profondes sont là-bas mais les nouvelles, pour nous, maintenant, elles sont ici. Et on essaie de conserver des passerelles entre nos deux origines. (…) Le destin commun passe par le métissage, par ce côté culturel ». Il est intéressant de mettre en relation ces paroles avec la comparaison que fait Anna kana Titiki à la 46'12'', au sujet du voyage qu'elle effectue au Japon, dans un premier temps pour retrouver une demi-soeur, rendre un hommage à son père à Okinawa et dans un second temps pour obtenir des réponses, des repères. Cette recherche d'introspection la conduira à reconnaître dans la réalité toponymique de Okinawa certaines similitudes avec le paysage de Nouvelle-Calédonie, comme si les deux îles, dont elle se sent originaire, étaient unies par leur histoire bien sûr mais aussi par un contrat humain : celui du vivre ensemble. Enfin les dernières paroles du fils de Léon qui clôturent le film sont une référence au patchwork de : « la Calédonie sera un jour le Brésil du Pacifique » tant la population s'assimile à une publicité Benetton.

Sur le même thème, citons également le film de Jacques-Olivier Trompas, *Feu nos pères* [121], sélectionné au festival Anûû-rû Abôro dans la catégorie « Films du pays et du Pacifique » en 2009 qui exploite cette idée d'accueil et d'intégration d'immigrés japonais avant le début de la guerre du Pacifique (Pearl Harbour) au travers de témoignages, de séquences mises en scène, de documents d'époque et d'archives.

L'intérêt de ces films réside dans le sens qu'ils donnent, non seulement à l'histoire de la nation et de « l'identité calédonienne », mais aussi à cette mémoire que des minorités transmettent ou taisent. Cette part d'héritage culturel que ces Nippo-Calédoniens affirment en évoquant leurs origines lointaines, souligne le caractère cosmopolite de la population néo-calédonienne qui trouve son unité dans un lien non seulement politique mais social et républicain. Cette histoire collective à plusieurs voix qui se lit à travers le témoignage de ces descendants japonais, vante la richesse du multiculturalisme c'est-à-dire de la différence et de l'identité.

2.4. Éloge de la différence

> « Comme d'autres réalisateurs néo-calédoniens, nous cherchons nous aussi à ce que les gens se reconnaissent dans les sujets et les images que nous réalisons. Ce pays est en pleine évolution éducative et il est important de relayer cela avec des images qui reflètent bien la réalité d'ici, (…) C'est une partie de soi-même que l'on capte et que l'on montre et l'on a à cœur de refléter les choses telles que les gens les vivent vraiment et les ressentent. »[122] Pierre Cadéot, directeur du Centre de documentation pédagogique de Nouvelle-Calédonie.

Albert Jacquart dans son *Eloge de la différence*[123], défend l'hétérogénéité des cultures, qui, selon lui est en passe de disparaître. Il est vrai que par le biais de l'universalisation, les populations d'un continent à l'autre, d'une île à l'autre, tendent à s'occidentaliser pour ne former plus qu'un modèle de culture et pour caractériser ce procédé, le biologiste et essayiste emploie l'expression de « nivellement des cultures ». Face à cette uniformisation de la pensée et de la culture, le cinéma néo-calédonien veut montrer et de ce fait démontrer qu'il n'y a pas qu'un seul modèle dominant (hollywoodien ou européen) en matière de cinéma, et leur propos filmique opère comme un refus de soumission à cette majorité qui tend à enfermer la minorité dans un schéma prédéfini par des théoriciens du cinéma. Cette posture interroge : établir un mode d'emploi, un vade-mecum en matière

---

[121] Trompas Jacques-Olivier, *Feu nos pères,* N-C, TrompasProduction : Néo Productions, Canal plusCalédonie, RFO, France Ô, 2008, 52 mn.

[122] Cadeot Pierre, « Regard d'une société sur s propre image », in *De la parole à l'image*, *Mwà Véé*, ADCK, n° 43, Janv-Févr-Mars 2004, p. 35.

[123] Jacquart Albert, *Eloge de la différence : la génétique et les hommes,* Paris*,* Éditions du Seuil, réé. coll. « Points Sciences », 1981.

de cinéma du réel, va à l'encontre des attendus d'un cinéma anthropologique. En effet, l'anthropologie et la psychologie sont des sciences qui nous ont fait prendre conscience des différences existant entre un groupe et un autre. Chaque personne est unique, chaque personne est irréductible à l'autre. Tout cinéaste doit ainsi apprendre à renoncer à la prétention d'être la mesure de l'autre.

Le Kanak n'a pas et n'a jamais eu la prétention d'être supérieur à l'autre ou de se placer dans un rapport de domination. C'est un fait de culture car l'indigène est marqué dès son origine par un enseignement : celui du vivre ensemble dans une tension féconde de partage et d'acceptation de la différence et dans le dialogue. Ne pas céder à la tentation de l'occidentalisation mortifère des cultures et de l'art en affirmant son identité et son histoire vernaculaire de manière indépendante. C'est ce à quoi prétend le cinéma du réel produit par les Kanak, un cinéma indépendant et responsable car seul, le Kanak est légitime dans sa parole et son image. Les cinéastes anthropologues venus d'ailleurs qui ont cru se saisir de la pensée kanak, de leur culture en observant leurs rites, coutumes et langues, n'ont, en fait, saisi qu'une partie de leur essence. Le cinéma du réel doit venir de l'intérieur pour être crédible.

En ce sens, leur cinéma s'apparente à celui de de la minorité. Minorité politique tout d'abord dont la signification relèverait selon le philosophe G. Deleuze [124] d'une exclusion (quel que soit son nombre) de la majorité ou d'une inclusion mais en étant toujours subordonné à l'Autre. L'image en mouvement que les Kanak montrent au monde, vient souligner leur différence avec celui que l'on considère comme le cinéma de la majorité. Ce cinéma de bricolage comme certains le qualifient, interroge, en effet, substantiellement sur le parti pris de certains cinéastes européens ou hollywoodiens ou de certains experts du cinéma qui s'attachent à démontrer que ce cinéma iconoclaste est un « sous-genre » critiquant ainsi l'inconsistance de son propos et de son orientation esthétique. Comment se fait-il alors que cette majorité, considérée comme le seul terreau du cinéma de qualité, échoue pourtant à percer le mystère du monde indigène ? Tout comme Montesquieu qui espérait que les hommes « pussent de guérir de leurs préjugés[125] » autrement dit « non pas ce qui fait qu'on s'ignore de certaines choses, mais ce qui fait qu'on s'ignore soi-même », le cinéaste de la majorité doit se débarrasser de ce cinéma de l'entre-soi, il doit, et pour employer un terme qui fait écho au passé de la Nouvelle-Calédonie, *décoloniser* son imaginaire filmique et son regard : regard du Blanc sur le Noir, regard du Nord sur le Sud. Car à bien y regarder, ce cinéma qu'il critique tant ne se réduit pas à sa plasticité jugée inesthétique, mais invite l'Autre à porter, surtout, un autre regard.

[124] Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
[125] Montesquieu, *De l'esprit des lois,* Préface, Paris, GF-Flammarion, 1979, p. 116.

2.5. Histoire et altérité

Ce que l'histoire nous enseigne, c'est que cette question de l'altérité qui sous-tend notre réflexion sur le cinéma néo-calédonien, n'est pas nouvelle, loin s'en faut, elle a fait l'objet de réflexions anthropologiques menées par des philosophes et des écrivains depuis l'Antiquité. Ainsi, Aristote, en son temps, avait démontré, dans *Politique*[126], que l'homme est un être social par nature et que à ce titre, il ne peut vivre en solitaire comme un pion isolé sur un jeu de dames à la merci de son attaquant et que sa sécurité ne peut dépendre que du secours de l'Autre, car l'accomplissement de l'homme en société ne peut se réaliser en ignorant son existence. Anthropologue avant l'heure, Aristote prônait l'art de cultiver le *Vivre ensemble.*

De ce fait, étudier la représentation du Mélanésien dans son rapport à l'Autre ou la tentative même de dessiner les contours de son identité n'est pas chose aisée tant le sujet est rebelle à la définition, tant il est indéfinissable eu égard à ses racines, sa culture, sa langue. Toutefois, la population de la Nouvelle-Calédonie ne se réduisant pas à celle des Kanak seulement, l'altérité, c'est aussi considérer l'ensemble des ethnies du territoire dans leur quête d'intercompréhension culturelle et identitaire. Comment dès lors, construire un espace commun sans rapport de force et par quel détour ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire, me semble-t-il, de prendre en compte l'historicité de ces indigènes pour mieux appréhender leur terrible besoin de reconnaissance, au sein d'une population néo-calédonienne où les particularités culturelles des Kanak restent encore méconnues ou non reconnues pour certains alors qu'ils vivent et partagent le même espace géographique ; ensuite, il nous faut aussi nous reporter à l'Accord[127] de Nouméa ratifié par un référendum en novembre 1998 pour concevoir cette notion de « vivre ensemble ».

Cette idée, exprimée au cours de l'histoire, par de nombreux penseurs et hommes politiques, fut portée également par Jean-Marie Tjibaou, lors du festival « Mélanésia 2000 » : « L'espoir qui sous-tend ce projet est grand, disait-il, Nous devons ENSEMBLE le réaliser pour l'avenir culturel de notre jeunesse et la santé de notre pays[128] ». Plutôt que le comportement antisocial qui se manifeste souvent par le rejet de l'Autre et qui signe en définitive le rejet de soi, l'individu doit s'intéresser à l'Autre et apprendre à se rapprocher de lui, ce qui n'est pas chose facile certes, tant cela peut engendrer parfois haine et violence comme ce fut le cas au XVe siècle, avec la découverte du Nouveau Monde, entre autochtones et Occidentaux. Il faut attendre un siècle plus tard pour que l'homme prenne conscience de ce que la rencontre de l'Autre pouvait avoir d'inédit, je veux parler ici de l'humanisme comme mouvement intellectuel et artistique mettant en avant l'idée de l'homme pensant le monde. Articulé depuis l'Antiquité, ce principe a fondé toute la culture humaniste. En effet, mise

---

[126] Aristote, *Politique* (IVe siècle av. J.-C.), livre I, trad. Jean Aubonnet, Paris Les Belles Lettres, 1960.
[127] Voir annexe. p. 1.
[128] Tjibaou Jean-Marie, « Il y a 20 ans… Ménanésia 2000 », *Mwa Véé,* NC, septembre 1995. p. 7.

au coeur des réflexions des auteurs de la Renaissance, la question de l'Homme, entendu comme objet de savoir, a conduit l'homme à réfléchir à sa propre condition, différente à bien des égards de celle de son voisin européen ou à celle de l'Autre, les Indiens d'Amérique. Il est intéressant alors de noter comment les Occidentaux appréhendaient très ordinairement l'Autre, à savoir dans un imaginaire exotique. Cependant, pour consentir à l'Autre, l'individu doit envisager ce dernier dans sa société, aussi différente soit-elle de sa propre conception du monde. Accepter l'Autre c'est en définitive, faire naître en soi ce désir d'altérité qui permet d'accéder au mystère.

2.6. Identité et altérité

La question de l'identité joue un rôle crucial dans le rapport que nous entretenons avec l'Autre. L'Autre est à la fois ce qui nous résiste, ce qui n'est pas « assimilable » par nous - par soi - mais aussi ce que nous en construisons. Dire cela, ce n'est pas réduire l'Autre à soi ; c'est essayer de prendre conscience de ce qui, pour soi, constitue une forme d'altérité, et dont la rencontre se fait à la fois depuis qui nous sommes, et face à qui/quoi, nous nous retrouvons. Pour le dire encore autrement, l'Autre, c'est à la fois une construction et une expérience, comme le suggère Marc Escola[129]. Une construction à partir de qui/quoi nous sommes, individuellement et collectivement : l'Autre en tant que nous l'objectivons, y compris sans le vouloir, à partir de nos propres critères ; et l'Autre en tant que nous nous trouvons confrontés à lui, l'Autre qui nous fait face (chez le philosophe Levinas, c'est le Visage[130] par lequel l'Autre nous apparaît), et pour lequel nous sommes un Autre, voire un Autre objectivé. La définition que je livre ici de l'Autre n'est pas inédite, ce sont des vignettes de choses déjà dites et répétées puisque l'altérité est un thème particulièrement affectionné par les anthropologues, sociologues et philosophes depuis l'Antiquité. Je crois néanmoins, que c'est à partir de ce double regard que, pour ma part, je rencontre l'Autre. Cette altérité qui met en saillie le visage de l'Etranger[131] au sens de l'étrange, de ce qui nous interroge parce qu'il nous est inconnu ou peu reconnaissable peut alors concerner l'altérité culturelle, sociale, géographique… Il nous faut, en effet, regarder l'Autre dans toute sa singularité, ses différences et s'enrichir de cette confrontation.

Mais est-il nécessaire, pour ce faire, de voyager, de se rendre aux confins du monde, pour vivre l'expérience de l'altérité ? N'est-on pas toujours l'Autre d'un autre parmi les siens, dans sa ville, dans son travail, dans sa famille ? Cet Autre n'est donc pas nécessairement défini par son

---

[129] Professeur de littérature française et de théorie littéraire, auteur de plusieurs essais, et co-directeur du site Fabula pour l'Ecole Normale Supérieure. « Modernité et altérité » in Fabula, Information publiée le 10 novembre 2017.

[130] Ce rapport au visage se trouve aussi bien dans *Ethique et infini* que dans *Altérité et transcendance*, mais le texte fondateur dans lequel il aborde cette question est *Totalité et infini,* Paris, éd. Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1990, section 2, p. 4. Il désigne cette correspondance par l'expression de "L'épiphanie du visage".

[131] Etranger : ici, celui qui ne fait pas partie du groupe.

éloignement géographique, non, ce qui fait de lui un individu dans sa pleine singularité ce sont les caractéristiques de l'étrangéité qu'il porte en lui. Chez les Mélanésiens, il existe des différences culturelles sensibles ou fortes, d'une tribu à une autre, qui déterminent l'appartenance d'un individu à un clan ou à un autre. Il peut s'agir de la langue, des pratiques coutumières, de la religion, de croyances, etc. Ainsi, les Kanak, nous le voyons, vivent également la question de l'altérité au sein même de leur culture. Or, si le Kanak, est un véritable étranger pour sa propre communauté, celui qui ne naît pas dans cette culture, celui qui se situe hors de leur réalité mystique et de leur imaginaire ne pourra prétendre, même au prix de grands détours, connaître cet Autre. C'est cette part d'incertitude qui susciterait, peut-être, chez l'individu, dont la méconnaissance de l'Autre est insupportable (parce qu'il se sent exclu de ce cercle), le dessein de le réduire à son image ou au contraire de le repousser à la frontière, à la périphérie de soi, pour l'écarter, ce faisant, du champ de perception de sa vérité. Alors que l'altérité présuppose la tolérance et l'ouverture, la remise en cause de soi entraîne parfois chez l'individu une forme de renoncement à cette altérité en ne cherchant plus à aller à la rencontre de l'Autre mais en l'affrontant dans un rapport dominant-dominé. L'altérité devient, dans un espace social partagé par tous, objet d'intégration des différences ou d'exclusion de l'Autre. Cependant, la difficulté dans l'appréhension de l'indigène, c'est qu'il ne montre pas qu'un seul visage : son visage est multiple et unique à la fois. Il est en quelque sorte, le résultat d'un mélange de visages ancestraux, se nourrissant et s'enrichissant les uns les autres, dans une relation de réciprocité et d'infinitude pour ne former qu'UN.

On croit aller à la découverte de l'autre en voyageant mais « *bientôt c'est le voyage qui vous fait ou vous défait*[132] ». La réflexion et le regard que l'on porte sur l'Autre, aboutissent presque toujours sur l'image que l'on a de soi. Le cinéma documentaire anthropologique s'inscrit parfaitement dans ce processus. Et l'on va chercher, loin de son univers familier, une altérité qui avec l'uniformisation de nos comportements, est de plus en plus convenue. Ce qui fait sans doute dire à l'ethnologue Claude Levi-Strauss, dans le très célèbre incipit de T*ristes Tropiques*, (1955) : « *Je hais les voyages et les explorateurs* ». Dans la perspective de la recherche de l'exotisme, dans les années 70, les réalisateurs européens, en cherchant à dire quelque chose du sens de la vie kanak, ne disaient en vérité que son absence de sens. Leurs réalisations présentaient la culture kanak comme un folklore ou pire comme un exotisme de pacotille qui ridiculisait le « primitif ». Et c'est ce documentaire précisément, que les Kanak considèrent comme un simulacre plausible du réel. Se pose alors, pour eux, la question de la vraisemblance de leur propre image, de la perte de leur identité lorsqu'elle est véhiculée par une voix décalée venant d'ailleurs.

[132]Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, Payot, 2001.

3. Une aporie de l'altérité

Si l'intégration, l'aliénation, la réduction de l'Autre à soi ou encore, pour reprendre un terme du célèbre médecin voyageur et ethnologue Ségalen, l'« exotisme assimilationniste[133] », ont donné lieu autrefois à la colonisation culturelle, aujourd'hui, les débats portent désormais sur la démondialisation des pratiques d'échanges économiques, biologiques et culturels. Pourtant, la globalisation, la mondialisation et l'universalisation demeurent encore pour certains pays un véritable espoir… Dans cet élan enthousiaste d'uniformisation, on note le projet d'homogénéisation culturelle des sociétés allant jusqu'à la dissolution de l'individu dans le collectif. On s'aperçoit en effet, que les politiques déclinent à l'envi des dispositifs économiques, sociaux et culturels qui, dans un temps plus ou moins lointain, devraient trouver leur aboutissement dans une « culture unique ». Une culture unique, vraiment ? Ce projet nous interroge quand on sait tous les plis de l'oralité et les replis des cultures de pays dits premiers, quand on sait, pour ne parler que de la Nouvelle-Calédonie, tous les écarts de langues et de pratiques coutumières endémiques qui y ont cours, il nous paraît complexe de consentir à l'Autre dans une seule et même culture, effaçant de ce fait, toute la singularité qui fait de chacun d'entre nous un être différent.

Par ailleurs, dans un même temps, on observe une volonté politique d'accorder une place à l'Autre dans une démonstration de dispositifs et de débats politiques : intégration, immigration, droit de vote aux étrangers (vivant en France depuis cinq ans), discrimination positive, égalité des sexes, etc., les politiques et instances culturelles affichent une détermination à reconnaître l'Autre dans ce qu'il représente dans sa rupture avec nous, avec soi. La place qu'on lui réserve dans des articles de presse, les revues, les essais, les romans, les colloques, les séminaires, les expositions, les films, les festivals ou encore dans les musées consacrés aux arts premiers témoigne du désir de préserver son identité, de faire entendre sa voix.

Assujettir l'Autre à sa propre culture consiste à placer sa culture au-dessus de celle de l'Autre. Ce geste n'est ni tolérable ni acceptable dans les modalités qu'il présente. En Nouvelle-Calédonie, le processus de colonisation avait provoqué chez le Kanak un traumatisme historique dont il ne s'est jamais vraiment relevé. Les traces laissées par cette occupation territoriale ont eu, en effet, des conséquences désastreuses sur le Mélanésien qui était presque devenu étranger pour lui-même (l'*Entfremdung*), s'éloignant de sa propre culture. Il faut voir dans la colonisation, le responsable désigné des modifications économiques, politiques, sociales, psychologiques, religieuses mais aussi

[133] Ségalen Victor*, Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978 ; nouvelle édition, Paris, Livre de poche, coll. biblio-essais, 1986.

du repli identitaire des Kanak. La colonisation a, en effet, liquidé les caractéristiques de l'identité kanak en apportant la modernité avec elle dans les tribus de la Grande Terre et dans les îles Loyautés.

Comme nous l'avons abordé dans le chapitre 1, dans les années 70, les Mélanésiens s'inscrivent dans un processus de revendication identitaire et amorcent leur démarche avec le changement de l'orthographe du mot qui les désigne : *Canaque,* en *Kanak* avec un K. Or, nous l'avons déjà évoqué, dans le paragraphe précédent, la Nouvelle-Calédonie compte d'autres peuples et les indigènes ne sont pas les seuls à avoir été victimes de la colonisation, les Néo-Calédoniens ont eux aussi souffert de cette période coloniale pour des raisons différentes certes mais que l'on ne peut ignorer. Les Européens, par exemple, déportés en Nouvelle-Calédonie dans les bagnes, réclament eux aussi une reconnaissance de leur identité et de leurs différences.

Cette altérité, que le philosophe Emmanuel Lévinas définit comme « le caractère de ce qui est autre » dans son ouvrage *L'Autre comme visage,* s'énonce comme une ouverture vers l'Autre répondant à un réel intérêt porté pour l'Ailleurs, l'Etranger, considéré dans sa diversité et d'exotisme aussi, il faut le dire. Il n'est pas loin le temps des mythologies occidentales et les vestiges de ce passé sont encore très présents à l'esprit de certains voyageurs. Mais, ce goût marqué de l'Autre, est aussi un détour pour mieux se connaître, se regarder. Nous verrons dans le chapitre suivant que c'est en effet, à travers ce divers que l'on peut accéder à sa conscience, en délimiter certains contours et ce faisant, mieux se comprendre. Mais cet Autre est-il si dissemblable de soi ?

3.1. Le voyage, un détour pour aller à la rencontre de soi

> « Je voudrais avoir vécu au temps des *vrais* voyages, quand s'offrait dans toute sa splendeur un spectacle non encore gâché, contaminé et maudit ; n'avoir pas franchi cette enceinte moi-même, mais comme Bernier, Tavernier, Manucci… Une fois entamé, le jeu de conjectures n'a plus de fin. Quand fallait-il voir l'Inde, à quelle époque l'étude des sauvages brésiliens pouvait-elle apporter la satisfaction la plus pure, les faire connaître sous la forme la moins altérée ? (…) Moi qui gémis devant des ombres, ne suis-je pas imperméable au vrai spectacle qui prend forme en cet instant… ? (…) Dans quelques centaines d'années, un voyageur, aussi désespéré que moi, pleurera la disparition de ce que j'aurais pu voir et qui m'a échappé. (…) Ni les trains, ni les avions, ni le pétrole, ni les hôtels de luxe ou les restaurants à l'Occidentale, mesdames, messieurs, ne sont l'essentiel ; c'est par le regard que l'on voyage. » - Claude Levi-Strauss, *Tristes tropiques*[134], 1955.

Le voyage que l'on entreprend au bout du monde dans le seul but de découvrir une autre culture est presque devenu un leurre. La rapidité avec laquelle l'individu se déplace aujourd'hui pour se rendre d'un lieu à un autre, vide l'itinéraire, en quelque sorte, de sa substance, car voyager requiert une certaine lenteur dans le déplacement et dans l'approche de l'Autre. Celui qui voyage comme un

[134] Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques*, Introduction,1995, Paris, Plon. Coll. « Terre humaine », 1984, p. 42-43.

dilettante, empruntant des itinéraires balisés et traversant le monde sans le voir en spectateur passif et pressé, désacralise en quelque sorte l'Ailleurs. Il s'agit de découvrir ou redécouvrir des paysages et les gens qui les peuplent en les regardant vivre. Lévi-Strauss ne disait-il pas que c'est par le regard que l'on voyage ? C'est ce qui a suscité au cinéma le *road movie,* genre par lequel l'homme opère un périple de soi vers l'Autre et vers lui-même en définitive, dans une sorte d'exaltation permise par l'errance, la divagation. Parmi les films les plus connus on citera pour l'année 1969 : *Easy Rider* (Denis Hopper), *Changes* (Hall Barlett), *Les Gens de la pluie* (Francis Ford Coppola), *Zabriskie Point (* Michelangelo Antonioni) ; en 1974 *Alice dans les villes* (Wim Wenders), *La Balade sauvage* (Terence Malick) ; en 1984 : *Paris, Texas* (Wim Wenders) ; en 1986 : *Down by law* (J. Jarmush) ; en 1990 : *Sailor et Lula* (David Lynch) ; en 1991 : *Thelma et Louise* (Ridley Scott) ; en 1997, *Happy together* (Wong Kar-Wai) ; en 1999, *Une histoire vraie* (D. Lynch) ; en 2004, *Sideways* (Alexander Payne) ; en 2007 : *Into the wild* (Sean Penn)…

Le voyage n'est donc pas un simple déplacement géographique mais une découverte de l'Autre en effectuant un mouvement de soi vers l'Autre *idem* et l'Autre *ipse.* C'est le lieu d'une aventure intérieure, « un voyage au fond de soi » pour emprunter une expression à l'auteur de *L'Equipée*, Victor Ségalen, et non dans le parcours du monde. L'écueil de ce détour toutefois, consisterait à se fondre dans l'*alter idem* sans pouvoir se démarquer de son double car le danger, le voyageur le sait, vient de la ressemblance et non de l'opposition.

Au Moyen âge, les hommes prennent la route, poussés par des missions commerciales, diplomatiques ou religieuses, ce voyage ne constitue en aucun cas, une expérience de l'Autre. Plus tard, au XVIIIe siècle, les Européens prennent conscience que le monde connu s'agrandit et que les limites du monde observable reculent. L'exploration scientifique de la planète se généralise avec le voyage maritime de Béring[135], de Bougainville[136], de Cook[137], et de La Pérouse[138]. Il s'agit de découvrir, d'observer et de critiquer. Voyager à cette époque est chose extraordinaire et semble

[135] Vitrus Béring (1681-1741), explorateur et navigateur danois. On lui doit la découverte en 1728 de la « mer de Béring » qu'il traverse en 1741, séparant l'Asie de l'Amérique et faisant communiquer l'océan Pacifique et le Détroit de Béring qui sépare la Sibérie orientale de l'Alaska ainsi que l'océan Arctique de l'océan Pacifique.

[136] Louis-Antoine de Bougainville (1729-1811) explorateur et navigateur français, auteur de *Voyage autour du monde,* 1771.

[137] Cook James (1728-1779), explorateur, navigateur et cartographe britannique, James Cook est le premier navigateur à avoir cartographié la Nouvelle-Zélande et la Terre-Neuve. Cook a pénétré aux abords du continent antarctique, découvert la Nouvelle-Zélande, la Nouvelle-Calédonie, les Nouvelles-Hébrides, les îles Hawaï, et reconnu les côtes orientales de l'Australie.

[138] Jean-François de La Pérouse (1741- il disparaît dans des conditions mystérieuses en mer en 1788), marin philosophe français et ethnologue avant la lettre. La mission de Jean-François de Galaup, comte de Lapérouse, ordonnée par Louis XVI, était vaste : apporter des connaissances sur le Pacifique, améliorer les cartes, étudier les moeurs des peuples inconnus, rapporter de nouvelles plantes. Elle avait aussi des objectifs politiques avec des projets d''établissement de bases françaises en Alaska, aux Philippines et dans la presqu'île du Kamtchaka. Elle prévoyait la reconnaissance de la Nouvelle-Calédonie découverte par Cook 11 ans auparavant. La disparition de Lapérouse fut longtemps un mystère. Louis XVI en montant sur l'échaffaud aurait encore demandé « a-t-on des nouvelles de Monsieur de Lapérouse ? »

répondre à ce projet humaniste et philosophique de se rapprocher de l'Autre pour le connaître et par conséquent, pour entrer en connaissance de soi. Mais est-on sincère dans le regard que l'on porte sur autrui ou portons-nous un regard oblique sur lui et sur nous-mêmes ? Est-ce la peur de voir notre identité menacée qui pousse l'homme à se comporter comme un vil touriste ? Dans *Atala*[139], François-René de Chateaubriand s'interroge sur certaines conséquences de la modernité. Les inquiétudes qu'il formule, concernent la facilité avec laquelle l'homme moderne pourrait et pourra à partir du XIXe siècle, voyager, se déplacer dans le monde. Selon Chateaubriand, le prix à payer pour cette avancée technologique est la perte pour chaque individu, de ce repère essentiel pour l'esprit qui est l'attachement au sol natal, aux racines. Le voyage n'apporterait pas le dépaysement tant attendu, cet exotisme romanesque né de la rencontre avec l'Autre. Il s'interroge en effet, sur le futur, sur un monde où les distances entre les cultures étant abolies, ces mêmes cultures risqueraient selon lui de disparaître et avec elles ce qui fait l'identité de chaque être humain : « Quelle serait une société universelle qui n'aurait point de pays particulier ?[140] ».

À quoi ressemble l'Autre s'il est le simple reflet de nous-mêmes ? À quoi bon voyager si ce n'est que pour trouver au bout du compte et au bout du monde la même image que la sienne ?
Cette question, que se pose Chateaubriand et qu'il pose aux lecteurs, trouve une réponse formulée dans l'essai du célèbre ethnologue Claude Lévi-Strauss *Tristes tropiques*[141]. Les auteurs dialoguant et se répondant de siècle en siècle, le fervent adepte de l'anthropologie sociale exprime donc, lui aussi un siècle plus tard, la même désapprobation à l'égard d'une planète où les distances sont abolies par la facilitation des déplacements et où les différentes cultures humaines, à force de se côtoyer, ont fini par n'en plus former qu'une seule, mais Lévi-Strauss exprime moins des inquiétudes qu'un constat désabusé : « Vingt mille ans d'histoire sont joués[142]». Ce que Chateaubriand prévoyait semble s'être réalisé, et la rencontre des cultures, loin d'avoir réalisé une harmonieuse unité, a produit une uniformité désolante : « L'humanité s'installe dans la monoculture ; elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave.[143]» Bien plus que Chateaubriand, Lévi-Strauss, fort de deux siècles de colonisation occidentale, puis de décolonisations successives (processus engagé quand paraît *Tristes Tropiques* en 1955), désigne en accusateur la civilisation occidentale, qui a « colonisé » les autres civilisations au même titre qu'une plante colonise le terrain d'autres espèces : « Cette grande civilisation occidentale, créatrice des merveilles dont nous jouissons, elle n'a certes pas

---

[139] Chateaubriand François-René (de), *Atala,* 1801. Paris Folio, coll. Folio classique, 1978.

[140] *ibid.*

[141] Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques, op. cit.,* Partie I, « La fin des voyages », chapitre IV « La quête du pouvoir »,

[142] *ibid.*

[143] *ibid.*

réussi à les produire sans contrepartie » ; « il n'y a plus rien à faire : la civilisation n'est plus cette fleur fragile qu'on préservait…[144] » Pour le dire autrement, l'auteur de *Tristes tropiques* énonce ici que l'opposition entre Européens et primitifs est caduque et que l'altérité radicale des peuples premiers est devenue en quelque sorte une construction illusoire de voyageurs. Les lecteurs contemporains de son essai et les lecteurs que nous sommes, sont en droit de ressentir de l'amertume devant le spectacle du déclin des cultures alternatives à l'occidentale et la diffusion massive des signes et des réalités de l'Occident le plus banal et le plus plat. La civilisation occidentale, il est vrai, a depuis toujours voulu affirmer son identité par rapport aux autres cultures. Cet « Ailleurs », popularisé par la mythologie occidentale par le biais de la littérature, de l'anthropologie, et du cinéma de la civilisation essentiellement blanche et chrétienne s'oppose à l'Ici. Le peuple premier est un peuple qui offrait et qui offre encore dans une certaine mesure pour des politiques, la possibilité d'être « civilisé » avec les conséquences aussi bien négatives que positives, mais les indigènes refusent cette Altérité raciale qui consiste à les considérer comme l'Étranger et surtout comme un homme inférieur, jugement hâtif qui fait le lit du racisme il est vrai. Ils refusent ce fantasme occidental, cette notion d'exotisme. Cette perception ethnocentrée de la race questionne les pratiques de l'anthropologie et de l'ethnologie car elle ne fait plus sens lorsque l'on sait que le seul voyage exotique est celui que l'on fait à travers sa conscience et sa propre existence.

Le voyage reste, quelle que soit la forme qu'il prend, un détour nécessaire pour apprendre sur les autres, apprendre sur Soi. Or, apprendre suppose l'errance, affirme Michel Serres dans son livre *Le Tiers Instruit.* Il faut donc prendre le temps, comme pourrait le faire un dilettante, emprunter des itinéraires non balisés, pour faire l'expérience de l'Autre dans une certaine lenteur car il faut du temps pour observer avec acuité à quoi, à qui ressemble l'Autre dans sa culture. C'est de cette altérité que l'on s'enrichit.

3.2. Habitare secum[145]

Or, il ne peut y avoir de regard sur l'Autre, sans recherche d'intériorité. Et, c'est ce que recherche avant tout à dire le cinéma néo-calédonien : amener le spectateur à faire une introspection de son être pour mieux comprendre celui-là même qui lui paraît différent et pourtant semblable à la fois. S'interroger sur son regard, sa capacité à se désapproprier de soi pour reconnaître l'Autre, en tant que *alter ego* dans sa différence et non pas projeter en ce dernier, sa propre vision du monde :

---

[144] *ibid.*

[145] Courcelle Pierre, « Habitare secvm » selon Perse et selon Grégoire le Grand, in *Revue des Études Anciennes*. Tome 69, 1967, n°3-4, p. 266-279.

cette perception ethnocentrique, le cinéma anthropologique la refuse. En effet, l'ethnocentrisme ne conduit-il pas le cinéma néo-calédonien à démontrer que le rejet de l'Autre signe le rejet de soi ?

Le cinéma tout comme la littérature, doit inciter, celui qui le regarde à faire cet effort de décentrement pour aller à la rencontre de l'Autre. Il requiert de la part du spectateur, le temps d'une fiction, de quitter son appartenance à une classe sociale, intellectuelle ou psychologique, autrement dit de se défaire de ce costume bien trop familier qui l'engonce dans des stéréotypes populaires. Le cinéma de vérité autochtone invite le spectateur à se comporter comme les deux Persans (personnages de Montesquieu dans les *Lettres persanes*), en voyage à Paris et à « frotter et limer la cervelle contre celle d'aultruy[146] » pour avoir une idée plus juste de lui-même après avoir emprunté un chemin de traverse. Il s'agit en fait, de passer de l'Un à l'Autre ou de soi à l'Autre et de l'Autre à soi pour parvenir à se trouver. Certes, le détour n'est pas toujours facile tant l'individu est accoutumé à des schémas culturels véhiculés par le cinéma occidental, mais il est nécessaire de prendre ce détour pour s'accomplir pleinement. Un regard tourné exclusivement vers soi priverait le spectateur d'une prise de conscience des possibilités qu'il peut entretenir avec lui-même et avec sa propre culture puisque soumis aux limites imposées par sa propre culture et son environnement. L'individu est en effet susceptible de s'enfermer dans cette dureté du regard porté sur l'Autre et ce faisant, de lui-même, mais le cinéma anthropologique s'offre à lui comme une nouvelle possibilité, celle qui ouvrirait la porte sur l'âme humaine.

Dans cet acte, il est question d'amour et de partage. Chercher à connaître l'autre, à le définir amène le spectateur à réfléchir à sa propre condition qu'il soit d'ici ou d'ailleurs. L'Autre est une source d'enrichissement. Ne pas tomber dans le mythe de Narcisse que l'on pourrait lire comme une adoration de soi et un refus de l'Autre. Soi serait alors la mesure de toutes choses et conduirait par conséquent à rejeter toute forme de différence. Mais peut-on vraiment connaître autrui ?

3.3. Homo absconditus corde[147]

Pour n'importe quel individu étranger à la culture mélanésienne, le Kanak est opacité. Cette opacité s'explique par la complexité de son Moi constitué de plusieurs âmes, celles de ses ancêtres, figures tutélaires, qui, nous l'avons vu dans le chapitre 2, tendent à lui conférer une certaine idée d'éternité, de continuum, et celles de certains esprits. L'indigène de Nouvelle-Calédonie est un des maillons de la chaîne du temps, entre le passé et l'avenir. Lorsque le chef parle, il n'est pas le seul locuteur à faire usage de la parole, toute une lignée d'ancêtres l'accompagnent dans son discours

[146] Montaigne, *Essais* II, 26, éd.
[147] trad. l'homme caché dans le coeur.

somme toute polyphonique. Il est UN et multiple à la fois, il se fond dans un collectif. C'est donc un être très complexe qui ne se résume et ne se réduit pas à ses pratiques ancestrales et à sa langue, il est mystère : les clefs de l'accessibilité à son être intérieur ne sont pas données de manière explicite dans son cinéma. Le Kanak reste cependant un être d'ouverture et, conscient de la difficulté que peut poser la réflexion sur sa condition d'homme attaché à sa culture mais aussi à un monde ésotérique, a-t-il, dans son cinéma, ouvert une fenêtre sur son âme pour ne pas, à l'instar de Vulcain et sa statue d'argile, concevoir un cinéma cadenassé dans lequel l'autre ne pourrait malgré un réel désir, aller à sa rencontre. Le cinéma néo-calédonien s'adonne en partie, à une sorte de dévoilement de soi pour se laisser pénétrer par l'Autre bien que la chose ne soit pas évidente chez les réalisateurs néo-calédoniens, pour les raisons citées plus haut : ils se donnent à voir comme des insulaires avant que d'être des cinéastes et leurs propos s'adressent en premier lieu à leurs pairs (cf chapitre sur la parole). Le spectateur, hors les murs, ne peut donc et ne doit pas chercher à retrouver dans les documentaires quelque chose de sa propre image mais doit s'abandonner à l'Autre, dans un total oubli de soi, pour trouver celui qui se cache dans le coeur. Le cinéma néo-calédonien témoigne, à travers ses documentaires, de la rencontre de l'Autre et de ce désir de vivre ensemble dans le respect de l'Autre.

3.4. Une vision irénique de l'Autre

Nous ne sommes pas réductibles les uns aux autres et la mondialisation n'est pas le reflet de l'humanité. Toutefois, avec la globalisation, le succès grandissant des nouveaux moyens de sociabilité numérique (Facebook, Twitter, Instagram, WhatsApp…) on en oublierait presque *le goût de l'Autre, de l'Individu.* Face à ce phénomène, certains se laissent gagner par la tentation de l'égoïsme, du repli sur soi, courant ainsi le risque de tomber dans la solitude. Pourtant, l'homme détient au fond de lui une part d'altruisme. C'est cette part là que nous devons cultiver. Pour cela, il nous faut partir à la rencontre de l'autre, aller vers lui, lui ouvrir notre coeur et chemin faisant, apprendre à le connaître et tendre ainsi vers un vivre ensemble tout en préservant nos différences.

Le souci d'Autrui est une posture que chacun doit mettre en oeuvre au quotidien pour préserver une solidarité qui tend peu à peu à disparaître au profit de Soi. Faire de l'Autre sa priorité, c'est dynamiser le dialogue interculturel dans ce monde contemporain qui prône l'ère de l'individu et/ou de la culture unique. Il est alors question dans ce regard porté sur autrui, d'altruisme, seule alternative pour freiner le délitement du tissu social en danger depuis l'avènement des réseaux sociaux et des échanges via le net. Il s'agit d'une prise de conscience de l'Autre dans un élan humaniste et politique. C'est ce à quoi tendait J.-M. Tjibaou dans le combat qu'il menait pour l'indépendance de son pays.

Dans *Jean-Marie Tjibaou ou le rêve d'indépendance*[148], le réalisateur Mehdi Lallaoui, retrace l'itinéraire d'un homme profondément humaniste, attentif à l'Autre. Entre la levée du drapeau kanak en décembre1984 et le cortège funèbre du leader indépendantiste à Nouméa en mai 1989, s'inscrivent des années de luttes, de drames, de palabres, d'espoirs, dans lesquelles, Jean-Marie Tjibaou ne cessera de proclamer l'entente et l'écoute de l'Autre. Il n'a jamais oublié de regarder l'Autre avec amour.

Humaniste car le goût des autres implique un regard non pas ethnocentré sur l'autre - puisqu'il n'existe pas de modèle unique en matière de culture - mais il induit une notion de relativisme culturel. Etre accueilli « hospité » c'est-à-dire accepté par Autrui dans sa singularité, déclare BaRbara Cassin dans son ouvrage *La Nostalgie.*[149] L'accueil, c'est un des éléments qui déterminent la kanakité que nous définirons plus longuement dans un prochain paragraphe. En effet, le « Chacun pour soi » n'est pas une devise prônée par le Mélanésien. Non, celui-ci est par nature généreux, altruiste, tourné vers l'autre. Il ne cherche à aucun moment dans sa revendication identitaire et culturelle à placer sa culture au-dessus de celle de l'autre. Raison pour laquelle, il supporte avec difficulté que l'on puisse réécrire sa vérité et sa réalité en fonction d'un prisme qui n'est pas le sien, mais celui de l'Autre qui pense être dans le vrai en restituant son image dans un cinéma anthropologique présentant un réel décalage : une sorte de mise à distance avec le seul locuteur légitime de sa propre culture, le Kanak. Comme le dit S. Goromido, le Kanak veut construire sa propre image pour s'affirmer en tant qu'individu et faire de son cinéma, un objet qui lui permet également de se penser, de réfléchir sur sa propre condition. Ce faisant, le cinéaste océanien permet aussi à l'autre de mieux le connaître et d'accéder à cette sphère privée habituellement réservée aux initiés de la culture océanienne. Dans cet élan d'ouverture, le cinéma océanien se livre à l'autre et l'invite à faire preuve de curiosité à l'égard d'une culture différente de la sienne. Il faut voir ainsi dans cette démarche, une tentative de réconciliation du Kanak avec les autres communautés du territoire et hors les murs. Cela s'appelle encore « le goût de l'autre ». Renouer avec l'autre, lui accorder une place sincère dans un espace qu'ils souhaitent UN. Le spectateur non-kanak de films néo-calédoniens doit donc faire preuve d'ouverture et dépasser cette pression historique qui le renfermerait dans ce rôle d'imposteur, d'expert en cinéma anthropologique que le Mélanésien déplore.

Politique ensuite, car l'évocation d'un peuple frappé par les conflits de la colonisation ne pollue pas le cinéma kanak dans le sens de la dénonciation ou dans une croisade vengeresse. Ce cinéma ne peut et ne veut pas se réduire à une production anthropologique de l'entre soi ou pour le dire autrement, un cinéma qui se confinerait à l'intérieur des communautés cloisonnées et cloisonnantes pour l'Autre. Le cinéma néo-calédonien est porteur d'un engagement : celui du partage et de la

---

[148] Lallaoui Mehdi, *Jean-Marie Tjibaou ou le rêve d'indépendance*, N-C, Production Arte France, Mémoires vives Productions, 2000. 52 mn.

[149] Cassin Barbara, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?,* Paris, coll. Pluriel, Fayard, 2015.

réconciliation. Cette attitude nécessaire à la dédramatisation du contexte actuel témoigne de la volonté d'en finir avec cette obsession des frontières entre Kanak et non-Kanak. Cet éveil des consciences est surtout le fait de jeunes réalisateurs mélanésiens qui n'ont pas connu les « événements » du passé et qui veulent aujourd'hui participer à la construction de l'unité néo-calédonienne. C'est un sujet que nous développerons plus longuement dans le chapitre consacré aux cinéastes néo-calédoniens.

3.5. Un cinéma qui consent à l'Autre

Sortir de cet enfermement communautaire et/ ou personnel exige une démarche, celle de la réflexion intérieure. Vivre à la surface de soi, à la périphérie de soi, tel est l'écueil qui guette l'individu lorsqu'il n'est pas poussé à l'extérieur de lui-même pour s'ouvrir au monde et aux autres. Cet élan vers l'autre développe ce qui est le fondement de notre existence, c'est-à-dire, notre humanité. La joie que procure ce contact, cette rencontre nourrit notre réflexion intérieure. Il faut se laisser pénétrer par l'autre et s'oublier non pas dans l'autre mais peut-être au profit de l'autre dans un besoin fondamental de partage et de complétude de dissemblances. Pour consentir à l'autre, l'homme doit donc nécessairement tendre vers un dépouillement matériel mais aussi spirituel afin d'accéder à un peu plus d'humanité. Comme on se déchausse devant Dieu, il est nécessaire de se dessaisir de ses préjugés, de ses principes pour consentir à l'Autre. Il faut donc faire silence pour accueillir l'Autre, pour permettre une ouverture de soi à l'Autre. Et, dans le cinéma, ce qui empêche le plus souvent cette rencontre avec l'Autre, c'est cet encombrement de nos pensées traversées par des images de films commerciaux ou des sons toujours les mêmes que l'on retrouve d'un film à l'autre. Les cinéastes néo-calédoniens dans leurs documentaires posent la question des rapports de Soi à l'Autre. « Le tout est de savoir, comme le dit Tzevan Todorov, où s'étend le territoire de l'identité et où commence celui de la différence ; quelles relations entretiennent ces deux territoires. »[150]

Dépasser les limites de soi, de ce que l'on est, et pour le Mélanésien de sa kanakité, pour appréhender le monde qui nous entoure, enrichit la possibilité, pour chacun, de se saisir de l'Autre, de franchir ces frontières culturelles et sociales qui déterminent nos différences et nos implicites conventionnels car de cela dépend notre humanité. Il nous faut donc redéfinir notre identité, nos spécificités culturelles (langue, culture, religion…) à l'aune de l'Autre sans que le dissemblable devienne suspect et aboutisse à la séparation, à la division. Les différences ne doivent pas se solder par des confrontations mais de ces diversités doit naître une grande aspiration à la relation, à la

[150]Todorov Tzévan, *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Rééd. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1992, p. 118.

rencontre. C'est ce à quoi aspire le cinéma néo-calédonien. Ce dernier est en effet en quête d'une cohabitation harmonieuse entre les divers membres qui constituent la communauté néo-calédonienne, il est ouverture et non pas fermeture.

4. Le cinéma kanak, un autre regard

> « Aujourd'hui, nous sommes plus à même de construire notre image nous-mêmes que de laisser les autres le faire à notre place »[151]
> Désiré Menrempon.

Il n'est plus à prouver que dans le domaine artistique, le collectif apporte une richesse esthétique et artistique stimulante, cependant l'artiste néo-calédonien connaît trop bien les aliénations identitaires qu'un collectif peut engendrer. Le poids de l'Autre dynamise chez lui la résurgence de la mémoire coloniale. Aussi, se montre-t-il assez prudent quant à une collaboration qui gommerait, peut-être, à terme sa différence. Il ne veut plus se sentir écrasé sous le joug de la norme, des convenances, du modèle à suivre. C'est aussi une des raisons pour lesquelles, son cinéma s'écarte de la norme, pour conserver son jugement critique et son libre arbitre. Son cinéma opère de ce fait, comme un moyen de lutter contre le conformisme et d'assurer en quelque sorte son identité. Il cultive ainsi sa différence au sein du groupe pour rester libre. Or, conscient de la nécessité de vivre ensemble qui suppose la conjugaison du vivre *avec,* c'est-à-dire avec les autres communautés (non-kanak), le cinéaste mélanésien ne rejette pas de manière définitive le partage, le collectif d'artistes, car c'est aussi pour lui la possibilité d'échanger, de profiter de collaborations enrichissantes, de moyens (matériels, techniques, réseaux…) dont il ne dispose pas toujours et de participer ainsi à une construction culturelle nouvelle dans l'unité néo-calédonienne.

L'histoire nous a montré qu'à la fin des années 60, les jeunes Kanak sont entrés en politique et ont pris position pour l'indépendance. Cette lutte pour l'indépendance a modifié considérablement la situation politique du pays et les institutions mises en place au cours de la colonisation. Les confrontations qui eurent lieu en 1984 ont amené les uns et les autres à réfléchir sur un destin commun. Elie Poigoune[152], Président de la Ligue des droits de l'homme en Nouvelle-Calédonie, dit

---

[151] Menrempon Désiré, « De la parole à l'image », « Regard d'une société sur sa propre image », *Mwà Véé*, ADCK, n°43, 2004, p. 6.

[152] Elie Poigoune fut l'un des premiers bacheliers kanak. Aujourd'hui président de la Ligue des droits de l'homme en Nouvelle-Calédonie, il a été l'un des militants les plus actifs de son pays, d'abord en faveur de la rétrocession des terres,

avoir beaucoup appris au cours de cette période conflictuelle : « Personnellement, j'ai beaucoup progressé durant cette période dans la connaissance de l'Autre, de son vécu, de sa réalité. Nos regards se sont croisés et se sont ouverts, et nous avons essayé de nous comprendre. C'est ce qui a posé les bases des accords de Matignon, puis de l'accord de Nouméa. Nous avons tenu compte de ceux et celles qui vivent à nos côtés depuis des décennies. L'affrontement s'est mué en reconnaissance de l'Autre de part et d'autre, à la faveur de ces accords institutionnels[153]… » Toutefois, il indique plus loin que la difficulté dans cette tentative du vivre ensemble, réside dans la méconnaissance de la culture kanak de la part des autres communautés. Il reproche aux Néo-Calédoniens de souche européenne surtout de vivre en vase-clos, de s'enfermer dans un entre-soi et de ne pas se mélanger avec les autres communautés. Ceci est vrai pour les plus anciens car les nouveaux arrivants se montrent plus curieux au sujet de l'Autre et n'hésitent pas à aller à sa rencontre.

À ce stade de notre réflexion, il importe d'avoir en tête la composition de la population néo-calédonienne pour mieux saisir le kaléidoscope identitaire du territoire, facteur d'achoppements culturels entre communautés. Il s'agit donc de porter un regard critique sur soi et d'observer l'Autre dans sa représentation et sa projection d'un vivre ensemble. Et, la question que l'on se pose alors est la suivante : puisque l'on ne peut circonscrire l'individu à lui-même ou à son entourage proche dès lors qu'il a vocation à vivre dans la cité parmi les autres, comment articuler l'histoire du peuple kanak à celui des autres composantes de la population néo-calédonienne pour construire une âme collective ? Comment le cinéma néo-calédonien témoigne-t-il de ce partage d'espace public et d'espace politique ?

Cette question prend en charge le Kanak et la société, sachant que l'homme n'échappe pas, dans cet espace social, à son instinct grégaire. Son désir d'appartenance à un groupe, à une communauté relève de la nécessité politique, sociale et artistique. C'est ce à quoi tente de répondre le cinéma anthropologique néo-calédonien.

4.1. La kanakité

Le Kanak est encore considéré, par certains, comme un sauvage puisque selon Michel de Certeau, on « appelle barbarie, tout ce qui n'est pas de son usage[154] ». Le fait d'être très proche de la nature ferait-il des peuples dits « primitifs » des sauvages ? Il est vrai que les altérités culturelles peuvent représenter un obstacle dans la relation à l'Autre lorsqu'il y a méconnaissance de celui-ci et

puis de l'indépendance. Reconnu pour sa capacité à tisser des liens entre les communautés, il fait partie du « comité des sages » désigné par Édouard Philippe pour préparer le référendum d'autodétermination.

[153] Poigoune Elie, *Mwà Véé,* « 20 ans à l'écoute du pays ». ADCK, N-C, N°80, avril-mai-juin 2013.

[154] Certeau (de) Michel, *Le lieu de l'autre,* Paris, Le Seuil, Coll. Hautes Etudes, 2005.

il n'est pas rare, par exemple, d'observer au sein d'une même appartenance culturelle une forme de rejet en raison de caractéristiques coutumières ou religieuses. Loin de vouloir amollir les consciences de leurs clans, tribus, communautés en prônant la réconciliation des peuples - il n'est évidemment pas question d'oubli du passé - le discours politique des leaders kanak se veut optimiste et milite pour l'aboutissement de la mise à égalité de tous. Mais la mise en oeuvre de ce projet s'avère très complexe car si, depuis les accords de Matignon du 26 juin 1988 et de Nouméa du 5 mai 1998, d'importants progrès économiques et sociaux ont été accomplis en Nouvelle-Calédonie, il n'en demeure pas moins que dans certains champs de la vie éducative et sociale, les inégalités fracturent la société néo-calédonienne. Ainsi, sur le Territoire, 36 % des Kanak âgés de 15 à 64 ans n'ont pas de diplôme, contre 17 % des non-Kanak. Par ailleurs, malgré la transformation politique qui rompt avec le passé, il semblerait que des implicites des historicités civilisationnelles et raciales persistent. Au niveau de l'emploi, de l'éducation et du logement, certaines inégalités se sont creusées quand il ne s'agit pas de discrimination, comme le constatent Samuel Gorohouna et Catherine Ris, chercheurs au laboratoire de recherche juridique et économique à l'université de Nouvelle-Calédonie. Ainsi, si le niveau de vie moyen a augmenté, le taux de pauvreté, lui, n'a pas reculé, atteignant 17 % de la population. Les 10 % de la population les plus aisés ont un niveau de vie 7,9 fois plus élevé que les 10 % les plus modestes[155]. Ces disparités sociales et économiques fonctionnent comme des obstacles à la volonté de partage et de solidarité.

Par ailleurs, il importe de prendre en compte également la disparité dans la temporalité des changements économiques, sociaux et politiques qui différent selon l'appartenance des Kanak ou non Kanak à une classe sociale déterminée. Cette temporalité n'échappe pas aux Mélanésiens qui observent une certaine iniquité dans ces rythmes de changements : *tempo moderato* quand il s'agit de les appliquer aux Blancs ou non-Kanak mais *adagio* voire *lento* pour répondre aux attentes des Kanak. La concordance entre appartenance sociale et raciale persiste donc jusque dans la temporalité des décisions politiques.

Face à des non Kanak dont l'instinct de préservation de privilèges conduit à une certaine crispation autour du « vivre ensemble », les Mélanésiens affichent un certain désarroi et renoncement et s'adonnent à un repli communautaire alors même que le monde actuel est un monde sans frontières du fait de la mondialisation et de la communication instantanée. Et pourtant, et là se situe le paradoxe, depuis une décennie nous semblons glisser vers une sorte de ségrégation du fait des différences sociales et culturelles. Il faut dire que l'ensemble des représentations culturelles des Mélanésiens rencontre encore des incompréhensions soulevant des interrogations auprès des diverses

[155] htttps://www.lemonde.fr/politique/article/2017/11/30/en-nouvelle-caledonie-la-misere-cotoie-l-extreme-richesse_5222594_823448.html. Consulté le 12.02.2019.

communautés qui composent la population du territoire, et se heurtent encore à des préjugés socio-économiques et raciaux implicites. Mais comment dire ce mal qui ronge et qui hante les Mélanésiens depuis la colonisation ?

4.2. Des films pour le dire

Dans le cadre du mois documentaire en Nouvelle-Calédonie en 2015, l'association Poadane a présenté une sélection de films retenus pour le Festival « Films du Pays ». Tous ces films relatent la vie quotidienne des personnages sans chercher à donner un sens particulier ou une symbolique particulière à l'image. C'est le cinéma de vérité : les réalisateurs rendent compte de la réalité sans chercher à en modifier le cadre. Ainsi, dans ces films, la caméra suit le parcours de jeunes Mélanésiens ou de non-Kanak qui s'inscrivent dans la société néo-calédonienne à travers des trajectoires de vie différentes. Parmi cette sélection, nous n'avons retenu que quelques films, car il est difficile de les citer tous tant ils sont nombreux à traiter de ce sujet : *RGDCK2*[156] de Uri Wejieme ; *BBoy Gege*[157] de Kévin Wayaridri ; *La Plage 3*[158], de M. Imeot et G. Wahnawe ou encore *SDF sous les tropiques*[159] de Sylvie Hmeun. Ce cinéma du réel apparaît comme une proposition, une possibilité d'interpeller l'autre sur les préoccupations du peuple mélanésien et pose la question du partage des biens, du savoir, du pouvoir et de l'histoire. Ce cinéma anthropologique offre un double mouvement : il laisse subsister l'espoir par la monstration, d'accéder à une humanité universelle prônée par une politique locale visant à réparer les injustices coloniales et le désenchantement d'un peuple dont le rêve patriotique, d'une Calédonie unie et solidaire se brise sur la dure réalité de la vie.

Dans ces films, les réalisateurs participent à leur manière à la fabrique de leur histoire, celle de leur communauté. Ils révèlent au spectateur (voix alternatives / montage alterné) le mal-être et le désoeuvrement des jeunes Mélanésiens dans cette société de Blancs où ils essaient de prendre une place qu'on ne leur accorde pas volontiers. Cette jeunesse mélanésienne a de nombreux projets et essaie de conférer du sens à sa vie dont l'Autre lui donne l'impression qu'elle est *minuscule*. Ils traînent leurs vies, comme ils traînent dans les rues (plan large sur les cités puis plan serré sur quelques habitations abîmées par le temps et le manque d'entretien, faute d'argent) de leur quartier à la recherche du sens à donner à leur existence.

---

156 Uri Wejieme, *RGDCK2*, N-C, Poadane. Prod, 2013.
157 Kévin Wayaridri, *BBoy Gege*, N-C, Poadane prod., 2015.
158 Imeot M. et Wahnawe G. , *La plage 3*, N-C, Poadane prod. 2015.
159 Hmeun Sylvie, *SDF, sous les tropiques*, N-C, RFO prod, 2008, 26 mn.

C'est ce que donne à voir, par exemple, le film de Sylvie Hmeun, *SDF sous les tropiques*[160], sélectionné lors du festival Anûû-rû Aboro dans la catégorie « Films du pays et du Pacifique » en 2008. Ce documentaire dénonce les désillusions des jeunes Kanak montés à la capitale tels des héros balzaciens avec l'espoir d'une ascension sociale, mais qui se trouvent très vite confrontés à la cherté de la vie et au chômage. Force est de constater que tous mènent aujourd'hui une vie d'errance dans les rues de Nouméa. Le phénomène des « sans domicile fixe » prend de plus en plus d'ampleur sur le territoire et concerne essentiellement, il faut le dire, les Mélanésiens. Mais certains refusent de se laisser sombrer dans ce chaos social et cherchent la lumière dans la musique. Dans le film *RGDCK2,* réalisé par Uri Wejieme, la caméra suit quelques jeunes qui se retrouvent régulièrement à la Maison de quartier pour faire de la musique *: «* Nous, on fait pas de politique, nous on ne s'exprime que par la musique parce qu'on n'a pas fait d'études *»,* dira un des jeunes du groupe de musiciens. Plus loin dans le film un autre prendra la parole pour s'exprimer sur l'avenir du pays : « Toutes les ethnies doivent s'unir, celles du nord, celles du sud, celles des îles et ne plus s'opposer dans des conflits ; communiquer, partager, rassembler les frères, respirer ensemble, avancer ensemble, construire le pays ensemble. La musique aide à nous structurer ». Puis face caméra, le jeune Mélanésien interpelle le spectateur : « On parle toujours de Kanaky, Kanaky, mais toi, qu'est-ce que tu fais pour l'avenir ensemble ? Nous, on fait de la musique ! ». Pour tous ces jeunes adultes, la musique reste un moyen d'évasion, de rassemblement et une manière de s'en sortir et de participer, par la voie culturelle, à la vie de la cité : «On veut montrer aux autres qu'on n'est pas des moins que rien, on a une place aussi dans la société ». Le titre du film est un acronyme correspondant aux initiales des prénoms d'un groupe de musiciens décédés accidentellement dans une voiture en flammes. C'est pour leur rendre hommage que les jeunes ont repris ce nom.

Pour d'autres ce sera le sport. Dans le documentaire réalisé par M. Imeot et G. Wahnawe intitulé *La Plage 3,* l'action se déroule tout d'abord dans un centre éducatif : le spectateur assiste à un entretien mené par un éducateur avec deux jeunes Mélanésiens du quartier de la Vallée du tir, en recherche d'emploi. Les jeunes s'expriment en langue kanak entre eux (sans sous-titrage) mais répondent aux questions (voix off de l'éducateur) en français. Ils racontent leur cheminement et évoquent ensemble le cas de Billy, un jeune Kanak sorti de prison depuis trois mois. Puis le cadre change (montage cut) et le spectateur retrouve Billy sur un stade avec des enfants qu'il encadre dans la pratique du football ou encore dans une salle de sport. Il est en période probatoire et dit apprécier cette opportunité sportive pour tenter de renouer le lien social avec les autres, ceux de l'extérieur. De son séjour carcéral, il retient une chose : la discrimination. « Les Blancs, nous dit-il, sont favorisés

[160] Mmeun Sylvie, *SDF sous les tropiques,* Production. RFO, NC, 26 mn, 2008.

parce qu'ils ont des facilités dans les démarches administratives, ils ont de la famille, des amis qui savent lire, écrire alors que les Kanak ne sont pas accompagnés, ils ne reçoivent aucune aide pour remplir les dossiers ou expliquer les procédures… » Billy fait aussi de la musique, il chante pour oublier sa condition mais il s'adonne également à l'art. Avec quelques jeunes d'un centre éducatif, il apprend l'art du tag… ou encore la danse avec *BBoy Gege* de Kévin Wayaridri. Encore une fois, il s'agit de montrer la jeunesse mélanésienne dans son désir d'insertion à la vie sociale à défaut de d'insérer dans la vie économique. Ils n'ont pas d'emploi mais sont habités par une forte identité culturelle qu'ils souhaitent exploiter à travers les arts dans un esprit de partage : « Dans les communautés (celles des îles et celles de la Grande Terre), nous rapporte un personnage du film, il y a beaucoup de dissensions au sujet de certains danseurs de hip-hop qui sont critiqués car ils pratiquent des danses urbaines comme les non-Kanak ». La troupe de BBoy Gege ne veut pas que l'art soit un facteur de discorde entre les communautés. « La culture ça se transmet, on ne peut pas la garder pour soi », rajoute le chef de la troupe. Dans l'art, il y a cette notion de partage que les danseurs de BBoy Gege mettent en avant dans leur pratique. Ils sont fiers de leur identité culturelle et ne rejettent pas celle de l'Autre. Leurs danses sont un creuset des différentes identités. Ils n'ont pas fait d'études ou très peu et ne voient pas quelle issue, quel avenir le territoire leur offre dans ce contexte politique et social très tendu. Ce qui est en jeu ici, c'est de vivre, lutter, partager et dialoguer avec toutes les facettes de soi et de l'autre, ce qui signifie pour eux de composer avec leur histoire et cet héritage colonial qui a participé à leur exclusion du champ social, politique et économique.

Ces films réalisés par des Kanak ne sauraient être perçus comme des films militants ou une simple réponse à valeur de reproches contre l'ancienne puissance coloniale qui a mis en marche un rattrapage social pour réduire toutes ces inégalités. Mais ils disent la nécessaire prise en compte de la temporalité, de leurs idéaux moraux et économiques dans le décloisonnement du savoir, des richesses, du travail. Ils chantent leurs espoirs et leurs insatisfactions profondes. Il est encore loin, pour eux, le temps de la construction de l'identité nationale… Dans tous ces films, les réalisateurs montrent l'importance du collectif. C'est ensemble que les jeunes veulent agir. Ils ne veulent plus être mis à l'écart et souhaitent désormais être partie prenante à la vie de la cité. Cette parole n'est pas restée vaine puisque le porte-parole et indépendantiste Daniel Goa a souhaité, au cours du 37ème congrès du FLNKS (Front de libération nationale kanak socialiste) qui s'est tenu à Kowe Kara à Nouméa le 30 mars 2019, « (…) impliquer la jeune génération qui donne du sens à notre revendication pleine de souveraineté[161] ». Fort du succès de mobilisation de la jeunesse kanak, lors de l'autodétermination sur l'avenir du territoire le 4 novembre 2018, et convaincu que l'avenir du pays dépend en partie de

[161] Citation extraite des *Nouvelles Calédoniennes* publiées le 30.03.2019.

la jeunesse mélanésienne, D. Goa, également Président de l'Union Calédonienne, veut rassembler toute la génération montante et la diaspora intellectuelle kanak autour du projet d'indépendance : « Nous devons prendre une part active à la gestion de nos collectivités. (…) l'heure n'est plus à la division et les enjeux sont de taille : exclusion, paupérisation, inégalité, fuite des capitaux… »

Ces cinémas du réel ont également pour fonction de présenter des lieux et des habitudes de vie. Les espaces dans lesquels évoluent les personnages sont dans ces films, des lieux stigmatisés par la société néo-calédonienne. Dans le documentaire *Trois tôles et un manou*[162]*,* les spectateurs assistent à la description de lieux investis par des populations appartenant à une certaine classe sociale : en général des milieux très défavorisés, en précarité ou à très faibles revenus, il s'agit le plus souvent de Kanak. Ces espaces localisés à la périphérie de la ville, du centre des activités économiques et culturelles inscrivent ces habitants dans une sorte d'exclusion spatiale tout d'abord, puis culturelle. Habiter ces lieux assimilables à des bidonvilles, c'est se situer, malgré soi, à l'écart du monde, en marge de la société tout en étant à la frontière de l'Autre, c'est-à-dire, de l'urbain. Ce film met en scène la parole des exclus qui revendiquent des lieux « habitables » en périphérie urbaine et du lien social pour ne pas se sentir complètement Autre. Dans certaines banlieues moins naufragés, l'espace social et culturel s'organise. Ainsi, la caméra balaie souvent en plan large ces logements collectifs locatifs ou des espaces associatifs : Maison de jeunes, Maison de quartier, centre éducatif, etc., qui sont devenus pour les habitants de ces agglomérations, des lieux de vie quotidienne car ces maisons s'adressent non seulement aux jeunes mais aussi aux parents. En définitive, ces sphères publiques qui sont à l'origine des lieux d'accueil, d'écoute, d'échange et de partage où sont proposées plusieurs activités éducatives et culturelles deviennent des sphères privées, mais il est bien clair que ces espaces ont pour objectif premier d'accompagner les jeunes dans des projets éducatifs (*RGDCK2, La plage 3)* ou de soutenir les familles. Ces quartiers dits sensibles ou défavorisés souvent assimilés à des lieux de violence, de problèmes sociaux et d'identité - c'est ce que nous renvoie en général la presse qui ne voit plus la banlieue que par ce prisme négatif - ne sont pas l'expression de révoltes mais d'un mal être social. Filmés dans le cadre de leur vie quotidienne, les individus qui peuplent ces films documentaires disent simplement leur désenchantement économique, social et politique face à la caméra. Sensible aux attentes de cette catégorie de la population kanak mais soucieux également de maintenir une certaine entente au sein du territoire, le leader indépendantiste Daniel Goa tend la main aux non-indépendantistes et leur propose de construire le pays de demain ensemble en les incitant à se prononcer pour l'indépendance du territoire tout en préservant des liens économiques et politiques

[162] Voir *Trois tôles et un manou,* réal. Emmanuel Desbouiges et Dorothée Tromparent, NC, Coproduction Grand Angle productions, Foulala production, NCTV, 2016, 54'. https://vimeo.com/foulalaproductions/troistoles (mot de passe visiosquat)

avec la France lors du prochain référendum fixé comme nous l'avons précisé précédemment dans notre texte le 12 décembre 2021.

4.3. Un cinéma de la réconciliation

> « Pour nous qui aspirons à construire un avenir pleinement souverain, indépendant, avec tous ceux qui dans notre pays, au-delà de leurs différences culturelles et de leurs origines, veulent prendre leurs propres affaires en main et bâtir un avenir apaisé à nos enfants, le Festival Ânûû-rû Âboro est utile.
>
> Il est utile en ce sens que le cinéma qu'il propose est fondamentalement politique. Pas parce qu'il délivrerait un message partisan mais parce qu'il considère le spectateur non pas comme un consommateur mais comme un acteur pour reprendre une formule qui m'est chère. Être acteur de sa vie, c'est aussi être un électeur au sens premier du mot, c'est à dire être en capacité de "choisir".
>
> Le cinéma documentaire tel qu'il a été proposé par le festival dès sa création est un cinéma populaire et politique parce qu'il éveille les consciences et l'esprit critique des spectateurs, parce qu'il interroge, dérange, remue, travaille le spectateur au point qu'il n'est plus le même après le générique de fin. Ainsi le cinéma documentaire va-t-il à l'encontre des modes, de l'esprit du temps, d'une vision univoque du monde, des idées reçues, en un mot de l'ordre établi.
>
> Cet ordre établi que nous récusons est celui des situations coloniales ou néo-coloniales, de la négation des identités des peuples et nations opprimés, du pillage des ressources naturelles, des migrations forcées, de l'exportation des matières premières sans valorisation sur place, de l'importation préférée à la création d'un tissu industriel local, de l'exploitation capitaliste, de l'oppression, du saccage de l'environnement sur toute la planète notamment dans les pays du tiers-monde.
>
> Ânûû-rû Âboro propose un cinéma qui ose, qui parie sur l'intelligence des festivaliers. C'est à ce même pari sur l'intelligence que nous invitons les citoyens du pays qui demain devront construire en toute indépendance leur avenir et celui de leurs enfants. »
>
> Paul Néaoutyne, Édito du festival Ânûû-rû Âboro, 2017.

Communiquer est la base du « Vivre ensemble ». Mais, il ne faut pas s'y tromper, la communication excessive (Twitter, Snapchat, Facebook, Instagram) peut sonner creux et se donner à voir comme une vacuité des échanges. Vacuités des échanges qui ne permettent pas la cohésion, la communication mais seulement le *small talk*, expression empruntée aux anglophones pour caractériser ces conversations sans intérêt. Ce type d'échange n'apporte aucune information sur l'autre. C'est un vrai-faux lien social. Nous ne sommes pas loin de « l'ère du vide », que dénonce Gilles Lipovetsky dans son essai[163]. La communication doit être sincère et non consensuelle, sans quoi, la parole est inutile, elle est légère et inconsistante. Il importe que la parole soit libre et qu'elle se confronte à l'autre dans le dialogue, pour que résulte de ces échanges une vérité.

L'interaction avec autrui permet la reconnaissance, l'épanouissement, c'est ce à quoi veut tendre le cinéma réalisé par les Néo-Calédoniens (Kanak et non-Kanak). Leur cinéma permet

[163] Lipovetsky Gilles, *L'Ere du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris, coll. Folio Essais, Gallimard, 1993.

d'interroger sur ce qui nous relie aux autres, il pousse, d'une certaine façon, l'autre à faire un pas de côté pour sortir de ses idées préconçues, à changer son regard sur l'autre et ne pas se montrer d'emblée hostile à l'autre. Or, consolider le tissu social n'est pas chose complexe si l'on montre un quelconque intérêt à la vie démocratique. Pour ce faire, la Ville a mis en place plusieurs Maisons de quartier, comme nous l'avons vu précédemment, pour permettre aux jeunes en parcours d'insertion d'accéder gratuitement à des activités culturelles de leurs choix dont l'encadrement est assuré par des éducateurs de rue, des éducateurs de prévention et des animateurs socio culturels.

L'objet de ces documentaires est de montrer la nécessaire implication de tous, dans les divers secteurs de la vie civile et civique. Le peuple est le principal moteur de l'action collective et il doit être conscient que son devoir en tant que citoyen est de s'impliquer pleinement dans les affaires publiques. En n'exerçant pas pleinement son pouvoir, en affichant une désaffection pour la politique, le Néo-Calédonien entrave les possibilités d'un destin commun. Les raisons de cette désaffection ne sont pas inédites concernant le Kanak. Trop souvent le Kanak, rompu au sentiment de servitude, d'échecs et d'injustice sociale, se désengage de la vie politique. Ce faisant, son retrait de la vie politique constitue une menace pour le pluralisme démocratique et la liberté d'expression. La jeunesse mélanésienne ne veut pas évoluer dans un espace commun où la démocratie ne servirait socialement et économiquement qu'une seule communauté. Le Kanak d'aujourd'hui appelle tous les Néo-Calédoniens à une vie en collectivité, à l'image de leur tribu, pour préserver les bons rouages de la vie politique sur le territoire dans un échange et une alliance volontaire. C'est cette contribution citoyenne qui facilitera la poursuite des intérêts communs sur la base d'une « concorde », terme si précieux aux yeux des Grecs, qui se fonde sur le mélange des peuples, sur les différences et les diversités dont chaque individu, citoyen est porteur.

Le destin commun que la société néo-calédonienne cherche à fonder doit résulter dans un premier temps dans la reconnaissance de l'autre. Il importe, en effet, de se confronter à la pluralité des cultures pour mieux apprécier l'autre et maintenir un dialogue interculturel ou l'initier quand il est absent de certains territoires afin d'évoluer harmonieusement vers un « vivre ensemble ». Le « nous » dont il est question pour envisager un destin commun, doit l'emporter sur des querelles identitaires ou intérêts communautaires selon les aires culturelles. Les Néo-Calédoniens ont bien compris cette nécessaire solidarité comme levier politique permettant de participer à la démocratie : la pluralité des voix lorsqu'elle se fond dans une seule et même conscience porte davantage dans les combats politiques et sociaux. La force du collectif, c'est aussi d'obtenir une écoute dans les débats de portée nationale. Sur le plan social, l'union néo-calédonienne permet de lutter contre les inégalités (emplois, logements, éducation…) et d'acquérir de nouveaux droits. Et, au-delà de ces revendications sociales, le vivre ensemble, c'est aussi, dans notre société moderne, mettre en oeuvre une économie

collaborative comme alternative à une société de consommation à laquelle tous ne peuvent prétendre, en créant des espaces de travail en commun (coworking), des coopératives de ventes de légumes, des levées de fonds (crowdfunding), des sites de troc d'objets, des services à la personne…- Selon le journaliste Jean-François Dortier, la meilleure réponse à l'individualisme de la société de consommation est : « L'économie du partage, une alternative au capitalisme ? [164]». Ainsi dans le documentaire de Merryl Heneke *Bingo sauvage*[165], la réalisatrice met en lumière cette économie parallèle que les femmes du quartier de Tindu[166] ont mise en place pour subvenir à leurs besoins les plus élémentaires : acheter du pain, du lait, du riz…

Le film commence *in media res* par le témoignage direct d'une jeune Mélanésienne (Elisabeth) qui s'exprime sur les motifs économiques de sa participation au bingo sauvage. Son témoignage alterne avec le générique (lettres blanches sur fond noir) qui vient couper brutalement sa parole. On apprend au cours de son discours que les femmes se sont organisées dans un système d'entraide et de solidarité, d'économie de partage en somme. Cette activité « clandestine » a lieu dans les quartiers les plus défavorisés de la capitale. C'est une activité intergénérationnelle qui rassemble jeunes et anciens. Tous se retrouvent, en général en soirée, dans les arrières-cours des maisons ou dans des halls d'immeuble pour jouer au bingo. Mais cela peut aussi avoir lieu en début d'après-midi ou vers 17.00 quand les enfants sont rentrés de l'école. Au cours du documentaire, le spectateur comprend, que ce jeu s'adresse plus particulièrement aux femmes dont l'effectif est plus élevé que les hommes. Cependant, les femmes interrogées s'accordent à dire que ce jeu n'apporte pas que des points positifs : outre le fait que ce soit un passe-temps pour la plupart d'entre elles et qu'il fonctionne comme un moyen de rencontre ou de gagner de l'argent facile - comme le dit Mireille - il peut aussi créer des tensions dans les couples et dans l'éducation des enfants. Tout le documentaire est d'ailleurs traversé par des images de jeunes enfants livrés à eux-mêmes (devant les écrans de télévision ou jouant à l'extérieur sans surveillance) en champ / contre-champ avec les images du bingo sauvage. Le bingo, devenu une addiction pour certains participants, pose ici la question cruciale de l'éducation des enfants.

Ce documentaire montre également une économie participative et solidaire. Ainsi, pour le bingo sauvage, les participants fabriquent eux-mêmes leurs jetons (tessons polis de verre, écrous…) Il en est de même pour les kermesses organisées pour venir en aide aux familles en grande précarité. Avec la vente des boissons, de la nourriture et de la loterie, le quartier finance : des fournitures scolaires, des études ou encore une association sportive. Toutes ces activités se déroulent dans une très bonne ambiance, et une très grande harmonie.

---

[164] Dortier Jean-François, *Sciences Humaines,* n° 266, 2015.

[165] Heneke Méryl, *Bingo Sauvage,* Prod. Mairie de Nouméa et association Poâdane, NC, 2013, 16'.

[166] Tindu : quartier de Nouméa, NC.

Dernier chapitre : une voix off égrenant les nombres des jetons du loto accompagne le générique qui se termine sur l'image d'un carton de loto…- Clap de fin, soit, mais pas celui de l'entraide, du don de soi, de la solidarité et du vivre ensemble car ils sont nombreux ceux qui en Nouvelle-Calédonie prônent la solidarité, la fraternité et le vivre ensemble. Lorsque le réalisateur Désiré Menrempon décide de mettre ces qualités à l'honneur, il choisit par exemple de dresser le portrait d'André Saïd, dans *André Saïd, une mémoire en partage*[167] . Ce fils de déporté de droit commun arrivé d'Algérie à la fin du XIXe siècle est devenu une figure du village de Voh. Tous se souviennent de son amour pour l'Autre et de sa grande disponibilité qu'il savait mettre à leur service. Ce Néo-Calédonien d'adoption a été sa vie durant « le trait d'union » entre les Kanak, les "indigènes", - comme il avait coutume de le dire - et les communautés venues s'établir en Nouvelle-Calédonie pour travailler : Européens, Indonésiens, Japonais, etc. Le vivre ensemble, le destin commun était son idéal bien avant que l'accord de Nouméa en 1998, ne trace cette voie pour l'avenir de la Nouvelle-Calédonie.

« Nouméa la blanche, Nouméa et la tribu, c'est la même chose, c'est le même monde ? »
Mélanésia 2000

Conclusion

Il convient de rappeler que ce cinéma du réel ne joue pas sur l'illusion. Il ne privilégie pas les effets de montage, les jeux d'acteurs ou l'écriture du scénario, mais il offre au spectateur la possibilité d'accéder à la réflexion anthropologique de ce cinéma insulaire. Le documentaire, en ce qu'il s'attache à la monstration, réduit (plus que la fiction) le champ des possibles de l'interprétation et conduit le spectateur non seulement à réfléchir à sa propre condition mais encore à prendre en compte les divers éléments qui sont constitutifs du réel et plus particulièrement ici, de la réalité calédonienne. Sa conception dramatique sous-tendue par les conflits éthiques, politiques et économiques entre Kanak et non-Kanak, souligne ostensiblement l'incomplétude de ces dissemblances et pose la question de l'unité identitaire entre les diverses communautés. Cette question soulève donc en permanence le sujet de l'altérité et de son actualité. Il importe dans sa réalisation, en ce qu'il s'attache dans un souci d'avenir politique partagé, de créer une harmonie entre les diverses communautés qui composent le territoire et de mettre fin aux conflits entre les individus. Les Grecs avaient bien compris

[167]Menrempon Désiré*, André Saïd, une mémoire en partage,* Production : Ânûû-rû âboro, SOFINOR, Province Nord et mairie de Voh, NC, 2009. 26 mn.

non seulement l'importance de la communication et du vivre ensemble, mais encore l'importance de l'union pour créer du tissu social et féconder les consciences politiques. Les Néo-Calédoniens aussi l'ont bien compris, et c'est ce que les réalisateurs s'efforcent de nous démontrer à travers leur cinéma du réel.

Chapitre 4

Le cinéma néo-calédonien, une *poesis* de la mémoire[168]

« La mémoire est l'avenir du passé ».

[168] Il nous semble opportun de définir tout d'abord le sens des mots qui ont trait à la mémoire et au souvenir. La distinction entre les mots *mémoire* et *souvenir* est la suivante : la « mémoire » désigne une capacité ou faculté. Selon Le Robert, c'est la faculté de conserver et de rappeler des choses passées et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit en tant qu'il garde le souvenir du passé. Le « souvenir » est le contenu de cette mémoire ou plus précisément d'après le dictionnaire philosophique : ce qui est inscrit dans la mémoire ; ce dont on se souvient ; ce qui, du passé, fortuitement ou par l'effet d'un rappel volontaire, revient à l'esprit, est reconnu par la conscience comme passé et généralement rattaché par le sujet à un moment précis du passé.

Paul Valéry. Cahiers I, 1987.

Avant-Propos

Pour quoi se souvenir ? pour qui ? À l'échelle de l'individu, *se souvenir*, et nous insisterons sur la forme pronominale, c'est mettre le / moi / en réflexion : l*e moi se réfléchit* dans le souvenir, sorte d'enquête menée sur soi afin de mieux se connaître et donner sens à sa vie, c'est aussi lutter d'une certaine manière contre la mort, en transmettant un peu de soi aux générations futures. Sur un plan plus large, se souvenir c'est agir pour la préservation d'une mémoire collective. La collectivité étant ici, affaire de famille, de groupe, de clan, de communauté, d'État.

Confronté à une société de l'hypervitesse, des réseaux sociaux et du tout numérique, l'homme moderne ne quitte pas des yeux, pour autant, son passé, et prend le temps de le regarder pour ne pas s'éloigner de ce qui constitue son identité : la mémoire. *Quid* de son identité et de son histoire sans mémoire ? C'est le passé qui nous enracine dans des lieux et nous offre le sentiment d'appartenir à une histoire. Il donne un sens à nos actes et nous permet de mieux nous comprendre. En effet, notre capacité à être présent au monde passe par la connaissance du passé, mais ce passé qui survit en chacun d'entre nous est soumis aux affres du temps et l'on transforme, modifie le souvenir au gré des aléas de nos vies. Comment se pose alors, le problème de la mémoire pour l'individu en général et pour le peuple néo-calédonien et kanak en particulier ? Comment conserver, transmettre, diffuser, aussi bien les lieux (sites historiques ou sacrés), les objets, les oeuvres, les savoir-faire, les connaissances, la Parole, sans trahir le souvenir ?

Aujourd'hui, la mémoire est externalisée, elle excède les corps, pour s'inscrire à travers des supports aussi variés que : le carnet, l'agenda, le dictaphone, le téléphone, la photo, le livre, la vidéo mais aussi les sites, les monuments, les musées. Jean-François Dortier[169], parle d'exomémoire, ainsi, le souvenir devient pérenne, durable. Mais externaliser ses souvenirs, c'est en quelque sorte s'en déposséder pour en faire profiter les autres. Rendre la mémoire accessible à tous, a engendré une profusion, une surabondance de projets commémoratifs : nous sommes entrés dans une ère mémorielle obsédante (émissions, hommages, cérémonies commémoratives, journées du patrimoine…) où le temps passé est omniprésent dans la vie de l'individu. Sylvie Germain, dans son article sur la mémoire[170] parle d'hypermnésie ou de démesure en matière de commémorations tant la société se refuse à oublier tout ou partie de son histoire. Tendance excessive, ce comportement nous

[169] Dortier Jean-François, « Où se situe la mémoire ? », *Sciences Humaines*, n° 264, nov. 2014.
[170] Germain Sylvie, « Souffle de la mémoire, grâce de l'oubli », in *Mémoire et oubli, Christus,* n° 219, Juillet 2008.

éclaire sur une volonté manifeste de se souvenir au nom d'une gloire passée ou à l'inverse pour ne pas taire des événements dans une perspective d'éducation, d'information à l'usage de la jeune génération.

Le cinéma néo-calédonien par le truchement des documentaires et des fictions, s'est emparé de la question du souvenir et de la mémoire. Son cinéma vient suturer, à sa manière les questions que soulève la conservation de la mémoire. Les films se donnent à voir comme une mémoire externalisée permettant de stocker plus d'événements, plus de données et de n'en perdre aucune. L'individu n'a plus besoin d'embarrasser sa mémoire de souvenirs. Le cinéma est une sorte de réification du souvenir dans un monde connecté où plus rien ne se perd. Le cinéma océanien met donc en tension la mémoire collective kanak et la culture des Néo-calédoniens. Mémoriser à long terme c'est créer un patrimoine mémoriel commun qui favorise d'une certaine manière la solidarité des communautés mélanésiennes dans un premier temps puis l'offrir en partage aux non-Kanak dans un second temps. Nous interrogerons donc ce médium comme art-témoin de l'Histoire, sur sa fonction testimoniale et comment le cinéma néo-calédonien investit la notion de communauté et d'identité.

Cette partie traitera plus particulièrement les formes commémoratives de la mémoire. Qu'elles soient sous formes audio-visuelles ou muséales, il s'agit d'interroger tous ces héritages contemporains significatifs d'une décolonisation toujours présente à l'esprit du Kanak et de voir comment la question des mémoires est aujourd'hui un enjeu politique et social et sur quelle image du passé on construit la société de demain.

1. Le cinéma du réel comme souffle de la mémoire

> « (…) Faire de l'image, c'est une manière de rester attentif à ce que l'on devient et à ce que l'on fait, et d'en garder une trace qui soit parlante… (…) Bien sûr, nombre d'histoires de généalogie propres à des clans, de cérémonies bien particulières n'ont jamais été filmées.[171]» Augustin Cidopua, secteur audiovisuel, médiathèque ADCK/centre Tjibaou.

Notre siècle est un siècle de l'image. Impossible pour quiconque aujourd'hui de traverser le monde sans être interpellé par des images. Tout le champ social est, en effet, saturé d'images, d'illustrations, de documents iconographiques dont l'objectif premier est « d'attraper le regard » à des fins économiques et mercantiles ou à des fins plus nobles comme celles de la conservation et du partage. Dans ce marché social où l'image prolifère, ce qui intéresse le cinéma néo-calédonien c'est

[171] Cidopua Augustin, « De la parole à l'image », *Mwà Vèè*, NC, ADCK, n°43, 2004.

de faire de l'image une trace, un souvenir : celui du passé, de gestes ancestraux, de paroles, de leur histoire en quelque sorte. À l'heure des selfies, de Snapchat, Whatsapp, Instagram et autres applications de partage qui font désormais partie de nos moyens de communication pour donner forme aux souvenirs, tout individu peut désormais s'improviser historien ou encore anthropologue visuel, témoin de sa propre vie mais aussi de celle des autres. Les médias s'inscrivent dans cette obsession mémorielle et abreuvent l'individu de sons et d'images cependant, de ce trop-plein d'images, il faut retenir toutes les déclinaisons visuelles comme des témoignages de l'Histoire et des histoires. Grâce à ces fragments, figurer le passé immédiat ou le souvenir d'un passé lointain devient possible. Et, pour aller plus loin dans la reconstitution du souvenir, il suffit, parfois d'une seule image ou de quelques-unes seulement pour reconstituer la totalité de l'Histoire et des histoires, c'est le principe de la métonymie. À l'inverse, le cinéma est un medium extraordinaire puisqu'il raconte l'histoire non pas à partir d'une image ou d'une trace mais d'un ensemble d'images qu'il fait vivre à travers le mouvement. Il anime sous les yeux du spectateur des événements qui relèvent de la mémoire d'un peuple, ses souvenirs indivuels ou collectifs. C'est ainsi que ceux-ci s'inscrivent sur pellicule ou sur un support numérique à travers des documentaires. Nous parlons de documentaires et non de fictions, car le cinéma du réel reste le format sans doute le plus pertinent en ce qui concerne la restitution du souvenir et la conservation de la mémoire. C'est donc tout naturellement que les Néo-Calédoniens et surtout les Kanak, se sont emparés de ce format pour produire des images de leur propre représentation et conserver la mémoire de leur peuple.

1.1. L'ambivalence mémorielle

« La mémoire est la sentinelle de l'esprit.» [172]

Comment définir une nation sans mémoire ? Comment envisager l'avenir sans tension avec le passé ? Aujourd'hui, les nations ne peuvent faire l'économie de l'examen de la mémoire et de la question de sa conservation, pour elles-mêmes tout d'abord et pour les générations futures ensuite. Sans tensions, il semble assez difficile d'envisager d'écrire l'histoire et de commémorer le passé. « Il ne peut y avoir d'histoire sans mémorisation »[173], déclare Joël Candau, professeur et chercheur en anthropologie, car la mémoire est le vecteur et le garant des traditions et cultures d'un peuple. Ainsi, pour le peuple océanien, la nécessité pédagogique met l'accent sur les valeurs communes et historiques de créer une identité kanak. En effet le Mélanésien qui a quitté sa tribu peine à savoir qui

[172] Shakespeare William, *Macbeth*, I, VII, 1606.
[173] Candau Joël, *Anthropologie de la mémoire,* Paris, Que sais-je ? PUF, 1996.

il est exactement. Il a perdu ses repères et cherche, en analysant son histoire, à retrouver une identité qui se dissout peu à peu dans celle des non-Kanak. La culture kanak, nous le savons, est une micro culture et à ce titre, elle se doit d'être conservée pour ne pas tomber dans l'oubli, pour éviter qu'elle ne disparaisse. On pourrait croire que la décision d'encoder certains épisodes de leur passé (documentaires en langue originale) est un repli sur soi, ou un enfermement mais cela est plus complexe, comme nous le verrons tout au long de notre réflexion. Loin de vouloir s'adresser essentiellement à une partie désignée de la population (locuteurs mélanésiens des îles et de la Grande Terre), son cinéma montre une volonté de s'ouvrir à autrui, car là où les archives sonores en langues kanak pouvaient être un réel obstacle à autrui, la conservation du souvenir par le médium audio-visuel élargit la conscience collective et place le spectateur, dans le questionnement du rapport à soi.

Pour l'essayiste, philosophe et historien Tzevan Todorov[174], le passé peut être rassurant face à un présent instable, mais la mémoire nécessite une certaine objectivité, une neutralité pour que le passé soit véritablement utile et participe à la construction d'une identité individuelle et collective. De ce fait, la mémorisation de l'histoire, des coutumes, etc., doit être guidée non pas par des intérêts mais bien par la raison. Or, si la mémoire collective est une solution contre l'effacement de l'identité, contre la division de la population et celle du clan, le médium filmique quant à lui, est une forme de narration soumise au spectateur comme une lecture personnelle d'une identité qui échappe à son peuple.

1.2. Aline sage-femme, un métier à transmettre en milieu tribal

***A**line sage-femme,*[175] ce récit de vie réalisé par Hânu Marip, témoigne de la volonté des Kanak de transmettre les gestes ancestraux de génération en génération pour que certains savoir-faire se déploient à travers une temporalité qu'ils estiment divine. Le trépas des anciens ne marque pas la fin de leur histoire, ce n'est que l'expression d'un épisode de leur histoire. Le documentaire à vocation pédagogique montre dans un premier temps des images d'archives de femmes africaines ou polynésiennes pratiquant des accouchements, en alternance avec des images extraites de manuels à l'usage des infirmières. Une voix off accompagne ces documents iconographiques, puis, Aline du clan de Moueaou prend la parole, assise sous un arbre. Aline a 82 ans, elle nous parle de son enfance à la tribu de Tendo et de sa trajectoire de vie jusqu'à la maîtrise de son rôle au sein de la tribu, celui de sage-femme. Son souvenir est intact mais sa mémoire fragile : « J'ai des trous de mémoire », avoue-t-elle à la caméra. Aline ne se souvient plus du nom de famille de sa mère adoptive mais se rappelle très bien ces moments où Foingû (prénom de sa mère adoptive) l'emmenait dans la brousse cueillir les plantes secrètes : ces feuilles ou ces racines indispensables lors des accouchements. Aline

[174] Todorov Tzevan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
[175] Marip Hânu, *Aline, Sage-femme,* N-C, Production, Hânu Marip, NC, 2015, 16 mn.

se souvient aussi de ces gestes ancestraux que Foingû tenait de sa mère, qui elle-même les tenait de sa mère…

- « moi aussi, je veux que mon savoir vive », déclare-t-elle. Mais Aline n'a pas de fille à qui transmettre son savoir, Aline a un garçon…

Dans la tribu, les femmes ont le choix de se faire assister par un médecin du dispensaire de Hienghène situé à 23 km ou par Aline. Toutes, cependant, préfèrent être accouchées par Aline qui pratique la médecine kanak plutôt que par les médecins blancs : « Les Blancs proposent des médicaments et des pommades alors que Aline soigne avec les plantes. Elle sait le secret des plantes et nos traditions », apprend-on dans le témoignage d'une jeune femme accouchée par Aline. Une autre insiste sur l'importance des traditions : « Nous, les gens de cette terre, il faut garder tout ça parce que ça nous a été donné par nos Anciens, il faut préserver cette richesse ».

Ce documentaire met au jour une vraie difficulté pour Aline, mais plus largement pour toutes les femmes occupant une fonction spéciale dans les tribus et qui ne peuvent, selon les lois coutumières, enseigner certains savoirs qu'à leur descendance de sexe féminin. Pour transgresser la loi coutumière et remettre son savoir-faire à une autre femme, Aline devra demander une autorisation aux esprits avant que d'obtenir celle du chef du clan. En tension entre la réalité de ces vies ordinaires et le spirituel, le mysticisme, la caméra exhibe une parole qui fait tenir l'objet filmique un peu au bord du monde. C'est un aspect du cinéma néo-calédonien sur lequel nous reviendrons plus longuement dans la prochaine partie consacrée à cet enchevêtrement.

La transmission du savoir d'Aline concerne également la difficulté de la fabrique du film-témoin. Si l'on se concentre sur l'analyse de ce film diffusé en langue kanak, sous-titré (VOFR), on ne peut occulter toutes les maladresses techniques que le spectateur peut relever dans le documentaire. Mais ne faut-il pas considérer ces « pas de côté » comme une certaine véracité donnant ainsi une plus grande valeur à l'image diffusée ? Non retouchées ou manipulées lors d'un montage quelconque, ces images n'imitent pas la réalité, elles sont la réalité. L'image est en général, un objet de création et obéit de ce fait à certaines contraintes matérielles de réalisation. Ici, nous ne sommes pas dans ce schéma puisque l'objet d'étude se veut référentiel et non esthétique. Il s'agit de restituer le plus fidèlement possible une réalité y compris dans sa réalisation. Si le réalisateur néglige le mouvement, le rythme, le traitement du son et de la lumière…, cela signifie que le contexte technique de la réalisation est étroitement lié au *dire vrai* : il ne s'agit pas seulement d'être vrai devant la caméra, il s'agit de l'être aussi en tant que réalisateur. Et, ce qui nous intéresse ici, c'est ce que l'auteur du documentaire essaie de transmettre par l'acte cinématographique : une histoire, une culture sans

aucune écriture. Le réalisateur n'a pas cherché à orner la réalité de quelques artifices esthétiques, il nous livre une histoire particulière à des fins anthropologiques et mémorielles.

1.3. La remémoration : une reconstruction identitaire

> « Lorsqu'on recherche son identité en se référant au passé (…), on cherche quelque chose qui a pris forme, qui était une réalité, que l'on a oublié ou peut-être décidé d'oublier[176]… » Béniéla Houmbouy.

En considérant l'étymologie du mot grec désignant la vérité *alèthèïa,* on observe que ce substantif est composé d'un préfixe privatif /a / et du radical *lèthè* qui signifie oubli. La notion de vérité semble ainsi construite sur le refus de l'oubli. Le Kanak n'échappe pas à sa condition et à sa mémoire faillible, mais il sait aussi qu'il se construit à partir de sa culture et de sa mémoire et que la préservation de cette mémoire est un devoir pour lui et sa communauté. Il s'agit donc pour le Kanak de rétablir sa vérité en corrigeant l'image déformée, véhiculée par l'Autre, celui qui croit le connaître mais qui en vérité ne sait rien de lui ou si peu. Cette minorité « invisible » ou presque aux yeux du monde veut ainsi laisser un témoignage de son histoire, celle d'hier, d'aujourd'hui et de demain, et renouer ainsi avec sa propre histoire.

La jeunesse mélanésienne est, dit-on, frappée d'amnésie quant à son passé culturel. Les anciens alertés par cette *perte* de la mémoire ont tenté d'y remédier par le truchement de la parole mais celle-ci ne trouve plus d'écho chez les jeunes, le format ne les séduit plus, seuls les documents iconographiques et audiovisuels attirent leur attention. Le document visuel : l'image, fixe ou mobile, revêt des significations multiples qui élargissent la réception du souvenir.

La mémoire du Mélanésien est à la croisée du souvenir personnel et collectif ; c'est en cela que la prise en compte du groupe, du collectif s'avère impérative. Dans la perspective d'une remémoration, c'est au sein de la collectivité qu'évolue le souvenir, la mémoire. Si la chose est vraie pour la plupart des peuples et individus, elle fait vraiment sens chez les Polynésiens ou Mélanésiens car il est de coutume, pour ces peuples, que la mémoire dépasse en effet largement le cadre individuel pour s'étendre à la tribu, au clan, à la communauté. Le « Je » qui se souvient, n'est jamais personnel

[176]Houmbouy Beniéla, « La mémoire », N-C, *Mwa Véé*, ADCK, mars 1994.

lorsqu'il s'agit de la mémoire car il s'enrichit des époques passées et d'autres êtres de sa communauté, de sa tribu qui s'invitent dans sa mémoire. La mémoire individuelle qui définit l'identité de chaque individu et le Kanak en particulier, fonctionnerait alors, comme le souligne le sociologue Maurice Halbwachs dans son ouvrage *La mémoire collective,* comme un lieu de confluences de mémoires collectives, un réceptacle de souvenirs venant de la collectivité et suscités par elle. Le souvenir permet au Kanak de vivre son rapport au temps et de se réapproprier un passé qui appartient certes à ses ancêtres mais qu'il entretient avec eux pour mieux fonder son rapport au monde. L'écoulement du temps n'est plus dans ce cadre-ci envisagé comme l'ennemi de la mémoire, mais en tant qu'élément conducteur qui autoriserait le passage de l'un à l'autre, du passé au présent et du présent au passé. Les esprits ne sont plus confinés au passé puisque dans l'imaginaire mélanésien, l'imparfait se conjugue au présent. Dès lors, le souvenir n'est pas qu'affaire d'individu, il a aussi une dimension plurielle mêlant l'intime et le collectif, tissant des liens entre passé et présent, et participe à l'unicité des êtres et des actions sociales et politiques. C'est en effet ce que disent les films de Robert Citron découverts dans le documentaire que Gilles Dagneau,[177] auteur de nombreux films documentaires sur la Nouvelle-Calédonie réunis dans un coffret intitulé : « De l'autre côté, ce qu'il y a[178]…», lui a consacré en 2008, en réalisant *Le Gendarme Citron.*[179] Dans ce film, Gilles Dagneau retrace, à partir d'archives audiovisuelles cédées par Robert Citron au Centre culturel Jean-Marie Tjibaou, l'aventure humaine et cinématographique de ce gendarme envoyé en juillet 1955 en Nouvelle-Calédonie. Affecté à l'île des Pins, le gendarme fait l'acquisition d'une caméra 8 mm et s'improvise cinéaste amateur. Proche des Kanak qui l'ont accepté dans leur société, il filme leurs chants, leurs danses, les cérémonies mais aussi les petits riens de leur vie quotidienne. Il parachève son travail à Canala dans les années 60. Cinquante ans plus tard, ses films muets sont devenus des ressources ethnographiques très utiles aux collecteurs du patrimoine kanak qui se sont employés à les décrypter et les rendre publiques.

En 2008, à l'occasion de la sortie du film de Gilles Dagneau, *Télérama* lui a consacré un article signé Samuel Gontier intitulé : « Le gendarme Citron, un amoureux de la culture kanak. »

> **Le gendarme Citron n'en revient toujours pas.** *« Il paraît que mes films sont uniques ! »* Ces films, il les a réalisés dans les années 50 et 60, lorsqu'il était en poste en Nouvelle-Calédonie. C'est seulement en 2004, lorsque le centre culturel Tjibaou a découvert l'existence de ses bobines Kodachrome, qu'il a

[177] Gilles Dagneau a débuté comme rédacteur à *La Revue du Cinéma* et aux Fiches de *Monsieur Cinéma*. Il est l'auteur de deux biographies : *Dustin Hoffman* et *Ava Gardner, belle, sauvage et innocente*, publiée chez Gremese et parue aux États-Unis en 2003. Chef monteur pour la télévision depuis 2001, Gilles Dagneau a séjourné dix ans en Nouvelle-Calédonie.

[178] Dagneau G, *De l'autre côté, ce qu'il y a,* N-C*,* aaa Production, 2012, 10 h.

[179] Dagneau G. *Le Gendarme Citron*, N-C, Prod. Gilles Dagneau/AAA/RDO, 2008. 52 mn.

pris conscience de leur importance pour la mémoire de la culture kanak. Et voilà le cinéaste amateur héros d'un documentaire réalisé par Gilles Dagneau...

Dans sa retraite de la banlieue parisienne, Robert Citron, 88 ans, n'est pas avare de souvenirs. Et quand sa mémoire lui fait défaut, Jeannette, son épouse, s'empresse de combler les trous. *« Ce fut le grand moment de notre vie »,* disent-ils tous les deux à propos de leur expérience aux Antipodes. Les précieux films que le gendarme y a réalisés sont le fruit d'une double rencontre. D'abord, celle d'un paysan et d'un peuple. À 13 ans, Robert Citron était commis de ferme. Lorsque, devenu gendarme, il débarque à l'île des Pins, il est fasciné par le rapport des Kanaks à la nature. *« Timothée, le maître de l'igname, c'était le vieux paysan de mon enfance. Les mêmes mains, le même respect de la terre. »* Les Citron détonent au milieu de Blancs qui, souvent, cultivent leur différence avec les « indigènes ».

« On vivait avec eux. Je voulais connaître ces gens, je pensais qu'ils m'étaient supérieurs à bien des égards. Ils savaient beaucoup de choses que j'ignorais.»

La deuxième rencontre, c'est celle du gendarme avec une Bollex 8 mm. *« Moi qui n'avais jamais fait de photos, je suis devenu amoureux de la caméra. Je l'avais toujours avec moi, partout où j'allais. Pas comme mon pistolet, que je ne savais plus retrouver à force de ne pas m'en servir. C'est sûr, je n'avais pas tellement l'air d'un gendarme ! »* Pour seule culture cinématographique, Robert Citron a les films projetés sur le mur de la mission catholique. Ensuite, il essaye, improvise. Quand il est frustré par le muet, il achète un petit magnétophone. *« Pour enregistrer les chants des cérémonies rituelles, je demandais à un participant de le prendre autour du cou et de se placer au milieu des danseurs. »* De bricolages en remontages, il réalise des films d'une grande qualité, encore rehaussés par les commentaires sobres et précis qu'il écrit une fois à la retraite. Apprécié des chefs coutumiers, il capte des traditions qu'aucun Blanc n'a pu approcher. Sans le savoir, le gendarme Citron devient le Jean Rouch des Kanak. *« Jean Rouch ? Je ne connais pas. Mais vous êtes la deuxième personne à faire cette comparaison. »*

Lors de la projection du film sur le territoire, les Kanak de l'île des Pins et ceux de Canala étaient heureux de voir (pour les plus jeunes) ou de revoir (pour les plus anciens) le passé ressurgir de leurs souvenirs, de renouer avec des gestes culturels oubliés. Quant au reste de la population néo-calédonienne, ce film était l'occasion de partager ensemble un passé à partir de documents intimes.

1.4. La difficile écriture du souvenir : un enjeu politique et social

> « L'image est parfois brute, elle peut faire mal, déclencher la passion, la haine si elle n'est pas expliquée. C'est pour cette raison qu'il faut aller doucement avec les images liées à l'histoire quand celle-ci est douloureuse, parce que les gens ont du mal à regarder leur passé… » Andry Mario[180]

L'écriture du souvenir interroge sur sa finalité : célébrer le passé sert à se construire une identité personnelle et nationale, c'est le rôle positif de la célébration du souvenir, mais il peut

[180] Andry Mario, responsable du service audiovisuel du CDP-NC, « De la parole à l'image » in *Mwà Véé*, n°43, 2004, p. 5.

également, en évoquant le passé, se confronter à des conflits présents, et c'est le pôle négatif de ces manifestations publiques. C'est le cas de la Nouvelle- Calédonie soumise à des événements politiques violents depuis la période coloniale jusqu'aux incidents de la grotte d'Ouvéa marqués en leur terme par la mort de J.-M. Tjibaou. Et elle vit, encore aujourd'hui, l'expression de toutes ces tensions qui divisent la population néo-calédonienne après l'autodétermination sur l'avenir du territoire. On peut alors s'interroger, dans un tel contexte, sur le danger des commémorations qui ne sont pas sans risques quand elles peuvent attiser des rancoeurs ou des concurrences entre les communautés qui pourraient se sentir lésées et développer chez certaines un sentiment d'exclusion. Le devoir de mémoire ne doit pas être un instrument de vengeance ni un outil de fermeture, de repli sur soi. Au regard de l'histoire locale, on voit que les diverses communautés tentent au-delà des clivages politiques de s'affranchir de ce risque et se placent dans la possibilité d'un continuum d'une histoire commune.

Pour un *vivre ensemble*, il serait sans doute salutaire d'avoir la mémoire « oublieuse », mais comment faire l'économie de l'écriture de ces souvenirs ? Cette mémoire-là, celle de la période coloniale surtout et des incidents violents qui ont secoué le territoire, ne peut et ne doit pas se refermer sur le passé. Ce passé est tenace et s'enracine dans le présent même si ces souvenirs collectifs ne sont pas source de cohésion. Cette mémoire traversée par un passé aussi douloureux n'est pas l'apanage seulement des Mélanésiens, et ce même si le Kanak est tatoué dans sa mémoire par l'oppression coloniale, mais le non Kanak réclame lui aussi d'une manière ou d'une autre une remémoration de son histoire, car lui aussi a été frappé par la douleur lors des événements de 1988[181].

Pour le Kanak, l'écriture de la mémoire, qu'elle soit muséale ou autre, est une forme de reconnaissance de l'Autre (le non-Kanak) et relève d'un acte politique. La reconnaissance d'une communauté autochtone (culture, religion, langue, etc.) est une caractéristique politique. En ce sens, les commémorations ou conservations de la mémoire qui sont de l'ordre de l'expression publique sont un enjeu politique et culturel. C'est ce que réclament les Mélanésiens : mettre au jour la mémoire coloniale d'une part et leur culture d'autre part, c'est-à-dire, de lutter contre le délitement et l'effacement de leur identité et du passé collectif en instaurant une sorte de vigilance mémorielle. Et, par ailleurs, comme il revient à l'État d'archiver les traces matérielles du passé dans des musées et entretenir un patrimoine architectural qui révèle son rapport au temps, l'écriture de la mémoire du passé est pour le Mélanésien, un enjeu politique et social car il s'inscrit dans une revendication militante.

[181] Prise d'otages et assaut de la grotte d'Ouvéa.

Pour certains peuples des D.O.M, la mémoire d'un passé très douloureux marqué par l'esclavage, se retrouve dans l'expression des commémorations et des musées, mais également à travers des mouvements littéraires comme la négritude et la créolité servis par des auteurs antillais reconnus pour leur discours sur la culture et l'histoire de leur pays : Aimé Césaire, auteur du célèbre roman *Cahier d'un retour au pays natal* ou encore du *Discours sur le colonialisme* ; Edouard Glissant, *Le Discours antillais* (1997), Patrick Chamoiseau, *Texaco (*1992)…, pour ne citer qu'eux ou portés encore par le cinéma avec *Rue Cases-Nègres* (1983). En adaptant au cinéma l'oeuvre de Joseph Zobel, Euzhan Palcy devient la première Antillaise à porter à l'écran et aux yeux de tous, la mémoire des Antillais. La Nouvelle-Calédonie n'offre pas encore cette visibilité littéraire ou cinématographique sur la scène nationale et internationale et c'est la raison pour laquelle les Mélanésiens restent sensibles à toutes les formes de manifestations mettant à l'honneur leur histoire et leur culture. En quête de leurs racines et de leur mémoire, les Kanak estiment tous les signes de commémoration ou de conservation de la mémoire comme des données anthropologiques, sociales et politiques, nécessaires à une possible résilience pour apaiser également les tensions et pacifier les conflits entre les diverses communautés du territoire. Néanmoins, être tourné vers le passé, c'est oublier de vivre le présent pour soi dans un premier temps et avec l'autre dans un deuxième temps. Et, l'on se demande si toutes ces traces visibles de l'Histoire du peuple kanak, ne fonctionnent pas comme des obstacles à la concorde, au projet du « vivre ensemble. » Tiraillés entre un passé qui ne cesse de surgir dans le présent et un présent qui ne parvient pas à exister sans son passé, les Kanak doivent tenter de redéfinir le rapport qu'ils entretiennent avec leur mémoire douloureuse et les édifications du souvenir afin d'échapper à ce spectre. Il est certain que le passé colonial n'a pas laissé la même empreinte dans la mémoire collective des habitants de l'archipel de la Nouvelle-Calédonie, tous n'ont pas été marqués de la même manière par l'Histoire, et certains plus que d'autres restent plus sensibles aux événements historiques qui sont encore aujourd'hui le socle sur lequel les contestations se font entendre.

Le passé et le présent nous montrent combien il est parfois très difficile de commémorer ou d'écrire l'histoire sans tensions. La surenchère de cérémonies commémoratives ou les divers supports de l'écriture de la mémoire saturent le champ social comme si les sociétés modernes refusaient l'oubli ou qu'elles souhaitaient mettre en avant des événements glorieux du passé pour occulter tous les dysfonctionnements politiques et sociaux de l'instant présent. Instrumentalisées par les uns à des fins partisanes, formes de résilience pour les autres, les réitérations du souvenir et de la mémoire collective accentuent les clivages au sein des communautés néo-calédoniennes et n'ont plus vocation à l'apaisement et à la pacification. Selon S. Michonneau, les mémoires sont politiques « non pas seulement parce que celles-ci sont les terrains privilégiés de manipulations multiples, mais aussi parce

qu'elles sont traversées d'innombrables conflits pour la détermination d'un passé commun. Elles proposent une lecture de l'histoire au prisme du traumatisme et de la catastrophe originelle, érigés en véritable point de départ de notre contemporanéité. »[182]

Le rôle du Septième art dans ce devoir de mémoire est duel : on peut recourir à ce *medium* pour fixer et pallier, dans une certaine mesure les insuffisances de la mémoire collective et/ou individuelle à des fins personnelles et/ou politiques, ou alors s'en servir comme une madeleine de Proust qui viendrait parfois réveiller un passé que l'on penser oublié. Ce qui nous amène à croire que c'est peut-être, en faisant tenir ensemble la tripartition mémoire, histoire et oubli que l'on peut répondre à la question majeure de la mémoire et du récit de l'identité nationale.

2. L'altération de la mémoire et la labilité des souvenirs

> « Ils éprouvaient ainsi la souffrance profonde de tous les prisonniers et de tous les exilés, qui est de vivre avec une mémoire qui ne sert à rien… » - A. Camus, *La Peste.*[183]

Cette surabondance de lisibilité en matière de souvenirs de représentations de la mémoire est sans doute nécessaire à la restitution exacte de l'histoire, mais la mémoire peut aussi restituer à sa manière, une vérité contrefaite. Il faut donc observer la fabrique du souvenir ou plus exactement les abus de manifestations institutionnalisées de la mémoire avec toute la prudence que nécessite le travail mémoriel pour éviter les écueils de collectes de souvenirs falsifiés, réécrits ou encore instrumentalisés à des fins politiques et sociétales. Doit-on se méfier de notre mémoire ?

La mémoire est chose étonnante, elle peut enregistrer des données, des souvenirs lointains, et nous les restituer fidèlement sur demande ou les faire surgir avec fulgurance en réaction à nos sens. Mais la mémoire est également un mécanisme qui manifeste des faiblesses : l'oubli, corollaire de la mémoire, est une des conséquences de la souvenance soumise à la maladie, la vieillesse ou encore le temps, il s'agit d'oubli involontaire. Le temps qui, tel un fossoyeur du passé, efface nos souvenirs et notre identité comme si nous avions mangé ce *lotos,* fruit de l'oubli, dont les compagnons d'Ulysse étaient si friands. La question de la mémoire met donc en tension le temps et la permanence du souvenir dans la reconstitution de la mémoire individuelle à partir des fragments de souvenirs du

---

[182] Michonneau Stéphane, « Mémoires à tout faire » in *Mémoires en jeu,* éd. Kimé, 2020, n°2, p.4
[183] Camus Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1972, p.72.

groupe et permet de retrouver son identité. Or**, l**e souvenir est fragile et sujet à déformation en raison de l'âge ou de la maladie, d'un traumatisme ou d'un déni. Au fil du temps et selon les événements vécus, les scientifiques observent que le mécanisme de la mémoire est défaillant et que la mémoire ne possède plus la capacité de restituer les souvenirs de manière intacte : le souvenir se dérobe, s'estompe, et on ne garde de certains moments du passé que des contours flous, effilochés et fragmentés. Le temps ou la maladie condamnent donc inexorablement la mémoire de l'homme à l'oubli. L'oubli, un terme que l'on associe souvent à quelque chose de négatif puisqu'il désigne la perte, la disparition et la mort. Oubli et mort sont, en effet, fréquemment mis en regard rappelant avec force la fragilité du souvenir et la finitude de l'homme. Et l'on se souvient du *memento mori* (rappelle-toi que tu vas mourir), cette mise en garde contre l'hybris des généraux romains lors de la parade organisée à Rome pour fêter leur triomphe. La mémoire humaine n'est pas éternelle et sa capacité à retenir toutes les informations intactes paraît impossible, l'homme doit accepter les limites de sa capacité mémorielle, il n'est pas l'égal de Dieu.

Lorsque le passé se délite et contraint l'homme à effectuer un travail de reconstruction de son histoire, il s'expose à modifier inconsciemment ses souvenirs car on ne peut restituer fidèlement son passé en raison d'altération de la mémoire comme nous l'avons vu ci-dessus ou encore par manque de repères (dates, objets, témoins…) La mémoire déficiente ne conserve au bout du compte qu'une sorte d'anthologie de notre passé et l'homme ne pense plus que de manière oblique**.** De ce fait, le souvenir se trouve modifié dès que nous le convoquons. Nous idéalisons nos souvenirs et les réécrivons en les embellissant. Nous réinventons le passé, nous le réécrivons. Toutefois, concevoir de faux souvenirs, implique une perception erronée de la réalité et surtout de ce que nous sommes. Cette question de l'identité abordée par Paul Ricoeur, dans son ouvrage*, La Mémoire, l'histoire, l'oubli*[184]*,* met en tension la notion même d'identité liée à la mémoire et à l'histoire. La réflexion ricoeurienne met ainsi en garde le sujet sur les possibles dérives d'une convocation du souvenir qui se trouverait en proie à une mémoire lacunaire, à un trop-plein de mémoire, à des abus de mémoire ou encore à une mémoire insuffisante, préjudiciables à la mise en récit de l'histoire collective.

Il importe alors de nous interroger sur cette petite fabrique des souvenirs qui vient troubler la construction de notre identité et porter atteinte, en véhiculant certaines mythologies sur soi, à notre identité ou à celle des autres et plus largement encore à celle de notre vision du monde. Pourtant, se souvenir est une activité qui est essentielle pour l'homme car sans elle, l'homme ne peut se construire, il nous faut donc chercher non pas en terme d'individu mais de groupe, de communauté, de nation,

[184] Ricoeur Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. Du Seuil, 2000, p. 585-586 et 588-589.

comment rétablir avec le plus de justesse, cette mémoire qui nous fait défaut et nous interpeller sur l'antinomie que peuvent supposer la mémoire et l'histoire.

La mémoire ne survit pas seulement chez un individu, chez qui les défaillances mémorielles hypothèquent l'évocation fidèle de ses souvenirs, elle survit également chez ceux qui l'entourent et constitue une forme de mémoire dite collective. Or, si la mémoire collective est soumise aux mêmes dérèglements que la mémoire individuelle, c'est-à-dire, à ceux de la labilité des souvenirs et à l'altération de la mémoire, cela pose la question essentielle de la transmission. Que transmettre de ses origines, de son histoire, de son identité ?

2.1. La transmission de l'identité

Le monde contemporain offre un double visage : d'une part nous vivons dans une société qui prône l'homogénéisation, le modèle unique et d'autre part, nous sommes confrontés à un individualisme que l'on pourrait traduire par une sorte de parcellisation du monde et du groupe faisant paraître l'individu dans une fragmentation identitaire. Il faut en effet opposer une résistance à l'engloutissement de soi, à la dissolution de soi, à sa propre dispersion dans le collectif pour exister à l'intérieur et à l'extérieur du groupe. La préservation de la mémoire collective et communautaire joue ici un rôle important car il s'agit d'exister pour soi et d'être au monde. Quand le colonialisme a tenté d'effacer, de gommer les aspérités qu'offrait la culture mélanésienne et de faire table rase des éléments constitutifs de l'identité kanak, la communauté mélanésienne s'est opposée à l'oubli collectif et prône la permanence de la mémoire collective et le devoir de mémoire.

La mémoire de ses origines, de ses racines, assure un réel ancrage de l'individu dans sa vie. Savoir d'où on vient et qui on est, permet de mieux se comprendre soi, mais la mémoire n'est pas seulement l'affaire d'un individu, elle revêt notamment une dimension collective. Chez le Mélanésien, cette notion de partage mémoriel ou de mémoire commune est un besoin impératif pour forger et fonder son identité, pour être uni dans l'adversité et surtout ne pas oublier les épreuves passées, ou encore pour résister à l'autre. Notre identité se construit en effet à partir de la mémoire collective. C'est elle qui permet à la jeunesse mélanésienne, par exemple, de ne pas effacer l'histoire du colonialisme vécue par leurs ancêtres, c'est encore elle qui leur permet de ne pas oublier les gestes ancestraux relevant du quotidien. C'est ce à quoi s'emploient les anciens : ils souhaitent reconquérir et valoriser, pour eux tout d'abord, et pour les générations futures ensuite, cette identité flouée par la mémoire lacunaire et labile.

La mémoire ne peut se penser en dehors de son environnement, il est donc nécessaire de prendre en considération le cadre collectif dans lequel évolue la communauté puisque les souvenirs excèdent la dimension personnelle pour s'étendre à la famille, au groupe. En effet, les souvenirs sont plus grands que nous et une communauté a besoin de partager une mémoire commune pour forger son identité. La mémoire du Kanak par exemple est constituée de la sienne propre et de celle de ses ancêtres. Souvent en effet, le souvenir, mêlé à un contexte collectif, se voit modifié, rectifié, façonné de l'extérieur. En ce sens, le « je » est enrichi de la mémoire des autres. Le souvenir individuel devient alors pluriel, et dès lors, il s'avère compliqué de distinguer mémoire individuelle et mémoire collective car les mémoires s'échangent et s'interpénètrent. Le vécu propre de l'indigène prend valeur commune en reflétant la sienne et faisant coexister dans un même temps celle des autres et ce, sans similitude d'appartenance générationnelle ou même de classe sociale que la sienne. C'est ce que met en avant le sociologue Maurice Halbwachs, dans *La Mémoire collective*[185]. *S*elon lui, la mémoire individuelle n'existe pas en tant que telle car elle est systématiquement influencée par les cadres sociaux dans lesquels elle s'insère. Il explique également que la mémoire collective renvoie à la mémoire du groupe. Ainsi, toujours selon lui, nos souvenirs personnels se situent au croisement des mémoires des différents groupes sociaux qui nous ont construits et sont donc plus ou moins accessibles selon notre degré d'éloignement en rapport avec ces mêmes groupes. En ce sens, le souvenir personnel des Kanak et des non-Kanak n'existe pas sans le collectif dont il est dépendant et c'est donc au travers des témoignages des uns et des autres que se construit notre identité.

2.2. Paroles de vieux[186]

Paroles de vieux, documentaire réalisé par Dominique Roberjot et Cristine Della-Maggiore, nous offre ainsi une galerie de portraits d'un peuple multiethnique, réunis dans une série de cent-vingt courts de 3 minutes. Ainsi, Mélanésiens, Javanais, Vietnamiens, Japonais, Wallisiens, Chinois, Antillais, Caldoches…, prennent tour à tour la parole pour raconter des souvenirs, des anecdotes, des histoires singulières relatifs à leur passé dans un lieu commun : la Nouvelle-Calédonie. Ces portraits s'articulent autour de la mémoire personnelle et de la mémoire collective. Modalités d'échange, de circulation de la parole, ces histoires rapportées participent à la mémoire augmentée du Néo- et en tant que mémoire vive du passé, ces « paroles de vieux » sont alors à verser au domaine de la mémoire

[185] Halbwachs Maurice, *La Mémoire collective,* Paris, PUF, 1969.
[186] Robertot Dominique et Della-Maggiore Cristine, *Paroles de vieux,* NC, Prod. Lattitude 21, 2011 (4 DVD : 81mn, 84 mn, 78 mn, 90 mn.)

publique. La contribution de tous ces témoins de l'Histoire fonde dès lors un socle commun, nécessaire au « vivre ensemble » vers lequel, les indigènes souhaitent tendre depuis toujours.

En réalisant ce documentaire, les réalisateurs se sont inscrits dans une perspective plus large que celle de la conservation de la mémoire, l'enjeu consistait notamment dans la construction d'une identité commune à travers le souvenir, mais la mémoire en partage ne peut suffire à elle seule, à une adhésion communautaire politique. Les films recueillant la parole des anciens invitent à ce dialogue de mutation identitaire établie à partir d'une mémoire collective et publique.

En définitive, la mémoire collective se nourrit de la richesse et de la variation du souvenir individuel, repris et relaté sous divers angles par les témoins de ce souvenir commun qui est à la fois frontière et limite de ces interférences collectives. La mémoire a ici une portée symbolique puisqu'elle permet à l'individu de se construire, de construire son identité. Les souvenirs révèlent notre identité, ils nous déterminent. Cependant, il convient de se demander ce qu'il advient de soi, de son identité propre quand les mémoires s'entremêlent ? La mémoire du kanak est tellement fusionnelle avec celle de sa communauté et de ses ancêtres qu'il est presqu'impossible de déterminer la part de la mémoire collective et celle qui est du ressort de la mémoire individuelle. Peut-on, *in fine*, se débarrasser de la présence du collectif dans le souvenir individuel ? Si oui, que faut-il conserver dans la perspective d'une réappropriation de soi ? S'il n'est pas souhaitable de se départir de certains souvenirs collectifs, nous pensons aux souvenirs négatifs en particulier, cesser de les ressasser, les laisser de côté peut permettre à d'autres de se révéler afin de servir le présent et avancer vers la résilience.

2.3. Damnatio memoriae[187]

> « Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.
> Sous la mémoire et l'oubli, la vie.
> Mais écrire la vie est une autre histoire.
> Inachèvement. » P. Ricoeur.[188]

Le rapport que la société entretient avec le souvenir met en lumière la difficulté de la transmission du souvenir qui oscille entre oubli (c'est-à-dire « faire table rase » du passé pour regarder enfin devant soi), et préserver le passé quoi qu'il en coûte pour servir le présent. L'historien

[187] Trad. Condamnation de la mémoire.
[188] Ricœur Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 657 (dernières lignes du texte, en retrait).

Jacques Le Goff dans *Histoire et Mémoire*[189] ou encore le philosophe P. Ricoeur dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*[190], partagent l'idée qu'il serait préférable de mettre en avant « un travail de deuil » collectif, afin que les victimes d'un passé séditieux puissent aborder le présent plus sereinement. Les Mélanésiens ont choisi de garder en mémoire leur histoire. Le juste équilibre est un exercice qui relève d'une réflexion personnelle et sociétale. La culture de la mémoire collective et non le devoir de mémoire est un moyen de réconciliation avec nous-mêmes et avec notre passé. Pour les Kanak, transmettre leur histoire en cultivant leur mémoire c'est une manière de mettre également fin au clivage générationnel qui les assaille, de se guérir et de se re-construire, aller vers la résilience. Nous nous trouvons ici face à un paradoxe : en effet, pour les uns, et il est nécessaire de renoncer à certains pans de son passé pour que le deuil ouvre de nouvelles perspectives et favorise la réconciliation avec soi-même ; pour d'autres, comme les Kanak, il est essentiel, voire indispensable de vivre le présent sous le prisme du passé.

Principe donc d'identité et de cohésion sociale, la mémoire collective questionne le point d'oscillation entre la préservation de la mémoire qui fonde notre identité et notre histoire, et la tentation de l'oubli quand le passé traversé par des périodes de conflits et de violences devient trop lourd. Faut-il, dès lors, comme dans la Rome antique oblitérer certains souvenirs[191] et faire preuve d'amnésie volontaire face à son histoire ou la société doit-elle assumer son passé en le célébrant à des fins politiques et identitaires ? La réponse doit venir de la société, des historiens, des philosophes, mais aussi de chacun d'entre nous.

Témoins de l'Histoire et de notre propre histoire, nous sommes tous des maillons de la constitution de l'identité de l'autre en tant que dépositaires de savoirs. Et, pour que ce témoignage soit stable, il nécessite que la parole prenne corps dans quelque chose de pérenne : dans un objet (sculpture, monument, architecture), dans un récit (littérature) ou dans l'enregistrement de cette parole par le truchement de l'audiovisuel (cinéma). Ainsi, la mémoire se trouve actée pour la postérité.

Toutefois, explorer notre héritage collectif à mi-chemin entre mémoire et histoire n'est pas seulement le fait d'un devoir de mémoire, c'est également un acte politique. L'histoire de la Nouvelle-Calédonie a montré que l'identité nationale ne revêt pas le même sens pour les Kanak que pour les non-Kanak. L'identité kanak résulte d'une mise en commun de souvenirs de plusieurs générations,

---

189 Le Goff Jacques, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-histoire », 1988.

190 *Ibid*., p. 585-586 et 588-589. Dans cet ouvrage qui occupa les dix dernières années de sa vie, P. Ricoeur s'interroge sur la nécessité de l'oubli et sur le bien-fondé de l'amnistie en abordant la question du témoignage, du génocide et de la réconciliation.

191 Procédé *post mortem* qui consistait à effacer toutes les références du défunt (récits, témoignages, inscriptions, sculpture, portrait…) afin de ne laisser aucune trace de son passage pour la postérité. Cette locution signifie aujourd'hui, la volonté de condamner un individu à l'oubli.

comme le dit Paul Ricoeur *« Le sujet ne se connaît pas lui-même directement, mais seulement à travers les signes déposés dans sa mémoire et son imaginaire par les grandes cultures. »*[192] La tentative de renouer avec ses ancêtres, sa culture et son histoire soulève des enjeux éthiques et identitaires qui amènent les Kanak à « ruminer un passé qui ne passe pas. »[193] Cette expression empruntée à François Hartog, montre combien il est difficile et presqu'impossible pour les Kanak, de faire fi de leur passé, partie intrinsèque de leur construction et de leur identité car les Kanak ne sont pas seulement le fait de particularismes communautaires (croyances, rituels, etc.), ils sont notamment les héritiers d'un passé colonial qui les submerge et qui résiste au temps puisque le présent porte encore des traces vives de ce passé (inégalités sociales, question foncière,…). En ce sens, la mémoire, l'histoire, l'identité même des Mélanésiens peut être considérée comme une chose qui dérange d'un point de vue sociétal et politique.

Les non-Kanak, sont eux aussi porteurs d'un passé, d'une histoire commune mais leur histoire étant différente de celle des Mélanésiens puisqu'ils n'ont pas subi la colonisation de la même manière que les Kanak et de ce fait, lorsque les non-Kanak font une mise en récit de leur identité dans une reconstitution du souvenir par le truchement de la littérature ou du cinéma, c'est à la fois pour enraciner leur culture et d'une certaine manière pour se mettre aussi à distance de leur histoire afin de penser l'avenir dans une altérité nouvelle. Cette posture n'est pas le projet des Kanak qui souhaitent dans un premier temps, il est vrai, enraciner leur culture sous une forme plus durable que l'oralité mais qui désirent surtout que cette mémoire reste vive pour la postérité. Leur revendication est une lutte contre l'oubli d'un passé qui dérange et sans vouloir porter à l'incandescence ce passé qui est tatoué dans leur corps comme une marque de naissance, les Kanak ont besoin de cette mémoire qui fait leur histoire et de leur histoire qui fait mémoire, pour habiter le monde en toute conscience.

Cette objectivation de la mémoire sous forme de discours ou en ce qui concerne les Kanak, de cinéma documentaire, place forcément celui qui se souvient dans une situation de sélection et/ou de recréation de l'histoire à partir d'un présent tout aussi complexe à saisir. La réflexion très féconde de P. Ricoeur sur le thème de la mémoire et ses dérives, nous amène à prendre conscience de la vulnérabilité de cette faculté humaine soumise à l'inconstance de notre identité et à prendre toutes les précautions nécessaires à la divulgation de cette mémoire reconstituée car il ne s'agit pas de transmettre un témoignage proche de la réalité, d'être dans une sorte de *mimesis* de la réalité, la chose est bien trop importante pour ne pas être dans le vrai.

---

[192] Ricoeur Paul, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éd. Esprit, 1995, p. 30.

[193] Hartog François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps,* Paris, Seuil, coll. « la Librairie du XXI^e^ siècle », 2003, p. 203.

> « Entre ce qu'on a vécu et ce qu'on raconte maintenant, le fossé ne cesse de s'approfondir. On le raconte bien, comme une histoire apprêtée avec des péripéties de sang terribles. Le contenu est bien là, les faits sont de plus en plus exacts, les détails sont concordants. Mais l'atmosphère s'échappe, car nous ne pouvons répéter nos sentiments de l'époque. Il manque ce qui s'est passé dans l'esprit d'un rescapé. L'angoisse éprouvée n'est pas racontable […] »[194]

C'est sans doute le fait de ne pas pouvoir accéder aux émotions qui accompagnaient les actes condamnables de la période du colonialisme que certains Mélanésiens se disent aujourd'hui prêts, non pas à effacer leur passé ou leur histoire de leur mémoire mais à agir comme les autres communautés du territoire et à aborder l'avenir en cessant de ressasser le passé. Leur but désormais est de faire en sorte que leur mémoire puisse évacuer le passé en élaguant certains souvenirs pour laisser place à un présent et un devenir plus serein. L'ambition est de taille parce qu'il n'est pas aisé d'affronter le présent sans le souvenir.

2.4. Appréhender le passé sans le souvenir

> « Remember ! Souviens-toi ! Esto mejor !
> Mon gosier de métal parle toutes les langues !
> Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
> Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or ! »
> Baudelaire.[195]

L'oubli est ambigu car il porte en lui des valeurs négatives (perte de mémoire et perte partielle de soi) mais il peut s'avérer être nécessaire pour re-naître. Pour Nietzsche, l'homme n'est pas à l'aise avec ce pan du passé que l'on maintient dans l'obscurité qu'il assimile aussi à une sorte de *sommeil,* car oublier, c'est renoncer à soi et, cette absence de conscience n'apporte pas de véritable solution aux angoisses existentielles ou autres. Quand la vie nous apporte parfois un lot d'épreuves difficiles à surmonter, nous les traversons en gardant des traces profondes qui nous empêchent d'avancer, de progresser. Dans ce cas, il est souvent préférable de taire les souffrances du passé, les traumatismes ou les angoisses en se réfugiant dans l'oubli. Le passé, trop lourd, véritable fardeau, nous pousse, en effet, à pratiquer l'évitement, à accepter une perte partielle de soi, pour survivre et maintenir un certain équilibre psychologique. L'oubli est, en effet, dans certaines circonstances, indispensable à la réflexion et à l'action et devient de ce fait salutaire pour l'individu et la société. Ce bien-fondé de l'oubli était déjà loué chez les Anciens, l'oubli revêtait même le statut de vertu. La vertu, c'est ce que nous raconte le tableau de John Roddam Spencer Stanhope intitulé « Les eaux du Léthé près des

---

[194] *Ibid*., p. 111-112.

[195] Baudelaire Charles, « L'horloge », *Les fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 191-192.

Champs Élysées » : l'oubli était considéré dans la mythologie grecque comme une condition nécessaire à la re-naissance, au re-commencement d'une nouvelle vie pour les âmes. Ainsi, faire le deuil de certains souvenirs pour ne plus perpétuer, ressasser une injustice, des souffrances, condamner certaines choses du passé pour éviter le désir de vengeance et prôner la résilience dans un projet de re-construction de soi s'imposent comme une nécessité.

Dans le cas du cinéma néo-calédonien, quand la mémoire se rétracte par mesure de précaution politique, quand elle pratique l'omission du poids de la colonisation subie par le peuple kanak, l'oubli peut apparaître en effet, comme une force de cohésion, comme facilitateur du mieux *vivre ensemble,* comme médiateur d'une harmonie sociale. L'oubli, qui dans ce cas serait une forme de pardon ou d'amnistie d'un passé entaché par des conflits politiques, cet oubli ne servirait que la cause des non-Kanak car l'oubli devient un danger lorsqu'il s'agit d'effacer, par omission, de manière hypocrite, un passé conflictuel et douloureux à travers des témoignages audio-visuels qui ne garderaient que des épisodes glorieux de cette période coloniale. Ces petits arrangements avec la mémoire confisqueraient, en partie, celle du peuple kanak, et c'est ce à quoi le Kanak renonce. Son cinéma explore cette réalité complexe en mettant en scène ses souvenirs, sa mémoire collective et individuelle. Oubli et mémoire ne sont pas antithétiques, mais quelle place accorder à l'oubli des divisions et des conflits passés ? Comment trouver un moyen terme, voire un équilibre entre le besoin de se souvenir ensemble et l'impérieuse nécessité d'un oubli réparateur ? Pour le philosophe P. Ricoeur, le devoir d'oubli est sans doute utile, mais il prive *in fine* la mémoire individuelle d'une réappropriation de soi. Nier les erreurs du passé c'est exalter les rancœurs et empêcher une possible résilience. Il est donc préférable de préserver la mémoire d'un passé aussi mouvementé et violent soit-il. Or, à qui confier la difficile tâche de veiller à la collecte de ces souvenirs sans instrumentalisation ou manipulation de la mémoire ?

Ici se pose la question de la transmission et de la démocratisation de la mémoire pour lutter contre son effacement.

2.5. Une mémoire entre passé et présent

Face aux soubresauts de l'histoire et à l'écoulement du temps, l'homme oscille entre le déferlement d'actes commémoratifs et l'oubli, car la mémoire collective lorsqu'elle ressasse les souvenirs douloureux à travers ces remémorations innombrables, résonne d'une douleur démultipliée. Mémoire et oubli semblent pourtant aller de pair. Le souvenir, nous le pensons, est une notion positive, l'oubli, en revanche, est souvent apparenté à quelque chose de négatif. Nous avons pourtant besoin de l'un et de l'autre pour nous construire. Dans la pensée antique et dans la pensée

philosophique, l'oubli était nécessaire. Souvenons-nous du peuple d'Athènes qui avait décidé d'imposer une amnésie collective au peuple comprenant que l'oubli était leur seule chance de sortir de l'ornière creusée par leur défaite contre Sparte puis par la guerre civile qui avait opposé oligarques et démocrates. L'oubli peut se donner à voir alors comme une force de cohésion, de re-construction efficace et raisonnable.

Les peuples océaniens appartiennent à ce que Lévi-Strauss appelle les « sociétés froides », c'est-à-dire des sociétés caractérisées par des rites et traditions très attachées au passé. Le Mélanésien traverse la temporalité en étant en correspondance perpétuelle avec le passé. Et, s'il a tendance à oublier les coutumes ancestrales, elles n'ont pas disparu de sa mémoire pour autant car elles sont déjà en lui avant même de les avoir vécues. Il suffit de les convoquer pour qu'elles ressurgissent, mais la modernité et la paresse mémorielle font obstacle à ces réminiscences. Ce qui explique le recours aux enregistrements audiovisuels. Nous avions vu précédemment que, chez le peuple kanak, l'individu se fond dans le collectif et dans son histoire puisqu'il n'y a pas de rupture spirituelle, on assiste à une sorte d'enchâssement d'âmes. Le souvenir n'est pas *a priori* une nécessité pour que le Kanak se construise, mais la mémoire d'un peuple ne doit pas circuler en vase clos, dans un entre soi. Le souvenir lorsqu'il revêt une dimension historique et anthropologique doit s'étendre à l'Autre, dans un élan de partage, d'intégration, et de valorisation d'une culture, d'une organisation sociale.

3. La permanence de l'empreinte

> « The past is never dead. It's not even past »[196] William Faulkner, 1954.

La question de la conservation du souvenir s'impose à qui réfléchit sur notre société contemporaine. Cette question est d'autant plus fondamentale qu'elle concerne aussi bien la sphère privée que le domaine public. Il s'agit de nous interroger, tout d'abord, sur le dépositaire de la matière à conserver. La conservation de la mémoire est-elle le fait des institutions étatiques, des historiens, des écrivains, artistes ou est-elle un espace que chaque individu peut investir ? Ensuite, il importe de se questionner sur ce qui fait l'objet de la conservation.

[196] Faulkner William, *Requiem for a nun,* New York, Ed. Vintage International, 2001, p. 124.

Les Néo-Calédoniens pour leur part, ont choisi la transmission du souvenir, de la mémoire par le truchement de l'image mobile à côté des moyens traditionnels que nous connaissons : objets, documents iconographiques, littérature, théâtre. L'évolution de la société montre que les conservateurs privilégiés de la mémoire ne sont pas essentiellement issus du monde politique, ou intellectuel. Aujourd'hui, nous sommes tous faiseurs et diffuseurs d'images à l'aide de téléphones portables, caméras numériques, internet, réseaux sociaux… Dans cette société peuplée d'images, on court le risque de voir s'étaler, au même titre qu'un événement majeur de l'Histoire, des anecdotes de notre histoire personnelle, c'est-à-dire des épisodes insignifiants de notre vie qui en soi, n'ont rien de remarquable au point de marquer des générations et l'Histoire, mais cette homogénéisation de l'Histoire et de nos histoires témoigne de cette volonté de nivellement que l'on retrouve tout aussi bien dans le champ artistique, qu'économique, social ou politique.

L'instrument de la mémorisation est un matériau évolutif : de 1922 à 1960, réaliser un film familial coûtait cher, seule la classe bourgeoise pouvait se le permettre. À partir de 1960 une démocratisation s'opère avec le super 8, un format de film cinématographique lancé par Kodak en 1965 pour le cinéma amateur : c'est l'apogée du film de famille. Les séquences sont courtes et ne s'allongeront qu'avec la vidéo. Aujourd'hui, les films privés, toujours plus nombreux, peuvent être stockés sur la toile, mais cela pose la question de l'appartenance familiale du souvenir et de sa préservation. Elle constitue une mémoire différente des souvenirs et de l'histoire. Aujourd'hui, les cinémathèques collectent, numérisent, documentent et archivent ces films précieux mais fragiles qu'il faut souvent restaurer ; l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) propose également de collecter des films de famille qu'elle range dans la rubrique « Mémoires partagées »; enfin la Mairie de Paris, pour sa part, organise des concours de création pour amateurs dont le thème est la fabrique du souvenir de demain.

Dans cette course à l'image mémorielle, à la conservation de la mémoire, faut-il craindre la surabondance de l'image ? Faut-il s'offusquer de la banalisation de la diffusion de l'image ? Quels rapports à la réalité et au passé entretiennent ces images ?

3.1. Mémoire et cinéma

Comment filmer le passé sans le trahir ? Filmer le passé est une entreprise bien délicate, car le cinéma du réel, comme son nom ne l'indique pas, relève aussi de la fiction. Filmer la mémoire, le souvenir tout en étant ancré dans le présent pose, en effet, la question du genre. Les cinéastes ne peuvent être intrinsèquement témoins du passé, ils ont vocation à être témoins du présent, de ce fait, filmer le passé requiert immanquablement une certaine scénarisation du réel. Selon la définition du

Grand Robert, le documentaire est « un film didactique montrant les réels, et non imaginaires (opposé à film de fiction). » Ce paradoxe du cinéma du réel invite donc le spectateur à voir dans ce genre filmique une forme hybride : un entrelacs de vérité et de fiction que nous qualifierons de raisonnée. La fiction raisonnée n'est pas à entendre au sens imagination ou création à partir d'une idée nouvelle mais au sens de reformulation du réel, de l'existant. Il importe dans cet exercice de mise en scène de la réalité que le scénariste soit, autant que faire se peut, absent de cette réécriture du réel, qu'il s'efface derrière l'objet de son document pour laisser place à l'histoire, au passé. La frontière entre fiction et documentaire est parfois si ténue qu'elle pose la question de la vérité, de sorte que le cinéaste documentariste que l'on peut assimiler à un historien, ou à un archiviste se trouve confronté à la légitimité de son œuvre. Où s'arrête le documentaire ? Où commence la fiction ? Ces questions soulevées par François Niney dans *Le documentaire et ses faux-semblants*[197] ne cessent de traverser la pratique de ce registre filmique car ce glissement de la réalité à la fiction est une vérité moins évidente qu'elle ne paraît. Aussi, nombreux sont les auteurs à réfléchir sur ce paradoxe. à titre d'exemples, nous citons ici quelques titres de références sans prétention d'exhaustivité : *L'Épreuve du réel à l'écran, La preuve par l'image ?*[198] (F. Niney), *Le Documentaire, un autre cinéma*[199] (G. Gauthier), *La Fable cinématographique*[200] (J. Rancière), *Une Révolution dans le documentaire*[201] (R. Leacock), *Anthropologie et cinéma* [202](M. Piault), *Du cinéma ethnographique à la caméra de contact*[203] (J. Rouch), *La Guerre du faux*[204] (U. Eco), *L'Empire de la vérité*[205] (P. Legendre), L*es Films de mémoire*[206] (D. MacDougall), *L'image précaire*[207] (J.-M. Schaeffer), *Un Cinéma de non-fiction*[208] (W. Gwynn), pour ne citer qu'eux. Le documentaire de création ou docu-fiction est le registre qui exprime le plus clairement sans doute la notion de genre hybride emporte la faveur des

---

197 Niney François, *Le documentaire et ses faux-semblants,* Paris, Klincksieck, 2009, 208 p.

198 Niney François (dir.), *La preuve par l'image ?,* CRAC de Valence, 2003.
_, *L'Épreuve du réel à l'écran*, Paris-Bruxelles, De Boeck, 2002.

199 Gauthier Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan , 1999.

200 Rancière Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

201 Leacock Richard, *Une Révolution dans le documentaire*, in *Catalogue du Cinéma du Réel* 1993, Paris, BPI du Centre Pompidou, 1993.

202 Piault Marc, *Anthropologie et cinéma,* Paris, Nathan, 2000.

203 Rouch Jean, « Du cinéma ethnographique à la « caméra de contact » », in *Le Cinéma et la science*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

204 Eco Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.

205 Legendre Pierre, *L'Empire de la vérité*, Paris, Fayard, 1983.

206 MacDougall David, « Les films de mémoire », in *Journal des Anthropologues*, n°47-48, Paris, 1992.

207 Schaeffer Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris Seuil, 1987.

208 Gwynn William, *Un Cinéma de non fiction,* Université de Provence, 2001.

cinéastes néo-calédoniens, tandis que les Kanak favorisent le tournage de l'instant présent sans chercher à recréer le mouvement du temps puisque dans leur culture le temps[209] est un tout.

3.2. Le cinéma, une autre manière de « se dire »

Entreprendre de conserver ses souvenirs peut paraître simple à l'heure du tout numérique, mais raconter son passé, celui qui concerne toute une communauté, un peuple, requiert une longue réflexion sur les nécessités et les difficultés de l'ouvrage. Cette nécessité du spectaculaire au sens de la monstration, a pour vocation première de préserver la mémoire puis d'informer, de communiquer, d'émouvoir, de partager… Mais, s'agissant des Mélanésiens, cela signifie aussi dénoncer, rétablir une vérité bafouée par des Occidentaux, assurer leur survie politique et sociale. Nombreuses sont les finalités en définitive du « faire voir ». L'autre difficulté est que ce cinéma mémoriel veut s'adresser à tous. C'est un cinéma altruiste, qui se veut utile aux autres (Kanak et non-Kanak, générations futures) en donnant à voir un enseignement, celui de leur culture, de leur histoire, de leurs coutumes…

Le cinéaste néo-calédonien fabrique ses images anthropologiques à partir de sources matérielles (objets, livres, tableaux, photos, enquêtes), conservées dans des musées ou autres lieux publics ou à partir de supports plus labiles : la mémoire des hommes. Ces images du passé constituent le fondement de sa culture. Le film : mémoire externalisée, permet de stocker plus d'événements, plus de données et de n'en perdre aucune par conséquent, L'individu n'a plus besoin d'embarrasser sa mémoire de souvenirs puisque le cinéma est une sorte de réification du souvenir dans un monde connecté où plus rien ne se perd. Les images que nous montre le réalisateur néo-calédonien font voir aux spectateurs une réalité de l'ailleurs, et par la magie du film, l'individu, le non-Kanak est transporté hors du temps présent, hors du lieu réel, dans une réalité qui lui échappe. En revanche, le Kanak qui se regarde, construit une alliance avec l'image qui lui est renvoyée et dans laquelle il se reconnaît, lui et les autres, tous ceux qui nous sont invisibles. Le spectateur mélanésien peut s'identifier dans l'image car celle-ci montre sa réalité, son monde, elle dit le monde.

Les Mélanésiens, encore aujourd'hui, se situent à l'écart de l'écriture et de la parole d'une certaine manière puisque même si la transmission de la mémoire est tout d'abord orale chez les peuples dits premiers, ce procédé traditionnel n'opère plus, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre consacré à la parole, avec le documentaire anthropologique, ils peuvent assurer eux-mêmes leur vérité et leur réalité. Et ils font de ce genre filmique leur littérature, leur parole. C'est en ce sens qu'ils revendiquent leur droit, leur légitimité dans cet acte du *dire autrement* puisqu'il est la source

[209] Voir chapitre sur la temporalité in *Memento mori*, IIème partie, chap. 2.

de leur film. Le premier enjeu de leur cinéma et plus généralement du cinéma anthropologique c'est donc d'informer, de faire connaître, de montrer le monde dans sa transparence, d'aider l'homme à comprendre son rapport à l'Autre. Le *Dire* autrement, parce que le cinéaste néo-calédonien manifeste son indépendance vis-à-vis de la fabrication de l'image et de son image. Pas de récupération fictionnelle du souvenir, dans leur acte cinématographique seulement leur réalité mémorielle.

Depuis les dessins peints sur les parois des cavernes paléolithiques jusqu'à l'image numérique, l'homme s'est toujours efforcé de laisser des traces visibles de sa présence, de son histoire. L'image fixe ou mobile, comme nous le savons est un moyen de se fixer dans le temps. Le cinéma néo-calédonien représente une situation collective marquante, celle de son histoire et de ses bouleversements. Il est également un temps fort dans sa culture dont il ne veut oublier ni la langue, ni les gestes. Comment explorer notre héritage collectif mêlé de mémoire et d'Histoire ? Pour répondre à cette question, peut-être nous faut-il interroger ces lieux de mémoire. Il existe plusieurs lieux de la conservation de la mémoire en Nouvelle-Calédonie mais nous nous pencherons sur les institutions emblématiques de la mémoire que sont l'ADCK, le Musée néo-calédonien et les Archives néo-calédoniennes.

3.3. Patrimoine kanak d'hier et d'aujourd'hui

La Nouvelle-Calédonie, comme toutes les autres nations, prend donc soin de sauver le patrimoine d'hier du peuple austro-mélanésien en archivant les traces matérielles dans ses musées, en entretenant son patrimoine architectural, en construisant des lieux de commémoration qui révèlent son rapport au temps et en accueillant dans leur procédé de patrimonialisation le 7ème art. Désormais, faire du cinéma, ce n'est pas seulement divertir et instruire, c'est aussi conserver la mémoire à des fins d'archivages et muséales. Aujourd'hui, le numérique et l'audiovisuel viennent enrichir les formats de conservation de la mémoire collective.

Le patrimoine d'hier : un patrimoine matériel

La transmission du patrimoine de cette société de tradition dite orale, se matérialise dans la collection d'objets du quotidien (nattes, ustensiles de cuisine, outils employés dans les champs, vêtements, la case) et ceux de la coutume ou de rituels lors de cérémonies (masques, totems, monnaie, hache ostensoir…) ; en réalité, tout objet du quotidien, peut devenir un lieu de mémoire à condition qu'il soit investi par l'individu, le groupe ou encore la société. Parmi le recensement du patrimoine

matériel, il faut notamment signaler les sites archéologiques sacrés, les œuvres d'art, etc. Tous ces objets patrimoniaux qui ont une fonction sociale, religieuse, esthétique ou politique, sont des lieux de mémoire que les anciens tentent de préserver dans un objectif de transmission identitaire.

Le patrimoine d'aujourd'hui ou la valorisation d'un héritage immatériel

Le peuple kanak est riche d'un patrimoine culturel matériel commme nous l'avons vu et immatériel. Chaque tribu, chaque aire culturelle porte en elle des singularités, des particularités qui lui sont propres et que l'on retrouve dans des signes iconiques, une langue, des chants, des danses, des croyances, des mythes, des paysages, des savoir-faire ou encore des pratiques codifiées. Les traces de ces différents héritages culturels ont toujours été visibles, elles constituent le fondement de leur identité collective. En Nouvelle-Calédonie, il est une institution, un lieu emblématique de la conservation de la culture kanak qui conserve en son sein des objets, des livres, des documents iconographiques, des vidéos, des films et présente régulièrement des expositions et spectacles à l'instar du Musée territorial. Ce lieu de mémoire c'est l'ADCK.

L'**A**gence de **D**éveloppement de la **C**ulture **K**anak (ADCK), dessinée par le célèbre architecte Renzo Piano, est un centre culturel qui a vu le jour en 1998 à l'initiative de Jean-Marie Tjibaou[210]. Son emplacement, symbolique, se situe à proximité du lieu où se sont déroulées les festivités du très célèbre « Mélanésia 2000 » en 1975. C'est dans le cadre des accords de Matignon, en effet, que l'ardent défenseur de l'identité kanak fait connaître au président François Mitterrand, son désir de faire construire une institution culturelle qui prendra place dans les Grands Travaux de l'État au même titre que la Pyramide du Louvre, la Grande Arche de la Défense, l'Opéra Bastille ou encore la Bibliothèque Nationale de France. Sa fonction principale réside dans la reconnaissance et la mise en valeur de la culture kanak à travers diverses formes d'expressions artistiques, arts plastiques, spectacles, mais c'est surtout un centre de documentation qui réunit plus de 200.000 documents, soit des ouvrages, thèses et mémoires, périodiques, photographies, DVD et cassettes vidéo, CD et cassettes audio, plusieurs heures d'archives sonores et des films.

Emmanuel Kasarhérou, ex-directeur de l'ADCK, avait déterminé avec l'aide de toute l'équipe de l'ADCK, les diverses missions de ce lieu d'affirmation identitaire, et de création culturelle en Nouvelle-Calédonie. Il était question notamment de donner une vraie visibilité au patrimoine

[210] C'est dans le cadre des accords de Matignon, et à la demande de Jean-Marie Tjibaou, qu'il a été convenu entre les partenaires (ÉTAT - FLNKS - RPCR) de créer l'Agence de développement de la culture kanak (ADCK), établissement public d'État, qui avait pour missions initiales : de valoriser le patrimoine archéologique et linguistique kanak ; d'encourager les formes contemporaines d'expression de la culture Kanak, en particulier dans les domaines artisanal, audiovisuel et artistique ; de promouvoir les échanges culturels, notamment dans la région Pacifique Sud ; et de définir et conduire des programmes de recherche. http://www.adck.nc/presentation/le-centre-culturel-tjibaou/presentation

archéologique, ethnologique et linguistique kanak. Concernant ce dernier point, l'ADCK, nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre sur la parole, se positionne comme collecteur du patrimoine oral kanak sous un format audio-vidéo et photographique transcrit en langue originale. Ce lieu est l'expression même de la culture kanak car il recouvre tous les domaines : artisanal, audiovisuel et artistique (danse, théâtre, expositions), les créations contemporaines et il s'agit :

- - D'encourager les formes contemporaines d'échanges culturels notamment dans la région du Pacifique Sud.

- - D'être un pôle de développement de la création artistique kanak. Il affirme la culture kanak dans son patrimoine, dans son actualité et dans ses créations ; le domaine réservé à la création audiovisuelle s'étend de plus en plus au court métrage et non plus seulement au documentaire comme nous le verrons dans la troisième partie de mes travaux de recherches.

- - De donner à la culture kanak sa place de pôle majeur de rayonnement et d'échanges culturels internationaux.

La première saison culturelle de l'ADCK s'intitulait : « Dans ses murs » autrement dit, lieu de mémoire consacré à un héritage collectif à mi-chemin entre mémoire et histoire.

En tant que lieu de mémoire, le cinéma contribue à la patrimonialisation des souvenirs du passé en archivant la mémoire sur des pellicules ou sur des supports numériques. Ce medium moderne vient prendre le relais d'une parole défaillante, puisque comme nous l'avons vu précédemment dans notre texte (voir le chap. sur la parole), les peuples à tradition orale peinent à partager la parole liée aux souvenirs auprès de la jeune génération. À la parole, les jeunes préfèrent, en effet, l'image et leurs aînés l'ont bien compris. En ayant recours à l'audiovisuel, le cinéma fonctionne comme une échappatoire à la mort annoncée du patrimoine d'hier (récits sur les origines, les mythes et légendes voire certains gestes coutumiers). Ce moyen moderne de patrimonialisation participe à la transmission de l'héritage identaire et culturel de génération en génération, reliant ainsi le passé, le présent et le futur dans une temporalité continue.

3.4. Du patrimoine kanak vers un musée généraliste[211]

Le Musée permet à l'Art d'être à la portée de tous et s'adresse à tous les publics. Ce lieu de conservation des collections, met en effet, à disposition des amateurs, à des fins pédagogiques, et/ou esthétiques, la mémoire d'un peuple et son territoire. Ici, on inventorie, on classe, on authentifie et on restaure. Si l'on peut répondre aisément à la question de la nécessité de la mémoire muséale, on ne doit pas oublier qu'au-delà de la préservation de la culture, le musée entre également dans une logique économique. De ce fait, l'approche muséale sera différente selon que le visiteur pénètre dans ce lieu de la mémoire pour s'instruire sur l'histoire d'un peuple et sa culture ou, s'il intègre ce lieu comme faisant partie d'un circuit touristique, et, à ce titre, son comportement, son regard sur les oeuvres, se traduira par le détour, le rapport à la mémoire, à la culture entrant dans un itinéraire balisé par une agence de voyage ou par un guide touristique. Pour le premier, le regard muséal procède d'une certaine liturgie : il vient dans ce lieu pour renouer avec le passé, avec l'Histoire, et c'est presque avec retenue qu'il évolue dans ce lieu qu'il considère comme *sacré*. Pour le second, le musée est une étape touristique de plus dans son voyage. Mais au-delà de ces considérations, nous devons nous demander sur quelle image du passé on construit la société de demain.

Le Musée : lieu où résonne la mémoire des peuples, en général, peut dans certains cas, faire débat. Ainsi, le musée de Nouméa est un lieu de mémoire qui a longtemps attisé la polémique car s'il porte partout dans ses murs les traces de la culture kanak, quelles sont les traces matérielles de la culture néo-calédonienne, celle des non-Kanak ? À ses débuts, en 1970, le Musée de Nouméa n'exposait pas de représentation des diverses aires culturelles représentatives de la population néo-calédonienne, et tandis qu'il débordait d'objets constitués de l'histoire mélanésienne - ce qui, d'une certaine manière, permettait au visiteur non-kanak d'être en parfaite résonance avec cette culture, avec cette historicité vernaculaire - il n'offrait pas une lecture d'un passé pluriel, ce Musée n'offrait pas la mémoire d'une expérience collective et partageable, il restait le lieu d'un passé singulier, celui des Mélanésiens. C'est sous l'impulsion du conservateur du musée de l'époque, Emmanuel Kasarhérou, que ce lieu de muséification de la mémoire, qui suscitait des dissonances et des discordances au sein de l'opinion publique, devient vers la fin des années 1980, un site mémoriel dédié à toutes les cultures néo-calédoniennes.

> « Aujourd'hui, le musée de Nouvelle-Calédonie est engagé dans un projet d'extension et de réaménagement basé sur le concept d'un musée de société néo-calédonien. Il souhaite s'inscrire dans le processus de construction d'une communauté de destin porté par l'Accord de Nouméa et présenter une vitrine de la société néo-calédonienne, où la civilisation kanak conserverait une place centrale, dans son histoire, sa diversité, ses expressions artistiques et culturelles et dans son environnement régional Océanie-Pacifique.[212] »

---

[211] Le Musée de Nouvelle-Calédonie réunit 8000 œuvres, dont 4200 pièces kanak et océaniennes.

[212] https://museenouvellecaledonie.nc/le-musee/presentation-du-musee/

Il y avait là, en effet, une carte à jouer sur ce lieu dédié à la constitution du patrimoine mémoriel qui divisait encore les communautés ; il n'y avait pas de cohérence dans ce désir de patrimoine commun puisque les différences identitaires n'y étaient pas toutes représentées. L'évolution muséale en Nouvelle-Calédonie, sous l'égide de l'actuelle conservatrice Marie-Solange Néaoutyine, est d'assurer un continuum pour respecter les interpénétrations culturelles des relations entre les diverses communautés locales et recréer ainsi un tissu social. Ainsi, ce concept de musée généraliste constitue un progrès par rapport à un musée thématique tourné vers la culture kanak, essentiellement, qui aurait pu, sans ces derniers changements, fragmenter la société, en affichant son repli sur des valeurs identitaires indigènes.

3.5. Les archives : de l'intime au collectif

« Toi cependant… »
Ou tout à fait effacé
Et nous laissant moins de cendres
Que de feu d'un soir au foyer,
Ou invisible habitant l'invisible,
Ou graine dans la loge de nos cœurs,
Quoi qu'il en soit,
Demeure en modèle de patience et de sourire,
Tel le soleil dans notre dos encore
Qui éclaire la table, et la page, et les raisins[213].
Philippe Jacottet.

> **Archives** : Ensemble de documents concernant l'histoire d'une collectivité, d'une famille ou d'un individu / Ensemble de documents hors d'usage courant, classés et conservés pour une consultation éventuelle, dans une entreprise ou chez un particulier / Lieu où les archives publiques ou privées sont déposées ; administration, service qui les conserve – Le Larousse

Depuis le XXe siècle, le cinéma, l'audiovisuel et les nouvelles technologies se sont introduits dans l'espace muséal et les archives dans une perspective d'historisation et de conservation de traces matérielles et immatérielles d'une société. Or, d'emblée, le lieu de conservation, d'archivage nous place dans une interrogation au sujet de la matérialité de l'objet qu'il présente. Les archives sont-elles un lieu de mémoire ou d'histoire ? S'agit-il de conserver et de préserver la mémoire de traces matérielles ou sont-ce celles de l'Histoire ? Ce rapport entre mémoire et histoire est obsédant car il interroge sans cesse cette dialectique dans l'opposition des deux disciplines. Sachant que la mémoire

[213] Jacottet Philippe, *À la lumière d'hiver*, *Leçons*, Paris, Gallimard, 1994. p. 33.

est le corollaire de l'histoire, il nous semble que les archives sont l'une ET l'autre, c'est-à-dire « mémoire et Histoire » et pourtant ce cloisonnement n'est pas satisfaisant puisque l'Histoire, n'est pas le corollaire de la mémoire. « Une archive, pour moi, c'est quelque chose qui a été gardé, conservé et dont la finalité première n'était en rien de faire de l'Histoire. C'est là une définition extrêmement classique de l'historien le plus orthodoxe qui soit »[214] témoigne l'historien Henry Rousso lors d'un entretien face à trois cinéastes au sujet des traces de la mémoire. La question reste donc ouverte.

En outre, la problématique que posent encore les archives c'est que l'on peut tout aussi bien conserver des traces matérielles ou immatérielles de nos « vies minuscules » que celles du collectif, d'une nation. De ce fait, il est légitime de se demander si les archives sont le lieu de mémoire de nos vies intimes ou le lieu de mémoire d'une société, d'une nation. Conserver des indices de nos vies intimes ne risque-t-il pas de produire un trop-plein de traces mémorielles et de souvenirs à traiter ?

L'écriture de l'histoire trouve principalement ses sources dans les archives qu'elles soient publiques ou privées. Or, sachant que tout objet, tout document ayant trait au passé récent ou lointain, peut être considéré comme *archive*, la somme de ces documents devient considérable à analyser et les historiens de notre société contemporaine se trouvent confrontés à une surabondance de sources due à la prolifération des traces écrites et des progrès techniques de la préservation du passé. Effectivement avec la diversité des supports matériels mis à la disposition de chaque individu, tout devient sujet d'archivage (les emballages de pots de yaourts, les phares de voiture, les ampoules…) de sorte que l'objet aussi banal qu'il soit porte en lui une histoire. Là encore, nous nous interrogeons sur la pertinence de cette prolifération de traces matérielles : à partir de quels matériaux représente-t-on le passé ?

Dans le champ qui nous intéresse, c'est-à-dire, celui du cinéma, les archives sont à appréhender selon le genre filmique qui détermine sa classification (documentaire, documentaire-fiction, fiction…). Si l'ADCK et le Musée de Nouvelle-Calédonie conservent plusieurs documents audiovisuels qui correspondent le plus souvent à des commandes, ce sont pour la plupart des documentaires sur la langue, les coutumes, un mode de vie, ce n'est pas le cas des Archives de la Ville, qui outre leurs fonctions administratives dont elles ont la gestion (Histoire de la ville, plans, cartes, cadastre, généalogie, registres d'état-civil, urbanisme, …) possèdent un fonds de documents iconographiques (images fixes ou mobiles) de plus en plus important, enrichi par des dépôts d'ordre public bien sûr (séances de l'Assemblée territoriale filmées, chantiers importants de la Ville…) mais

[214] Rousso Henry, « Un historien devant trois cinéastes » in *Filmer le passé dans le cinéma documentaire,* Collectif, Paris, L'Harmattan, coll. Cinéma Documentaire, 2007, p. 61. Agrégé d'histoire et enseignant à l'ENS de Cachan, Henry Rousso dirige l'Institut d'Histoire du Temps Présent (CNRS), auteur de plusieurs ouvrages réputés sur la période 1939/45, il a notamment écrit *Vichy, un passé qui ne passe pas* (1996) et *La Hantise du passé* (1998).

aussi privés provenant d'associations ou de particuliers (depuis peu, de plus en plus de Néo-Néo-Calédoniens cèdent aux Archives de la Ville des films personnels.

Dans le premier cas, les archives filmiques sont institutionnelles, dans le second, le film est considéré comme archive et source mémorielle car il encode un souvenir culturel et identitaire. Ces films constituent alors un fonds documentaire conservé à des fins historiques, anthropologiques.

3.6. Un patrimoine à géométrie variable : des objets au film

Le patrimoine historique doit être préservé car il témoigne de notre passé et porte à la fois des valeurs humaines et plastiques. Il faut conserver les représentations matérielles du passé à titre documentaire, mémoriel esthétique ou historique mais pas seulement, les langues sont un héritage culturel et nous devons coûte que coûte sauvegarder ce patrimoine linguistique voué à disparaître, faute de locuteurs (pratiquants ?). Dans le magazine *Mwa Véé*, Emmanuel Kasarherou confie « que lorsque l'on parle de patrimoine en Nouvelle-Calédonie, on englobe aussi bien les églises, les sites archéologiques, les sites de la pénitentiaire, tous les sites historiques et puis aussi tous les sites traditionnels kanak… » mais selon lui, « le patrimoine kanak s'exprime moins par l'objet que par l'oralité. Je pense que les priorités dans les années qui viennent, c'est peut-être de mettre l'accent, c'est mon point de vue personnel, sur tout ce qui est oral [215]».

> « Le plan d'action du musée en 2019 est de renforcer la valorisation des langues kanak et des autres langues océaniennes au travers des muséographies et animations du musée, ainsi que d'aider et soutenir l'enseignement et l'apprentissage des langues kanak dans les écoles néo-calédoniennes par la conception de supports et d'animations pédagogiques afin d'initier le public scolaire aux langues et cultures kanak. »

Le Musée néo-calédonien, conscient de ce péril encouru par un certain nombre de langues vernaculaires (en Nouvelle-Calédonie, on dénombre aujourd'hui 40 langues autochtones : 28 langues kanak, 11 dialectes et 1 créole, dont cinq d'entre-elles comptent moins de 200 locuteurs) et pour répondre aux recommandations de l'ONU sur l'importance d'une vigilance à apporter à la conservation des langues autochtones, a mis en place des vidéos qui mettent à l'honneur les langues. *Nédö né nô*, "L'année des paroles" en langue a'jië. Ces vidéos sont disponibles sur leur site officiel, la page Facebook du musée, Twitter, et sont consultables par tous. Ces documentaires proposent une visite guidée (voix off) en langues kanak, sur des objets de certaines vitrines du musée. Quand l'audiovisuel se met au service d'une culture, cela permet dans ce cadre précis, de freiner une mort langagière annoncée. Pourquoi commenter, dans ces vidéos, les objets et non des oeuvres iconographiques ? À l'évidence parce que les objets sont la matière première des musées d'arts

[215] *Mwa Véé*, Nouvelle-Calédonie, Mars n° 4, 1994, p. 23.

premiers, et c'est la raison pour laquelle la collecte du patrimoine néo-calédonien s'est portée en priorité sur les objets.

Le Musée a vocation à collecter toutes sortes d'objets et, dans notre société contemporaine traversée par les progrès techniques, il est d'usage de faire appel à des supports techniques modernes (vidéos, téléphones portables, caméras numériques) qui offrent une autre forme de préservation de la culture. Pour François Hartog, nous sommes déjà dans le schéma de vouloir muséifier le patrimoine dans le présent[216]. Comme aujourd'hui, tout est prétexte à la mémorisation via les instruments nomades connectés, nous encodons dans l'instant les traces pertinentes ou pas du passé. Les objets (fonctionnels ou accessoires) permettent la transmission du souvenir et d'entretenir la mémoire car un simple objet peut être prétexte au souvenir, mais un objet dès lors qu'il est *ancien* témoigne du passé. Il révèle par exemple le mode de vie des générations anciennes et d'une certaine façon, une appartenance à une communauté. Toutefois, les objets étant muets par essence, il s'avère indispensable qu'une voix les accompagne pour leur donner du sens. Dans les musées, les objets sont légendés parce que les objets en eux-mêmes ne peuvent tenir lieu de souvenir, ils sont le moyen de faire remonter des souvenirs, de faire ressurgir le souvenir, de garder le contact avec le passé. La pratique de l'audiovisuel vient souligner ici l'enjeu de l'image et du son dans la conservation mémorielle de la langue.

En outre, dans le cadre de ses missions de préservation du patrimoine, le Musée de la Ville offre à l'ensemble des habitants du territoire, la possibilité de participer activement à la transmission de la mémoire collective en faisant don d'objets ou de documents du passé, de valeur commerciale ou non, afin de les réparer, les restaurer et les conserver dans des conditions propres à assurer une certaine pérennité de l'objet dans le temps. Ces objets seront ensuite exposés dans des vitrines pour le plaisir des visiteurs locaux et étrangers.

[216] Hartog François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, coll. La librairie du XXIe siècle, éd. du Seuil, coll. Points histoire, 2015.

Conclusion

Au terme de cette première partie, nous avons observé combien la devise « Deux couleurs, un seul peuple », ne relevait pas de l'évidence, car la Nouvelle-Calédonie est un archipel au passé douloureux pour les Kanak comme pour les non-Kanak qui ne partagent pas toujours la même vision de l'Histoire mais qui s'accordent toutefois sur un même besoin de mémoire. Aujourd'hui, il s'agit d'oeuvrer afin de bâtir un destin commun, un vivre ensemble, pour rapprocher les peuples. Ce projet qui vise à enrayer les préjugés causés par la méconnaissance de l'Autre, trouve un aboutissement dans la mutualisation de la mémoire néo-calédonienne. Cela passe par l'éducation (manuels scolaires intégrant la période coloniale sur le Territoire, l'étude de la culture kanak…) et la mémorisation de l'histoire croisée afin de créer une conscience historique néo-calédonienne. Cela prend forme avec la conservation muséale des traces du passé, avec les archives, l'ADCK mais aussi et surtout aujourd'hui par l'image.

Nous ne pouvons échapper à l'image, qu'elle soit fixe ou mobile (photographies, affiches de publicité, cinéma, internet…) car la société dans laquelle l'individu évolue est, nous en sommes conscients, saturée d'images. Toutefois, toutes ces images, indépendamment de la pollution de notre espace visuel, offrent à l'homme deux possibilités de réception : soit l'homme se pense en tant que spectateur passif, subissant son histoire, sa réalité, soit il se considère comme citoyen actif, prenant part à l'évolution du monde. L'image, c'est aussi le moyen de rendre le monde compréhensible. Une éducation à l'image est parfois nécessaire pour comprendre sa portée culturelle, sociale ou politique, mais elle agit sur le spectateur comme un support de la mémoire et permet d'entrer en résonance avec l'existence des autres, de nous approprier un passé qui n'est pas le nôtre et d'assurer ainsi une certaine forme de continuum dans l'histoire de l'humanité.

À partir de témoignages, d'archives, de documents visuels ou sonores qui racontent les parcours individuels ou collectifs, traduisant des tranches de vie, des trajectoires historiques, des événements, des traditions, tous ces documents diversifiés montrent comment se construit dans le temps un vivre ensemble. Le spectateur assiste ainsi à un surgissement de la mémoire, à un cheminement de la construction identitaire personnelle ou collective dans lequel il vient se saisir de ce qui reste d'altérité et de partage.

Enfin, il nous est impossible d'évoquer la mémoire, sans envisager la présence du divin en son sein puisque le Kanak est lié au monde invisible, au monde des esprits par le truchement de la mémoire ancestrale. Il est impossible d'épuiser ce vaste sujet tant la chose est mystérieuse et complexe. Devant elle s'émerveille le théologien et philosophe Saint Augustin, père de l'Eglise et

évêque d'Hippone : « Grande est cette puissance de la mémoire, prodigieusement grande, ô mon Dieu ! C'est un sanctuaire d'une ampleur infinie »[217], écrit-il dans ses célèbres *Confessions* en 397. Ainsi lorsqu'il parcourt cet espace, comme on parcourt un palais ou un site grandiose, c'est Dieu qu'il célèbre car il se tient en lui dans sa mémoire (cf chap.VIII du livre X[218]). Ce récit autobiographique est aussi d'une certaine manière une aventure spirituelle, celle de la quête du divin en soi. Dans les croyances océaniennes mais également selon une conception chrétienne, la présence du divin en soi existe depuis les origines puisque dieu a conçu l'homme à son image ainsi avant même que les souvenirs ne se forment, pour reprendre une thèse de Saint Augustin, l'individu est habité par la connaissance, par le Verbe.

Or, comment accéder, cependant, à la connaissance quand les mémoires sont encombrées par des flots d'images, de sons et de paroles. Cette quête requiert pour certains une aide extérieure, car il n'est pas toujours facile de rechercher un souvenir précis dans un amas de mémoires « où sont enfermés les trésors de ce nombre infini d'images qui y sont entrées par les portes de [nos] sens. » Pour ce faire, l'individu fait en général appel à sa famille, à la mémoire collective ou encore à un spécialiste de l'âme pour rechercher en soi le souvenir, la connaissance nécessaire à la prise de conscience de la Vérité. Nous verrons que le cinéma est aussi un moyen de faire ce cheminement vers le Verbe.

> « Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres »[219]. A. Camus.

---

[217] Saint Augustin, *Confessions,* livre X, trad. Arnaud d'Andilly, Paris, GF-Flammarion, 2008, p. 93-95.
[218] *Ibid.* p. 99-103.
[219] Camus Albert, *Noces à Tipasa,* in Œuvres complètes, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 107.

CLAP DE FIN - 1ère Partie

« L'identité de chaque Kanak se définit
d'abord en référence à une terre. »[220]

Dans la réflexion que nous avons menée auparavant, nous avons montré combien notre société ultra connectée semblait être atteinte de nostalgie si l'on en croit toutes les commémorations, émissions-souvenirs, célébrations ou hommages divers consacrés aux événements qui ont marqué l'Histoire mais aussi l'histoire. Dans le domaine du cinéma, nous assistons tous les ans, par exemple, lors du festival de Cannes, à une séquence « souvenirs » rendue à ces chers disparus du monde de l'audio-visuel. Ce concept de « devoir de mémoire » que chaque nation applique, à l'envi, dans son pays, a émergé après la Seconde Guerre mondiale et a été officialisé à la fin du XXème siècle par diverses lois mémorielles. Le devoir de mémoire renvoie au devoir moral qui incombe à l'État bien sûr mais aussi au citoyen. Il revient en effet à l'État d'entretenir la remémoration et de commémorer les souffrances. Au fil du temps, les commémorations qui fleurissent sur tout le territoire national s'assimilent de plus en plus à de simples rituels perdant ainsi leur signification forte du début. « Ce sont les rituels d'une société sans rituel ; des sacralités passagères dans une société qui désacralise ; des fidélités particulières dans une société qui rabote les particularismes ; des différenciations de fait dans une société qui nivelle par principe ; des signes de reconnaissance et d'appartenance de groupe dans une société qui tend à ne reconnaître que des individus égaux et identiques. » C'est le constat que nous délivre Pierre Nora dans son ouvrage *Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux*[221]. En réalité, nous ne sommes plus nécessairement touchés par ces espaces qui portent notre mémoire collective, qu'il s'agisse de lieux, de symboles ou d'objets. Cette abondance de commémorations qui submerge le citoyen ne cacherait-elle pas en définitive un manque de repères dans un présent qui nous concerne ? Les Mélanésiens se posent la question différemment. Selon eux, les commémorations sont une nécessité et un droit pour souligner leurs différences culturelles, identitaires et leur histoire.

[220] Extrait de l'Accord de Nouméa, Point 1.4 La terre.

[221] Nora Pierre, *Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux*, *Les lieux de mémoire,* t. I, Paris, Gallimard, Coll « Quarto », 1997,p. 28-29.

D e u x i è m e p a r t i e

Un cinéma en flagrant délit de mysticisme

C h a p i t r e 5

Cinéma et spiritualité

« *C'est l'Esprit de vérité, que le monde ne peut recevoir, parce qu'il ne le voit point et ne le connaît point : mais vous, vous le connaissez, parce qu'il demeure au milieu de vous, et il sera en vous*. »

Jean, chap 14, verset 17.

Avant-propos

« Quand on parle de spiritualité kanak, c'est aussi par rapport à une certaine vision du monde au regard d'une autre perception qui serait davantage matérialiste. La spiritualité apparaît donc comme une vision plus clairvoyante, plus pointue, qui ne s'arrête pas à l'apparence des choses, à leur matérialisation, ce qui permet d'avoir un comportement différent.[222] » Béniéla Hombouy (pasteur).

Comment aborder une question aussi riche que la spiritualité ? C'est un vaste chantier de réflexion qui nécessite une prise en compte de facteurs pluriels (environnement, culture, histoire, religion, croyances, temporalité, musicalité, silence, art…) Alors même que nous sommes dans une ère de l'objet, de la matérialité, cette notion qui présente un certain mystère interroge sur la ou les quête(s) de sens. Phénomène de mode ou pas, nous parlons beaucoup aujourd'hui, semble-t-il, dans un espace politique laïque et dans la société sécularisée qui est la nôtre, de spiritualité voire de marché de la spiritualité : ouvrages consacrés au développement personnel, coaching, stages, émissions de TV… La spiritualité est en effet, une source d'inspiration féconde en matière d'ouvrages philosophiques ou de bien-être et offre ainsi une multitude d'exploitation marchande. Car l'exploration de l'âme, ce n'est pas nécessairement une référence à la religion ou à Dieu, même si elle relève non pas du visible, du rationnel ou de l'inexplicable mais de l'inédit ou de l'invu, la spiritualité est aussi un actant du quotidien. Par ailleurs, si nous abordons la notion de spiritualité, il nous faut aussi étudier la question du sacré, d'autant plus cruciale chez les peuples autochtones qu'elle est intrinsèque à leur existence. Qu'est-ce que le sacré en définitive ? Faut-il l'opposer au profane ?

Le sacré subsiste dans l'imaginaire collectif comme le corollaire du spirituel et il devient lieu de tension lorsque l'on oppose à la spiritualité la religion. Intrinsèquement liés pour certains, il n'évoque pas forcément cette alliance pour les Kanak. Pour les natifs de la Nouvelle-Calédonie, le sacré, bien sûr, est quelque chose de tabou, on ne peut le toucher, ou transgresser les interdits sans

[222] Houmbouy Béniéla, « Béniéla Houmbouy » in *Mwà Vèè, La spiritualité kanak à la croisée des religions,* N-C, ADCK, N° 27, trimestriel, janvier-février- mars, 2000, p. 40-45.

craindre une sanction humaine ou divine, mais ce qui différe leur approche du sacré de celle des sociétés sécularisées, c'est ce pas de côté qu'ils opèrent en transférant cette notion de sacralité dans les objets, les gestes, les symboles, la parole, la géographie et les hommes (sorcier, chef de tribu, et ancêtres). C'est en ce sens que leur perception du sacré échappe au religieux, puisque dans leur mode de pensée le sacré peut tout aussi bien se réifier dans un objet inanimé : l'igname, la case du grand chef, un rocher, une rivière, un arbre (le kaori) ou s'incarner dans un animal : le lézard, un poisson, un oiseau, etc., car la spiritualité est partout. Elle n'est figée ni dans le temps, ni dans l'espace, elle n'est ni tout à fait religieuse, ni tout à fait profane, elle est mystère car le sacré se comprend dans la culture mélanésienne comme une chose qui dépasserait la seule dimension humaine dans sa relation avec les forces invisibles, occultes et divines en lien avec le cosmos. En cela, la spiritualité kanak appartient au champ du mysticisme. Le sacré vécu par les peuples à tradition orale échappe au religieux dans une vision panthéiste de la sacralité.

Le mysticisme selon la définition qu'en donne Le Robert relève de « Croyances et pratiques se donnant pour objet une union intime de l'homme et du principe de l'être (divinité, nature, idée…). » ou encore : « Croyance, doctrine philosophique faisant une part essentielle au sentiment, à l'intuition. »[223] À l'origine, la mystique était un terme qui s'inscrivait dans le domaine purement théologique, or depuis *La Fable mystique*[224] de Michel de Certeau, cette dénomination s'invite dans d'autres *topos* : la littérature, le cinéma, la peinture mais elle s'illustre aussi à travers des représentations vivantes que l'on retrouve dans la figure du sorcier par exemple chez les Kanak ou celle du prophète dans d'autres civilisations. Cette terminologie qui s'est laïcisée à la fin du XIXe siècle a donc fait un pas de côté pour s'inscrire dans quelque chose qui serait de l'ordre dans le monde sensible : de l'absent, de l'invisible, de l'immatériel et dans un rapport au temps qui se définirait dans une atemporalité.

Comment peuvent s'organiser dès lors dans l'esthétique visuelle les rapports du sacré et du profane ? Nous verrons que l'oeil de la caméra des cinéastes néo-calédoniens par leur point de vue adopté, transforme le quotidien, le réel en une sorte d'aventure mystico-magique. La réalité alors fugitive déstabilise le spectateur qui s'interroge et interroge le cinéma sur cette dualité qui le caractérise en étant considéré comme documentaire et oeuvre d'imagination à la fois. Ce cinéma aux confins du réel entraîne celui qui le regarde dans un univers fictionnel, abolissant en quelque sorte le réel, pour entrer en rapport avec un cinéma qui joue avec les croyances d'un public, en lui offrant une narration filmique singulière puisque les représentations du réel se font sous le signe de l'équivocité.

---

[223] Dictionnaire Le Robert en ligne.

[224] Certeau (de) Michel, *La Fable mystique*, 1, XVIe-XVIIe siècle, Paris, coll. Tel, Gallimard, 1982, 414 p.

Comment, en effet matérialiser l'invisible ? Comment distinguer dans une image réelle et conventionnelle ce qui ne peut être vu ?

Le spectateur doit se défaire de ses habitudes pour adhérer aux propositions particulières faites par les cinéastes néo-calédoniens, et se laisser guider par ses sens car « le signifiant est imaginaire », le signe étant ici une expression du divin, symbolique et invisible. Mais comment déceler dans un monde qui nous entoure, la trace de Dieu ? Sa présence ? Son signe ? Notre propos consistera dans ce chapitre à comprendre tout d'abord, le rapport du peuple kanak à la religion, puis nous verrons en quoi le cinéma peut être une possibilité de révéler le signe en le fictionnalisant dans un décor naturel.

1. L'expérience du sacré au cinéma

> « Rendre un culte liturgique n'est pas sortir du réel mais offrir le réel ! »[225]
> Communauté St Martin.

Le religieux ne fait-il plus recette ? Longtemps évacué des débats et de l'espace public, le religieux semble effectuer son grand retour dans sa pratique personnelle de la foi mais aussi dans les questions qu'il soulève en France ainsi que dans d'autres pays. En témoignent, les nombreux films ayant pour thème le Bien et le Mal, citons par exemple : *Des Hommes et des Dieux,* pour lequel le réalisateur de Xavier Beauvois a reçu trois Césars, *Grâce à Dieu* de François Ozon, *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini, *Mission* de Roland Joffé, *Silence* de Martin Scorcese, *The Bible* de Mark Burnett… ; les séries : *The Borgias* de Neil Jordan, *The Young pope* de Jude Law, Silvio Orlando et Diane Keaton, *Lucifer*, *Merlin* de Johnny Capps, Julian Jones et Jake Michie, *Ainsi soient-ils* de Vincent Poymiro et David Elkaïm… Toutes ces productions montrent que le religieux jouit aujourd'hui d'un certain dynamisme au cinéma et que les divers formats (fiction, science-fiction, documentaire, docu-fiction, clip…) ouvrent de multiples possibilités d'aborder le divin.

La caméra indique la présence du sacré en filmant les corps ou les objets dans des lieux sacrés ou religieux (terres coutumières, grottes, église…) Toutefois, l'oeil du spectateur ne distingue jamais tout à fait les signes du sacré omniprésents dans de nombreux documentaires néo-calédoniens car

[225] Collectif, « La liturgie, trésor de l'église » in *La Liturgie, chemin vers Dieu,* (Hors-série), Communauté St Martin, 2017.

appréhender leur cinéma nécessite un regard particulier.[226] Le bruit du vent dans les feuilles, l'eau qui coule, le chant d'un oiseau, les effets de ralenti sur un paysage ou un objet…, tout est prétexte à la présence du sacré, de l'esprit du dieu. L'attente du réalisateur est de confronter le regard du spectateur à la spiritualité, aux manifestations inexplicables d'une présence supérieure. L'image est l'objet visible d'images invisibles, d'images manquantes hors champ et pourtant dans le cadre. En ce sens, le cinéma de l'invu propose au spectateur de vivre l'expérience extérieure comme expérience intime de la spiritualité et ce faisant, le dispositif narratif et visuel des films dit quelque chose de la nature humaine, de son microcosme, soudain confronté au macrocosme de l'invisibilité du signe.

1.1. Le Cinéma de L'invu

Dans la société occidentale et dans les sociétés de peuples dits premiers, on observe que la transmission des savoirs est le plus souvent liée au système même des cultures, car il importe avant tout de pérenniser non seulement les contenus mais également les modes de transmission eux-mêmes. Lorsque que les Kanak vont à l'école de la République, ils y reçoivent un enseignement qui leur permet d'appréhender le monde de manière scientifique, mais l'enseignement oral reçu dans les tribus auprès de leurs ancêtres est une démarche différente car il ne s'appuie pas sur des démonstrations concrètes ou des données théoriques concernant le monde observable. Le monde des peuples premiers ne s'arrête pas aux frontières du visible qui fonctionnerait comme un trompe-l'oeil de leur réalité propre, leur réalité franchit les limites du mythe, autrement dit elle s'intéresse à un espace indéchiffrable puisqu'il s'agit de « l'invu ». Cet invu questionne alors notre rapport au réel et au monde puisque l'Autre, l'Invisible, est toujours représenté *in abstentia.*

Le mystère qui enveloppe ces manifestations invisibles à l'oeil est une constante culturelle, même si son contenu est variable. Il suscite des interrogations car il fait surgir de l'étonnement et de la curiosité. Cette fascination pour les phénomènes *extraordinaires* traduit une quête de sens véritable de l'individu qui cherche à comprendre le monde qui l'entoure dans toute sa complexité. Le mystère n'est pas chose nouvelle, il est de tous les temps et de toutes les époques, il bouscule la raison en bouleversant les habitudes spatio-temporelles, il devient source d'émulation de l'imaginaire collectif et fait force de nécessité dans le champ social et culturel de l'individu soumis à un cadre institutionnel marqué. Cet écart que l'on note par rapport au savoir et à la connaissance du monde ou encore à la nature des choses chez l'Occidental, trouve un écho auprès de la population indigène pour laquelle la

[226] Cf. chap. *Oculus fidei*.

perception d'un monde enchanteur et irrationnel fait sens dans sa vie quotidienne. Selon Gary Trompf[227], toutes les religions mélanésiennes s'avèrent théistes, c'est-à-dire qu'elles sont constituées de plusieurs dieux liés à la cosmogonie, à la nature. Dans la perspective d'éradiquer ces folles croyances, les missionnaires ont cru nécessaire de dispenser aux peuples premiers une *praeparatio evangelica* - expression que nous empruntons à l'oeuvre d'Eusèbe de Césarée[228] - lorsqu'ils parcourent le Pacifique.

Ainsi, dans les films néo-calédoniens, nous verrons que cette part de croyances anciennes côtoie naturellement la spiritualité, le mysticisme sans que le mystère qui enveloppe leur existence ne leur paraisse ni étrange ni inexplicable puisqu'ils connaissent la genèse de ce surgissement du surnaturel. Comment dès lors le cinéma néo-calédonien pense-t-il le sacré dans un espace où la spiritualité s'exprime dans le monde sensible et à la fois dans le cadre d'un monde intelligible ?

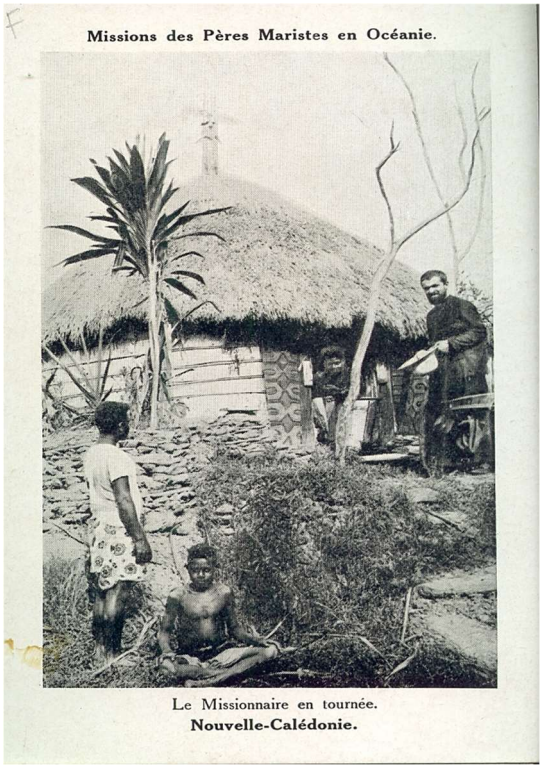
Lors de notre étude nous proposons d'examiner comment le monde des esprits, qu'il relève de totémisme, de rites propitiatoires, de magie ou encore de sorcellerie, est une notion communément admise et reconnue de tous les Mélanésiens, alors qu'il est nécessaire, pour le spectateur non-kanak, de mettre en oeuvre son *oculus carnis* et son *oculus fidei* pour comprendre l'irruption de manifestations invisibles dans le réel. Puis nous aborderons la notion de la sacralité omniprésente dans la nature et dans les objets du quotidien ou culturels, car la spiritualité n'est pas seulement affaire de religion, elle se trouve aussi dans le prosaïsme de l'existence.

---

[227] Professeur d'histoire à l'Université de Papouasie Nouvelle-Guinée, puis directeur du département d'études sur les religions à l'Université de Sydney, auteur de *Early Christian Historiography* (2000*)*, *Melanesian Religions* (1994) ou encore *Payback* : *The Logic of Retribution in Melanesian Religions (2004),* Gary s'impose comme un des spécialistes des religions des peuples premiers.

[228] OEuvre d'apologétique chrétienne écrite par Eusebius au début du quatrième siècle de notre ère. Il a été commencé vers l'an 313 et tente de prouver l'excellence du christianisme sur les religions et les philosophies païennes.

1.2 De l'évangélisation en milieu colonial [229]



Archives de Nouvelle-Calédonie.

Depuis le XIXe siècle, le peuple kanak a connu, comme d'autres communautés de terres australes, de très nombreuses transformations après la colonisation ultramarine menée par les autorités des empires occidentaux. Parmi tous ces changements économiques sociaux, culturels, etc., nous avons choisi de mettre en évidence le thème de la religion avec l'évangélisation des peuples autochtones en Nouvelle-Calédonie. Nous ne mènerons pas dans ce cadre, une étude approfondie sur l'histoire de l'évangélisation ni d'étude comparatiste entre les diverses approches de conversion du peuple autochtone de Nouvelle-Calédonie. Pour cela, nous renvoyons aux ouvrages ou articles de : Alban Bensa[230], Frédéric Angleviel[231], Georges Delbos[232], ou encore Gilles Vidal[233], car ce qui justifie notre propos c'est d'observer à travers le prisme du cinéma comment la valeur documentaire filmique nous invite à réfléchir sur les apories de cette entreprise de conversion de peuples non-chrétiens et sur l'expression de ces nouveaux cultes religieux dans le quotidien des indigènes. Voici donc brièvement l'histoire de l'évangélisation en terre australe.

Nous sommes à la fin de la première moitié du XIXe siècle, les autorités cléricales catholiques et protestantes, envoient des missionnaires en Nouvelle-Calédonie et aux Îles Loyautés pour étendre et propager la foi à une collectivité pratiquant le culte de croyances ancestrales basées sur des mythes.

---

[229] Voir « La spiritualité kanak à la croisée des religions », *Mwà Vèè*, n° 27, N.C, ADCK (trimestriel janvier, février, mars), 2000.

[230] Bensa Alban et Leblic Isabelle, s.dir., *En pays kanak. Ethnologie, linguistique, archéologie, histoire de la Nouvelle-Calédonie,* Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000, p. 307-309.

[231] Angleviel Frédéric, « Les Mélanésiens et la mission mariste en Nouvelle-Calédonie, 1843-1946 » dans *Naître et grandir en Eglise, l'action des autochtones au cours de la première évangélisation »,* in *Revue d'histoire de l'Église de France*, Paris, 1993, p. 115-137.

[232] Delbos Georges, *L'Église catholique en Nouvelle-Calédonie. Un siècle et demi d'histoire,* in *Outre-Mers. Revue d'histoire*, Paris, 1994, p. 258.

[233] Vidal Gilles, « Les débuts de l'évangélisation protestante de l'île d'Ouvéa (Nouvelle-Calédonie) », *Histoire et missions chrétiennes*, vol. 6, n°. 2, 2008, p. 91-106.

La chose n'est pas facile et les évangélistes se heurtent au début de leurs missions, à la résistance de certaines communautés locales, puis parviennent à obtenir, à force de ténacité, la conversion d'un grand nombre d'indigènes. Il faut attendre le début du XXe siècle pour que tous les Kanak du territoire et des îles soient convertis. La dernière région à être évangélisée est celle de Hyehen (Hienghène). Dans l'ouvrage de Gilles Vidal nous apprenons que :

> « L'évangélisation de la Nouvelle-Calédonie et des Îles Loyauté par les protestants a principalement été l'œuvre de deux Sociétés de Missions : la Société des Missions de Londres (LMS)[234] et la Mission Mélanésienne[235] (anglicane). […] La LMS envoie son premier navire à Tahiti en 1797. De là, elle se diffusera vers Tonga, les Îles Cook, Samoa, Loyauté, Vanuatu et Papouasie en envoyant d'abord des *teachers* polynésiens (en Nouvelle-Calédonie : Ta'unga, Tataio et Taniela, Fao et Zakaria etc.), puis en installant des missionnaires blancs ou communément appelés « pères blancs » par les natifs. Dans l'ensemble, ces missionnaires européens ne sont pas des pasteurs à l'origine, la plupart étaient des artisans : menuisiers, cordonniers, maçons, forgerons… Les options théologiques de la LMS s'expriment simplement : évangéliser les païens, sauver les âmes, insister sur l'expérience de la conversion qui doit conduire à un changement moral visible, (prendre le manou[236], abandonner la polygamie et l'anthropophagie… »[237].

Cette question de l'évangélisation des peuples et de la religion de l'Autre va susciter chez les cinéastes néo-calédoniens un intérêt croissant pour cette problématique religieuse et c'est à travers des films prenant appui sur des archives et divers témoignages de descendants kanak, qu'ils tenteront de mettre en lumière la mise en oeuvre de cette vaste entreprise de conversion et ses interactions sur les dévotions et pratiques indigènes.

1.3. Des films de propagande

Il est d'usage aujourd'hui de confier des films personnels à des institutions telles que les cinémathèques ou les archives à des fins de conservation. Louis Georges Viale, un passionné

---

234 *Ibid.* : LMS : Cette Société est fondée en 1795 par des protestants d'Angleterre appartenant à des dénominations différentes mais qu'un point essentiel rassemble : leur inscription dans le mouvement religieux du « Réveil » qui touche plusieurs pays européens en même temps au milieu du XVIIIe siècle.

235 Mission mélanésienne : Cette mission est née de la volonté et de la pugnacité de l'évêque anglican George Augustus Selwyn. Originaire d'Angleterre, il débarque à Auckland en Nouvelle Zélande en 1842. (…) Du fait de son appartenance à l'Église anglicane, la Mission Mélanésienne promeut une tout autre vision de l'évangélisation que la LMS : elle se méfie des conversions rapides et veut d'abord former des ministres – pas des *teachers* subordonnés à des missionnaires – capables d'implanter l'Église avec toute sa tradition, sa liturgie, ses sacrements, dans la continuité de la tradition apostolique. Surtout, partout où elle est implantée, la Mission Mélanésienne respecte les coutumes des peuples et cherche à les accorder avec l'Évangile et la tradition reçue. Indépendante de l'Angleterre elle entretiendra de bonnes relations avec les autres Sociétés de Mission dans le Pacifique, y compris les missions catholiques. Elle protégera aussi de nombreuses populations contre les abus de pouvoirs de certains colons, notamment au Vanuatu alors dénommé Nouvelles-Hébrides.

236 Manou : pièce d'étoffe enroulé autour des reins.

237 Vidal Gilles, *op.cit.,* p. 91-106.

d'histoire néo-calédonienne a ainsi fait don à la chaîne de télévision NC 1ère, de deux petits films muets en noir et blanc, tournés par le Père Alphonse Rouel, missionnaire mariste, dans les années 30, en Nouvelle Calédonie. Ces films inédits que j'ai eu l'opportunité de visionner sur site présentent en deux volets, l'oeuvre des missionnaires auprès de la population kanak, dans des mises en scène symptomatiques de sa représentation à l'époque coloniale. Installé dans la mission de Waré à Hienghène, le Père mariste présente, dans son premier film *La Colonie* (4'35''), dont on fixe approximativement la réalisation entre 1931-1933, les caractéristiques de cette terre australe : la capitale, le port, l'île des Pins… et les Kanak, à des fins de propagande religieuse car il s'agit de recueillir des fonds en Métropole pour financer les missions maristes. La Nouvelle-Calédonie compte alors 30 000 habitants environ. Le second film, intitulé *L'oeuvre des missionnaires* (3'53''), résume près de quatre-vingt-dix ans d'implantation catholique en Nouvelle-Calédonie et cette fois encore, le Père Rouel ne lésine ni sur les clichés ni sur l'exotisme colonial. Le film commence par l'incrustation d'un carton sur lequel les spectateurs des salles paroissiales de l'époque peuvent lire : « En moins de cent ans[238], les Missions Catholiques ont fait la conquête de cette terre païenne. » Les appels de fonds ont été entendus et désormais l'entreprise religieuse est flamboyante sur le territoire puisque l'on compte près de quatre-vingts pères ou frères maristes et plus de cent quarante soeurs religieuses réparties sur la Grande terre et les îles. À Nakéty, le père Rouel immortalise sur la pellicule des baptêmes d'adultes. Le ton est donné : la mission de Waré a permis de sauver les âmes. D'ailleurs Nakéty et Canala comptent plusieurs écoles catholiques et un petit séminaire. Un carton incrusté à la 3'34'' indique : « Hienghène, autrefois centre réputé d'anthropophagie est aujourd'hui pourvu d'une belle église », et sur le territoire, on dénombre désormais plus de soixante-dix églises. L'enseignement est une des grandes priorités des missionnaires avec la santé. À Saint Louis, la mission par excellence, sont regroupés des convertis venus de toute la Nouvelle-Calédonie. Enfin, le film s'achève sur un dernier carton : « C'est ainsi que sur cette terre jadis idolâtre et anthropophage, s'épanouit de nos jours la vraie civilisation chrétienne, sous l'effort patient des Missions Maristes. »

Ces petits films de propagande proclament la socialisation et l'émancipation du peuple kanak assimilé à un peuple sauvage du fait de leur inculture, de l'anthropophagie et de SES croyances personnelles et tribales. Aujourd'hui, les réalisateurs se montrent plus sensibles au processus de cette mise en place progressive de la religion aux îles Belep.

[238] L'évangélisation a débuté en décembre 1843.

1.4. Anges et Démons

« **Q**uand la magie des Iles Belep[239] fut éteinte par le souffle des Pères Blancs en 1856, les Dieux kanak de l'archipel tombèrent dans l'oubli, figés dans la pierre des lieux-dits, dans le corail des récifs, le sang des rochers. Les effigies furent brûlées, les bouches cousues, les tribus déplacées, aspirées littéralement vers la grande réduction de Waala, dans une marche inexorable vers la « civilisation » autour d'un nouveau culte : l'Église. De cette mission divine mais coloniale, spirituelle mais stratégique, *Anges et Démons*[240] raconte l'avant et l'après. Des pratiques magiques pré-coloniales à l'histoire du chef Tiaoup torturé par l'esprit d'un rival qu'il a tué... Il trouvera « Ujet » pour lutter contre ses démons : la magie du Père Lambert, alors en mission en Nouvelle-Calédonie pour la Société de Marie. Ce moment crucial scellera à jamais le destin des îles Belep. »

Ce synopsis du film d'Alan Nogues situe les intentions de l'auteur dans une problématique religieuse qu'il qualifie lui-même de complexe au cours d'un entretien, accordé à la chaîne NC 1ère le 9 mars 2017 :

> **NC 1ère : Comment est né le projet du film ?**
> **A. N** - Ça faisait un moment que je voulais traiter de la question religieuse en Calédonie. Je l'avais plus ou moins esquissée dans le film *La Dernière Révolte*, mais je voulais cette fois un film qui soit entièrement dédié à la question de l'évangélisation. Je crois que tout a plus ou moins commencé avec Gérard Del Rio, ancien rédac chef du magazine *Mwa Véé*, avec qui j'ai eu un jour une discussion sur l'histoire méconnue de Belep. Avec l'équipe de l'ADCK de l'époque, il avait sorti un numéro spécial Belep dont la lecture m'avait passionné. En creusant un peu sur la bibliographie, j'ai continué mes recherches du côté des archives des pères maristes, dont l'excellent *Moeurs et superstitions des Belep* (rebadgé plus tard en *Moeurs et superstitions des Néo-Calédoniens*) et j'ai su qu'il y avait une histoire fantastique, quoique difficile à recouper, c'est pourquoi on est parti en repérage sur Belep avec Emmanuel Tjibaou pour interroger la mémoire orale des anciens. À partir de là le tableau est devenu plus clair, et le film avait trouvé sa structure narrative.

---

[239] Jamais une région de Nouvelle-Calédonie n'aura été si mystérieuse et isolée. Victime d'une réputation sulfureuse, apparaissant très sporadiquement dans les médias à titre souvent négatif, inscrite dans l'inconscient collectif calédonien comme une sorte de frontière entre le monde civilisé et sauvage, voire barbare, on évoque Belep avec la possibilité d'un archipel inaccessible, probablement inhospitalier et très certainement dangereux. Mais ce qui frappe avant même de poser un pied sur cette terre, c'est la profondeur de son histoire connue. Aucune région de Calédonie ne peut se targuer en effet de pouvoir remonter son histoire jusqu'à 1510. Grâce aux écrits des pères Maristes et à leurs minutieuses transcriptions historiographiques, l'histoire de Belep est un fil continu du début du XVIe siècle et ce jusqu'à nos jours, comme un miroir à la grande Histoire de Nouvelle-Calédonie, celle-ci concentre les enjeux à la fois du monde kanak pré-colonial et ceux plus récents de la colonisation. Récits mythologiques, sorcellerie, Évangélisation. Du premier Chef Teâ Belep du XVIe siècle à son descendant actuel Amabili Wahoulo, des pratiques magiques à la vénération du Dieu unique, ce documentaire se propose de retracer l'épopée bouleversante d'un peuple aux origines multiples, résolument tourné vers l'avenir et le monde. Mais au juste, qu'est-ce que l'archipel des Belep ? Deux îles proches l'une de l'autre avant tout : Art et Pott, toutes deux isolées à 100 km au nord de la grande terre. Seule Art est habitée. Pott est absolument déserte (la population fut déplacée à la fin du XIXe siècle en raison de l'installation d'une léproserie), pas la moindre habitation. Sur Art, il n'existe qu'un seul village : Waala.
Lire le dossier consacré aux îles Belep dans le magazine *Mwà Véé :* « Le Pays Béléma, une histoire pleine d'avenir », N-C, ADCK, n° 56, 2007 et Devambez V, *Belep et les belepiens au temps de la léproserie centrale de la Nouvelle-Calédonie (1892-1898)* in *Journal de la Société des Océanistes,* vol.95, n°95, 1992, p. 237-239.

[240] *Anges et Démons*, Réal. Nogues Alan, NC, prof. Emotion capturée /France Télévision/ ADCK, 2017, 52 mn. http://vimeo.com/210496197

NC 1ère : Quel est le message que vous avez voulu faire passer ?
A.N - Il y en a plusieurs je crois. La première chose était de faire découvrir l'archipel le plus au nord de la Calédonie qui a longtemps souffert et souffre toujours je pense de son isolement géographique. La seconde était de faire un film qui traite essentiellement de spiritualité, et des mécanismes de conversion. Ce que j'essaie de montrer précisément, c'est le pourquoi. Pourquoi le chef de Belep a-t-il adopté la religion catholique en 1850 ? On s'imagine souvent à tort que les missionnaires, par leur persévérance ou leur simple pouvoir de persuasion ont tout simplement convaincu les Kanak. Les choses étaient plus compliquées que ça. Étant donné que la spiritualité et la magie tenaient un rôle capital dans la structure de la société kanak, les chefs voyaient les missionnaires comme de grands sorciers, capables de leur conférer des pouvoirs surnaturels. L'adoption de la religion était un choix stratégique pour augmenter ses pouvoirs et lutter contre ses ennemis.

Il y a aussi le fait que la culture kanak pré-coloniale a trouvé des échos dans la religion. Il existait à la base de cette culture, tout du moins chez les Belemas, des concepts judéo-chrétiens comme les notions de paradis, de purgatoire, de culpabilité ou encore de pardon.
NC 1ère : Vous utilisez des passages de fiction pour construire votre film, pourquoi ce choix ?
A.N - Fiction oui, mais pour éviter tout malentendu, ces scènes ne sortent pas de mon imaginaire. À proprement parler, je n'invente rien, j'interprète visuellement ! Tous ces passages de fiction sont tirés soit de la littérature orale kanak ou soit des archives écrites des pères maristes. Après, j'ai choisi ce mode narratif pour impliquer émotionnellement le spectateur. Je voulais faire ressortir l'émotion que j'ai, moi-même, ressentie en écoutant les vieux de Belep et à la lecture des Pères maristes, car ce récit particulier de l'évangélisation est chargé de choses à la fois très lourdes et très belles.

Dans ce contexte, il nous apparaît clairement, que la réalisation filmique d'Alan Nogues met en exergue l'expérience de la religion, relevant du spirituel chez les natifs mais qui se rattache à celle des Occidentaux dans un système d'entremêlement mystico-religieux. Ces deux modes d'approche du « divin » ne cessent en effet, dans le film, de s'enchevêtrer et de se répondre. Ce brouillage ethnique et religieux perturbe profondément les Belemas pour lesquels il paraît difficile de se soustraire à une spiritualité originale pour se rattacher de manière radicale à une liturgie et à une théologie qui en définitive, ne leur correspondaient pas. Il semblait nécessaire pour le cinéaste de démontrer comment dès le XIXe siècle, les effets du christianisme des premiers missionnaires dans les îles Belep ont infléchi les particularismes culturels des Belemas pour les inscrire dans une dynamique d'unification religieuse. Aujourd'hui, les habitants de cette île, expriment leur foi à travers un compromis ethnique et catholique comme la plupart des Kanak du territoire soumis à cette globalisation.

> « Moi, je dis souvent que le chemin le plus court pour aller au Bon Dieu, c'est de passer par la montagne, par la grotte, par la forêt où vit l'esprit des ancêtres. Ce sont les ancêtres qui sont à même de nous emmener vers l'esprit divin. À mon sens, il n'y a pas d'inconvénient à parler de l'esprit divin, du Bon Dieu, puisque croire en eux, c'est en même temps, croire aux ancêtres. C'est d'ailleurs ainsi que vivent les Kanak, en pratiquant les deux formes de spiritualité en complémentarité » [241] Raphaël Mapou.

[241] « Ambitions industrielles, réactions autochtones », Mapou Raphaël in *Mwà Véé, L'espace de vie kanak, L'esprit de la terre, l'esprit de la mer,* NC, ADCK, n°63, 2009, p. 4-15. Raphaël Mapou : ancien chargé des affaires coutumières au gouvernement de 2001 à 2002.

Observatoire privilégié pour le cinéaste Alan Nogues, les îles Belep ne sont pas le seul laboratoire de recherche pour les cinéastes néo-calédoniens car la Grande Terre a également été un terrain de propagande pour les missionnaires protestants qui ont entrepris à l'instar des pères catholiques des travaux de conversion et d'affaiblissement du paganisme en milieu kanak.

1.5. De l'évangélisation au syncrétisme

> « Le meï, c'est le don de l'esprit de Dieu qui est descendu sur les prophètes. »
> C. Taouvama, pasteur de Tibarama.

L'évangélisation a commencé dans les îles Belep avec des missionnaires catholiques et a poursuivi son oeuvre sur la Grande Terre et aux îles Loyautés. Cependant, les missionnaires catholiques ne sont pas les seuls à répandre la parole chrétienne auprès des Mélanésiens ou à prôner les valeurs de la civilisation occidentale, les missionnaires protestants tentent eux aussi de prendre part à l'évangélisation de la population austro-mélanésienne. La majorité des premiers missionnaires protestants étaient d'origine polynésienne. Ils seront relayés par des pasteurs kanak (les *Natas*). En 1897, deux pasteurs mélanésiens, originaires de la région de Nengone, sont envoyés dans les tribus de la Grande Terre pour évangéliser la population autochtone. Ce sont les tout premiers pasteurs kanak. Une plaque commémorative leur rendant hommage et relatant leur histoire fut fixée sur un rocher à l'entrée de la petite chapelle protestante de Wanap construite en 1961.

1.5.1. Maurice Leenhardt : une figure emblématique

C'est avec l'arrivée du pasteur Maurice Leenhardt (1878-1954) en 1902 sur le territoire que le protestantisme va véritablement influencer les Kanak. Figure complexe et emblématique du protestantisme en Nouvelle-Calédonie, M. Leenhardt intervient non pas dans les premiers temps, en tant que missionnaire mais pour servir de médiateur entre le politique et les indigènes, en répondant à l'appel des *Natas*, lancé à la Société des Missions Évangéliques à Paris (SMEP) pour apporter une solution aux désordres liés à des conflits fonciers, d'alcool, et d'incompréhension culturelle entre la population kanak et la société calédonienne. Leenhardt effectuera plusieurs séjours sur le territoire. Il fonde lors dès son premier voyage la mission et le centre scolaire *Do Neva* (littéralement, « le vrai pays », qui se situe dans la vallée de Houaïlou), et traduit, pour mieux sensibiliser les indigènes à son culte, l'Évangile selon Saint Matthieu, avec l'aide d'étudiants novices, en langue vernaculaire. En outre, dans l'enseignement de son ministère, le pasteur Leenhardt prône une catéchisation inclusive,

prenant en compte l'altérité kanak. Selon le philosophe des religions, Frédéric Rognon[242], « l'évangélisation des Mélanésiens a conduit leur culture à se refondre selon les modalités d'un syncrétisme a-millénariste, ou du moins d'un millénarisme peu orthodoxe eu égard aux normes missionnaires » peut-on lire dans son ouvrage : *Conversion, syncrétisme et nationalisme : analyse du changement religieux chez les Mélanésiens de Nouvelle Calédonie[243].* Les indigènes sont un peuple très attaché à ses croyances ancestrales et son essence, son identité, nous le savons, se fonde sur cet enracinement. Dès lors, il était nécessaire pour le pasteur Leenhardt de trouver un terrain d'entente en articulant dogmes religieux protestants et pratiques mystiques kanak. C'est à ce titre, mais pas seulement, que les Kanak, majoritairement, reconnaissent et louent ce missionnaire dont l'investissement dépasse le rôle qu'il assume au sein de son ministère.

C'est aussi le pacificateur, le négociateur, l'ethnologue et le linguiste qu'ils saluent en lui. Dès le début, Leenhardt avait compris, en effet, l'importance d'écouter l'autre et de parler la langue vernaculaire (celle de l'aijie) pour se saisir de la personnalité, du sujet kanak. Il rédige *Do Kamo[244] (*la vraie personne), ouvrage dans lequel il explique ce qu'il comprend de la complexité du sujet kanak, traduit le *Nouveau Testament* en langue de Houaïlou, et rédige un manuel de langue *Vocabulaire et grammaire de la langue Houaïlou* aujourd'hui remis en question par des linguistes mélanésiens en raison de certaines erreurs… Leenhardt reste toutefois pour les Mélanésiens, une référence, une pierre angulaire, une sorte de totem dans leur cheminement vers une indépendance politique, culturelle et religieuse. Leenhardt va en effet, jouer un rôle important pour les protestants, dans une période oubliée de l'histoire néo-calédonienne retracée par le réalisateur Alan Nogues dans son film *La Révolte kanak[245]*.

1.5.2. Maurice Leenhardt, une figure pivot du protestantisme en N-C

Alors qu'en Métropole, les soldats français se battent sur le front contre les Allemands, la révolte kanak éclate en 1917 dans la région de Koné et Hienghène, sur fond de désaccord administratif entre colons et Kanak, basé sur la question foncière puis sur la campagne de recrutement. Ce

---

[242] Rognon Frédéric, *Maurice Leenhardt. Pour un "Destin commun" en Nouvelle Calédonie*, Lyon, Éditions Olivétan (coll. Figures protestantes), 2018, 214 p.

[243] Rognon Frédéric. *Conversion, syncrétisme et nationalisme : analyse du changement religieux chez les Mélanésiens de Nouvelle Calédonie,* Thèse, Paris X, 1990, chap. 2, p. 487.

[244] Leenhardt Maurice, *Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien* (1947). Paris, Gallimard, 1998.

[245] *La révolte kanak*, réal. Nogues Alan, NC, Prod Emotion capturée/ NC1ère/ ADCK. 2017. 1h10'. (sur une idée d'E. Tjibaou.)

recrutement qui se voulait ouvert aux volontaires dans un premier temps, s'est mué ensuite, en recrutement forcé dans les réserves indigènes dont la population ne cessait de décroître. Ces antagonismes sociaux et nationaux annoncent le clap de début d'une rébellion sanglante. Complots, trahisons, massacres, répressions et conflits religieux constituent la matière de ce documentaire historique. Outre les travaux d'historiens[246], la correspondance de M. Leenhardt et les archives de Nouméa, le réalisateur s'est également entretenu avec des descendants kanak engagés dans cette révolte pour comprendre l'importance du rôle joué par Leenhardt de leur point de vue puisque la majorité des recrutés envoyés en Métropole étaient des jeunes protestants et que les chefs de guerre l'étaient aussi. Cette révolte fut terrible à bien des égards mais pour les missionnaires, elle est révélatrice d'un certain échec. Ce que les Églises catholiques et protestantes redoutaient le plus, ressurgit en effet dans cette tourmente avec une grande intensité. Ainsi, les pratiques animistes (incantations, sacrifices, danses macabres, rites de sorcellerie…) qu'elles avaient tenté d'infléchir jusqu'à les faire disparaître en évangélisant ces peuples, sont plus que jamais de retour. Un fils de révolté kanak déclare (18'04) : « L'Église catholique nous invitait à nous rendre et à abandonner armes et coutumes, de cesser de vénérer le diable et en échange de notre conversion, ils effaceraient nos crimes aux yeux de la justice coloniale, ils parlent de diable, mais nous, nous savons qui est le diable, le diable, c'est l'homme blanc. »

Maurice Leenhardt[247] dans la correspondance qu'il échange avec son père (16'08) ; (36'15) lui confie ses inquiétudes à ce sujet et quant à la tournure de ces événements. Lors du procès des rebelles qui aura lieu deux ans plus tard, Leenhardt prendra la défense d'un chef guerrier protestant accusé injustement et fera éclater la vérité avec l'aide de natas. Jacques Vasseur[248], qui a lu toute la correspondance de M Leenhardt, semble penser que « Maurice Leenhardt ne paraît pas s'être entièrement exprimé sur cet épilogue de la rébellion. Le procès a été pour lui un dur combat dont il est sorti vainqueur. Il s'est vu personnellement calomnié et menacé, et son oeuvre plus encore. Il était capital pour la mission protestante que la vérité éclate ». La question que nous pouvons nous poser aujourd'hui est la suivante : l'héritage des luttes et des actions menées par Maurice Leenhardt a-t-il permis de repenser l'Église protestante en Nouvelle Calédonie depuis l'évangélisation et la révolte kanak ?

---

246 Lire : Guiart Jean, « Les Évènements de 1917 en Nouvelle-Calédonie », *JSO*, tome XXVI, n°29, déc 1970, p. 265-282.

247 Lettres de M. Leenhardt à ses parents de 1902. ML à P. (manuscrit).

248 Vasseur Jacques, « Maurice Leenhardt et la rébellion de 1917 en Nouvelle Calédonie » in *JSO*, n° 81, tome 41, 1985, p. 241-274.

1.5.3. Maurice Leenhardt, une figure controversée par la jeunesse estudiantine kanak

La lecture que fait le pasteur Maurice Leenhardt, linguiste et ethnologue au sujet de la société kanak soulève parfois des paradoxes dans les interprétations qu'il tire de ses observations. Si des spécialistes mélanésiens ont relevé un certain nombre d'erreurs dans son ouvrage consacré au vocabulaire et à la grammaire de la langue houaïlou, d'autres ont relevé dans son discours d'ethnologue des incompréhensions et des incohérences au sujet de leur communauté. Ainsi, à l'occasion d'un colloque organisé autour de ce pasteur protestant, à l'Université de Nouvelle-Calédonie les 27 et 28 septembre 2019, des étudiants en master d'anthropologie ont découvert l'homme et son œuvre pour lequel ils vouent, il est vrai, une certaine reconnaissance, mais pas totale puisque les futures anthropologues ne partagent pas tout à fait la vision de l'ethnologue trop ethnocentrée par endroits quand il aborde, notamment « le sujet kanak ». Interrogée à la sortie de ce colloque Audrey s'exprime ainsi au micro d'une journaliste de NC 1ère :

> « On a pu voir l'ampleur que Maurice Leenhardt a pu avoir sur le peuple kanak », réagit Audrey Paimbou-Poumoine, étudiante en civilisation, culture et société. « Pourquoi [et] comment, il a pu produire ces écrits-là. En fait, c'était à la conquête du protestantisme. Mais connaissant la société kanak, étant kanak moi-même, il y a certaines choses que je ne conçois pas… »

Ce qu'elle ne conçoit pas par exemple, c'est le discours que tient l'ethnologue dans son ouvrage *Do Kamo*[249] sur « La présentation du Mélanésien »[250] ou encore « La notion du corps »[251] qu'elle juge erronée. Cependant, Patrice Godin, membre du laboratoire Troca et anthropologue qui a exploré l'œuvre de M. Leenhardt fait le constat qu'une grande partie des écrits de l'ethnologue sont des discours de pasteurs mélanésiens eux-mêmes, et non ceux de M. Leenhardt :

> « On a quelque chose d'extrêmement rare, toute une série d'Océaniens qui ne sont pas des collaborateurs de l'anthropologue, mais véritablement des anthropologues eux-mêmes », insiste-t-il. « C'est cette anthropologie-là qu'il faut essayer de faire ressortir. Pas simplement pour le contenu d'information qu'il y a encore dans ces écrits-là, pas simplement pour les descriptions mais aussi pour les analyses, les visions qu'ils livrent de leur propre société. »

Lors d'une enquête de terrain menée à Paris auprès d'étudiants kanak en 2018, sur leurs pratiques religieuses, j'ai obtenu des réponses qui montraient tout le paradoxe ou l'ambiguïté de l'œuvre des missionnaires. Voici des extraits choisis de la transcription de cette rencontre[252] :

> S.E.- Pensez-vous que les missionnaires ont changé votre conception de la religion ?
> É.C. (en école d'ingénieurs) - Je pense que les missionnaires ont apporté plus de conflits au sein des tribus. Il ne faut pas croire que la religion apaise tous les maux, chez nous, cela a attisé certaines

[249] Leenhardt Maurice, *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1971.
[250] *Ibid.* p. 44-53.
[251] *Ibid.* p. 54-70.
[252] Eric Sylvana, *Entretien privé avec des Kanak hors les murs*, Paris, 13 juillet 2018.

> rancoeurs. Mes ancêtres ont été obligés de se cacher pour pratiquer la coutume, alors oui, les Blancs et leur religion ont modifié notre manière de vivre notre coutume, ils nous ont privé de cette liberté.
> S.E.- Et vous, comment vivez-vous votre foi ici, à Paris ?
> É.C. - C'est difficile de pratiquer la coutume loin de la tribu, il y a des choses qu'on peut faire et d'autres pas. Mais si vous parlez d'aller à l'église, c'est pas un truc de jeunes, nous ici et les jeunes kanak de Calédonie aussi, on n'a pas l'habitude de pratiquer la religion comme nos anciens.
> […]
> S.E. – Et que pensent les jeunes de Maurice Leenhardt ?
> I.K. (étudiante en architecture) – Leenhardt ? Les anciens disent qu'il a fait des choses bien pour nous, l'éducation, les soins, tout ça, mais nous, les jeunes quand on lit ce qu'il a écrit sur nous, parce qu'on s'intéresse à ce que les autres écrivent sur nous, on se dit qu'il n'a pas bien compris qui on était enfin il y a des choses qu'il a saisies mais pas tout. Parfois, il nous rabaisse, nous considère comme des enfants.
> S.E. – C'est-à-dire ?
> I.K. – Ben, vous avez lu son best *Do Kamo* ? C'est pas correct ce qu'il dit sur nous. Je peux pas vous citer le texte mais quand je l'ai lu, j'étais choquée par certains propos sur nous, notre manière d'être, de voir les choses…
> S.E.- Il a pourtant écrit ces choses en observant votre société ? Il a mené une enquête de terrain, s'est informé auprès de personnes ressources de la communauté mélanésienne.
> I.K. – Oui, ben, il n'a pas bien observé. Il a regardé avec ses yeux d'Européen, c'est toujours pareil. Et puis, nous on ne dit pas tout, il y a des choses qu'on n'a pas le droit de dire.

Ces témoignages de jeunes montrent à quel point, il est difficile pour un anthropologue d'une culture autre de celle de son objet d'étude de comprendre tous les enjeux et tous les particularismes d'une société de tradition orale. Il y a des mystères, des réalités mystiques qui échappent à l'entendement de l'Européen. Nous voyons ici les limites et les failles de l'anthropologie qui est mise à distance de certaines conceptions du monde et pose la question de l'efficacité de certaines stratégies d'études, autrement dit *aller sur le terrain* n'est pas une fin en soi, c'est une stratégie nécessaire mais pas suffisante. Apprendre la langue du terrain est un argument nécessaire mais encore insuffisant. Ces constatations ne remettent pas en cause la méthodologie de Maurice Leenhardt qui demeure d'une efficacité redoutable mais elles permettent de s'interroger sur les moyens dont dispose le chercheur en sciences humaines lorsque le silence s'épaissit autour de certains tabous.

Ces remarques faites, cela nous permet de revenir sur ce missionnaire protestant. Figure très emblématique au cours de la période postcoloniale, son aura continue de rayonner au sein de la communauté mélanésienne, et surtout auprès des anciens car il n'a pas bonne presse auprès des jeunes qui n'adhèrent pas à tout son discours. En effet, la jeune génération n'hésite pas, aujourd'hui, à remettre en cause la pertinence des propos de l'ethnologue créant ainsi une controverse à son sujet.

1.5.4. Des scissions qui perdurent

Nous ne ferons pas ici l'historique des conséquences marquantes pour le destin commun résultant de l'action du missionnaire Leenhardt sur la société kanak et sur la communauté protestante depuis le clap de fin du procès dans lequel il s'illustra avec succès, pour cela, nous conseillons la

lecture de l'ouvrage de F. Rognon *Maurice Leenhardt. Pour un "Destin commun" en Nouvelle Calédonie*. Nous avons resserré notre champ d'analyse à la situation actuelle.

Dans *Regards Protestants*[253] Frédéric Rognon nous donne une photographie très éclairante de cette situation concernant l'Église protestante de Nouvelle-Calédonie : « Si elle reste reconnue en milieu kanak – malgré la sécularisation – son absence de neutralité l'a discréditée au-delà. (…) Sa décision, en 2013, de se nommer Église protestante de Kanaky Nouvelle-Calédonie (EPKNC) a fâché ses rares fidèles non-kanak, qui ont quitté l'Église en masse. » Les protestants de Nouvelle-Calédonie, il faut le savoir, sont représentés en grande partie par des Kanak, et ce sont eux qui ont pris position pour l'indépendance dès 1979, et non les autres ethnies, mais « dès les années 1970, elle a toutefois prôné la non-violence et le respect des autres ethnies, une exception à l'époque » tient-il à préciser. En 2016, une discorde conduit la seule paroisse pluriethnique, que comptait l'EPKNC, à Nouméa, à faire sécession. Dans ce contexte tendu et de rupture de dialogue, il était nécessaire de faire appel à une personne neutre, à un médiateur, sensible à cette problématique. C'est donc vers le philosophe et théologien Frédéric Rognon, spécialiste de la question religieuse en Nouvelle-Calédonie que se sont tournés les représentants des parties en conflit pour mettre fin à ces dissensions et divergences qui secouent les deux Églises. Les premières scissions dataient de 1958 à l'initiative du pasteur Raymond Charlemagne. De cette division naîtront deux tendances : a) l'église évangélique autonome ; b) l'église évangélique libre.

Le film *La Révolte de 1917,* diffusé en mars 2015 sur NC 1ère a permis aux jeunes Kanak et Néo-Calédoniens de s'approprier ce pan de leur histoire un peu oubliée et de mettre au centre de l'identité kanak ces pratiques animistes qui les caractérisent mais ce rapport avec le monde et ce rapport au monde et avec les objets qu'Alan Nogues a dévoilés dans son film, ne prenaient pas en considération la notion de sacré en tant qu'objet poétique et esthétique. Dans son documentaire, en effet, la nature et ce qu'elle recèle de mystères, est surtout au service de pratiques et rites de « sorcellerie ». Dans les paragraphes suivants, nous montrerons le sens que revêt ce terme « sacré » qui suscite beaucoup de défiance chez le spectateur, il est vrai, dès lors qu'il s'agit de représentation de l'insaisissable, de l'invisible, et qu'il relève d'une lecture du monde que le cinéaste nous aide à déchiffrer.

1.6. Les Kanak et les formes de religiosité

[253] Gandanger Claire, *«* Présence protestante en Nouvelle Calédonie » *in Regards Protestants*, Novembre 2018.

Il paraît pertinent ici de nous arrêter quelques instants pour apporter quelques éclaircissements sur la réception de cette religion d'une autre culture, venue s'imposer au sein même des communautés tribales sans prendre en compte véritablement les formes de religiosité du peuple kanak.

1.6.1 La réception de la religion de l'autre

La religion est arrivée par le bord de mer vers 1850 avant de gagner l'intérieur des terres. L'évangélisation se met en place, souvenons-nous, pendant la colonisation et si les Kanak doivent obtenir un laissez-passer délivré par l'administration coloniale pour se déplacer hors des terres coutumières les Blancs peuvent circuler librement durant cette période de l'histoire. À l'école, les jeunes apprenaient à lire, écrire et compter et recevaient une éducation religieuse à raison d'une heure par jour d'histoire sainte. Les enseignants n'étaient pas des instituteurs mais des pasteurs. Chaque jour l'étude d'un verset biblique les accompagnait dans leurs tâches quotidiennes. L'arrivée de la religion chrétienne au sein des tribus a bouleversé non seulement les croyances des indigènes, mais a apporté également des modifications dans leur façon de vivre : architecture, vêtements, alimentation…

Pour les Kanak, il était surtout question de devoirs, de contraintes et de renoncements, leurs droits étant bafoués par les instances coloniales. Le dialogue au sujet de la reconnaissance des croyances locales, autochtones était quasiment inexistant entre les missionnaires et les Kanak, l'écoute de l'autre et la rencontre de l'autre n'ont jamais eu lieu pour ainsi dire. Si plus tard, les Mélanésiens des îles Fidji, de Papouasie-Nouvelle-Guinée et du Vanuatu, ont considéré les Européens comme des avatars du divin en pratiquant le *cargo cult*[254], ce culte n'a pas été le fait des Mélanésiens de Nouvelle-Calédonie, qui associaient la présence de ces religieux à une forme d'impérialisme, de despotisme et d'ingérence dans leur culture et croyances traditionnelles. Les conséquences de cette conquête religieuse sur la population indigène aujourd'hui montrent une adhésion partielle à la religieuse chrétienne, mais son adhésion n'occulte pas ses croyances. Il est, en effet, impensable pour ce peuple premier de se convertir de manière définitive à une religion étrangère à sa culture d'origine, c'est sous forme de dialogue qu'il faut envisager le rapport des religions chrétiennes, les formes de croyances et de religiosité kanak. En définitive, il s'agit pour le peuple indigène d'accepter une appréhension plurivoque de la foi sous la forme d'un syncrétisme.

---

[254] *Cargo cult* : ensemble de rites qui apparaissent à la fin du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle chez les aborigènes en réaction à la colonisation de la Mélanésie. Il consiste à imiter les opérateurs radios américains et japonais commandant du ravitaillement (distribué par avion-cargo) et plus généralement la technique et la culture occidentale (moyens de transport, défilés militaires, habillement, etc.) en espérant déboucher sur les mêmes effets, selon ce qu'on a qualifié de croyances « millénaristes ». En effet, les indigènes ignoraient l'existence de production occidentale, dès lors, ils attribuaient l'abondance et la sophistication des biens apportés par cargo à une faveur divine. Le culte prit naissance en Mélanésie. Wikipédia.
Voir aussi l'article de Angleviel Frédéric, *Les cultes du cargo,* http://www.clio.fr/BIBILOTHEQQUE/les cultes_du_cargo.asp consulté le 16.09.2019

1.6.2. De la spiritualité kanak

> « Les Kanak ne pratiquent pas une ou des religions données mais leur rapport à la nature, au cosmos, à l'au-delà, aux ancêtres, incarné par les totems et les esprits, leur confère « un sentiment religieux » certain. [...] Dès lors, les Kanak vivent leur christianisme comme une juxtaposition, une forme de cohabitation entre la religion et leur spiritualité originelle, ou plutôt comme une fusion qui leur donne accès à une nouvelle dimension. »[255]

Les formes de religiosité sont consacrées dans la culture kanak à la dialectique entre la cosmogonie, la nature, la temporalité. Fortement marqués par les récits étiologiques qui fondent leurs croyances et leur identité collective, les Mélanésiens ont une vision du monde et sur l'ordre des choses très singulière. Leur spiritualité se donne à voir à travers des coutumes, des croyances et des mythes, cependant cette foi ne s'assimile pas à celle que les Occidentaux accordent à leurs religions. Jérémy Karé, ancien enseignant en Nouvelle-Calédonie et aux Nouvelles-Hébrides, fils de pasteur, nous explique la différence en ces termes : « Il ne faut pas confondre. Si on parle de la coutume, on parle de l'homme. Quand on parle de la foi, on parle de l'homme créé par Dieu et qui garde les principes de son Créateur. »[256] On mesure d'emblée le paradoxe de la foi des indigènes de Nouvelle-Calédonie qui repose sur une relation duelle entre sacré et profane car c'est toujours cet entre-deux qui le définit.

En outre, dans la culture kanak, vivre sa religion n'est pas qu'une simple aventure intérieure et personnelle, la religiosité est affaire de groupe, de clan, de tribu et non pas d'un individu. Pour ce peuple de tradition orale, l'expression de la sensibilité religieuse est une entreprise collective car rien ou presque ne se fait seul dans les communautés océaniennes. Ce qui permet d'une part de perpétuer la tradition, de transmettre des héritages coutumiers de génération en génération horizontalement et non plus dans un rapport vertical, et d'autre part de former une alliance pour résister au plus fort, pour résister à l'autre dans tous ses états. Les films néo-calédoniens attestent de cette pratique puisque hormis les plans séquences de portrait ou d'entretiens individuels face caméra, les Mélanésiens sont, en général, filmés en groupes qu'il s'agisse d'activités quotidiennes ou de rituels.

Les variations sur le thème de la religion, de la mystique et autres formes de religiosité qui font l'objet de mutations plus ou moins profondes dans le monde occidental, ne semblent pas avoir de résonances dans le monde mélanésien. La pratique et la sensibilité des Kanak dans le domaine du sacré et du mysticisme semblent en effet, atemporelles car le temps ne vient en rien apporter une modification quelconque à leurs rituels et usages.

---

[255] Del Rio Gérard, « Édito » in « La spiritualité kanak à la croisée des religions », *Mwà Vèè,* ADCK, n°27, janvier-février-mars 2000, p. 4.

[256] Karé Jérémy, « Le parcours d'un homme de foi qui a fait de l'enseignement son credo » in « La spiritualité kanak à la croisée des religions », *Mwà Vèè,* ADCK, n°27, janvier-février-mars 2000, p. 10.
Voir Angleviel Frédéric, *Les religions anciennes du Pacifique hier et aujourd'hui*. Site Clio.fr

« Es-tu vraiment prêt à me suivre de l'autre côté de la barrière ? Tu as un peu peur, je le sens. Je peux prendre autant de formes que je veux. Je suis un et je suis multiple, je suis le monde de l'Invisible ». Extrait du film *La Tribu de l'Invisible*. E. Desbouiges et D. Tromparent.

Selon l'un des réalisateurs, les lutins ne sont pas le fruit de l'imagination des Mélanésiens mais une réalité : « *En Nouvelle-Calédonie, les lutins existent ! La preuve : nous les avons filmés. Enfin presque (...) dans les vallées cachées…* »

2. Hiérophanie[257]

« Le monde est une grammaire
que Dieu nous parle. » Berkeley[258].

Ce terme emprunté au célèbre philosophe, théologien et historien Mircea Eliade, signifie que quelque chose de sacré se montre à nous, se manifeste à nous sous des formes diverses. Confronté au pouvoir de l'image, l'imaginaire occidental est soumis en permanence au simulacre triomphant de la représentation iconique du réel et peine à voir le sens caché des choses. La relation qui existe entre la structure mentale des indigènes et « l'invu » qui questionne notre rapport au réel, est au contraire de l'ordre de l'interconnexion, de l'interpénétration. En effet, le sacré émerge de leur quotidien de manière récurrente, fonctionnant comme un va-et-vient continuel entre le réel et un imaginaire emprunt de mysticisme. Et quel médium de plus approprié que le cinéma pour développer ces thèmes hiérophantiques ? Le cinéma néo-calédonien entretient un rapport spécifique avec la croyance, avec Dieu. C'est en ce sens que sa fabrique de l'image se caractérise par l'ethno-mysticisme. Le cinéma se propose, en effet, de le regarder comme on visiterait un site étrange dans lequel le monde des esprits côtoierait les frontières du réel. Mais l'insolite, l'inouï n'est pas chose dérangeante pour le spectateur habitué depuis longtemps à trouver dans des fictions des héros dotés de pouvoirs surnaturels, des créatures surnaturelles ou des phénomènes inexpliqués. Ce goût pour les mystères ou l'extra-ordinaire concerne tous les hommes, c'est-à-dire de toute culture. La part de divinité n'est-elle pas consubstantielle à l'homme ?

Or, comme nous pouvons le comprendre, la difficulté de se saisir de l'invisible qui hante l'univers kanak nécessite, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre consacré au spectateur, une certaine disposition pour entrer dans la conscience de cet univers singulier. Le Kanak sait observer le réel dans ce qu'il manifeste d'invisible, ce qui pose la question du sujet et de l'objet car dans sa culture, la réalité est un faux-semblant qui occulte l'essentiel : l'invisible. En effet, les peuples océaniens ont gardé en eux, cette part de connaissance de l'Invisible transmise par leurs ancêtres et qui est enseignée, encore aujourd'hui de génération en génération pour que cet enchantement ne connaisse pas de fin. Dans les tribus, il n'est pas rare de rencontrer des adultes ne sachant ni lire, ni écrire, mais ils savent interpréter les silences et les manifestations de l'Invisible car ils ont conservé

[257] Terme emprunté à Mircea Eliade*, Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1985.
[258] Berkeley Georges, P*rincipes de la connaissance humaine*, Paris, GF, 1991, p. 179. (trad. D. Berlioz)

en eux cette grâce qui leur ouvre les portes de ce monde sacralisé, dans lequel il est souvent très difficile de pénétrer lorsque l'on appartient à la culture occidentale.

Selon le théologien Richard de Saint-Victor, cette grâce se traduit de trois manières : par la perception sensorielle : *oculus carnis,* celle qui concerne nos cinq sens (auditif, gustatif, olfactif, tactile et visuel) ; par la perception rationnelle des choses : *oculus rationis,* et enfin par la perception la plus importante sans doute pour accéder à l'invisible, *oculus fidei,* puisque celle-ci se déploie dans le champ de la religion et du mysticisme. Tout individu est pourvu des deux premiers attributs de perception mais il n'en est pas de même pour le dernier car il faut une certaine pratique usuelle de la chose pour conserver cette habileté. Ainsi, lorsque Dieu créa le premier homme, il le dota des trois yeux (cités ci-dessus) mais quand l'homme fut chassé du paradis, le premier œil s'affaiblit, le second s'altéra et le troisième se creva. Si on ne s'exerce pas, ce troisième œil continuera à demeurer crevé, nous explique Richard de Saint-Victor dans son fameux *Trinitate*[259]. Ainsi, le Kanak qui s'adonne à la pratique courante de cet oeil ne risque pas d'être atteint de cécité. Cécité qui empêche, en revanche, le voyageur de passage, l'étranger, d'être dans la contemplation, la méditation et de ne plus être dans la capacité de sentir cette présence spirituelle. L'exercice moderne du cinéma dans cette difficulté de voir est alors de pénétrer ce silence, dans cet ailleurs où le sacré déborde, et de rendre l'Invisible visible.

Il est nécessaire toutefois, dans cette approche de ce cinéma insulaire et pour se saisir de cette dialectique du sacré et du réel, de s'intéresser à un personnage légendaire qui symbolise aujourd'hui ce lien sacré entre les esprits et les hommes, il s'agit de Téâ.

2. 1. Les vieux disent que la terre, elle tourne[260]

Dans un documentaire consacré au centre ADCK, et réalisé par Brigitte Travant, intitulé : *Les Vieux disent que la terre, elle tourne*, la caméra nous invite à découvrir le centre culturel en commençant par le « Chemin kanak ». Ce chemin retrace en cinq étapes, l'histoire de Téâ Kanaké, considéré comme le premier Kanak, héros fondateur. « *À l'aube du monde, il y a la lune. Sa dent cassée tombe sur le rocher et glisse dans l'eau des origines. Sous les effets des rayons de la lune, elle se décompose. Apparaissent alors les premiers hommes-esprits qui donnent naissance à Téâ kanak. »* Avec ces quelques lignes écrites sur le premier panneau du chemin kanak, le spectateur comprend

[259] Saint Victor (de) Richard*, De la Trinité*, Texte latin, introduction, traduction et notes de Gaston Salet - Éd. Du Cerf, 1959.
[260] Travant Brigitte, *Les vieux disent que la terre, elle tourne,*

d'emblée, que la culture ancestrale mélanésienne s'ouvre sur d'autres réalités que les siennes, véhiculées habituellement par le monde occidental, il s'agit ici de réalités liées au monde spirituel, au monde de l'invisible. C'est la première étape : la terre des ancêtres.

Dans *Le sujet dans la religion kanak*[261], le philosophe et ethnologue Frédéric Rognon, définit ainsi ce monde peuplé d'esprits :

> « (…) Monde invisible, dont l'influence restait permanente dans le monde visible, n'était donc peuplé que de morts, c'est-à-dire d'entités qui avaient ceci de particulier qu'elles avaient connu dans leur passé la condition d'homme dans le monde sensible. Et certains de ces morts bénéficiaient d'un processus « d'ancestralisation » : ils subissaient une série de manipulations rituelles qui les érigeaient au statut « d'ancêtres », quasiment déifiés. Une fois promus, ces ancêtres quittaient alors le séjour des morts (sis dans un espace souterrain ou sous-marin), pour revenir et demeurer parmi les vivants tout en restant invisibles. Et les vivants leur rendaient un culte, afin qu'ils interviennent en leur faveur au sein de l'équilibre cosmique. »[262]

Filmée en caméra subjective, la deuxième étape de ce chemin kanak révèle au spectateur que Téâ s'adressait aux génies pour leur demander de lui inculquer le savoir et la magie des pierres et des plantes. Nous verrons ultérieurement dans une partie consacrée à la nature, que celle-ci est un espace coutumier toujours habité par des esprits ou des Dieux. Ce chemin que le spectateur emprunte s'assimile bien à un voyage, culturel bien sûr mais aussi spirituel. Il n'est pas rare en effet, qu'au cours d'un voyage, se produise une modification intérieure. L'errance nous menant souvent à nous confronter à nous-mêmes, à douter du sens de notre existence, nous nous efforçons d'abandonner pour un temps, cette stabilité intérieure qui nous rassure pour nous intéresser à une culture lointaine et à sortir de ce fait, de ce confort intérieur établi sur des certitudes pour nous confronter à d'autres environnements culturels.

Ce n'est qu'à la troisième étape que nous comprenons toute la symbolique de la case. Les esprits montrent en effet à Téâ comment construire une case ronde. La circularité prend tout son sens lorsque l'on sait que d'une part, toute la société kanak s'organise autour de cette construction, et que la case du grand chef le désigne comme l'intercesseur entre les vivants et les ancêtres. Abandonnée durant la période coloniale, cette construction réhabilitée dans les années 1970 se donne à voir désormais comme une représentation de la coutume et de la tradition mais pas seulement, puisque aujourd'hui, ces cases font office d'espaces dédiés aux activités culturelles et sociales. Les totems érigés à l'entrée des cases ou d'un village, à la croisée des chemins, témoignent du contenu de la foi et représentent les chefs de clans protecteurs. La case repose sur la dialectique du cercle et de

---

[261] Rognon Frédéric, « Le sujet dans la religion kanak », *Revue des sciences religieuses*, (en ligne), 81/2, 2007, consulté le 26 juillet 2017. http://rsr.revues.org/

[262] *Ibid*. p.249-261.

l'infinitude. La circularité, ce n'est pas la discontinuité mais la pérennité des choses et des êtres. Les êtres sont liés les uns aux autres par ce principe de sphère permettant de rester unis et de se régénérer l'un dans l'autre. Le cercle permet d'être en constante connexion avec le ciel et donc avec Dieu. Ainsi, l'être ne meurt jamais tout à fait. Contrairement au concept de finitude chez les Occidentaux, chez les peuples premiers, la vie résonne en permanence avec l'homme, le ciel, les esprits et Dieu. Il faut voir dans ce cercle la matérialisation de l'esprit divin. Puis, lorsque la construction de la case est achevée, Téâ plante un pin colonnaire qui délimite les lieux sacrés et tabous et dit la première Parole, la Parole sacrée.

Au centre de la case, s'érige un pilier. L'érection de cette colonne exprime la verticalité, la transcendance entre la terre et le ciel, l'homme et Dieu, le monde intelligible et le monde sensible. En ce sens, chaque élément de la case revêt une signification symbolique et fait appel non seulement à l'*oculus carnis* mais surtout à *l'oculus fidei.* Mais nous reviendrons sur cet objet si emblématique de la culture kanak un peu plus longuement dans un chapitre prochain car il s'impose également comme objet liturgique. La quatrième étape de ce chemin kanak nous emmène « au pays des esprit ». Le pays des esprits nécessite un regard hors de tout préjugé naturel et invite le spectateur à se défier de la représentation de la réalité.

2.2. Konévâ[263] ou l'esprit du pays

> « L'extraordinaire se trouve sur le chemin des gens ordinaires. »[264]
> Paulo Coelho

Les films abordés lors de notre réflexion expriment en arrière-plan, toutes les croyances, les superstitions et la spiritualité aussi qui viennent s'inscrire dans le champ de l'Invisible et procurent de l'étonnement, de la surprise et de la crainte aussi chez le spectateur. C'est, en effet, pour celui qui est extérieur à la culture kanak, une « réalité » qui nécessite une capacité d'ouverture pour comprendre ce qui vient rompre le *continuum* temporel : l'Invisible. Il faut donc altérer la perception que l'Occidental détient au sujet de ce monde pour accéder à des croyances religieuses que certains situent dans le domaine de l'inexplicable, de l'incompréhensible, de l'occulte. L'appréhension du

[263] Konévâ en langue ajië : l'esprit du pays.
[264] Coelho Paulo, *Le Pèlerin de Compostelle.* Paris, Livre de Poche, 1987, p. 10 (introduction).

spirituel dépend de ce regard que nous portons sur le *hic* et le *nunc,* de notre sensibilité et de notre approche plus ou moins rationnelle du monde. Et la singularité du cinéma du réel néo-calédonien s'exprime très souvent par ces phénomènes inhabituels venant en point de rupture avec le quotidien alors même qu'ils sont intégrés par ce peuple océanien dans ses pratiques quotidiennes. Pour le spectateur, ce cinéma déplace tout de suite sa spécificité non plus dans le documentaire mais dans la fiction et plus particulièrement dans le cinéma fantastique. Toutefois, *Non est mirandum*[265] lorsque le spirituel envahit le champ de la réalité, car il apporte une révélation sur le monde et sur soi que l'individu porte en lui depuis toujours mais jusque-là, sans doute ignorée car il ne s'agit de rien d'autre, en vérité, que d'anciennes croyances abandonnées, à la faveur de la modernité qui ressurgit au détour d'une image, d'une séquence filmique ou d'une parole. Le spectateur prend alors conscience, par le truchement du regard, qu'il existe d'autres réalités que les siennes ou, pour le dire autrement, le cinéma néo-calédonien soumet au regard du spectateur européen, une forme d'irréalité réelle car tangible aux yeux des Kanak, confrontée à sa raison.

Les esprits des ancêtres sont en effet partout dans la vie quotidienne des Océaniens. D'eux dépendent la pluie et le beau temps, une pêche abondante, une bonne récolte d'ignames, la santé, la maladie, le bonheur ou encore les infortunes de chacun. Ces croyances fondent, dans les tribus, le ciment de leur société, et font le succès des sorciers puisque d'une certaine manière, cette conception magique du monde débouche aussi sur une pratique utilitaire de la religion : Dieu étant trop loin, trop grand, les intercesseurs sont des guérisseurs-sorciers. La dévotion traditionnelle à des croyances ancestrales suppose que l'invisible sous-tende en permanence le réel. Et, c'est justement de cela qu'il s'agit dans les films néo-calédoniens réalisés par des Kanak ou non-Kanak, l'invisible et le sacré hantent leurs films pour les porter aux frontières d'un cinéma fantastique. Ce genre de cinéma interroge évidemment la réalité et sollicite un *oculus fidei,* car ce cinéma mêle légendes, contes, esprits, chassé-croisé entre la représentation du passé et le regard du présent. Réalisme et mysticisme se confondent comme la volonté de témoigner d'un passé dont les marques culturelles bougent et les repères humains évoluent. Le cinéma kanak se saisit de ce qui est hors de notre connaissance et s'inscrit dans une instabilité des formes.

La réalité extérieure (le visible/le rationnel) et intérieure (l'invisible/l'irrationnel) s'interpénètrent pour livrer une représentation non pas magico-mythique du monde, mais une vision de plus en plus réaliste du monde. C'est ce qu'essaie de démontrer Denis Buttner dans son film consacré au kaori, espèce de conifère endémique du « caillou ».

---

[265] *Non est mirandum* (expression latine) il ne faut pas s'étonner.

2. 3. *L'esprit de la terre ou le Kaori du Mont Panié*[266]

La première séquence du film s'ouvre avec la lecture (en langue kanak sous-titrée) d'un extrait du conte *L'enfant kaori* écrit par Maléta Houmbouy : « *Je suis la gardienne du monde des eaux et autour de moi sont mes enfants. Apprends que nous pleurons depuis un an, la mort de l'un des nôtres : le kaori géant* ». Dans la mythologie kanak, le Kaori [267] (*dayu bilk* en langue kanak némi) est un arbre ayant un rôle spirituel prépondérant au sein de leur communauté. Il représente l'esprit des ancêtres qui se perpétue à travers lui. « Les kaoris ce sont les vieux qui tiennent debout. » Il symbolise la hiérarchie. En outre, ce conifère possède des vertus médico-mystiques : son écorce et ses feuilles entrent dans la confection de décoctions qui soignent les maladies que provoque la violation des interdits.

Cet arbre, menacé de disparaître en raison d'un dépérissement accéléré et anormal, inquiète les habitants du territoire. À terme, sa disparition aurait une signification très forte pour la population locale. Quelques Mélanésiens interrogés à propos de son importance déclarent : « Ces arbres ne sont pas considérés comme des arbres, c'est nous, c'est notre image, notre identité », ou encore « Le kaori, comme d'autres végétaux, nous relie aux êtres qui sont dans la nature, aux esprits ». Ce film écrit et réalisé par Denis Buttner se veut être tout d'abord, une forme d'alerte, adressée aux scientifiques afin de sauver cette variété endémique de la Nouvelle-Calédonie, « en danger critique d'extinction » selon les dires d'un scientifique. Depuis une vingtaine d'années, cette espèce de conifère implantée sur les versants du Mont Panié s'étiole peu à peu annonçant ainsi sa mort inexorable.

Ce film propose donc de raconter l'histoire des habitants des tribus de cette région (Haut Coulna, Bas Coulna, Tendo), se mobilisant à travers un programme de sauvegarde du kaori. C'est dans cette réalité contextuelle que s'inscrit dans un premier temps le projet du réalisateur, c'est-à-dire, de mettre en exergue un problème lié à la biodiversité (analyse du dépérissement du kaori et ses effets dans l'écosystème), puis dans une toute autre mesure, de révéler le rapport des hommes à la nature. Ainsi le projet de Denis Buttner s'inscrit aussi dans une réalité spirituelle : « *Cet arbre, c'est la symbolisation de la spiritualité sur terre* », déclare un habitant de la région. Tous les plans du film

---

[266] *LEsprit de la terre, le Kaori du Mont Panié,* réal. Denis Buttner, JPL productions – AV Com, NC, 2015, 52 mn. https://vimeo.com/2554393

[267] Le kaori du mont Panié est un arbre conifère qui peut vivre plus de 1 000 ans et qui revêt une importance culturelle majeure en Nouvelle-Calédonie. Endémique des plus hautes altitudes du massif du Panié, son aire de répartition mondiale est restreinte à une forêt de nuage qui s'étend sur moins de 5000 hectares ; c'est une espèce socle structurant l'ensemble de l'écosystème. Cet arbre remarquable est menacé par le changement climatique et l'érosion des sols due à l'activité fouisseuse des cochons envahissants. Voir aussi *Le Mont Panié : Dernier combat pour le Kaori sacré de la Nouvelle-Calédonie,* réal. Shawn Heinrichs Shawn et Conservation International, NC, Blue Sphere Media Production, 2019, 10mn40. https://youtube.be/D3OakpfcTbg

(plans serrés, gros plans, panoramiques, plongées, contre-plongées) n'ont qu'un seul dessein, celui d'éveiller les sens et la conscience du spectateur qui, enfermé dans son corps sensible, a coutume d'appréhender le monde par l'expérience du visible, car le monde vu ou la réalité extérieure restent compréhensibles à l'homme commun alors que le monde invisible le laisse dans une certaine incompréhension de ses représentations. Il s'agit en définitive de poser un regard « autre », sur une réalité immatérielle, que celui du prisme exclusif de la culture occidentale qui enferme la pensée dans des *a priori* qui opèrent une vraie mise à distance de l'objet donné à voir dans son imperceptibilité. Selon Emmanuel Tjibaou, interrogé dans le documentaire, « *les esprits sont constamment avec nous, ils n'ont pas la forme humaine que nous connaissons mais ils prennent d'autres formes : la pluie, la brise qui souffle, le tonnerre, tout cela, ce sont des signes qui indiquent la présence des esprits surtout lors des cérémonies. »* Et de poursuivre ainsi : « *La proximité que nous avons avec le monde des esprits, c'est de les reconnaître et de dire qui on est, dire que l'on existe* ». Cette imprégnation sensorielle que nous pourrions qualifier d'une certaine manière d'atavique chez les Océaniens nécessite une initiation, une sorte d'apprentissage des sens pour les Occidentaux.

2. 4. Oculus carnis

Nos sens, soumis à un contact régulier d'une profusion de sons, d'odeurs, d'images, etc. s'émoussent au fil du temps, et l'homme tend à perdre peu à peu ses capacités de jugement indispensables à la prise de conscience de ce qui l'entoure avec acuité. L'individu doit se défaire de cet affadissement des sens pour questionner la révélation de l'Invisible et le comprendre. Le sacré est sans cesse une interrogation sur la grandeur de l'univers et sur son origine. La chose excède la perception de nos sens car elle n'appartient pas à une réalité tangible. La dématérialisation du réel par la perception sensorielle (*oculus carnis)* permet de concevoir une certaine fusion entre la nature et le divin. Le dualisme que l'on pourrait observer dans nos schémas de pensée classiques d'Occidentaux, disparaît dans les sociétés kanak au profit d'un continuum, d'une fusion des réalités entre elles et des irréalités. C'est la raison pour laquelle, il nous est nécessaire d'explorer les configurations du sacré dans ce qu'elles témoignent par le truchement du rite, de la religion ou encore des coutumes, de l'identité d'un peuple, et de confronter cette réalité à un imaginaire qui relèverait du mythe, car le peuple mélanésien, nous l'avons déjà évoqué tout au long de notre réflexion, se revendique naturellement d'un esprit, d'un dieu ou d'un ancêtre très éloigné et souvent mythique. Ainsi, les transferts de la sacralité se donnent à voir, par exemple dans les éléments naturels et le paysage (et nous le verrons aussi dans les objets), parce que dans l'imaginaire kanak, ces caractéristiques forment un Tout dans la constitution identitaire du Mélanésien, et les films tournés, de manière générale en

Nouvelle-Calédonie, interrogent cette relation entre la nature et l'individu. Ce cinéma atteste d'une réflexion portant sur le monde, sur l'autre et le divin.

« Mais tout d'abord, il faut dire que les productions de la terre et les productions de la mer, font partie de nos *Bao*[268] ancêtres. C'est grâce à eux si les récifs et les terres nous donnent leurs produits en abondance. C'est grâce aux Dieux de la pierre à poissons, à ignames, à taros, à bananes, etc. Et c'est grâce aussi à ceux qui ont posé les interdits en priant leurs dieux ancêtres à travers leurs précieuses pierres. » écrit Waia Gorodé[269] dans un texte dédié à l'ethno-botaniste Dominique Cortadellas-Bourret venue en Nouvelle-Calédonie effectuer des travaux de recherches sur les ignames. La présence du sacré est tout autour de l'homme. S'il suffit pour le Kanak d'être simplement à l'écoute de la nature pour ressentir le souffle des esprits, il s'avère indispensable pour l'Occidental d'éveiller de manière exacerbée ses sens pour entendre et voir les Bâo. Mais ne dit-on pas que le secret, le silence et le mystère sont les fondements de la sacralité ?

2.5. Oculus fidei

Comment qualifier ce que l'homme ne voit pas, ce que l'homme n'entend pas ? Ce qui relève de l'invisible, de l'inaudible, est-il affaire de magie, d'illusions, de fantasmes ? Les laïcs pourraient bien en être persuadés, eux qui discernent ce qui est crédible de l'impossible et pour qui le merveilleux, l'insolite, l'inexplicable se placent le plus souvent, pour ne pas dire toujours du côté de l'irrationnel. Cette posture ne peut en aucun cas, consentir au surgissement d'une réalité autre que celle de l'ordre d'un champ culturel connu.

Les films néo-calédoniens dans lesquels se trouve l'expression d'un certain mysticisme, bouleversent l'imagination du spectateur dans le fait d'entretenir des rapports ambigus avec le spirituel et la réalité. La difficulté réside, en effet, pour le réalisateur dans le fait de consigner visuellement la notion de sacralité ou de spiritualité dans une dimension culturelle qui s'écarte un peu de la perception que l'individu possède du monde. Or, rien n'est plus difficile dans cet exercice de style, que de montrer l'immontrable. Le documentaire *La tribu de l'invisible*[270] de E. Desbouiges et D. Tromparent donne à voir, par exemple, des manifestations extraordinaires surgissant dans

[268] Bâo : dieux ancestraux.
[269] Gorodé Waia, *Mon école du silence,* 2001. Fils de pasteur, auteur d'une autobiographie sans titre dont les dernières pages manquent. Il rédige deux textes importants sur l'oeuvre de M. Leenhardt, pasteur et linguiste.
[270] Desbouiges Emmanuel et Tromparent Dorothée, *La Tribu de l'invisible*, réal., NC, Fouala Production, 2016, 52mn. https://vimeo.com/foulalaproductions/tribudelinvisible (Mot de passe : visiotribu)

l'ordinaire, dans le quotidien des Mélanésiens. Ces manifestations matérialisées (les esprits des ancêtres) par des personnages de BD incrustés sur pellicule, permettent de passer du cinéma du réel au cinéma fantastique puisque le surnaturel qui prend corps dans l'évocation de dieux, de mythes, ou de monstres, sorcières, etc., donne lieu à la rencontre de la réalité et de la subjectivité, à l'imaginaire. L'hybridité de ce cinéma dit, en vérité, quelque chose de ces conventions intégrées par les consciences qui nous empêchent souvent d'expliquer de manière rationnelle, visible, des phénomènes extraordinaires. Pourtant, les mentalités magiques prédominent dans l'imaginaire de l'individu depuis son enfance. On sait, par exemple, combien la littérature depuis sa genèse jusqu'à aujourd'hui, qu'elle s'adresse à l'enfant ou à l'adulte, est peuplée de magie ou de créatures surnaturelles. Ce sont toutes ces histoires extraordinaires d'ailleurs, qui nourrissent l'imaginaire du cinéma européen. De cela résulte peut-être, le fait que chez certains spectateurs ou lecteurs, les superstitions et certaines survivances du paganisme l'emportent sur le catholicisme, ce qui facilite leur adhésion à l'inexplicable, à l'indémontrable. Aussi, comprendre le cinéma néo-calédonien c'est adhérer en quelque sorte à un cinéma du réel certes, mais à la fois magique et spirituel.

Il n'est pas rare en effet que les productions cinématographiques de Nouvelle-Calédonie (documentaires ou fictions) abordent le thème du sacré directement ou indirectement. Il est souvent question alors, de lieux, d'objets tabous ou de rites ancestraux qui convoquent immanquablement des esprits supérieurs, des dieux ou l'esprit des défunts. Le spectateur est invité, dès lors, à se saisir de cet au-delà pour entrer dans un univers singulier. Les esprits qui peuplent l'espace mélanésien sont considérés comme des médiums privilégiés entre l'Homme et Dieu. Il est donc vain de chercher à l'écran, la réalisation directe d'une immatérialité, car ce serait nier ce qui est invisible ou ce qui est tu dans cette forme visuelle. Il faut, pour bien faire, imaginer cette *image manquante*, expression que nous empruntons à Rithy Pahn,[271] pour construire ce temps, cet espace, ces génies, ces esprits ou ancêtres dans un schéma mental élaboré à partir de fragments de réel ancrés dans un décor profane : le cinéma est le territoire de l'imaginaire. Il existe donc bien un écart entre la réalité et la perception par *l'oculus fidei* du monde et sa représentation créée par le cinéaste.

L'audiovisuel est aujourd'hui, le médium moderne qui peut agir sur le spectateur et lui ouvrir les yeux sur la question du paysage et du sacré. Il est nécessaire, cependant, pour que la chose soit mise en oeuvre que le spectateur de culture païenne puisse reconnaître la représentation de l'Invisible pour comparer et se forger une opinion, et c'est ici sans doute que le procédé allégorique ou figuratif fait signe.

[271] Panh Rithy (réalisateur franco-cambodgien), *L'image manquante,* 2013. 90 mn.

3. Une dialectique du sacré et du paysage

> « Mâts plantés, autels, lieux sacrés se confondent dans l'ensemble du paysage. Le regard du canaque les reconnaît, ils sont pour lui comme les points d'une trigonométrie mystique qui l'aident à lire la carte de son pays natal ».[272] M. Leenhardt.

Raymond Henry et Maurice Leenhardt avaient filmé[273] en leur temps, des Kanak dans leur quotidien, et révélaient à travers ces documentaires ce je-ne-sais-quoi flottant dans l'air, ce souffle spirituel qui émerge dans les actes usés d'un pêcheur, dans le ramassage de taros dans les champs, dans la récolte de l'igname, dans la traversée d'une rivière sur un radeau en bambou… Ces films supposent d'autant plus la présence du divin qu'ils sont muets. Le silence qui résonne prend en charge les rapports de l'homme à la nature, mais c'est la nature silencieuse qui permet au spectateur de pénétrer ses paysages, de pénétrer ses espaces. Le silence n'est pas absence, il signale la présence du créateur, il empêche l'altération du signe et du sens, il est parole sourde du divin. Le silence est éloquent, il raconte l'invisible.

En tant que concept abstrait, l'invisible pose la question de l'opacité et de la représentation de la dialectique entre le visible et l'invisible. Le monde du visible n'est alors qu'un trompe-l'oeil comme nous le présente Platon dans l'allégorie de la caverne. La réalité du monde indigène nous le savons, s'articule étroitement à une cosmologie occulte et trompeuse. Cette réalité est à la fois vérité et mensonge. Vérité, puisque la géographie dans laquelle prend place l'action est bien réelle, mais mensonge parce que les paysages offrent une image utopique qui ne correspond pas au monde dans lequel évolue l'indigène. Il faut avoir en tête que ce dernier vit dans un espace géographique dans lequel surgit sans cesse une alliance mystérieuse entre le sujet et le monde. Ainsi, les croyances kanak entrent en résonance avec cette nature dont chaque élément (généralement) est un ancêtre fondateur d'un clan. À ce titre, les éléments constitutifs de cette nature sont sacrés et permettent aux Kanak de penser la nature comme incarnation du divin : l'invisible dans le visible. L'invisible, l'indécelable, l'impénétrable peut aussi, au-delà du souffle, du vent, s'incarner dans la matière organique, minérale, végétale et animale. C'est cette dimension qu'illustre le film *L'Ile Continent*[274], par exemple, dans

---

[272] Leenhardt Maurice (1878 -1954) est un pasteur, ethnologue et missiologue français. Spécialiste du peuple kanak, il est missionnaire en Nouvelle-Calédonie de 1902 à 1926, puis ethnologue et universitaire de 1942 à sa mort.
Notes d'ethnologie néo-calédonienne, Paris, Institut d'ethnologie, travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie, 1930 (Institut d'ethnologie, travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie, Rééd. 1980, N° de coll. 8.)

[273] Films de Leenhardt, Archives video de l'ADCK, 1947.

[274] *L'île Continent,* réal. Nogues Alan, NC, Emotion Prod. Emotion Capturée / France Télévisions, 2013, 52 mn.

lequel le réalisateur Alan Nogues, relate l'histoire de la Nouvelle-Calédonie dont l'origine remonte au temps du super continent Gondwana, en fixant sur sa pellicule, durant trois ans, les images des forêts humides de la Chaîne centrale. La présence du Créateur est omniprésente dans ces lieux et se donne à voir dans la richesse incroyable de l'écosystème et des paysages.

Le prisme mystique par lequel le Mélanésien vit sa relation à la nature est personnel car l'autre, l'étranger, peut, par le seul fait de sa présence, mettre en péril cette communication silencieuse avec Dieu. De ce fait, même si l'étranger est introduit dans une chefferie ou dans des lieux sacrés, il ne se tiendra qu'aux bords de ce silence spirituel et ne verra en vérité, qu'une idée ou une métaphysique de l'absence de Dieu car la correspondance que le natif entretient avec Dieu nécessite le silence afin de ne pas trop s'exposer à l'autre, afin de ne pas être dessaisi de sa spiritualité. Comment l'invu, l'insaisissable prend-il forme dans l'image ?

3.1. Les Bâôs

Dans le documentaire d'Eric Beauducel « Les secrets de Deva[275] », le réalisateur plonge le spectateur dans un espace paysagé majestueux et magique. La nature placée au centre de la narration est le personnage principal du film. Ce protagoniste pour le moins original apparaît sur tous les plans, il occupe tout le champ visuel et porte en lui l'enchantement du monde. L'enchantement du monde, c'est ce sentiment étrange qui se révèle au spectateur lorsqu'il découvre l'altérité dans le merveilleux, lorsque se déroule sous ses yeux le spectacle d'un domaine sacré. Cet espace que parcourt alors des yeux le spectateur est une forme de cheminement initiatique vers la spiritualité. Un cheminement auquel peuvent adhérer des spectateurs matérialistes ou laïques tant le mystère de la création et sa poésie appartiennent à la démesure. Le spectateur est alors comme ensorcelé par ces images qui le fascinent et qui le questionnent. En Nouvelle-Calédonie les entités qui habitent ces lieux sont appelés « Bâôs ».

> « Nos Baos sont deux faces, deux visages :
> 1°) L'invisible, 2°) Le visible. La visibilité pour nos Bao-Dieux Kalédoniens et Loyaltiens, c'est la nature, la flore. Il n'est pas tellement difficile de sentir la beauté, l'harmonie d'un rocher, qui se dresse dans une pleine nature, une grosse pierre qui s'allonge par terre, et que la nature vient garnir, sa présence éternelle dans le paradis des dieux. Quand nous visitons la forêt vierge de

[275] *Les secrets de Déva,* réal. Beauducel Eric, N-C, EKLA prod, (NC1ère, CNC, Province Sud, Maison de la Nouvelle-Calédonie), 2017, 52 mn. https://youtu.be/wlYQSxdcSbk et https://vimeo.com/257102766

> Pombey, le sommet de Katalupoi, le Mwidip, le sommet de Weieme, de Wengui, et du Mont Panier, nous voyons la visibilité de la présence de nos vieux anges-dieux de la nature. » [276]

Telle est la définition que nous donne à lire Gorodé dans son ouvrage. Le paysage est présent dans chaque plan du film. Le réalisateur a voulu, en effet, montrer toute l'importance que revêt la nature dans l'existence des Kanak. Sans elle, son identité ne serait pas complète. De retour du front, Bwëunga Cöpiu Göröpwêjilèi écrit en 1919 : « L'aigle pêcheur en doux sanglots/ nomme un à un tous les endroits/Nous regrettons les lieux sacrés/ car tout ce qui vit a brûlé ». Les maisons, les clans, les pays cultivés abritent les « esprits » (*nyûââ*) qui les relient à un passé profond. Car « les plantes, les arbres, ce sont aussi des médicaments qui nous soignent »[277].

Certains espaces géographiques sont considérés comme tabous car sacrés. Par ailleurs, il faut le savoir, les espaces sacrés ne sont pas ouverts au public. Durant le tournage du film *L'esprit de la terre ou le Kaori du Mont Panié,* le réalisateur souhaitait se rendre dans la vallée du Mont Panié pour observer les arbres mais le chef du clan s'y est opposé, arguant du fait que la vallée est considérée comme la plus taboue de la région et que les étrangers quels qu'ils soient polluent ce lieu sacré : « J*e ne veux plus que les étrangers ou que ceux qui ne sont pas de ma tribu ou de mon clan s'y rendent. Le kaori,* dit-il, *est un arbre intouchable ; c'est comme si on essayait de m'enlever mon âme* ».

Les sites sacrés et tabous, les tertres des ancêtres, ou encore lieux de mémoire accueillants des totems, font l'objet de nombreux interdits. En premier lieu, celui de les visiter. Ces espaces ne sont pas des lieux publics. C'est à cette interdiction que s'est confronté Sébastien Marqués lors du tournage de *L'Arbre et la Pirogue.* En effet, pour accéder à certains lieux dits tabous ou consacrés, il a été nécessaire d'engager d'âpres négociations entre l'interlocuteur kanak, recruté par le réalisateur, et l'autorité de la chefferie. Sur un sujet aussi sensible, il eut été impossible pour le réalisateur néo-calédonien de parlementer directement avec le chef de la tribu. Le réalisateur n'a pu en définitive accéder qu'à un seul lieu interdit : la plage. Nous verrons en effet que l'attachement à la terre est très fort chez les Kanak, elle représente non seulement : la terre nourricière mais « elle définit (aussi) l'identité sociale des individus par référence à un tertre fondateur et à l'itinéraire qui a conduit les ancêtres de ce lieu d'origine à l'habitat actuel », écrit l'ethnolinguiste Isabelle Leblic dans son article : « Pays, « surnature » et sites « sacrés » paicî à Ponérihouen. »[278]

---

[276] Görödé Waia, *Mon école du silence*, N-C, 1979. ms

[277] Ténô de Bwëunga Cöpiu Göröpwêjilèi rédigé dans un cahier remis au pasteur Maurice Leenhardt, 1917-1919, traduit *in* Bensa Alban, Goromoedo Kacué Yvon, Muckle Adrian, *Les Sanglots de l'aigle pêcheur. Nouvelle-Calédonie : la guerre kanak de 1917*, Toulouse, Anarchasis, 2015.

[278] Leblic Isabelle, « Pays, « surnature » et sites « sacrés » paicî à Ponérihouen (Nouvelle-Calédonie) », *Journal de la Société des Océanistes*, 120-121 | 2005, p. 95-111.

Selon sa définition classique, le paysage est ce qui est offert à la vue et les divers plans (panoramiques ou travellings) suggèrent en général la beauté du site. Le film « Les Secrets de Deva » ne montre pas explicitement cette atmosphère particulière qui règne dans ces paysages habités par le souffle sacré, pourtant le sens sacré déborde de ce paysage, mais comme souvent lorsque le spectateur n'est pas averti, cette réalité échappe à son *oculus carnis.* En effet, bien que ce paysage lui soit ouvert et parfois familier, le spectateur ne voit *a priori* qu'un beau paysage défiler sous ses yeux. La frontière entre cette réalité et le caractère sacré du lieu lui est imperceptible, presque indécelable. Il importe de comprendre la grammaire du monde, ou pour le dire autrement, de savoir lire en creux dans les éléments paysagers toute la dimension spirituelle qui s'y attache.

3.2. Un espace mythologisé : Weyem, la vallée sacrée

> « LE LIEN À LA TERRE traduit la relation charnelle et spirituelle d'un clan avec l'espace naturel où se situe son tertre d'origine, où apparaît l'ancêtre avec les espaces des tertres successifs qui jalonnent son histoire. Plus largement, le lien à la terre traduit la relation affective liant la famille, le clan et la terre qui l'a vu naître et grandir. »
> Extrait de la Charte du peuple kanak, 2014.

Une légende raconte que dans la vallée de Wéyem, vit un monstre marin qui habite la rivière de Wéyem. Cette légende a très longtemps effrayé la population qui craignait et qui craint encore aujourd'hui de la traverser pour se rendre de l'autre côté de la vallée, dans la commune de Hienghène, là où se trouvent toutes les activités commerciales, les administrations, les écoles…

Or, les habitants de la région n'ont pas d'autres choix que celui d'emprunter le bac. Ce bac est un chaland amélioré transportant des véhicules, propulsé par deux moteurs et maintenu sur sa trajectoire par un câble fixé sur chaque rive. Les habitants de la vallée, adhérant aux superstitions et à certaines croyances, ont toujours sollicité auprès des autorités de la commune la construction d'un pont mais le petit chef du clan de Wéyem, Joachim Bouanehotte, à qui le réalisateur Jean-Louis Devillers donne la parole dans son court métrage, raconte en langue vernaculaire (*hoot ma wap*) sous-titrée, face caméra, que ce lieu tabou ne verra jamais de pont enjamber la rivière de la Ouaième, sous peine d'empêcher la libre circulation de ce monstre marin. Il s'agit en effet de respecter les ancêtres qui pourraient être réincarnés dans cet animal marin. Par ailleurs, les touristes ayant pris connaissance de la légende n'envisagent absolument pas d'aller jusqu'à cette vallée sans prendre ce bac aussi célèbre que symbolique puisqu'il est le dernier bac en service en Nouvelle-Calédonie.

Pourtant, des Mélanésiens eux-mêmes déplorent les problèmes engendrés par le bac : lors de fortes pluies le bac n'est plus utilisable, la circulation est à l'arrêt, et les touristes ou les habitants sont bloqués d'un côté ou de l'autre de la rivière (plus d'école, plus de possibilité de se rendre au travail ou à l'hôpital) ; les contraintes liées aux horaires, la pollution émanant des moteurs… Ils savent aussi, mieux que d'autres, combien les esprits sont importants dans leur culture et qu'ils se doivent de les respecter. Le petit chef, sans trop dévoiler le secret qui entoure la légende et qui doit rester dans le clan, nous apprend que l'esprit aurait pris naissance aux pieds de rochers, au début de la source de « Kuun nga » et qu'il peut prendre selon les jours l'apparence d'un poisson, d'une raie, d'un requin, et que pour cette raison, il est interdit de pêcher à cet endroit, c'est un lieu sanctuarisé. Lorsqu'il ne prend pas la forme d'un poisson, la divinité ou le propriétaire de la rivière, comme aime le nommer Joachim, manifeste sa présence par des bulles ou de l'écume.

Cet espace mythologisé, devenu tabou, est dans le documentaire de J-L Devillers une image qui *fait voir.* Le spectateur qui reçoit cette image doit dépasser le simple message de la représentation de la chose, ce qui lui demande, comme nous l'avons déjà vu, un certain travail de décodage mais également de s'en saisir afin de comprendre son sens et son intention.

3.3. L'espace paysager : une empreinte de la présence divine

> « L'adoption des totems est le reste de cette mémoire antérieure, de cette relation positive avec ce qui nous entoure. Pour certains d'entre nous, Dieu, c'est aussi la nature. »[279]
> Béniéla Houmbouy.

Selon Mircea Eliade, le paysage est assimilable à une forme de géographie sacrée, à une hiérophanie pour reprendre cette expression chère à l'auteur du célèbre ouvrage *Le Sacré et le Profane* (1965). La nature apparaît, dans les cultures dites primitives comme un lieu particulier, une sorte de temple des divinités et renfermant des mystères.

En 2012, Antoine Reiss et Boaé Tyéa ont réalisé toute une série de courts métrages sur la toponymie de certains lieux chargés d'histoires mystiques en Nouvelle-Calédonie : « Toponymie, un lieu, une histoire ». Ainsi, *Mââcèlo, l'esprit de l'eau*[280] (3') *; Du, le piège à poissons*[281] *(3'); Diti, la*

---

[279] Houmbouy Béniéla, « La spiritualité kanak à la croisée des religions » in *Mwà Véé*, NC, ADCK, 2000, n°27, p. 40.

[280] *Mââcèlo l'esprit de l'eau* (3') est une rencontre avec les anciens de Gohapin. À la tombée de la nuit, lorsque le niveau de l'eau des creeks varie, on peut entendre les chants de « Mââcèlo, l'esprit de l'eau ». Seuls certains initiés sont habilités à les interpréter. Il y a celui qui entonne et celui qui répond.

[281] *Du, le piège à poisson.* (3'). À Pwö Tèda, un bras de rivière se jette à la mer. C'est là que les pirogues accostent et que l'on y troque du poisson contre des produits vivriers des vallées. C'est là aussi que les anciens ont construit le piège à poissons « Du », la barrière de rochers où est enfouie la pierre magique à maquereaux.

Creek à l'aiguille[282] (3') ou encore *Umätu, le chant du notou* (3'), tous ces films racontent la spécificité de ces noms de lieux qui entrent en résonance avec certaines croyances endémiques. Ces lieux sacralisés par le peuple kanak participent d'une certaine manière à leur identification. Ainsi, ces hommes ancrent leur culture dans ces espaces géographiques. La toponymie n'est pas seulement affaire de dénomination linguistique d'un espace mais elle est aussi source de mythes, de représentation de l'imaginaire.

Dans les sociétés chrétiennes ou monothéistes, en revanche, la nature s'interprète de façon allégorique renvoyant généralement à Dieu. C'est sans doute ce qui fait dire à Victor de Laprade dans L*e sentiment de la nature chez les modernes* (1866), que la création traduit le Créateur, et que Dieu est un paysagiste. Chez les Kanak, la rupture entre le sacré et les espaces paysagers n'existe pas. Tout n'est qu'interpénétration. Les esprits habitent ces lieux et communiquent avec les vivants par le truchement des éléments naturels. La nature sert donc de décor profane dans les films néo-calédoniens, mais se charge d'un poids spirituel et religieux pour les Mélanésiens. Si dans la littérature romantique, le paysage traduit l'état mental des héros, dans les réalisations néo-calédoniennes, tous les éléments caractéristiques et fondamentaux de l'univers n'existent pas en dehors d'une référence mystique. Cette juxtaposition de la religion en quelque sorte et du profane vient souligner la particularité des productions audio-visuelles néo-calédoniennes. Dans chaque geste, le spectateur peut sentir l'omniprésence des éléments naturels convoqués dans le seul but d'accomplir des tâches quotidiennes. Il faut noter cette correspondance forte entre les éléments de la nature, l'homme et Dieu. En effet, la nature, l'homme et le spirituel se fondent en une seule entité. Point de limite ou de démarcation, la frontière n'existe pas et c'est cet entrelacs qui crée au fond, cet espace mythologisé que les réalisateurs essaient de transcrire à l'écran.

Cette communion avec cette cosmogonie est un des thèmes récurrents dans le cinéma néo-calédonien. Ainsi, lors de la toute première édition du Festival Anûûrû Abôrô en 2007 dans la catégorie « Films du pays », les réalisateurs néo-calédoniens ont présenté des films presque tous en lien avec le sacré ou le mystique. *Pouvoirs perdus*[283] en fait partie, c'est le titre d'un court métrage réalisé par André Ravel, qui illustre ce rapport qu'entretient l'Océanien avec l'oeuvre divine. Dans ce film, le réalisateur a choisi de s'intéresser à un site sacré naturel devenu une des curiosités touristiques liée à son histoire. Il s'agit de deux trous naturels situés sur des terres coutumières de la tribu de Kokingone (Province Nord) qui servaient jadis aux anciens pour les invocations de la pluie et du soleil. Aujourd'hui les guides kanak racontent aux touristes que ce sont ces trous qui font la

[282] À la tribu de Tumâ, le creek « Hê pwa tè Diri » (creek à l'aiguille) héberge un esprit maléfique qu'il ne faut pas déranger au lever et coucher du soleil, au risque de se faire piquer.
[283] *Pouvoirs perdus*, réal. André Ravel, NC, Porod. ADCK/Varan, 1992. 11 mn.

pluie et le beau temps dans la région. Ce lieu sacré est interdit aux baignades ou à toutes sortes d'activités humaines autres que rituelles.

Paul-Louis van Berg[284] dans son ouvrage *Transmissions des savoirs et interactions culturelles*, avance l'idée que « dans le monde indien ou celtique, les sages affirment que tous les éléments constitutifs de l'univers, non seulement (sont) interconnectés mais s'interpénètrent, voire se confondent. » Le Kanak lui, se mêle à cette imbrication tout naturellement parce qu'elle est en lui, c'est un être ontologique. Son existence est liée à celle de la nature et à celle de Dieu. Certes, les explications sur le corps humain et son origine trouvent un aboutissement dans des démonstrations scientifiques et métaphysiques, mais le mystère de l'origine du monde nous permet d'imaginer et de croire que sous diverses cosmogonies (Egypte, Grèce...), ce sont les divinités qui donnaient naissance à l'homme. Dans le Coran par exemple, la création du premier homme Adam est l'oeuvre de Dieu lui-même qui le façonne à partir d'argile et lui insuffle l'Esprit[285]. Chez les Mélanésiens, ce souffle spirituel serait assimilé au *bâô.* Le *bâô,* terme qui, en langue ajië renvoie selon le pasteur ethnologue et linguiste Maurice Leenhardt, à la fois à Dieu, aux esprits et aux ancêtres. Le *bâô,* serait alors considéré comme une divinité. Cette entité divine s'oppose à l'*apiërü* c'est-à-dire un esprit qui avait, avant de quitter le monde terrestre, une forme humaine (un membre de la famille, un ancêtre) dont le rôle est d'accompagner les vivants et d'assurer leur protection. l'a*piërû* est aussi celui qui décide de l'infortune du pêcheur. Demi-dieu, voyant-prêtre ou encore homme-bâô-dieu, ces êtres hybrides illustrent selon Waia Görödé l'alliance du sacré et du profane, du paganisme et du catholicisme. Or, si cet autre est invisible aux yeux des Occidentaux, le spectateur peut sentir sa présence dans le vent, le bruissement des feuilles, le bruit de l'eau… La présence de ces esprits dans les films souligne l'omniprésence de ce lien qui existe entre la religion et les croyances primitives.

Toutes ces caractéristiques aux frontières de la réalité et du virtuel font sens dans les films néo-calédoniens car les réalisateurs locaux savent toute l'importance de la nature chez les Kanak, outre le fait que celle-ci a toujours nourri l'imaginaire des écrivains et des cinéastes. Le cinéma néo-calédonien explore et révèle les fondements mythiques, moraux et spirituels de la société kanak. C'est ce que le spectateur peut voir par exemple dans le documentaire *Weyem, la vallée sacrée*[286] réalisé par J.-L. Devillers dans le Nord de la Nouvelle-Calédonie.

---

[284] Van Berg Paul-Louis, « Transmission des savoirs et interactions culturelles », *Civilisations,* 52-1. 2004, p. 5-7.

[285] « C'est lui le Connaisseur (des mondes) inconnus et visibles, le Puissant, le Miséricordieux, qui a bien fait tout ce qu'il a créé. Et il a commencé la création de l'homme à partir de l'argile, qu'il tira sa descendance d'une goutte d'eau vile ; puis, il lui donna forme parfaite et lui insuffla son Esprit. Et il vous a assigné l'ouïe, les yeux et le coeur ». Coran, 32 : 6-9.

[286] Devillers Jean-Louis, prod. Quinoa, W*èyem, la vallée sacrée*, Ânûû-rû Âboro, N-C, 2016, 28 mn.

3.4. Quand l'image dit le monde

Rendre visible l'invisible, transmettre des sensations, des émotions mais aussi saisir la frontière entre notre monde profane et un autre monde « immatériel », sacré, tout se résume, en fait, à interroger le réel, le présent et le passé. C'est là le grand défi des cinéastes, traiter de la frontière entre la réalité et une autre réalité, rendre visible l'immatériel. Les technologies modernes permettent aujourd'hui d'inscrire l'image dans l'espace et le temps et surtout, elles montrent le monde et l'homme dans son environnement. Les nouveaux procédés de communication offrent, en effet, au spectateur, la possibilité de vivre de manière universelle et instantanée l'information : c'est ce que l'on appelle le direct. Mais, à côté de cette course effrénée dans laquelle s'est engagée la société, l'homme ne devient-il pas insensible à l'essentiel ? Si les images permettent de montrer le monde et de rendre l'inaccessible accessible, ne faut-il pas ralentir le cours de cette accélération pour se saisir de certaines réalités qui demandent au spectateur de l'attention, de l'étonnement, de la sensibilité, du temps, afin de ne pas traverser le monde sans en faire réellement l'expérience ? Il convient aussi de s'interroger sur l'invisible et l'inexistant, sur le réel ou non.

Dans « Le secret de Déva », lorsque la caméra balaye le cadre naturel, le paysage se tient sous le regard du spectateur, chargé de symboles comme le dit Baudelaire dans son poème « Correspondances » de la section « Spleen et Idéal » :

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers. [287]

Or, ces symboles restent sourds et invisibles au profane. La magie de l'image donne pourtant accès à ce monde de symboles, mais encore faut-il être perméable à cette réalité extérieure/intérieure pour s'en saisir. Extérieure, parce que la nature est concrète, identifiable et intérieure car le sacré est partout dans la nature : les plantes, l'eau, les animaux, la terre… tout ce qui appartient au règne végétal, minéral et animal est sacral. « *Je suis dans un monde (milieu géographique, physique, socioculturel) marqué par la présence du SACRE. Autour de moi plane le mystère, le divin, le tabou. Les lieux sacrés me rappellent constamment cette vérité* », déclare le père catholique Apollinaire Ataba [288] à propos du paysage kanak.

---

[287] Baudelaire Charles, *«* Correspondances » section « Spleen et Idéal », in *Les Fleurs du mal*, Paris, Belin-Gallimard, 2019, p. 26.
[288] Ataba Appolinaire, *D'Ataï à l'indépendance*, Ed. Edipop, NC, 1984. Ms, p. 82.

D'aucuns pensent que les Mélanésiens évoluent dans un monde enchanté au sens où le paysage incarnerait le lieu de l'âge d'or, les souvenirs d'enfance heureux, le monde des contes en quelque sorte. Il y a sans doute une part de vérité dans cette vision de leur monde, mais ici, la nature exprime surtout la grandeur éternelle, l'omniprésence du spirituel qui transfigure un paysage réaliste et rationnel en un monde magico-mythique. L'homme moderne a perdu un peu de ce contact avec la nature et ne sait plus regarder l'invu qui se dissimule derrière un espace paysagé. C'est ainsi que le cinéma néo-calédonien dit quelque chose de ce monde enchanteur et de lui-même. Dans un monde de culture orale, l'image fait voir l'invisible et lui donne du sens.

Ainsi, la matière visuelle de « *L'arbre et la pirogue* »[289] de Sébastien Marquès, est une illustration de ce lieu mythique qu'est la forêt. L'arbre symbolise l'enracinement et la pirogue creusée dans cet arbre signifie le voyage. Cette dualité qui prend corps dans le titre, provoque un tiraillement chez le protagoniste du film qui s'interroge sur les plaisirs faciles du monde offerts par une société capitaliste (la ville), et cette volonté de se détacher de cette vie matérielle et futile pour se rapprocher de l'essentiel : la spiritualité, basée sur la tradition, les coutumes, les pratiques ancestrales… Et, c'est au plein coeur de la forêt, lieu de méditation, de spiritualité, de re-connection avec son moi profond que le jeune Kanak tente de redonner du sens à son existence.

La société dans laquelle évoluent les Kanak, hors de la tribu, les a éloignés d'une certaine manière de leur spiritualité, de la terre et de leurs ancêtres. Dans le film, le réalisateur a voulu montrer que seul, le retour en pleine nature était une sorte de rédemption pour son âme corrompue par la fréquentation assidue d'une culture marchande. La nature est un refuge, un ressourcement et l'assurance d'une stabilité intérieure. Cette dualité « L'Arbre et la pirogue » traduit la dislocation culturelle de la société moderne et celle des tribus qui sont en constante lutte entre l'héritage du passé et la modernité, entre nature et culture.

Ainsi cet espace cosmique nécessite, comme nous l'avons déjà dit dans « le spectateur et l'*oculus carnis* et le spectateur et l'*oculus fidei* », une sorte de lecture en creux, que seul le spectateur doit tenter de déchiffrer. Les images ne sont qu'une proposition du monde mystique, un prisme par lequel le spectateur peut deviner les signes, un monde familier en somme pour les Kanak, mais il revient au spectateur de se saisir de la clé donnée par le truchement des procédés allégoriques ou figuratifs pour lire l'illisible ou voir ce qui est invisible. Mais avons-nous toujours la possibilité de saisir clairement les éléments majeurs d'un paysage ? Pour ce faire, un cinéaste doit être en capacité de lire ces signes invisibles pour les rendre, à son tour, visibles au spectateur, tout comme Victor Hugo lisait la terre pour la traduire en vers (*Contemplations*, VIII, juillet 1833) :

> Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère,

[289] Marquès Sébastien*, L'Arbre et la pirogue*, réal., NC, Why Not production, 2018, 23'18''. (VOST)

Le poème éternel ! — La Bible ? — Non, la terre.
Platon, tous les matins, quand revit le ciel bleu,
Lisait les vers d'Homère, et moi les fleurs de Dieu.
J'épelle les buissons, les brins d'herbe, les sources ;
Et je n'ai pas besoin d'emporter dans mes courses
Mon livre sous mon bras, car je l'ai sous mes pieds.
Je m'en vais devant moi dans les lieux non frayés,
Et j'étudie à fond le texte, et je me penche,
Cherchant à déchiffrer la corolle et la branche.
Donc, courbé, — c'est ainsi qu'en marchant je traduis
La lumière en idée, en syllabes les bruits, —
J'étais en train de lire un champ, page fleurie. [290]

3.5. Une vision ontologique du monde

« L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible » - Paul Klee, *Credo du créateur*.[291]

Le spectateur appréhende le monde qui se donne à voir dans les productions filmiques toujours par l'intermédiaire du regard de l'autre, autrement dit par le regard du cinéaste. Par exemple dans « L'arbre et la pirogue », le spectateur ne voit pas la pirogue mais l'image que le cinéaste veut bien lui montrer de la pirogue qui symbolise pour lui le voyage. Mais comment faire fi de ce schème de nos influences culturelles qui fonctionne comme un obstacle à la lecture du monde présenté par l'autre ? Et c'est là, sans doute, que se trouve toute la difficulté pour l'étranger. Il s'agit en effet de comprendre les silences et la symbolique des paysages sacrés donnés à voir dans le miroir tendu par le cinéaste. Miroir dans lequel se reflète sa réalité puisque c'est à travers son regard que le spectateur observe ce monde, ces paysages tous chargés de mystères et d'interrogations mystiques.

Or, l'expérience, la confrontation avec le monde observable, on le sait, n'est jamais pure. Le spectateur projette immanquablement ses souvenirs, ses désirs, ses connaissances sur un lieu aussi nouveau soit-il. L'individu des sociétés modernes a perdu ce contact avec le divin présent dans la nature depuis longtemps. Au XIXe siècle, par exemple, pour ne parler que de cette époque, l'Image de Dieu avec un I majuscule disparaît de la littérature. La mort de Dieu en littérature au sens où sa représentation est impossible, contraint les écrivains à revoir l'écriture de la nature. Celle-ci devient peu à peu profane et païenne sous la plume des écrivains. Nourri par cette nouvelle manière d'écrire

[290]Hugo Victor, « Je lisais. Que lisais-je ? » (extrait), *Les Contemplations*, livre III, poème 8, Paris, Livre de Poche, 2002, p. 151-152.
[291] Klee Paul, « Credo du créateur », in *Théorie de l'Art Moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p. 40.

le rapport de l'homme à la nature, l'individu s'est également éloigné de l'image de Dieu dans la nature. Complexe est alors la mission du réalisateur censé amener le spectateur à regarder le paysage avec son propre regard, car le paysage opère toujours un certain pouvoir sur le spectateur qui appréhende ces espaces paysagers par le biais de ses sens et de sa conscience.

La nature silencieuse crée une atmosphère, un je-ne-sais-quoi qui l'anime et qui donne à penser parfois qu'il existerait peut-être une sorte d'éloquence dramatique et muette de la végétation. *« Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant »,* écrit Rimbaud (*Lettre du 15 mai 1871).* Les mystiques évoquent souvent leur approche de Dieu en termes de regard ou de vision car il faut parfois être voyant, en effet, pour déchiffrer les représentations codifiées de l'invisible. Comment déceler l'illusion de la réalité ? L'invisible du visible ? La présence des esprits ? Comment porter à l'écran l'insaisissable ? Autant de questions qui poussent les cinéastes à s'appuyer sur des moyens audio-visuels innovants pour rendre accessible l'inaccessible.

À l'ère des technologies modernes, il existe de nombreuses manières de montrer l'immontrable pourtant, très souvent les cinéastes se contentent de traduire l'invisible, la présence de l'absent dans un déploiement visuel de la beauté des paysages : tous les cadrages mettant en lumière la nature (travellings, panoramiques, plans larges, plans serrés…), ont pour effet de plonger le spectateur dans la contemplation et de susciter chez lui, sinon une prise de conscience de la perfection de cette création, de son auteur, du moins une exaltation de l'âme face à cet enchantement. La fécondité et la splendeur des espaces paysagers sont telles, que le spectateur finit, en effet, par s'inscrire dans ce paysage en laissant son être, tout entier, être envahi par des imprégnations sensorielles fortes et s'interroger sur la présence de ce paysagiste talentueux et énigmatique. Ce désir de mettre à portée de conscience la notion de sacralité explique le motif constant des vues paysagères dans les films néo-calédoniens puisque d'une part, il vient servir de décor à la narration, mais aussi de support visuel à l'accomplissement de l'oeuvre de Dieu. Le réel met à distance certaines vérités et certains regards, c'est donc à la caméra que revient le rôle de dévoiler les signes. Il ouvre le regard sur ce croisement inéluctable entre la réalité triviale et une réalité dite spirituelle, celle des symboles, des signes… Le cinéaste se fait pédagogue et comme un maître enseigne à un élève, il apprend au spectateur à regarder la spatialité chargée de mystères avec l'oeil de sa caméra. C'est tout l'enjeu de ce cinéma anthropologique néo-calédonien, c'est-à-dire d'avoir cette capacité à lire dans un univers *a priori* profane, un monde chargé de mystères, de signes. En cela, le cinéaste s'apparente au poète comme le dit Chatterton à la question posée par M. Beckford, dans *Le Chatterton* de Vigny, à propos de la mission du poète. Il « *lit dans les astres la route que montre le doigt du Seigneur »,* le cinéaste guide le regard du spectateur dans le décor naturel circonscrit, de manière générale, à la périphérie des villes et sur les terres coutumières.

Les espaces géographiques mystiques ou sacrés portés à l'écran dans les divers documentaires néo-calédoniens, témoignent de la porosité entre le réel et le fictionnel, mais il est à noter que les paysages, expression d'une certaine sacralité, ne se déploient pas sur tout le territoire de manière indifférenciée. La présence du souffle sacré n'est perceptible qu'au bord de la ville, à la limite de la cité, de l'urbanisation, car la ville n'est pas propice à la manifestation de l'invisible, des esprits. Trop sollicités par le bruit assourdissant émanant d'une ville, des lumières, de la foule…, les sens ne peuvent être en état de réceptivité de la hiérophanie qui se dégage d'un paysage. L'ivresse des sens, l'émerveillement, l'enchantement semblent bien loin de l'individu happé par d'autres préoccupations que celles de ressentir la hiérophanie des lieux. Il semblerait que la géographie, lorsqu'elle est mystère, ne se situe qu'au bord du monde, à la lisière du tumulte. C'est ce que chantent les jeunes du film *RGCK2.*[292] À leur manière, ils disent l'impossibilité d'entrer en contact avec les esprits, avec leurs ancêtres. La cité, en effet, offre un surplus de signes étouffant la lecture scripturaire de choses qui feraient immédiatement sens dans un autre contexte, un autre espace hors la ville. Aujourd'hui, comme l'observe l'architecte Pierre Lebrun, dans son article « Les clochers et la guerre mécanisée[293] », le paysage est désacralisé et les repères spirituels ou religieux rationalisés. Ainsi, on ne voit plus dans les clochers les « incarnations canoniques du religieux dans le paysage », mais de simples points de repère topographiques par exemple. Il est difficile en effet de ne pas voir l'apport de la contemporanéité dans un regard que l'on souhaiterait plus traditionnel.

3.6. « Pourquoi le paysage ne peut pas ne pas être spirituel[294] »

Le titre de cet article rédigé par l'historien médiéviste Dominique Iogna-Prat[295], place d'emblée le spectateur dans la position d'accepter le postulat que le paysage est sacré. C'est ce que nous avons tenté de démontrer tout au long de ce chapitre consacré au paysage. Dans ce texte, nous avons souligné, en effet, la particularité des espaces paysagers en Nouvelle-Calédonie et la part de sacré traduite en images par les cinéastes locaux, car la nature reste pour les auteurs et les réalisateurs plus qu'un élément esthétique. Au-delà de considérations topographiques, scientifiques, écologiques ou touristiques, elle invite à un questionnement intérieur, à interroger nos consciences, à éveiller chez

[292] Voir 1ère partie.
[293] Lebrun Pierre, « Les clochers et la guerre mécanisée », in *Les carnets du paysage, Sacré,* Paris, Actes Sud, N°31, 2017.
[294] « Pourquoi le paysage ne peut pas ne pas être spirituel » Iognat-Prat Dominique, in *Sacré,* Actes Sud et ENSP, Coll. Les carnets du paysage. 2017.
[295] Directeur de recherche au CNRS, directeur d'études à l'EHESS, membre et directeur du Centre d'études en sciences sociales du religieux (CéSor).

l'individu, une approche mystique du monde puisque certains espaces des terres coutumières, nous l'avons vu, peuvent être considérés comme des incarnations du sacré. Aussi, la question du paysage renvoie-t-elle à notre appréhension du monde et des choses. La dialectique du sacré et de la nature manifestée à travers les images, permet au spectateur de comprendre ce rapport au monde ésotérique qui fonde l'identité kanak en quelque sorte.

En littérature, c'est le poète qui guide, qui déchiffre les signes d'une présence de Dieu, dans la création, au cinéma, ce sont les réalisateurs qui *«* traduisent la nature. *»* La caméra joue ici le rôle d'interprète, d'intermédiaire, elle permet de révéler le sens caché des choses. Les faiseurs d'images néo-calédoniens nous proposent une nouvelle lecture de la spatialité, de la cosmogonie, en inscrivant le spectacle du paysage dans le spirituel ou le mystique, mais jamais dans l'occulte marchand c'est-à-dire, lorsque le spectateur est en prise directe avec le paysage, lorsqu'il se tient devant lui, il peut certes se saisir dans un premier temps de la matérialité de l'objet désacralisé en contemplant l'oeuvre du Créateur, mais voit-il dans les creux de ce paysage, le mystère, l'occulte, ce qui se dérobe au regard profane ? C'est seulement dans un second temps que le spectateur parvient à lire cette immatérialité du Bâô, des esprits, de Dieu en définitive, en contemplant à travers le regard du cinéaste, cette part d'immatérialité. Sa conscience entre en résonance avec l'espace paysager. C'est cette part de magie qui fait dire à Dominique Iogna-Prat, en définitive, « pourquoi le paysage ne peut pas ne pas être spirituel », car il est difficile de nier, de ne pas lire dans cette nature paysagère la présence d'une divinité : ici « tout est grâce » pour reprendre le mot de Bernanos et de Ste Thérèse, ou pour le dire autrement pour tenir compte de la spécificité des sites néo-calédoniens « tout est sacré ». D'une importance capitale, cette notion de « lieux sacrés » est inscrite dans la Constitution par le biais de l'Accord de Nouméa, c'est dire combien l'omniprésence du sacré caractérise la société mélanésienne et détermine ainsi son rapport holistique avec la nature.

3.7. Sites sacrés et politique

> « Le plus grand plaisir qu'offrent les champs et les bois, c'est la suggestion d'une relation occulte entre l'homme et le règne végétal »

Emerson.[296]

La question de la « terre sacrée » impose, en effet, au gouvernement néo-calédonien de prendre en considération cette spécificité dans le traitement de l'environnement naturel néo-calédonien[297]. Ce lien fort que le Kanak entretient avec la nature justifie son combat pour la préservation des espaces paysagers : « Les esprits ont des habitacles appropriés et c'est nous qui sommes les héritiers et gardiens de ces habitacles et nous nous devons de réagir quand on touche à eux[298] » déclare le sénateur coutumier G. Mandaoué chargé de faire respecter les droits du peuple autochtone dans le cadre du projet minier dit de Goro Nickel dans le sud de la Grande Terre. Dans cette grande entreprise de préservation de sites naturels, des voix de représentants de champs disciplinaires divers s'élèvent et parmi elles, celles des réalisateurs néo-calédoniens.

Les productions audiovisuelles permettent en effet non seulement de faire connaître et de valoriser le patrimoine culturel, mais surtout, de sensibiliser le public à cette notion de sacré attachée à ces terres ancestrales. C'est ce que les cinéastes néo-calédoniens ont tenté de démonter dans les films que nous avons évoqués tout au long de ce chapitre mais ce sujet ne passionne pas que les réalisateurs du territoire. Certes l'objet de nos travaux de recherches ne concernent que les films néo-calédoniens mais nous faisons une exception à la règle pour le film *Les Esprits de Koniambo*[299]*, r*éalisé par Jean-Louis Comolli sur une idée et en collaboration avec l'ethnologue Alban Bensa. Qui sont ces auteurs ? Grand ami des Kanak et spécialiste du territoire, A. Bensa a écrit de nombreux ouvrages sur la Nouvelle-Calédonie, qui fut son terrain d'enquête durant trente années et c'est à l'occasion de ses nombreux séjours sur le territoire qu'il fera la connaissance de J.-M. Tjibaou et d'Antoine, son principal collaborateur kanak. Quant à Jean-Louis Comolli, il a animé des ateliers de réalisation sur proposition de l'ADCk en 1992 puis en 2009 sous l'égide, cette fois, de l'association Ânûû-rû âboro. Que nous raconte ce film dont le titre laisse déjà supposer une rencontre entre le monde du visible et celui de l'invisible ?

Le film-documentaire nous en fait le résumé suivant :

> « Koné, Nouvelle-Calédonie. Alban Bensa, ethnologue, revient dans la tribu où il travaille depuis trente ans. Son principal collaborateur kanak, Antoine, est mort depuis deux ans. Samy, le fils d'Antoine, âgé de 33 ans, découvre les cahiers et les enregistrements laissés par son père... Avant de mourir, Antoine a déployé une intense activité coutumière et politique pour faire valoir les droits de son clan sur le massif du Koniambo. Il se trouve que le Koniambo est riche en nickel et que les

---

[296] Emerson R. W, *La Nature* dans *La Confiance en soi et autres essais*, traduit de l'américain par M. Bégot, Paris, Rivages Poche / Petite bibliothèque, 2015, p. 23.

[297] Lire : « Le droit de l'environnement en Nouvelle-Calédonie, états des lieux et perspectives », in *Revue Juridique de l'Environnement*, numéro spécial, 2007.

[298] Mandaoué Georges, « La perception kanak de l'environnement » in *Mwà Vèè, L'espace de vie kanak, L'esprit de la terre, l'esprit de la mer,* n° 63, 2009, p. 16-23.

[299] Comolli Jean-Louis, Bensa Alban, *Les Esprits de Koniambo*, France, Prod. Arte, Entre chien et loup, CNRS image media, 2004, 90 mn.

> dirigeants indépendantistes de la Province Nord en ont confié l'exploitation à une multinationale du nickel, la Falconbridge, basée à Toronto. Or, bien avant l'arrivée des Blancs (1853), des clans kanak avaient habité le massif. Leurs chemins s'y étaient croisés, leurs morts y avaient trouvé refuge, les esprits des ancêtres hantaient ces lieux sacrés. Alban et Samy vont aller sur les traces d'Antoine pour comprendre comment le vieux sage kanak était parvenu à faire reconnaître son clan par la multinationale. C'est toute l'histoire moderne de la Nouvelle-Calédonie, la colonisation, les révoltes, les difficultés de la marche vers l'indépendance, qui apparaissent dans le miroir autour de l'ombre d'Antoine. »

Ce film met en tension l'univers cosmogonique des autochtones et la gestion du patrimoine naturel et environnemental du territoire. Il s'agit de comprendre les enjeux des rapports sensibles et religieux que les indigènes entretiennent avec la nature et que les politiques doivent impérativement intégrer à leurs projets économiques dans l'exploitation de ces espaces séculiers. Tout l'intérêt de ces films tient aux questionnements qu'ils suscitent : qu'est-ce que le temps, l'espace, la matière ? L'espace, le temps et la matière posent la question de la frontière entre deux territoires : le passé et le présent, l'espace sacré et l'espace profane, la matérialité et l'immatérialité. Le cinéma offre une vision sensible de la géographie et la possibilité d'interroger de manière simple, les trois notions du monde qui émergent du paysage, espace réceptacle de la présence divine. Il s'agit aussi de prendre en considération le Kanak comme sujet indissociable de ces aires dites sacralisées pour une entente sociale, culturelle et économique basée avant tout sur les droits du peuple autochtone.

Toutefois, les signes n'investissent pas seulement le champ géographique, l'invisible ou l'« Esprit », cet être incorporel et donc immatériel peut s'inscrire aussi dans la représentation figurative et réelle : les êtres et les objets. Quelles sont les motivations qui président à l'identification de certains êtres comme figurations du sensible et du spirituel ? Quelles relations entretiennent les Kanak avec ces figures tutélaires et les objets ? Nous verrons que dans le système de la représentation du sacré, les hommes, mais aussi les objets, moins ondoyants que les hommes sont une autre modalité de désignation de la manifestation de l'invisible.

Conclusion

« Le prochain siècle sera religieux ou il ne sera pas », disait André Malraux en évoquant le vingt-et-unième siècle. En Nouvelle-Calédonie, la religion et tout ce qui relève du pouvoir du sacré n'a jamais cessé d'être au sein de la société kanak. Le sacré est certes lié au religieux mais il se trouve également, à la croisée de la spiritualité traditionnelle kanak. Ainsi, avant l'arrivée des missionnaires, au milieu du XIXe siècle, la religion s'exprimait déjà, à sa manière, à travers des croyances et des mythes et l'observation des coutumes des Océaniens. Dans un colloque intitulé « Religion et sacré en

Océanie »[300], organisé à Nouméa par l'association universitaire Corail, scientifiques, anthropologues, historiens, religieux, juristes, ethnologues et littéraires ont rappelé l'importance du sacré dans le monde mélanésien qui se donne à voir dans les actes du quotidien : pêche, chasse, culture mais aussi dans leur système social. La spiritualité n'est donc pas seulement affaire de religion : « Certaines grandes cases de chefferies du temps passé, que l'on retrouve encore sur les croquis des missionnaires ou sur les photographies jaunies de la Médiathèque de Centre Tjibaou, n'étaient-elles pas, quelque part les églises de l'époque ? » s'interroge l'historien Frédéric Angleviel[301].

Le cinéma néo-calédonien propose une grille d'interprétation de cette dimension spirituelle qui constitue le socle de la constitution des Mélanésiens. Cette part d'immatérialité suggérée à travers le paysage, la parole ou encore l'objet, met en exergue la relation mystique intimement liée aux origines, pleinement assumée par les Océaniens de Nouvelle-Calédonie.

[300] Colloque « Religion et sacré en Océanie », association CORAIL, 1999.

[301] Angleviel Frédéric, « Religion et sacré en Océanie », in *Spiritualité et religion*, *Mwà Véé*, ADCK, 2000, p. 46.

Chapitre 6

De la liturgie dans les objets et des hommes

« *Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?* », Lamartine.[302]

Avant-propos

Du profane au sacré…

Le sacré n'est pas l'apanage de la religion, il peut tout aussi bien, concerner d'autres valeurs auxquelles il confère une certaine forme de vénération : il s'agit de l'objet d'art ou de l'objet du quotidien. Mais qu'ils appartiennent à une catégorie ou à l'autre, ils portent tous l'empreinte du sacré puisqu'ils possèdent des propriétés magiques. La matérialité de l'objet nous interroge en effet, dans la valeur que nous lui attribuons. Fonctionnelle, commerciale, affective ou religieuse, la valeur que nous rapportons à l'objet dépend du lien que nous entretenons avec lui. Les objets qui ne cessent de nous envahir se définissent donc de plusieurs manières. Témoins privilégiés de l'activité humaine, les objets artisanaux fabriqués par les Kanak, peuple Lapita[303], étaient dotés de valeur religieuse et invitaient à la dévotion comme les saintes reliques. Le savoir-faire de ces artisans lapitiens se transmettait de génération en génération. Chaque objet, produit manuellement, était de facture unique et était porteur d'une valeur spirituelle, mais l'évolution technologique et économique, le tourisme reléguera l'objet artisanal au rang d'objet archaïque au profit de démultiplication de l'objet. De ce fait, la prolifération de l'objet, son système de commercialisation a rendu l'objet non seulement envahissant, très et/ou trop présent, dans notre quotidien au point de nous en rendre dépendants ; mais la démultiplication de l'objet a notamment ôté ce supplément d'âme qui en faisait une sorte de témoin de notre identité, de notre vie intime et intérieure jusqu'à prendre pour certains la valeur d'un totem.

Ainsi, à travers les arts, les artistes mieux que les autres interrogent le rapport que l'homme entretient avec le monde. Les Lapita ont investi le domaine de la sculpture en lui conférant une fonction mystique. En effet, si certains objets répondent dans la plupart des cas à un usage prédéfini, l'objet kanak ne se réduit pas seulement à sa fonction, il est comme nous l'avons vu dans le chapitre

---

[302] Lamartine (de) Alphonse, *Harmonies poétiques et religieuses, III, 2, Milly ou la terre natale,* Paris, Classiques Garnier, 1925, p. 159.

[303] Voir : Noury Arnaud et Galipaud Jean-Christophe, *Les Lapita, nomades du Pacifique*, Marseille, éd. IRD, 2011.

consacré à la mémoire un réservoir de souvenirs mais il est aussi porteur d'une dimension esthétique et surtout religieuse. Le spectateur doit donc regarder l'objet en ayant conscience de sa fonction ontologique comme preuve de l'existence de Dieu. L'artiste n'est-il pas en vérité un artisan démiurge ? Nous nous demanderons d'abord quelle est la valeur d'un objet et comment elle diffère selon celui qui le regarde, puis nous montrerons que l'art n'est pas accessible à tous surtout lorsqu'il s'agit d'objets sacrés, et que par conséquent leur entreprise peut s'avérer inefficace. Enfin, nous verrons que dans le cinéma néo-calédonien les objets sont mis à l'honneur dans une dimension sacramentelle.

1. Quand l'Autre est aussi un objet sacré : des figures tutélaires

Comme nous le savons, le Kanak appartient à un peuple de cueilleurs-pêcheurs et son existence dépend des cultures vivrières. Cependant, pour obtenir des récoltes et pêches généreuses, les Mélanésiens s'adonnent à des pratiques que les Occidentaux qualifient de magiques mais qui pour eux, relèvent simplement de la coutume. Ainsi pour se concilier les faveurs de dame Nature, ils s'adressent aux ancêtres qui appartiennent au monde de l'invisible mais aussi au sorcier, seule personne habilitée dans le monde des vivants à le faire, pour enterrer dans les champs, des pierres choisies uniquement pour des rituels, façonnées selon leurs besoins. Il peut alors s'agir de pierres taillées en igname, en taro, en banane, en lune, en soleil… Cette pratique courante est censée, par le truchement du sorcier, faire appel à la puissance des ancêtres. Il importe de savoir à ce stade de notre réflexion, que dans chaque clan existe un sorcier, que l'on pourrait considérer comme un spécialiste, un expert. Mais son expertise ne se limite pas aux champs, à la culture, le sorcier est aussi appelé pour accomplir des rites sacrés dans divers domaines. Il peut intervenir par exemple, pour faire écho à ce que nous avons dit précédemment à propos des espaces paysagers, auprès des esprits lors de la construction d'une nouvelle case pour la constitution d'un « bosquet magique » rassemblant des plantes et des arbres considérés comme protecteurs.

Le Kanak est pénétré par le paysage, habité par lui depuis une période ancestrale. Cette idée n'est pas nouvelle puisque nous la retrouvons dans l'ouvrage de M. Leenhardt (*Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*[304]). En effet, selon lui, le Kanak s'identifie au monde végétal. Unis l'un à l'autre, imbriqués l'un dans l'autre, la nature et l'homme sont indissociables. Cette communion singulière, lorsqu'elle est portée par un individu reconnu par tous dans son rapport

[304] Leenhardt Maurice, *Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris, Gallimard, 1971.

exceptionnel à la nature, ses connaissances des plantes et du minéral et son rapport à l'extra-ordinaire (celui des esprits, des *Bâô,* les ancêtres*),* le donne à voir comme une altérité mystique, un lieu sacré. Cette figure respectée de la société kanak, c'est le sorcier dont le corps est souvent considéré comme mythique mais enrichi par la suite, de culture et de savoirs ancestraux et le chef de tribu.

Pensée très souvent au féminin dans la littérature ou les différents arts jusqu'au XXe siècle, la figure de la sorcière est souvent caractérisée par ses valeurs négatives : elle est avant tout diabolique puis magicienne. Ce n'est pas le cas pour le sorcier que l'on voit d'abord comme un savant et magicien avant d'être diabolique. Chez les peuples cueilleurs-pêcheurs, la fonction de sorcier a toujours été occupée par des hommes. Ils ne portent ni chapeau pointu, et ne se déplacent pas en balai et ne font pas non plus, l'objet de folles croyances. Pourchassé par l'Église ou la société, nous verrons que le sorcier est un personnage bien réel et respecté par les hommes. Selon l'ethnologue et sociologue Dominique Camus, « les individus crédités de pouvoirs surnaturels n'appartiennent pas qu'aux contes pour enfants ou à l'histoire du Moyen Âge. Ils occupent une véritable place dans la société[305] ». L'altérité de ce personnage se fonde en effet, sur sa capacité à interpréter l'Invisible et à dialoguer avec les esprits. Mais que chez les Mélanésiens, le sorcier n'est pas le seul à interpréter les symboles et à entretenir un lien avec les Bâos, le chef de tribu est également doté de pouvoirs.

Au cinéma (comme en littérature d'ailleurs), les lectures et réécritures que les réalisateurs font de ce personnage, diffèrent selon les espaces géo-culturels divers. Les variations sur ce même thème donnent alors lieu à des genres filmiques pluriels : pseudo-fiction, fantastique, science-fiction, documentaire… Les sorciers portés ainsi à l'écran prennent corps, allant du traitement traditionnel et classique du thème à une interprétation très contemporaine.

1.1. Les figures ancestrales

« Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais
l'éclat.[306] » St John Perse.

Dans la déclaration solennelle[307] du 23 août 2002 du peuple autochtone kanak affirmant son droit sur l'espace et le patrimoine naturel de Kanaky (Nouvelle-Calédonie), les Mélanésiens se déterminent ainsi : « (…) descendants des totems animal, végétal ou minéral des clans de tout le Pays Kanak… » - Les totems ou ancêtres protecteurs sont donc l'environnement immédiat et indissociable

[305] Camus Dominique, *La Sorcellerie en France aujourd'hui*, Rennes, Éd. Ouest-France, 2001.
Dominique Camus est l'auteur d'une dizaine d'ouvrages sur le sujet dont une trilogie publiée chez Flammarion : *Jeteurs de sorts et désenvoûteurs : enquête sur les sorciers* (1997-2000).
[306] Saint-John Perse, « Strophe », II, *Amers*, *Œuvres Complètes,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 282.
[307] Voir annexe 1.

du Mélanésien. C'est dans un espace paysager sacré, comme nous l'avons identifié dans le chapitre consacré à ce sujet, que le Kanak évolue, c'est-à-dire entre le règne du vivant et du monde matériel et celui des ancêtres, monde immatériel régi par des tabous. Ce rapport que l'indigène entretient avec ces deux mondes est ancien et remonte à une période précoloniale comme le montre le réalisateur Alan Nogues au début de son film *Anges et démons* dans lequel magie, guerre et culte des morts fonctionnent comme le fil conducteur de la fable. En effet, comme nous l'explique Frédéric Rognon, dans son article consacré au « sujet dans la religion kanak »[308]

> « Le système des représentations religieuses précoloniales se caractérisait (donc) par la relation d'étroite interdépendance qu'il instaurait entre vivants et ancêtres : ces derniers étaient redevables aux vivants de leur statut, et en contrepartie, ils leur faisaient bénéficier de leur pouvoir et de leur bienveillance. Mais en cas d'inefficacité, l'ancêtre pouvait être répudié par les vivants, c'est-à-dire renvoyé dans le monde des morts et oublié. (…) La première conséquence de cette identification du divin aux entités ancestrales résidait en la multiplication des figures transcendantes, disséminées sur l'ensemble de l'archipel : dans un cadre culturel foncièrement segmenté, chaque clan se référait lui-même à une kyrielle d'ancêtres qu'il ne pouvait nullement partager avec les clans voisins. Or, cette représentation plurielle s'inscrit rigoureusement dans l'espace. (..) Les ancêtres peuplaient donc l'espace des vivants, ou plus exactement les vivants habitaient l'espace des ancêtres. En d'autres termes, la conceptualisation du monde invisible trouvait de vigoureux points d'ancrage dans le quotidien ».

Ce que décrit F. Rognon pour le monde précolonial océanien est encore en vigueur dans la société postcoloniale kanak. La laïcisation du monde s'accordant à la modernité n'a pas sifflé la fin de l'enchantement du monde chez les peuples premiers. Leurs croyances spirituelles, mystiques ou religieuses offrent une forte résistance à cette sécularisation des pays modernes qui semblent ces derniers temps vouloir eux aussi renoncer au déclin progressif des religions et montrer un nouvel engouement pour toute forme de religion. Dieu n'est pas mort et les esprits qui peuplent le monde invisible non plus. Chez les Kanak, l'irréductibilité du sacré est à la mesure de l'existence des âmes (*nyûââ-râ nêê)* errant entre le visible et l'invisible, ce sont des âmes éternelles vivant entre deux mondes : celui des vivants (*göröpuu)* et celui des morts (*ité mûûrû),* littéralement « les choses d'ailleurs » ; celui du passé/présent, celui du mythe/ du réel, comme certains héros tragiques. Leur existence pose la question de la communication entre les esprits et les vivants et interroge sur leur nature et leur fonction ontologique.

Le rêve, avec les manifestations cosmiques (pluie, foudre, vent, soleil…), sont les deux canaux privilégiés de transmission entre les vivants et les morts, mais le rêve n'est pas un état mental qui placerait le sujet dans un espace métaphysique. « Le rêve est pour les indigènes une réalité ; c'est pourquoi il joue un rôle décisif. (…) Dans le rêve, on peut aller vers le pays des morts, rencontrer des parents morts et apprendre d'eux nombre de choses normalement cachées » écrit Maurice Leenhardt,

---

[308] Rognon Frédéric, « Le sujet dans la religion kanak », in *Revue des sciences religieuses,* 81/2, 2007, p. 249-261.

dans son ouvrage *De la mort à la vie.*[309] Partie intégrante de leur quotidien, la narration du songe est souvent un moment de partage au sein de la communauté kanak. On peut ainsi, raconte l'ethnolinguiste Isabelle Leblic dans son article *Les Kanak et les rêves ou comment redécouvrir ce que les ancêtres n'ont pas transmis*[310]

> « raconter ses rêves à un auditoire plus large, lors des multiples temps d'attente de toute cérémonie coutumière. Les narrations oniriques sont alors à intégrer dans les divers récits qui sont produits d'un groupe à l'autre dans tout rassemblement, les femmes d'un côté, les hommes de l'autre, ou les deux ensemble, tout en préparant le repas dans d'immenses marmites pour nourrir la foule ainsi réunie. Quelles que soient les occasions, les rêves et leur partage font donc partie de la vie quotidienne ou cérémonielle kanak. »

Si les passeurs de rêves sont en général les sorciers ou les chefs de tribu, il arrive cependant, que les esprits, les ancêtres s'adressent directement au sujet, à un individu de la tribu, du clan, comme le montre le réalisateur Marcel Washetine dans *Écoute Fahimé*[311]. Dans ce court métrage, les esprits ont choisi de transmettre à une petite fille au cours d'un rêve, l'enseignement de son grand-père qui lui dévoile certains secrets sur la nature et le pouvoir des plantes, hérités de ses ancêtres. Avec ce film, le cinéaste montre que tout individu peut « avoir en soi un sacré »[312], pour reprendre l'expression de René Char. L'expérience de cette transcendance extérieure trouve une résonance intime chez les Kanak qui deviennent alors réceptacle de cette parole mythique. Nous verrons en effet que les révélations de « l'absent » ne se font pas seulement par l'intermédiaire des référents spirituels privilégiés que sont le sorcier ou le chef de tribu, mais que les ancêtres s'adressent également à la psyché du sujet pour délivrer des informations concernant tous les secteurs d'activité du quotidien : travail, maladie, agriculture, pêche…

1.2. La sorcellerie, une affaire d'homme

Le mot sorcier apparaît dans la langue française au XIIIe siècle (un siècle après le féminin « sorcière »). Formé à partir de la racine latine « sors », ce mot signifie « diseur, diseuse, de sorts ». Les images mentales que le lecteur et le spectateur ont construites, au fil du temps à leur sujet, les associent tout de suite à des créatures imaginaires, et démoniaques. Cette construction de l'image de la sorcière/du sorcier, place d'emblée ce personnage comme une figure du démon s'adonnant à des pratiques sataniques. Persécutées tout comme les hérétiques, les sorciers ou plus exactement les

---

309 Leenhardt Maurice, *De la mort à la vie*, *l'Évangile en Nouvelle-Calédonie* : *Centenaire de la Nouvelle-Calédonie 1853-1953*, Paris, Société des Missions Évangéliques, (Nouvelle édition), 1953, consulté à la BNF le 12.03.2018.

310 Leblic Isabelle, « Les Kanak et les rêves ou comment découvrir ce que les ancêtres n'ont pas transmis (Nouvelle Calédonie) », in *Journal de la Société des Océanistes,* 2010, p. 105-118.

311 Washetine Marcel, *Écoute Fahimé* (VO) N-C, Production ADCK/Varan, 2007, 10 mn.

312 Char René, *Les compagnons dans le jardin,* Paris, Louis Broder, 1957.

sorcières (la sorcellerie est, depuis le Moyen Âge mais nous devrions dire bien avant puisque l'on retrouve, en effet, dans la littérature antique, des figures de magiciennes maléfiques telles Circé ou Médée, une affaire de femme), ont connu un sort quelque peu funeste : le bûcher.

La figure de la sorcière/du sorcier, a été, il est vrai, des siècles durant, celle du démon tentateur, du diable que l'autorité devait impérativement éradiquer. Image fantasmée (physique, caractère, comportement) pour certains, image réelle pour d'autres, ce qui est avéré c'est que, historiquement, la sorcellerie n'était pas une errance spirituelle, c'était une réalité qui a trouvé sa justification dans la Bulle pontificale de Jean XXII contre la magie démoniaque (*Super illius specula*) en 1326. La chasse aux sorcières pouvait donc commencer. En 1484, la Bulle du pape Innocent VIII lance la chasse aux sorcières en Rhénanie (*Summis desiderantes affectibus*), mais l'Église n'est pas la seule à être responsable de cette chasse effrénée, les laïcs aussi prennent part activement à cette persécution. Cette vindicte populaire à l'égard des sorcières/sorciers questionne car si, depuis le XIXème siècle la représentation de la dame au chapeau pointu, à cheval sur son balai ne fait plus l'objet de croyances, dans certaines régions culturelles, aujourd'hui encore, l'imaginaire collectif se nourrit de cette représentation stéréotypée du sorcier. Loin d'être révolue, la pratique de la sorcellerie est toujours en action, non seulement dans les sociétés traditionnelles, mais aussi dans la société contemporaine comme nous pouvons le lire dans l'ouvrage de Robert Muchembled[313] et de Dominique Camus[314]. Le public continue de montrer un engouement pour la représentation de ce personnage maléfique. Ainsi, auteurs, réalisateurs et artistes s'en saisissent pour exprimer un nouveau modèle de servante de l'Antéchrist dans des réécritures qui donnent à voir ce modèle comme un personnage biaisé : des diseurs (ses) de sorts liés au diable, accusé.e.s de faire intervenir des forces surnaturelles pour nuire à son prochain (envoûtement, sort, possession…) ou des sortes de magicien (ne) oeuvrant pour le bonheur des uns et des autres (guérison, amour, victoire…)

Cependant, contrairement à la représentation que les Occidentaux se font de lui, le sorcier est chez les peuples autochtones une affaire d'homme. Ensuite, le sorcier est celui qui a gardé contact avec l'au-delà et qui détient le savoir. Savoir qu'il met au service de sa communauté lorsqu'il l'emploie pour la guérison des malades, ou pour répondre à d'autres demandes (trouver un emploi, favoriser une récolte, avoir un enfant, réussir un examen…) et qui lui confère de ce fait, une certaine autorité au sein de son peuple. Sa fonction est en quelque sorte sociale. Quel regard porter alors sur ce sorcier savant ? Faut-il le considérer comme un professionnel, un expert dans le domaine de l'interprétation des symboles et de l'Invisible ? Un spécialiste des potions magiques, des philtres et des envoûtements ? Un devin ? Le contexte anthropologique permet de penser le sorcier, en Nouvelle-

[313] Muchembled Robert, *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Colin, 1997.
[314] Camus Dominique, *Histoire de la sorcellerie en France du Moyen Âge à nos jours,* Paris, Dervy, Coll. Société d'aujourd'hui, 2008.

Calédonie comme une figure traditionnelle des tribus.[315] Pour certains (touristes ou non-initiés), ce personnage fait partie du folklore kanak ou de la légende car le sorcier kanak n'échappe pas à cette image fantasmée : médecine de rebouteux, bestiaire traditionnel constitué de crapauds, serpents, boucs, etc. et une cosmogonie particulière (pleine lune…), tout un système de représentations que les Occidentaux attribuent aux individus porteurs de pouvoirs occultes. Pourtant, il s'agit de voir au-delà de cette image : le sorcier, dans les tribus, est avant tout un homme crédité de certains pouvoirs au sein de la communauté tribale. Ses pouvoirs ne relèvent pas du champ politique mais concernent la magie et la médecine naturelle. Dépositaire de prophéties ou de révélations, capable d'interpréter les signes, de connaître les vertus des plantes, de parler aux esprits…, le sorcier est un personnage indissociable de la vie profane et de la vie religieuse des Mélanésiens. La sorcellerie, pour les Mélanésiens ne relève pas de l'irréel, elle fait partie de leur quotidien, du réel, elle est légitime. C'est ce que nous voyons dans le court métrage de *Aline sage-femme.*[316] Le personnage, face caméra, explique directement à son interlocuteur et au public de quelle manière le sorcier intervient dans son activité courante. Son témoignage situe ce héraut des esprits dans son environnement immédiat et signifie de ce fait la porosité des mondes entre réel et magie. Le témoignage du personnage donne de la vraisemblance à l'existence et à la fonction du sorcier. Il n'est pas seulement un être de papier que nous retrouvons dans les contes d'ici et d'ailleurs, c'est aussi un personnage qui prend vie et évolue dans un environnement réel.

1.3. Le sorcier : un personnage équivoque

Longtemps, la figure du sorcier a nourri l'imaginaire collectif qui voit en lui, l'incarnation du mal, celui qui ensorcelle en pratiquant la magie noire pour nuire. Dans l'imaginaire collectif, le monde des esprits est souvent assimilé à des images de sorcellerie et à de la magie noire. Ce sont ces images que nous retrouvons dans la littérature, la peinture[317] ou plus proche de nous, le cinéma de

---

[315] C'est à ce monde empli de sorcellerie et de magie, termes connotés s'il en est, par les Européens, que s'intéresse Garry Trompf. Mais il en redéfinit les termes et les contours en mettant au coeur de sa réflexion la religion. La question de la religion et des croyances mélanésiennes a été pour le Professeur d'histoire à l'UPNG (université de Papouasie-Nouvelle-Guinée), Garry Trompf, durant 10 ans, un objet d'étude extrêmement passionnant. Auteur d'ouvrages tels que *Early Christian Historiography*, *Melanesian Religions* ou encore *The Logic of Retribution in Melanesian Religions,* pour ne citer que ces essais en lien avec notre sujet, cet éminent spécialiste des religions traditionnelles du Pacifique qui a occupé le poste de Directeur du département est présenté désormais comme le précurseur du genre. Il est en effet, le premier à étudier les différentes religions mélanésiennes, tant dans leurs formes anciennes, (animisme, polythéisme) que dans leurs formes actuelles (adaptations des confessions chrétiennes, cultes du cargo, particularités théologiques).

[316] *Aline sage-femme kanak*, réal. Pagoubéalo Wilfried, NC, Prod. Hânu Marip, 2015, 16 mn.

[317] Gravure de Lorsay, *Les trois Sorcières de Macbeth*, 1863 - Louis Maurice Boutet de Monvel, *La Leçon avant le sabbat,* 1851, Nemours, huile sur toile dans laquelle la vieille sorcière donne ses recommandations à la novice avant son

Häxan, film muet, pseudo documentaire sur les mythologies, réalisé par le Danois Benjamin Christensen (1921) à *Harry Potter* de J.-K. Rowling (2001) adapté au cinéma par Chris Columbus, Alfonso Cuaron ou encore David Yates. Inspiré par *La Sorcière* (1862) de Jules Michelet, *La Sorcellerie à travers les âges,* titre français du film de Christensen, nous dit combien la magie, les sortilèges, l'alchimie, l'occultisme sont une véritable source d'inspiration féconde pour les Arts en général et le cinéma n'a pas fait exception puisqu'il s'est inspiré de figures auxiliaires de cet univers occulte pour porter à l'écran des fictions, des films d'horreur, des comédies, des séries télévisées ou encore des films d'animation dans lesquels vampires, esprits, fantômes, créatures maléfiques, etc., sont les protagonistes.

Se pose alors la question de cette hantise, cette obsession des esprits ou des figures inquiétantes montrant la fascination des hommes pour l'occulte. Dans la littérature et dans le cinéma, auteurs et réalisateurs exploitent à l'envi l'image de ces êtres surnaturels ou extraordinaires. Pour les Européens, ces rites s'assimilent souvent à de la sorcellerie et l'on sait la place qu'occupe la sorcellerie dans l'imaginaire collectif. Et ce cinéma avec des films tels que *Le Cycliste et la Sorcière* du Danois Viggo Larsen (1909), *La chasse aux sorcières* de Nicholas Hytner en 1995 tiré de la pièce de Arthur Miller *: les sorcières de Salem (1953) ;* la célèbre comédie italienne *Les Sorcières* dans laquelle les réalisateurs Visconti, Bolognini*,* Pasolini, Rossi et de Sica proposent un autre regard sur le monde de la sorcellerie dans une Italie contemporaine ; *The Witchfinder General* de Michael Reeves (1968) ; *The Wicker Man*, de Robert Hardy (1973) ; *La Chasse aux sorcières* de Nicolas Hytner (1996) ; les séries : *Harry Potter* adapté des romans de Joanne Kathleen Rowling, dont le premier volet *Harry Potter à l'école des sorciers,* réalisé en 2001 par Chris Columbus inaugure une longue période de succès ; *Les soeurs Hallywell, Lucifer* et bien d'autres encore, interroge le rapport entre l'homme et le pouvoir quand l'invisibilité sous-tend le réel, mais aussi l'être et le paraître / la transparence et l'opaque / la réalité et monde des esprits.

Il faut toutefois raison garder et dissocier le guérisseur du sorcier. Qualifié de rebouteux ou d'esprit-guérisseur, l'imaginaire collectif pollue la lecture du sujet dans son traitement car on le consulte aussi bien pour l'une ou pour l'autre de ses fonctions selon ses attentes. On le consulte pour favoriser une bonne récolte, pour protéger son bétail, guérir d'une maladie, avoir un enfant, trouver l'amour, pratiquer un exorcisme, il est alors appelé esprit-guérisseur, mais aussi pour accomplir des maléfices à l'encontre des hommes, on le dénomme ici en tant que sorcier. L'appellation diffère en effet, selon que l'on s'adresse à lui pour des soins, une guérison ou pour un ensorcellement, un envoûtement. Magicien, guérisseur, ou faiseur de sortilèges et de maléfices, celui qui possède le pouvoir est un être respecté et craint au sein de sa communauté. On le craint et on le redoute car on

---

départ pour la réunion diabolique - Matheus van Helmont, *L'Alchimiste,* vers 1650, Montpellier - Jacques-Raymond Brascassat, *La Sorcière,* vers 1835. Musée des Augustins.

lui prête des pouvoirs sur les esprits, les plantes, les animaux, les éléments terrestres. Ces pouvoirs qui relèveraient plus d'entités divines que des hommes seraient entendus comme des extensions extra-ordinaires des compétences humaines. Dans l'Antiquité, ces facultés étaient le fait de dieux romains ou grecs ; en Europe, ce n'est plus au dieu de la nature, au dieu du soleil ou encore au dieu du vent, etc. que l'homme s'adresse mais à un Dieu unique, seul créateur de l'univers. Sorte de figure tutélaire parmi les hommes, le sorcier est à la frontière du réel et de l'imaginaire, d'un côté son corps terrestre bien réel et ordinaire qui permet à tous de le voir comme un autre lui-même, et de l'autre son lien avec le céleste qui le place dans un registre imaginaire.

L'ambivalence mystique de ce personnage nous amène à réfléchir notamment à la réception que produit cette figure symbolique des sociétés indigènes sur le spectateur. Ce dernier récuse, en effet, trop souvent dans l'analyse qu'il se fait du sorcier, l'*éthôs* au profit du *daimon* alors même que le réalisateur révèle à travers ses images la double lecture de ce personnage. Pourquoi presque systématiquement, le spectateur décide-t-il de placer le sorcier du côté de l'ombre ? Cette identité mystique que se forge le spectateur au sujet du sorcier interroge, car les films néo-calédoniens ne montrent en vérité que le rapport de ces peuples avec le religieux et le sacré. Débarrassées de leur côté mystique, ces images s'imposent comme un enseignement anthropologique et non comme une dimension fantasmée de l'exotisme. La représentation archétypale du sorcier n'est plus celle que l'on rencontrait jadis dans les contes. Les études menées par de nombreux spécialistes de la question : Franck Mercier, Max Milner, Jean Nidier, Jean Delumeau, Carlo Ginzburg pour ne citer qu'eux, manifestent l'intérêt porté par la critique universitaire pour les valeurs codifiées de la sorcière/du sorcier et ont montré non seulement l'évolution de la construction esthétique de ce personnage mais aussi toutes les modifications sociales, politiques et mystiques de celui qui fut tant décrié en son temps. Ce personnage incontournable au sein des tribus et de la société néo-calédonienne est, avec le chef des tribus, détenteur de connaissances et de pouvoirs qui justifient, pour certains, son statut d'altérité radicale.

1.4. Le Chef de clan : une instance politique et spirituelle

La littérature, nous le savons, a très souvent attribué la profession de sorcier aux femmes, c'est la raison pour laquelle on parle surtout de sorcière et non de sorcier dans les contes. Il en va de même pour les chefs de tribu qui sont des postes occupés essentiellement par des hommes dans la société traditionnelle kanak, mais il existe quelques rares femmes (on en dénombre 7) qui ont obtenu ce statut. C'est le cas de Marguerite Thyem, qui décide de prendre la responsabilité de chef de clan en 2008 de l'aire paicî-cémuhî, dans la tribu du vieux Touho (tuo-un) et dont le portrait est tracé par la

réalisatrice Colette Watipan dans son film : *Femme, chef de clan*[318]. Marguerite est une femme dynamique, à la fois mère et chef, capable d'assumer avec autorité et bienveillance son rôle de chef de clan. La visée du documentaire de Colette Watipan est de mettre en lumière l'héritage d'une lutte féministe commencée, en pays kanak, dans la deuxième moitié du XIXe siècle avec la reine Hortense, *Kânédjo* en kunié. Enfant unique d'un grand chef de l'île des Pins (Kaoua Vendégou), elle devait selon la tradition succéder à son père mais sa condition de femme ne lui permettait pas d'accéder théoriquement à cette fonction. Seule héritière, Hortense prit les rênes du pouvoir et exerça son autorité politique et coutumière dans son district de manière si remarquable qu'on lui attribua le titre de « reine » avant de céder, sur insistance de son entourage, son poste à son époux en 1870, mais les anciens disent qu'en réalité le pouvoir coutumier était bel et bien entre ses mains.

Si le commandement d'une chefferie n'est pas seulement une affaire d'homme, il relève uniquement du chef de clan. Et, pour bien comprendre l'importance du chef dans la société kanak, il importe tout d'abord de circonscrire le type de société dans laquelle il agit. Concernant la société kanak, la structure sociale s'établit autour du clan. Le clan est formé d'un ensemble de familles qui s'identifient à un ancêtre commun, un mythe fondateur et une terre car n'oublions pas que dans ce système de classification, le Kanak est intimement lié à la terre, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Ainsi, il existe par exemple, le clan *atési* (en drehu, c'est-dire en langue de Lifou) désigne un clan de magiciens, mais il existe aussi des clans de la pêche, de la culture de l'igname, des clans guerriers… bref, il s'agit d'une société qui présente quelques similitudes avec les sociétés africaines dans lesquelles nous retrouvons les clans de forgerons, de conteurs, de marabouts, d'aristocrates, etc. Certains clans de la société kanak semblent avoir parfois plus de prestige que d'autres mais tous sont codicillaires et s'en remettent à leurs chefs pour toute question d'ordre politique ou social. Le chef est donc une sorte de dignitaire parmi ses semblables. Ce dernier peut recevoir des titres aussi divers et variés que : « maître des cultures », « gardien des lieux sacrés », « maître des terres », etc. Comment est-il nommé ? Que recouvre sa fonction ? Ce sont les questions que nous nous posons et auxquelles l'ethnologue Alban Bensa répond dans un de ses articles : E*n pays kanak*[319] : « *Quand on s'interroge sur ce que le terme recouvre, il apparaît que les réponses sont loin d'être concordantes. D'un auteur à l'autre, l'image du chef oscille entre celle du seigneur guerrier doté de tous les pouvoirs et celle du représentant d'un groupe qui le désigne puis le contrôle ».*

---

[318] *Femme, chef de clan,* réal. Watipan Colette, NC, Prod. Ânûûrû-âboro/ Varan. 2009, 40mn. (VO) sous-titré.

[319] « En pays kanak » dans *En pays kanak : ethnologie, linguistique, archéologie et histoire de la Nouvelle-Calédonie,* dir. Bensa Alban et Leblic Isabelle, Paris, Éd. Maison des sciences de l'homme, 2000.

Interlocuteur privilégié avec les ancêtres, on le considère comme le dépositaire de la parole des Bâos. Porte-parole des esprits, il communique avec eux par le truchement du rêve[320] et le clan admet sa parole comme efficace et sacrée. « *En Mélanésie comme en Polynésie,* observe l'ethnologue Alban Bensa*, toute position d'autorité, que la société soit de type égalitaire ou de type hiérarchique, s'enracine dans l'exercice d'un pouvoir surnaturel sur les trois règnes du monde vivant* [321]» c'est-à-dire le règne animal, minéral et végétal. Les grands chefs sont des élus placés sous la protection des entités surnaturelles, les Bâôs. Ils sont à ce titre, les détenteurs de secrets livrés par ces esprits concernant divers champs d'activités : la pêche, la chasse, les vertus des plantes… Mais, leur rôle ne se cantonne pas dans son rapport au mystique. Le chef occupe également la charge d'autorité. Aucun acte politique ne peut s'effectuer sans son autorisation. « Premiers occupants fondateurs, ils demeurent les seuls à pouvoir donner droit de résidence et de culture aux clans étrangers qui veulent s'installer dans le terroir. Mais ces nouveaux arrivants s'y intègrent en faisant valoir des fonctions magico-religieuses. »[322]

Le grand chef est donc une figure importante dans la société mélanésienne et s'il ne s'adonne pas à des pratiques magico-mystiques, comme la personne du sorcier, il est un pivot du clan et de la société kanak. Dans la représentation dramatique de l'homme en tant qu'objet, il existe une autre figure sans laquelle la culture mélanésienne n'aurait pas d'histoire, c'est le sujet kanak.

---

[320] Leblic Isabelle, « Les Kanak et les rêves ou comment redécouvrir ce que les ancêtres n'ont pas transmis (Nouvelle-Calédonie) », *Journal de la Société des Océanistes*, 130-131 | 2010, p. 109.

[321] Bensa Alban, *Chroniques kanak. L'ethnologie en marche,* Paris, Ethnies Peuples autochtones et développement,1995. « Les fonctions politico-religieuses des composantes de la chefferie kanak s'ordonnent autour de la personne du souverain : les maîtres de la terre l'installent et lui remettent les insignes du rang le plus élevé (nom prestigieux, habitat, masque, flèche faîtière surmontée d'un oiseau) ; le maître des ignames fait de lui l'horloge vivante du calendrier agraire ; les champions de la sécurité et de la diplomatie prennent soin de sa santé comme de celle d'un enfant choyé. En Kanaky/Nouvelle-Calédonie, le « chef » dépend entièrement de ses soutiens. Hissé et porté par eux, il fait plus que les représenter ; il les incarne, tout comme il incarne la prospérité, l'équilibre entre la vie sociale et la vie cosmique, dont tous les clans de la chefferie à leur tour sont tributaires. »

[322] *Ibid.* p. 58.

1.5. Le sujet kanak

> « Croyez-moi, je suis dans le père, et le père est en moi »
> Jean,14, 11.

« **O**n ne peut pas être une personne individuelle chez les Kanak, c'est impossible. Notre sang n'est pas à nous, il est à la famille de ma mère. (…) moi, je ne peux pas dire je suis une personne et que je suis debout devant le monde. Je ne suis rien, tout est emmêlé, tout est enchevêtré » [323]. C'est ainsi qu'Emmanuel Tjibaou définit le sujet kanak, car il nous faut bien comprendre que parallèlement à la globalisation du monde, le sujet kanak se présente comme une re-constitution de plusieurs identités ou pour être plus exact, un assemblage de divers éléments appartenant non seulement au monde séculier (réel et naturel), mais aussi au monde de l'invisible et du sacré. Ce concept du sujet unique et multiple à la fois paraît toujours un peu étrange au regard du modèle occidental pour lequel le sujet kanak, tel que nous le décrivons, serait l'expression d'une dispersion ou d'une dilution. L'individu est selon notre conception dans l'impermanence et l'unicité ce qui borne le sujet à une forme de finitude, et ce n'est pas exactement ce qu'est un sujet kanak.

La complexité du sujet mélanésien interroge notre conception. Le sujet mélanésien tel que Jean-Marie Tjibaou le définit au cours dans son article *Être Mélanésien aujourd'hui*[324] « c'est celui qui sort de la terre, de l'humus, de la tribu (…). Nous ne sommes pas des hommes d'ailleurs. Nous sommes des hommes sortis de cette terre. » Ce sont en effet par ses liens forts qu'il entretient avec sa terre et une généalogie particulière qui fait référence aux éléments constitutifs de l'environnement naturel du Mélanésien que le sujet se pose comme individu appartenant à une communauté définie. Ainsi, « l'homme sort d'un arbre, d'un rocher, d'une tortue, d'un poulpe, d'une pierre, il sort du tonnerre, et le tonnerre, c'est le *totem.* Il est important de signaler que la relation avec le totem reste quelque chose de sacré. Si vous êtes descendant du requin vous avez la protection du requin (…) parce que ces totems, ce sont vos esprits. Ils font partie de vous. Vous leur devez respect et vénération *».* L'identité du sujet mélanésien est constituée des liens qu'il entretient avec la terre et les ancêtres et le désigne comme être ambivalent. Or, ce dualisme ne fait pas vraiment sens pour les Océaniens puisque les limites ne sont pas réelles, ils ne sont pas l'un et l'autre mais ils forment un seul bloc, une seule entité. Il n'existe pas d'identité fragmentée. La vision que les Mélanésiens se font du cosmos se présente comme un continuum entre l'espace familier, proche et visible des hommes et

---

[323] Tjibaou Emmanuel, « Le Souffle de Mélanésia 2000 », in *Mwà Vèè*, n° 87, 2017, p. 15.

[324] Tjibaou Jean-Marie, « Être Mélanésien aujourd'hui », in *Esprit, D'est en ouest, l'urgence d'une réflexion éthique,* Paris, Presse et Pluralisme / Revue Esprit, 1989, p. 81-93.

celui plus lointain, invisible des entités ancestrales ce qui donnerait à voir le Kanak comme un sujet permanent dans la permanence. Frédéric Rognon qui s'est intéressé à la problématique du *sujet dans la religion kanak*[325] éclaire notre entendement concernant l'usage des mots et leur signification dans l'identification du Kanak :

> « La langue est le reflet d'un certain nombre de choix culturels, mais non pas des capacités ou incapacités cognitives. À partir des faits de langue, nous pouvons donc conclure à des valeurs culturelles, mais non à des carences d'ordre cognitif : le Kanak n'est pas en état de confusion mentale entre lui-même et le monde, il exprime un fort attachement à sa terre et à son écosystème. Si le même mot désigne la sève et le sang, l'écorce et la peau, ce peut-être par projection des termes humains dans le végétal, et non forcément l'inverse. (…) Lorsque le Kanak dit : « Je suis un requin », il ne se confond pas avec un requin, mais il s'identifie comme appartenant au clan dont le totem est le requin. Ce faisant, il se distingue des autres clans. »

Pour comprendre la spécificité du sujet kanak, il convient notamment de le relier au mythe, aux figures ancestrales. Chaque clan possède ses propres totems, ses propres divinités. Le mythe auquel le Kanak est très attaché vient justifier la présence des ancêtres ou des âmes éternisées dans cet espace géo-culturel particulier qu'est la terre kanak. Il existe cependant non pas un mythe mais des mythes fondateurs selon les aires coutumières, mais nous ne sommes pas en mesure de les présenter tous car d'une part et de manière générale, les récits historico-généalogiques des chefferies et des clans sont rarement divulgués au grand public (les non-Kanak) et sont donc tenus secrets, d'autre part, seules les aires culturelles Paicî-Cèmûhi et Hoot ma Whaap ont fait l'objet de collectes de récits mythologiques. Le secret qui entoure ces récits a fait naître par ailleurs, un certain nombre de polémiques autour des diverses versions données par les collecteurs. Le plus connu sans doute est le mythe d'origine du pays paicî « Téâ Kanaké[326] » ou « Téâ, le premier homme », c'est en effet, celui qui a été retenu pour fédérer l'ensemble des mythes fondateurs[327] et des caractéristiques identificatoires des Kanak et que l'on retrouve dans le film de Brigitte Whaap, consacré au chemin kanak de l'ADCK, ensuite vient le mythe d'origine du pays Hoot Ma Whaap, dans lequel le lézard Goa semble être l'ancêtre des premières grandes chefferies. Le mythe déploie donc sa signification dans une dimension culturelle et trouve une forme de résonance dans les espaces paysagers mais aussi dans la faune, la flore et le minéral :

---

[325] Rognon Frédéric, « Le sujet dans la religion kanak, Anthropologie et missiologie chez Maurice Leenhardt, » in *Revue des sciences religieuses*, 81/2. 2007, p. 261.

[326] Pourawa Denis et Mouchonnière Eric, *Téa Kanaké, l'homme aux cinq vies*, Nouméa, Grain de sable/CCT, 2002 / Dubois Marie-Joseph, « Décodage des mythes néo-calédoniens », in *Cahiers d'Histoire du Pacifique*, Centre de recherches historiques pour le Pacifique, revue semestrielle, juillet 1975, p. 7 à 25. / Tjibaou Jean-Marie et Missote Philippe, *Kanaké – mélanésien de Nouvelle-Calédoni*e, Nouméa, Editions du Pacifique, 1978.

[327] Bensa Alban et Rivière Jean-Claude, *De l'Histoire des mythes, Narrations et polémiques autour du rocher Até. (Nouvelle- Calédonie).* Paris, L'Homme, 1988. / Leenhardt Maurice, *Do kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien* [1947], Paris, Gallimard, 1998.

> « Dans chaque pays kanak, chaque chose a un nom, chaque chose possède une énergie, un caillou, une rivière, un arbre, un lézard ou un oiseau, une montagne ou un poisson. Prenez un caillou, sauriez-vous me dire où se trouvent ses yeux ? Où se cache son coeur ? son cerveau ? Chacune de ces choses est vivante. De la plus petite feuille au plus grand des oiseaux. La tradition veut que chaque clan soit représenté par l'un d'eux »

déclare un vieux Kanak en langue vernaculaire à la 23' du film *L'Ile Continent* d'Alan Nogues. Au-delà de panoramiques sur le paysage, plusieurs plans sont consacrés aux oiseaux et aux lézards dans ce film. Les oiseaux, tels des oracles, perpétuent la présence réelle et protectrice des ancêtres en délivrant des messages, révèle le réalisateur en voix off. Quant au lézard, c'est un animal très emblématique pour les Kanak car il symbolise leurs ancêtres. L'image de cet animal est reproduite sur des poteaux, des flèches faîtières, mais aussi sur de nombreux articles de consommation (textiles, vaisselle, papeterie). Cette lecture de l'écosystème, de l'environnement paysager dans lequel évoluent les Kanak, livrée par le cinéaste, porte l'empreinte d'une sacralité spirituelle et permet de comprendre que le sujet kanak, quelle que soit son appartenance à une chefferie ou à un clan entretient une relation complexe avec la nature.

Selon Lamenais[328], « si nous savions interpréter cette langue magnifique de la Nature, si complètement initiés à ses secrets, nous en avions la pleine intelligence, le monde des corps nous serait révélé, nous y lirions, comme un livre écrit de la main de Dieu, la description de ses œuvres. » Cette lisibilité et cette lecture scripturaire de la nature, le sujet kanak est apte à le faire car il n'y a pas de dislocation, de rupture entre la nature et la culture, entre le visible et l'invisible, entre les morts et les vivants. Ce sont ces liens forts qui déterminent son identité, son statut, sa place dans la société. Le rapport à la terre est essentiel au point que le vocabulaire servant à désigner son clan est là encore en lien avec la nature tandis que d'autres issus de la modernité auraient opté pour des noms de lieux, de personnages illustres ou de noms de bataille.

Tout comme le sorcier et le chef, le sujet kanak est à même de recevoir des messages des esprits, c'est ce que nous propose le court métrage de Marcel Washetine *Ecoute Fahimé* présenté au premier festival du Pacifique Anûûrû Aboro en 2007, et dans lequel il est question d'une petite fille qui reçoit au cours d'un rêve, l'enseignement de son grand-père qui lui dévoile certains secrets sur la nature et le pouvoir des plantes, hérités de ses ancêtres. Les ancêtres ou âmes éternisées ne s'expriment donc pas seulement dans un espace géo-culturel qui permet une certaine résonance au mythe, ils investissent aussi le corps, la matière comme réceptacle de leurs paroles ainsi le sujet se fait verbe.

---

[328] Lamenais (de) Félicité-Robert, *Esquisse d'une philosophie et paroles d'un croyant,* Paris, Hachette BNF, 2016, p. 610.

2. *Memento mori*

> « Et d'abord un objet, qu'est-ce que c'est ? peut-être qu'un objet est ce qui permet de passer d'un sujet à l'autre, de relier, donc de vivre en société, d'être ensemble. »[329] Jean-Luc Godard.

Dans le documentaire, *Seconde vie*[330]*,* la réalisatrice Kareen Kainda, montre comment l'objet a vocation à devenir autre et qu'il n'y a pas de mort annoncée de l'objet, la finitude n'est applicable qu'à l'homme. Il est possible en effet de faire renaître de ses cendres un objet qui arrive à son terme, comme on remettrait au goût du jour des reliques du passé, sous une autre forme. Pour illustrer ce propos, la caméra suit le projet de revalorisation de déchets de trois personnages : le premier portrait est celui d'une artiste espagnole, installée à Nouméa en 2011. En se promenant sur les abords des rues, la jeune femme remarque des amas de canettes de bière. Ces objets qui défigurent le paysage urbain - on en trouve partout dans les rues de Nouméa - témoignent d'un penchant avéré pour l'alcool chez la jeunesse néo-calédonienne. Plusieurs gros plans sur cet objet invitent le spectateur à s'interroger sur la finalité de cette marchandise. À partir de ces canettes écrasées, l'artiste propose de monter un atelier autour de la transformation d'un objet déchu de sa fonction pour en faire une oeuvre d'art. Le deuxième témoignage met en scène une Néo-calédonienne qui travaille elle aussi autour de ce projet de revalorisation des déchets en objets d'art. Enfin, le dernier personnage suivi par la caméra est un Mélanésien du Vanuatu. Il est comédien et artiste. Lui aussi transforme la matière devenue inutile en objets fonctionnels : des instruments de musique en utilisant des bouteilles en plastique et des fils électriques par exemple. L'enjeu est de taille : sensibiliser la jeunesse à l'environnement et à l'esthétique. L'objet ne se définit pas uniquement par sa fonction.

Mais au-delà de la valeur fonctionnelle, esthétique et écologique de l'objet, nous devons appréhender l'objet comme catharsis de nos tourments existentiels. L'objet est ce qu'il restera de notre passage sur terre après notre mort puisqu'il n'est pas soumis au temps comme nous pouvons l'être. C'est dans cette dimension que nous devons comprendre le rôle de « Vanités[331] » qu'il peut jouer. L'homme conscient de sa finitude, tenterait par le truchement de l'objet d'oublier son angoisse de la mort et sa consommation ou plutôt son sur-consumérisme traduirait une sorte de fuite pour exorciser cette fin inéluctable qui caractérise la nature humaine. S'entourer d'objets relèverait alors

---

329 Godard Jean-Luc, *2 ou 3 choses que je sais d'elle.* Paris*,* Ed du Seuil/Avant-Scène, 197, p. 39.

330 *Seconde vie,* réal. Kainda Kareen, NC, Prod. Association Poadane et Ville de Nouméa, 2015, 14'30.

331 Le terme *vanité* est issu d'une citation d'un passage de la Bible, dans l'Ecclésiaste *: « Vanités des vanités, tout est vanité ».*

d'un divertissement moderne au sens pascalien du terme, pour tromper d'une part notre ennui existentiel, et dans un même temps tiendrait le rôle de *memento mori.*

Nous verrons comment l'objet porte en lui les germes de la révélation divine, et nous montrerons quel est le lien consubstantiel existant entre l'objet et la nécessité de dire à la fois son identité et son attachement aux esprits.

2.1. Objet totem et tabou

> « L'homme, ce fabricant, est voué par sa position au sein du cosmos à émonder, éclaircir, purifier, mettre en forme, à ramener de tout son pouvoir à l'harmonie et à la productivité, raccordant ainsi l'univers, cette grande cithare » G. Duby.[332]

Mot d'origine polynésienne, le tabou renvoie à des interdits, et caractérise ce qui appartient au sacré opposé à ce qui ne l'est pas. En Nouvelle-Calédonie, les tabous sont légion car, comme nous l'avons dit au cours de notre propos, tout est sacré en pays kanak et dès lors que la notion de sacralité s'applique tel un sceau sur tout ce qui relève des éléments paysagers, de la parole, des gestes de la vie quotidienne, où se situe la norme ? À quel moment est-il possible d'identifier quand il y a écart avec la norme puisque la porosité temporelle ne permet pas de situer, nous semble-t-il, un geste, une parole dans un passé et un présent superposé ? Comment le cinéma peut-il capturer des images de Mélanésiens évoluant dans un « *illo tempore* » et dans un temps résolument moderne ?

Le terme tabou désigne à la fois l'interdiction et l'objet prohibé comme nous l'a montré le réalisateur de *Bao*[333], Mai le Flochmoen, Son documentaire nous fait découvrir les tabous et les interdits à travers la parole d'un vieux Mélanésien qui explique à ses petits-enfants, lors d'une balade en forêt, l'importance de la tradition dans la vie des Kanak. S'adossant généralement sur des symboles, des mythes, des mystères, des rituels, etc., la tradition opère très souvent par des négations et frappe donc du sceau de l'interdit des pratiques quotidiennes qui sont également des pratiques liées à la magie, à la spiritualité de manière univoque.

---

[332] Duby Georges, *Saint Bernard et l'art cistercien,* Paris, Flammarion, 2010, p. 148.

[333]

Les sociétés dites primitives confèrent souvent aux objets sacrés une connotation magique, mais cette tendance n'apparaît pas seulement chez les indigènes, car en vérité, l'homme n'a jamais renoncé à dépasser les limites de la réalité pour accomplir un exploit, surmonter une épreuve impossible, communiquer avec les dieux et comme souvent dans la littérature et le cinéma, ce sont les adjuvants (personnages et/ou objets) qui l'aident à vaincre l'ennemi ou franchir les obstacles avec succès.

Il est vrai que les objets sacrés ont toujours occupé une place importante dans l'histoire de l'homme. Aujourd'hui, les progrès techniques et scientifiques ont eu, d'une certaine manière, raison de ces objets magiques qui peu à peu disparaissent de l'histoire pour se repositionner dans le champ de la superstition. On peut, en effet suivre l'évolution de l'objet sacré de l'Antiquité à notre siècle à travers la littérature ou le cinéma.

En littérature, Jean de La Fontaine raconte, dans *Les Amours de Psyché et Cupidon* (1669), que Psyché rapporte à Vénus le secret de la beauté de Proserpine dans une boîte qu'il lui est interdit d'ouvrir ; songeons aussi au *Conte du Graal* dans lequel l'auteur, Chrétien de Troyes narre l'épisode de cette étrange procession célébrant la fameuse coupe contenant le sang du Christ : le Graal, que voit passer Perceval lors d'une étrange procession au château du Roi Pêcheur ou encore le récit du *Chevalier au lion ou le roman d'Yvain* (XIIème siècle), dans lequel le même auteur met en scène l'épisode d'un anneau doté du « même pouvoir que le bois qui est sous l'écorce qui le recouvre, de telle sorte qu'on ne le voit point ». Cet objet qui assure l'invisibilité à qui la tient dans sa main suppose des conditions. Dans presque toutes les situations, l'objet magique apporte une réponse bénéfique à son utilisateur mais souvent le bénéfice de ce type d'objet est lié à une contrepartie, à une sorte de pacte : le détenteur de l'objet doit accomplir son devoir, remplir son engagement sous peine de voir tout espoir être annihilé voire un retournement de situation. Le non-respect de l'utilisation de l'objet enchanteur peut parfois retourner l'objet contre lui. C'est ainsi que dans le conte de Perrault, *Barbe bleue*, la clef tachée de sang permet d'identifier le méfait des épouses de Barbe bleue, qui finissent la tête coupée et exposée dans l'unique pièce qui leur était interdite. Nous verrons que pour les Mélanésiens et les non-Kanak qui ne respectent pas les lieux ou objets tabous, il existe des représailles non pas de la part des hommes mais des esprits.

Au cinéma, l'objet reste également un élément indispensable dans l'accomplissement d'un destin. Il est le point d'ancrage de la fiction. *La Sorcellerie à travers les âges*, réal. Benjamin Christensen, 1922 ; *Le Seigneur des Anneaux*, réal. Pete Jackson, 2013 ; *Harry Potter* (la saga 2007-2011) ; *Prince of Persia,* réal. Mike Newell (sa dague lui permet de remonter le temps), 2010 ; *Clash oh the Titans ; À la croisée des mondes : La Boussole d'or,* réal. Chris Weitz, 2007 ; *The Hobbit*, réal.

Peter Jackson ; Les *Marvel* ; *Warcraft*, Duncan Jones, 2016, etc., tous ces films ont pour élément commun un objet magique ou sacré. Le transfert du sacré aux objets dans la société océanienne réduit en quelque sorte la fracture entre le visible et l'invisible puisque l'objet en tant que représentation figurative de l'insaisissable, de l'absent, devient la matérialité du monde sensible. L'objet associé à l'idée du sacré est alors porteur de symboles, a une esthétique propre et se retrouve souvent à être le protagoniste d'une production cinématographique.

2.2. La représentation totémique des objets

Le totem est objet tabou. D'origine polynésienne, ce terme désigne les interdictions dans une dialectique du sacré et du profane[334], entre la norme et ce qui s'en écarte. À la fois interdiction et objet prohibé, ce qui est tabou ne peut être enfreint, car transgresser l'interdit c'est s'exposer à un châtiment humain ou divin. Les ethnologues appliquent ce substantif à tout ce qui relève de la magie, du religieux. Concernant la société kanak, le totem recouvre toutes les acceptions citées ci-dessus. Ainsi le totem est à la fois objet tabou, sacré, magique, rituel et protecteur d'un clan, d'une tribu. Les totems sont en généralement sculptés par une personne du clan et les emblèmes ou symboles racontent son histoire, son mythe. Dès lors que les objets sont des représentations des ancêtres, ils ne sont pas considérés comme inertes mais comme une sorte de déclinaison du vivant selon les sociétés océaniennes. La représentation totémique des objets c'est, en effet, la (re)création ou la métaphorisation matérielle d'une réalité du monde sensible, et il existe un grand nombre d'objets magico-mystiques dans les communautés autochtones, la case, l'ostensoir, le tapa, l'igname, la flèche faîtière, les totems, etc. Parmi cette somme d'objets sacrés, nous en avons retenu trois, les plus emblématiques sans doute de la culture et de l'identité kanak : la case, la monnaie et l'igname. Les réalisateurs qui l'ont bien compris, intègrent systématiquement dans leurs documentaires ou fictions des plans sur la case ou les gestes coutumiers dès lors que l'action se déroule sur les terres coutumières. Car la case n'est pas un simple élément de décor dans un plan, elle justifie l'historicité mélanésienne, son passé, son présent et son futur dans le monde visible et invisible.

---

[334] Voir Freud, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs,* Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque, 1913. Dans son ouvrage, Freud définit le mot tabou en précisant qu'il peut être entendu de deux manières : comme quelque chose de sacré mais aussi d'inquiétant, de dangereux, d'interdit. Voir aussi Lévi-Strauss C, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 1979.

2. 2. 1. La case[335]: représentation de la cosmogonie kanak

Il est intéressant en effet, d'examiner comment la société mélanésienne appréhende la dialectique de l'ici-bas et du très-haut dans la structure de la case. La case est une habitation ancestrale et, au sein du pays kanak, le chef, nous l'avons vu, incarne le lien entre les hommes entre eux et avec le monde des ancêtres. Cette double fonction qui lui est conférée lors de la cérémonie de reconnaissance de dignité, se concrétise dans l'héritage de la Grande Case ou Grande Maison. Dans *La construction des cases en pays xârâcùù*[336], la caméra enregistre les paroles du personnage en plan fixe. L'interlocuteur nous indique que la construction de la case du grand chef n'est pas une simple habitation car sa sacralité prend corps dès sa construction. Édifiée sur un tertre sacré, elle centralise le pouvoir du clan. La charpente s'organise autour du poteau central. Or, celui-ci ne sert pas seulement à relier le tertre de la case à la flèche faîtière, il a une signification symbolique : il est l'emblème du chef vivant et la flèche faîtière représente l'ancêtre fondateur. Cette verticalité met en exergue la correspondance entre le monde terrestre et l'outre-monde, celui de l'invisible. Placée au sommet de la grande case circulaire, la flèche faîtière est une sculpture en bois ornée de coquillages. Une des conques de la flèche sert à recueillir des plantes magiques, protectrices du « séjour paisible » et caractéristiques de chaque chefferie. Cette flèche est « le symbole » contemporain de l'identité kanak : elle est le motif central du drapeau et on le retrouve très souvent sur des objets de la vie quotidienne. Cette aiguille sculptée est la matérialisation du regard des ancêtres.

Par ailleurs, les poteaux constituant l'ossature représentent les différentes familles des clans et donc des ancêtres. En haut, là où se rejoignent les poteaux, se trouve le *panier sacré,* c'est-à-dire un noeud fait à l'aide de branches sur lequel est posé un panier empli d'objets sacrés. Ces branches, ce sont les esprits qui écoutent les vivants. « Lors des réunions, raconte le personnage, la parole monte jusqu'à eux puis elle redescend vers nous, vers les sujets (..). Les lianes qui servent de liens entre les poteaux sont là pour renforcer, attacher la parole qui est donnée. » Tous les épisodes importants de la vie collective prennent place sur l'allée ou dans la cour, face à la Grande Case. C'est la maison de la parole et les Vieux s'y réunissent pour toutes les décisions collectives. La Grande Case est à la fois un édifice social et un sanctuaire : c'est là que sont décidées les lois des hommes inspirés par la sagesse des anciens et la présence des ancêtres. Personne n'a le droit d'y pénétrer ou même d'approcher sans y être invité. On associe souvent le mot culte à celui de l'objet lorsque l'on caractérise ce dernier comme symbolique. Or, dans le mot culte, on retrouve cette connotation religieuse, cette idée de

---

[335] Voir Tjibaou Jean-Marie, Misotte Philippe, *La Case et le sapin,* Nouméa, Éd. Grain de Sable, 1995. Voir https://youtu.be/fvVlfV4OA0

[336] *La construction des cases en pays xârâcùù*, réal. Reynes José, Jorédié Karl. NC. Prod. ALK. 2015, 8'33 (VOST).

vénération par des peuples. Culte des vivants, culte des morts, le Kanak se situe dans l'entre-deux : le monde réel et le monde imaginaire, il est l'un et l'autre. C'est ce que l'on retrouve dans les mots de l'ethnolinguiste Georges Haudricourt à propos de l'homme et l'igname : « L'homme vivant qui mange des ignames est le « cultivé », alors que, mort, il est devenu un « inculte », comme le champ abandonné devient jachère. Mais, de même que la jachère peut redevenir un champ, « l'inculte » peut redevenir « cultivé », il apparaît donc comme le « dieu », ancêtre des clans[337]. »

2. 2. 2. La monnaie, une devise spirituelle

> « Le « âdi », « môô », « bié », « mieû » ou « hagi » (monnaie kanak) dans sa composition représente l'Homme. Il porte et cristallise la Parole délivrée à chaque type de cérémonie. Il a une valeur déterminante dans toutes les coutumes faites sur la Grande Terre. » Extrait de La *Charte du peuple kana*k, 2014.

Âdi, monnaie kanak[338] est le tout premier documentaire consacré à la monnaie kanak réalisé par Martine Dahl et Philippe Huneau en 1983, dans la vallée de Tchamba au sein du clan des Namubé : « Puisse ce film n'être pas seulement un document unique sur une technologie ancienne, mais qu'il soit également et conformément aux voeux de nos "vieux", détenteurs de ces secrets de fabrication, un encouragement pour que se perpétue au travers des générations nouvelles, cet héritage de nos ancêtres ». C'est donc dans un but de conservation du passé que les réalisateurs ont souhaité filmer les étapes de la fabrication de la monnaie et enregistrer la parole des anciens. La monnaie kanak est, en effet, un héritage extraordinaire qui véhicule avant tout des histoires de parenté et d'ancêtres qui sous-tendent sa confection. Cette monnaie est extra-ordinaire dans le sens où elle n'est pas un moyen de paiement, son usage, essentiellement cérémoniel, desserre l'idée d'un quelconque emploi à valeur économique, lors des cérémonies coutumières, elle accompagne la parole et scelle les échanges mais on l'utilise aussi pour les transactions : contrat foncier, construction d'une case, de pirogue, contrat d'adoption ; on l'offre en échange d'une recette médicinale ou pour obtenir une faveur. Sa valeur est avant tout spirituelle : offrir ou recevoir une monnaie est un geste sacré. La notion de spiritualité déborde de sa pratique dans la communication constante établie entre le monde des vivants et celui des morts. En outre, sa forme s'apparente à un « chapelet » que l'on pourrait égrener : chaque perle correspondant à un héritage spirituel d'une parenté.

---

[337] Haudricourt André-Georges, « Nature et culture dans la civilisation de l'igname : L'origine des clones et des clans » *L'Homme*, n° 4, t. 1, 1964, p. 93-104.

[338] *Âdi, monnaie kanak*, réal. Dahl Martine, Huneau Philippe, NC, Prod. ADCK, 1984, 14 mn. Voir émission Wéary

Avant d'être matérialisée sous formes de pièces, de billets ou dématérialisée en tant que monnaie scripturale, la monnaie avait cours, au fil des siècles, sous d'autres aspects : le troc, le sel, le blé, les perles, étoffes, etc. Ainsi, autrefois, en pays kanak, circulaient différents types de monnaie, selon les régions, allant de la hache ostensoir en jade à la monnaie totémique en passant par les jupes de fibres, des coquillages et des perles. Tous les types de monnaie ont une histoire, un mythe : la monnaie de coquillage, par exemple, symbolise le sang, la vie qui circule entre les ancêtres et les vivants, c'est aussi la parole qui parcourt le pays kanak puisque voyage d'une région à une autre, d'un clan à un autre en tant qu'offrande lors des naissances et des deuils. Aujourd'hui, bien sûr, les billets de banque remplacent les objets traditionnels dans les cérémonies d'échange mais certains objets, comme la monnaie de coquillage, ont gardé leur sens sacré car la culture océanienne permet, de repenser la monnaie comme objet totémique puisque selon leur tradition, la monnaie fait référence « au mythe fondateur des objets ». En langue fwai et en langue nemi la monnaie se dit « thewe ». La traduction de ce terme signifie tout d'abord coquillage mais si on décompose le terme, / *the* / veut dire : début, origine, ancêtre et / *we* / eau. Ces éléments, comme nous pouvons le remarquer, appartiennent au monde marin. Or, c'est dans ces fonds marins que séjournent les ancêtres, les morts. Les Mélanésiens considèrent la mer comme une sorte de paradis[339] et restent circonspects quant à son usage pour ne pas subir le courroux des ancêtres.

Bùrù tara paa[340]*,* est un film qui raconte comment une monnaie a circulé durant la révolte de 1917 contre la présence française. Les personnages principaux : Iké et Nâba connaissent le secret de cette monnaie mystérieuse venant de Hienghène (Hyehen) et relatent les faits qui ont suscité de nombreuses jalousies et rivalités entre tribus kanak autour de cette monnaie. Cette devise est la représentation de figures ancestrales, en général celle de l'aîné d'un clan (on retrouve ses symboles sur les sculptures des flèches faîtières, ou encore sur les poteaux latéraux de la Grande Case). Au sommet du plafond de la grande case est fixé un « panier sacré » : *nékaré arii* en langue a'jië dans lequel chaque clan dépose des objets tabous parmi lesquels nous retrouvons la monnaie. Ce que nous devons savoir également (nous fondons notre propos sur l'article de Bealo Wedoi consacré à la monnaie kanak[341]), c'est qu'il existe, comme dans tous les systèmes monétaires, des déclinaisons selon les événements à célébrer (demande en mariage, mariage, naissance, adoption et deuil). Ainsi, de la naissance à la mort (on la retrouve dans la valise du mort par exemple), la monnaie blanche ou noire dont la composition peut varier sur quelques éléments selon l'événement à célébrer, accompagne le Kanak, tout comme l'igname que nous analyserons ultérieurement.

---

339 Voir les films *Anges et démons* (Alan Nogues) - *L'île continent (*Alan Nogues) -*Weyem, la vallée sacrée* (J.-L. Devillers)

340 Menrenpon Kabwa Désiré, *Bùrù tara paa*, N-C, Tita Production / Ânûû-ru âboro, 2010, 6'23.

341 Wedoi Belao, « La monnaie kanak » in *Mwà Vèè. Monnaie/ Monnaie.* NC, N° 7, Déc. 1997, p. 36-39.

Cette devise singulière composée de perles, de coquillages, de plumes et d'os de roussettes, comme le montre Jean, de la tribu de Napwepa dans le documentaire *La natte et la monnaie kanak*[342], réalisé par Cédric Tyea et Lou Lurde, fait l'objet d'une longue préparation technique et traditionnelle. Sa fabrication tenue secrète est transmise de génération en génération ; en général cette transmission se fait par l'oncle maternel. Seul, l'initié sait reconstituer à partir des éléments qui la composent, l'origine et l'histoire d'une monnaie. Semblable à l'image de l'homme et donc des ancêtres, cette monnaie possède une tête, un corps, des bras, des jambes ou un pénis selon les régions. Symbolisés par les éléments qui la constituent : la tête peut être sculptée ou correspondre à un noeud tressé, le corps est représenté par un os de lézard (animal emblématique et fondateur du mythe) ou de roussette ; les pieds ou le pénis sont également en poils de roussette. Pour l'offrir, on enveloppe cette monnaie dans un étui élaboré à partir de fibres végétales ou un tissu que l'on appelle « maison ». Citons encore le film *Morua Mizaël*[343] de Mado Ayawa dans lequel Mizaël Tiapy Goroboredjo, de la tribu d'Ometteux, transmet à ses petits-enfants ses connaissances sur la fabrication de la monnaie kanak. La caméra agit ici en véritable objet révélateur d'un patrimoine sacré.

La monnaie de coquillage est aujourd'hui, avec l'igname, la monnaie traditionnelle la plus estimée dans la société kanak et joue toujours un rôle majeur dans le système d'échange au Nord et Centre Nord de la Grande Terre.

---

342 Tyéa Cédric, Lurde Lou, *La natte et la monnaie kanak*, réal., N-C, Prod. Calédonia, *Wéari,* 2017, 27'55.

343 Ayawa Mado, Morua Mizaël, NC, ADCK, 2017, 14 mn.

2.3. L'igname, une dialectique de la temporalité et de la totémisation

Sébastien Lebègue -Photographe et dessinateur - exposition « Coutume kanak » ADCK- 2015

« L'IGNAME ET LE TARO sont les symboles de la coutume kanak. Leur présence dans les cérémonies coutumières marque l'ancrage des clans dans leurs terroirs. Il en est de même du SAPIN et du COCOTIER qui bordent les tertres claniques et les espaces coutumiers » - Extrait de La *Charte du peuple kanak*, 2014.

2.3.1. La temporalité

La temporalité est un sujet qui a toujours occupé l'esprit des hommes tant sa définition varie selon les aires géographiques et culturelles que nous occupons. En effet, le système temporel est soumis à des interprétations divergentes dans une approche psychologique, religieuse ou scientifique. Chez les Européens, le temps se structure dans une certaine linéarité, chez les peuples dits premiers, en revanche, le temps est continu non syncopé et ne se définit pas par rapport à une antériorité, une actualité ou un avenir, le temps est UN. De ce fait, l'esprit de chaque individu peut voyager dans le temps à son gré. Cela nous évoque la théorie de Saint Augustin remise en cause par Paul Ricoeur dans *Temps et récit*[344]*,* selon laquelle, le temps se fonde sur la capacité de l'âme à se souvenir (la *retentio*)*,* à être en présence de l'actualité (l'*attentio*) et à envisager le futur (la *protentio*).[345] L'écueil que relève P. Ricoeur dans la conception temporelle augustinienne, c'est ce rapport à l'âme qui se souvient (il y a un *je* qui se souvient et qui a la capacité de remplir les vides temporels, voire de les

[344] Ricoeur Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, 3 vol.
[345] Ricoeur Paul, *Temps et récit 1,* Paris, Seuil, 1983, p. 85.

anticiper, de raviver le souvenir) sans entrer en résonance avec le temps physique. Il s'agirait là, d'une appréhension temporelle basée uniquement sur de la psychologie. Mais qu'est-ce que le temps physique pour les Kanak, par exemple ? Celui-ci, n'est ni éphémère, ni éternel, il recouvre une notion de circularité. La temporalité est donc porteuse d'un paradoxe si l'on en croit la conception ricoeurienne du temps qui s'oppose à l'approche augustinienne, proche de celle des indigènes de Nouvelle-Calédonie.

Temps logico-physique, temps vécu ou temps personnel, interroger la notion de temps est un exercice complexe auquel se sont prêtés quelques photographes reporters ou documentaristes néo-calédoniens en mettant au centre de leur objectif tout d'abord « l'igname ». L'igname est à la fois un élément de base de l'alimentation mélanésienne et un repère temporel. Il définit le temps physique des Kanak et celui du temps vécu qui se manifeste dans un enchevêtrement d'histoires personnelles et ancestrales. La manifestation du temps dans les documentaires et certains courts se trouve également dans les récits, les mythes et les symboles. Toutes ces références ont un enjeu mémoriel *atrehmekun* en langue *drehu* qui renvoient à l'origine *qaan* et donc au temps.

2.3.2. L'igname

« **L**a création du monde dans la conception kanak passe par les plantes et la nature. Pour nous, l'homme est issu d'un élément végétal ou animal qui prend un caractère magique, (…). Le Kanak fonctionne toujours en duo avec ces éléments. C'est de ce rapport qu'il tire son énergie vitale. Dans

Dessin Sébastien Lebègue, Extrait du livre *Coutume kanak* ©ADCK - CCT et Au vent des îles, 2018

cette conception, le végétal occupe une place particulièrement importante », raconte Béalo Wedoye[346]dans un entretien accordé au magazine *Mwà Véé*.

Le monde kanak, comme nous le savons, est un peuple de cueilleurs-pêcheurs, ils occupent au moment de l'arrivée des Européens les plaines littorales et les vallées de l'intérieur. En effet, des vestiges d'aménagements complexes de tarodières irriguées en terrasses, de billons d'ignames sur pentes attestent que la population est nombreuse et entreprenante au moment des premiers contacts avec les Européens. L'exploitation du terroir est communautaire : partage des terres et travail en famille. Le village installé à proximité des cultures permet aux familles de se partager et d'exploiter les terres. Le taro et l'igname occupent donc une place importante dans l'agriculture des Mélanésiens mais l'igname détient un statut particulier au sein de leur communauté, car outre le fait qu'il constitue l'élément de base de leur alimentation et que son cycle horticole vienne rythmer le calendrier annuel kanak, l'igname est aussi vecteur de significations spirituelles. De ce fait, nombreux sont les films qui mettent à l'honneur ce tubercule : des reportages télévisés sur NC 1ère, Calédonia aux documentaires ou fictions, l'igname est un objet à propos duquel on ne peut pas faire silence.

Le film de Lynda Mayat, *L'igname*[347]*,* montre à travers le témoignage d'un ancien, l'histoire de l'igname. Cette racine naît des entrailles de la terre comme l'enfant naît des entrailles de sa mère. La terre, c'est celle des ancêtres, elle est imprégnée de leur esprit et, comme la terre permet de cultiver l'igname, elle apporte la vie. La terre et l'igname sont donc des éléments naturels sacrés et tous les ans dans les huit pays kanak on se rassemble pour fêter l'igname nouvelle. « To véraka vèi ko » ce qui signifie en langue Aro, *on se rassemble autour de l'igname*. En voix off ou face caméra, le vieil homme commente les images et explique comment planter l'igname selon la tradition, c'est-à-dire en prenant garde à tous les interdits et ils sont nombreux. Nous comprenons également par le biais de ce témoignage, qu'avant la colonisation, les ancêtres ne possédaient pas de calendrier et qu'ils calculaient le temps en fonction de la culture du tubercule.

---

[346] Del Rio Gérard « Sur le chemin Kanak avec Béalo Wedoye » in *Mwà Vèè, Le monde végétal* - ADCK, juin 1997, n° 16, p 48-54.

[347] Mayat Lynda, *L'igname,* N-C, Prod. *Anûû-ru Aboro* / Hânu-marip, 2011, 15 mn.

Ainsi, dans tous les pays kanak, le calendrier annuel et traditionnel ne correspond pas au calendrier géorgien mais est gouverné par le cycle de l'igname en lien avec celui des saisons. De la mise en terre à la récolte, toute la population océanienne vit au rythme de son cycle. Symbole de vie, il est à noter que l'igname a un temps de développement similaire à celui d'une grossesse : la plantation débute au mois de juin et la récolte à partir de février. La vie sociale kanak est donc rythmée par les étapes de la pousse de l'igname, et la récolte de l'igname nouvelle marque le début d'un nouveau cycle, et donc du nouvel an kanak. C'est dans ce cadre de festivité particulière que la caméra de la réalisatrice s'est invitée pour partager avec le spectateur la cérémonie de la première igname à Werap (Hienghène), dans le clan de Benoît Boulet. Chaque année, c'est la tribu de Goro à Yaté qui ouvre le chemin coutumier de la Grande Terre en fêtant en premier, la récolte du tubercule. Les fêtes vont ensuite se succéder jusqu'en juin sur tout le pays, chaque aire célébrant à sa façon l'igname nouvelle. Dans tous les cas, il s'agit de marquer le début de l'année coutumière kanak et surtout de célébrer le renouveau d'un cycle, célébrer la vie au travers du symbole de l'igname.

Si l'igname est la base de leur alimentation traditionnelle, ce tubercule que les Kanak considèrent comme sacré est aussi au centre de toutes les grandes cérémonies coutumières : mariages, naissances, décès, intronisation d'un chef, l'igname est omniprésente. Son importance est telle que Dominique Roberjot et Christelle Della-Maggiori, lui donne le premier rôle et le dote de la parole dans leur film :

> « Les légendes et les chants racontent les chemins que j'ai empruntés, je suis le jumeau de l'homme, ensemble, nous sommes le cycle de la vie (…). Je suis l'igname depuis la nuit des temps, je rythme la vie des hommes. (…). Je suis le symbole de l'unité des clans, de la paix, de l'amour et du partage, je dessine le cercle. » *Yam. Quand l'igname raconte les hommes*[348].

[348] Roberjot Dominique et Della-Maggiori Christelle, *Yam. Quand l'igname raconte les hommes.* NC- Latitude Pacific, 2016, 57 mn.

2.3.3. La totémisation

> « Moi, l'enfant sacré, je vais nourrir de ma chair les dieux avant de nourrir les hommes, je suis l'igname, je suis le lien entre la terre et la mer, entre le monde des esprits et le monde des vivants. »[349]

Ce tubercule, choisi pour illustrer l'affiche du festival Anûû-rû Aboro en 2009, représente beaucoup pour le peuple kanak, car il est question justement de sa représentation. L'igname et son cycle représentent les étapes spirituelles de leur monde : celui des origines, de la terre nourricière, de la chefferie, des cérémonies et du passage dans l'autre monde ou pourrait-on dire de l'outre-monde. Sans lui pas de chemin coutumier, pas d'échanges ni de fonctions statutaires puisque c'est par lui que l'organisation sociale s'établit. Ce tubercule qui symbolise le clan permet à chacun de prendre sa place dans la société. « Nous avons chacun nos espaces culturels et claniques et, à l'intérieur de ces espaces, les esprits de nos ancêtres sont là »[350], explique Georges Mandaoué, sénateur coutumier de la Nouvelle-Calédonie. Le champ des ignames, c'est un champ côtoyé par les vivants et les morts. L'esprit de la terre se trouve donc dans tout ce qui sort de la terre et donc de l'igname, symbole de l'identité kanak. Chaque champ est protégé par un gardien à qui l'on doit présenter la coutume pour pénétrer dans un espace culturel qui n'est pas le sien. Il faut « montrer son visage à ceux qui, dans le monde visible, représentent les gens qui sont dans le monde invisible »[351] nous dit encore G. Mandaoué.

Il est aussi question d'interdits autour de l'igname, car l'igname est un objet, consommable et comestible, certes mais sacré. Les interdits[352]nombreux, comme le souligne l'ethnolinguiste Isabelle Leblic dans son ouvrage *Ignames, interdits et ancêtres en Nouvelle-Calédonie*[353], situent ce tubercule dans le champ du sacré, du tabou. Tous les rituels ou coutumes se font à base de l'igname. La culture de l'igname, geste répété depuis toujours par les ancêtres, est un aliment sacré servant de médicament, de totem ou d'offrande, il symbolise le rapport fondateur à la terre. Il est à ce titre un des personnages principaux inanimés des documentaires ou des films tournés sur les Kanak puisqu'il représente leur identité et un des mythes fondateurs de la Grande Terre.

---

[349] *Ibid*.

[350] Mandaoué Georges, « La perception kanak de l'environnement », in *Mwà Vèè, L'espace de vie kanak, L'esprit de la terre, l'esprit de la mer,* NC, ADCK, n° 63, janvier-février-mars 2009, p. 16-23.

[351] *Ibid*, p.18.

[352] Leblic Isabelle, « Ignames, interdits et ancêtres en Nouvelle-Calédonie », in *Journal de la Société des Océanistes*, 114-115 | 2002, p. 115-127.

[353] *Ibid.*

Les mythes racontent également l'histoire des éléments naturels (plantes, pierres, ainsi que les êtres animés : animaux, poissons), dans *Yam*, *quand l'igname raconte les hommes*[354], les co-réalisatrices dévoilent un mythe connu de tous les Kanak de toutes les aires culturelles. Nous avions vu auparavant que l'igname était un symbole de la temporalité océanienne et une sorte de totem. Dans son film, le spectateur devine très vite que le rôle principal est attribué à l'igname puisque dès les premières minutes il entend l'ancêtre fondateur s'exprimer ainsi sur fond noir :

> « Je suis le savoir, je suis la sagesse, je lui apprends à vivre en harmonie avec la terre. Il sait qu'il y a des règles à suivre pour ne pas rompre les harmonies, il sait qu'il fait partie d'un tout. Un homme qui ne respecte pas l'igname n'a pas sa place dans la coutume, l'homme ne peut ignorer son jumeau (…). Je rythme la boucle infinie de la vie à la mort, à la vie. L'homme doit perpétuer le cercle. »

Puis, l'importance qu'occupe l'igname, ancêtre fondateur, dans le film, se donne à voir dans les occurrences de son apparition et/ou de sa voix, dans chaque plan du début jusqu'à la fin. En ce sens, le mythe fondateur de l'igname ne saurait se réduire seulement à un passé, le mythe des sociétés océaniennes prend vie dans le temps présent à travers des objets, appartenant à leur environnement immédiat, dans un usage collectif et cyclique.

2. 4. De l'objet social à l'objet sacré

> « Des objets, il y en a, dans tous les plans, sur les tables, au mur… Tout cela c'est l'espace de l'homme, il s'y mesure et détermine son humanité à partir du souvenir de ses gestes : son temps est couvert d'usages, il n'y a pas d'autre autorité dans sa vie que celle qu'il imprime à l'inerte en le formant et en le manipulant. »[355]
>
> Roland Barthes, *Le monde-objet,* 1964.

La relation qu'entretiennent les Océaniens avec certains objets du quotidien (case, igname…), comme nous venons de le voir, ne correspond pas tout à fait aux normes de notre société occidentale qui adopte plutôt un rapport téléologique avec les objets. Bien sûr, les sociétés orales n'échappent pas à la fascination pour ces objets des temps modernes, mais cette fascination n'est pas aussi fondamentale que pour les Occidentaux, même si elle tend, certes, à le devenir, du fait de la globalisation et de l'économie de consommation. L'homme manifeste une sorte de fascination quasi

---

[354] *Yam, quand l'igname raconte les hommes,* réal. Roberjot Dominique, Della-Maggiori Christelle, NC, Prod. Latitude 21 Pacifique, 2016, 56 mn.

[355] Barthes Roland, « Le Monde-objet » in *Les Lettres Nouvelles*, Cahiers de l'Herne, n° 67, 1995, p. 27.

religieuse (religion profane) devant certains « objets cultes » de consommation, nous pensons au téléphone, à l'ordinateur, à la télévision, aux vêtements, aux montres, aux voitures, etc., or, cette dévotion s'oppose à la conception judéo-chrétienne selon laquelle on doit se défaire du matérialisme pour élever son âme. Cependant, notre environnement tout entier n'est qu'objet.

L'architecte et urbaniste Jean-Yves Toussaint déclare dans un article sur les objets : « Pas d'actions et pas d'activités quotidiennes sans une multiplicité d'objets (…). Toute activité anthropique requiert des objets et des dispositifs techniques, des activités les plus sacrées aux activités les plus profanes[356] ». En effet, l'objet fait partie de notre quotidien. Son usage est le plus souvent réduit à un usage fonctionnel, pragmatique, c'est une aide domestique. Cependant, loin de le consommer dans des proportions raisonnables, le consommateur se lance dans des achats compulsifs et futiles. Dans d'autres cas, dépassant cette idée d'utilitarisme, l'objet est également réduit à une fonction esthétique ou affective. Il ne répond pas ici à une vraie nécessité, mais est le résultat d'une expression artistique ou sentimentale. L'aliénation dont nous faisons preuve à l'égard de l'objet semble précipiter l'homme, en effet, dans une dépendance obsédante, nous poussant à croire parfois qu'il serait un nouveau Dieu…

Par ailleurs, outre sa fonction utilitaire et le plus souvent dans sa dimension inutile, posséder un objet permet à son détenteur d'afficher son rang social. Pour Jean Baudrillard, auteur de « La morale des objets[357] », « les objets ne s'épuisent jamais dans ce à quoi ils servent, et c'est dans cet excès de présence qu'ils prennent leur signification de prestige, qu'ils *désignent* non plus le monde mais l'être et le rang social de leur détenteur ». Cet accès aux objets (bon marché ou hors de prix) déterminerait donc notre place dans la société et notre capacité à fabriquer ou à utiliser des objets engagerait l'homme dans son agir sur le monde. Il est inquiétant de voir dans ces objets inanimés, des instruments qui viendraient modifier profondément notre rapport au monde, aux autres et ce faisant, à nous-mêmes.

Dès lors, la valeur que l'individu assigne à l'objet interroge sur le paradoxe qu'il présente : qu'il soit utile et esthétique, nous n'en doutons pas, mais qu'il soit pratique ou consommable comme l'igname et à la fois une représentation des ancêtres nous incite à réfléchir à sa fonction véritable : narrative, axiologique, mnémotechnique, sociale, culturelle, historique, patrimoniale, symbolique, métaphysique, sentimentale… Les objets nous interrogent autant que nous les interrogeons. La case, l'igname ou la monnaie, pour ne citer que ces objets du quotidien kanak sont, en effet, la preuve matérielle et visible d'une présence spirituelle et invisible pour lesquels, les Mélanésiens observent une ferveur mystique particulière. L'objet trivial, réduit à sa fonction domestique, s'écarte ici de son

---

[356] Toussaint Jean-Yves, « Pas d'existence sans objets » WWW.latribune.fr (21 mai 2014). Consulté le 11.09.2019.
[357] Baudrillard Jean, « La morale des objets », in *Communications*, 13, *Les Objets*, 1969, p. 24-25.

usage profane pour témoigner de la grandeur de Dieu dans une valeur spirituelle alors que dans les sociétés chrétiennes, cette dévotion particulière a pour vocation première de rendre hommage dans le cadre d'un culte religieux, à un dieu représenté sous formes de reliques, suaires, autel, etc. Il est rare en effet, de retrouver, dans les sociétés monothéistes, cette pieuse dévotion pour des objets séculiers, dans ce cas, comme dit auparavant, cette fascination reste d'une certaine manière religieuse mais profane.

Selon les rôles que l'on prête aux objets, ceux-ci déterminent le glissement de l'utilitaire vers le sacré et donnent à penser que l'objet lorsqu'il est porteur de symbole dit tout de nous : il affirme notre individualité, fonde pour partie notre humanité, reflète notre âme ou encore révèle notre relation au monde. Ainsi l'objet sacré inscrit le Kanak dans son histoire et dans son rapport à la spiritualité, à la transcendance, au sens. Les documentaristes néo-calédoniens ont décodé pour le spectateur non initié cette particularité et ont montré notamment à travers leurs films que l'objet, qu'il soit naturel ou culturel, n'était pas seulement affaire de pragmatisme mais de sacralité et qu'il servait de lien entre les générations, formant ainsi une continuité dans la transmission : l'objet sacré appartient au mythe fondateur de la culture kanak.

3. *In illo tempore*

> « Qu'est-ce qui a été autrefois ?
> C'est ce qui doit être à l'avenir.
> Qu'est-ce qui s'est fait ?
> C'est ce qui doit se faire encore ».
> *Ecclésiaste*, 1, 9, *la Bible,* trad. Lemaître de Sacy.

Avant la colonisation, les Kanak avaient une notion très particulière du temps. Joseph Pidjot nous explique dans son article « Autre temps, autre moeurs : la coutume évolue[358] », que les anciennes représentations kanak du temps ne formaient pas un système unifié. Chaque unité de temps (jour-lunaison-saison-année) était autonome et donnait lieu à des décomptes spécifiques : décompte des nuits plutôt que les jours par exemple. Pour fixer la date d'un évènement important (mariage, deuil, cérémonie…) on énonçait le nombre de nuits à passer jusqu'à son échéance. C'est dans ce cadre qu'était, autrefois réévaluée la succession des mois lunaires. Aujourd'hui, le cycle de l'igname

[358] Pidjot Joseph, « Terre et développement, autre temps, autre moeurs : la coutume évolue », in *Mwà Vèè,* N-C, n°1, 1993. p. 21-25.

(plantation, pousse, récolte) continue de rythmer le quotidien calendaire kanak, mais depuis l'introduction du calendrier grégorien, une correspondance a été établie entre mois lunaires et mois solaires. Ce mode spécifique de conceptualisation et de mesure du temps, montre que la temporalité océanienne est bien différente de celle des Occidentaux. Ils doivent désormais, leur nouvelle conception de la temporalité aux missionnaires qui avaient, du temps de l'évangélisation, imposé leur calendrier liturgique correspondant également à celui de la société occidentale.

Pour Mircea Eliade, « l'homme archaïque ne connaît pas d'acte qui n'ait été posé et vécu antérieurement par un autre, un autre qui n'était pas un homme. Ce qu'il a fait, a déjà été fait. Sa vie est la répétition ininterrompue de gestes inaugurés par d'autres[359] ». C'est une conception du monde que les Océaniens reconnaissent et illustrent à travers la répétition de gestes ancestraux et la transmission de leurs savoirs. Nous avions déjà évoqué dans ce texte, cette idée d'infinitude dans la perception du monde et de l'homme kanak. Les Mélanésiens, selon leurs croyances, font partie d'un tout et le sujet prend place dans cet espace-temps *ab origine* dans un *continuum* ou pour le dire autrement un *aiôn,* car à travers et par lui ressurgit inéluctablement un passé immémorial : celui des mythes fondateurs, des ancêtres mais aussi un présent et un futur mimant ainsi la répétition éternelle, non pas du temps humain mais du temps « irréel ». Ainsi, le temps dans le rapport que le Mélanésien entretient avec la cosmogonie se redéfinit et devient pluriel : il est à la fois celui de l'ici et de maintenant, celui de l'ailleurs et d'autrefois et celui de demain. Un seul instant concentre plusieurs vécus d'ancêtres, de clans, de tribus et d'hommes et de femmes. Le temps ne fractionne plus le quotidien mais semble au contraire être la représentation inconsciente de plusieurs générations, de plusieurs Histoires qui trouvent leur aboutissement dans un temps *coutumier,* entrant en résonance avec les croyances et les rites kanak.

Nous verrons comment les réalisateurs font *voir* et comment ils font *voir* cette notion de temps sacré à partir du *mythos,* au sens de récit de création, d'événements fondateurs survenus *in illo tempore* ou encore comme le rappelle Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe*, au « temps prestigieux des commencements[360] ». Filmer le mythe permet au spectateur d'accéder au temps sacré dans lequel évoluent les Mélanésiens de Nouvelle-Calédonie.

3.1 Définition du mythe selon Mircea Eliade

> « Essai d'une définition du mythe : Il serait difficile de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes (…) Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires. Personnellement, la définition qui me semble la moins

[359] Eliade Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour* (1949), Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1989.
[360] Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1963, p. 16-17.

imparfaite, parce que la plus large, est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements".

Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment, une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création », on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des Êtres Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des « commencements ». Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la « sur-naturalité ») de leurs œuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel ») dans le Monde.

C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore c'est à la suite des interventions des Êtres Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel, (…) il importe de souligner, sans attendre, un fait qui nous semble essentiel le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une « histoire vraie », parce qu'il se réfère toujours à des réalités. Le mythe cosmogonique est « vrai » parce que l'existence du Monde est là pour le prouver. (…) Du fait que le mythe relate les *gesta* des Etres Surnaturels et la manifestation de leurs puissances sacrées, il devient le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives. Lorsque le missionnaire-ethnologue C. Strehlow demandait aux Australiens Arunta pourquoi ils célébraient certaines cérémonies, on lui répondait invariablement « Parce que les ancêtres l'ont ainsi prescrit ». Les Kai de la Nouvelle-Guinée refusaient de modifier leur manière de vivre et de travailler, et ils s'en expliquaient « C'est ainsi qu'on fait les Nemus (les Ancêtres mythiques) et nous faisons de la même façon ». Interrogé sur la raison de tel détail d'une cérémonie, le chanteur Navaho répondait « Parce que le Peuple saint le fit de cette manière la première fois ».

Nous trouvons exactement la même justification dans la prière qui accompagne un rituel tibétain primitif « Comme il a été transmis depuis le début de la création de la terre, ainsi nous devons sacrifier. (…) Comme nos ancêtres firent dans les temps anciens, ainsi nous faisons aujourd'hui ». C'est aussi la justification invoquée par les théologiens et les ritualistes hindous. « Nous devons faire ce que les dieux ont fait au commencement. » (Satapatha Brâhmana, vu, .2, 1, 4.) [361].

3.2. Cosmogonie et mythes fondateurs

> « Tout l'espace n'était pas peuplé mais il était habité, traversé par les gens et donc le Sud n'était pas un désert humain comme on le prétend parfois. Il était habité culturellement et spirituellement. Cette réalité sociale, culturelle et spirituelle est exprimée dans plusieurs grands mythes du Sud » - Raphaël Mapou.[362]

Le mythe (*mythos*) est une notion susceptible de diverses acceptions et appréhensions. Pierre Brunel soulignait, dans la préface de son *Dictionnaire des mythes littéraires* le « flou terminologique[363] » attaché à ce terme. Selon le spécialiste de l'histoire comparée des mythes et des

[361] *Ibid.,* p. 16-17

[362] Ancien conseiller du gouvernement de la Nouvelle-Calédonie en 2001, puis chargé des affaires coutumières de 2001 à 2002.

[363] Brunel Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 7.

religions, Mircea Eliade, au XIXe siècle, le mythe signifiait tout ce qui s'opposait à la *réalité* [364] mais les recherches des ethnologues nous ont conduits à reconsidérer cette définition. Il n'est plus l'apanage de la littérature et des sciences ethno-religieuses puisque désormais, on le retrouve dans toutes les sphères sociales (privées et publiques), il occupe tous les domaines (sciences, art, politique…) le mythe est en effet de plus en plus présent dans l'imaginaire des sociétés modernes dont l'audiovisuel s'en fait largement l'écho.

La polysémie du terme propose un spectre très large de typologie : parmi les plus courants, nous retrouvons les mythes cosmogoniques, eschatologiques, de la naissance et de la re-naissance, de fondation, des héros, etc., mais ceux qui retiennent notre attention sont les mythes cosmogoniques tels qu'ils ont été élaborés par les sociétés primitives et archaïques, c'est-à-dire des récits historico-généalogiques. Dans les sociétés autochtones de tradition orale, les mythes fondateurs ont pour fonction d'expliquer l'histoire des clans, leurs origines et l'organisation de la chefferie. En Nouvelle-Calédonie, alors qu'il existe plusieurs aires culturelles, seules les aires Paicî-Cèmûhi et Hoot Ma Whaap, ont permis de rassembler les récits expliquant la naissance de la Grande-Terre et celle des hommes. Les autres aires gardent leurs récits secrets. Cette parole secrète est, en effet, tournée tout d'abord vers l'intérieur et lorsqu'elle se tourne vers l'extérieur, c'est pour la délivrer sous forme de réécritures : de contes, de légendes, de fables, de films. Les mythes fondateurs puisent leur origine dans la biodiversité qu'offre le territoire néo-calédonien et résistent à l'usure du temps.

Le cinéma est un médium moderne capable de raconter les origines du monde, de raconter ce « En ce temps là … » qui pose la question de l'espace et du temps et de présenter une nouvelle forme d'actualisation du mythe. Nous verrons également que l'inscription du mythe entre réel et irréel fonde la clé de voûte des cinéastes du territoire qui ne présentent aucune dissonance mais un lien fort, un enchevêtrement entre réalisme et mysticisme.

3.3. Le chemin kanak[365] : Le Gecko et Téâ Kanak

> « Un désir tout-puissant pousse l'homme à rester dans la mémoire et à acquérir un nom immortel pour l'éternité. »[366]

---

364 Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Coll. « Idées », Gallimard, 1978.

365 Dagneau Gilles*, Le chemin Kanak,* Aaa Production, RFO NC, 2008, 52 mn. Renzo Piano, l'architecte du Centre Georges Pompidou, décide en 1990 de s'associer à l'anthropologue Alban Bensa et à Octave Togna, homme politique kanak, sans lequel le projet n'aurait pu aboutir, (qui le guident sur « le chemin Kanak ») pour s'imprégner de l'histoire de ce peuple et de ce qui fonde son identité afin de réaliser un lieu (l'ADCK) qui soit l'affirmation identitaire du peuple kanak mais aussi un espace de rencontre et de création culturelle. Le Centre Culturel Tjibaou est le fruit d'une longue réflexion politique, architecturale et ethnologique.

366 Platon, *Le Banquet*, Paris, GF, 1998, p. 49.

Platon, *Le Banquet.*

Le mystère des origines et de la création est un sujet qui a toujours suscité chez les hommes des interrogations et attisé leur imaginaire. Il offre aux hommes la possibilité de donner une expression de leur représentation et cela est d'autant plus vrai chez les populations de culture orale pour lesquels, le mythe est un récit fondateur qui ordonne l'ordre de leur société, modèle les consciences collectives et façonne leur identité en quelque sorte.

Le chemin kanak est un film qui reprend la genèse de la réflexion menée autour de la construction de l'ADCK (Agence pour le Développement de la Culture Kanak). Renzo Piano, sélectionné, *in fine*, après un appel d'offre lancé par le Territoire, se rend en Nouvelle-Calédonie et fait part dans ce film, des impressions et sensations vécues au cours de sa visite sur le site réservé à cette réalisation qu'il qualifie de magique.

Dans l'aire de Hoot Ma Whaap et l'aire Paicî, c'est le lézard Goa ou Gecko qui serait à l'origine de certaines grandes chefferies et de la genèse de la Grande Terre. *L'île continent*[367]*,* documentaire d'une grande qualité esthétique sur la biodiversité du territoire, met en images l'articulation étroite existant entre le monde végétal et animal et les légendes liées à la naissance du premier homme Téâ Kanakè. Cette résonance avec la nature prend corps tout d'abord avec un lézard. On en dénombre une soixantaine d'espèces endémiques sur le territoire. Or, le lézard néo-calédonien n'est pas un simple reptile, de couleur et de taille différente, le lézard néo-calédonien était présent sur le territoire bien avant l'arrivée des hommes car, en vérité, dans les croyances mélanésiennes, le lézard est un ancêtre fondateur. Voici ce que raconte la légende[368] (voix off) : « De la lune se détacha une dent qui tomba sur terre ou plus exactement sur un rocher qui émergeait de l'océan des origines. Sous l'effet des rayons du soleil, la dent se décomposa pour faire apparaître les premiers êtres vivants. Ceux qui restèrent sur le rocher se transformèrent en lézards et ceux qui glissèrent dans l'eau devinrent serpents et anguilles. Ainsi naquit Téâ Kanaké, le premier homme. » Une autre version de la naissance de Téa Kanaké indique que la lune jeta à l'eau un gâteau d'igname enveloppé dans des feuilles de taro, d'où naîtront les premiers êtres…

Récemment, ce thème, qui ne cesse d'interpeller les cinéastes néo-calédoniens, a été repris dans une tout autre proposition cinématographique, plus poétique et moderne, intitulée *Chemin kanak 2.0*[369] dans laquelle le très jeune réalisateur Guilhem Chamboredon (16 ans au moment du tournage) filme dans les rues nouméennes (extérieur nuit), le danseur et slameur kanak Simane Wenethem,

---

[367] Nogues Alan, *L'île continent*, N-C, Prod : Emotion Capturée / France Télévisions / ADCK, 2013, 52 mn.

[368] Source : Kasarhérou Emmanuel, Wedoye Béalo, Boulay Roger et Merleau-Ponty Claire, *Guide des plantes du chemin kanak*, Nouméa, Agence de développement de la culture kanak, 1998.

[369] *Chemin kanak 2.0,* réal. Chamboredon Guilhem, NC, Prod. Guilhem Chamboredon, 2017, 7 mn.

dans une adaptation très contemporaine du mythe fondateur. Entre clip, slam et danse, le cinéaste a voulu s'adresser aux jeunes de son âge en revisitant le mythe de Téâ Kanaké, de sa naissance mythologique à sa re-connaissance contemporaine. L'oxymore *Chemin Kanak 2.0,* porte en lui les caractéristiques de deux mondes qui *a priori* semblent s'opposer : celui de la tradition, celui du passé, avec la première partie du titre « chemin kanak » et celui la jeunesse, de la modernité et donc du présent avec le complément de l'adjectif « 2.0 » mais qui, dans l'imaginaire et la réalité collective autochtone, ne forme en fait, qu'une unité atemporelle comme expliqué dans « *In illo tempore* » ou pour être plus exacte, dans une sorte d'achronie propre aux Kanak en opposition au temps linéaire chrétien.

C'est donc le mythe de Téâ (région Paicî et Hoot Ma Whaap) qui a été retenu parmi les très nombreux mythes fondateurs, pour fédérer le peuple kanak et représenter leur identité au moment où les Mélanésiens souhaitaient poser les bases de leurs revendications identitaires. C'est lui qui est raconté tout au long du chemin kanak du Centre culturel J.-M. Tjibaou. Le nom de Téâ résonnera longtemps encore dans la mémoire des hommes d'hier et d'aujourd'hui comme « une persistance de la mémoire[370] » pour emprunter le titre du tableau de Salvator Dali. Et, si les mythes existent en pays kanak, c'est aussi parce que les hommes les ont rencontrés. Un vieux Kanak raconte dans le film *Dans les pas de l'île de Tiga*[371], l'histoire qui est à l'origine de leurs ancêtres et de quelle manière ils ont été aidés par les lutins. Selon la parole de ce vieil indigène, dans une époque lointaine, les vieux de *Phwêûn* ne savaient pas pourquoi les hommes tombaient malades et mouraient. Alors un lutin du nom de Jack leur apparut pour leur apporter un remède à base de plantes. Les plantes sont porteuses de vertus venues de l'invisible mais qui trouvent un accomplissement dans le monde visible. C'est ainsi que le monde des esprits rencontra celui des hommes.

3.4. Des mythes[372] et des hommes

> « D'une certaine manière, quand le christianisme dit qu'on ne doit pas créer d'images de Dieu, qu'il ne faut pas honorer d'autres dieux, c'est sûr qu'il y a une certaine forme d'incompatibilité, mais je pense qu'en fait, le système des totems, mais surtout que les origines soient liées à la terre, au serpent, au requin, ça n'a rien de contradictoire avec l'idée de la création, c'est même complètement dedans ! Dans cette vision du monde, la nature, les animaux sauvages ne

[370] Dali Salvator, *La Persistance de la mémoire*, huile sur toile, New-York, Muséum of Modern Art, 1931.

[371] *Dans les pas de l'île de Tiga,* réal. Lupack Nunë, NC, Duol Production, 2017, 26'13.

[372] Voir Bensa Alban, Rivierre Jean-Claude, « De l'Histoire des mythes, Narrations et polémiques autour du rocher Até », in *L'Homme*, 1988, tome 28 n°106-107. Le mythe et ses métamorphoses. 1988, p. 263-295 ; Dubois M.-J., « Décodage des mythes néo-calédoniens », in *Cahiers d'histoire du Pacifique*, CRHP (centre de recherches historiques pour le Pacifique), revue semestrielle, juillet 1975, p. 7-25.

> représentent pas un danger pour l'homme. Au contraire, il y a une sorte de compagnonnage avec la nature et sa faune. » Pasteur Béniéla Houmbouy.[373]

Selon la philosophie du peuple kanak, l'homme n'est pas propriétaire de la terre, il n'en est que le dépositaire et à ce titre, il se doit de préserver l'oeuvre de Dieu, sa création, en respectant la nature (éléments végétal, minéral et animal) et certains lieux habités par le souffle des ancêtres. Il existe en terre austro-mélanésienne de nombreux mythes fondateurs, outre celui du fameux lézard dont nous venons de parler, mettant en scène le monde animalier, il peut s'agir par exemple de tortue, de requin ou d'oiseau. À Samoa, les autochtones pensent que tout a un *maori,* un esprit qui est incarné dans le végétal, le minéral ou encore les animaux.

Prenons le **notou**[374], appelé également « le roi de la forêt », c'est une espèce endémique q*u'il ne faut absolument pas toucher ou tuer.* Cet oiseau qui a l'apparence d'un gros pigeon est tabou. Cette espèce très protégée sert d'offrande lors de grandes manifestations coutumières et on utilise ses plumes pour fabriquer les masques des deuilleurs lors des cérémonies funèbres. On le chasse pourtant mais sous certaines conditions très réglementées.

Certaines variétés du monde végétal relèvent aussi des mythes fondateurs, nous pensons surtout :

- Au **Kaori**[375] : arbre sacré appartenant désormais au paysage culturel. Dans la mythologie kanak, comme vu précédemment dans l'étude du film, celui-ci a un rôle spirituel prépondérant, il représente l'esprit des ancêtres qui se perpétue à travers lui. Il fait partie désormais du paysage culturel.
- À l'**igname** dont la culture est accompagnée de nombreux interdits. Nous avons volontairement resserré notre choix de mythes fondateurs à ces deux éléments plus connus et emblématiques que tous les autres éléments appartenant au monde végétal car les conduites d'usage pour toutes ces plantes sont identiques ainsi que leurs fonctions : médicinale, spirituelle, sociale…

Enfin, la liste ne serait pas complète si nous omettions de citer les éléments naturels qui fondent l'univers : l'eau[376], le vent, la terre et le feu qui sont d'une importance capitale pour l'homme et pour les Mélanésiens. Parmi ces éléments naturels, nous avons choisi de nous attarder sur l'eau,

---

[373] Professeur de philosophie et pasteur de l'Église évangélique en Nouvelle-Calédonie et aux îles Loyautés, Béniéla Houmbouy est décédé en 2018. « La Spiritualité à la croisée des religions », *Mwà Vèè*, ADCK, n°27, 2000.

[374] Voir les films *: L'île Continent*, réal. Nogues Alan, NC, Prod : Emotion Capturée / France Télévisions / ADCK, 2013, 52 mn. *Umätu, le chant du notou,* réal. Reiss Antoine et Boom Tyéa, NC, Prod. Anûûrû âboro, 2012, 3 mn.

[375] Voir *L'Esprit de la terre, le Kaori du Mont Panié, r*éal. Réalisé par Denis Buttner, N-C. JPL productions – AV Com, 20, 52 mn.

[376] Cf. Reiss Antoine et Boaé Tyéa, *Mââcelô, L'esprit de l'eau*, réal, N-C, Prod Ânûûrû âboro, 2012, 3 mn. Et cf. *Le dernier bac* des mêmes réalisateurs.

élément de vie, que l'on retrouve dans plusieurs fictions et documentaires néo-calédoniens. Il faut dire que l'eau est, dans certains films et en littérature, bien plus qu'un « paysage » dans lequel l'action viendrait prendre place. Cette matière visuelle possède, il est vrai, un rôle majeur dans les oeuvres. Source d'inspiration pour de nombreux écrivains et artistes, l'eau symbolise, la vie, la mort, l'amour, le temps, le voyage, les épreuves… Dans *L'Arbre et la pirogue*[377], le jeune Kanak embarque sur sa pirogue et s'éloigne de la tribu pour commencer un voyage initiatique, car c'est ce voyage qui lui permettra d'atteindre, en quelque sorte, l'âge adulte, et une certaine forme de sagesse. L'eau, la mer, le fleuve sont, en effet, des motifs naturels offrant la possibilité de voyager vers l'autre et à travers soi. Mais l'eau est aussi le lieu de l'imaginaire, de l'onirisme. Cette matière organique marine devient alors objet de mythes et de rites dans certaines cultures[378]. La mythologie gréco-romaine, fourmille de Dieux et de Déesses issus des eaux ou vivant dans les profondeurs marines.

Dans *Anges et démons*,[379] film qui raconte, comme nous l'avons vu, l'évangélisation des îles Belep et le conflit qui opposait deux grands chefs et ancêtres fondateurs (Whaoulo et Téa Pulivaac[380]), le réalisateur a mis au jour certaines croyances du peuple kanak dans son appréhension du monde sous-marin. Ainsi, le spectateur apprend que l'un des deux ancêtres fondateurs tirait son pouvoir de la magie qu'il allait chercher au plus profond des eaux dans la demeure des morts. Ce pays des morts, paradis sous-marin que l'on nomme « Tsiabiloum » situé au Nord-Est de l'île de Poé, serait gardé, toujours selon les croyances kanak, par un esprit, le dieu Kiemoua, armé d'une lance, ce gardien du lieu, juché sur un rocher, attraperait les âmes passant à sa portée. Cette histoire[381], loin d'être un mythe pour les Kanak, n'est pas sans nous rappeler par certains égards, l'histoire des deux monstres marins Charybde et Scylla, issus de la mythologie grecque. Et tout comme les Grecs qui vénéraient leurs lieux sacrés, les Kanak font preuve d'un grand respect pour les leurs. Un vieux raconte dans *L'Esprit de l'eau*[382], que lorsque les ancêtres se fâchent, leur colère se traduit en orage : les éclairs sont les clignements de leurs yeux et le tonnerre le grondement de leurs voix. Aussi pour apaiser le courroux de ces esprits, les grands chefs vivants préconisent des prières et des sacrifices.

Sacré, moralisateur, protecteur, le mythe peut également s'avérer un danger pour celui qui ne le respecte pas, car il est susceptible d'attirer sur l'individu déviant un châtiment d'ordre humain ou

---

[377]Voir Première partie, Chap. 1.

[378]Rancé Christiane, *«* La magie des eaux sacrées *»* in *Géo Magazine*, Éd. française*,* n°384, 02.2011. p. 46-61.
Reportage, en 2011, sur une croyance dans toutes les religions et chez tous les peuples : comment l'eau rapproche les hommes du divin. Les shintoïstes (Japon), les orthodoxes (Russie), les musulmans (Turquie), les adeptes des divinités mayas (Mexique), les catholiques (Turquie), les hindouistes (Bali), les Gitans (France). Les rites ancestraux de purification, les hauts-lieux de croyance, les sources, les fontaines et les cascades mystiques.

[379]Voir Deuxième partie, Chap. 5.

[380] Voir Guiart Jean, *Religions Océaniennes*, Paris, P.U.F, Paris, 1962.

[381] Voir Lambert (R.P.), *Mœurs et superstitions des Néo-Calédoniens*, in *Société d'études historiques de Nouvelle-Calédonie*, Nouméa, 1900. Chap. 1, p. 1-7.

[382]Voir Deuxième partie, Chap. 5.

divin. Enfreindre la règle peut avoir des conséquences dramatiques : pour les activités humaines telles que l'agriculture ou la pêche, cela peut, ainsi, engendrer une sécheresse, des pluies trop abondantes ou encore mettre en péril des vies humaines (maladies), et peut dans certains cas entraîner la mort. La règle est donc de respecter le mythe qui par certains égards se donne à voir comme un objet tabou. Dès lors, les Kanak manifestent leur présence au monde, c'est-à-dire, aux lieux « extra-ordinaires » (montagnes, grottes, sources…) reconnus par les anthropologues comme investis d'une certaine présence spirituelle opposés aux lieux ordinaires ou profanes, dans une posture d'émerveillement et de crainte. Le mythe est en effet sacré mais également signe de négations et de devoirs.

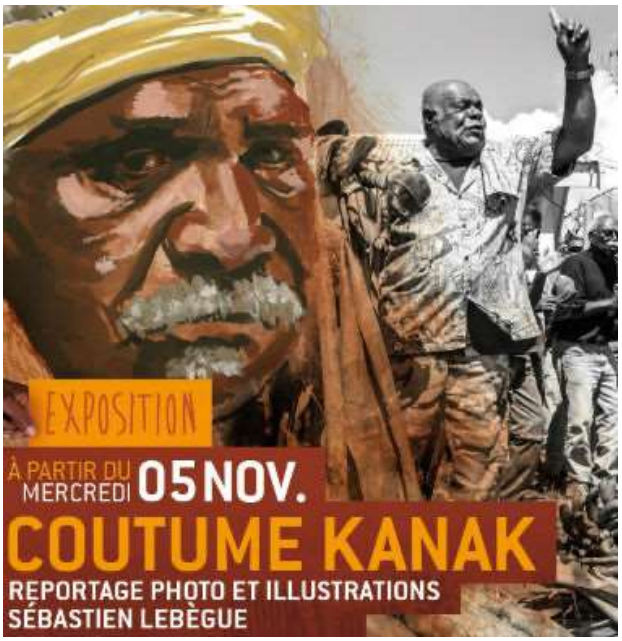
Ainsi, mythes et hommes vivent en interaction dans une nature dont ils font chaque jour l'expérience sensible et organique de la dimension « sacrée ». C'est ce vivre ensemble qui suppose une adhésion aux mythes d'une certaine manière de la part du cinéaste qui suscite son intérêt pour la chose, c'est-à-dire d'adhérer à ce concept singulier qui ne dissocie ni la mort de la vie ni le corps de l'âme. Les points de contact entre ces deux notions de matérialité et d'immatérialité sont si multiples qu'ils invitent le cinéaste à une réflexion plurivoque sur le sujet.

3.5. Filmer le quotidien : un geste anthropologique

> « Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que pourtant, Il nous faut réapprendre à le voir. » Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*.[383]

Entrer dans le quotidien des Kanak requiert certaines précautions d'usage. Et, pour un cinéaste, la chose est encore plus compliquée car il ne s'agit pas seulement de les côtoyer dans leur environnement familier, mais de fixer leur image sur un support voué à la conservation de leur représentation et de leur mémoire en quelque sorte. Le réalisateur doit donc *faire coutume* pour obtenir l'autorisation de filmer les Mélanésiens dans des

[383] Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit,* Paris, Gallimard/Folioplus, 2006, p. 48.



actes communs accomplis selon des rituels nécessitant souvent l'évocation de certains mythes du clan. Mais qu'est-ce que la coutume et faire coutume ?

a) La coutume[384]

Aussi ancien soit-il, le mythe demeure pour les peuples dits premiers d'une grande actualité. N'oublions pas que l'origine de chaque clan est déterminée par un mythe. Dès lors, le visible et l'invisible sont liés dans une cosmogonie dont les récits nourrissent la réalité quotidienne des Kanak et participent à la construction de leur identité. Nécessaires à la bonne entente au « vivre ensemble », les mythes visent notamment à justifier l'organisation sociale et la place de chacun dans sa famille et dans son clan[385]. Et, grâce à l'ethnologie, on repense le mythe comme fondateur de vie sociale et comme terreau culturel des sociétés archaïques. Il agit, en effet, comme une entité vivante : il dicte les comportements à suivre et impose les interdits et les tabous. *Qëmek* qui veut dire coutume en langue vernaculaire mais aussi le commencement de la vie, montre la polysémie du terme qui devient encore plus complexe lorsque l'on cherche à comprendre exactement ce que recouvre ce mot. Loin d'être un folklore, la coutume est pour les Kanak ce que le Code civil est aux Français ou pour le dire autrement, la coutume est un ensemble de règles, de lois qui régissent leur existence. Selon E. Tjibaou, « elles définissent leurs devoirs et leurs obligations vis-à-vis de la communauté mais aussi leur lien à la terre et au sacré ». Ces rites identitaires et communautaires, rythment la vie quotidienne des Kanak.

> « La RELATION COUTUMIÈRE implique nécessairement l'échange coutumier qui se manifeste à chaque événement coutumier. La structuration des relations est établie par les alliances. Un geste coutumier établi dans un sens implique nécessairement un geste coutumier réciproque le moment venu dans le sens inverse. C'est la règle de la RÉCIPROCITÉ propre aux relations coutumières. » Extrait de *La Charte du peuple kanak*, 2014.

La coutume suppose donc, des processus, des rites - qui diffèrent selon les événements à célébrer ou les situations données -, et s'inscrit dans un rapport intrinsèque avec la nature. Certains gestes coutumiers et paroles sacrées s'effectuent à l'abri des regards des étrangers, des non-Kanak, et

---

[384] Voir « Coutume et culture », *Mwà Vèè,* NC, ADCK, n°85, trimestriel, avril-mai-juin, 2015.
[385] Cf. *En Pays kanak* de Bensa Alban.

demeurent secrets, d'autres requièrent des dons constitués d'objets emblématiques de la culture mélanésienne. Pour les peuples de tradition orale, en effet, les échanges de paroles s'appuient nécessairement sur des dons. Traditionnellement, cela concerne les monnaies et les ignames dont nous avons évoqué précédemment les symboles et les valeurs. Ces objets d'échange n'ont pas de valeur liturgique intrinsèque comme peuvent l'avoir les cierges, calices, encensoir, etc., ces objets font partie du quotidien mais témoignent d'une sacralité lors des cérémonies.

Dans tous les films néo-calédoniens ou presque, le spectateur peut retrouver des scènes de coutume. Impossible de se rendre sur des terres coutumières ou dans des tribus sans pratiquer le geste coutumier.

b) De l'ordinaire à l'extra-ordinaire

> « Nous seuls pouvons, par la croyance qu'elles ont une existence à elles, donner à certaines choses que nous voyons une âme qu'elles gardent ensuite et qu'elles développent en nous. »[386]
> M. Proust, *À la recherche du temps perdu.*

À travers les films et les documentaires qui s'articulent autour des activités quotidiennes, les auteurs expriment l'importance des savoirs et des pratiques du peuple kanak qui découlent des mythes et qui somme toute, sont intégrés à la « pensée collective ». Filmer le plus souvent sans montage, la réalité brute dévoile des moments ordinaires de la vie quotidienne des Kanak sous l'œil anthropologique de la caméra. Ainsi, toutes les activités coutumières (culture, pêche et chasse) sont établies en fonction du *Waraun* (le temps), de Kavemoo (l'espace), c'est-à-dire du calendrier traditionnel et des mythes. Pour effectuer certaines tâches, les Kanak observent donc les astres, le vol ou le chant de certains oiseaux (annonciateurs de certains présages), le mouvement des poissons, la croissance des plantes, et écoutent la parole des ancêtres fondateurs émanant du vent, du rêve…

Le cinéaste invite alors le spectateur à se mêler, à participer aux activités tribales réalisées sous le signe des esprits. Ce sont des vignettes d'aventures humaines collectives ou individuelles dans lesquelles la notion de mythe ne s'épuise jamais. Dans les tribus, les journées commencent tôt, avec le lever du soleil. Puis, entre le travail au champ et celui de la maison, les activités ne manquent pas. Chacun vaque à ses occupations selon une organisation sociale et tribale émanant du grand chef qui tient lui-même cette organisation de ses ancêtres. Les films donnent à voir le temps qui s'écoule dans les tribus. Dans *Nakamal chez Walter*[387] du réalisateur See Patrick, le spectateur assiste à la

[386] Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, (édition. 1919), Tome 3, p. 140.
[387] *Nakamal chez Walter*, réal. See Patrick, NC, prod. Poâdane, 2010, 38 mn.

fabrication du kava, boisson à base de plantes, utilisée lors de cérémonies religieuses, culturelles ou politiques. Elaboré depuis les origines, ce breuvage est considéré comme sacré et nécessite en effet tout un rituel prenant en compte les éléments de la cosmogonie. Le kava ou autre boisson est servi traditionnellement dans des noix de coco, aujourd'hui remplacées par des bols. La noix de coco « nû » n'a pas qu'un usage domestique, cet objet peut avoir notamment une fonction rituelle lors de cérémonies. Le « nû » représente l'espace physique de la société kanak, dans lequel on transporte le « kwé » c'est-à-dire « l'esprit », et boire une substance liquide dans le « nû », c'est « *boire de l'esprit voire boire l'esprit de la danse »* raconte le poète kanak Denis Pourawa[388] dans un article intitulé « Entre inaliénabilité et restitution/ réhabilitation / réappropriation : l'écriture à quatre mains[389] ».

Dans un autre documentaire : *Whêên Häät ou l'étui de la rame[390],* dans la région de Hienghène, c'est la fabrication ancestrale des pirogues à balancier que les personnages André, Yannick et Edouard essaient de faire revivre en respectant les rites ancestraux ; c'est aussi le cas pour la pratique de la pêche, la fabrication des nattes, la culture de l'igname… Dans le film de Benoît Guîchon : *Kiamou[391]*, le spectateur se familiarise avec le quotidien de la vieille Kiamou qui raconte sa vie tout en confectionnant des nattes à l'aide de feuilles de pandanus. Ces objets réalisés selon les méthodes traditionnelles revêtent une dimension particulière, lors des cérémonies coutumières : celle du sacré. Ainsi un objet du quotidien, la natte, pour ne citer que cet objet car il en existe plusieurs autres, devient mythe et objet de transmission puisque lorsque les grands-mères enseignent aux petites filles de la tribu l'art du tressage des feuilles, elles leur enseignent notamment les mythes.

Objet de mémoire, le mythe est donc aussi objet de transmission, il reste vif et vivant. Les mythes sont ancrés dans la vie quotidienne des Mélanésiens et ne subissent aucune érosion, si ce n'est celle de la parole des passeurs de traditions et de coutumes qui maintiennent leur survivance en les actualisant selon la manière dont ils la vivent eux-mêmes. Ce que le cinéma ethnologique exprime ici, c'est l'interrogation que suscitent le statut des objets et leur matérialité. Dès lors, ces images pour le moins banales (scènes de la vie quotidienne) éveillent soudainement chez le récepteur de l'étonnement. En effet, le spectateur découvre que ces gestes ordinaires s'effectuent non seulement dans un rapport sociologique mais qu'ils s'articulent encore, autour d'interdictions, de rites et de symboles, de mythes et mythologies, de mystère et de mysticisme. De ce fait le regard se laisse

---

[388] Auteur, comédien, artiste performer, Denis Pourawa est issu de la tribu de Mérénémé à Canala. Invité par la ville de Paris en 2008, il participe à une résidence d'écriture à la Cité internationale des arts.

[389] Brizon Claire et Pourawa Denis, « Entre inaliénabilité et restitution/ réhabilitation / réappropriation : l'écriture à quatre mains », in *Mwà Vèè, Art kanak. Le sens des formes,* Ed. ADCK, n° 85, 2015.

[390] *Whêên Häät*, réal. Villepreux Rudy, NC, Rudy Villepreux Production, 2009, 24 mn.

[391] *Kiamou*, réal. Guîchon Benoît, NC, Prod. Anûû-rû Âboro, 2015, 17 mn. Ce film a été récompensé au festival du Pacifique Anûû-rû Âboro dans la catégorie courts-métrages en compétition et a reçu le Prix de la meilleure réalisation décerné par NC 1ère et le Prix Cèikî décerné par KNS (koniambo Nickel), comme meilleur film du pays.

surprendre par l'inattendu dans le convenu. C'est en ce sens, peut-être, que l'on pourrait re-qualifier ce quotidien ordinaire en quotidien extra-ordinaire, au-delà du réel.

3.6. Quand le mythe fait dialoguer les arts

Littérature, peinture, sculpture, musique, cinéma… les artistes, « mieux que d'autres », interrogent le rapport que l'homme entretient avec le monde. Les représentations artistiques sont en effet, un moyen de « réveiller », de faire réagir et agir le lecteur, le spectateur. En ce sens, le sujet examine la fonction ontologique de l'art et par là-même, son utilité mais pas seulement, car la représentation de l'art mélanésien est innervée par une signification mystico-magique et nous avons vu comment la cosmogonie et ce qu'elle engendre comme mystère était au coeur de l'existence du peuple kanak. Il n'est donc pas surprenant que cet aspect rejaillisse dans leurs productions artistiques car l'oeuvre d'art ne doit pas modifier l'image de ceux qu'elle met en scène, mais bien au contraire, restituer avec toutes les nuances qui les caractérisent leur image.

Pourtant, il fut un temps où les Kanak ne pouvaient exprimer pleinement leur attachement à leurs croyances à travers leur art (totems, masques, hache ostensoir, flèches faîtières, etc.). Ce temps, c'était celui de l'évangélisation. Une des conséquences répréhensibles de l'évangélisation concerne, en effet, l'art sacré océanien[392]. Les prêtres missionnaires ont bridé le génie créatif des Kanak en dénigrant leur art qu'ils trouvaient, à leur goût, hideux et en faisant fi de leur représentation du divin. Soumis désormais à une iconographie religieuse occidentale et à une christianisation de l'espace (formule que nous empruntons à l'historien Dominique Barbe), à l'aide de croix, calvaires, statues et grottes placés le long des routes et des chemins, les Kanak vont renoncer à produire des oeuvres en lien avec leurs croyances et vont adapter dans une certaine mesure, très restreinte au demeurant, leur art sacré à celui des missionnaires. Ces objets d'art et de dévotion considérés alors comme des objets *métis* (croix sur laquelle les Kanak apposaient le visage d'un ancêtre ; flèche faîtière en forme de croix, etc.) ont été qualifiés par certains missionnaires d'*inacceptable syncrétisme* mais, ne fallait-il pas voir dans ces objets un signe d'oecuménisme dans la pratique, comme tentative de juxtaposition, comme forme de cohabitation entre la religion et leur spiritualité originelle ? Ou encore, comme une fusion raisonnable des deux arts sacrés ? Or, si les Kanak, par ce geste artistique, ont fait preuve

[392] Barbe Dominique, « L'art sacré catholique kanak ou l'immatérialité préférée », in *La part « d'immatérialité » dans la culture « matérielle »,* JSO, 2013, p. 153-158. Dominique Barbe enseigne l'histoire à l'UNC (Université de Nouvelle-Calédonie).

d'ouverture, eux dont l'art avait pourtant été si décrié et interdit dans les lieux religieux, « les objets de dévotion[393] » restent, dans la période coloniale et post-coloniale, l'apanage des chrétiens.

Aujourd'hui, l'art sacré kanak n'est toujours pas entré de plain-pied dans le statuaire des églises, leur art se cantonne seulement à l'extérieur, exceptée l'église de la commune de Pouébo dans laquelle se trouve au centre des objets liturgiques, un ostensoir célèbre pour les symboles qu'il porte en lui : le corps du christ est incrusté au milieu d'un cercle de jade qui traditionnellement représente le soleil mais aussi la croissance végétale que l'on devine être une métaphore de la croissance des fidèles. Le constat de l'exclusion de l'art sacré mélanésien est acté. Et l'auteur de *L'art sacré catholique kanak ou l'immatérialité préférée,* D. Barbe avance trois raisons à ceci : la première concerne la production artistique des Kanak souvent jugée peu esthétique ; la deuxième les Kanak étant conscients de la présence du divin partout dans leur environnement, ils n'éprouvaient pas la nécessité de l'enfermer dans un sanctuaire et enfin, les Mélanésiens ont toujours eu, selon les lectures qu'il a faites de Leenhardt, du mal à représenter l'immatériel, le divin.

Le cinéma est l'instrument qui harmonise les arts (peinture, architecture, sculpture, danse, musique, théâtre, littérature…), de ce fait, il fait dialoguer les arts et les corps avec le mythe. Mais comment la spiritualité s'inscrit-elle dans une démarche artistique ? Comment raconter, montrer la spiritualité ?

3.6.1. Images mobiles d'images immobiles

> « La curiosité a trouvé un nouvel aliment en s'attachant aux sculptures d'Afrique et d'Océanie. »
> Guillaume Apollinaire, 1918.[394]

À cheval entre l'objet ethnique et l'objet artistique, les valeurs attribuées aux objets varient selon qu'on les considère comme symboles de spiritualité ou non. Certains assignent à leur production

---

[393] Les objets de dévotion apparaissent à la Renaissance avec l'émergence de la religion protestante. En effet, les protestants condamnent avec force le commerce catholique de ce qu'ils nomment les « bondieuseries », à savoir de petits objets sans réelle valeur religieuse vendus par des colporteurs. Décidée à ne pas laisser ses fidèles se convertir massivement au protestantisme, la Contre-Réforme catholique réplique avec force en cherchant à toucher la foi des croyants grâce à l'institutionnalisation des objets de dévotion qu'elle va multiplier lors de cérémonies rituelles. De manière systématique, chaque grande cérémonie catholique met en scène des objets qui seront sacralisés pour que les fidèles puissent communier autour du souvenir de ces événements de la vie religieuse (…) les objets de dévotion prennent alors une place centrale dans la vie du dévot pour le rappeler à sa croyance mais aussi à ses devoirs religieux. Parallèlement à cette institutionnalisation officielle, le XIXeme siècle connaît l'essor des objets de dévotion populaire. Les fidèles rendent hommage à Dieu en fabriquant notamment des boîtes vitrées comme autant de trésors de ferveur. (…) Variés, multiples, artisanaux, maladroits ou encore superbement ouvragés, les objets de dévotion s'imposent comme un patrimoine religieux, mais aussi comme la preuve irréfutable d'une sacralisation de l'objet dans nos sociétés.
Johan Faeber, extrait de « Quelles valeurs ont les objets » in *Ces objets qui nous envahissent : objets cultes, culte des objets (Anthologie),* Paris, Hatier, 2014, p. 73.

[394] Apollinaire Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Folio essais, p. 552.

artistique une utilité domestique et/ou esthétique ; d'autres, tels les artistes kanak, indexent leur art à une signification sacrale car leurs productions sont motivées par des réalités mythiques. L'art des peuples premiers dit son identité et son historicité vernaculaire. Leur sculpture et leur peinture sont une parole, celle des ancêtres, des mythes fondateurs. Cependant, cet art qui s'inscrit dans le champ métaphysique et spirituel, conduit le spectateur à questionner l'image ou l'objet dans sa prétention à représenter l'irreprésentable.

> « La sculpture traditionnelle ou de création, tout comme la peinture est réalisée par des hommes. « Ils inventent des formes, des personnages. Ils s'inspirent souvent de légendes, de passages de la Bible. Ce sont presque toujours des sculptures anthropomorphes. Seuls, deux ou trois sculpteurs, par la richesse de leur parcours individuel créent des oeuvres où l'aspect formel, plastique prime sur le sens figuré. Ce sont des gens de métier, des artistes. Ils ont le sentiment d'inventer quelque chose. Cette invention est souvent plus sur le fond que sur la forme. La plupart des sculpteurs attache davantage d'importance à ce qui est raconté, montré, qu'à la façon dont c'est montré. Ce qui importe, c'est de transcrire sur le bois la tradition orale. « Sculpter la parole » pour qu'elle ne se perde pas, lui donner un autre support. » Rony Phaldom, « La sculpture kanak aujourd'hui » in *Mwà Véé,* n°1, 1993.

a) Sculpter l'insubstantiel

- *Wimaw*i : matière et spiritualité

« Les vieux ne sculptaient pas pour sculpter, ils confectionnaient l'habitation de l'âme du mort. Avant, on pratiquait une incision dans le bois afin que l'âme du mort puisse pénétrer en lui… »,[395] rapporte le sculpteur et sénateur Armand Goroboredjo, sénateur de l'aire coutumière Paicî-Câmùkî dans un entretien accordé au magazine *Mwà Vèè.* Car, s'il s'agit bien d'art, nous ne devons pas oublier que chez les Polynésiens et Mélanésiens, celui-ci est toujours en tension avec le spirituel.

Wimawi[396]*,* film de C. Soerpastro, est le nom du masque[397] éponyme kanak de deuilleur de la région Hoot ma Whaap, appartenant au clan Whaap. Vendu et emmené en pays inconnu, il passe entre diverses mains avant sa mise aux enchères. Aujourd'hui, exposé au musée du Quai Branly, cet esprit du pays des morts raconte son histoire en voix off : celle du pays kanak. Cet objet en bois composé de plumes de pigeon, de cheveux humains, permet aux Mélanésiens, au cours de rituels ou de danses d'exprimer la présence de l'esprit ancestral parmi les vivants. Ce masque incarne le lien entre le monde des vivants et le monde des morts. Eu égard à son caractère sacré, le masque est fabriqué à l'abri des regards en respectant un grand nombre d'interdits. Celui qui le porte ne dévoile

---

395 Aubail Anne-Laure et Del Rio Gérard, « Armand Goroboredjo, sculpteur, sénateur de l'aire coutumière Paicî-Câmùkî. » in *Mwà Vèè*. NC, ADCK, n°85, 2015, p. 32-38.

396 *Wimavwi,* réal. Soeroastro Christophe, NC, Prod. Ânûû-rû Âboro, 2012, 25 min.

397 Voir Guiart Jean , « Les dieux, les morts et le masque dans le Nord de la Nouvelle-Calédonie » in *Mythologie du masque en Nouvelle-Calédonie,* Paris, SDO, 1996, p. 1- 46.

jamais son identité. Selon la définition qu'en donne Emmanuel Kasarhérou[398], Président du Musée du quai Branly, « il était à la fois la représentation du dieu du pays sous-marin des morts et la manifestation de la puissance des ancêtres du lignage des chefs ». Les masques ne sont pas des objets inanimés chez les Océaniens, ils sont pourvus d'une âme qui dialogue avec les hommes. Mais cette notion ne concerne pas seulement les peuples premiers, on la retrouve également chez d'autres peuples, chez les Indiens Hopis, par exemple, les masques amérindiens sont des entités vivantes. Ces objets d'art deviennent des objets sacrés que l'on vénère dans le cadre de rites coutumiers ou religieux. Ils sont aussi, à l'instar des crucifix ou autres objets statuaires, des preuves matérielles d'une présence spirituelle que les Kanak conservent au sein de leurs tribus.

Wimawi, est l'illustration de la connexité entre le monde des vivants et celui des morts. Le mort ne quitte pour ainsi dire jamais le monde des humains, il devient un esprit doté de pouvoirs magiques que les vivants invoquent pour être protégés. Cet esprit s'incarne d'un point de vue artistique dans les sculptures, car la sculpture est une trace durable de la présence des ancêtres, des mythes fondateurs. Ce support pérenne de transmission de la mémoire est une représentation du passé dans le présent.

- *Pwi a pba écôwâ goro upwârâ*[399] : matière et rêve

Dans ce second film que nous avons sélectionné, il est question de bois sacré. De la plage où le bois vient s'échouer à son atelier nocturne, Ceû, sculpteur de la tribu de Näcètii à Pwêêdi Wiimîâ nous fait apparaître la dimension sacrée du bois. Le personnage reçoit en rêve des messages de ses ancêtres sur la manière de s'adresser au bois et de sculpter le bois. Car il faut parler au bois, faire des prières et accomplir des gestes rituels avant de le couper et de le ciseler à l'aide de ciseaux ou autres instruments de sculpture. C'est ce que que nous donne à voir le documentaire de Bob Tazar : *Laurent Yaace, le gardien de maison*[400]. Sculpteur depuis une dizaine d'années dans la tribu de Médu (île de Maré[401]), Laurent fabrique des totems en bois de gaiac (bois très dur dont on se sert pour confectionner des poteaux de cases en général et donc, considéré à ce titre comme bois sacré), pour satisfaire des commandes toujours plus nombreuses. Il importe à toutes les familles, effectivement, de protéger leur maison des mauvais esprits. « À chaque clan correspond un totem particulier : le margouillat, c'est le clan des gardiens ; le requin, c'est le clan de la mer ; la tortue c'est le clan des grands chefs ; la case, c'est le clan des enfants et de la famille ; le serpent c'est le clan des guérisseurs, l'igname, c'est le clan de la terre. » Il existe autant de totems que de clans mais l'élément commun, le fil conducteur,

---

398 Kassarherou Emmanuel, *Le masque kanak,* Parenthèses, 1993.

399 *Pwi a pba écôwâ goro upwârâ*, (Le rêveur de bois), réal. Wacalie Maguy, N-C, Prod. Ateliers Varan, 2009, 29 mn.

400 Yuacu Laurent, le gardien de maison, réal. Tazar Bob, N-C, L'oiseau pédagogie production, 2010, 6'40.

401 Selon Nathalie Daly, journaliste reporter à NC 1ère,

c'est le bois dans lequel sont réalisées les sculptures (le gaiac, comme nous l'avons vu ci-dessus, ou le houp, bois réputé imputrescible et sacré. Dans la langue de l'aire Paîci, le coup se dit *oû* ce qui signifie : moitié homme et moitié esprit) et l'effigie du lutin qui est gravé sur tous les totems. Il représente l'esprit de l'île, « c'est notre mythe, nos origines », déclare Laurent. Avant usage, la coutume exige de plonger le totem dans l'eau de mer… Puis, la caméra s'éloigne de l'atelier de Laurent pour embrasser le paysage et s'arrête sur un totem recouvert de manous (morceaux d'étoffe imprimés), signalant un site sacré, une terre coutumière… Ces bouts de tissu virevoltent autour du totem au gré du vent emportant avec lui les prières des hommes. L'objet devient le signe matériel de l'existence de divinités ou d'entités sur terre. Ces films nous montrent que l'art primitif n'est pas qu'un objet esthétique, « [son] œuvre d'art ne sera pas perçue comme une création arbitraire et superficielle, mais au contraire comme une réalité mythique qui dépasse la force de la réalité naturelle»[402], déclare Carl Einstein dans *Die Negerplastik* (Au sujet de l'art primitif). Ainsi les esprits incarnés par les totems ou sculptures soulignent leur rapport au cosmos, au spirituel. De ces oeuvres d'art naît une dynamique qui met en lumière le culte des ancêtres fondateurs, des clans, devenus des « dieux » et qui illustre cette improbable cohabitation du monde visible avec le monde invisible.

***- Totem liberté*[403]**

Comment vivre son rapport à sa spiritualité en détention ? Dans ce film, les réalisateurs interrogent l'art expression de liberté. Le point de départ de ce documentaire s'articule autour de la nécessité de sortir de soi et de s'évader d'un huis-clos carcéral pour aller vers une liberté culturelle et sociale.

> « La sculpture, c'est une écriture (…), c'est un langage, ça raconte quelque chose qui nous fait avancer et nous apporte la paix. Mais il y a quelque chose derrière, quelque chose au-dessus de nous. On a la même essence, c'est mystique ! Quand je sculpte c'est moi mais en même temps c'est pas moi… c'est pas moi qui sculpte, on dirait que c'est une autre personne, c'est la personne qui est en moi qui sculpte. (…) L'esprit est dans le bois et en le sculptant je rends visible ce qui est invisible. Je communique avec les esprits protecteurs en sculptant. Quand il y a un coup de ciseau qui dérape, c'est eux qui me disent qu'il faut que je change d'orientation, j'interprète leurs signes. (…) Moi, je ne pourrai jamais me défaire de ma

[402] Einstein Carl, « Sur l'art primitif, 1919 », *Gradhiva* [En ligne], 14 | 2011, consulté le 19 février 2021. URL : http://journals.openedition.org/gradhiva/2199.
[403] Desbouiges Emmanuel et Tromparent Dorothée, *Totem Liberté,* N-C*,* Foulala production*,* 2015, 52' https://vimeo.com/foulalaproductions/totemliberte

> culture, c'est en moi. J'ai besoin de retrouver les montagnes, les rivières, ma terre. » Parole d'un détenu mélanésien.

Ces ateliers de sculpture sont un espace de croisement de cultures, où les incarcérés d'origine mélanésienne ou polynésienne pour la plus grande majorité, partagent le désir de s'accomplir dans un ailleurs esthétique. Toutefois, ici, dans la prison, la sculpture est une activité qui dépasse l'idée de l'art comme possibilité de réinsertion sociale, la sculpture élargit sa fonction artistique à celle de communication avec l'invisible. La captivité n'empêche pas la communication spirituelle de s'établir entre le prisonnier et cet autre qui est en lui et au-dessus de lui à travers l'élément naturel qu'est le bois.

b) Peindre : une autre variation sur le même thème

- ***Le lien : quatre femmes artistes kanak***[404]

Ce documentaire retrace le parcours et le travail de quatre artistes : Micheline Néporon, Paula Boi, Denise Tiavouane, Yvette Bouquet. Ce que l'on remarque tout de suite c'est qu'il s'agit de femmes. Notre observation n'est pas anodine car en pays kanak, jusqu'en 1990, l'art (sculpture, peinture, chant, danse) était traditionnellement et essentiellement réservé aux hommes : « Je me cachais aussi pour me rendre à l'Ecole d'art car dans les années 70, il fallait se cacher pour dessiner, pour ne pas être vue par les hommes, c'était interdit. (…) Comme j'aimais dessiner, je dessinais partout, sur des écorces d'arbre, sur des bouts de bambou, je traçais des portraits sur le sable et j'écrivais aussi des poèmes » nous avoue l'une d'entre elles. C'est donc très tardivement, à partir de 1990, que les femmes se sont octroyé le droit de s'adonner ouvertement, elles aussi, à l'art. Nous disons art et pas seulement peinture, parce que, qu'il s'agisse de sculpture, de danse ou de musique, tous ces domaines artistiques étaient réservés au sexe masculin.

Ces portraits de ces Mélanésiennes issues de régions différentes (Balade, Yaté, Kumac et Arama), nous disent donc deux choses : la première c'est le combat des femmes pour faire entendre leurs différences dans le champ artistique. Considérées comme des pionnières, Micheline, Paula, Denise et Yvette ont ouvert la voie aux autres femmes kanak en faisant preuve de courage en s'assumant en tant qu'artistes à part entière et de modernité dans leur pratique. En effet, si les hommes peignent souvent des reproductions de sculptures traditionnelles, ces femmes vont faire preuve d'audace et de créativité en ayant recours à de nouveaux supports et de nouvelles techniques. C'est à l'École d'art qu'elles ont appris à se connaître et à perfectionner leurs techniques, mais bien avant cette rencontre, elles avaient déjà entendu parler de l'engagement artistique des unes et des autres.

---

[404] Watipan Colette, *Le Lien : quatre femmes artistes kanak,* N-C, Prod, Poadane, 2011, 25 mn.

La deuxième chose qu'il faut retenir de ce film c'est ce même rapport qu'elles entretiennent toutes avec le spirituel. La base de leur réflexion et d'inspiration, leurs traditions, leurs coutumes et leurs mythes fondateurs. Ces quatre artistes possèdent des styles différents et abordent des thèmes différents, néanmoins comme Denise nous le révèle, tous les artistes kanak travaillent en général avec les esprits, et que la concernant, elle a été traversée par des visions ; Micheline parle d'apparitions, Paula quant à elle, évoque des rêves qui l'ont guidée dans son expression artistique.

La peinture est censée représenter l'image de l'ancêtre, du mythe, mais chez les Mélanésiens, il n'existe pas d'iconolâtrie, leur peinture, qu'elle soit sur les corps (pour la danse ou autre rites) ou une toile, opère comme des images dont les éléments narratifs ou descriptifs renvoient à des ancêtres, à des mythes. Réalistes ou irréelles, les images sont des traces de l'absent, signe de sa présence, l'image représentant l'invisible est une trace de lui.

3.6.2. Danses[405] et chants autour du mythe

> « Pour moi, la danse, c'est le coeur de la vie, c'est un acte spirituel. Quand je danse, je réveille les esprits qui sont là, je les appelle et les interpelle. C'est dans ces moments-là que j'entre vraiment en contact avec la terre qui est notre mère ».
> Tim Sameke, Danseur, Chorégraphe de la troupe *We ce ca.*

a) Regarde en arrière pour mieux voir demain[406] : La danse est une parole

Synopsis : Simon de la tribu de Bopope, et les danseurs de la troupe Tyaou répètent une danse très ancienne. Le chorégraphe a souhaité apporter quelques modifications afin de moderniser cette danse traditionnelle.

Crédit. Photo ADCK

Le chef du clan Tyaou lui a donné son autorisation. Si les danses d'autrefois sont modernisées, l'intention du chorégraphe reste toujours la même : raconter l'histoire de ses ancêtres. Sans entrer dans une analyse exhaustive des danses kanak et de leur signification, pour cela, j'invite à lire l'étude de l'ethnomusicologue et anthropologue Raymond Ammann[407] dans son ouvrage consacré aux danses kanak, et à voir son film : « Danse Macecelo. »[408] Elle est issue de la Vallée d'Amoa, à Poindimié, et fait référence à la préparation des hommes à la guerre. Il est indispensable, cependant, de définir le rapport que conservent les danseurs avec le sacré car la danse fait revivre des temps anciens et entre ainsi en résonance avec le spirituel

Il existe plusieurs types de danses traditionnelles, certaines célèbrent le quotidien : « danse du pêcheur », « danse de la pirogue », « danse de l'aigle relevé », d'autres, des danses en hommage aux ancêtres : « danse des morts », « danse des dieux », « danse des esprits », etc, mais toutes sont des représentations ethnoscéniques des légendes et origines des clans. Le « Fehoa » par exemple est une danse ancienne d'initiation à la guerre qui relate la légende de Capenehe. Selon cette légende, Galamë

---

[405] Voir Ammann Raymond *Les Danses kanak, une introduction*. N-C, éd. ADCK, 1994 ; « Danses kanak, de la terre à la scène » in *Mwà Vèè*, ADCK, n°29, juillet-août-septembre 2000. Et « Quand la parole kanak s'exporte », in *Mwà Vèè,* n°3, ADCK, Janvier-Février-mars 2003.

[406] *Regarde en arrière pour mieux voir demain,* réal. Reiss Antoine, NC, Prod. Anûûrû Âboro / Ateliers Varan, 2009, 33 mn.

[407] En 1992, l'ADCK (Agence de Développement pour la Culture Kanak) lui confie la direction scientifique d'un projet de recherche ethnomusicologie visant à inventorier, décrire et analyser les danses et musiques traditionnelles kanak.

[408] Atmann Raymond et Konvi Wassisi, *Danse Macecelo,* NC, ADCK, 2010, 12 mn. *Macecelo* signifie en langue Paîcî « l'esprit de la rivière, le caillou qui siffle dans les courants d'eau ».

était un chef guerrier mythique qui donnait naissance à tous les guerriers. Ce chef avait pris l'habitude de venir s'asseoir, sur la flèche faîtière « Tai Galamë » de la Grande case, le soir pour observer ses soldats. Le lendemain matin, tout le clan observait que la flèche était penchée. Cette anecdote se répétait tous les jours jusqu'à ce que les missionnaires emportent cette flèche au Vatican. Depuis, les hommes de Lifou dansent le Fehoa pour que les jeunes se souviennent de ce mythe fondateur.

Parmi ces danses, il en est une, « le pilou[409] », qui est certainement la plus importante et la plus emblématique de toutes les danses parce qu'elle est porteuse, plus que toutes les autres, de cette notion de sacré. Le pilou ou pilou-pilou (danse en rond) *pwölu* en langue cêmuhi ou encore *pila* dans d'autres aires du Nord de la Nouvelle-Calédonie, signifie la danse mais si l'on se réfère aux autres langues du territoire, le pilou c'est aussi le sacré et la distribution de nourriture. Cette danse requiert la participation de danseurs mais également d'un animateur, d'un crieur et d'un orateur. Le crieur et l'animateur sont l'équivalent du chauffeur de salle quant à l'orateur, personnage principal du spectacle, il commence par énumérer tous les clans et l'origine des clans avant de s'installer sur une perche au milieu des danseurs. La perche possède une signification importante car elle symbolise la relation entre les Kanak et leurs ancêtres, originaires de leurs mythes. Cette verticalité, cette élévation vers le monde invisible, nous l'avions déjà évoquée lors de notre réflexion sur la case et son poteau central. Selon Raymond Ammann, « ce symbole de vie ne représente pas seulement le centre matériel du cercle formé par les danseurs, mais aussi le centre spirituel ». Ce sont les mouvements des danseurs qui réactualisent, sous les yeux des spectateurs, le passé, le mythe.

C'est ainsi que le film *Danse avec les lutins*[410]*,* de Cidopua Auguste, illustre le mythe de l'esprit de l'île : les lutins. Ces petits personnages que nous connaissons tous pour les avoir rencontrés dans nos lectures d'enfants, font partie du quotidien des Kanak. Les danses kanak ne sont donc pas à voir seulement comme des objets exotiques, elles expriment bien plus que cela car elles relèvent de l'ethnoscénologie. Les costumes, la performance physique des danseurs, le son et les paroles du chef chorégraphe sont en vérité, non pas un simple spectacle vivant mais l'incarnation d'un imaginaire, d'une allégorie du mythe. Avant d'être un divertissement, les corps en mouvement racontent l'histoire des traditions sociales, culturelles et religieuses des clans. Les danses sont une représentation du sacré (l'invisible) dans un exercice profane, celui du spectacle (visible). Le danseur et chorégraphe Richard Digoué[411], fondateur de la compagnie *Nyian*, m'explique, au cours d'un entretien accordé en 2016,

---

[409] Kalédony, *Le pilou, Festival des arts du Pacifique,* N-C, Prod. Kalédony, 11'30.

[410] Cidopua Auguste, *Danse avec les lutins,* N-C, ADCK, 1992.

[411] Il intègre dans les années 80 les écoles de danse de Nouméa où il découvre le modern jazz et la danse classique. Il travaille avec Djinu Owa (Association d'artistes kanak) avec laquelle il développe le travail de performance en lien avec des plasticiens. En 95 et 96, il séjourne à Montpellier chez Anne-Marie Porras pour l'E.A.T. À son retour à Nouméa, il intègre la Compagnie We Ce Ca avec qui il travaillera 3 ans. Il crée la compagnie Nyian en 2000, première compagnie de danse contemporaine kanak dans laquelle il forme de nombreux danseurs issus des cultures urbaines. Il crée *Nyian*, joué au Festival d'Avignon et dans tout le Pacifique Sud. En 2005, il crée *Reborn* joué au Festival de La Havane à Cuba,

que ces spectacles, bien que contemporains et modernes s'appuient sur des racines. L'art kanak, la danse ne se cantonne pas à l'exotisme mais il évolue vers une certaine modernité sans perdre de vue leur authenticité : « Il y a un style à inventer, dit-il, entre le traditionnel et le contemporain ». Ses chorégraphies sont des créations artistiques s'inscrivant dans le paysage culturel néo-calédonien et qui d'une certaine manière invitent le spectateur à s'interroger sur les résonances des mythes et des légendes qui viennent se déployer à travers son spectacle vivant. La danse devient alors langage, parole. La scénographie exporte la parole puisque les corps et les gestes, dans leurs mouvements, sont perçus désormais comme une variation artistique de tentative de représentation de l'invisible. Les corps en mouvement reconstituent des scènes antiques et les scènes d'origine, ils retranscrivent la parole des ancêtres.

Le spectacle de danse du chemin kanak intitulé « Nyian, la légende » s'inspire des mythes fondateurs et célèbre à sa manière les esprits. Ainsi les danseurs deviennent tour à tour oiseaux, esprits des eaux ou de la nuit, lézard… Obao Geihaze, l'un des fondateurs du groupe de danse Wetr déclare : « La danse n'est pas une expression isolée, elle est connectée à son environnement. Tout est lié, la danse, la terre, les plantes, les arbres, la mer… C'est pour cela que nous avons eu l'idée de travailler dans un décor naturel, celui qui nous appelons la grotte du wetr[412] ».

La captation filmique permet, dès lors, de restituer une mise en scène performée d'un mythe, de croyances, de légendes, de quelque chose, en définitive qui ne se donne pas à voir. La fonction du cinéma vise alors à mettre en images ces créations artistiques entre tradition et modernité et inscrit cet art scénique dans les résonances mythiques qui s'y déploient. Mais nous verrons que les danses mélanésiennes ne peuvent exprimer toute leur spiritualité sans les chants qui les accompagnent. La musique étant souvent le corollaire de la danse, nous observerons comment le spectacle chanté participe également à l'ethnoscénographie du monde magico-mystique.

b) Appelle-moi Bwaé[413] : une mélodie venue de l'eau et du vent

Dans ce documentaire réalisé par le collectif Pwârâ Wäro, les jeunes de l'ensemble musical *Poin.Mou.Dja*, nous expliquent qu'aujourd'hui, ils chantent le Kanéka, avec des instruments et des rythmes modernes mais à la base, la mélodie provient du son de l'eau et du vent. Un vieux kanak raconte que le *aé aé* est le son que produit l'eau des cascades. Les vieux composaient leur musique,

---

au Festival Culture moves à Wellington en Nouvelle- Zélande... Il continue de travailler en solo ou avec d'autres Compagnies comme l'Atamira Dance Collective, l'Oceania dance theater (Fidji) et Salia Ni Seydou. En 2010, il présente *Popemi* pour la Cérémonie d'ouverture du Festival des arts de la Mélanésie. En 2011, il joue *Fulgurances* sous la direction de Bernardo Montet et Benoît Lachambre au Festival Anticodes à Brest. Il collabore avec Paul Wamo pour *Shok ?!*. En 2012, il retrouve Anne-Sophie Arzul avec *Le destin de cowadis* joué au Festival *off* d'Avignon à la Chapelle du Verbe incarné. En 2012, il rejoint Gilles Porte et Julien Lestel, danseurs du Ballet national de Marseille, pour le *Le sacre du printemps* et prépare *TrajectoireS K* avec L. Naud.

[412] « Quand la parole kanak s'exporte », in *Mwà Vèè* n°3, ADCK, Janvier-Février-mars 2003.

[413] Coll. Pwââ wäo, Céméa, *Appelle-moi Bwaé*, Céméa, N-C, Prod. Pwââ wäo - Céméa, 2000, 24'39.

en effet, à partir de ce son. « Le rocher de la cascade » est un rocher sacré où régulièrement, se réunissent les jeunes pour écouter le vieux conteur kanak : « Vous venez me voir aujourd'hui pour que je vous raconte la légende du rythme du *aé-aé.* Il s'agit de ce rocher sacré posé au milieu de la cascade, ce rocher représente un homme macecelo et son ombre (la femme) ». Dans nos musiques, déclare un membre du groupe, nous parlons de croyances, de traditions, de coutumes car c'est important pour nous et les générations futures, nous devons perpétuer nos légendes, nos croyances car c'est notre identité, mais nous parlons aussi de politique… »

Et ce rapport aux mythes fondateurs, aux ancêtres, se retrouve à tous les niveaux dans la musique puisque les instruments traditionnels (flûte, tambour…) font aussi l'objet de rites ancestraux. La confection de la flûte traditionnelle, nécessite tout d'abord de faire la coutume (gestes traditionnels de respect envers le chef de la tribu) pour couper le bambou. Exclusivement réservée aux hommes, la confection de la flûte est le fruit de techniques ancestrales transmises par le clan de la région de Hienghène. L'usage de la flûte est interdite aux femmes selon la coutume, en revanche la danse du bambou est exclusivement réservée aux femmes.

La musique est en pays kanak, et sans doute pour d'autres régions du monde, une autre approche de la spiritualité dans un rapport anthropologique, sociologique et artistique. En effet, la musique, moins que les autres arts nous semble-t-il, ne se réclame pas immédiatement de la représentation du réel, elle puise tout d'abord les éléments de sa création dans ses textes fondateurs ou les religions anciennes, et c'est forte de ses bases identitaires qu'elle se tourne ensuite vers des spectacles modernes, pour répondre aux préoccupations de la jeune génération et aborder des sujets qui traversent les Mélanésiens depuis la colonisation : leur destin, le vivre ensemble, leur identité…

Chez Saint-Augustin, la musique permet l'élévation de l'âme et constitue un accès immatériel à la spiritualité. C'est ce que proposent les chants kanak accompagnant les danses traditionnelles. Dans ces chants, le spectateur retrouve les gestes récurrents et objets ancestraux (tambourins en feuille de pandanus, bracelets en coquillages…), rythmant les danses qui honorent les mythes.

Conclusion

Atemporel, l'instant présent met en relation le temps humain, celui de l'Histoire, avec le temps des dieux et celui du Mythe. Mythe qui par ailleurs, met en tension la question du temps et du cycle renaissant sans fin : un cycle perpétuel dans lequel la finitude de l'homme vient s'effacer derrière des gestes répétitifs ancestraux, ou encore des objets, signes de permanence. Dès lors, il n'est plus

question de soi ni de l'individu dans un temps donné : l'être intime cède à l'être social et collectif et ce faisant, la finitude de l'homme se dissout dans l'infinitude de l'autre, multiple et UN à la fois dans un temps indéfinissable, jamais borné à un temps actuel, passé ou futur. Ce temps sacré, toujours en résonance profonde avec l'Océanien, se traduit dans le cinéma à travers des documentaires portant essentiellement sur l'activité humaine, en cohérence avec le réel atemporel puisqu'ils révèlent des gestes ancestraux chargés de symboles, souvent accompagnés de rites. Gestes qui se traduisent non seulement dans le quotidien, mais que nous retrouvons également à travers les arts, car les arts sont une forme de plurilinguisme de l'univers magico-mystique des Kanak dont le médium filmique veut tenter de saisir la parole sacrée. Les arts n'occupent plus seulement une fonction esthétique, ce sont des supports qui récupèrent et structurent le mythe.

Toutes ces pratiques artistiques ont bien failli disparaître sous l'injonction des religions chrétiennes, car, comme nous l'avions fait remarquer pour la sculpture, mais cela reste valable pour toute la culture kanak (coutumes et traditions, mythes), tout ce qui pouvait rappeler l'historicité kanak était prohibé par la politique menée par l'administration et par l'Église, durant tout le temps de la colonisation. La religion a donc, d'une certaine manière, contribué à effacer la mémoire des arts traditionnels des Kanak en interdisant leur pratique. Mise de côté pendant un certain nombre d'années et pratiquée en secret, la création artistique libère la parole kanak et dit à nouveau ses relations profondes et complexes avec son identité et le sacré.

La fonction du médium filmique dans cette matérialisation du mythe ne se limite pas à être une simple caisse d'enregistrement permettant la restitution d'une réalité particulière qui interroge toujours cette porosité existante entre le monde visible et invisible. Ce médium audiovisuel cherche surtout à traiter la correspondance existant entre mythe et image. En effet, à la limite entre la réalité et la fiction, le mythe pose la question de l'image. Où se situe le réel en définitive ? Si le cinéma permet la permanence de l'empreinte mystique, il atteste de l'efficacité figurale de l'image manquante et met à l'épreuve le regard du spectateur sur ce qu'il voit ou qu'il ne voit pas dans l'image.

Chapitre 7

Entre champ et hors-champ

« Chacun s'accorde à reconnaître qu'il existe bel et bien un cinéma kanak, un cinéma néo-calédonien d'émergence. Que faudrait-il faire pour que ce jeune cinéma soit davantage encouragé, pris en compte, montré ? Mais, surtout, qu'attend-on de lui, quelle image de nous-mêmes, de nos cultures, de notre société ? » [414]

Avant-propos

« Un nouvel organe humain s'est développé, c'est le cinéma. »[415] Béla Balázs, 1930.

Chant, danse, musique, peinture, sculpture, théâtre, littérature, cinéma, tous ces supports artistiques font écho au sacré et constituent des traces de la vérité cachée des choses. Or, si créer est un acte qui place l'artiste dans un rapport avec le sacré, celui-ci n'est pas forcément aux prises avec le religieux, le sacré peut prendre plusieurs visages. Cependant, le cinéma est la seule expression artistique offrant la possibilité de rassembler tous ces moyens d'expression suscitant de l'émotion et de l'étonnement chez celui qui le regarde, en un même lieu : l'image.

La matière première du cinéma, c'est l'image[416], il faut donc respecter cet objet dans sa matière brute, autant que faire se peut, afin de l'identifier non pas en tant que *signifié* de la réalité mais comme le *signifiant* car l'image est la réalité. Toutefois, depuis les débuts du cinéma mais plus encore aujourd'hui, l'utilisation des procédés techniques à des fins artistiques et dramatiques entraîne immanquablement les cinéastes à retoucher l'image et ce faisant, à modifier le regard du spectateur sur le monde. Le cinéma a en effet ouvert d'autres possibilités du regard à grands renforts de gros-plan, travellings, panoramiques, accélération, ralenti, etc. Cette nouvelle culture visuelle n'est pas celle que les cinéastes néo-calédoniens et kanak souhaitent soumettre au regard du spectateur. Selon ces îliens, il est essentiel de ne pas transfigurer le réel par le biais de dimensions techniques pour focaliser l'attention du spectateur sur un signe caché : pas de gros-plan ou de ralenti exagéré, l'objectif du cinéaste est de présenter le réel tel qu'il est sans y apporter de modification.

---

414 Edito, NC, ADCK, *Mwà Véé*, n°43.

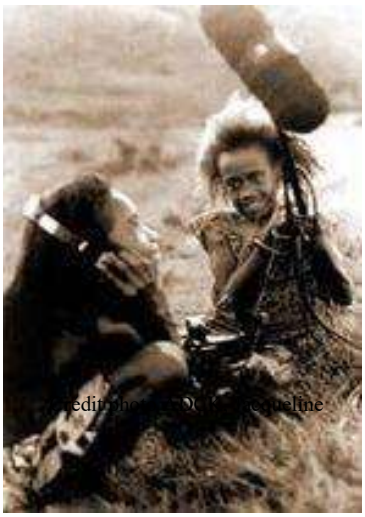
415 Balázs Béla, *L'Esprit du cinéma* (*Der Geist des Films*), Paris, Payot, 1977, p. 45.

416 Voir Aumont Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, 2011. Belting Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004. Elkins James, *Visual Studies*. A Skeptical Introduction, New York, 2003.

Résister à la tentation de vouloir montrer le monde non pas tel qu'il se présente mais comme il se présente à l'oeil du cinéaste en apportant le moins de modification possible à l'image pour ne pas la dénaturer, est un challenge bien difficile à respecter en vérité car tous les films sont, plus ou moins, soumis à ce traitement pour répondre aux intentions artistiques du cinéaste qui projette, dès lors, sur l'écran une mise en scène de sa subjectivité. Il importe de souligner que chaque altération de l'image entraîne, de ce fait, un regard « autre » sur le monde, le regard personnel de l'auteur. La visée du cinéaste néo-calédonien va à l'encontre de cette approche de l'image, elle privilégie le libre arbitre du spectateur. Au spectateur revient l'exercice d'utiliser ses facultés mentales pour ne pas subir la subjectivité de l'auteur et procéder à un panoramique vertical ou horizontal, à un plan rapproché, un plan frontal… d'une image et de voir dans le cadre qui lui est fourni, sans retouche, dans sa matière brute, ce qui est parlant pour lui-même et non pas pour tous. Ce cinéma ne veut surtout pas orienter le regard du spectateur, ce dernier doit pouvoir se sentir entièrement libre de mener sa propre expérience du sensible ou de l'intelligible. Le pouvoir seul de l'image doit susciter le désir d'aller à sa rencontre, de s'installer dans l'image et de l'interroger autant qu'elle nous interroge.

L'intervention du cinéaste néo-calédonien se situe le plus souvent au niveau de la temporalité. Si, certains plans affichent parfois une certaine longueur par rapport à d'autres, ce n'est que pour permettre au regardant de s'installer dans cette réalité, car il faut, il est vrai, un peu de temps, une certaine durée pour appréhender un espace, un objet, une idée. La capacité de l'image à explorer requiert donc un certain rythme. Et ce rythme que l'on retrouve dans les documentaires et les fictions est souvent lent comme si les réalisateurs voulaient suspendre le temps pour représenter leur monde.

Quelle image du monde ou plus exactement quelle image de son monde, le faiseur d'images néo-calédonien donne-t-il à voir ? De quelle manière exprime-t-il sa sensibilité, dans le choix de l'angle de prise de vue, dans ce qu'il souhaite garder dans le cadre et laisser dans le hors-champ ? Quelle est en définitive son intention et la conception qu'il se fait de la représentation du monde qu'il donne à voir ? C'est ce à quoi nous tenterons de répondre en analysant comment les Néo-calédoniens et Kanak montrent à travers le cinéma du réel et des fictions, leur compréhension du cosmos et celle du monde.



1. Fabrique d'un cinéma insulaire [417]: « un cinéma du terroir »

> « L'image permet de capter tous ces "détails" qui sont en réalité très importants dans la mesure où ils font complètement partie du rite (…) Le film ne remplace pas la transmission classique, il vient en complément, comme un support d'information. Il n'est pas l'information. L'information, c'est le vieux qui la détient. Sans ces vieux qui savent et sans les savoirs, il n'y a pas matière à film. Il ne faut donc pas inverser les choses… (…) Quand tu es kanak et que tu filmes en milieu kanak, ce n'est pas pareil. Tu sens que tu recueilles une matière particulière, précieuse auprès des vieux et non pas une matière quelconque. »[418]
> Patrice Moasadi, enquêteur culturel ADCK/centre Tjibaou.

Vivre sur une île engendre inéluctablement un particularisme dans la création. Impossible de s'affranchir du statut d'îlien qui influe directement ou de manière oblique sur l'artiste néo-calédonien. Le cinéma de ce territoire se définit comme un cinéma de l'entre-deux. Il s'articule, en effet, entre deux espaces, deux cultures, deux histoires, deux langues. Cet entre-deux culturel et identitaire a donné forme à un cinéma transculturel qui s'énonce dans un genre cinématographique hybride, entre cinéma du réel et fiction et s'ancre dans une géographie magique qui détermine son oeuvre.

Les cinéastes néo-calédoniens ne sont pas des mages mais, imprégnés de la culture locale avec tout ce qu'elle comporte de différences et de particularités, ils savent l'existence des mystères et des mythes qui caractérisent leur territoire. En tant qu'insulaires de Nouvelle-Calédonie, les réalisateurs forgent donc leur cinéma à partir de leur histoire (celle de la colonisation, du mélange des peuples, des événements politiques et économiques), de leur identité plurielle et de leur culture (croyances, religion, coutumes) mais aussi à partir de leur terre. On ne compte plus le nombre de documentaires réalisés sur l'écosystème du territoire, sur le paysage, la faune, la flore et le lagon. C'est l'ensemble de ces paramètres qui confèrent au cinéma néo-calédonien toute sa spécificité. Leur cinéma a, par ailleurs, la capacité de révéler ce qui, sans le regard du cinéaste, resterait invisible ou indécelable au regard du spectateur. Le monde visible et invisible trouve en eux des observateurs privilégiés, des interprètes, des guides sensibles, au spectacle de la création.

Invité à une rencontre autour du cinéma documentaire organisée à l'initiative de l'association Poadane en partenariat avec l'ADCK en 2003, au Centre culturel Tjibaou, un jeune réalisateur s'exprime sur la spécificité du cinéma produit en Nouvelle-Calédonie :

> « Je pense qu'il existe déjà un style cinématographique kanak et néo-calédonien, mais le public ne porte pas encore assez attention à cette touche de création. Je pense en particulier à des films

[417] Voir Berthet Dominique (dir.), *Création et insularité,* Paris, L'Harmattan, coll. Les Arts d'ailleurs, 2020.

[418] Moasadi Patrice, « De la parole à l'image », « Regard d'une société sur sa propre image » *Mwà Véé*, ADCK, n°43, Janv.Fév. Mars 2004, p. 11.

> documentaires dans lesquels on sent et voit à l'écran cette sensibilité particulière quand un film est tourné par un Kanak ou un Néo-Calédonien. Tu ressens cette sorte de fragilité, de distance, qui donne la mesure de l'image, comme si tout pouvait basculer d'un moment à l'autre. »[419] - Désiré Menrempon.

« *Tout peut basculer »* comme le dit le réalisateur, parce que ces espaces insulaires sont traversés par des images scripturaires que les cinéastes continentaux ont peine à voir. Il s'agit de l'image que l'oeil du cinéaste de cet archipel océanien parvient à déceler dans une profusion d'images profanes. L'oeil exercé du cinéaste de Nouvelle-Calédonie est à même de voir ce qui peut paraître occulte aux autres. Parmi toutes les mises en relief de l'image, le cinéaste néo-calédonien semble s'intéresser à une image en particulier, celle qui parvient à tout dire sans rien montrer, celle qui, idéalement, ne devrait souffrir d'aucune manipulation ou de falsification puisque l'enjeu de leurs films où le sacré persiste, réside dans le fait de mettre en tension une dialectique de l'image manquante et ses diverses possibilités de lecture, d'interprétation, sans manipuler l'image ou presque puisqu'il est impossible, nous le savons, de faire preuve d'une totale neutralité dans le fait de montrer une image, et le documentaire, genre que l'on rattache au cinéma du réel, n'y échappe pas. « (…) On fait des heures de rushes et il faut ensuite sélectionner au montage. Tu filmes en fonction de ce que tu ressens, à ton instinct »[420] déclare Désiré Menrempon. Il faut donc manipuler l'image un tant soit peu pour qu'elle ait du sens.

Les réalisateurs néo-calédoniens et kanak ne sont pas encore devenus des experts en matière de scénographie de l'image, ils ont tout à apprendre des Occidentaux qui n'ont plus à démontrer leur savoir-faire dans des domaines aussi variés que celui de l'image politique, dont ils sont passés maîtres de la théâtralisation, ou l'image qui glorifie un personnage du monde du spectacle, ou celle qui fait vendre (la publicité), ou encore celle qui nous donne à voir une autre réalité par le biais d'effets spéciaux, toutes ces images spectacle ne sont pas la signature du cinéma néo-calédonien et kanak, leur cinéma se veut *brut.*

En cherchant à reproduire « l'art brut[421] », les Kanak voudraient renoncer à la représentation plus ou moins idéalisée du réel, ce faisant, d'une certaine manière, ils se dissocient de ce cinéma « spectacle » comme l'explique André Malraux dans *Le Musée imaginaire* à propos des arts, ils ne cherchent pas à raconter, ils se concentrent sur ce que l'objet raconte lui-même. Ainsi, nous verrons

---

[419] Menrempon Désiré, « De la parole à l'image », « Regard d'une société sur sa propre image », in *Mwà Véé*, ADCK, n°43, Janv-Fév-Mars 2004, p. 18.

[420] *Ibid*. p. 19.

[421] Nous appuyons notre propos sur le manifeste de Jean Dubuffet *: L'Art brut préféré aux arts culturels* dans lequel le peintre et sculpteur plébiscite l'art brut plutôt que « l'art homologué ». Selon lui, « nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquelles le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que les auteurs y tirent tout (…) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode ». *L'Art brut préféré aux arts culturels,* Paris*,* Éd. Galerie René Drouin, 1949.

que pour filmer la spiritualité qui émane du silence, par exemple, les cinéastes n'essaient pas de reproduire le silence, ils l'écoutent ou plus exactement pour reprendre le titre de l'ouvrage de Paul Claudel : *L'oeil écoute* de sorte que les images permettent au cinéaste de dire le monde qu'il écoute tout comme le langage poétique, lorsqu'il est utilisé dans ce qu'il a de plus pur, consent au poète de révéler le monde et de l'écouter :

> Dans l'ombre et l'heure d'aujourd'hui se tient cachée
> Ne disant mot, cette ombre d'hier. Tel est le monde.
> Nous ne le voyons pas très longtemps : juste assez
> Pour en garder ce qui scintille et va s'éteindre
> Pour appeler encore et encore, et trembler
> De ne plus voir. Ainsi s'applique l'appauvri,
> Comme un homme à genoux qu'on verrait s'effondrer
> Contre le vent de rassembler son maigre feu…[422]
> Philippe Jacottet, « Travail du poète », *L'Ignorant*, 1958.

1.1. « Mon cinéma existe pour te parler »

Peuple de tradition orale[423], les Kanak se décrivent essentiellement à travers la parole. Les contes et les légendes qui racontent l'histoire de ce peuple ont été collectés par des enquêteurs du Centre culturel Tjibaou sous forme d'enregistrements sonores ou en format vidéo VHS, et quelques récits existent sous forme de recueils de poésie ou encore des contes, mais à l'ère des technologies nouvelles, l'histoire ne se donne pas seulement à entendre ou à lire, elle investit le champ de l'audiovisuel. Ainsi, le cinéma kanak pris en flagrant délit de narration autobiographique, raconte à sa manière, son île, ses racines, sa culture, sa langue, son histoire. Pour illustrer ce cinéma comme énonciation de soi, nous avons choisi un poème d'une jeune réalisatrice syrienne intitulé « Nous cinéma, nous liberté » :

> Nous cinéma, nous liberté.
> Pour un jeune Syrien, faire un film ressemble au cri de la naissance.
> C'est un passage de l'obscurité à la lumière. Un passage vers une aventure sans fin et sans limite. Tisser
> Des ponts du son et de la lumière afin d'échanger, contacter, bouger, avancer, découvrir, apprendre,
> Témoigner, passer à l'aveu …Vivre.
> Tous les verbes du monde pourraient prendre place ici.
> C'est une mise à nu par une lumière, un mouvement de caméra ou un son.
> Il fait un film : Il se donne aux yeux des autres, à leurs cœurs.
> C'est une expérience qui ne finit jamais : Son impact est illimité, sans fin et sans frontière.
> Présence matérielle et immatérielle aussi.
> Pour un jeune Syrien grâce au cinéma, son cri muet prendra forme et son.

---

[422] Jacottet Philippe, « Travail du poète », in *L'Ignorant*, Paris, Gallimard, 1958, p. 64.

[423] Alabdalla Hala, « Nous cinéma, nous liberté » in *La rencontre cinématographique avec autrui* (Paris Diderot), Journée d'étude, 5.06.2019.

> Son cri entassé, étouffé, piétiné, réprimé prendra sa place, son impact et sa liberté à travers le cinéma.
> Mon cinéma existe pour me parler.
> Mon cinéma existe pour te parler.
> Hala Alabdalla

Bien que le cinéma syrien ne soit pas assimilable à celui des Kanak en tout point, le propos de la réalisatrice Hala Alabdalla : « Nous cinéma, nous liberté » fait écho aux aspirations des réalisateurs locaux. Il est évident que le cinéma océanien mais pas seulement, puisque cela concerne toutes les minorités, a lui aussi besoin de se faire entendre, de se faire connaître, de dire son histoire, sa réalité, ses différences, ses dissonances, son engagement, ses fragilités, ses combats… Encore inconnu sur la grande scène internationale et méconnu en Europe, le cinéma de cet archipel de l'Océanie, a lui aussi des histoires à raconter, des images à montrer. Le cinéma néo-calédonien offre à l'Autre, la possibilité d'une rencontre, d'un échange, d'un partage, en s'adressant en premier lieu aux siens : « Mon cinéma existe pour me parler », autrement dit le cinéma se tourne vers lui-même, puis ceux du territoire et enfin à l'étranger, celui de l'ailleurs. Ce cinéma veut donc énoncer sa voix, ses images pour exister à l'intérieur de lui-même et à l'intérieur de l'autre. L'image n'est-elle pas faite pour être vue ?

Il s'agit de la visibilité des images de cet ailleurs qui attendent qu'un regard, celui de l'autre, fasse advenir leur existence. La première intention du cinéaste quel qu'il soit, est bien entendu de faire ces images pour lui, et à ce titre, il est le premier spectateur de son oeuvre, mais sa volonté, *in fine* est de s'adresser à un public plus large que celui de son cercle, de son quartier, de sa ville et pour les cinéastes néo-calédoniens, de leur île. Le regard de l'autre est nécessaire à l'accomplissement de son oeuvre parce qu' à travers ce regard, peut advenir leur existence artistique et identitaire.

Cette mise à l'écart, de ces voix minoritaires, dans le monde de l'audiovisuel, pose la question de leur marginalisation, de leur place et leur représentation dans le milieu dominant du cinéma. Dans une époque où l'on milite pour faire entendre la voix des minorités invisibles (discriminations de genre, de race, de sexe, de génération, sociale, de religion, de culture…) quelles tribunes pour ces artisans de l'audiovisuel ? Quels lieux pour dire leur art ? Dès lors, on s'interroge sur la résistance de l'autre et celle des institutions qui boudent ces artistes à part entière et atermoie le moment de la mise en oeuvre d'une politique générale et inclusive afin que tous ces artistes ne soient plus seulement des ombres mais qu'ils prennent enfin corps dans la lumière par le truchement de leur oeuvre. Rester dans l'entre-soi est une forme d'enfermement et de renoncement aux autres mondes, il faut ouvrir les frontières de l'art, décentrer son regard et plonger son regard dans celui de l'autre.

Le cinéma néo-calédonien peut paraître, il est vrai, en marge à l'épreuve du genre, mais sa voix ne veut plus être un bruissement, il veut signifier haut et fort son ipséité et sa subjectivité : « *Son*

cri entassé, étouffé, piétiné, réprimé prendra sa place, son impact et sa liberté à travers le cinéma » clame encore Hala Alabdalla.

1.2. Un cinéma du dépouillement

> « Si vous ne faites pas un film vous-même, vous ne l'écrivez pas de votre écriture. Il faut monter son film soi-même : le montage c'est le style […]. Si vous faites tourner le film, si vous faites monter le film par quelqu'un d'autre, vous ne faites pas un film de vous. C'est un film mais ce n'est pas votre film [424]». Jean Cocteau.

La singularité de ce cinéma insulaire se donne à voir non seulement dans son propos mais également dans ce qui signe la qualité esthétique d'un film, c'est-à-dire le montage. Ce procédé tehnique qui nécessite une véritable formation, n'est pas encore appliqué par tous les cinéastes locaux car certains revendiquent le dépouillement de l'objet. Certes, il n'existerait pas de cinéma sans le montage car le cinéma est d'abord et avant tout, un art du montage, l'esthétique d'un film doit tout au montage. Ce procédé technique comporte diverses appellations, mais quel que soit son nom, le montage reste une forme d'écriture qui témoigne de la signature du réalisateur qui travaille en étroite collaboration avec le monteur. Techniquement, cela se traduit par des sélections de rushes qui donneront lieu après des collures à une nouvelle idée pour reprendre les termes du cinéaste soviétique Sergueï Eisenstein, puisque selon la définition qu'il en donne, « le montage est l'art d'exprimer ou de signifier par le rapport de deux plans juxtaposés de telle sorte que cette juxtaposition fasse naître l'idée ou exprimer quelque chose qui n'est contenu dans aucun des deux plans pris séparément. L'ensemble est supérieur à la somme des parties. »

Mais que se passe-t-il lorsque certains cinéastes décident de faire confiance non pas à des procédés techniques mais aux images ? Certains cinéastes locaux rejettent l'idée de ce montage, qui au terme de collages et de découpages, rend l'image parfaite ou qui du moins correspond à l'idéal du réalisateur. « Le film achevé n'est rien moins qu'une création d'*un* seul jet ; il se compose d'une multiplicité d'images et de séquences d'images parmi lesquelles, le monteur fait son choix - images qui elles-mêmes étaient perfectibles à volonté au cours des successions des prises de vues, jusqu'à la réussite finale »[425] , rapporte Walter Benjamin dans une réflexion menée sur les conséquences de la

---

[424] Cocteau Jean, au micro de René Wilmet dans l'émission « Plein feu sur les spectacles du monde », 1950.

[425] Benjamin Walter, *L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, VIII, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1935, p. 144.

reproductibilité technique des oeuvres d'art. La manipulation de l'image conjugue le réel au mode de l'esthétique de sorte que l'image déborde des limites de la réalité pour se situer entre la fiction et la réalité, entre le réel et l'irréel.

À propos du montage du film ethnologique *Tam Tok*[426] réalisé par l'ethnologue Patrice Godin et le réalisateur Élie Peu, qui retrace une fête de l'igname, le cinéaste s'exprime ainsi :

> « Il a d'abord été présenté à la tribu qui nous ont dit que ces images leur ressemblaient. On a voulu respecter le rythme de la journée, sans chercher à faire des plans spéciaux, des angles. On ne savait pas toujours ce qui allait se passer et il était difficile de prévoir ce qu'on allait filmer. Nous n'avons pas rajouté de bande-son ou de commentaires, à l'exception de quelques bancs-titres pour aider le spectateur à se repérer dans le déroulement de la cérémonie. »[427]

Le cinéma néo-calédonien affirme son autonomie esthétique que d'aucuns qualifient d'artisanal ou d'immaturité, dans son principe de réalité, tant il est vrai qu'il est jeune. Encore en phase d'apprentissage, il n'a pas atteint sa maturité, il est pour certains réalisateurs dans l'adulescence mais déjà, son identité narrative, qu'il s'agisse de documentaire ou de fiction, est affirmée et se dissocie des formats du cinéma académique. En outre, son autonomie dit en définitive deux choses : dans le corpus que nous avons établi pour ces travaux de recherches, il est apparu que la plupart des films, à partir de 2007, étaient des documentaires. À cette date, la Nouvelle-Calédonie n'était pas encore éligible au CNC, elle ne le sera qu'en 2018, et les moyens de financement des films étaient très limités. (cf. 1ère partie).

La seconde, c'est que pour certains, le cinéma étant un art neuf dans sa pratique, il était plus accessible de faire des documentaires qui ne nécessitent pas de véritable narration filmique et qui exigent moins de procédés et de maîtrise techniques que suppose une fiction. Cependant, les débutants revendiquaient dès leur initiation à cet art, un pas de côté par rapport au cinéma traditionnel car leur cinéma ne se voulait ni un artifice scénique ni un artefact du réel. Les documentaristes partent effectivement de l'idée d'une réalité déjà donnée qu'il suffirait d'enregistrer puisque l'image est déjà parfaite, et rejettent le primat habituellement accordé à la narration qui reste aujourd'hui un postulat du cinéma du réel. Ainsi pour rester au plus prés de la réalité, les documentaires d'hier et d'aujourd'hui, ne font pas ou très peu l'objet de montage, quitte à montrer des coutures grossières qui se donnent à voir dans leurs oeuvres alors que les coutures d'un cinéma conventionnel ne laissent rien paraître. C'est aussi cela la magie du cinéma, tout semble évident : la narration, les plans, les enregistrements sonores, rien ne doit venir troubler le regard du spectateur. Le cinéma doit être « enchantement ».

---

[426] Godin Patrice et Peu Élie, *Tam Tok,* NC, ADCK, 2016, 7mn.

[427] Peu Élie, « De la parole à l'image », « Regard d'une société sur sa propre image », *Mwà Véé*, ADCK, n°43, Janv-Fév-Mars, 2004, p. 7.

Les réalisateurs néo-calédoniens n'adhèrent pas totalement à ce cinéma et font donc le choix de ne pas agir sur la narration cinématographique pour donner plus de véracité à leurs propos filmiques. Et on retrouve ici, la notion du *#nofilter* évoqué dans le chapitre consacré à « La parole au cinéma ». Très peu ou pas structurés et orientés, les documentaires néo-calédoniens des premières heures présentent donc des productions d'une qualité esthétique certes discutable mais qui demeure en adéquation avec une éthique filmique et avec la représentation que ces cinéastes se font de leur cinéma.

> Même composé d'images immobiles, mises bout à bout sans liaison entre elles, un film s'écoule temporellement et a un sens défini. Il va du commencement à la fin de lui-même et, par son essence de film, il acquiert un lien interne qui lui est précisément donné par sa durée. Ce lien [...] est inhérent à n'importe quel film, de sorte qu'au cinéma il n'y a jamais d'image isolée ; même si cet ordre n'existe pas dans la pensée du créateur, la dimension temporelle la crée.[428] Alexandre Astruc. (réalisateur)

Ainsi, même si scéniquement, leur cinéma ne s'énonce pas comme un cinéma de facture classique, académique, c'est-à-dire sans déliaison, leurs films offrent une cohérence temporelle et narrative mais surtout, ils signent leur identité filmique avec une perception plus naturelle que cinématographique du monde. En ce sens, le discours émanant des cinéastes néo-calédoniens les place dans une position oblique de leur art, c'est-à-dire dans un entre-deux : du réel au mysticisme.

[428]Astruc Alexandre, *Dialectique et cinéma. Du stylo à la caméra… et de la caméra au stylo,* Paris, L'archipel, 1992, p. 263.

1.3. Le cinéma documentaire, une re-construction du réel

> « Écrire le réel ne va pas de soi, la mimesis est une construction, et « l'effet de réel » doit donc se fabriquer. » [429]
> Roland Barthes.

Or, si les cinéastes du « caillou » se distinguent par leur position, certes discutable aux yeux des partisans d'un cinéma esthétique, sur le montage d'un film documentaire, ils ne peuvent faire abstraction de leur subjectivité projetée, à leur corps défendant, dans leur réalisation. Condamné à montrer le monde, le cinéma est un mode de représentation qui fait voir la réalité par le truchement des images et des sons. Il s'agit de « Faire voir », c'est-à- dire autrement qu'avec les mots, au-delà de la peinture et de la photo dans une exigence de vérité, à l'aide d'internet, de la webcam, du téléphone portable, des caméras numériques, sportives, des jeux vidéo. Avec tous ces nouveaux supports techniques, faire voir est à la portée de tous, mais comment faire voir ? Comment faire voir sans trop envahir l'image de sa subjectivité ? Se pose alors le dilemme suivant puisque c'est à travers l'expérience personnelle du cinéaste, son expérience sensible et esthétique du monde que le cinéaste tente de transmettre au spectateur son expérience filmique, dès lors, comment dire le monde sans invalider l'idée de faire abstraction de sa subjectivité ? Comment dire la réalité sans manipuler l'image, sans la fabriquer avec ses propres intentions ?

Les arts se sont appliqués à reproduire, plus ou moins fidèlement, le réel. Pour décrire le monde, la peinture et la poésie ont appliqué l'expression horatienne *Ut pictura poesis,* tandis que la littérature[430], a mis en oeuvre l'expression aristotélicienne de *mimèsis.* Le cinéma, quant à lui, sans être naturaliste, cherche à représenter le réel avec ses propres moyens pour offrir, à sa manière, une autre possibilité de dire le monde. Ainsi, il écrit le réel grâce à un langage, une grammaire (montage, enchaînements des images, etc.) qui lui est propre. Son langage n'est évidemment pas celui de la parole, de la linguistique, on n'analyse pas une image comme on analyserait un mot, le cinéma n'est pas un artifice de la rhétorique, il réalise l'illusion cinématographique que Bergson qualifie de « perception naturelle ». Le cinéma reproduit, en effet, les conditions du regard du spectateur dans : arrêt, sélection d'images, prélèvements d'images sur un flux, etc. C'est ainsi que le cinéma néo-

[429] Barthes Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, n° 11, 1968, p. 89.
[430] Voir Dion Robert, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel.* Canada, PUM, Coll. Espace littéraire, 2018.

calédonien entre de plain-pied dans le cinéma du réel, c'est-à-dire de la manière la plus naturelle possible.

> « Ce que je reproche à un certain nombre de films documentaires, c'est de sous-estimer ce qu'est le langage cinématographique, ce qu'est l'image, le son synchrone, au profit d'une écriture de type littéraire, le commentaire devenant ce qui donne son unité au film. À partir de là, on passe à côté de ce qui fait précisément l'intérêt du film, à savoir l'image et pas le commentaire. (…) Je fais partie des gens qui pensent que l'image et le son cinématographiques se suffisent à eux-mêmes et que si l'on sait construire l'image, à plusieurs niveaux dans un film dit ethnologique, avec la pré-enquête qui permet de définir ce que l'on va traiter, sélectionner certains faits, le tournage lui-même, puis le montage, normalement cela doit suffire à faire parler un film. Ce que je trouve dommage, c'est que l'on avait si peu confiance dans le film, qu'on le mutile » [431] ,

explique l'ethnologue Patrice Godin venu présenter son film *Tami Tok* lors de la « Rencontre autour du film documentaire » organisée par l'association Poadane en partenariat avec l'ADCK en novembre 2003. L'intérêt des documentaires réalisés par les Néo-Calédoniens est de laisser parler ce qui fait l'objet de l'image, de mettre le spectateur en situation de contemplation de l'objet lui-même, se reflétant dans l'oeil de la caméra. Ce geste éthique place le réalisateur dans une position de passivité volontaire et pose la question de l'artiste face à sa création. Paradoxalement, la passivité n'est pas à prendre ici comme un défaut mais plutôt comme une vertu c'est-à-dire celle de la discrétion, de ne pas imposer sa subjectivité de manière trop appuyée pour laisser le spectateur libre d'entrer dans l'image et dans le cadre, lui laisser en quelque sorte de l'espace,

> « de donner à voir un autre cinéma, consacré aux peuples, un cinéma différent, un cinéma de création, hors des logiques marchandes et des modèles dominants. (…) Les films proposés par le festival ont ceci d'original qu'ils se démarquent radicalement de ce que les télévisions appellent documentaires. Ici pas de commentaires superfétatoires, pas de formats imposés, pas de tabous. Nous sommes dans le domaine de l'art, un domaine dans lequel l'esthétique est indissociable de l'éthique. » Paul Néaoutyine, Président de la Province nord - Édito de la 10ème édition du festival Ânûû-rû Âboro, 2017.

Les cinéastes calédoniens se positionnent dans un cinéma de la transparence. En traitant le réel sous cet angle, ils souhaitent conduire le spectateur à se regarder en regardant l'image. Le but des cinéastes étant de l'amener à entrer en communion avec leurs images, leurs projets et de lui faire prendre conscience que ces images le regardent dans tous les sens du terme. Il s'agit en effet qu'il se reconnaisse dans la représentation du monde que lui donne à voir le cinéaste car en définitive, que cherche le spectateur en regardant des images sinon à se retrouver dans ces images ?

Les moyens techniques mis à la disposition des cinéastes (cadrage, angles de vue, rythme, long travelling, bruitage…) troublent la perception de la réalité et faussent son regard alors que l'image doit rester référentielle et doit à ce titre, restituer la réalité. Pour autant, « le cinéma n'est pas

[431] Godin Patrice, De la parole à l'image », « Regard d'une société sur sa propre image », in *Mwà Véé*, ADCK, n°43, Janv.Fév. Mars, 2004, p. 22.

une fuite du réel mais quelque chose rendant le réel plus vivant, il démultiplie l'imaginaire et donne accès à la réalité du monde », tels sont les propos tenus par Jean Douchet dans *L'amour du cinéma*[432]. Le cinéma est un nouveau mode de représentation du monde mais si techniquement, on peut aujourd'hui tout montrer, tout faire voir, il n'en demeure pas moins que le cinéma écrit un autre réel. Dans son *Autobiographie du spectateur*[433], Italo Calvino déclare : « Le cinéma représentait pour moi le monde. Un autre monde que celui qui m'entourait ». Le cinéma dont Calvino parle est un monde différent mais plus cohérent en quelque sorte que le monde réel. Cette idée de la réalité rejoint celle des réalisateurs néo-calédoniens pour lesquels, le cinéma n'est pas une possibilité d'un au-delà mais bien une réalité de cet au-delà. « Le réel est ce dont il n'est pas de duplication ; ou plus exactement pas de duplication qui ne soit un leurre, suggérant l'idée d'un double alors qu'il s'agit du réel en personne », écrivait Rosset dans *L'école du réel*[434].

Le cinéma de ce territoire du Pacifique, stimule la curiosité du spectateur en lui proposant de faire un pas de côté par rapport à la réalité et l'invite à s'asseoir au bord du monde pour observer le rapport que le réel entretient avec l'irréel, le mystère, l'invisible. Son cinéma raconte un monde qui permet au spectateur d'être présent à ce monde singulier sans vraiment y être. L'apprécier dans toutes ses grandeurs et ses insuffisances requiert certaines clefs[435] et l'une des clefs nécessaires à l'observation de ce monde, consiste à offrir à l'imaginaire du spectateur une autre lecture du monde et à l'acheminer vers l'univers filmique du réalisateur néo-calédonien et le confronter à son réalisme magique. Un réalisme magique qui prendrait corps dans l'image anthropologique du mysticisme.

1.4. Le cinéma néo-calédonien : une hybridation des genres

> « En suivant notre parcours, on remarque aisément que dès les premières éditions nous avons choisi des œuvres hybrides, qui parlent autant de documentaire que de cinéma. (…) Solidement installé entre la nécessité de dire et la nécessité d'être, le festival interroge autant les sujets que les formes... Il existe pour questionner le hors champ de ses propres images. » René Boutin, Directeur artistique du festival Ânûû-rû Âboro (10ème édition), 2017.

Nous avons vu comment les cinéastes néo-calédoniens prenaient en charge le réel, et comment sa restitution réinventait les modalités du réalisme, ce qui amenait le spectateur à s'interroger sur cette

---

[432] Douchet Jean, « L'amour du cinéma », *Les Cahiers du cinéma,* n° 435, sept 1990, p. 53.
[433] Calvino Italo, « Autobiographie d'un spectateur », in *En Avant-propos*, *Faire un film* de Federico Fellini, Paris, Seuil/ Point-virgule, 1996, p. 28.
[434] Rosset Clément, « Retour sur la question du double », *L'École du réel*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 115.
[435] Cf. paragraphe sur le profil du spectateur.

inscription du réel dans la fiction puisqu'au cinéma, comme en littérature, le « vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »[436]. Le cinéma néo-calédonien dit, en effet, le réel dans sa diversité, c'est-à-dire qu'il déplace les marges conventionnelles du cinéma et de l'audiovisuel en fictionnalisant un réel qui a pour objet l'invisible, l'irreprésentable. Les réalisateurs légitiment la représentation qu'ils en donnent par le seul pouvoir de l'image investie par le réel, si bien qu'ils rejettent le principe d'une représentation imitée du monde visible et invisible, en intervenant sur la mise en scène de l'objet pour susciter une quelconque émotion chez le spectateur au risque de modifier sa réception et sa perception de l'image. L'intervention du cinéaste dès lors qu'elle est technique vient façonner le regard du spectateur et changer son rapport à l'image. Le cinéma néo-calédonien invite le spectateur à penser de façon dialogique le rapport entre réel et mysticisme, car selon le principe des auteurs de films locaux, il ne s'agit pas de faire voir ou de faire croire, il s'agit de laisser ad-venir l'invisible dans l'image pour « être en présence de. »

Toutefois, quand l'image seule ne suffit plus à dire le monde, lorsqu'elle peine à exister, lorsqu'elle ne parvient pas à tout montrer (omniprésence du sacré et des esprits), alors, cette image obsédante, parce que *manquante,* selon l'expression de Rithy Panh, nécessite l'intervention de procédés techniques. Pour que la *mimesis* d'une réalité insaisissable prenne corps, il existe au cinéma, de nombreuses techniques permettant de suggérer la présence de l'absent, il peut s'agir par exemple de l'unité d'un plan (longueur), du montage, du type de cadrage, des mouvements de caméra, du son, etc. Les panoramiques horizontaux et verticaux, les longs plans, que l'on retrouve dans *L'Île continent ; Naha Shi ; Kanak, Le souffle de nos ancêtres ; Yam, je suis l'igname ; Au nom du père du fils et des esprits, La tribu de l'Invisible ; Manous ; Walpole, l'île mystérieuse ; L'Arbre et la pirogue,* etc., et dont le paysage est la ou l'une des figures centrales des films, manifestent une certaine solennité à l'objet filmé et traduisent une forme de poésie au sens de la création (*poièsis*). Ces plans soumettent l'oeuvre de dieu au regard de l'homme et la beauté du spectacle qui éclate, confère à l'image cette notion de spiritualité qui existe en dehors de toute référence religieuse mais simplement par les émotions qu'elle suscite. Pour Michèle Debidour, auteur du (*Le) Cinéma, invitation à la spiritualité*[437]*,* un « film spirituel n'est pas toujours un film *religieusement correct* (…), et un film peut être inspiré sans faire explicitement référence à une religion ou à une spiritualité, quelle qu'elle soit. » L'expérience esthétique peut donc éveiller les sens du seul fait de l'image « naturelle », de la beauté qu'elle exprime, mais elle peut aussi susciter l'émergence des émotions esthétiques par le biais d'une légère mise en scène de cette image, que l'on retrouve non pas dans des documentaires mais dans les formats fictionnels.

---

[436] Boileau Nicolas, *Art poétique*, Paris, Flammarion, 1998.

[437] Debidour Michèle, *Le Cinéma, invitation à la spiritualité,* Paris, Édition de l'Atelier, 2007, p. 27.

La question du mysticisme sous-tend la plupart des fictions néo-calédoniennes, puisque les réalisateurs adossent leur narration sur la culture du pays, ses croyances et ses mythes. Dès lors, la question des origines vient nourrir le propos de leurs fictions qui s'apparentent à un cinéma du genre fantastique du seul fait que la réalité se trouve transfigurée par des modalités techniques (traitement de la lumière et du son, effets spéciaux, etc.) De la légende à la réalité, les fictions néo-calédoniennes sont majoritairement transcendées par le mystérieux mais ne se réclament pas directement d'un imaginaire ésotérique. Ainsi, certaines de leurs oeuvres transforment la vision de cette réalité en oeuvres gothiques (*NI 28* de Terence Tresh Chevrin), fantastique (*Ravn* de Manuella Ginestre) ou encore onirique : *Réciprocités* (Ludiovic Hûier) mais, souvent dans les fictions, le mysticisme ou la spiritualité émane de l'idée de poésie qui se trouve dans le champ ou le hors-champ. Les paysages et certaines images urbaines que l'on retrouve dans bon nombre de films néo-calédoniens témoignent, en effet, du rapport poétique à l'image dans les documentaires mais notamment dans les nouveaux formats cinématographiques.

2. Le cinéma, une poésie de l'image

> « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial » - M. Proust, *À la recherche du temps perdu.* [438]

Dans son roman, *Le Temps retrouvé*, Proust observe que l'art[439] est sans nul doute le seul médium capable de nous faire sortir du monde subjectif, de notre enfermement pour accéder à d'autres mondes. À cet égard, le cinéma ne doit pas être le double de la subjectivité du cinéaste, il est question de « désubjectivation » selon Gilles Deleuze qui a beaucoup lu Proust, « faire de l'art, ce n'est pas se raconter soi-même (…) le cinéma ne peut être le récitant de soi-même »[440]. Il est souhaitable en effet,

---

[438] Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, vol. IV, p. 474.
[439] Voir : McDonald Christie et Proulx François (dir.), *Proust and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 330 p.
[440] Deleuze Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2,* Paris, Éd. De Minuit, (Collection Critique), 1985, p. 53.

que l'image soit référentielle, avant que d'être expressive car, pour citer un autre théoricien du cinéma, André Bazin, le film, par sa nature ontologique, est « impression objective du réel ». L'auteur doit s'effacer et faire taire sa subjectivité, pour que la réalité s'objective dans l'image. Un trop plein de soi, de subjectivité qui donnerait à voir, à l'écran, un monde réduit à celui du cinéaste, enfermerait le spectateur dans un espace trop étroit et probablement déjà connu.

La fonction du cinéma c'est, au contraire, telle une machine à rêves, d'ouvrir de nouveaux horizons et de se déprendre de sa propre réalité pour aller vers l'autre. Ainsi, le producteur d'images doit se saisir du médium filmique et dilater son expérience, vivre d'autres vies possibles, d'autres mondes dont nous n'avons pas la perception, ni musicalement, ni visuellement, et permettre au spectateur d'y accéder. Le cinéma n'est-il pas « un autre monde, qui est le monde » décrivant les rapports entre soi et le monde ? Il dit notre monde et d'autres mondes, il dit les concordances et les discordances entre le visible et l'invisible, il dit encore le hors champ ou l'infra-filmique. Le cinéma c'est aller à la rencontre de ces images manquantes qui activent notre imaginaire. Le cinéma, c'est donc offrir au spectateur la possibilité, au seul prix d'un ticket d'entrée, de voyager dans des univers réels, utopiques, dystopiques, uchroniques et dans des genres cinématographiques aussi variés que sont ces mondes dans lesquels surgit la poésie puisque l'image en mouvement est un vecteur de création poétique

2.1. La part de l'ombre dans le cinéma néo-calédonien ?

Tout comme Platon méditait sur cette idée d'ombre et de lumière, le cinéma, questionne aussi cette idée de réalité et d'illusion. Appliquée au champ de la cinématographie, cette idée oxymorique d'ombre et de lumière revient à associer au cinéma du réel, l'image de l'ombre et celle de la lumière, à la fiction. Le cinéma du réel, comme son nom l'indique, agit comme une *mimesis* de la réalité, de la vérité pourtant il fonctionne comme l'envers du décor et fournit la matière première au film de fiction. Ce réservoir d'univers réels et naturels, confère, en effet, au cinéma de fiction, le pouvoir de faire exister des univers réels ou imaginaires et poétiques. Dès lors, la représentation illusoire du réel, s'impose comme l'endroit du décor, dont le cinéma du réel ne serait que la doublure car il est bien connu que les doublures ne sont jamais dans la lumière, elles restent dans l'ombre du personnage principal. Cette complétude qui fait exister ou plutôt co-exister dans un même film ombre et lumière

soulève aussi la question du visible et de l'invisible qui reste en lisière de la perméabilité des frontières entre la réalité et la fiction, entre la réalité et l'illusion poétique.

La part de l'ombre est essentielle pour les cinéastes locaux car elle prend en compte une réalité qui existe à partir des représentations du mythe des origines, dans lesquelles les corps des ancêtres sont invisibles mais présents dans un *topos* non pas lié à l'obscurité mais à la clarté : « Ils sont dans un monde de clarté », disait Victor Hugo dans son récit sur « La Mort[441] », « Les morts sont invisibles mais ils ne sont pas absents (…). La mort, c'est la montée de tout ce qui a vécu au degré supérieur. Ascension éblouissante et sacrée (…), tout se transfigure dans la lumière et par la lumière », ajoute-t-il plus loin. L'usage métaphorique de l'ombre souvent associée à la mort, à la présence immatérielle d'un corps matériel, n'est pas dans la conception du monde kanak, une donnée négative ou un mystère. Si, dans la tradition occidentale, les morts n'ont pas d'ombre, pour les peuples premiers, la réalité est tout autre : « Pour le Kanak, il y a une sorte de fluidité entre deux mondes, le monde visible et le monde invisible. Il passe sans problème de l'un à l'autre. Il communique sans problème avec les autres, au pays des morts. Il sent et il voit ce qui se passe de l'autre côté»,[442] déclare le pasteur Béniéla Houmbouy dans un entretien accordé au magazine *Mwà Vèè*. Ancrée dans leurs coutumes et culture, cette idée de l'ombre, exprime dans leur pensée, un mélange de réalisme et mysticisme et se traduit au cinéma dans une image où se situent dans le même cadre : l'ombre au sens de l'âme, du souffle des esprits, la temporalité et les éléments paysagers naturels.

Les limites et les insuffisances de l'image contraignent les cinéastes à présenter des fragments du réel dans le cadre, le spectateur doit alors, lui-même reconstituer ce qui n'apparaît pas à l'écran, c'est-à-dire, ce qui reste dans le hors-champ, dans l'ombre, pour comprendre, restituer et créer sa propre réalité en marge de celle du cinéaste. Ce faisant, le cinéma du réel rend acteur le spectateur dans la narration de la fable, qu'il ne se contente plus de découvrir de manière passive mais qu'il interroge en investissant l'écran avec son propre corps, si bien que le hors-champ (dans un montage alterné), ou la voix-off, ne s'avère pas toujours nécessaire dans la mesure où tout est dit et contenu dans le cadre. L'inconnaissable, l'invisible, l'insaisissable se tient dans l'image dans des contours sans doute assez flous pour le spectateur certes, mais suffisamment présents pour que cette conception de l'ombre devienne matière. Autrement dit, l'ombre n'est pas une idée, un concept, son épaisseur, sa densité cosmique lui permet d'exister dans l'oeil du documentariste tout d'abord puis dans l'oeil du spectateur. Avec le cinéma du réel : le *fiat lux* prend tout son sens car ce cinéma éclaire le monde et fait apparaître dans le champ, les images sous-exposées à la lumière, des images restées dans l'ombre, celles d'un monde sacré. Toutefois, ce cinéma du dépouillement, n'existerait pas non plus

---

[441] Victor Hugo, *Actes et paroles. Pendant l'exil* (1865), notice et notes de Josette Acher, dans *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jacques Seebacher et de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 65.
[442]Houmbouy Béniéla, « Spiritualité et religion », *Mwà Vèè*, ADCK, 2000, p. 40-44.

sans la lumière et lorsqu'il s'inscrit dans le cinéma de fiction, il ouvre une nouvelle réalité : une réalité qui se suffirait à elle-même ou pour le dire autrement une réalité dont les éléments seraient porteurs d'ambivalence dans un monde réel mais différent car en lisière d'une réalité concrète ou admise de tous.

Dans quelle mesure le silence dans la tension qu'il exerce sur l'image vient signifier la présence d'une forme de sacré ?

2.2. L'expérience du sensible : filmer le silence[443]

« Le silence se signale au regard et vient inquiéter le visible. »[444] José Moure.

Le cadre ainsi posé par la citation de José Moure, nous invite à analyser comment le fameux « Silence, on tourne ! » prend, dans le cinéma documentaire néo-calédonien, tout son sens lorsque l'on sait que ce procédé met en tension l'absence sonore de l'irreprésentable et l'image. L'impossibilité de représenter l'Invisible dans l'image implique également une absence de son, un silence. Pas de musique de film accompagnant l'image, ni de bruitage, pas de voix off non plus, juste le silence. Mais quel silence ? Tous les cinéastes de la modernité, ceux des années 50, nous pensons à Godard, Tati, Bresson… sont des cinéastes qui ont utilisé le silence comme une matière pour construire leurs films. Les Néo-Calédoniens ne produisent pas, à l'instar de ces grandes figures du cinéma moderne, le silence blanc (le silence artificiel, celui des micros fermés, le silence fabriqué) mais le silence sonore, celui du monde représenté.

Que signifie pour les réalisateurs néo-calédoniens le silence, et quelle est la relation qui se noue entre le silence et la perception qu'en fait le spectateur ? Comment les silences et les absences prennent-ils corps dans le cadre ?

Les peuples dits premiers attachent en général une très grande importance à l'écoute du monde avec lequel ils dialoguent et dans ce regard qu'ils portent sur le monde, le silence n'est pas le non-dit, la parole empêchée ou qui ne peut se déployer mais bien au contraire la communication, le dialogue entre le monde et soi. Trop souvent, le silence est associé à des valeurs négatives : le rien, le vide, le néant, le blanc. Or, le silence indique une parole, celle des esprits vivants et des morts, c'est l'aspect mystique du silence visible dans le souffle du vent, le bruissement des feuilles, le

---

443 Voir *De Mauriac à Houellebecq, Le silence en littérature,* sous la direction de Françoise Hanus et Nina Nazarova, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013 - Giovanni Pozzi, *Silence*, traduit de l'italien par Francois Dupuigrenet-Desroussilles, Paris, Payot, coll. « Manuels », 2014.

444 Moure José, « Du silence au cinéma » in *MEI* « Médiation et information », n° 9, 1998, p. 24.

murmure d'une cascade, le chuintement d'insectes, le vol de papillons… C'est ainsi qu'il signale au regard, présence de l'invisible, de l'immatériel, de l'indicible. Cette émergence du silence, présent dans tout le corpus cinématographique consacré à la *présence du sacré dans le paysage*[445] et dont nous avions évoqué rapidement les symboles, nous amène à réfléchir sur ses vertus et à nous poser la question de son effet produit sur le récepteur. Il est clair que la réception de ce silence contraint le spectateur à vivre une expérience intime du sensible et pour citer José Moure, lui fait *éprouver l'invisibilité du sensible.*[446] Mais quelles sont les valeurs esthétiques et mystiques que manifeste cette absence de son fabriqué ?

Le silence, aussi paradoxal que cela puisse paraître, est d'abord éloquent et si « l'intensité est silencieuse, son image ne l'est pas »,[447] pour reprendre la pensée charienne, au sujet de l'image. L'absence de son opère comme une valeur langagière puisqu'il est acte de communication dans l'imaginaire des peuples de tradition orale. C'est un échange, sourd à l'enregistrement technique, entre le monde mystique et soi, mais terriblement sonore, saturé de paroles. Ensuite, faire silence, c'est se consacrer à la médiation, à la contemplation du monde, au recueillement, à la prière ; c'est établir une interaction spirituelle entre le regardant et l'image. Enfin, ce silence sonore éveille les sens et place le spectateur dans un rapport synesthésique, à la nature et l'invite à prendre du plaisir à écouter le monde et à faire l'expérience du sensible. Le silence nous apprend à regarder l'image. Il y a là une sorte d'intensification de la perception de l'image car le silence ne correspond pas à un fondu au noir ou à un fondu au blanc, il n'a pas de matière, de volume, pas de corporéité, la labilité du bruit, son mouvement le rend irrationnel, insaisissable et seule l'attention portée à l'image consent à se saisir du sacré.

Dans l'histoire du cinéma, le silence fabriqué a en plus des fonctions que nous venons d'énoncer une tout autre fonction, celle de révéler l'image dans ce qu'elle peut avoir parfois d'inquiétant, comme il est dit dans la citation de José Moure en préambule de ce texte, et fait, à ce titre, partie de l'écriture du film, de sa narration. Il est vrai que dans les fictions, le silence vient souvent inquiéter le visible car il y a une certaine efficacité dans cette technique pour créer chez le spectateur la peur, l'attente, l'angoisse (voir tous les films à suspense communément désignés aujourd'hui sous l'appellation de thrillers). En effet, quand le silence s'installe au cinéma, ce n'est pas seulement pour suspendre le bruit, c'est surtout pour créer une tension psychologique, qui d'une certaine manière vient intensifier la perception du spectateur pour éveiller chez lui un sursaut de

---

[445] Cf. chapitre 5.

[446] *Ibid*., p. 27.

[447] Char René, « Rougeur des matinaux, VII », in *Les Matinaux,* 1947-1949, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, nouvelle édition 2007, p. 330.

conscience dans cette mise en tension de l'image et de l'invisible, entre le champ et le hors-champ, le champ et le contre-champ. À l'écran, deux espaces s'offrent donc aux spectateurs : l'un réel, celui qui est présent dans l'image, l'autre mental créé par ce silence blanc. Le spectateur est alors complètement happé par son inquiétude, par ses questions et se met naturellement à l'écoute du moindre bruit qui viendrait confirmer ou infirmer ses hypothèses d'attente, puisque ce cinéma « bruissait d'un vacarme de sons sous-entendus[448] », comme le signale Michel Chion à propos du cinéma muet. La réussite de ces moments de tension suppose une étanchéité entre ces deux espaces afin d'accroître l'acuité visuelle du spectateur jusqu'à son acmé, car ce qui absorbe l'effet sonore du silence, c'est l'image, le pouvoir de l'image.

Cette fonction du silence n'est pas ce que recherchent les cinéastes néo-calédoniens, en ce qui concerne les documentaires tout du moins. Les béances sonores témoignent d'une volonté d'un cinéma anthropologique. En effet, le silence se déploie dans les documentaires néo-calédoniens pour dire la présence de l'invisible, du sacré dans leur espace de vie, comme un élément intégré à leur existence. De ce fait, la narration de leurs films n'est jamais retranchée du réel, et la transcendance du silence illustre simplement cette tension entre le sacré et le réel. Par ailleurs, l'emploi du silence dans son expérience du sensible situe ce cinéma ultra-marin, à l'écart des clichés du cinéma actuel et européen qui consiste à saturer voire sur-saturer l'image et l'attention du spectateur, de son intra-diététique et extra-diégétique se positionnant ainsi dans une sorte de désaveu, d'incapacité à proposer au spectateur l'expérience du silence, à le confronter à cette expérience sonore qui dérange. On pourrait s'interroger sur la possible immaturité narrative de certains documentaires ou fictions qui rendent compte d'un procédé intentionnel et donc signifiant. Les réalisateurs de cette île française du Pacifique vont à l'encontre de ce cinéma car ils privilégient la dé-saturation, ils n'ont pas peur du silence et préfèrent renvoyer le spectateur à une expérience du sensible plutôt qu'à une expérience d'une bande son qui viendrait absorber en volume les intentions dont sont porteuses les images. Ils refusent le bruit ou le bavardage inutile qui viendraient perturber le bruit du monde.

Aujourd'hui, certains cinéastes réfléchissent à l'abandon de la voix-off, voire de la bande-son dans leurs fictions ou documentaires au profit d'une fabrique du silence, ce faisant, ils se ré-approprient l'écoute du monde dans un geste narratif qui relève d'une revendication éthique et esthétique. Le cinéma néo-calédonien donne à voir une certaine liturgie en rendant visible un monde peuplé d'objets labiles qui résistent à l'image, c'est-à-dire l'immatériel, l'im-permanence, l'absent, l'invisible, l'inaudible. Et, en donnant à ces objets une certaine épaisseur, une certaine opacité, le cinéaste océanien rend accessible son univers singulier. Nous venons de voir, par exemple que le son qui est bien souvent un corollaire de l'image au cinéma, est aussi porteur de paroles, mais de paroles

[448] Chion Michel, *Le son au cinéma,* Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1985, p. 34.

inexprimées, silencieuses à l'instar de l'image manquante ou de celle qui montre sans jamais rien révéler, Le silence blanc ou le silence plein, incroyablement bruyant, saturé de paroles dit la présence du sacré.

2.3. L'esprit et l'image[449]

> « Tout l'univers n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer »[450] Baudelaire.

Il existe une vraie corrélation entre « l'esprit et l'image », comme il en existe une entre « l'esprit et la lettre ». Aborder l'image au prisme de la perception de l'esprit nous amène à réfléchir sur les limites de l'image sans la lumière, sans l'esprit, ou plus exactement, sans l'oeil du réalisateur. Mais avant de poursuivre notre réflexion sur le rapport qu'entretient l'esprit avec l'image, il nous faut définir ce qu'est une image :

> « Figure, schème, schéma, dessin, dessin préparatoire, esquisse, croquis, tracé, griffonnage, gribouillage, hiéroglyphe, diagramme, organigramme, carte, cartographie, généalogie, arbre, arborescence, dispositif, combinatoire, projet, projection, allégorie, vision, illumination, utopie, scène, archétype, paradigme, modèle, matrice, idéalité… l'image de pensée est tout cela à la fois. »[451]

Sans prétention d'exhaustivité aucune, ce champ lexical de l'image, traduit toute la prolifération des formes visuelles et des sens que l'image suscite. Objet polysémique, l'image noue, depuis l'Antiquité à nos jours, un dialogue avec des registres aussi variés que l'économie, la publicité, les arts, l'histoire, la géographie, la politique, etc. En littérature comme dans les arts visuels, l'image dit son rapport au sensible et à l'invu. En effet, elle invite l'individu qui la regarde, par l'hétérogénéité du sensible et du visible qu'elle propose, à vivre une expérience intérieure. En ce sens, l'image ne renvoie pas qu'à elle-même, elle est à la fois signe, symbole, illustration d'un réel et d'un au-delà du

---

[449] Le terme « image » est employé dans différents contextes de manière polysémique. Il désigne d'une part les manifestations graphiques comme la photographie, le dessin, le vidéogramme, et d'autre part les représentations métaphoriques, l'intériorisation des événements, des personnes ou des idées. Qu'il s'agisse de la société, de l'environnement ou des modalités d'intégration des savoirs, la littérature et la presse martèlent comme une antienne l'existence d'une « civilisation des images » (Gusdorf Georges, *Civilisation de l'Image*, Paris, Fayard, coll. Recherches et débats, 1960), p. 21.

[450] Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, t. II. Paris, La Pléiade, 1976, p. 627.

[451] Caraës Marie-Haude et Marchand-Zanartu Nicole, *Images de pensée*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2011, p. 12.

réel, ce qui suppose une superposition des sens qui vient faire jaillir une épiphanie d'émotions, de sensations, de sorte que l'image, aussi variée soit-elle, se donne à vivre comme une expérience sensorielle et confronte le spectateur à ses images intérieures et à sa propre représentation du monde.

L'image ne renvoie donc pas qu'à elle même car en elle, dialoguent des mythes, des idées, des symboles, des mondes qui inquiètent, séduisent, subjuguent, et questionnent. En ce sens, l'image peut paraître éminemment problématique, mais, toutes ces interférences, souvent sources de doutes et d'erreurs d'interprétation s'estompent lorsque l'image se donne à voir sous le prisme de la sensibilité et de l'esprit de l'auteur. Les artistes ne cherchent pas à proposer une image objective, ils cherchent à mettre en scène la visibilité qu'ils perçoivent d'un objet, d'un paysage, d'un sujet dont il serait impossible d'observer la réalité mystique en dehors de leurs oeuvres. Cela pose évidemment la question du regard spontané, mais comment le spectateur peut-il lire et construire son regard pour identifier dans le cadre ou dans le hors-champ cette image qui se dérobe à son regard, à partir de sa connaissance imparfaite d'un monde qui lui échappe ?

Le hors-champ est ce réalisme magique qui raconte les origines et une autre histoire de l'humanité dont la subversion par l'imaginaire des certitudes apprises, ôte toute possibilité de re-connaître le signe et l'image scripturaires. Ainsi, l'anthropologue Mary Douglas note à propos des bruits que la nature murmure à l'oreille de l'homme : « Dans l'ensemble, tout ce que nous enregistrons est déjà sélectionné et organisé au moment même de la perception. »[452] C'est donc notre culture, notre connaissance du monde formatée, conditionnée par la société qui nous empêche d'entendre le bruissement des signes occultes situés dans le cadre. L'indigène, l'autochtone, en revanche, sait reconnaître le signe émanant de ce que les Grecs désignent comme la *phusis,* et du cosmos car comme Mary Douglas l'a démontré à propos de son étude sur les Aborigènes et par extension aux peuples dits premiers, « les Aborigènes (…) considèrent la plupart des objets du ciel et de la terre comme des éléments d'un vaste système de signes (…). L'Aborigène ne se meut pas dans un paysage mais dans un espace humanisé, saturé de significations.[453] » Ainsi le champ et le hors-champ du monde scripturaire et réel ne lui sont pas étrangers. Les cinéastes kanak arpentent ce monde dont les signes obsédants saturent leur univers pour se saisir de ces images et les donner à voir au spectateur dont le regard peut buter parfois sur certaines apories de la *phusis.*

Dans le cinéma néo-calédonien, les cinéastes s'accordent à faire vivre une expérience visuelle au spectateur en le mettant à l'épreuve des croyances mystiques et spirituelles de leur monde, portées par des images se déployant dans un genre cinématographique hybride. L'expérience a démontré que dans ce genre de cinéma, sans l'esprit du cinéaste, sa lumière, sa sensibilité, cette image resterait,

---

[452] Douglas Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Éditions La Découverte, traduit de l'anglais par A. Guérin, 2005, p. 98.
[453] *Ibid*., p. 104.

pour le spectateur dans une espèce de *sfumato.* C'est en effet sa capacité à percevoir le monde sensible qui permet au cinéaste de disperser cette brume, obstacle à la compréhension de son monde. « Voir beaucoup et revoir souvent », comme le conseille Buffon, n'apporterait pas plus de solution ou de lumière à un spectateur qui voudrait faire seul l'expérience visuelle de ce réalisme magique caractéristique de cet archipel du Pacifique. L'image recèle des zones d'opacité qui requièrent l'art (au sens d'habileté) du cinéaste, pour mettre au jour le mystère alors même que celui-ci se tient devant son regard. C'est en ceci que le cinéaste est performatif dans la relation qu'il instaure *de facto* entre l'image et le signe car il agit comme auxiliaire dans le déchiffrement des signes.

Ne faut-il voir que des signes et des symboles dans chaque image ? Le cinéma océanien aurait-il tendance parfois à étouffer le signe sous une abondance d'images ambiguës propres à saturer le regard et l'entendement du spectateur ? Sans tomber dans une sorte d'iconophobie, Il ne serait pas surprenant, en effet, que le spectateur en vienne à s'interroger sur une possible sur-interprétation et un sur-investissement des images qui consisteraient à voir derrière chaque arbre, chaque pierre, chaque souffle du vent, la présence des esprits, du sacré, et peut-être, à créer ce faisant, une certaine défiance du spectateur. Le réalisateur ne se place-t-il pas, à travers ses films, dans un surplus de sens qui conduirait son geste cinématographique à une altération herméneutique du signe ?

Pour Pierre Carniaux, réalisateur du long métrage *Last room,* la réponse est dans l'image, l'image doit exister par elle-même et pour elle-même :

> Je n'aime pas « faire des images ». J'aime aller à leur rencontre. De la pratique de la photographie, je garde un goût prononcé pour l'errance et le surgissement de l'imaginaire dans le réel. Je peux préparer cette rencontre, lui donner *a minima* des dimensions temporelles et spatiales. Mais quel que soit le travail en amont, je tâche de préserver l'incertitude de ce qu'elle va donner. Comme l'affirme Bachelard : « On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception »[454] (G. Bachelard) - Ainsi je ne visualise pas, ne séquence pas, ne découpe pas les images avant le tournage. J'attends qu'elles se révèlent (ou non) avec leurs mouvements, leurs durées, dans la relation au présent. En écho à mon expérience de la scène, j'ai un sentiment très physique de l'acte de filmer. Comme jouer ou danser, il y est question d'écoute, d'accueil, de présence au monde, à l'autre. Andrei Tarkovski décrit le poète comme « un homme qui a l'imagination et la psychologie d'un enfant. Sa perception du monde est immédiate, quelles que soient les idées qu'il peut en avoir. Autrement dit, il ne « décrit » pas le monde, il le « découvre »[455] (Andrei Tarkovski). « La plupart des films que l'on peut voir en salles sont si écrits et « décrits » qu'ils ne me donnent plus aucun sentiment de découverte, tout comme d'autres et parfois les mêmes, gouvernés par la volonté de *dire* quelque chose, de transmettre un *message*[456]. »

---

[454] Bachelard Gaston, *L'Air et les songes* (1943), Paris, Corti, 1990, p. 10.

[455] Tarkovski Andreï, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 52.

[456] Carniaux Pierre, « Qu'aux heures immobiles l'œil accueille ce qui arrive », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, URL : http://www.fabula.org/lht/15/carniaux.html, page consultée le 13/08/20.
Voir aussi Pierre Carniaux Pierre, « Le Temps vous appartient », in livret de *Last Room / Dépli*, Paris, Shellac et Pandore, 2013, p. 13.

Ce texte de Pierre Cagniaux rejoint la pensée deleuzienne, selon laquelle le cinéma doit travailler à la suppression de la séparation entre moi et le monde.

2.4. Quand le sacré se révèle dans la poésie de l'image et de la temporalité

> « Même au-delà de ses expressions typiquement religieuses, l'art quand il est authentique, a une profonde affinité avec le monde de la foi, à tel point que même lorsque la culture s'éloigne considérablement de l'Église, il continue à constituer une sorte de pont jeté vers l'expérience religieuse. »[457]
> Jean-Paul II

L'indicible mais aussi l'invisible, témoignent dans la plupart des réalisations néo-calédoniennes de la dimension du sacré rattachée aux croyances et coutumes kanak. Toutefois, le spectateur doit résister à ne voir la présence du divin que par le prisme des mythes et des légendes mélanésiennes. Le rapport au sacré et au mystique nourrit dans une certaine mesure le cinéma néo-calédonien, mais le sacré peut également surgir de la poésie et de la temporalité du film. Le langage cinématographique donne à voir, en effet, ce rapport à la spiritualité dans l'émotion poétique que traduisent les images en mouvement et le temps. L'association de l'image à la poésie n'est pas nouvelle, la chose n'est pas inédite, souvenons-nous de *l'Ut pictura poesis*, portée par Horace mais le cinéma a montré que le poète n'est pas le seul dépositaire de « la forme et de l'essence divine. »[458]

Interrogé à propos de la Nouvelle-Calédonie et de la face cachée des choses qui motive sa quête cinématographique, le documentariste Alan Nogues déclare : « Le fait que le monde est mystérieux et qu'en tous cas la Calédonie est mystérieuse, qu'on la connaît encore assez mal finalement et qu'il y a une part de magie dans tout cela. D'où mon envie de réaliser des documentaires sensibles qui mettent en avant la poésie, l'aspect occulte, et puis faire rêver les gens aussi ». Le spectateur retrouve tous ces éléments qui entrent en résonance les uns avec les autres dans son film : *L'Île continent.* La qualité esthétique des images et l'objet de son film : la nature néo-calédonienne dans toute sa biodiversité est un voyage poétique et une aventure cosmogonique.

---

[457] Jean-Paul II, *Lettre adressée aux artistes*, 1999, www.vatican.va, p. 9. Consulté le 18.10.2019.

[458] Brague Rémi, *L'Image vagabonde. Essais sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou, Éditions de la transparence, 2008, p. 10.

a) De la poésie dans l'image

La virtualité de l'image lui confère des possibilités d'interprétations multiples et parmi elles, une appréhension poétique. Comment le cinéaste filme-t-il la poésie et comment la poésie filmée se charge-t-elle de valeurs spirituelles ?

Pour répondre à ces questions et pour montrer que la poésie n'est pas seulement le fait de paysages naturels, nous avons choisi de nous appuyer sur l'analyse d'un film au format assez inattendu : le « clip-court-métrage » de Guilhem Chamboredon : *Chemin kanak 2.0.*

Filmé en caméra objective, extérieur nuit, lumières artificielles, ce film évoque la naissance de « Téâ Kanakè » ancêtre fondateur des Kanak. Le personnage du film, Slimane Wenethem est un danseur-slameur connu sur tout le territoire pour ses performances artistiques. Dans un jeu d'ombres et de lumières, le danseur déclame le mythe des origines en accompagnant ses paroles de gestes lents. Le rythme des paroles et de ce corps se déplaçant dans un espace urbain sous les lumières des lampadaires, en font un tableau mouvant magique. La référence au mythe place d'emblée ce clip dans une résonance mystique, mais ce n'est pas de là que la poésie émerge mais plutôt de cette grâce corporelle et de la lumière dans laquelle évolue le danseur. Le sacré est là en mouvement, visible et dicible dans le jeu de l'acteur et les différents angles de vue de la caméra, de sorte que la diégèse du film est absorbée par le spectateur qui concède au cinéaste un regard magique et poétique sur le mythe des origines. L'image filmique illustre la présence du sacré quand elle est porteuse d'une certaine idée poétique mais le traitement du temps est aussi un élément du langage cinématographique qui peut souligner cette dimension poétique habituellement attribuée à l'image.

b) De la poésie dans la temporalité

Le temps est une matière plastique au sens où dans le cinéma, le temps peut être étirable, on peut tout aussi bien l'accélérer comme le ralentir. Dans les fictions néo-calédoniennes mais comme dans d'autres films étrangers, le temps est parfois manipulé, modelé. Et, lorsque le propos du film ne se fonde pas sur une chronologie vraisemblable, la temporalité se vide de sa notion de vraisemblance, or, ce qui importe aux auteurs de films, c'est la création d'une atmosphère. En même temps, il n'est pas toujours utile d'assigner à tout prix du sens à chaque signe, il faut sans doute laisser certains éléments dans l'opacité pour créer une atmosphère. Le réalisateur ne cherche pas à désemparer le spectateur dans sa narration, il lui ouvre des signes qui résistent aux sens et c'est en cela que la temporalité peut être poétique, c'est-à-dire lorsque le doute s'emparant du spectateur et brouillant la lisibilité de l'image fait émerger les émotions.

Les films : *Les Secrets de Déva*[459] *- L'Arbre et la pirogue*[460] *- Le Rêveur de bois*[461] *- Oiseau, poignée de porte*[462] *- Le Vent dans la boîte aux lettres*[463] *- Hinen, le signe – Oiseau sur un cocotier étêté*[464] *– Ravn – Manous*[465] *– Rouge et verte, c'est ma terre*[466] *– Enfant Wetr*[467] *– Réciprocité*[468]*...* sont des réalisations dans lesquelles il est question de la dilatation du temps. Cette indétermination de la durée, cet étirement du temps dont le spectateur n'a pas la maîtrise mais que seul le cinéaste peut faire exister relève de quelque chose de l'ordre du sacré. Le faiseur d'images est un magicien, une sorte de demi-dieu qui peut repenser le rapport au temps, le ralentir ou l'accélérer. Platon, dans son dialogue philosophique du *Charmide* soutient l'idée que les activités spirituelles ou physiques nécessitent de la rapidité, sans quoi les actions seraient moins belles, moins poétiques. Cherchant à définir la sagesse, Socrate rejette ainsi le principe énoncé par Charmide selon lequel, la sagesse est une vertu pemettant d'agir toujours avec calme et modération et lui suggère plutôt de faire preuve de vitesse et rapidité dans toutes les activités : « Aussi bien celles qui se rapportent à l'âme que celles qui concernent le corps, il nous apparaît que celles qui se font avec rapidité et vivacité sont plus belles que celles qui se font avec lenteur et calme ».[469] D'autres auteurs, tel Filipo Tommaso Marinetti, soulignent la vitesse comme une faculté presque divine :

> « L'ivresse des grandes vitesses en auto est l'ivresse de se sentir fondu avec l'unique divinité. (…) Lieux habités par le Divin : les trains. Les wagons-restaurants (manger en vitesse). Les gares, surtout celles de l'Ouest-Américain, où les trains passent en buvant (sans s'arrêter) l'eau nécessaire et les sacs de la poste. Les ponts et les tunnels, la Place de l'Opéra. Le Strand de Londres. Les circuits d'automobiles. Les films[470]… »

À la frénésie d'une société qui court contre la montre, les réalisateurs néo-calédoniens opposent la lenteur, et observent le monde sur le tempo de l'*adagio.* Le sacré n'est pas visible dans la vitesse, le sacré, la spiritualié requiert du temps, de la sérénité, de la plénitude. Ainsi, dans des formats filmiques différents, tous font l'éloge de la lenteur dans des gestes quotidiens, des histoires sans

---

459 Beauducel Eric, *Les Secrets de Déva,* NC, EKLA Production et le soutien du CNC, de la Province Sud et de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, 2017, 52 mn.

460 Marquès Sébastien, *L'Arbre et la pirogue,* NC, Why not Production, 2018, 25'18.

461 Wacalie Maguy, *Le Rêveur de bois,* NC, Anûû-rû Âboro, 2009, 29 mn.

462 Wahnapo Yohan, *Oiseau, poignée de porte,* NC, Poadane, 2008, 3'.

463 Batt Frédérique, *Le vent dans la boite aux lettres*, NC, Prod. Varan, 2002, 34 mn.

464 DounotteTeddy, *Hinen le signe,* NC, Anûû-rû Âboro, SOFINOR*,* 2008, 3'/ *Oiseau sur un cocotier étêté*, NC, Anûû-rû Âboro, SOFINOR 2008, 3'.

465 Ginestre Manuella, *Ravn,* NC*,* 2017*, Manou,* NC*,* 2010,

466 Kourevi Suzanne, R*ouge et verte, c'est ma terre*, NC, Poadane, 9 mn.

467 Qala Isa, *L'Enfant wetr*, NC, Association AJI-Cybertribu, 2019, 22 mn. (V.O. sous-titré FR)

468 Hûtier Ludovic, *Réciprocité*, NC, Prod. La Perruque, 2002, 29 mn.

469 Platon, *Charmide*, trad. L. A. Dorion, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 86-89.

470 Tommaso Marinetti Filipo, « La nouvelle religion - morale de la vitesse », *Manifeste futuriste* (1916) in Giovanni Lista, *Futuristie. Manifestes, Documents. Proclamation*, Lausanne, L'Àge d'Homme, 1973, p. 368-370.

histoires à l'instar de ces nouveaux mouvements sociaux partisans du « slow ». Dans son ouvrage *Du bon usage de la lenteur*, l'anthropologue, philosophe et sociologue Pierre Sansot, met en relief les petits riens de la vie, les actes ordinaires qui ne sont en réalité que des moments de beauté et de poésie du spectacle du monde. « J'ai choisi mon camp, celui de la lenteur. J'éprouvais trop d'affection pour les méandres du Lot, un petit paresseux, et pour cette lumière qui en septembre s'attarde sur les derniers fruits de l'été et décline insensiblement. (…) La lenteur, c'était à mes yeux, la tendresse, le respect, la grâce dont les hommes et les éléments sont parfois capables ».[471] Et d'ajouter plus loin : « Elle (la lenteur) se reconnaît à la volonté de ne pas brusquer le temps, de ne pas se laisser bousculer par lui mais aussi d'augmenter notre capacité d'accueillir le monde et de ne pas nous oublier en chemin. »[472]

Le cinéma néo-calédonien n'est pas un cinéma poétique, à proprement parler, mais il fait advenir de la poésie dans le champ et le hors-champ de ses films car la poésie ne suit pas un tracé uniquement pré-défini selon des traits définatoires réservés au texte (vers, strophes, rimes, figures de style), la poésie se déploie aussi dans divers formats et dans des associations qui font appel aux sens. La poésie naît ainsi de l'articulation : image/mouvement, image/temporalité ou encore image/silence. C'est dans ces formes de poésie que pointe le sacré. Il n'est pas essentiel de chercher des références aux mythes ou aux croyances pour déceler dans les films insulaires des traces du sacré, là où finalement, le cinéma entretient avec la poésie des affinités électives.

2.5. Se pose alors, la question de l'esthétique

Certains experts du cinéma académique n'examinent les productions cinématographiques que par le prisme de l'esthétique. C'est oublier les choix opérés par les cinéastes qui privilégient la matière brute plutôt que l'ornement ou le détour. Dans leurs documentaires, les réalisateurs néo-calédoniens font le choix de stratégies discursives diverses en renonçant au montage par exemple, comme nous l'avons vu, ou en se calant sur le temps de la réalité ou encore « au fil du temps » pour reprendre le titre d'un film de Wim Wenders, ainsi le réalisateur du film *Xarûdâ*, Patrice Moasadi nous confie à propos d'une scène de son film que :

> « Le film est juste là pour nous montrer que ce qui se passe autour de cette tradition est vivant. On a filmé en direct. Pas question, par exemple de rater la séquence où le vieux vient rendre hommage à ses

[471] Sansot Pierre, « Avant-propos », *Du bon usage de la lenteur,* Paris, Éditions Payot, 2001, p. 6.
[472] *Ibid.*

> ancêtres sur son autel. Je n'aurais pas pu lui demander de recommencer, ça ne se fait pas, c'est la différence avec un documentaire classique. »[473]

Ou encore de filmer en plan large comme nous l'explique l'anthropologue Patrice Godin pour son film *Tam Tok* au cours d'une rencontre sur le cinéma documentaire organisée par le Centre Culturel Tjibaou.

> « Quand on filme des rituels ou des événements sociaux importants, il y a deux solutions, soit, on connaît le déroulement, on a ses repères et la caméra peut être au plus près des actions, soit, on ne le connaît pas. Spencer raconte qu'il vient filmer une cérémonie aborigène dans le désert central et qu'il ignore totalement comment les choses vont se dérouler. Il plante donc sa caméra sur un pied et ne la bouge plus durant toute la cérémonie, de façon à ne pas être surpris par des gens qui sortiraient ou entreraient dans le champ sans qu'il y prenne garde. C'est une façon de filmer à laquelle on n'est plus habitué dans le cinéma contemporain… »[474]

De ce fait, une analyse basée uniquement sur la plasticité du film conduirait à pointer l'absence de geste esthétique (au sens où l'entendent les spécialistes du septième art) dans la majorité des documentaires et fictions portés par des réalisateurs kanak et néo-calédoniens, qui sont pour la plupart, ne l'oublions pas, des novices en la matière : certains sont autodidactes, d'autres fabriquent des films avec les moyens du bord, ou pour le dire autrement en autofinancement, ce qui restreint considérablement le champ des possibilités, mais ce cinéma « brut », les réalisateurs néo-calédoniens le revendiquent. Le détour de l'image que suggère le cinéma esthétique éloigne, d'une certaine manière, le spectateur de la réalité, et de la connaissance de soi. En effet, les associations de sons et d'images travaillés et retravaillés par des effets techniques détournent sans cesse l'attention du spectateur vers un imaginaire poétique pré-fabriqué en dépit d'une errance personnelle et spontanée de son imaginaire.

Le regard chargé des idées très largement répandues au sujet de la théorie du Beau ou de la philosophie de l'Art, le spectateur appréhende le cinéma académique avec la promesse d'une qualité esthétique. Les contraintes esthétiques liées à la fabrique de l'émotion au cinéma, orientent, en effet, le regard du spectateur, en fonction de certains principes et avec des hypothèses d'enchantement attendues. Malheureusement, cette posture du spectateur agit comme un obstacle à considérer le beau dans l'ordinaire. Le cinéma néo-calédonien l'invite, dans toute sa rusticité, et il n'y a rien de péjoratif dans le fait de le qualifier de naturel, à prendre un peu de recul pour regarder l'objet, non plus avec des *a priori* esthétiques mais avec de *l'étonnement*. Ainsi, ce cinéma insulaire fait la part belle à un

---

[473] Moasadi Patrice, « Approche ethnologique du réel », in *De la parole à l'image*, *Regard d'une société sur sa propre image, Mwà Vèè*, n° 43, Fév-mars-avril 2004, p. 11.

[474] Godin Patrice, « Approche ethnologique du réel », in *De la parole à l'image*, *Regard d'une société sur sa propre image, Mwà Vèè*, n° 43, Fév-mars-avril 2004, p. 8.

imaginaire dénué d'appartenance à un émerveillement codifié, si bien que certains documentaires, et œuvres fictionnelles néo-calédoniennes se distinguent par leur banalité et leur simplicité au sens noble du terme, mais c'est par là que, peut-être, par contraste, on approcherait de ce qui est essentiel dans le cinéma dont la beauté propre ne fait pas bon ménage avec les arrangements esthétiques, sauf à les transfigurer en beauté. Ce cinéma iconoclaste offre une certaine fraîcheur dans la lecture de l'image et fait naître chez le spectateur un autre regard.

En résumé, filmer en Nouvelle-Calédonie ne relève pas seulement d'un désir de conservation de la mémoire et d'un patrimoine identitaire, filmer délivre le réalisateur de cette obsession liée à son histoire et aux dogmes d'un cinéma académique. Le cinéma néo-calédonien se veut, en effet, une expérience esthétique nouvelle pour une réception collective, et invente, de ce fait son propre langage et l'inscrit en dehors de formes codifiées, ce qui lui permet de produire ainsi un décalage entre le cinéma classique et son cinéma :

> « Dans cette profusion d'images standardisées, assénées, vite, toujours plus vite, quelle est la place de l'homme vrai « aji âboro », de celle ou de celui qui se refuse à entrer dans le moule et qui, en préservant sa culture et son environnement contribue au patrimoine commun de l'humanité et aux échanges entre les peuples ? Qu'aurions-nous à échanger si nous étions tous façonnés sur le même modèle ? Le secteur audiovisuel, dans notre pays, est-il à l'image des hommes et des femmes qui le composent ? Est-il extravagant de penser qu'il faut aussi dans la logique des « Accords de Matignon », décoloniser les images ? » Paul Néaoutyine. Festival Ânûû-rû Âboro - Edito 2007.

3. Une visibilité locale et hors les murs

La plupart des films réalisés par les cinéastes néo-calédoniens ou kanak n'ont jamais été diffusés au-delà du public de l'ADCK qui les possède tous au sein de sa médiathèque, du Festival de La Foa ou de celui du Festival Ânûû-rû Âboro. Il faut dire qu'en Nouvelle-Calédonie, les lieux de diffusion des productions cinématographiques locales ne sont pas pléthores. En premier lieu, il faut déplorer le nombre insuffisant de salles dans cet archipel de l'Océanie. Concentrés dans la capitale (Nouméa) les cinémas ne s'étendent pas sur tout le territoire et les habitants du Nord de l'île et des îles Loyautés sont encore aujourd'hui privés de ces infrastructures (cf. chapitre « Des lieux de réception »). En second lieu, si les cinémas programment les moyens-métrages des cinéastes néo-calédoniens, ils n'offrent, en revanche, aucune vitrine pour les très courts-métrages (films de moins de 30 mn), réalisés par les locaux. De ce fait, ce format filmique reste encore très confidentiel et n'est rendu visible que dans des espaces restreints tels que le festival de La Foa ou celui d'Ânûû-rû Âboro.

Or, le cinéma local revendique une visibilité, une reconnaissance pour « donner à voir » sa vision du monde. C'est ici que le médium télévisuel intervient pour suppléer ce vide en matière de réception audiovisuelle, en diffusant les sélections de films sans congédier les petites formes. Enfin, le cinéma néo-calédonien, depuis 2008, étend sa visibilité à d'autres publics en participant à des festivals hors les murs.

Jusqu'en 1998, il n'existait pas de véritables lieux dédiés à la diffusion de films d'auteurs, de cinémas indépendants et de productions locales. En effet, jusqu'alors, les exploitants de salles de cinéma implantées principalement dans la capitale, ne proposaient aux spectateurs que des films commerciaux et internationaux en version française. Il faut attendre que le maire de la commune de La Foa (Philippe Gomès), grand cinéphile décide de créer un événement culturel consacré au développement de la diffusion cinématographique. Cet événement verra le jour sous la forme d'un festival : « *Le Festival de La Foa* ». Puis en 2007, les Néo-Calédoniens assisteront à la naissance d'un deuxième festival, « Le Festival Anûûrû-Âboro », dont le siège de l'association se situe à Poindimié, et tout récemment le dernier né, le festival « Film du Pays » à Nouméa.

3.1. La petite lucarne au service du grand écran

> « Et je suis heureux de constater que notre télévision NCTV et notre festival collaborent désormais étroitement. Un festival différent, une télévision différente : c'est ce que nous souhaitions, le rapprochement s'imposait, il s'est imposé. Il s'imposait au nom de la cohérence nécessaire de la politique audiovisuelle publique, entre d'une part la production de films c'est aussi une dimension d'Ânûû-rû Âboro et d'autre part la diffusion qu'incarne NCTV. Cette cohérence profite à nos jeunes réalisateurs, elle induit une exigence de qualité, elle tire vers le haut. » Paul Néaoutyine, Président de la Province Nord, Édito de la 10ème édition du festival Ânûû-rû Âboro, 2017.

Aujourd'hui plus qu'hier, les salles de cinéma ne se présentent plus comme le seul lieu de projection. Considéré dans sa dimension sociologique, faire de la séance de cinéma un acte social, entendu comme sortie entre ami.e.s ou en famille, requiert une nouvelle approche. La tenue d'une séance de cinéma ne nécessite plus un lieu dédié à cet usage, cette dimension caduque reste certes une option essentielle mais ne s'impose plus comme l'unique *topos* du spectacle cinématographique. Désormais, boudé par les jeunes générations, le cinéma devient un lieu secondaire et inessentiel, vidé de sa virtualité puisque l'on peut regarder un film sur les nouveaux objets connectés et/ou sur le petit écran qui trône encore dans de nombreux salons.

On a souvent voulu sonner le glas de la télévision mais sa mort n'est pas encore déclarée bien au contraire, une étude menée par Médiamétrie indique que la durée d'écoute quotidienne par individu (de plus de 4 ans) a progressé de 3 minutes entre mars 2017 et mars 2018, soit 3h52mn.[475] La mort annoncée du petit écran n'est donc pas encore effective, l'épisode du Covid a démontré que le petit écran avait soudainement repris de l'intérêt dans les foyers, et ce, même si des plateformes comme Netflix, Prime Amazon, Youtube…, tous ces avatars de la télévision qui redonnent la liberté temporelle aux téléspectateurs ont décuplé leurs nombres d'adhérents. On la regarde donc encore mais autrement, en streaming, en VOD ou en replay sur des tablettes ou des smartphones. En Nouvelle Calédonie, la question de baisse d'audimat n'a jamais été une vraie question. Les téléspectateurs sont un public très fidèle à la lucarne domestique qu'ils affectionnent particulièrement, c'est un rendez-vous régulier et familial.

La fonction première de cet espace d'expression audiovisuelle est, bien sûr d'informer le téléspectateur sur l'actualité, toutefois, ses compétences débordent largement ce cadre puisque la télévision offre également des programmes de divertissement et de culture qui racontent le monde. Ou plutôt les mondes. Héritière de la radio et du cinéma, la télévision a toujours consacré une partie de sa programmation à l'art sous des formats très disparates pour la plus grande satisfaction d'un public cosmopolite. Concernant le cinéma, le lien établi entre la télévision et le septième art, nous montre que très souvent, les réalisateurs de téléfilms ont d'abord été des réalisateurs du grand écran. Ce lieu de médiatisation est une formidable plateforme promotionnelle pour les artistes déjà renommés, mais pour ceux qui peinent à se faire connaître et à faire connaître leurs oeuvres par manque de diffuseurs, c'est souvent pour ne pas dire le seul médium rassemblant un très large public. En ce sens, la télévision néo-calédonienne agit donc, pour les cinéastes, comme un collaborateur majeur dans la monstration de leurs images à partager avec le public local. Bien sûr, il existe les réseaux sociaux, mais leur portée médiatique n'a pas encore l'envergure de la télévision sur le territoire, même si certaines tentatives montrent un réel engouement pour les nouvelles plateformes du numérique.

> « Depuis 2008, en effet, Internet est devenu une passerelle pour nombre de réalisateurs amateurs néo-calédoniens qui utilisent les réseaux sociaux et divers blogs pour se faire connaître. C'est le cas notamment de Clément Bouchet et de Benjamin de Los Santos (ZM Prod.) qui diffusent de cette manière en 2008, leur court-métrage d'horreur *« Zombie Madness »*. Ces nouvelles possibilités de diffusion ont ouvert le champ d'initiatives dans la création de WebTV. Le libre accès à internet a favorisé les tentatives de création de Web-TV : en 2008, « Tatele.NC », en 2009 : « La Télé du Cagou » puis « Koodji.TV » en 2011. (…) Ainsi, deux Web-séries de fiction, réalisées par de jeunes

[475] Source Médiamétrie, https://www.mediametrie.fr/television/communiques/l-audience-de-la-television-du26-mars-au-1eravril2018.php?id=1850

> vidéastes amateurs, ont vu le jour en 2012 et 2013, avec celle de « XD Prod » et plus particulièrement avec « Les Deux », une série axée sur le thème du destin commun partagé par la jeunesse. Mais déjà, à partir de 2011, le jeune humoriste Kingätz proposait aussi, un avant goût de Web-série avec ses détournements parodiques de classiques du cinéma sur YouTube. »[476]

La révolution numérique et les nouveaux outils audiovisuels de réalisation et de montage de moindres coûts, ont offert la possibilité de réinventer la télévision et d'en faire une télévision 2.0, mais les petits écrans conservent malgré tout, un lien social et affectif avec le spectateur. En effet, les deux chaînes de télévisions locales, à savoir NC 1ère et Calédonia, sont des maillons absolument essentiels à la démocratisation des pratiques artistiques sur le territoire. Ces passeurs culturels participent activement à l'évolution du cinéma local. Ainsi, NC1ère et Calédonia invitent régulièrement les cinéastes néo-calédoniens à venir présenter leurs films aux téléspectateurs avant la projection de leur réalisation. Cependant, le plateau n'est pas à voir comme un tremplin promotionnel pour leurs films : les productions ne sont pas diffusées en salles ou très exceptionnellement. Seuls les films sélectionnés aux festivals et ayant remporté un prix sont projetés en première partie de séances de cinéma. Il s'agit par exemple des films de : Terence Tesh, Sébastien Marquès, Alan Nogues, Olivier Gresse, Emmanuel Desbouiges, Eric Beauducel, Manuella Ginestre…

3.2. NC 1ère : la première chaîne de télévision locale

La première chaîne locale du territoire a toujours collaboré avec les festivals locaux en diffusant les films des lauréats mais aujourd'hui, elle ne se contente plus de n'être qu'un relais audiovisuel, NC 1ère revendique désormais son implication dans l'industrie du cinéma en produisant des séries *made in Caledonia*.

> « En 2007, Nouvelle-Calédonie 1ère, achetait à *Imagin' Productions* une série humoristique de deux saisons, *Chez Nadette* qui est la seconde série télévisée entièrement locale (après *Une Famille très Pacifique* réalisée en 2002 par la Télévision Éducative). Suivront *Wouk d'après vous* en 2009, par Banana Studio, *Taxical,* en 2011 par Tita Productions, ainsi que *Les Margouilles,* en 2013, de nouveau par Banana Studio. Néanmoins, une mini-série télévisée interactive pour adolescents avait déjà été réalisée et diffusée sur Nouvelle-Calédonie 1ère, en 2002, grâce à la Télévision Éducative (TVE) avec *Une famille très Pacifique*. À partir de 2011, la production locale de documentaires suivra ce même parcours, et s'accentuera avec la création de l'émission « Itinérance » animée par Patrick Durand-Gaillard. »[477]
>
> Et en finançant certains projets audiovisuels :
>
> « À partir de 2005, diverses associations culturelles, encouragées par la presse indépendante comme *Les Infos* et *Le Chien Bleu* inciteront Nouvelle-Calédonie 1ère a promouvoir les court-métrages locaux en créant, en 2008, l'émission *Storyboardanimée* par Jessy Deroche, ainsi que

[476] Website : wikipédia.org consulté le 22. 02. 2019.

[477] site : www. c-et-c.mon paysdegex.fr « Le cinéma calédonien » in *Cinéma d'ailleurs*, *Cultures et cinémas.* Consulté le 26.04.2017

> l'émission *Zic Clip*, en 2011, animée par Janice, permettant à nombre de vidéastes indépendants de percevoir des frais de diffusion. »[478]

3.3. Caledonia : la deuxième chaîne locale

L'ère technologique a permis aux médias d'unifier en quelque sorte le monde. La nouvelle chaîne de TV Caledonia n'échappe évidemment pas aux conséquences de cette modernité, mais elle offre une autre proposition en véhiculant des informations ou en abordant des sujets de manière différente et faite en majorité par des Kanak.

> « CALEDONIA fait la part belle à l'information, à travers un journal télévisé, des magazines thématiques et des documentaires. Outil citoyen, CALEDONIA s'adresse à tous les Néo-Néo-Calédoniens, quels que soient leur âge, leur province, leur origine ou leur opinion. La chaîne renforce sa présence sur l'ensemble de la Nouvelle-Calédonie pour mieux s'adresser à tous ses habitants et affirmer son identité de « chaîne Pays ».
> Chaîne de proximité, CALEDONIA reste néanmoins attentive à tout ce qui se passe au-delà de la Nouvelle-Calédonie, et tout particulièrement chez nos voisins du Pacifique. Miroir de la réalité, fenêtre ouverte sur le monde, CALEDONIA veut être à la hauteur des défis que doit relever la Nouvelle-Calédonie dans les années à venir. À long terme, son ambition est de devenir une télévision de référence dans le Pacifique. »[479]

En 2016, une nouvelle chaîne de télévision voit le jour en Nouvelle-Calédonie, il s'agit de *Caledonia*. C'est la seconde chaîne de télévision néo-calédonienne que compte le territoire dont les locaux sont situés dans le Nord de la Nouvelle-Calédonie à Koné. Au cours d'un échange avec le directeur de la chaîne, Jérémie Gandin, celui-ci me confiait qu'il avait pris la direction de la chaîne avec pour ambition de « fabriquer une télévision différente. J'ai l'impression d'avoir fait avec l'équipe une partie du chemin. » Alors que je la définissais en tant que télévision identitaire, Jérôme Gandin apporta une nuance à mon propos :

> « Le terme *identitaire* me gêne un peu, car il réfère à quelque chose de revendicatif ou de communautaire (…). Pour ma part, j'aime parler d'une télévision « endémique ». Et le terme est parfaitement adéquat d'une part, parce que l'équipe est essentiellement constituée de locaux et d'autre part, c'est une télévision qui met en avant la culture kanak non pas d'un point de vue ethnocentré mais avec beaucoup de justesse et d'intelligence puisqu'ils sont réalisés par des professionnels locaux. Le fait de montrer le visage du territoire de l'intérieur, apporte une sensibilité plus aiguë que lorsque ce travail est fait de l'extérieur. De ce fait, les reportages et films documentaires d'une très grande qualité esthétique correspondent aux attentes de la population locale qui se reconnaît dans ces productions cinématographiques. »

---

478 *Ibid*.

479 Gandin Jérôme, Edito du premier journal Télévisé, Caédonia, 2016. http://www.caledonia.nc.

Parmi les nombreuses émissions qu'elle présente, toutes aussi intéressantes les unes que les autres, nous retiendrons les documentaires du magazine « Wéary » réalisés par Cédric Tyéa. Ce jeune réalisateur kanak, offre au spectateur de partager des instants de vie avec les habitants du pays, et « Histoire d'histoires » réalisé par Lou Lurde qui se présente comme un recueil d'autoportrait et d'histoires personnelles en lien avec l'Histoire du pays. Sorte de bibliothèque de la mémoire vivante des habitants de l'île, ces reportages sont des fragments de l'Histoire délivrés à travers des histoires personnelles qui enrichissent la mémoire collective.

Cette chaîne d'informations apporte un souffle nouveau sur le territoire en mettant le Kanak au coeur de son journal, et le directeur de la chaîne va même plus loin puisque en 2018, il lance son premier JT en langue kanak. C'est une révolution dans le pays, jamais aucune chaîne n'avait eu cette audace, avec *Caledonia*, la télévision se réinvente.

La télévision que l'on pensait sur le déclin avec l'arrivée des nouvelles plateformes de l'audiovisuel n'est pas encore morte. Son glas attendra encore un peu de temps avant d'être sonné. Le nombre insuffisant de salles de cinéma en Nouvelle-Calédonie a permis de maintenir ce contact quotidien avec la petite lucarne. Si cela est vrai pour une grande partie de la population, de plus en plus de jeunes préfèrent regarder les films sur les avatars du petit écran : tablettes, téléphones, ordinateurs, montres connectées qui ont donné aux téléspectateurs, le pouvoir de décider du temps et du lieu de la séance de cinéma, de sorte qu'ils se sont affranchis des contraintes liées à la programmation de la grille télévisuelle. Désormais, les téléspectateurs sont devenus des e-spectateurs.

4. Des festivals pour l'expression d'un cinéma insulaire

Les festivals du cinéma néo-calédonien : *Festival audiovisuel de la Foa, Festival Anûû-rû Âboro*, *Cinéma*, offrent depuis plusieurs d'années l'occasion de présenter au public local, tous les genres de productions cinématographiques réalisés dans cette zone : documentaires, courts-métrages, longs-métrages, clips. Or, dans les murs, les lieux de projection sont, comme nous l'avons dit auparavant, assez restreints mais avec la volonté de certains cinéphiles, et la collaboration de certaines institutions, Mairie de Nouméa, ADCK, Province Nord, Province Sud, des lieux ont vu le jour pour accueillir les films des jeunes réalisateurs du « caillou ».

4.1. L'association Poadane : Festival documentaire « Films du Pays »

L'association a été créée en 1994 par Brigitte Travan, Brigitte Whaap et Désiré Menrempon, anciens stagiaires des ateliers de formation et de réalisation de films documentaires dirigés par « Les ateliers Varan », sur demande de l'ADCK, en 1992. Depuis sa création, cette association a fait preuve d'un grand dynamisme en réalisant d'une part, des documentaires culturels et des films à caractère éducatif, pour les collectivités locales ou, dernièrement pour l'ADCK/Centre Tjibaou, et d'autre part en proposant aux jeunes de quartier de s'initier à la réalisation de productions audiovisuelles (court-métrages, clips, documentaires…)

En 2015, l'association a inauguré un événement cinématographique en créant la première édition du festival documentaire « Films du Pays ». Pour cette toute première fois, *Poadane* avait mis à l'honneur les quartiers de la ville de Nouméa en projetant durant sept jours, pas moins de quarante-et-un films réalisés par des jeunes de ces districts, diffusés dans les Maisons de quartier. La particularité de cette manifestation culturelle résidait dans le thème imposé de cette première édition, basée sur des histoires vécues et leur vision du monde. Les années suivantes, le festival a laissé libre cours aux réalisateurs qui sont restés dans le même champ thématique ou presque : jeunesse, environnement, histoire des communautés, éducation, vie dans les quartiers… Les jeunes se sont vite pris au jeu puisque l'association compte de plus en plus d'inscrits aux ateliers de cinéma mis en place en partenariat avec le Service Vie des Quartiers de la Ville de Nouméa (SVQVN). Les productions les plus abouties sont sélectionnées et primées lors de divers festivals locaux.

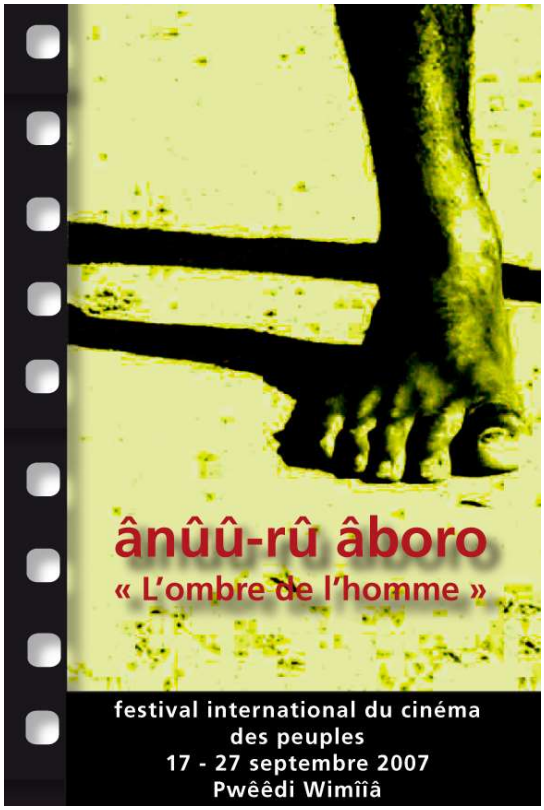
4.2. Le Festival de La Foa

Contre toute attente, ce n'est pas à Nouméa, capitale de la Nouvelle-Calédonie où se situe la majorité des salles de cinéma, que ce festival prend naissance mais dans une commune du Sud de l'île. Cette commune très dynamique de la Province Sud est la première, en effet, à offrir au territoire un événement culturel cinématographique de nature à satisfaire les attentes des cinéphiles en quête de productions locales, de cinéma d'auteurs et d'ailleurs. Dans le but d'accueillir les festivaliers dans de bonnes conditions de réception et de projection des films, le maire de la commune avait fait construire une salle de cinéma de 84 places. Pour asseoir leur légitimité mais aussi par manque d'expérience, les organisateurs de cette première édition du festival avaient placé l'événement sous l'égide du *Festival du Film de Paris* dont le jury avait procédé à la sélection de 12 longs-métrages internationaux retenus sur des critères de premières ou secondes réalisations de jeunes réalisateurs.

Par ailleurs, en juin 1999, c'est à Jean Jeunet que revient l'honneur de présider la première édition. Le cinéma de La Foa porte, depuis lors, le nom du réalisateur français. Après la présidence de ce dernier, le festival a accueilli successivement Claude Pinoteau, Catherine Jacob, Gérard Jugnot, Charles Berling, Jane Campion, Philippe Torreton, Claude Brasseur, Gérard Darmon, Patrice Leconte, Cécile de France, Zabou Breitman, Mathieu Demy, Miou-Miou et Julie Gayet, Jalil Lespert, Sacha Wolff. En 2020, le festival de La Foa fêtera sa 22ème édition.

Le Festival du cinéma de La Foa était chose inédite en Nouvelle-Calédonie, cette manifestation culturelle avait ouvert la voie en quelque sorte à des vocations, mais cela restait insuffisant en matière de visibilité puisqu'il ne concernait que le public local. Aussi, huit ans après la naissance du Festival de La Foa, c'est sur l'initiative de Samuel Goromido, Président du Sénat coutumier, de Paul Néaoutyine, Président de la Province Nord et de René Boutin, artiste plasticien néo-calédonien, que le festival *Anûûrû-Aboro* voit le jour en 2007. Le Festival Anûûrû-Aboro, place effectivement son propos non plus sur le plan local seulement, mais élargit son espace à celui du Pacifique. Le Festival de La Foa se situait dans la Province Sud du territoire, pour ce nouveau festival, les administrateurs souhaitaient donner un élan culturel à la Province Nord, parent pauvre des manifestations culturelles de grande envergure. C'est donc à Poindimié (Pwêêdi-Wiimîâ), commune du Nord de l'île que s'installe le festival *Anûûrû-Aboro*. Ce festival propose une sélection de documentaires issus du monde entier, de la zone Pacifique et de la Nouvelle-Calédonie, projetés dans les 3 provinces : la Province Sud dont la capitale est Nouméa, la Province Nord dont la capitale est Koné et la Province des Îles Loyauté dont la capitale est Lifou.

4.3. Festival Ânûû-ru Âboro : le cinéma en Province Nord



« Ânûû-rû Âboro veut dire « *l'ombre de l'homme* » dans la langue paicî, autrement dit « *cinéma* ». Nous aimons cette définition poétique qui laisse une part d'*ombre* dans la recréation du réel que pose l'acte cinématographique documentaire. Nous aimons aussi cette présence de *l'homme* dans la définition kanak du cinéma. À tout choisir, nous préférons filmer l'homme à hauteur d'homme que la terre vue du ciel. L'homme, c'est-à-dire celui qui s'inscrit dans un processus de vérité pour reprendre une thèse d'Alain Badiou. Nous inscrivons notre festival dans un processus d'émancipation : celui que le peuple kanak et les citoyens de notre pays ont engagé depuis des décennies. » J.-F. Corral, délégué général du festival. Édito, *Ânûû-rû Âboro*, 2011.

Ânûû-rû âboro veut dire « l'ombre de l'homme » dans la langue paicî. Ce rapport à la projection de l'homme dédoublé en quelque sorte rend compte de la notion cinématographique mais fait référence notamment à l'histoire du peuple kanak. L'homme ne marche jamais seul, toujours, il est accompagné des ancêtres, des esprits. C'est ce rapport au monde qui définit le cinéma néo-calédonien et les documentaires issus de ce peuple sont porteurs d'une conscience esthétique particulière. Leur langage ne se borne pas à dire le réel, il engendre son propre système qui donne vie à une forme de représentation visuelle créditant une certaine résistance à la norme. Le langage du cinéma néo-calédonien est auto-référentiel et de sa langue surgit une représentation de l'homme. Son cinéma établit une correspondance entre son histoire, le monde immatériel qui l'entoure et la réalité contemporaine

> « La particularité des films - selon René Boutin - c'est que ce sont des films qui ne sont pas toujours diffusés (...). Ce sont des documentaires de création, ou alors ils ne trouvent pas leur espace dans le cinéma parce que ce ne sont pas des films commerciaux. Ou alors ils ne trouvent pas leur place à la télé, tout simplement parce que ce ne sont pas des formats télé. (...) La préoccupation première, c'est déjà de montrer différentes formes de cinéma »[480].

Toutefois, dans un souci d'amélioration des pratiques techniques liées à la pratique et à l'écriture du cinéma, des formations ont été délivrées aux cinéastes-amateurs néo-calédoniens en partenariat avec les ateliers Varan, un centre de formation à la réalisation documentaire, le festival Ânûûrû-Âboro a tissé également un partenariat avec l'association Ardèche Image - créatrice du festival de LUSSAS et initiatrice du réseau Docmonde, fédérant les différents programmes de formation à l'international

[480] Boutin René, Édito *Ânûû-rû Aboro*, 2007.

(Europe, Afrique, Eurasie). À terme, le festival espère créer une collection de documentaires de qualité : les « Lumières du Pacifique ».

> « Festival Ânûû-rû Âboro en est à sa 5e édition. **Il n'est pas impensable que nous soyons le plus petit festival de la planète**. La Kanaky-Nouvelle-Calédonie ne compte que deux cent cinquante mille habitants et Pwêêdi Wiimîâ (Poindimié), le village où nous organisons le festival n'en a que 5 000 répartis en dix-huit tribus. Ajoutons à ce paysage qu'il n'y a pas de salle de cinéma et que **nos projections, la nuit, se font en plein air, assis sur une natte, dans les tribus, sur grand écran**. Petits, nous espérons bien le rester. Dans le monde kanak, « rester petit » est une vertu cardinale qui porte un nom : l'humilité. Dans cette prétention à la petitesse, l'éloignement est un allié précieux. La France, pays colonisateur, est à 20 000 km. » - Édito, *Ânûû-rû Âboro*,

5. Le cinéma du réel, hors les murs

Depuis quelques années, les festivals du Pacifique FIFO et ANÛÛ-RÛ ÂBORO, qui accueillent une sélection de films documentaires, exportent leur cinéma du réel dans d'autres festivals, hors les murs. Il s'agit de FIFO, FIFIG, et le Festival Rochefort Pacifique. FIFIG et le festival de Rochefort sont, sans doute, les deux festivals les plus improbables en France métropolitaine car rares sont les espaces dédiés aux voix mineures du cinéma insulaire. Cela pose la question de la reconnaissance de leur art et de la visibilité de la minorité dans le champ du cinéma et de l'audiovisuel.

Ces espaces de représentations artistiques ont pour objet l'échange de culture entre insulaires du monde entier.

5.1. FIFO : Festival International du Film documentaire Océanien

Situé en Polynésie, à Tahiti, plus précisément, FIFO accueille une sélection de films documentaires internationaux et du pays depuis 2004. Cette manifestation culturelle est la première du genre à accueillir tous les films documentaires de la zone du Pacifique Sud. La Nouvelle-Calédonie emboîtera le pas de ce festival en créant son propre lieu de présentation de films documentaires et de fictions dans le Pacifique en 2007 avec le festival *Ânûûrû Âboro* (2007).

> « L'Océanie est une région du monde marquée par la richesse de son histoire, par la diversité de ses

peuples et leurs cultures et par l'étendue de ses territoires. Elle demeure néanmoins mal connue et peu représentée à travers le monde. Un des objectifs du FIFO est de faire de Tahiti la capitale océanienne du film documentaire afin de permettre aux Océaniens de se rencontrer et de se révéler aux yeux du monde. Trait d'union entre le monde polynésien, micronésien et mélanésien, depuis sa création, le FIFO est devenu un lieu privilégié où la parole est donnée à l'Homme du Pacifique. C'est également un évènement culturel d'importance qui permet la promotion de la région à travers ses images. Le FIFO est un rendez-vous incontournable pour un véritable partage du patrimoine audiovisuel océanien dans un monde où le poids et la voie de l'image sont des axes majeurs et privilégiés de l'établissement du dialogue et de l'échange. » Edito, FIFO, 2017.

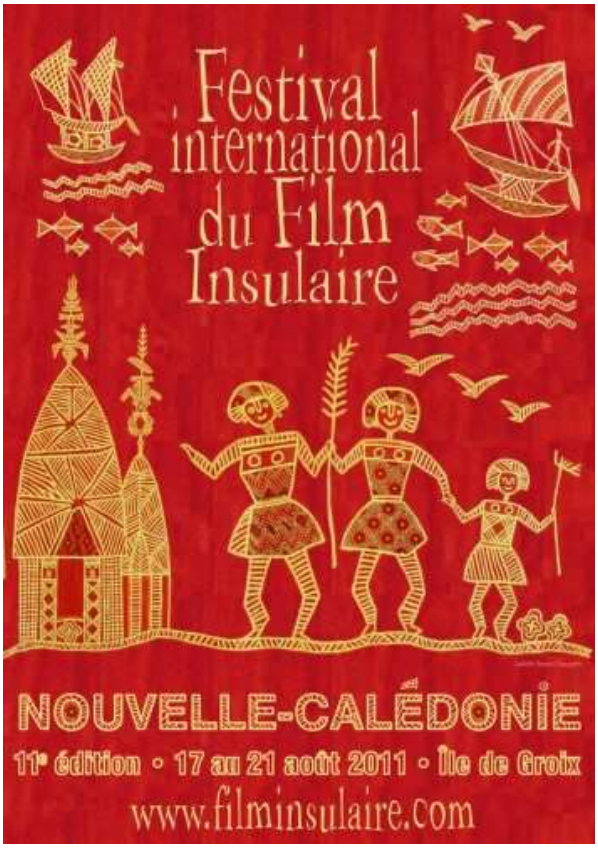
La première participation des Néo-Calédoniens au FIFO, correspond à la seconde année après l'ouverture de ce festival, c'est-à-dire en 2005. Parmi la sélection néo-calédonienne, on retrouve : Eric Beauducel qui s'était alors distingué en remportant le « Prix du documentaire historique » avec son film *Bataillon des guitaristes,* mais aussi la participation d'Antoine de Maximy, réalisateur de *Les Couleurs du caillou* et celle de Jacques-Olivier Trompas, venu présenter deux films : *Carnets du Pacifique : Nouvelle-Calédonie* et *Les Gardiens des plantes.* Depuis cette date, les cinéastes néo-calédoniens font régulièrement partie des sélections et reçoivent des Prix de distinction pour leurs réalisations (documentaires et/ou courts et moyens-métrages).

FIFO Tahiti est un festival qui se veut « nomade » et multiculturel puisque le Président du Comité organisateur fut durant de nombreuses années le Mélanésien Wallès Kotra, Et parce qu'il n'hésite pas à être « Hors les murs » pour faire vivre cette édition, dans d'autres lieux de la région du Pacifique Sud. Ainsi, durant cinq années consécutives, de 2010 à 2015, le FIFO s'est délocalisé dans l'île de Maré,[481] sur les terres coutumières la tribu de Wakuarory, dans le temple de cette tribu centrale du district de Guama, plus exactement, pour accueillir les festivaliers de la Mélanésie et de la Polynésie en passant par la Micronésie. Cet événement retransmis au public par NC1ère fut notamment l'occasion en 2015 d'associer le colloque des télévisions mélanésiennes et le lancement de la caravane des 50 ans de la télévision en Nouvelle-Calédonie.

[481] Maré : île Loyauté de la Nouvelle-Calédonie.

5.2. FIFIG : Festival International du Film Insulaire de Groix

« *L'Île nous parle à tous car elle nous parle de l'essentie*l. »[482] Cette citation de Louis Brigand, que l'on retrouve en liminaire de la présentation du site de Fifig, résume à elle seule la philosophie de ce festival. Parler des îles, de toutes les îles, de France mais aussi d'ailleurs, des plus petites îles aux îles continent. Le festival de l'île de Groix est ce lieu de paroles ouvert à tous les peuples, où les cinéastes du monde viennent « faire voir » à quoi ressemble leur monde.



Affiche d'après l'oeuvre de Isabelle Staron Tutugoro © copyright

C'est en 2001, à l'initiative de quelques cinéphiles bénévoles que ce festival voit le jour. Consacré à la compétition internationale de films documentaires de moins de cinq ans, chaque année, FIFIG met aussi à l'honneur, une île à travers toutes ses expressions artistiques. Le cinéma bien sûr mais aussi la littérature, la danse, la musique, la peinture... En 2011, c'était la Nouvelle-Calédonie qui était l'invitée du festival.[483] À l'affiche de cette édition plus d'une quarantaine de films néo-calédoniens, du documentaire à la fiction en passant par des petites formes ou très courts métrages.

La onzième édition du festival du film insulaire, accompagne « la défense d'un documentaire de création affirmant haut et fort le regard d'un peuple sur lui-même et l'analyse de ses propres problématiques avec notamment la formation de jeunes de l'Archipel au Cinéma. »[484]

Ce festival tout à fait inédit se veut l'écho de ces réalisateurs dont le statut particulier d'îliens donne à voir leurs documentaires dans la diversité. Diversité de formats mais aussi de représentation

---

[482] Brigand Louis, *Besoin d'îles,* Paris, Stock, 2009, p. 52.
[483] Voir l'édito en annexe.
[484] *Ibid*.

du monde. Le regard, lorsqu'il provient de l'intérieur rétablit la vérité sur des lieux communs amplement diffusés sur les îles. En effet, le cinéma insulaire ne dit pas seulement son exotisme à travers des images « cartes postales », trop stéréotypées, le cinéma insulaire dit aussi son isolement, son exclusion du monde et son enfermement car au-delà des clichés, l'espace vécu correspond rarement à l'espace fantasmé. Les îles expriment à travers leurs films les rapports de l'homme au monde.

5.3. Le Festival de Rochefort Pacifique

Cette association créée en 2007 accueille essentiellement les films du Pacifique Sud (documentaires, docu-fictions, reportages, courts-métrages, fictions…) Leur projet est de répondre « à l'actualité et au foisonnement culturel de l'aire Pacifique. Abordant l'histoire, les mutations et la réalité du quotidien des peuples et des nations à travers l'œil « objectif » de la caméra, le Festival Rochefort Pacifique veut apporter un espace de découverte, de partage et de réflexion loin des clichés exotiques. »[485] À l'instar du festival du film insulaire de Groix, le festival Rochefort Pacifique célèbre en 2011, le cinéma de Nouvelle-Calédonie et de Papouasie Nouvelle-Guinée. Ce lieu de médiatisation et de rencontres offre aux spectateurs curieux de mieux comprendre l'identité des créations artistiques îliennes, la possibilité de prendre conscience des enjeux esthétiques et politiques qui sous-tendent, quand ils ne sont pas le thème principal de l'œuvre, les documentaire et fictions du cinéma insulaire, et d'aller à la rencontre des réalisateurs qui parcourent des milliers de kilomètres pour venir s'entretenir avec un public en demande d'échanges et de réponses.

Tous ces lieux de rencontres sont une chance extraordinaire pour les cinéastes néo-calédoniens car depuis quelques années les manifestations festivalières se multiplient et s'intéressent à d'autres cinémas et d'autres regards. En Europe, l'émergence de ces festivals consacrés au

485 Edito, 11ème édition, Festival de Rocherfort Pacifique, 2017.

documentaire d'ici et d'ailleurs sont des initiatives majeures au regard de la spécificité des cinémas insulaires et de leur esthétique, souvent considérés comme un cinéma à part ou marginal. En bousculant cet entre-soi du cinéma classique, ces festivals rendent visible ce cinéma ultra-marin, jusque-là resté dans l'ombre, dans le silence. À travers ces éditions, limitées, pour le moment, mais qui ne cessent de s'accroître, la parole, à part entière, est enfin donnée aux minorités.

CLAP DE FIN !

C'est le clap de fin de cette réflexion sur le cinéma néo-calédonien dont il reste encore beaucoup de choses à dire. Mais étant donné l'impossibilité d'exploiter tous les angles saillants de ce sujet d'étude, dans des conditions spatio-temporelles limitées, mon propos s'est concentré sur l'articulation des frontières poreuses du cinéma néo-calédonien, sans avoir la prétention d'avoir tout dit, « entre cinéma du réel et mysticisme », soulignée tout d'abord dans le cadre d'un état des lieux puisqu'il s'agissait, en effet, de mener une investigation sur les conditions de pratique du cinéma sur le territoire (moyens, financements, acteurs culturels, etc.), avant d'aller à la rencontre des réalisateurs kanak et néo-calédoniens afin de les interroger sur les caractéristiques de leur cinéma et de définir avec eux les contours de ce cinéma insulaire dissonant à bien des égards car il pose un regard autre sur le monde.

Libre et insulaire, il nous faut garder en mémoire que le cinéma néo-calédonien a affirmé dès le début de ses productions, sa liberté de conscience en se réappropriant son image. La dépossession de leurs terres et de leur identité lors de la colonisation avait provoqué une violence intérieure vécue par les Kanak comme un déchirement de l'être. Renoncer à reconnaître l'indigène dans toute sa différence, c'était le réduire à une certaine transparence, à une invisibilité sociale insoutenable car « refuser d'entendre et de voir l'autre, l'empêcher de laisser une trace, c'est le condamner à une forme de non-être »,[486] déclare l'historien Alain Corbin dans son ouvrage *Histoire du silence.* Par le truchement du cinéma, celui que l'on voulait faire disparaître dans les affres de l'universalisation, ou de la mondialisation, oppose désormais une résistance et fait entendre sa voix. Il ne s'agit plus de s'effacer ou de se taire mais de montrer et de dire, et pour ce faire, les réalisateurs kanak ont choisi le documentaire.

Ce choix, comme je l'ai démontré au cours de ma réflexion, résulte de plusieurs facteurs : économique, politique et éthique, mais surtout parce que désormais, les réalisateurs néo-calédoniens s'estiment les mieux placés pour parler d'eux-mêmes. Spécialistes de leur propre culture, les cinéastes néo-calédoniens ne veulent plus laisser à l'étranger, le monopole de leur image, de leur histoire, de leurs croyances et de leurs religions. La dimension auctoriale de leur cinéma garantit la véracité de leur image et de leur parole. Le cinéma kanak se donne ainsi à voir, comme une autobiographie, non pas de l'auteur mais du peuple kanak, d'une tribu ou d'un clan. L'auteur lui-même, étant traversé par des histoires, autres que les siennes, est une mémoire et sait comment les raconter en respectant les anciens, ses ancêtres et sa terre. Ce faisant, le cinéaste fait mémoire du passé et s'impose comme art-témoin des origines. Ainsi, le cinéma, comme objet mémoriel, permet de se souvenir ensemble, il

[486] Corbin Alain, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 16.

assure la transmission, la continuation et donc, l'idée de la permanence et de l'éternité, remettant ainsi en perspective l'idée de la finitude de l'homme, si bien que le cinéma agit comme une sorte de réincarnation qui trouve son illustration dans la formule chère à maints philosophes occidentaux : « L'Autre dans le Même », et que l'on retrouve dans les philosophies et religions asiatiques et indiennes.

J'avais au début de mes travaux de recherches, des certitudes quant à la définition du cinéma du réel, il était clair pour moi, que celui-ci devait exprimer son adhésion au réel. Pourtant, le cinéma néo-calédonien a fait advenir une autre déclinaison du cinéma du réel. En filmant leurs coutumes, leurs croyances, leur quotidien, avec tout ce que leur culture comporte de mystères et de mysticisme, les réalisateurs néo-calédoniens ont, en effet, jeté un trouble en moi : comment définir un cinéma du réel dans lequel surgit la représentation de l'immatériel, autrement dit de l'invisible ? « Le Cinéma du réel, c'est un titre de qualité : on peut y mettre tout ce que l'on veut. (…) Avec une pirouette, on pourrait le nommer le cinéma de l'irréel ! »,[487] déclarait Marie-Christine de Navacelle, ex-responsable du secteur de l'audiovisuel à la BPI, lors d'un entretien accordé au journal *Libération.* Il est vrai que leur réalité ne se déploie pas seulement dans le champ du visible, elle s'exprime également dans le champ de l'invisible. Quand on sait qu'il n'existe pas véritablement de dichotomie entre nature et culture chez les Mélanésiens, cette frontière poreuse qui estompe en quelque sorte le paradoxe réel/irréel interroge la valeur anthropologique et ethnologique de ce cinéma censé filmer le quotidien dans un décor naturel.

Proches de la nature, les cinéastes kanak font preuve d'une sensibilité particulière, plus exacerbée semble-t-il que celle des Occidentaux. Le peuple océanien est en effet, en permanence en contact avec son environnement et, nature et culture n'ont pas de frontière, les deux notions se fondent dans une sorte de *phusis*[488] comme le désignaient les Grecs. La nature est indissociable de leur mode de vie. Il est dès lors impossible de filmer cet élément de décor en occultant la notion spirituelle qui la détermine et de se ranger à l'idée, soutenue par certains auteurs partisans de la théologie négative et par Lamartine, en particulier, que la nature apparaît comme l'image impossible de Dieu. La nature n'est-elle pas l'oeuvre de Dieu ? Cette question soulève une nécessaire réflexion sur la notion de sacralité et sur une définition du mythe. Cette réflexion, nous l'avons menée en cherchant à établir, à travers le corpus filmique, comment s'organisaient les liens forts, ténus ou encore à la limite du sacré, dans un rapport du profane et du sacré. En ce sens, le cinéma néo-calédonien est très significatif de

[487] Propos de Marie-Christine de Navacelle, recueillis par Joëlle Matos, « Orgie de réel à Beaubourg », *Libération*, 25 mars 1988.

[488] « *Phusis* » est un terme générique employé par les anciens Grecs pour exprimer ce que nous appelons aujourd'hui la vie, la nature, le monde, la vérité ou encore la réalité. Mais attention : ils n'y entendent pas seulement sa partie visible, compréhensible, rationnelle, mais aussi son côté caché, obscur, mystérieux. Contrairement à notre vision objectiviste du monde, qui ne s'intéresse qu'à ce qui se montre, la *phusis* privilégie partout ce qui se cache – et qui rend finalement possible tout ce qui apparaît à la surface.

ce qu'il est, c'est-à-dire, un genre hybride, à l'image de sa population, qui donne à voir une approche singulière de la réalité sans qu'elle soit, en rien un artefact du réel puisque, rappelons-le, il n'existe pas, dans l'appréhension que les peuples autochtones se font du monde, une rupture entre le réel et l'allégorie qui s'exprime dans l'invisible.

Puisant ses origines dans son patrimoine mythique dense, des contes et légendes, d'une richesse symbolique, le cinéma des Néo-Calédoniens ne construit pas un monde imaginaire, son oeuvre n'est pas le fruit d'une distorsion de l'image ou une sur-interprétation de la réalité, cela est le seul fait du spectateur. Pour un natif de la Nouvelle-Calédonie, tout cet aspect magico-mystique du monde kanak n'est en rien surprenant puisque le spectateur local partage leur réalité, mais pour un spectateur non averti, hors les murs, ce paradoxe fait question cependant, la vraie interrogation, au fond, ne réside pas, dans la vérité que le documentaire offre mais dans l'interprétation que chacun pourrait en faire. Le cinéma est une écriture du monde dont le champ de possibilités est immense, ses réalités multiples et surprenantes offrent au spectateur la perspective de lectures plurielles, car c'est de la liberté d'esprit et de conscience du spectateur que dépend la lecture des images. Ainsi, le spectateur doit-il adresser, non pas à sa raison, mais à sa psyché, le fameux « Que sais-je ? » de Montaigne, face aux incohérences d'un cinéma hybride, afin de se défaire de ces incertitudes tenaces qui altèrent jugement et interprétation que l'on porte sur l'autre et le monde.

En consacrant mes recherches à la production du cinéma néo-calédonien, j'ai souhaité apporter modestement ma pierre à l'édifice de la valorisation cinématographique de ce « caillou », posé dans le Pacifique, en espérant susciter chez l'autre le désir de le connaître mieux et de porter un regard lavé de toute considération esthétique classique pour apprécier sa forme et son ton.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages généraux sur la Nouvelle-Calédonie

1.1 Essais et articles

AGNIEL Guy, « Statut coutumier kanak et juridiction de droit commun en Nouvelle-Calédonie », *Aspects*, 3, 2008, p. 81-96.

AMMN Raymond, *Les Danses kanak, une introduction*, N-C, ADCK, novembre 1994, 72 p.

ANGLEVIEL Frédéric, *Une histoire en 100 histoires ; l'histoire calédonienne à travers 100 destins hors du commun*. Nouméa, Bambou édition, 2004, 110 p.

BENSA Alban, « Colonialisme, racisme et ethnologie en Nouvelle-Calédonie », *Ethnologie française*, 18, (2), 1988, p. 188-197.

_, *La fin de l'exotisme*, Paris, Anarchasis, coll. *Griffe. Essai*s, 2006,

_, et GOROMIDO Antoine, *Histoire d'une chefferie kanak. Le pays de Koohné*, Nouvelle-Calédonie, Paris, Karthala, Coll. « Homme et Société, Tradition orale », 2005, 172 p.

_, et RIVIERRE Jean-Claude, *Les filles du rocher Até. Contes et récits paicî*, Paris, Geuther-ADCK, 1995, 490 p.

_, et WITTERSHEIM Eric, « Nationalisme et interdépendance : la pensée politique de Jean-Marie Tjibaou », *Revue Tiers Monde*, 149, 1997, p. 197-216.

_, et KACUÉ GOROMOEDO Y, MUCKLE A. *Les Sanglots de l'aigle pêcheur. Nouvelle-Calédonie, la guerre kanak de 1917*, Paris, Anacharsis, 2014, 720 p.

_, et MILLET Michel, Présentation de *1878, Carnets de campagne en Nouvelle-Calédonie*, précédé de *La Guerre d'Ataï, récit kanak,* Paris, Anarcharsis, 2013, 143 p.

_, « Un ethnologue en Nouvelle-Calédonie, Morale de l'engagement et pratique ethnologique », « Entretien » interviewé par BOBBÉ Sophie, ALPHANDÉRY Pierre, in *Communications*, coll. « Chercher, s'engager », 2014, p. 149-160.

_, LEBLIC Isabelle. *En pays kanak : ethnologie, linguistique, archéologie et histoire de la Nouvelle-Calédonie,* Paris, Maison des sciences de l'homme, 2000, 368 p.

BOACOU Raoul, « La civilisation de l'igname. », *Conservatoire de l'igname, Sénat Coutumier*, 1999

BOULAY Roger, « La grande case des Kanak *», Office Culturel Scientifique et Technique Canaque*, 1984.

_, « La maison Kanak », Ed. Parenthèses, Collection Architectures traditionnelles, nov 1992, 161 p.

BURCK François, *Mon cheminement politique avec Eloi Machoro (1972-1985*), Nouvelle-Calédonie, Éditions de la Province des îles Loyauté. 2012, 160 p.

CARTERON Benoît, « Le Mwâ Kââ, vers la manifestation d'une appartenance commune en Nouvelle-Calédonie ? », *Journal de la Société des Océanistes*, 1, (134), p. 45-60.

CAZAUMAYOU Jérôme, *Gabriel Païta : témoignage kanak, d'Opao au pays de la Nouvelle-Calédonie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mondes océaniens : Des Conflits et des Hommes », 1999, 273 p.

COQUELET Benoît, « Appréhender l'altérité kanak par le droit : le concept de coutume en question » in ANGLEVIEL Frédéric et WADRAWANE Eddy (eds), *Les Kanak et l'histoire*, Paris, Les Indes savantes, p. 231-251.
CUME-KACATR Denise, « Le moment de l'igname », *Mwà Véé,* ADCK, p. 40 – 43.
DAENINCLX Didier, *Le retour d'Ataï*, Paris, Verdier, 2002, 90 p.
DDE-E Province Nord, « Igname au cœur du pays kanak. », *Province Nord*, 2000-2004, 5 p.
DOUPERE Arlette et WAEDR Wakaene, « La tradition de l'igname », *ADCK*, 2007.
DUBOIS Marie-Joseph, « Décodage des mythes néo-calédoniens », in *Cahiers d'Histoire du Pacifique, Centre de recherches historiques pour le Pacifique*, revue semestrielle, juillet 1975, p 7-25.
L'ESTOILE (de) Benoît, « Une politique de l'âme : ethnologie et humanisme colonial », in NAEPELS Michel et SALOMON Christine (eds), *Terrains et destins de Maurice Leenhardt*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1997a, p. 27-49.
DRILË Léonard Sam, « Le défi des langues kanak », *Mwà Véé*, N°24, 1999.
DUSSY Dorothée, WITTERSHEIM Eric (dir), *Villes invisibles. Anthropologie urbaine du Pacifique*, Paris, L'Harmattan, coll. Cahiers du Pacifique Sud contemporain, n°7, 2013.
FABERON Jean-Yves (dir), *L'avenir statutaire de la Nouvelle-Calédonie : l'évolution des liens de la France avec ses collectivités périphériques*, Paris, La Documentation française, 1997.
_, *L'État pluriculturel et les droits aux différences*, Colloque organisé à Nouméa du 3 juillet au 5 juillet 2002.
_, *Peuple premier et cohésion sociale en Nouvelle-Calédonie : identités et rééquilibrages,* colloque organisé à Nouméa les 30 et 31 août 2012.
FAVOLE Adrianao, « Monuments en mouvement. Le Mwà kâ entre identité et partage » in WADRAWANE Eddy et ANGLEVIEL Frédéric (eds) *Annales d'histoire néo-calédonienne 2 : La Nouvelle-Calédonie. Les Kanak et l'histoire*, Paris, Les Indes savantes, 2008, p. 419-427.
GODIN Patrice, « Tami tok : L'année igname en pays kanak », Éd. *Province Nord*, 2009.
GOPE Pierre, « Les fils de l'igname », Mwà Véé, *ADCK*, 1993, n°3.
_, « Les Ancêtres nous ont enseigné », *Mwà Véé*. ADCK, 1993, n°3.
GORODEY Déwé et WENIKO Ihage, *Essai Le vol de la parole,* Nouméa, Edipop, 2002, 125 p.
GRAILLE Caroline, « Coutume et changement social en Nouvelle-Calédonie », *Journal de la Société des océanistes,* 1999*,* p. 97-119.
GUIART Jean, *Sociétés Canaques, Idées fausses, Idées vraies*, Nouméa, Le Rocher-à-la Voile, 2002, 295 p.
_, « La structure de la Chefferie en Mélanésie du Sud », *Institut d'Ethnologie*, 1963.
_, « La mythologie du Masque en Nouvelle-Calédonie », Paris, *Musée de l'Homme*, 1987, 177 p.
_, « De multiples niveaux de signification du Mythe », *Archives de Sociologie des Religions*, 1968, vol. 26, p. 55-71.
HMEUN Sylvie, « De la parole à l'image. Regard d'une société sur sa propre image », *Mwà Véé*, n°4, février 2004.
ILLOUZ Charles, « De chair et de pierre, essai de mythologie kanak (Maré-îles Loyauté) », *Maison des sciences de l'homme*, 2001.
KASARHÉROU Emmanuel, *Le masque kanak*, Paris, Parenthèses Éditions, 1998, 200 p.
_, et BOULAY ROGER, *L'Art est une parole*, Paris, Actes Sud Editions, 2013, 338 p.
_, et MOASADI Patrice, « Collecte des traditions orales de l'aire Paicî-Cèmùhi. Rapport 2005 », ADCK, 2005.

_, « Collecte du Patrimoine immatériel de l'aire Ajië-Arhö. Rapport 2005, 2006 », ADCK.
KURKOVITCH Ismet, « L'accession des Kanak à la citoyenneté française en 1946 », *Revue juridique, politique et économique de la Nouvelle-Calédonie*, 2003, n°2, p. 34-38.
LAMBERT (Père), « Mœurs et superstitions des Néo-Calédoniens », *Société d'Études Historiques de Nouvelle-Calédonie,* n°14, coll. *Croyances et Mythologie*, réed. 1999, chapitres 3 à 10.
LAULANNE Pierre, « La sculpture kanak aujourd'hui », *Mwà Véé*, ADCK, 1993, n°1, p. 44-45.
LEBLIC Isabelle, « La part « d'immatériel » dans les objets de culture dite « matérielle » », *Journal de la Société des Océanistes,* 2013, p. 136-137.
_, et Peltier Philippe (eds), *Bernard Juillerat, Le travail du mythe. La construction du héros en Mélanésie*, Paris, Société des Océanistes, 2014, p. 185-196.
_, « Ignames, interdits et ancêtres en Nouvelle-Calédonie », *Journal de la Société des Océanistes*, 2002, p. 115-127.
LEENHARDT Maurice, « Mawaraba Mapi. La signification du masque en Nouvelle-Calédonie. », *Journal de la Société des Océanistes*, 1945, 1, p. 29-35.
_, *Do kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien* [*1947],* Paris, Gallimard, 1998, 320 p.
_, « Dieux », in *Notes d'ethnologie néo-calédonienne*, *Institut d'ethnologie*, 1930, p. 213- 234.
_, *Langues et dialectes de l'Austro-Mélanésie*, Paris, Institut d'ethnologie, 1946, p. 266-268.
_, « Ignames, interdits et ancêtres en Nouvelle-Calédonie », *Journal de la Société des Océanistes*, 2002,
9, p. 245-299.
LEFEVRE Tate, « Nous ne sommes pas des délinquants ! » L'autorité coutumière et la marginalisation de la jeunesse kanak », *Ethnies* « Émancipations kanak », 2015, p. 37-38.
LENORMAND Maurice, « L'évolution politique des autochtones en Nouvelle-Calédonie », *Journal de la Société des Océanistes,* 1953, p. 245-299.
MANGEMATIN Loïc, « Chroniques des dieux et des hommes de Lifou avant 1842, 1ère partie : le culte de l'igname sacrée », *Société des Études de l'Histoire de la Nouvelle-Calédonie*, 1978.
MILLET Michel, *1878, Carnets de campagne en Nouvelle-Calédonie*, précédé de *La Guerre d'Ataï, récit kanak*, Présentation par Alban Bensa, Paris, Anarcharsis, 2013, 143 p.
MOKADDEM Hamid, *Ce souffle venu des ancêtres*, *L'œuvre politique de Jean-Marie Tjibaou*, Nouméa, Expressions Province Nord, 2005.
_, « A Itè Nââdo. Le sacré dans l'œuvre écrite d'Apollinaire Anova et Jean-Marie Tjibaou » in *Religion et sacré en Océanie*, Actes du XIIe colloque CORAIL, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 67-82.
_, « Le discours politique kanak (Jean-Marie Tjibaou, Rock Deo Pidjot, Éloi Machoro, Raphaël Pidjot) » Éd. de la Province Nord, 2011.
NAEPELS, Michel, *Histoires de terres kanakes*, Paris, Belin, 1998, 380 p.
NAISSELINE Nidoïsh, « La déclaration des droits de l'homme, un alibi de domination ? », in *Revue internationale de droit des peuples autochtones*, 2, 2001, p. 32-37.
NÉAOUTINE Paul, *L'Indépendance au présent. Identité kanak et destin commun : entretiens avec Jean-François Corral et André Némia*, Paris, Syllepse, 2006, 189 p.
ORSO Philippi et ANGLEVIEL Frédéric, *Chronique du pays kanak*, Nouméa, Édition Planète mémo, 2000, tome 3, p. 52-58.
POIRIER Jean, « Les mythes de Maré, sens et rôle du mythe en ethnologie », *Journal de la Société des Océanistes*, t. IV, 1948, p. 45-47.

REUILLARD Michel, *Les saint-simoniens et la tentation coloniale. Les explorateurs africains et le gouvernement néo-néo-calédonien de Charles Guillain (1808-1875)*, Paris, L'Harmattan, 1994, 580 p.
RIVIERE Jean-Claude, « La colonisation et les langues en Nouvelle-Calédonie. Les temps modernes », dossier « Nouvelle-Calédonie : Pour l'indépendance », n° 464, mars 1985, p. 1688-1717.
RIVIERRE Françoise, « L'orientation dans l'espace à travers les langues kanak *», Cahiers des Conférences de l'ADCK,* n°2, 1992.
ROGNON Frédéric, *Maurice Leenhardt. Pour un « Destin commun » en Nouvelle-Calédonie*, Lyon, Éditions Olivétan, coll. Figures protestantes, 2018.
_, "Les images du divin et la gestion de la violence dans une culture polythéiste : l'exemple des Kanak de Nouvelle Calédonie", in : Matthieu Arnold et Jean-Marc Prieur dir, *Dieu est-il violent ? La violence dans les représentations de Dieu*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 131-141.
_, « Nouvelle-Calédonie : Maurice Leenhardt : le pasteur, l'ethnologue, le missionnaire », Société évangélique luthérienne de mission, *Almanach protestant 2020*, Neuwiller-lès-Saverne, 2019, p. 72-75.
_*, Les primitifs, nos contemporains*, Paris, Hatier (coll. "Philosopher au présent"), 1988.
_, « L'implication des Églises protestantes en Nouvelle-Calédonie », *Paroles protestantes. Le magazine des protestants en Région Parisienne*, n°428, septembre 2018, p. 17-18.
_, « Tradition et modernité en Nouvelle-Calédonie », *Le Cep*, Alès, n°405, janvier 1999, p. 7-8.
_, "Maurice Leenhardt et le destin de la Nouvelle-Calédonie", *Mission*, Paris, n°4, 30 juin 1990, p. 24-25.
_, « Le sujet dans la religion kanak. Anthropologie et missiologie chez Maurice Leenhardt », *Revue des Sciences Religieuses*, Strasbourg, 81è année, n°2, avril 2007, p. 249- 261.
SAND Christophe, TEREBO Malia et al., « Le passé de Déva, archéologie d'un domaine provincial calédonien. », *Archéologia Pacifica*, 2013.
SAUSSOL Alain, « Du front pionnier à la réforme : colonisation et problèmes fonciers en Nouvelle-Calédonie (1853-1985) », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, 1986, n°155, p. 274-312.
SOULA Virginie, *Histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie (1853 – 2005),* Paris, Karthala, 2014, 324 p.
TCHERKEZOFF Serge, « La culture sans essentialisme. L'exemple d'un « droit coutumier » dans la société multiculturelle de la Nouvelle-Calédonie », *Le débat*, 2015, vol 4, n°186, P. 81- 93.
TJIBAOU Jean-Marie, *La présence kanak*, Paris, Odile Jacob, 1996, 326 p.
_, « Une parole qui voyage », *Mwà Véé,* ADCK, n°64. 2009.
_, et MISSOTTE Philippe, *Kanaké, Mélanésien de Nouvelle-Calédonie.* Nouméa, Éditions du Pacifique, 1978, p. 105-108.
_, MISSOTTE Philippe, *La case et le sapin,* Nouméa, Grain de sable, 1995, 55 p.
TOGNA Octave, Édito de « Mélanésia 2000 », *Mwà Véé*, ADCK, septembre 1995, p. 5.
VENDEGOU Kanedjio, « La reine Hortense. », *Mwà Véé,* ADCK, n° 51, 2000, p. 26.
WAMYTAN Léon, LECA Antoine et FABERON Françoise, « La coutume kanak et ses institutions », *Centre de Documentation Pédagogique de Nouvelle-Calédonie (Le mythe)*, 2016, p, 156.
_, « La coutume kanak et ses institutions, Langues kanak, Nouméa : *Centre de Documentation Pédagogique de Nouvelle-Calédonie (Le mythe),* 2016, p 136.
WITTERSHEIM Eric, *Des sociétés dans l'État : anthropologie et situation postcoloniales en Mélanésie,* Montreuil, Éditions Aux lieux d'être, 2006.

_, et LARGY HEALY (de) Jessica, « Introduction. Le Pacifique au cinéma : représentations et réappropriations » in *Journal de la Sociétés des Océanistes,* 2019/1, n°148, p, 5-22.
_, « Conflits « ethniques » et tensions postcoloniales en Mélanésie », CNRS Éditions, « Hermès, La Revue », 2002/1 n°32-33, p. 385-394.

1.2 Revues

ENDEMIX, Art et culture de Nouvelle-Calédonie, n°15, juin-août 2016.
MWÀ VÉÉ, « Le défi des langues kanak », n°24, avril-mai-juin, 1999.

MWÀ VÉÉ, « Art kanak : Le sens des formes », n°86, 2015.

MWÀ VÉÉ, « L'espace de vie kanak », « L'esprit de la terre, L'esprit de la mer », n°63, 2009.

MWÀ VÉÉ, « Quand la parole kanak s'exporte », n°39, janvier-février-mars 2003.

MWÀ VÉÉ, « Arts Visuels, les artistes s'expriment », n°52, avril-mai-juin 2006.

MWÀ VÉÉ, « 1993-2013, 20 ans à l'écoute du pays », n°80, avril-mai-juin 2013.

MWÀ VÉÉ, « Il y a 20 ans…, Mélanésia 2000 », n°10, septembre 1995.

MWÀ VÉÉ, « Centre Tjibaou », n°21, juillet-aout-septembre 1998.

MWÀ VÉÉ, « Tradition et actualité », n°34, octobre-novembre-décembre 2001.

MWÀ VÉÉ, « 40 ans de culture kanak au présent », n° 74/75, janvier-février-mars 2012.

MWÀ VÉÉ, « Coutume et culture », n°85 2015.

MWÀ VÉÉ, « Le souffle de Mélanésia 2000 », n°87 2015.

MWÀ VÉÉ, « Musiques kanak », « Histoire et identités », n°2, septembre 1993.

MWÀ VÉÉ, « Carte des langues », n°4, mars 1994.

MWÀ VÉÉ, « De la parole à l'image », « Regard d'une société sur sa propre image », n°43, 2004.

MWÀ VÉÉ, « La spiritualité kanak à la croisée des religions », n°27.

1.3 Archives de Nouvelle-Calédonie

REPÈRE : 97W

ANC 97w2

ANC 97w11

ANC 97w293

ANC 97w300

ANC 97w305

ANC 37w530

ANC 37w557

2. Ouvrages généraux sur l'ensemble du sujet

2.1 Essais et romans

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, coll. Essai « Descriptions », 2000, 190 p.
_, *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2006, 368 p.
ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 2018, « prologue ».
ARISTOTE, *Politique* (IVe siècle av. J.-C.), livre I, trad. Jean Aubonnet, Paris Les Belles Lettres, 2003, 467 p.
AUGUSTIN, *Les Confessions*, trad. J. Trabucco, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, Livre X, chapitre VIII.
BACQUÉ Bertrand, *Filmer l'Invisible : vers une esthétique théologique : le cinéma de Robert Bresson et Andrei Tarkovski*, Thèse de doctorat : Univ. Genève, 2007, n° L.645.
BAECQUE (de) Antoine, DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998, 223 p.
BAUMAN Zygmunt, *La vie liquide*, Paris, Fayard, 2013, p. 197-198.
BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 2019, 416 p.
BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les Éditions du Cerf, 2015, 361 p.
_, *Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie et langage*, t. 1, Paris, Denoël, 1971, 178 p.
BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (1955), Paris, Allia, 2011, 96 p.
BERGSON Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, GF-Flammarion, 2012, p. 121-122.
BOESPFLUG François, *Dieu et ses images : une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2e éd. 2011, 300 p.
BOUVIER Nicolas, *L'usage du monde*, Paris, Payot, 2001, 415 p.
BOYER Frédéric, *Quelle terreur en nous ne veut pas finir ?* Paris, POL, 2015, 112 p.
BRAGUE Rémi, *L'Image vagabonde. Essais sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou, Éditions de la transparence, coll. « cf. », 2008, 137 p.
BON François, *Autobiographie des objets*, Paris, Le Seuil, 2012, 256 p.
CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005, 202 p.
CASSIN Barbara, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?* Paris, coll. Pluriel, Fayard, 2015, 152 p.
_, *Éloge de la traduction,* Paris, Fayard, 2016, 258 p.
_, *Quand dire, c'est vraiment faire*, Paris, Fayard, 2018, 260 p.
CAYROL Jean et DURAND Claude, *Le Droit de regard,* Paris, Éditions du Seuil, 1963, 189 p.
CERTEAU (de) Michel, *La Culture au pluriel* [1974], Paris, Les Éditions du Seuil, 1993, p. 45.
_, *La Fable mystique, XVIe-XVIIe siècle,* Tome 1, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982, p. 243-257.
_, *La faiblesse de croire*, Paris, Points, coll. Essais, 1987, p. 67-89.
_, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire.* Paris Folio, coll. Essais, 1990, p. 102-107, p. 172-175.
_, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Points, coll. Essais, 2005, p. 45-53.
CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal, 1939-1956*, Pais, L'Harmattan, 2008, 128 p.
CHALANDON Sorj, *La Légende de nos pères*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009, 256 p.
CHOULET Philippe, *La Mémoire*, Paris, Quintette, 1998, 73 p.
CIORAN Emil Michel, *Aveux et anathèmes,* Paris, Gallimard, 1986, 145 p.
COLLECTIF, « Filmer le passé » in *Le cinéma documentaire,* coll. Cinéma Documentaire, Paris, L'Harmattan, 2003, 135 p.

CORBIN Alain, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016.
CYRULNIK Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 2002, 218 p.
DEBIDOUR Michèle, *Le Cinéma, invitation à la spiritualité*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2007, 157 p.
DELEUZE Gilles, *L'Image-temps, Cinéma 2,* Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1985, 384 p.
_, et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975. 160 p.
DIDEROT Denis, Article « droit naturel » in *L'Encyclopédie*, 1772.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, 272 p.
DUFOUR Eric, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Vrin, 2009, 125 p.
ELIADE Mircéa, *Aspects du Mythe,* Paris, Gallimard, 250 p.
_, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, 181 p.
ELIAS Norbert, *La Société des individus*, trad. Jeanne Etoré, Paris, Fayard, 1991, p. 27-28.
EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma I et II,* Paris Seghers, 1974, 351 p.
ERNAUX Annie, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, 1088 p.
ESQUENAZI Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994, 255 p.
ESTRADE Patrick, *Ces souvenirs qui nous gouvernent : les interpréter, les comprendre*, Paris, Robert Laffont, 2006, 288 p.
FOUCAULT Michel, « L'analytique de la finitude », L*es Mots et les Choses*, Paris Gallimard, 1976, p. 382.
FRANCE (de) Claudine, *Du Film ethnologique à l'anthropologie filmique*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2000, 168 p.
FAULKNER William, *Requiem for a nun,* New York, Ed. Vintage International, 2011, 256 p.
FELLINI Federico, *Amarcord, découpage du film*, Paris, Seghers, 1974, 204 p.
FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 2015, p. 357-359.
GARDIES Jean, *Le Récit filmique,* Paris, Hachette, 1993, 151 p.
GOMBRICH Ernst, *L'Art et l'Illusion,* Paris, Gallimard, 1971, 404 p.
GUENASSIA Jean-Michel, *Le club des incorrigibles optimistes*, Paris, Albin Michel, 2009, 736 p.
GUSDORF Georges, *La Parole*, Paris, PUF, 2013. 122 p.
HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective,* Paris, Albin Michel, 1997, 304 p.
HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris coll. La librairie du XXIe siècle, Seuil, coll. Points histoire, 2015, 272 p.
JACOTTET Philippe, *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1977, 190 p.
JEAN-PAUL II, *Lettre adressée aux artistes,* Vatican, Libreria Editrice Vaticana, 1999.
LEIRIS Michel, *Biffures*, Paris, Gallimard, 322 p.
LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques,* Paris, Plon, Coll. « Terre humaine », 2014, 498 p.
LEWIS David, *De la pluralité des mondes*, Paris, L'Éclat, 2007, 416 p.
LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1989, p. 226.
MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot (1° édition 1947), 262 p.
_, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Puf, 2012, p. 97-171.
MERLEAU-PONTY Maurice, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 58.
_, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Folio-Essais, Paris, 1964, 93 p.
MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois,* Préface, Paris GF-Flammarion, 2011, 302 p.
MUSIL Robert, *L'homme sans qualité*, Paris, Le Seuil, coll. *Le Don des langues*, 2004, 302 p.
NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 207 p.

_, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 346 p.
PARDO Céline, *La Poésie hors du livre*, Paris, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2015 (en part. p. 155-172).
PIAULT Marc Henri, *Anthropologie et Cinéma*, Paris, Téraèdre, 2015, 292 p.
PROUST Marcel, *À La Recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Livre de Poche, 1992, 478 p.
RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique,* Paris, Galilée, 2004.
RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, 676 p.
ROUSSEAU Jean-Jacques, *Le Contrat social*, Paris, Livre de Poche, 1996 (Le pacte social ou comment unir les énergies individuelles).
SAINT-EXUPÉRY Antoine, Terre des hommes, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1988, p. 204-205.
SÉGALEN Victor*, Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, 1978 ; nouvelle édition, Livre de poche, coll. biblio-essais, 1986, 96 p.
SEMPRUN Georges, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, 394 p.
SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976, p. 35-40.
TADJO Véronique, *L'Ombre d'Imana, voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2005, 192 p.
TODOROV Tzévan, *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris, Rééd. coll. « Points Essais » 1992, p. 118.
_, *Les abus de la mémoire*, Paris Arléa, 2015, 72 p.
YATES Frances A, *L'Art de la mémoire*, trad. Arasse Daniel, Paris, Gallimard, 1987, 448 p.
ZWEIG Stefan, *Le Monde d'hier : souvenirs d'un Européen, 1944*, trad. S. Niemetz, Belfond, 1982, p. 10-12.

2.2 Revues et articles

AUTREMENT, *Le Réveil des anges, Messagers des peurs et des consolations*, coll. Mutation, n°162, mars 1996.
_, *La sagesse, La force du consentement,* coll. Morales, n° 28, mars 2000.
_, *Dieux en sociétés, Le religieux et le politique*, coll. Mutations, n° 127, Février 1992.
_, *L'aventure, La passion des détours*, coll. Mutations, n°160, Janvier 1996.
_, *Outre-Mers, notre monde*, coll. Mutations, n°215, Avril 2002.
_, *La Marche, La vie, solitaire ou solidaire, ce geste fondateur*, Coll. Mutations, n° 171, mars 1997.
BANCEL Nicolas, « La difficulté d'écrire l'histoire coloniale », in « La mémoire entre histoire et politique », *Cahiers français* n°303, *Documenation française*, 2001.
BARCELLINI Serge, « Souvenir/mémoire » in « La mémoire entre histoire et politique », *Cahiers français* n°303, *Documenation française,* 2001.
BARNAVIE Elie (dir.), *Dieux, mode d'emploi*, catalogue d'exposition, André Versailles/Tempora Waterloo/Perpignan, 2012, 264 p.
BECKER Annette, « L'ambiguité de la victoire de 1918 », in « La mémoire, entre histoire et politique », *Cahiers français* n°303, *Documentation française*, 2001.
BÉJI Hélé, « Équivalence des cultures et tyrannie des identités » in *La fièvre identitaire*, *Esprit,* Janvier 1997.

CARLO Severi, *Le principe de la chimère : une anthropologie de la mémoire*, Paris, Rue d'Ulm/musée du quai Branly, 2007, 370 p.

_, « L'univers des arts de la mémoire : anthropologie d'un artefact mental », in *Annales,* 2009/2, p. 463-497.
CHRISTUS, *Mémoire et oubli*, juillet 2008.
CNRS (le journal), *Aux origines du racisme*, n°263, Décembre 2011.
COHEN Nadja et REVERSEAU Anne, « Qu'est-ce qui est "poétique" ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », *Revue critique de fixxion française contemporaine,* n° 7, 2013, p. 173-186.
COLL. *Filmer dans le Pacifique*, LARGY HEALY (de) Jessica (Dir), *Journal de la Société des Océanistes*, 2019, n°148.
COLL. *Du commun au comme-un : nouvelles politiques de l'agir à plusieurs*, *MULTITUDES*, n° spécial, n°45, 2011/2.
COLL, « Sacré » In *Les Carnets du paysage*, Paris, Actes sud et l'École supérieure du paysage, n°31, 238 p.
DELORME Stéphane, *Poétique ?*, *Cahiers du cinéma*, n° 682, octobre 2012, p. 5.
DIONIGI Albera et MARQUETTE Isabelle et *al*., *Lieux saints partagés*, Catalogue d'exposition, Ales/Marseille, Actes Sud/Mucem, 2015, 200 p.
DORTIER Jean-François, *Où se situe la mémoire ?* - *Sciences Humaines* n°264, novembre 2014.
_, *Hériter et transmettre, À la lumière de la bible*, janvier 2012.
_, *L'économie du partage, une alternative au capitalisme ?* - *Sciences Humaines*, n°266, janvier 2015.
DOUGALL David, « Les films de mémoire », Jo*urnal des Anthropologues*, n°47-48, printemps 1992.
ESPRIT, *Aux Confins de l'art et du sacré*, mars-avril 1994.
_, *Le temps des religions sans Dieu*, juin 1997.
KNIBIELHER Yvonne, « La morale de l'histoire » in *L'Éthique corps et âme*, *Autrement,* n°93, 1987, p. 184-192.
KATUNAVIC Drazen, « *Underground* de Ksturica ou la nostalgie de l'âme slave », in *La fièvre identitaire, ESPRIT,* Janvier 1997.
MEMMI Albert, « Les fluctuations de l'identité culturelle », in *La fièvre identitaire, ESPRIT,* Janvier 1997.
MARMION Jean-François, « S'occuper des autres, c'est s'occuper de soi », *Sciences humaines*, n°302, avril 2018, p. 36-39.
MATTEI Bruno, « La fraternité, une contre-culture ? Envisager la fraternité », in *Donner la parole aux générations futures, Revue PROJET*, coll. Éclairer l'avenir, n°330, Octobre 2012.
MAURY Corinne, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow now – Côté cinéma, 2011.
MÜGE GÖÇEK Fatma, « Génocide arménien : le déni de l'État », in *Revue des deux mondes*, avril 2015.
PÉRIOT-BLED Gaëlle, *Film/Mémoire, HORS CADRE*, n°9, juillet 1991.
QUEMENEUR Tramor, « Des sources orales pour l'Histoire globale » in *Individu et groupe, TDC,* n°110, mai 2017.
QUÉRÉ France, « Éloge de Saint Thomas », in *L'Éthique, corps et âme*, *AUTREMENT*, n°93, 1997. p. 204-210, p. 211-217.
SELLIER Philippe, « Récits mythiques et productions littéraires », in Grassin Jean-Marie (dir.), *Mythes, images, représentations*, Paris/Limoges, Didier/Trames, université de Limoges n°79, 70 p.
SINDZINGRE Nicole, « Autres cultures, autres mœurs », in *L'Éthique, corps et âme*, *AUTREMENT*, n°93, 1997, p. 204-210.
SPITZ Chantal, « Essai. Pour émerger un cinéma autochtone dans le Pacifique », *Journal de la Société des Océanistes*, 148, 2019, p. 127-132.
STÉTIÉ Salah, « L'homme du double pays », in *La fièvre identitaire, ESPRIT,* Janvier 1997.

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé*, *Éditions des Cahiers du cinéma*, 1989.
TDC, *Le Dieu partagé, aux origines des* monothéismes, Canopé, n° 1101, Janvier 2016.

_, *Mémoire(s),* Canopé, n°1103, avril 2016.
_, *L'histoire au cinéma,* Canopé*,* n°932, mars 2007.
_, *Qu'est-ce que le patrimoine ?,* Canopé n°1051, mars 2013.
_, *Le présent du passé, références et transmissions*, Canopé, n°1118, novembre 2018.
_, *Individu et groupe*, Canopé, n° 1110, mai 2017.

WEBOGRAPHIE et FILMS

1. Sur la Nouvelle-Calédonie

AMMAN Raymond, *La danse de TiGa*, N-C, ADCK, 1994, 18 mn.
_, *La danse de Wetr*, N-C, ADCK, 1992, 15 mn.
GORODÉ Déwé*, 5 questions pour île en île*. https://www.youtube.com/watch?v=xX0VS2vO3FM, consulté le 16.04.2017.
LECUYER Julie*, L'igname Kanak, lien social et système de représentation*. *CDPNC*, médiathèque ADCK, 2014.
PAYS de GEX, « Le cinéma néo-calédonien » in *Cinéma d'ailleurs*, *Cultures et cinémas.* http://www.c-et-c.mon paysdegex.fr Consulté le 26.04.2017
PEU Elie, *La légende de Mwakheny*, N-C, ADCK, 1992, 17 mn.
RAMADE Frédéric, *Arts du mythe*, *Flèche faîtière,* Prod. ARTE France, 2013-2014, 26' (non sous-titré).
SOROTORO TV, *La case en Pays xârâcùù*, https://www.youtube.com/watch?v=fvVlfV4OAm0, consulté le 16.04.2017.
TEIN Kaloonbat Gilbert, GODIN Patrice, *La Grande Case*. (Document numérique) Nouméa : médiathèque ADCK, 2004.

2. Divers

APPLETON Josie, « Les lois mémorielles », in « Entretien avec Pierre Nora et Olivier Salvatori », consulté le 3.10.2018.
BLOCK-CÖTÉ Mathieu, *Passéisme*, www.journaldemontreal.com, 19 octobre 2013, consulté le 3.10.2018.
FENOGLIO L, NICOLA F, Novarino L, VIAO V, *Memoro, la banque de la mémoire*, consulté le 3.10.2018.
GAMBETTA Léon, *Discours du 21 juin 1880*, http://www2.assemblee-nationale.fr, consulté le 24.05.2017.
HISTOIRE DES MUSÉES, en ligne : http://www.cndp.fr/crdpamiens/IMG/pdf/repere_1_histoire_des_musees.pdf, consulté le 3.10.2017.
HISTOIRE, MÉMOIRES ET SOCIÉTÉ, http://www.histoiredememoire.over-blog.com consulté le 3.10.2017.
JONES Kent, *Hitchcock-Truffaut*, Paris, ARTE, 2015, 76 mn.
PARTAGER LA MÉMOIRE, http://freespeechdebate.com, 1.05.2013, consulté le 3.10.2017.
PÉRIOT-BLED Gaëlle, « Christian Boltansky : petite mémoire de l'oubli », en ligne : http://imagesrevues.revues.org/3820 consulté le 29.04.2019.
PINÇONNAT Crystel, « Les écrivains issus de l'immigration face à la guerre d'Algérie : quelle mémoire pour quelles victimes ? », http://amnis.revues.org.ezproxy.univ-paris3.fr, consulté le 5.10.2017.

ANNEXES

Annexe 1 : Accord de la Nouvelle-Calédonie signé à Nouméa le 5 mai 1998

JORF n°121 du 27 mai 1998

Accord sur la Nouvelle-Calédonie signé à Nouméa le 5 mai 1998

NOR: PRMX9801273X

Préambule

1. Lorsque la France prend possession de la Grande Terre, que James Cook avait dénommée « Nouvelle-Calédonie », le 24 septembre 1853, elle s'approprie un territoire selon les conditions du droit international alors reconnu par les nations d'Europe et d'Amérique, elle n'établit pas des relations de droit avec la population autochtone. Les traités passés, au cours de l'année 1854 et les années suivantes, avec les autorités coutumières, ne constituent pas des accords équilibrés mais, de fait, des actes unilatéraux.

Or, ce territoire n'était pas vide.

La Grande Terre et les îles étaient habitées par des hommes et des femmes qui ont été dénommés kanak. Ils avaient développé une civilisation propre, avec ses traditions, ses langues, la coutume qui organisait le champ social et politique. Leur culture et leur imaginaire s'exprimaient dans diverses formes de création.

L'identité kanak était fondée sur un lien particulier à la terre. Chaque individu, chaque clan se définissait par un rapport spécifique avec une vallée, une colline, la mer, une embouchure de rivière, et gardait la mémoire de l'accueil d'autres familles. Les noms que la tradition donnait à chaque élément du paysage, les tabous marquant certains d'entre eux, les chemins coutumiers structuraient l'espace et les échanges.

2. La colonisation de la Nouvelle-Calédonie s'est inscrite dans un vaste mouvement historique où les pays d'Europe ont imposé leur domination au reste du monde.

Des hommes et des femmes sont venus en grand nombre, aux xixe et xxe siècles, convaincus d'apporter le progrès, animés par leur foi religieuse, venus contre leur gré ou cherchant une seconde chance en Nouvelle-Calédonie. Ils se sont installés et y ont fait souche. Ils ont apporté avec eux leurs idéaux, leurs connaissances, leurs espoirs, leurs ambitions, leurs illusions et leurs contradictions.

Parmi eux certains, notamment des hommes de culture, des prêtres ou des pasteurs, des médecins et des ingénieurs, des administrateurs, des militaires, des responsables politiques ont porté sur le peuple d'origine un regard différent, marqué par une plus grande compréhension ou une réelle compassion.

Les nouvelles populations sur le territoire ont participé, dans des conditions souvent difficiles, en apportant des connaissances scientifiques et techniques, à la mise en valeur minière ou agricole et, avec l'aide de l'Etat, à l'aménagement de la Nouvelle-Calédonie. Leur détermination et leur inventivité ont permis une mise en valeur et jeté les bases du développement.

La relation de la Nouvelle-Calédonie avec la métropole lointaine est demeurée longtemps marquée par la dépendance coloniale, un lien univoque, un refus de reconnaître les spécificités, dont les populations nouvelles ont aussi souffert dans leurs aspirations.

3. Le moment est venu de reconnaître les ombres de la période coloniale, même si elle ne fut pas dépourvue de lumière.

Le choc de la colonisation a constitué un traumatisme durable pour la population d'origine.

Des clans ont été privés de leur nom en même temps que de leur terre. Une importante colonisation foncière a entraîné des déplacements considérables de population, dans lesquels des clans kanak ont vu leurs moyens de subsistance réduits et leurs lieux de mémoire perdus. Cette dépossession a conduit à une perte des repères identitaires.

L'organisation sociale kanak, même si elle a été reconnue dans ses principes, s'en est trouvée bouleversée. Les mouvements de population l'ont déstructurée, la méconnaissance ou des stratégies de pouvoir ont conduit trop souvent à nier les autorités légitimes et à mettre en place des autorités dépourvues de légitimité selon la coutume, ce qui a accentué le traumatisme identitaire.

Simultanément, le patrimoine artistique kanak était nié ou pillé.

A cette négation des éléments fondamentaux de l'identité kanak se sont ajoutées des limitations aux libertés publiques et une absence de droits politiques, alors même que les kanak avaient payé un lourd tribut à la défense de la France, notamment lors de la Première Guerre mondiale.

Les kanak ont été repoussés aux marges géographiques, économiques et politiques de leur propre pays, ce qui ne pouvait, chez un peuple fier et non dépourvu de traditions guerrières, que provoquer des révoltes, lesquelles ont suscité des répressions violentes, aggravant les ressentiments et les incompréhensions.

La colonisation a porté atteinte à la dignité du peuple kanak qu'elle a privé de son identité. Des hommes et des femmes ont perdu dans cette confrontation leur vie ou leurs raisons de vivre. De grandes souffrances en sont résultées. Il convient de faire mémoire de ces moments difficiles, de reconnaître les fautes, de restituer au peuple kanak son identité confisquée, ce qui équivaut pour lui à une reconnaissance de sa souveraineté, préalable à la fondation d'une nouvelle souveraineté, partagée dans un destin commun.

4. La décolonisation est le moyen de refonder un lien social durable entre les communautés qui vivent aujourd'hui en Nouvelle-Calédonie, en permettant au peuple kanak d'établir avec la France des relations nouvelles correspondant aux réalités de notre temps.

Les communautés qui vivent sur le territoire ont acquis par leur participation à l'édification de la Nouvelle-Calédonie une légitimité à y vivre et à continuer de contribuer à son développement. Elles sont indispensables à son équilibre social et au fonctionnement de son économie et de ses institutions sociales. Si l'accession des kanak aux responsabilités demeure insuffisante et doit être accrue par des mesures volontaristes, il n'en reste pas moins que la participation des autres communautés à la vie du territoire lui est essentielle.

Il est aujourd'hui nécessaire de poser les bases d'une citoyenneté de la Nouvelle-Calédonie, permettant au peuple d'origine de constituer avec les hommes et les femmes qui y vivent une communauté humaine affirmant son destin commun.

La taille de la Nouvelle-Calédonie et ses équilibres économiques et sociaux ne permettent pas d'ouvrir largement le marché du travail et justifient des mesures de protection de l'emploi local.

Les accords de Matignon signés en juin 1988 ont manifesté la volonté des habitants de Nouvelle-Calédonie de tourner la page de la violence et du mépris pour écrire ensemble des pages de paix, de solidarité et de prospérité.

Dix ans plus tard, il convient d'ouvrir une nouvelle étape, marquée par la pleine reconnaissance de l'identité kanak, préalable à la refondation d'un contrat social entre toutes les communautés qui vivent en Nouvelle-Calédonie, et par un partage de souveraineté avec la France, sur la voie de la pleine souveraineté.

Le passé a été le temps de la colonisation. Le présent est le temps du partage, par le rééquilibrage. L'avenir doit être le temps de l'identité, dans un destin commun.

La France est prête à accompagner la Nouvelle-Calédonie dans cette voie.

5. Les signataires des accords de Matignon ont donc décidé d'arrêter ensemble une solution négociée, de nature consensuelle, pour laquelle ils appelleront ensemble les habitants de Nouvelle-Calédonie à se prononcer.

Cette solution définit pour vingt années l'organisation politique de la Nouvelle-Calédonie et les modalités de son émancipation.

Sa mise en oeuvre suppose une loi constitutionnelle que le Gouvernement s'engage à préparer en vue de son adoption au Parlement.

La pleine reconnaissance de l'identité kanak conduit à préciser le statut coutumier et ses liens avec le statut civil des personnes de droit commun, à prévoir la place des structures coutumières dans les institutions, notamment par l'établissement d'un Sénat coutumier, à protéger et valoriser le patrimoine culturel kanak, à mettre en place de nouveaux mécanismes juridiques et financiers pour répondre aux demandes exprimées au titre du lien à la terre, tout en favorisant sa mise en valeur, et à adopter des symboles identitaires exprimant la place essentielle de l'identité kanak du pays dans la communauté de destin acceptée.

Les institutions de la Nouvelle-Calédonie traduiront la nouvelle étape vers la souveraineté : certaines des délibérations du Congrès du territoire auront valeur législative et un Exécutif élu les préparera et les mettra en oeuvre.

Au cours de cette période, des signes seront donnés de la reconnaissance progressive d'une citoyenneté de la Nouvelle-Calédonie, celle-ci devant traduire la communauté de destin choisie et pouvant se transformer, après la fin de la période, en nationalité, s'il en était décidé ainsi.
Le corps électoral pour les élections aux assemblées locales propres à la Nouvelle-Calédonie sera restreint aux personnes établies depuis une certaine durée.
Afin de tenir compte de l'étroitesse du marché du travail, des dispositions seront définies pour favoriser l'accès à l'emploi local des personnes durablement établies en Nouvelle-Calédonie.
Le partage des compétences entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie signifiera la souveraineté partagée. Il sera progressif. Des compétences seront transférées dès la mise en oeuvre de la nouvelle organisation. D'autres le seront selon un calendrier défini, modulable par le Congrès, selon le principe d'auto-organisation. Les compétences transférées ne pourront revenir à l'Etat, ce qui traduira le principe d'irréversibilité de cette organisation.
La Nouvelle-Calédonie bénéficiera pendant toute la durée de mise en oeuvre de la nouvelle organisation de l'aide de l'Etat, en termes d'assistance technique et de formation et des financements nécessaires, pour l'exercice des compétences transférées et pour le développement économique et social.
Les engagements seront inscrits dans des programmes pluriannuels. La Nouvelle-Calédonie prendra part au capital ou au fonctionnement des principaux outils du développement dans lesquels l'Etat est partie prenante.
Au terme d'une période de vingt années, le transfert à la Nouvelle-Calédonie des compétences régaliennes, l'accès à un statut international de pleine responsabilité et l'organisation de la citoyenneté en nationalité seront proposés au vote des populations intéressées.
Leur approbation équivaudrait à la pleine souveraineté de la Nouvelle-Calédonie.
Document d'orientation
1. L'identité kanak
L'organisation politique et sociale de la Nouvelle-Calédonie doit mieux prendre en compte l'identité kanak.
1.1. Le statut civil particulier
Certains kanak ont le statut civil de droit commun sans l'avoir souhaité.
Le statut civil particulier est source d'insécurité juridique et ne permet pas de répondre de manière satisfaisante à certaines situations de la vie moderne.
En conséquence, les orientations suivantes sont retenues :
- le statut civil particulier s'appellera désormais « statut coutumier » ;
- toute personne pouvant relever du statut coutumier et qui y aurait renoncé, ou qui s'en serait trouvée privée à la suite d'une renonciation faite par ses ancêtres ou par mariage ou par toute autre cause (cas des enfants inscrits en métropole sur l'état civil) pourra le retrouver. La loi de révision constitutionnelle autorisera cette dérogation à l'article 75 de la Constitution ;
- les règles relatives au statut coutumier seront fixées par les institutions de la Nouvelle-Calédonie, dans les conditions indiquées plus loin ;
- le statut coutumier distinguera les biens situés dans les « terres coutumières » (nouveau nom de la réserve), qui seront appropriés et dévolus en cas de succession selon les règles de la coutume et ceux situés en dehors des terres coutumières qui obéiront à des règles de droit commun.
1.2. Droit et structures coutumières
1.2.1. Le statut juridique du procès-verbal de palabre (dont le nom pourrait être modifié) doit être redéfini, pour lui donner une pleine force juridique, en fixant sa forme et en organisant une procédure d'appel permettant d'éviter toute contestation ultérieure. Le rôle de syndic des affaires coutumières, actuellement tenu par les gendarmes, sera exercé par un autre agent, par exemple de la commune ou de l'aire coutumière.
La forme du procès-verbal de palabre sera définie par le Congrès en accord avec les instances coutumières (voir plus bas). L'appel aura lieu devant le conseil d'aire et l'enregistrement se fera par le conseil d'aire ou la mairie.
1.2.2. Le rôle des aires coutumières sera valorisé, notamment en confiant aux conseils d'aires un rôle dans la clarification et l'interprétation des règles coutumières. Plus généralement, l'organisation spatiale de la Nouvelle-Calédonie devra mieux tenir compte de leur existence. En particulier les limites communales devraient pouvoir tenir compte des limites des aires.
1.2.3. Le mode de reconnaissance des autorités coutumières sera précisé pour garantir leur légitimité. Il sera défini par l'instance coutumière de la Nouvelle-Calédonie (voir plus bas). Notification en sera faite au représentant de l'Etat et à l'Exécutif de la Nouvelle-Calédonie qui ne pourront que l'enregistrer. Leur statut sera précisé.
1.2.4. Le rôle des autorités coutumières dans la prévention sociale et la médiation pénale sera reconnu. Ce dernier rôle sera prévu dans les textes applicables en Nouvelle-Calédonie en matière de procédure pénale.

Les autorités coutumières pourront être associées à l'élaboration des décisions des assemblées locales, à l'initiative des assemblées de provinces ou des communes.

1.2.5. Le Conseil coutumier de la Nouvelle-Calédonie deviendra un « Sénat coutumier », composé de seize membres (deux par aire coutumière), obligatoirement consulté sur les sujets intéressant l'identité kanak.

1.3. Le patrimoine culturel

1.3.1. Les noms de lieux

Les noms kanak des lieux seront recensés et rétablis. Les sites sacrés selon la tradition kanak seront identifiés et juridiquement protégés, selon les règles applicables en matière de monuments historiques.

1.3.2. Les objets culturels

L'Etat favorisera le retour en Nouvelle-Calédonie d'objets culturels kanak qui se trouvent dans des musées ou des collections, en France métropolitaine ou dans d'autres pays. Les moyens juridiques dont dispose l'Etat pour la protection du patrimoine national seront mis en oeuvre à cette fin. Des conventions seront passées avec ces institutions pour le retour de ces objets ou leur mise en valeur.

1.3.3. Les langues

Les langues kanak sont, avec le français, des langues d'enseignement et de culture en Nouvelle-Calédonie. Leur place dans l'enseignement et les médias doit donc être accrue et faire l'objet d'une réflexion approfondie.

Une recherche scientifique et un enseignement universitaire sur les langues kanak doivent être organisés en Nouvelle-Calédonie. L'Institut national des langues et civilisations orientales y jouera un rôle essentiel. Pour que ces langues trouvent la place qui doit leur revenir dans l'enseignement primaire et secondaire, un effort important sera fait sur la formation des formateurs.

Une académie des langues kanak, établissement local dont le conseil d'administration sera composé de locuteurs désignés en accord avec les autorités coutumières, sera mise en place. Elle fixera leurs règles d'usage et leur évolution.

1.3.4. Le développement culturel

La culture kanak doit être valorisée dans les formations artistiques et dans les médias. Les droits des auteurs doivent être effectivement protégés.

1.3.5. Le Centre culturel Tjibaou

L'Etat s'engage à apporter durablement l'assistance technique et les financements nécessaires au Centre culturel Tjibaou pour lui permettre de tenir pleinement son rôle de pôle de rayonnement de la culture kanak.

Sur l'ensemble de ces questions relatives au patrimoine culturel, l'Etat proposera à la Nouvelle-Calédonie de conclure un accord particulier.

1.4. La terre

L'identité de chaque Kanak se définit d'abord en référence à une terre.

Le rôle et les conditions de fonctionnement de l'Agence de développement rural et d'aménagement foncier (ADRAF) devront faire l'objet d'un bilan approfondi. Elle devra disposer des moyens suffisants pour intervenir dans les zones suburbaines. L'accompagnement des attributions de terre devra être accentué pour favoriser l'installation des attributaires et la mise en valeur.

Les terres coutumières doivent être cadastrées pour que les droits coutumiers sur une parcelle soient clairement identifiés. De nouveaux outils juridiques et financiers seront mis en place pour favoriser le développement sur les terres coutumières, dont le statut ne doit pas être un obstacle à la mise en valeur.

La réforme foncière sera poursuivie. Les terres coutumières seront constituées des réserves, des terres attribuées aux « groupements de droit particulier local » et des terres qui seront attribuées par l'ADRAF pour répondre aux demandes exprimées au titre du lien à la terre. Il n'y aura plus ainsi que les terres coutumières et les terres de droit commun. Des baux seront définis par le Congrès, en accord avec le Sénat coutumier, pour préciser les relations entre le propriétaire coutumier et l'exploitant sur les terres coutumières. Les juridictions statuant sur les litiges seront les juridictions de droit commun avec des assesseurs coutumiers.

Les domaines de l'Etat et du territoire doivent faire l'objet d'un examen dans la perspective d'attribuer ces espaces à d'autres collectivités ou à des propriétaires coutumiers ou privés, en vue de rétablir des droits ou de réaliser des aménagements d'intérêt général. La question de la zone maritime sera également examinée dans le même esprit.

1.5. Les symboles

Des signes identitaires du pays, nom, drapeau, hymne, devise, graphismes des billets de banque devront être recherchés en commun pour exprimer l'identité kanak et le futur partagé entre tous.

La loi constitutionnelle sur la Nouvelle-Calédonie prévoira la possibilité de changer ce nom, par « loi du pays » adoptée à la majorité qualifiée (voir plus bas).

Une mention du nom du pays pourra être apposée sur les documents d'identité, comme signe de citoyenneté.

2. Les institutions

L'un des principes de l'accord politique est la reconnaissance d'une citoyenneté de la Nouvelle-Calédonie. Celle-ci traduit la communauté de destin choisie et s'organiserait, après la fin de la période d'application de l'accord, en nationalité, s'il en était décidé ainsi.
Pour cette période, la notion de citoyenneté fonde les restrictions apportées au corps électoral pour les élections aux institutions du pays et pour la consultation finale. Elle sera aussi une référence pour la mise au point des dispositions qui seront définies pour préserver l'emploi local.
La loi constitutionnelle le permettra.
2.1. Les assemblées
2.1.1. Les assemblées de province seront composées, respectivement pour les îles Loyauté, le Nord et le Sud, de sept, quinze et trente-deux membres, également membres du Congrès, ainsi que de sept, sept et huit membres supplémentaires, non membres du Congrès lors de la mise en place des institutions. Les assemblées de province pourront réduire, pour les mandats suivants, l'effectif des conseillers non-membres du Congrès.
2.1.2. Le mandat des membres du Congrès et des assemblées de province sera de cinq ans.
2.1.3. Certaines délibérations du Congrès auront le caractère de loi du pays et de ce fait ne pourront être contestées que devant le Conseil constitutionnel avant leur publication, sur saisine du représentant de l'Etat, de l'Exécutif de la Nouvelle-Calédonie, d'un président de province, du président du Congrès ou d'un tiers des membres du Congrès.
2.1.4. a) Le Sénat coutumier sera obligatoirement saisi des projets de loi du pays et de délibération lorsqu'ils concerneront l'identité kanak au sens du présent document. Lorsque le texte qui lui sera soumis aura le caractère de loi du pays et concernera l'identité kanak, le Congrès de la Nouvelle-Calédonie devra à nouveau délibérer si le vote du Sénat coutumier n'est pas conforme. Le vote du Congrès s'imposera alors.
b) Un conseil économique et social représentera les principales institutions économiques et sociales de la Nouvelle-Calédonie. Il sera obligatoirement consulté sur les délibérations à caractère économique et social du Congrès. Il comprendra des représentants du Sénat coutumier.
2.1.5. Les limites des provinces et des communes devraient coïncider, de manière qu'une commune n'appartienne qu'à une province.
2.2. Le corps électoral et le mode de scrutin
2.2.1. Le corps électoral
Le corps électoral pour les consultations relatives à l'organisation politique de la Nouvelle-Calédonie intervenant à l'issue du délai d'application du présent accord (point 5) comprendra exclusivement : les électeurs inscrits sur les listes électorales aux dates des consultations électorales prévues au 5 et qui ont été admis à participer au scrutin prévu à l'article 2 de la loi référendaire, ou qui remplissaient les conditions pour y participer, ainsi que ceux qui pourront justifier que les interruptions dans la continuité de leur domicile en Nouvelle-Calédonie étaient dues à des raisons professionnelles ou familiales, ceux qui, de statut coutumier ou nés en Nouvelle-Calédonie, y ont eu le centre de leurs intérêts matériels et moraux et ceux qui ne sont pas nés en Nouvelle-Calédonie mais dont l'un des parents y est né et qui y ont le centre de leurs intérêts matériels et moraux.
Pourront également voter pour ces consultations les jeunes atteignant la majorité électorale, inscrits sur les listes électorales, et qui, s'ils sont nés avant 1988, auront eu leur domicile en Nouvelle-Calédonie de 1988 à 1998 ou, s'ils sont nés après 1988, ont eu un de leurs parents qui remplissait ou aurait pu remplir les conditions pour voter au scrutin de la fin de 1998.
Pourront également voter à ces consultations les personnes qui pourront justifier, en 2013, de vingt ans de domicile continu en Nouvelle-Calédonie.
Comme il avait été prévu dans le texte signé des accords de Matignon, le corps électoral aux assemblées des provinces et au Congrès sera restreint : il sera réservé aux électeurs qui remplissaient les conditions pour voter au scrutin de 1998, à ceux qui, inscrits au tableau annexe, rempliront une condition de domicile de dix ans à la date de l'élection, ainsi qu'aux électeurs atteignant l'âge de la majorité pour la première fois après 1998 et qui, soit justifieront de dix ans de domicile en 1998, soit auront eu un parent remplissant les conditions pour être électeur au scrutin de la fin de 1998, soit, ayant eu un parent inscrit sur un tableau annexe justifieront d'une durée de domicile de dix ans en Nouvelle-Calédonie à la date de l'élection.
La notion de domicile s'entendra au sens de l'article 2 de la loi référendaire. La liste des électeurs admis à participer aux scrutins sera arrêtée avant la fin de l'année précédant le scrutin.
Le corps électoral restreint s'appliquerait aux élections communales si les communes avaient une organisation propre à la Nouvelle-Calédonie.
2.2.2. Pour favoriser l'efficacité du fonctionnement des assemblées locales, en évitant les conséquences d'une dispersion des suffrages, le seuil de 5 % s'appliquera aux inscrits et non aux exprimés.
2.3. L'Exécutif

L'Exécutif de la Nouvelle-Calédonie deviendra un gouvernement collégial, élu par le Congrès, responsable devant lui.
L'Exécutif sera désigné à la proportionnelle par le Congrès, sur proposition par les groupes politiques de listes de candidats, membres ou non du Congrès. L'appartenance au Gouvernement sera incompatible avec la qualité de membre du Congrès ou des assemblées de province. Le membre du Congrès ou de l'assemblée de province élu membre du Gouvernement est remplacé à l'assemblée par le suivant de liste. En cas de cessation de fonctions, il retrouvera son siège.
La composition de l'Exécutif sera fixée par le Congrès.
Le représentant de l'Etat sera informé de l'ordre du jour des réunions du Gouvernement et assistera à ses délibérations. Il recevra les projets de décisions avant leur publication et pourra demander une seconde délibération de l'Exécutif.
2.4. Les communes
Les compétences des communes pourront être élargies en matière d'urbanisme, de développement local, de concessions de distribution d'électricité et de fiscalité locale. Elles pourront bénéficier de transferts domaniaux.
3. Les compétences
Les compétences détenues par l'Etat seront transférées à la Nouvelle-Calédonie dans les conditions suivantes :
- certaines seront transférées dès la mise en oeuvre de la nouvelle organisation politique ;
- d'autres le seront dans des étapes intermédiaires ;
- d'autres seront partagées entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie ;
- les dernières, de caractère régalien, ne pourront être transférées qu'à l'issue de la consultation mentionnée au 5.
Le Congrès, à la majorité qualifiée des trois cinquièmes, pourra demander à modifier l'échéancier prévu des transferts de compétences, à l'exclusion des compétences de caractère régalien. L'Etat participera pendant cette période à la prise en charge financière des compétences transférées. Cette compensation financière sera garantie par la loi constitutionnelle.
3.1. Les compétences nouvelles conférées
à la Nouvelle-Calédonie
3.1.1. Les compétences immédiatement transférées
Le principe du transfert est acquis dès l'installation des institutions issues du présent accord : la mise en place s'effectuera au cours du premier mandat du Congrès :
- le droit à l'emploi : la Nouvelle-Calédonie mettra en place, en liaison avec l'Etat, des mesures destinées à offrir des garanties particulières pour le droit à l'emploi de ses habitants. La réglementation sur l'entrée des personnes non établies en Nouvelle-Calédonie sera confortée.
Pour les professions indépendantes le droit d'établissement pourra être restreint pour les personnes non établies en Nouvelle-Calédonie.
Pour les salariés du secteur privé et pour la fonction publique territoriale, une réglementation locale sera définie pour privilégier l'accès à l'emploi des habitants.
- le droit au travail des ressortissants étrangers ;
- le commerce extérieur, dont la réglementation des importations, et l'autorisation des investissements étrangers ;
- les communications extérieures en matière de poste et de télécommunications à l'exclusion des communications gouvernementales et de la réglementation des fréquences radioélectriques ;
- la navigation et les dessertes maritimes internationales ;
- les communications extérieures en matière de desserte aérienne lorsqu'elles n'ont pour escale en France que la Nouvelle-Calédonie et dans le respect des engagements internationaux de la France ;
- l'exploration, l'exploitation, la gestion et la conservation des ressources naturelles, biologiques et non biologiques de la zone économique ;
- les principes directeurs du droit du travail ;
- les principes directeurs de la formation professionnelle ;
- la médiation pénale coutumière ;
- la définition de peines contraventionnelles pour les infractions aux lois du pays ;
- les règles relatives à l'administration provinciale ;
- les programmes de l'enseignement primaire, la formation des maîtres et le contrôle pédagogique ;
- le domaine public maritime, transféré aux provinces.
3.1.2. Les compétences transférées dans une seconde étape

Dans une étape intermédiaire, au cours des second et troisième mandats du Congrès, les compétences suivantes seront transférées à la Nouvelle-Calédonie :
- les règles concernant l'état civil, dans le cadre des lois existantes ;
- les règles de police et de sécurité en matière de circulation aérienne et maritime intérieure ;
- l'élaboration des règles et la mise en oeuvre des mesures intéressant la sécurité civile.
Toutefois, un dispositif permettra au représentant de l'Etat de prendre les mesures nécessaires en cas de carence ;
- le régime comptable et financier des collectivités publiques et de leurs établissements publics ;
- le droit civil et le droit commercial ;
- les principes directeurs de la propriété foncière et des droits réels ;
- la législation relative à l'enfance délinquante et à l'enfance en danger ;
- les règles relatives à l'administration communale ;
- le contrôle administratif des collectivités publiques et de leurs établissements publics ;
- l'enseignement du second degré ;
- les règles applicables aux maîtres de l'enseignement privé sous contrat.

3.2. Les compétences partagées

3.2.1. Les relations internationales et régionales

Les relations internationales sont de la compétence de l'Etat. Celui-ci prendra en compte les intérêts propres de la Nouvelle-Calédonie dans les négociations internationales conduites par la France et l'associera à ces discussions.

La Nouvelle-Calédonie pourra être membre de certaines organisations internationales ou associée à elles, en fonction de leurs statuts (organisations internationales du Pacifique, ONU, UNESCO, OIT, etc.). Le cheminement vers l'émancipation sera porté à la connaissance de l'ONU.

La Nouvelle-Calédonie pourra avoir des représentations dans des pays de la zone Pacifique et auprès de ces organisations et de l'Union européenne.

Elle pourra conclure des accords avec ces pays dans ses domaines de compétence.

Elle sera associée à la renégociation de la décision d'association Europe-PTOM.

Une formation sera mise en place pour préparer des néo-néo-calédoniens à l'exercice de responsabilités dans le domaine des relations internationales.

Les relations de la Nouvelle-Calédonie avec le territoire des îles Wallis-et-Futuna seront précisées par un accord particulier. L'organisation des services de l'Etat sera distincte pour la Nouvelle-Calédonie et ce territoire.

3.2.2. Les étrangers

L'Exécutif de la Nouvelle-Calédonie sera associé à la mise en oeuvre de la réglementation relative à l'entrée et au séjour des étrangers.

3.2.3. L'audiovisuel

L'Exécutif est consulté par le Conseil supérieur de l'audiovisuel avant toute décision propre à la Nouvelle-Calédonie.

Une convention pourra être conclue entre le CSA et la Nouvelle-Calédonie pour associer celle-ci à la politique de communication audiovisuelle.

3.2.4. Le maintien de l'ordre

L'Exécutif sera informé par le représentant de l'Etat des mesures prises.

3.2.5. La réglementation minière

Les compétences réservées à l'Etat pour les hydrocarbures, les sels de potasse, le nickel, le chrome et le cobalt seront transférées.

La responsabilité de l'élaboration des règles sera conférée à la Nouvelle-Calédonie, celle de la mise en oeuvre aux provinces.

Un conseil des mines, composé de représentants des provinces et auquel assiste le représentant de l'Etat, sera consulté sur les projets de délibérations du Congrès ou des provinces en matière minière. Si son avis n'est pas conforme ou si le représentant de l'Etat exprime un avis défavorable, l'Exécutif de la Nouvelle-Calédonie se prononcera.

3.2.6. Les dessertes aériennes internationales

L'Exécutif sera associé aux négociations lorsque la compétence n'est pas entièrement confiée à la Nouvelle-Calédonie.

3.2.7. L'enseignement supérieur et la recherche scientifique

L'Etat associera l'Exécutif à la préparation des contrats qui le lient aux organismes de recherche implantés en Nouvelle-Calédonie et à l'université, afin de permettre une meilleure prise en compte des besoins spécifiques

de la Nouvelle-Calédonie en matière de formation supérieure et de recherche. La Nouvelle-Calédonie pourra conclure des conventions d'objectifs et d'orientation avec ces institutions.

3.3. Les compétences régaliennes

La justice, l'ordre public, la défense et la monnaie (ainsi que le crédit et les changes), et les affaires étrangères (sous réserve des dispositions du 3.2.1) resteront de la compétence de l'Etat jusqu'à la nouvelle organisation politique résultant de la consultation des populations intéressées prévue au 5.

Pendant cette période, des néo-néo-calédoniens seront formés et associés à l'exercice de responsabilités dans ces domaines, dans un souci de rééquilibrage et de préparation de cette nouvelle étape.

4. Le développement économique et social

4.1. La formation des hommes

4.1.1. Les formations devront, dans leur contenu et leur méthode, mieux prendre en compte les réalités locales, l'environnement régional et les impératifs de rééquilibrage. Des discussions s'engageront pour la reconnaissance mutuelle des diplômes et des formations avec les Etats du Pacifique. Le nouveau partage des compétences devra permettre aux habitants de la Nouvelle-Calédonie d'occuper davantage les emplois de formateur.

L'université devra répondre aux besoins de formation et de recherche propres à la Nouvelle-Calédonie.

L'Institut de formation des personnels administratifs sera rattaché à la Nouvelle-Calédonie.

4.1.2. Un programme de formation de cadres moyens et supérieurs, notamment techniques et financiers, sera soutenu par l'Etat à travers les contrats de développement pour accompagner les transferts de compétences réalisés et à venir.

Un programme spécifique, qui prendra la suite du programme « 400 cadres » et concernera les enseignements secondaire, supérieur et professionnel, tendra à la poursuite du rééquilibrage et à l'accession des kanak aux responsabilités dans tous les secteurs d'activités.

4.2. Le développement économique

4.2.1. Des contrats de développement pluriannuels seront conclus avec l'Etat. Ils pourront concerner la Nouvelle-Calédonie, les provinces et les communes et tendront à accroître l'autonomie et la diversification économiques.

4.2.2. Les mines

Un schéma de mise en valeur des richesses minières du territoire sera élaboré. Sa mise en oeuvre sera contrôlée par la Nouvelle-Calédonie grâce au transfert progressif de l'élaboration et de l'application du droit minier.

4.2.3. La politique énergétique contribuera à l'objectif d'autonomie et de rééquilibrage : recherche de sites hydroélectriques, programmation de l'électrification rurale tenant compte des coûts différenciés liés à la géographie du Territoire. Les opérateurs du secteur seront associés à la mise en oeuvre de cette politique.

4.2.4. Le financement de l'économie devra être modernisé :

L'Exécutif sera consulté sur les décisions de politique monétaire.

La Nouvelle-Calédonie sera représentée dans les instances compétentes de l'Institut d'émission.

Pour financer le développement, l'Institut néo-calédonien de participation sera maintenu dans son rôle et ses attributions. Il sera créé un fonds de garantie pour faciliter le financement des projets de développement sur les terres coutumières.

Des objectifs d'intérêt public en faveur du développement seront fixés pour la banque néo-calédonienne d'investissement. Les collectivités, dans la limite de leurs compétences, pourront soutenir le développement des entreprises en collaboration avec le secteur bancaire.

Un dispositif spécifique sera mis en place pour faciliter la restructuration et le redressement des entreprises.

4.3. La politique sociale

4.3.1. L'effort en faveur du logement social sera poursuivi avec le concours de l'Etat. L'attribution des financements et les choix des opérateurs devront contribuer à un équilibre géographique. Une distinction sera effectuée entre les rôles de collecteur, de promoteur et de gestionnaire du parc social.

4.3.2. Une couverture sociale généralisée sera mise en place.

4.4. Le contrôle des outils de développement

La Nouvelle-Calédonie sera mise à même, au cours de la nouvelle période qui s'ouvre, de disposer d'une maîtrise suffisante des principaux outils de son développement. Lorsque l'Etat détient directement ou indirectement la maîtrise totale ou partielle de ces outils, la Nouvelle-Calédonie le remplacera selon des modalités et des calendriers à déterminer. Lorsque la Nouvelle-Calédonie le souhaitera, les établissements publics nationaux intervenant seulement en Nouvelle-Calédonie deviendront des établissements publics de la Nouvelle-Calédonie.

Sont notamment concernés : Office des postes et télécommunications, Institut de formation des personnels administratifs, Société néo-néo-calédonienne de l'énergie ENERCAL, Institut néo-calédonien de participation, Agence de développement rural et d'aménagement foncier, Agence de développement de la culture kanak...
Lorsque les organismes n'interviennent pas seulement en Nouvelle-Calédonie, celle-ci devra disposer des moyens de faire valoir ses orientations stratégiques en ce qui concerne la Nouvelle-Calédonie par une participation dans le capital ou les instances dirigeantes.

5. L'évolution de l'organisation politique
de la Nouvelle-Calédonie

Au cours du quatrième mandat (de cinq ans) du Congrès, une consultation électorale sera organisée. La date de cette consultation sera déterminée par le Congrès, au cours de ce mandat, à la majorité qualifiée des trois cinquièmes.
Si le Congrès n'a pas fixé cette date avant la fin de l'avant-dernière année de ce quatrième mandat, la consultation sera organisée, à une date fixée par l'Etat, dans la dernière année du mandat.
La consultation portera sur le transfert à la Nouvelle-Calédonie des compétences régaliennes, l'accès à un statut international de pleine responsabilité et l'organisation de la citoyenneté en nationalité.
Si la réponse des électeurs à ces propositions est négative, le tiers des membres du Congrès pourra provoquer l'organisation d'une nouvelle consultation qui interviendra dans la deuxième année suivant la première consultation. Si la réponse est à nouveau négative, une nouvelle consultation pourra être organisée selon la même procédure et dans les mêmes délais. Si la réponse est encore négative, les partenaires politiques se réuniront pour examiner la situation ainsi créée.
Tant que les consultations n'auront pas abouti à la nouvelle organisation politique proposée, l'organisation politique mise en place par l'accord de 1998 restera en vigueur, à son dernier stade d'évolution, sans possibilité de retour en arrière, cette « irréversibilité » étant constitutionnellement garantie.
Le résultat de cette consultation s'appliquera globalement pour l'ensemble de la Nouvelle-Calédonie. Une partie de la Nouvelle-Calédonie ne pourra accéder seule à la pleine souveraineté ou conserver seule des liens différents avec la France, au motif que les résultats de la consultation électorale y auraient été différents du résultat global.
L'Etat reconnaît la vocation de la Nouvelle-Calédonie à bénéficier, à la fin de cette période, d'une complète émancipation.

6. Application de l'accord

6.1. Textes

Le Gouvernement engagera la préparation des textes nécessaires à la mise en oeuvre de l'accord, et notamment du projet de loi de révision constitutionnelle en vue de son adoption au Parlement. Si cette révision ne pouvait être menée à bien et si les modifications constitutionnelles nécessaires à la mise en application des dispositions de l'accord ne pouvaient être prises, les partenaires se réuniraient pour en examiner les conséquences sur l'équilibre général du présent accord.

6.2. Consultations

Des consultations seront organisées en Nouvelle-Calédonie auprès des organisations politiques, coutumières, économiques et sociales sur l'accord conclu, à l'initiative des signataires.

6.3. Scrutin de 1998

Un scrutin sera organisé avant la fin de l'année 1998 sur l'organisation politique de la Nouvelle-Calédonie, objet du présent accord.
La loi constitutionnelle pour la Nouvelle-Calédonie permettra que ne se prononcent que les électeurs admis à participer au scrutin prévu à l'article 2 de la loi du 9 novembre 1988.

6.4. Elections aux assemblées de province et au Congrès

Des élections aux assemblées de province et au Congrès auront lieu dans les six mois suivant l'adoption des textes relatifs à l'organisation politique de la Nouvelle-Calédonie.
Les mandats des membres des assemblées de province prendront fin à la date de ces élections.

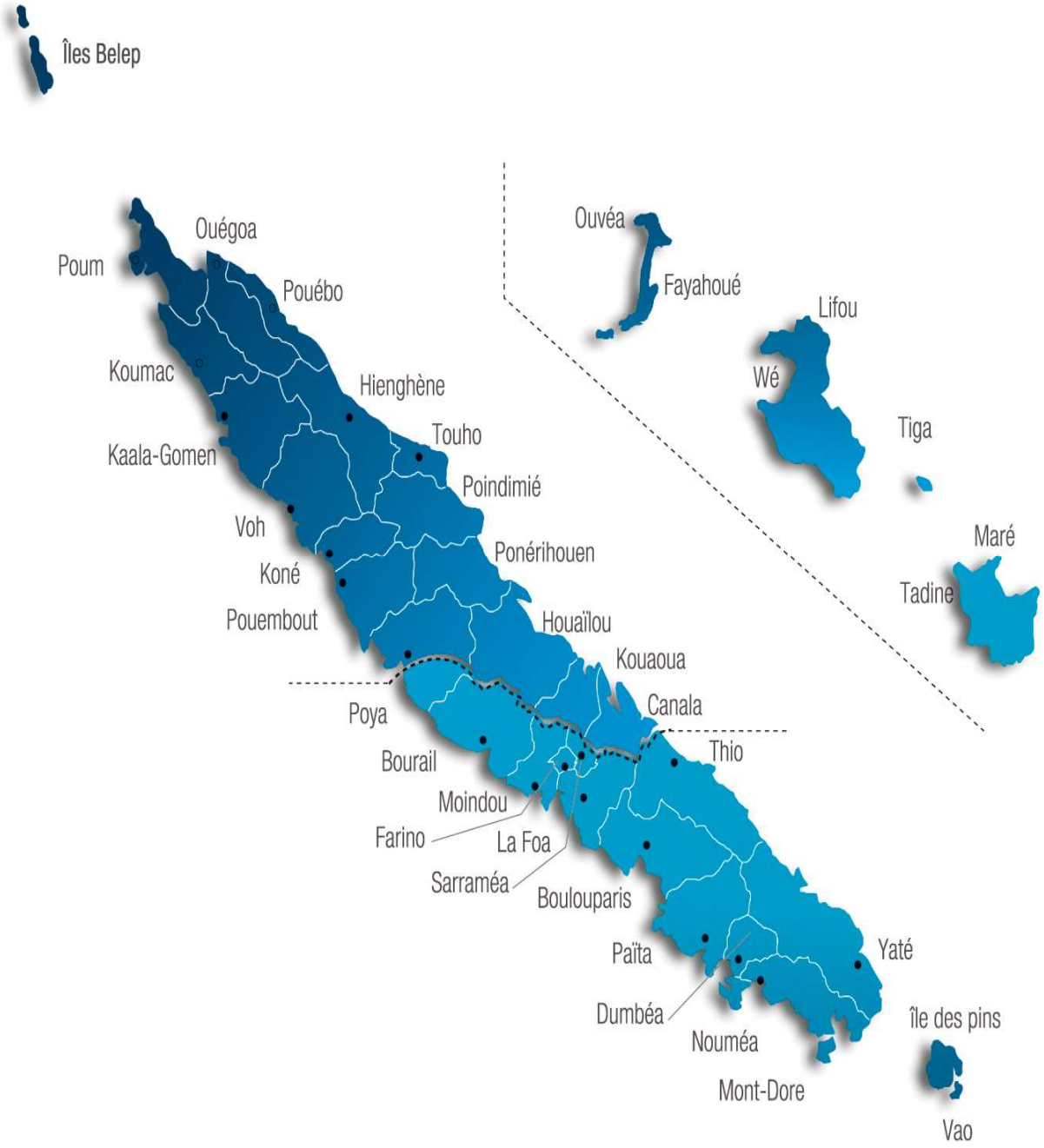
6.5. Comité des signataires

Un comité des signataires sera mis en place pour :
- prendre en compte les avis qui seront formulés par les organismes locaux consultés sur l'accord ;
- participer à la préparation des textes nécessaires pour la mise en oeuvre de l'accord ;
- veiller au suivi de l'application de l'accord.

Les documents ci-dessus, préambule et document d'orientation, ont recueilli l'approbation des partenaires des accords de Matignon, traduisant la fin de la négociation, qui s'est déroulée en présence de M. Dominique Bur, délégué du Gouvernement, haut-commissaire de la République.
A Nouméa, le mardi 5 mai 1998.

Le Premier ministre,
Lionel Jospin
Le secrétaire d'Etat à l'outre-mer,
Jean-Jack Queyranne
Pour le FLNKS :
Roch Wamytan
Paul Neaoutyine
Charles Pidjot
Victor Tutugoro
Pour le RPCR :
Jacques Lafleur
Pierre Frogier
Simon Loueckhote
Harold Martin
Jean Leques
Bernard Deladriere

Annexe 2 : Carte de la Nouvelle-Calédonie



Population totale selon la communauté d'appartenance de 2009 à 2019

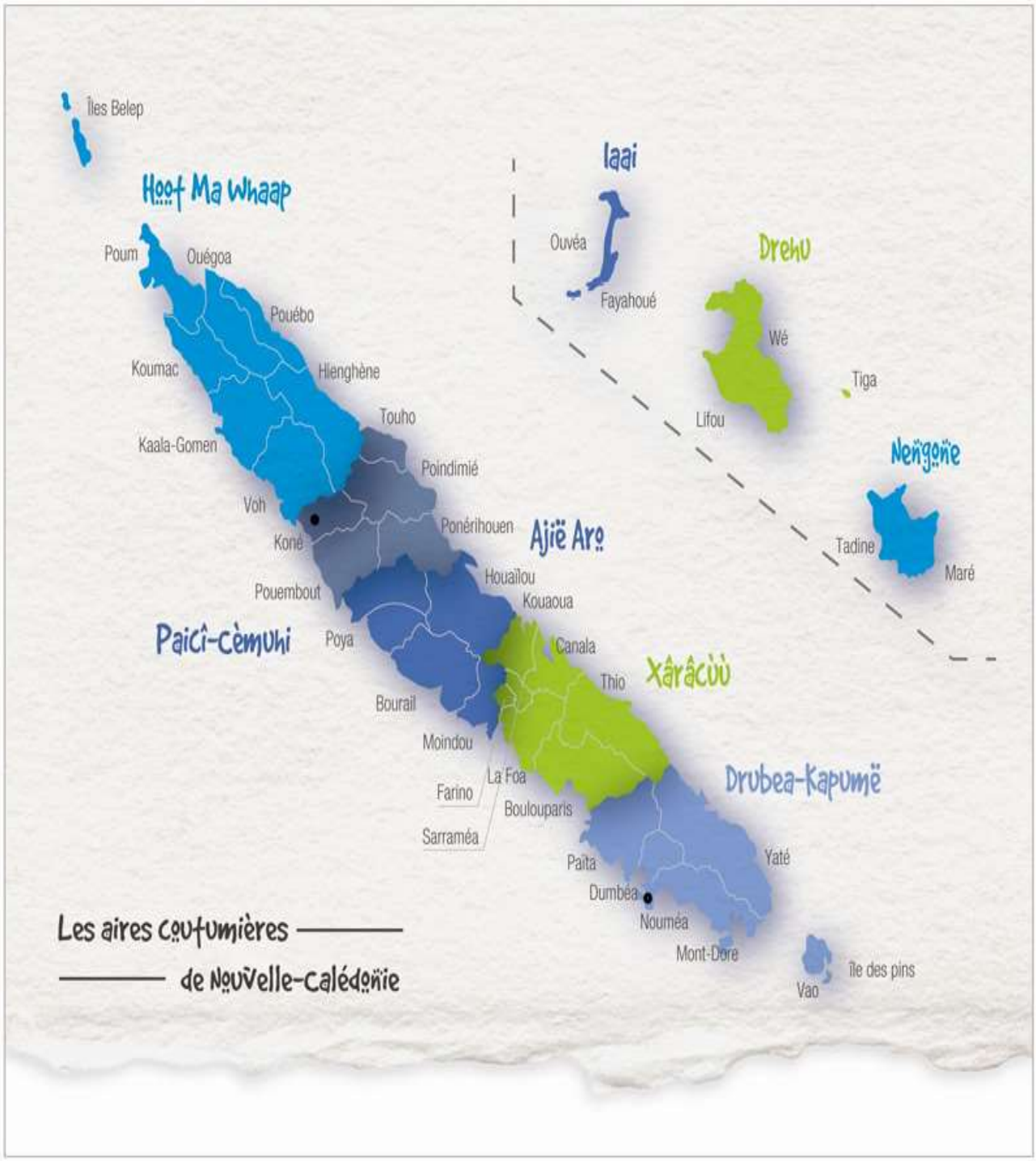
Communauté d'appartenance déclarée	2009 Effectif	2009 %	2014 Effectif	2014 %	2019 Effectif	2019 %
Kanak	99 078	40,3	104 958	39,1	111 856	41,2
Européenne	71 721	29,2	73 199	27,2	65 488	24,1
Plusieurs communautés*	20 398	8,3	23 007	8,6	30 758	11,3
Wallisienne, Futunienne	21 262	8,7	21 926	8,2	22 520	8,3
Autre communauté**	18 077	7,4	19 146	7,1	20 486	7,5
Non déclarée	15 044	6,1	26 531	9,9	20 299	7,5
Ensemble	**245 580**	**100,0**	**268 767**	**100,0**	**271 407**	**100,0**

** : y compris Métis*
*** : Indonésienne, Ni-Vanuatu, Tahitienne, Vietnamienne ou Autre*
Sources : Insee-Isee, recensement de la population

Unités : Nbre, %

Source ISEE NC : « SYNTHESE N°45 : Recensement de la population 2019 – Nouvelle Calédonie».

Annexe 3 : Carte de la Nouvelle-Calédonie avec les aires coutumières



Annexe 4 : Lettre du pape Jean-Paul II adressée aux artistes, 4 avril 1999[489]

LETTRE DU PAPE
JEAN-PAUL II
AUX ARTISTES
1999

À tous ceux qui, avec un dévouement passionné,
cherchent de nouvelles «épiphanies» de la beauté
pour en faire don au monde
dans la création artistique.
«Dieu vit tout ce qu'il avait fait : cela était très bon» (*Gn* 1, 31).

L'artiste, image de Dieu Créateur

1. Personne mieux que vous artistes, géniaux constructeurs de beauté, ne peut avoir l'intuition de quelque chose du *pathos* avec lequel Dieu, à l'aube de la création, a regardé l'œuvre de ses mains. Un nombre infini de fois, une vibration de ce sentiment s'est réfléchie dans les regards avec lesquels, comme les artistes de tous les temps, fascinés et pleins d'admiration devant le pouvoir mystérieux des sons et des paroles, des couleurs et des formes, vous avez contemplé l'œuvre de votre inspiration, y percevant comme l'écho du mystère de la création, auquel Dieu, seul créateur de toutes choses, a voulu en quelque sorte vous associer.

Pour cette raison, il m'a semblé qu'il n'y avait pas de paroles plus appropriées que celles de la *Genèse* pour commencer la lettre que je vous adresse, à vous auxquels je me sens lié par des expériences qui remontent très loin dans le temps et qui ont marqué ma vie de façon indélébile. Par cet écrit, j'entends emprunter le chemin du dialogue fécond de l'Église avec les artistes qui, en deux mille ans d'histoire, ne s'est jamais interrompu et qui s'annonce encore riche d'avenir au seuil du troisième millénaire.

En réalité, il s'agit d'un dialogue qui non seulement est dû aux circonstances historiques ou à des motifs fonctionnels, mais qui s'enracine aussi bien dans l'essence même de l'expérience religieuse que dans celle de la création artistique. La première page de la Bible nous présente Dieu quasiment comme le modèle exemplaire de toute personne qui crée une œuvre : dans l'homme *artisan* se reflète son image de *Créateur*. Cette relation est évoquée avec une évidence particulière dans la langue polonaise, grâce à la proximité lexicale entre les mots *stwórca* (créateur) et *twórca* (artisan).

Quelle est la différence entre «créateur» et «artisan» ? *Celui qui crée* donne l'être même, il tire quelque chose de rien - ex nihilo sui et subiecti, dit- on en latin -, et cela, au sens strict, est une façon de procéder propre au seul Tout-Puissant. À l'inverse, l'*artisan* utilise quelque chose qui existe déjà et il lui donne forme et signification. Cette façon d'agir est propre à l'homme en tant qu'image de Dieu. Après avoir dit, en effet, que Dieu créa l'homme et la femme «à son image» (cf. *Gn* 1, 27), la Bible ajoute qu'il leur confia la charge de dominer la terre (cf. *Gn* 1, 28). Ce fut le dernier jour de la création (cf. *Gn* 1, 28-31). Les jours précédents, scandant presque le rythme de l'évolution cosmique, le Seigneur avait créé l'univers. À la fin, il créa l'homme, résultat le plus noble de son projet, auquel il soumit le monde visible, comme un immense champ où il pourra exprimer sa capacité inventive.

Dieu a donc appelé l'homme à l'existence en lui transmettant la tâche d'être artisan. Dans la «création artistique», l'homme se révèle plus que jamais «image de Dieu», et il réalise cette tâche avant tout en modelant la merveilleuse «matière» de son humanité, et aussi en exerçant une domination créatrice sur l'univers qui l'entoure. L'Artiste divin, avec une complaisance affectueuse, transmet une étincelle de sa sagesse transcendante à l'artiste humain, l'appelant à partager sa puissance créatrice. Il s'agit évidemment d'une participation qui laisse intacte la distance infinie entre le Créateur et la créature, comme le soulignait le Cardinal Nicolas de Cues : «L'art de créer qu'atteindra une âme bienheureuse n'est point cet art par essence qui est Dieu, mais bien de cet art une communication et une participation(1).

C'est pourquoi plus l'artiste est conscient du «don» qu'il possède, plus il est incité à se regarder lui-même, ainsi que tout le créé, avec des yeux capables de contempler et de remercier, en élevant vers Dieu son hymne de

[489] http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/fr/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html

louange. C'est seulement ainsi qu'il peut se comprendre lui-même en profondeur, et comprendre sa vocation et sa mission.

La vocation spéciale de l'artiste

2. Tous ne sont pas appelés à être artistes au sens spécifique du terme. Toutefois, selon l'expression de la *Genèse*, la tâche d'*être artisan de sa propre vie* est confiée à tout homme : en un certain sens, il doit en faire une œuvre d'art, un chef-d'œuvre.

Il est important de saisir la distinction, mais aussi le lien, entre ces deux versants de l'activité humaine. La distinction est évidente. Une chose, en effet, est la disposition grâce à laquelle l'être humain est l'auteur de ses propres actes et est responsable de leur valeur morale; autre chose est la disposition par laquelle il est artiste, c'est-à-dire qu'il sait agir *selon les exigences de l'art*, en accueillant avec fidélité ses principes spécifiques(2). C'est pourquoi l'artiste est capable de produire des *objets*, mais cela, en soi, ne dit encore rien de ses dispositions morales. Ici, en effet, il ne s'agit pas de se modeler soi-même, de former sa propre personnalité, mais seulement de faire fructifier ses capacités créatives, donnant une forme esthétique aux idées conçues par la pensée.

Mais si la distinction est fondamentale, la relation entre ces deux dispositions, morale et artistique, n'est pas moins importante. Elles se conditionnent profondément l'une l'autre. En modelant une œuvre, l'artiste s'exprime de fait lui-même à tel point que sa production constitue un reflet particulier de son être, de *ce qu*'il est et du *comment* il est. On en trouve d'innombrables confirmations dans l'histoire de l'humanité. En effet, quand l'artiste façonne un chef-d'œuvre, non seulement il *donne vie à son œuvre*, mais à travers elle, en un certain sens, il *dévoile aussi sa propre personnalité*. Dans l'art, il trouve une dimension nouvelle et un extraordinaire moyen d'expression pour sa croissance spirituelle. À travers les œuvres qu'il réalise, l'artiste *parle et communique avec les autres*. L'histoire de l'art n'est donc pas seulement une histoire des œuvres, elle est aussi une histoire des hommes. Les œuvres d'art parlent de leurs auteurs, elles introduisent à la connaissance du plus profond de leur être et elles révèlent la contribution originale qu'ils ont apportée à l'histoire de la culture.

La vocation artistique au service de la beauté

3. Un poète polonais connu, Cyprian Norwid, écrit : «La beauté est pour susciter l'enthousiasme dans le travail, / le travail est pour renaître(3).

Le thème de la beauté est particulièrement approprié pour un discours sur l'art. Il a déjà affleuré quand j'ai souligné le regard satisfait de Dieu devant la création. En remarquant que ce qu'il avait créé était bon, Dieu vit aussi que c'était beau(4). Le rapport entre *bon* et *beau* suscite des réflexions stimulantes. La beauté est en un certain sens *l'expression visible du bien*, de même que le bien est *la condition métaphysique du beau*. Les Grecs l'avaient bien compris, eux qui, en fusionnant ensemble les deux concepts, forgèrent une locution qui les comprend toutes les deux : *«kalokagathía*», c'est-à-dire *«beauté-bonté*». Platon écrit à ce sujet : «La vertu propre du Bien est venue se réfugier dans la nature du Beau(5).

C'est en vivant et en agissant que l'homme établit ses relations avec l'être, avec la vérité et avec le bien. L'artiste vit une relation particulière avec la beauté. En un sens très juste, on peut dire que la beauté est la vocation à laquelle le Créateur l'a appelé par le don du «talent artistique». Et ce talent aussi est assurément à faire fructifier, dans la logique de la parabole évangélique des talents (cf. *Mt* 25, 14-30).

Nous touchons ici un point essentiel. Celui qui perçoit en lui-même cette sorte d'étincelle divine qu'est la vocation artistique - de poète, d'écrivain, de peintre, de sculpteur, d'architecte, de musicien, d'acteur... - perçoit en même temps *le devoir de ne pas gaspiller ce talent*, mais de le développer pour le mettre au service du prochain et de toute l'humanité.

L'artiste et le bien commun

4. La société, en effet, a besoin d'artistes, comme elle a besoin de scienti fiques, de techniciens, d'ouvriers, de personnes de toutes professions, de témoins de la foi, de maîtres, de pères et de mères, qui garantissent la croissance de la personne et le développement de la communauté à travers cette très haute forme de l'art qu'est «l'art de l'éducation». Dans le vaste panorama culturel de chaque nation, les artistes ont leur place spécifique. Lorsque précisément, dans la réalisation d'œuvres vraiment valables et belles, ils obéissent à leur inspiration, non seulement ils enrichissent le patrimoine culturel de chaque nation et de l'humanité entière, mais ils rendent aussi un *service social qualifi*é au profit du bien commun.

Tout en déterminant le *cadre de son service*, la vocation différente de chaque artiste fait apparaître les devoirs qu'il doit assumer, le dur *travail* auquel il doit se soumettre, la *responsabilité* qu'il doit affronter. Un artiste conscient de tout cela sait aussi qu'il doit travailler sans se laisser dominer par la recherche d'une vaine gloire ou par la frénésie d'une popularité facile, et encore moins par le calcul d'un possible profit personnel. Il y a donc une éthique, et même une «spiritualité», du service artistique, qui, à sa manière, contribue à la vie et à la renaissance d'un peuple. C'est justement à cela que semble vouloir faire allusion Cyprian Norwid quand il affirme : «La beauté est pour susciter l'enthousiasme dans le travail, / le travail est pour renaître».

L'art face au mystère du Verbe incarné

5. La Loi de l'Ancien Testament interdit explicitement de représenter *Dieu invisible et inexprimable* à l'aide d'«une image taillée ou fondue» (*Dt* 27, 15), car Dieu transcende toute représentation matérielle : «Je suis celui qui est» (*Ex* 3, 14). Toutefois, le Fils de Dieu en personne s'est rendu visible dans le mystère de l'Incarnation : «Quand vint la plénitude des temps, Dieu envoya son Fils, né d'une femme» (*Ga* 4, 4). *Dieu s'est fait homme en Jésus Christ*, qui est devenu ainsi «le centre par rapport auquel il faut se situer pour pouvoir comprendre l'énigme de l'existence humaine, du monde créé et de Dieu lui- même(6).

Cette manifestation fondamentale du «Dieu-Mystère» constitue un encouragement et un défi pour les chrétiens, entre autres dans le domaine de la création artistique. Il en est sorti une floraison de beauté qui a tiré sa sève précisément de là, du mystère de l'Incarnation. En se faisant homme, en effet, le Fils de Dieu a introduit dans l'histoire de l'humanité toute *la richesse évangélique de la vérité et du bien*, et, en elle, a révélé aussi *une nouvelle dimension de la beauté* : le message évangélique en est totalement rempli.

La Sainte Écriture est devenue ainsi une sorte d'«immense vocabulaire» (P. Claudel) et d'«atlas iconographique» (M. Chagall), où la culture et l'art chrétien ont puisé. L'Ancien Testament lui-même, interprété à la lumière du Nouveau, s'est avéré source inépuisable d'inspiration. À partir des récits de la création, du péché, du déluge, du cycle des Patriarches, des événements de l'Exode, jusqu'à tant d'autres épisodes et personnages de l'histoire du salut, le texte biblique a enflammé l'imagination de peintres, de poètes, de musiciens, d'auteurs de théâtre et de cinéma. Une figure comme celle de Job, pour prendre un exemple, avec sa problématique brûlante et toujours actuelle de la souffrance, continue à susciter à la fois l'intérêt philosophique et l'intérêt littéraire et artistique. Et que dire du Nouveau Testament ? De la Nativité au Golgotha, de la Transfiguration à la Résurrection, des miracles aux enseignements du Christ, jusqu'aux événements rapportés par les Actes des Apôtres ou entrevus par l'Apocalypse dans une perspective eschatologique, d'innombrables fois la parole biblique s'est faite image, musique, poésie, évoquant par le langage de l'art le mystère du «Verbe fait chair».

Dans l'histoire de la culture, tout cela constitue un vaste chapitre de foi et de beauté. Ce sont surtout les croyants qui en ont bénéficié pour leur expérience de prière et de vie. Pour beaucoup d'entre eux, en des époques de faible alphabétisation, les expressions imagées de la Bible constituèrent même des moyens catéchétiques concrets(7). Mais pour tous, croyants et non-croyants, les réalisations artistiques inspirées par l'Écriture demeurent un reflet du mystère insondable qui enveloppe et habite le monde.

Entre l'Évangile et l'art, une alliance féconde

6. En effet, chaque intuition artistique authentique va au-delà de ce que perçoivent les sens et, en pénétrant la réalité, elle s'efforce d'en interpréter le mystère caché. Elle jaillit du plus profond de l'âme humaine, là où l'aspiration à donner un sens à sa vie s'accompagne de la perception fugace de la beauté et de la mystérieuse unité des choses. C'est une expérience partagée par tous les artistes que celle de l'écart irrémédiable qui existe entre l'œuvre de leurs mains, quelque réussie qu'elle soit, et la perfection fulgurante de la beauté perçue dans la ferveur du moment créateur : ce qu'ils réussissent à exprimer dans ce qu'ils peignent, ce qu'ils sculptent, ce qu'ils créent, n'est qu'une lueur de la splendeur qui leur a traversé l'esprit pendant quelques instants.

Le croyant ne s'en étonne pas : il sait que s'est ouvert devant lui pour un instant cet abîme de lumière qui a en Dieu sa source originaire. Faut-il s'étonner si l'esprit en reste comme écrasé au point de ne savoir s'exprimer que par des balbutiements ? Nul n'est plus prêt que le véritable artiste à reconnaître ses limites et à faire siennes les paroles de l'Apôtre Paul, selon lequel Dieu «n'habite pas dans des temples faits de mains d'homme», de même que «nous ne devons pas penser que la divinité soit semblable à de l'or, de l'argent ou de la pierre, travaillés par l'art et le génie de l'homme» (*Ac* 17, 24. 29). Si déjà la réalité profonde des choses se tient toujours «au-delà» des capacités de pénétration humaine, combien plus Dieu dans les profondeurs de son mystère insondable !

La connaissance de foi est d'une tout autre nature : elle suppose une rencontre personnelle avec Dieu en Jésus Christ. Toutefois, cette connaissance peut, elle aussi, tirer avantage de l'intuition artistique. Les œuvres de Fra Angelico, par exemple, sont un modèle éloquent d'une contemplation esthétique qui est sublimée dans la foi. Non moins significative est à ce sujet la *lauda* extatique, que saint François d'Assise reprend deux fois dans la *chartula* rédigée après avoir reçu sur le mont de l'Alverne les stigmates du Christ : «Tu es beauté... Tu es beauté !(8). Saint Bonaventure commente : «Il contemplait dans les belles choses le Très Beau et, en suivant les traces imprimées dans les créatures, il poursuivait partout le Bien-Aim(9).

Une approche semblable se rencontre dans la spiritualité orientale, où le Christ est qualifié de «Très Beau en beauté plus que tous les mortels(10). Macaire le Grand commente ainsi la beauté transfigurante et libératrice du Ressuscité : «L'âme qui a été pleinement illuminée par la beauté indicible de la gloire lumineuse du visage du Christ, est remplie du Saint Esprit,... n'est qu'œil, que lumière, que visage(11).

Toute forme authentique d'art est, à sa manière, une voie d'accès à la réalité la plus profonde de l'homme et du monde. Comme telle, elle constitue une approche très valable de l'horizon de la foi, dans laquelle l'existence humaine trouve sa pleine interprétation. Voilà pourquoi la plénitude évangélique de la vérité ne pouvait pas ne pas susciter dès le commencement l'intérêt des artistes, sensibles par nature à toutes les manifestations de la beauté intime de la réalité.

Les origines

7. L'art que le christianisme rencontra à ses origines était le fruit mûr du monde classique, il en exprimait les canons esthétiques et en même temps il en véhiculait les valeurs. La foi imposait aux chrétiens, dans le domaine de l'art comme dans celui de la vie et de la pensée, un discernement qui ne permettait pas la réception automatique de ce patrimoine. L'art d'inspiration chrétienne commença ainsi en sourdine, étroitement lié au besoin qu'avaient les croyants d'élaborer des signes pour exprimer, à partir de l'Écriture, les mystères de la foi, et en même temps un «code symbolique», à travers lequel ils pourraient se reconnaître et s'identifier, spécialement dans les temps difficiles des persécutions. Qui ne se souvient de ces symboles qui furent aussi les premières esquisses d'un art pictural et plastique ? Le poisson, les pains, le pasteur, évoquaient le mystère en devenant, presque insensiblement, les ébauches d'un art nouveau.

Quand, par l'édit de Constantin, il fut accordé aux chrétiens de s'exprimer en pleine liberté, l'art devint un canal privilégié de manifestation de la foi. En divers lieux commencèrent à fleurir des basiliques majestueuses dans lesquelles les canons architectoniques du paganisme ancien étaient repris et en même temps soumis aux exigences du nouveau culte. Comment ne pas rappeler au moins l'ancienne Basilique Saint-Pierre et celle de Saint Jean de Latran, construites aux frais de Constantin lui-même ? Ou, pour les splendeurs de l'art byzantin, la *Haghia Sophía* de Constantinople, voulue par Justinien ?

Alors que l'architecture dessinait l'espace sacré, le besoin de contempler le mystère et de le proposer de façon immédiate aux gens simples conduisit progressivement aux premières expressions de l'art pictural et sculptural. En même temps apparurent les premières esquisses d'un art de la parole et du son; et si Augustin, parmi les nombreux thèmes de ses œuvres, incluait un *De musica*, Hilaire, Ambroise, Prudence, Éphrem le Syrien, Grégoire de Nazianze, Paulin de Nole, pour ne citer que quelques noms, se faisaient les promoteurs d'une poésie chrétienne qui atteint souvent une haute valeur non seulement théologique mais aussi littéraire. Leur programme poétique mettait en relief des formes héritées des classiques, mais il puisait à la pure sève de l'Évangile, comme le déclarait à juste titre le saint poète de Nole : «Notre unique art est la foi et le Christ est notre chant(12). Quelque temps plus tard, Grégoire le Grand, pour sa part, avec la compilation de l'*Antiphonarium*, posait les prémisses du développement organique de la musique sacrée si originale qui a pris son nom. Par ses modulations inspirées, le chant grégorien deviendra au cours des siècles l'expression mélodique typique de la foi de l'Église durant la célébration liturgique des Mystères sacrés. Le «beau» se conjuguait ainsi avec le «vrai», afin qu'à travers les chemins de l'art les esprits soient transportés de ce qui est sensible à l'éternel.

Les moments difficiles ne manquèrent pas tout au long de ce chemin. Précisément à propos de la représentation du mystère chrétien, la période antique connut une controverse très dure, qui passa dans l'histoire sous le nom de «querelle iconoclaste». Les images sacrées, qui s'étaient largement répandues dans la dévotion populaire, furent l'objet d'une violente contestation. Le Concile célébré à Nicée en 787 fut un événement historique, non seulement du point de vue de la foi mais aussi pour la culture, en décidant la licéité des images et du culte qui les entourent. Pour régler la controverse, les Évêques firent appel à un argument décisif : le mystère de l'Incarnation. Si le Fils de Dieu est entré dans le monde des réalités visibles, en jetant par son humanité un pont entre le visible et l'invisible, il est loisible de penser, de manière analogue, qu'une représentation du mystère peut être employée, dans la logique des signes, comme une évocation sensible du mystère. L'icône n'est pas vénérée pour elle-même, mais elle renvoie au sujet qu'elle représente(13).

Le Moyen Âge

8. On fut témoin, au cours des siècles suivants, d'un grand développement de l'art chrétien. En Orient, *l'art de l'icône* continua à fleurir. Cet art reste lié à des canons théologiques et esthétiques précis, et il est sous-tendu par la conviction que, en un certain sens, *l'icône est un sacrement*: en effet, d'une manière analogue à ce qui se réalise dans les sacrements, elle rend présent le mystère de l'Incarnation dans l'un ou l'autre de ses aspects. C'est précisément pour cela que la beauté de l'icône peut surtout être appréciée à l'intérieur d'une église avec les lampes qui brûlent et jettent dans la pénombre d'infinis reflets de lumière. Pavel Florenski écrit à ce propos: «L'or, barbare, lourd, futile dans l'éclat du plein jour, se ravive sous la lueur vacillante d'une lampe ou d'une bougie, car il brille alors de myriades d'étincelles qui jettent leurs feux ici ou là et font pressentir d'autres lumières, non terrestres, qui remplissent l'espace céleste» (14).

En Occident, les artistes partent de points de vue extrêmement variés, en fonction des convictions de fond présentes dans le milieu culturel de leur temps. Le patrimoine artistique s'est enrichi au cours des siècles et

compte une abondante éclosion d'œuvres d'art sacré qui témoignent d'une haute inspiration et remplissent d'admiration même l'observateur d'aujourd'hui. Les grands édifices du culte demeurent au premier plan; leur caractère fonctionnel se marie toujours au génie, et celui-ci se laisse inspirer par le sens de la beauté et l'intuition du mystère. Il en est résulté des styles bien connus dans l'histoire de l'art. La force et la simplicité de l'art roman, exprimées dans les cathédrales et les abbayes, se développeront graduellement, donnant les formes élancées et les splendeurs du gothique. Derrière ces formes, il n'y a pas seulement le génie d'un artiste, mais l'âme d'un peuple. Dans les jeux d'ombre et de lumière, dans les formes tour à tour puissantes et élancées, interviennent, certes, des considérations de technique structurale, mais aussi des tensions propres à l'expérience de Dieu, mystère qui suscite «crainte» et «fascination». Comment résumer en quelques traits, et pour les diverses formes de l'art, la puissance créatrice des longs siècles du Moyen Âge chrétien ? Une culture entière, tout en restant dans les limites toujours présentes de l'humain, s'était imprégnée de l'Évangile et, là où la pensée théologique aboutissait à la *Somme* de saint Thomas, l'art des églises poussait la matière à se plier à une attitude d'adoration du mystère, tandis qu'un poète admirable comme Dante Alighieri pouvait composer «le poème sacré, / où le ciel et la terre ont mis la main(15), ainsi qu'il qualifiait lui-même la *Divine Comédie*.

Humanisme et Renaissance

9. L'heureux climat culturel d'où a germé l'extraordinaire floraison artistique de l'Humanisme et de la Renaissance a eu également une influence significative sur la manière dont les artistes de cette période ont abordé les thèmes religieux. Bien évidemment, leur inspiration est tout aussi variée que leurs styles, du moins en ce qui concerne les plus grands d'entre eux. Mais il n'est pas dans mes intentions de vous rappeler ces choses que vous, artistes, connaissez bien. Je voudrais plutôt, vous écrivant du Palais apostolique, véritable écrin de chefs-d'œuvre peut-être unique au monde, me faire l'interprète des grands artistes qui ont déployé ici les richesses de leur génie, souvent pétri d'une grande profondeur spirituelle. D'ici, parle Michel-Ange, qui, dans la Chapelle Sixtine, a pour ainsi dire recueilli tout le drame et le mystère du monde, depuis la Création jusqu'au Jugement dernier, donnant un visage à Dieu le Père, au Christ Juge, à l'homme qui chemine péniblement depuis les origines jusqu'au terme de l'histoire. D'ici, parle le génie délicat et profond de Raphaël, montrant, à travers la variété de ses peintures, et spécialement dans la «Controverse» qui se trouve dans la salle de la Signature, le mystère de la révélation du Dieu Trinitaire, qui, dans l'Eucharistie, se fait le compagnon de l'homme et projette sa lumière sur les questions et les attentes de l'intelligence humaine. D'ici, de la majestueuse Basilique consacrée au Prince des Apôtres, de la colonnade qui se détache d'elle comme deux bras ouverts pour accueillir l'humanité, parlent encore un Bramante, un Bernin, un Borromini, un Maderno, pour ne citer que les plus grands; ils donnent, à travers les formes plastiques, le sens du mystère qui fait de l'Église une communauté universelle, accueillante, une mère et une compagne de voyage pour tout homme qui cherche Dieu.

Dans cet ensemble extraordinaire, l'art sacré a trouvé une expression d'une exceptionnelle puissance, atteignant des sommets d'une impérissable valeur tout autant esthétique que religieuse. Ce qui le caractérise toujours davantage, sous l'impulsion de l'Humanisme et la Renaissance, puis des tendances de la culture et de la science qui ont suivi, c'est un intérêt croissant pour l'homme, pour le monde, pour la réalité de l'histoire. En elle-même, cette attention n'est en aucune manière un danger pour la foi chrétienne, centrée sur le mystère de l'Incarnation et donc sur la valorisation de l'homme par Dieu. Les grands artistes que je viens de citer nous le montrent bien. Qu'il suffise de penser comment Michel-Ange, dans ses peintures et ses sculptures, exprime la beauté du corps humain(16).

En outre, même dans le nouveau climat de ces derniers siècles, où une partie de la société semble devenue indifférente à la foi, l'art religieux n'a jamais interrompu son élan. Cette constatation se confirme si, des arts figuratifs, nous en venons à considérer le grand développement qu'a connu, dans le même laps de temps, la musique sacrée, composée pour répondre aux exigences de la liturgie ou liée seulement à des thèmes religieux. En dehors de tant d'artistes qui se sont très largement consacrés à la musique sacrée - comment ne pas mentionner au moins un Pier Luigi da Palestrina, un Roland de Lassus, un Tomás Luis de Victoria ? -, on sait que beaucoup de grands compositeurs - de Händel à Bach, de Mozart à Schubert, de Beethoven à Berlioz, de Listz à Verdi - nous ont donné des œuvres d'une très grande inspiration dans ce domaine.

Vers un renouveau du dialogue

10. Il est vrai cependant que, dans la période des temps modernes, parallè lement à cet humanisme chrétien qui a continué à être porteur d'expressions culturelles et artistiques de valeur, s'est progressivement développée une forme d'humanisme caractérisée par l'absence de Dieu et souvent par une opposition à Lui. Ce climat a entraîné parfois une certaine séparation entre le monde de l'art et celui de la foi, tout au moins en ce sens que de nombreux artistes n'ont plus eu le même intérêt pour les thèmes religieux.

Vous savez toutefois que l'Église n'a jamais cessé de nourrir une grande estime pour l'art en tant que tel. En effet, même au-delà de ses expressions les plus typiquement religieuses, l'art, quand il est authentique, a une profonde affinité avec le monde de la foi, à tel point que, même lorsque la culture s'éloigne considérablement

de l'Église, il continue à constituer une sorte de pont jeté vers l'expérience religieuse. Parce qu'il est recherche de la beauté, fruit d'une imagination qui va au-delà du quotidien, l'art est, par nature, une sorte d'appel au Mystère. Même lorsqu'il scrute les plus obscures profondeurs de l'âme ou les plus bouleversants aspects du mal, l'artiste se fait en quelque sorte la voix de l'attente universelle d'une rédemption.

On comprend donc pourquoi l'Église tient particulièrement au dialogue avec l'art et pourquoi elle désire que s'accomplisse, à notre époque, *une nouvelle alliance avec les artistes*, comme le souhaitait mon vénéré prédéces seur Paul VI dans le vibrant discours qu'il adressait aux artistes lors de la rencontre spéciale du 7 mai 1964 dans la Chapelle Sixtine(17). L'Église souhaite qu'une telle collaboration suscite une nouvelle «épiphanie» de la beauté en notre temps et apporte des réponses appropriées aux exigences de la commu nauté chrétienne.

Dans l'esprit du Concile Vatican II

11. Le Concile Vatican II a jeté les bases de relations renouvelées entre l'Église et la culture, avec des conséquences immédiates pour le monde de l'art. Il s'agit de relations marquées par l'amitié, l'ouverture et le dialogue. Dans la constitution pastorale *Gaudium et spes*, les Pères conciliaires ont souligné «la grande importance» de la littérature et des arts dans la vie de l'homme: «Ils s'efforcent en effet de comprendre le caractère propre de l'homme, ses problèmes, son expérience dans ses tentatives pour se connaître et se perfectionner lui-même, pour connaître et perfectionner le monde; ils s'appliquent à mieux saisir sa place dans l'histoire et dans l'univers, à mettre en lumière les misères et les joies, les besoins et les forces de l'homme, et à présenter l'esquisse d'une destinée humaine meilleure(18).

En partant de ces bases, les Pères conciliaires ont, à la clôture des travaux, salué les artistes en leur lançant un appel en ces termes : «Ce monde dans lequel nous vivons a besoin de beauté pour ne pas sombrer dans la désespérance. La beauté, comme la vérité, c'est ce qui met la joie au cœur des hommes, c'est ce fruit précieux qui résiste à l'usure du temps, qui unit les générations et les fait communiquer dans l'admiration(19). C'est précisément dans cet esprit de profonde estime pour la beauté que la constitution *Sacrosanctum Concilium* sur la liturgie avait rappelé la longue amitié de l'Église pour l'art. Et, en parlant plus spécifiquement de l'art sacré, «sommet» de l'art religieux, ce document n'avait pas hésité à considérer comme un «noble ministère» le travail des artistes quand leurs œuvres sont capables de refléter, en quelque sorte, l'infinie beauté de Dieu et d'orienter l'esprit de tous vers Lui(20). Grâce aussi à leur apport, «la connaissance de Dieu se manifeste mieux, et la prédication de l'Évangile devient plus facile à saisir par l'intelligence des hommes(21). À la lumière de ce qui vient d'être dit, l'affirmation du P. Marie-Dominique Chenu ne nous surprend pas, lui qui considère que l'historien de la théologie ferait œuvre incomplète s'il n'accordait pas l'attention qui leur est due aux réalisations artistiques - qu'elles soient littéraires ou plastiques -, qui constituent, à leur manière, «non seulement des illustrations esthétiques, mais de véritables “lieux” théologiques(22).

L'Église a besoin de l'art

12. Pour transmettre le message que le Christ lui a confié, *l'Église a besoin de l'art*. Elle doit en effet rendre perceptible et même, autant que possible, fascinant le monde de l'esprit, de l'invisible, de Dieu. Elle doit donc traduire en formules significatives ce qui, en soi, est ineffable. Or, l'art a une capacité qui lui est tout à fait propre de saisir l'un ou l'autre aspect du message et de le traduire en couleurs, en formes ou en sons qui renforcent l'intuition de celui qui regarde ou qui écoute. Et cela, sans priver le message lui-même de sa valeur transcendantale ni de son auréole de mystère.

L'Église a besoin, en particulier, de ceux qui sont en mesure de réaliser tout cela sur le plan littéraire et figuratif, en utilisant les infinies possibilités des images et de leur valeur symbolique. Dans sa prédication, le Christ lui-même a fait largement appel aux images, en pleine harmonie avec le choix de devenir lui-même, par l'Incarnation, icône du Dieu invisible.

Mais l'Église a également besoin des musiciens. Combien de compositions sacrées ont été élaborées, au cours des siècles, par des personnes profondément imprégnées du sens du mystère! D'innombrables croyants ont alimenté leur foi grâce aux mélodies qui ont jailli du cœur d'autres croyants et sont devenues partie intégrante de la liturgie, ou du moins concourent de manière remarquable à sa digne célébration. Par le chant, la foi est expérimentée comme un cri éclatant de joie et d'amour, une attente confiante de l'intervention salvifique de Dieu.

L'Église a besoin d'architectes, parce qu'il lui faut des espaces pour rassembler le peuple chrétien et pour célébrer les mystères du salut. Après les terribles destructions de la dernière guerre mondiale et avec la croissance des métropoles, une nouvelle génération d'architectes s'est formée autour des nécessités du culte chrétien, prouvant ainsi la puissance d'inspiration du thème religieux même au regard des canons architecturaux de notre temps. Souvent, en effet, on a construit des églises qui sont des lieux de prière et, en même temps, d'authentiques œuvres d'art.

L'art a-t-il besoin de l'Église ?

13. Ainsi donc, l'Église a besoin de l'art. Mais peut-on dire que *l'art a besoin de l'Église* ? La question peut paraître provocante. En réalité, si on l'entend dans son juste sens, elle est légitime et profonde. L'artiste est toujours à la recherche du sens profond des choses, son ardent désir est de parvenir à exprimer le monde de l'ineffable. Comment ne pas voir alors quelle grande source d'inspiration peut être pour lui cette sorte de patrie de l'âme qu'est la religion ? N'est ce pas dans le cadre religieux que se posent les questions personnelles les plus importantes et que se cherchent les réponses existentielles définitives ?
De fait, le religieux est l'un des sujets les plus traités par les artistes de toutes les époques. L'Église a toujours fait appel à leur capacité créatrice pour interpréter le message évangélique et son application concrète dans la vie de la communauté chrétienne. Cette collaboration a été source d'enrichissement spirituel réciproque. En définitive, elle en a retiré comme profit la compréhension de l'homme, de son image authentique, de sa vérité. Cela fait apparaître aussi le lien particulier qui existe entre l'art et la révélation chrétienne. Ce qui ne veut pas dire que le génie humain n'a pas trouvé également des inspirations stimulantes dans d'autres contextes religieux. Il suffit de rappeler l'art antique, spécialement grec et romain; et celui encore florissant des plus anciennes civilisations de l'Orient. Cependant, il reste vrai que le christianisme, en vertu du dogme central de l'incarnation du Verbe de Dieu, offre à l'artiste un univers particulièrement riche de motifs d'inspiration. Quel appauvrissement serait pour l'art l'abandon de la source inépuisable de l'Évangile !

Appel aux artistes

14. Par cette lettre, je m'adresse à vous, artistes du monde entier, pour vous confirmer mon estime et pour contribuer à développer à nouveau une coopé ration plus profitable entre l'art et l'Église. Je vous invite à redécouvrir la profondeur de la dimension spirituelle et religieuse qui en tout temps a caractérisé l'art dans ses plus nobles expressions. C'est dans cette perspective que je fais appel à vous, artistes de la parole écrite et orale, du théâtre et de la musique, des arts plastiques et des technologies de communication les plus modernes. Je fais spécialement appel à vous, artistes chrétiens : à chacun, je voudrais rappeler que *l'alliance établie depuis toujours entre l'Évangile et l'art* implique, au-delà des nécessités fonctionnelles, l'invitation à pénétrer avec une intuition créatrice *dans le mystère du Dieu incarné*, et en même temps *dans le mystère de l'homme*.
Aucun être humain, en un sens, ne se connaît lui-même. Non seulement Jésus Christ révèle Dieu, mais il «manifeste pleinement l'homme à lui- même(23). Dans le Christ, Dieu s'est réconcilié le monde. Tous les croyants sont appelés à rendre ce témoignage; mais il vous appartient, à vous hommes et femmes qui avez consacré votre vie à l'art, de dire avec la richesse de votre génie que, *dans le Christ, le monde est racheté* : l'homme est racheté, le corps humain est racheté, la création entière est rachetée, elle dont saint Paul a écrit qu'elle «attend avec impatience la révélation des fils de Dieu» (*Rm* 8, 19). Elle attend la révélation des fils de Dieu même à travers l'art et dans l'art. Telle est votre tâche. Au contact des œuvres d'art, l'humanité de tous les temps - celle d'aujourd'hui également - attend d'être éclairée sur son chemin et sur son destin.

Esprit créateur et inspiration artistique

15. Dans l'Église retentit souvent l'invocation à l'Esprit Saint : *Veni, Creator Spiritus...* - «Viens, Esprit Créateur, / visite l'âme de tes fidèles / emplis de la grâce d'en haut / les cœurs que tu as créés(24).
L'Esprit Saint, «le Souffle» (*ruah*), est Celui auquel fait déjà allusion le Livre de la *Genèse* : «La terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et le souffle de Dieu agitait la surface des eaux» (*Gn* 1, 2). Et il existe une telle affinité entre les mots *«souffle - expiration*» et *«inspiration*» ! L'Esprit est le mystérieux artiste de l'univers. Dans la perspective du troisième millénaire, je voudrais souhaiter à tous les artistes de pouvoir recevoir en abondance le don des inspirations créatrices dans lesquelles s'enracine toute œuvre d'art authentique.
Chers artistes, vous le savez bien, nombreuses sont les stimulations, intérieures et extérieures, qui peuvent inspirer votre talent. Cependant, toute inspiration authentique renferme en elle-même quelque frémissement de ce «souffle» dont *l'Esprit créateur remplissait dès les origines l'œuvre de la création*. En présidant aux mystérieuses lois qui régissent l'univers, le souffle divin de l'Esprit créateur vient à la rencontre du génie de l'homme et stimule sa capacité créatrice. Il le rejoint par une sorte d'illumination intérieure, qui unit l'orientation vers le bien et vers le beau, et qui réveille en lui les énergies de l'esprit et du cœur, le rendant apte à concevoir l'idée et à la mettre en forme dans une œuvre d'art. On parle alors à juste titre, même si c'est de manière analogique, de «moments de grâce», car l'être humain a la possibilité de faire une certaine expérience de l'Absolu qui le transcende.

La «Beauté» qui sauve

16. Au seuil du troisième millénaire, je vous souhaite à tous, chers artistes, d'être touchés par ces inspirations créatrices avec une intensité particulière. Puisse la beauté que vous transmettrez aux générations de demain être telle *qu'elle suscite en elles l'émerveillement* ! Devant le caractère sacré de la vie et de l'être humain, devant les merveilles de l'univers, l'unique attitude adéquate est celle de l'émerveillement.

De cet émerveillement pourra surgir l'enthousiasme dont parle Norwid dans la poésie à laquelle je me référais au début. Les hommes d'aujourd'hui et de demain ont besoin de cet enthousiasme pour affronter et dépasser les défis cruciaux qui pointent à l'horizon. Grâce à lui, l'humanité, après chaque défaillance, pourra encore se relever et reprendre son chemin. C'est en ce sens que l'on a dit avec une intuition profonde que «la beauté sauvera le monde(25).

La beauté est la clé du mystère et elle renvoie à la transcendance. Elle est une invitation à savourer la vie et à rêver de l'avenir. C'est pourquoi la beauté des choses créées ne peut satisfaire, et elle suscite cette secrète nostalgie de Dieu qu'un amoureux du beau comme saint Augustin a su interpréter par des mots sans pareil : «Bien tard, je t'ai aimée, ô Beauté si ancienne et si neuve, bien tard, je t'ai aimée !(26).

Puissent vos multiples chemins, artistes du monde, vous conduire tous à l'Océan infini de beauté où l'émerveillement devient admiration, ivresse, joie indicible !

Puissiez-vous être orientés et inspirés par le mystère du Christ ressuscité, que l'Église contemple joyeusement ces jours-ci !

Et que la Vierge Sainte, la «toute belle», vous accompagne, elle que d'innombrables artistes ont représentée et que le célèbre Dante contemple dans les splendeurs du Paradis comme «beauté, qui réjouissait les yeux de tous les autres saints(27) !

«Du chaos surgit le monde de l'esprit». Partant des mots qu'Adam Mickiewicz écrivait dans une période particulièrement tourmentée pour la patrie polonaise(28), je formule un souhait pour vous : que votre art contribue à l'affermissement d'une beauté authentique qui, comme un reflet de l'Esprit de Dieu, transfigure la matière, ouvrant les esprits au sens de l'éternité !

Avec mes vœux les plus cordiaux !

Du Vatican, le 4 avril 1999, en la Résurrection du Seigneur.

---

(1)»

(2) Les *vertus morales*, et parmi elles en particulier la *prudence*, permettent au sujet d'agir en harmonie avec le critère du bien et du mal moral, selon la *recta ratio agibilium* (le juste critère des comportements). L'*art*, au contraire, est défini en

(3)»

(4) La traduction grecque des Septante a bien exprimé cet aspect, en

(5)»

(6)» Jean-Paul II, Encycl. *Fides et ratio* (14 septembre 1998), n.

(7) Ce principe pédagogique a été énoncé avec autorité par saint Grégoire le Grand dans une lettre de 599 à l'Évêque de Marseille Sereno : "La peinture est utilisée dans les églises parce que les analphabètes, au moins en regardant sur les murs, lisent ce qu'ils ne sont pas capables de déchiffre

(8)»

(9)»

(10)»

(11)»

(12)»

(13) Cf. Jean-Paul II, Lettre apost. *Duodecimum sæculum* (4 décembre 1987), nn. 8-9: *AAS*

(15)»

(16) Cf. Jean-Paul II, Homélie de la messe célébrée à la fin de la restauration des fresques de Michel-Ange dans la Chapelle

(18)»

(19)» *Message aux artistes* (8 décembre 1965

(21)» Conc. œcum. Vat. II, Co

(22)» *La*

(23)»

(24)»

(25)»

(26)» *«Sero te amavi ! Pulchritudo tam antiquam et tam nova, sero te amavi !*»,

(27)»

(28) *Od*

© Copyright - Libreria Editrice Vaticana

GLOSSAIRE

A

Accords de Matignon : Après « plusieurs décennies d'incompréhension et de violence », l'accord de Matignon est signé le 26 juin 1988 par Jean Marie Tjibaou et Jacques Lafleur, sous l'égide de Michel Rocard. L'Accord de Matignon a été approuvé par les Français par le référendum du 6 novembre1988 .

Accord d'Oudinot : En août 1988, est signé l'accord d'Oudinot qui définit l'organisation institutionnelle de la Nouvelle-Calédonie. Ces accords permettent le rétablissement de la paix civile et marquent « la volonté des habitants de la Nouvelle-Calédonie de tourner la page de la violence et du mépris pour écrire ensemble des pages de paix (..) »
1988 – 1998 : 10 ans pour accompagner le développement et le rééquilibrage de la Nouvelle-Calédonie
Les accords de Matignon-Oudinot reposent sur un compromis historique qui fonde depuis 30 ans la paix retrouvée et la construction d'un destin commun. Obtenus grâce à des efforts de dialogue et de compromis, ils prévoient une période de développement de dix ans avec des garanties institutionnelles, à l'issue de laquelle un scrutin d'autodétermination serait organisé. La création des trois provinces dotées de compétences propres pour assurer un partage des responsabilités, le programme 400 Cadres devenu Cadres Avenir, la réalisation de nouvelles infrastructures telles que la transversale de la Koné-Tiwaka, ou encore la reconnaissance de la culture kanak avec le Centre Culturel Tjibaou participent à la politique de rééquilibrage et de développement de la Nouvelle-Calédonie voulue par les partenaires politiques calédoniens. L'État a fait d'importants efforts financiers pour garantir ce rééquilibrage.[490]

ADCK : Agence de la Culture Kanak. Créée en 1989 dans le cadre des accords de Matignon, cette agence a pour mission de valoriser le patrimoine archéologique et linguistique kanak, d'encourager les formes contemporaines d'expression de la culture Kanak, en particulier dans les domaines artisanal, audiovisuel et artistique, de promouvoir les échanges culturels, notamment dans la région Pacifique Sud, et de définir et conduire des programmes de recherches.

C

Cagou : Le Kagou huppé, ou simplement Cagou, est une espèce d'oiseaux échassiers endémique de Nouvelle-Calédonie. Long d'environ 55 cm, grisâtre, il est incapable de voler. C'est le seul représentant de la famille des Rhynochetidae et du genre Rhynochetos.[491]
Le cagou est devenu l'emblème de la Nouvelle-Calédonie.

Caldoche : n. et adj. ce terme à consonance péjorative désigne plusieurs choses :

---

[490] www.nouvelle-caledonie.gouv.fr
[491] Wikipédia.

a) Se dit d'une personne issue d'une famille d'origine européenne enracinée dans le pays depuis la génération de ses parents,
b) mais pouvant avoir aussi connu un fort métissage. Ces derniers vivent principalement en brousse. On les appelle aussi des « broussards ».
En Nouvelle-Calédonie, la Brouss[492]e se situe dans la Province Nord , on la considère comme le Far West du territoire.

Coutume : ensemble de règles et de rituels respectés par des clans regroupés autour de l'autorité d'une chefferie très hiérarchisée.
« Faire la coutume » consiste à accomplir un ensemble d'actes indispensables pour entrer dans le monde kanak. C'est aussi s'engager dans une relation précise avec un individu - ou un groupe d'individus - à un moment et dans un lieu donné. Enfin, c'est se connaître et se reconnaître l'un l'autre.

D

Drehu : Le *qene drehu* (la langue *drehu*) fait partie du sous-groupe des langues kanak de la famille austronésienne de la branche océanienne. Elle comprend le plus grand nombre de locuteurs, environ treize mille. Elle est essentiellement parlée sur l'île de Lifou, mais aussi par des Lifou résidant à Nouméa et dans la périphérie ou en province nord. L'histoire d'une réelle prise en compte du drehu commence en 1979 avec la création du Bureau des langues vernaculaires (BLV) à Nouméa. Elle est aujourd'hui une langue enseignée : depuis 1973 à l'Institut national des langues et civilisations orientales, 1980 dans les classes du secondaire de Nouvelle-Calédonie, 1999 à l'université de la Nouvelle-Calédonie, officiellement dans les écoles primaires publiques calédoniennes depuis 2005 au cycle I. Depuis 1996, elle peut être présentée en option au baccalauréat.

H

Histoire : la Nouvelle-Calédonie en quelques dates
• 1000 avant J.-C. : premier peuplement par les Austronésiens
• 1774 : découverte par James Cook
• 1840 : Arrivée des missionnaires protestants et catholiques
• 1853 : Prise de possession par la France
• 1864 : La Nouvelle-Calédonie est décrétée colonie pénitentiaire
• 1957 : Elle devient un Territoire d'outre-mer
• 1968-71 : Boom du nickel
• 1984-88 : Période des événements qui opposent les loyalistes aux indépendantistes
• Juin 1988 : Signature des accords de Matignon
• Mai 1998 : Signature de l'accord de Nouméa. Il prépare l'autonomie progressive du pays et traduit la volonté des Calédoniens de partager sur la même terre, un destin commun.

[492] Lire : *La Brousse calédonienn. Transformations et enjeux*, sous la dir. de Lebigre Jean-Michel et Dumas Pascal, Paris, L'Harmattan, coo. Portes océanes, 2010, 204 p.

• 4 novembre 2018 : 1er référendum d'autodétermination sur l'indépendance de la Nouvelle-Calédonie et son accession à la pleine souveraineté. Le non l'emporte à 56, 4 %
. 4 octobre 2020 : 2ème référendum d'autodétermination sur l'avenir de la Nouvelle-Calédonie (le non l'emporte à nouveau avec 53,26%
. 12 décembre 2021 : 3ème et dernier référendum d'autodétermination
.

I

Igname : l'igname est un tubercule qui occupe un rôle prépondérant dans la société traditionnelle kanak. Elle est la base de l'alimentation et de l'organisation sociale et politique mélanésienne. On l'utilise pour faire la coutume. C'est un totem.

K

Kaori : *agathis,* espèce de conifère, c'est un arbre sacré de la Nouvelle-Calédonie. La plus grande vallée de kaoris se trouve à Ouengo en Province nord, plus exactement sur le domaine de la chefferie Goa-Walla. Il existe deux sortes de kaoris, les blancs et les rouges. Un kaori peut mesurer jusqu'à 40 m de hauteur et 3 mètres de circonférence. C'est le totem de la tribu de Goa-Walla.

M

MNC : créée en 1989, au lendemain de la signature des accords de Matignon-Oudinot, la Maison de la Nouvelle-Calédonie située à Paris, s'inscrit dans le parcours politique du pays. Dans un esprit de coopération entre la collectivité d'outre-mer et l'État, elle a la double mission de promouvoir la Nouvelle-Calédonie en Métropole et d'apporter aide et assistance aux Calédoniens.

Mysticisme : le mysticisme est une approche de la spiritualité kanak dans la conception que l'indigène se fait du divin. Il correspond à l'ineffable, l'irreprésentable qui puise son origine dans le mythe et la cosmogonie.

N

Nengone : Le *p'ene nengone*, ou simplement *nengone*, est la langue de l'île de Maré aux îles Loyauté en Nouvelle-Calédonie. Elle appartient au groupe océanien de la famille austronésienne. Elle est la deuxième langue kanak la plus parlée, après le *drehu*, avec 8 721 locuteurs déclarés de 14 ans et plus, dont 3 544 sur l'île de Maré et 4659 dans le Grand Nouméa selon le recensement de 2009. Enseignée depuis la maternelle jusqu'au lycée comme matière facultative, elle fait partie des épreuves de langues vivantes optionnelles au baccalauréat depuis 1992. Elle est également enseignée à l'Université de la Nouvelle-Calédonie dans le cadre de la licence de Langues, littératures et civilisations régionales depuis 1999.

P

Paicî : le paicî fait partie des 28 langues kanak de la Nouvelle-Calédonie, qui appartiennent à la famille austronésienne du groupe océanien, le paicî, est la langue de la Grande-Terre la plus parlée. Selon le recensement ISEE de 1996, elle comptait 5498 locuteurs répartis sur les deux versants de la Grande-Terre : sur la côte est, de Monéo jusqu'à Amoa et sur la côte ouest, de Koné jusqu'à Pouembout et une partie de Poya. Le paicî côtoie aussi d'autres langues comme l'ajië (dans la commune de Poya et la partie sud de Ponérihouen), le cèmûhî (au-delà de la vallée d'Amoa) et les dialectes de la région de Voh- Koné.

R

Religion[493] **:** la Nouvelle-Calédonie est un territoire chrétien où se côtoient catholiques et protestants. La spécificité de cette terre océanienne réside cependant dans la pratique de rites coutumiers mélanésiens ou polynésiens mêlés à celle du christianisme.

S

Spiritualité : se donne à voir dans le rapport que les kanak entretiennent avec les objets (masque, igname, monnaie, totem) mais aussi avec les éléments constitutifs de la nature. Tutélaires, mythiques ou symboliques, ces représentations matérielles et immatérielles des esprits se dotent de pouvoirs totémiques qui fondent la spiritualité de la société mélanésienne.

[493] Lire Liogier Raphaël, « Les spécificités du champ religieux néo-calédonien. Hypothèses et analyses tirée de notre enquête menée en 2007 », in *Histoire et Missions chrétiennes*, Paris, vol. 6, n°2, 2008, p. 182-190.

Table des matières

S O M M A I R E 9

Avertissement 11

I n t r o d u c t i o n 13

1. Le corpus 15

Corpus. 1 (Réalisateurs néo-calédoniens) 16

Corpus. 2 (Réalisateurs autres) 18

2. Présentation du texte 18

3. Méthode de recherche 21

4. Problématique 23

5. Plan de la thèse 23

P r e m i è r e p a r t i e 27

C h a p i t r e 1 29

Un cinéma à l'épreuve de l'altérité 29

Avant-propos 30

1. Brève histoire de la Nouvelle-Calédonie et de son peuplement 33

1.1. 33

1.2. 34

1.3. Une diversité linguistique 37

1.4. La question foncière 39

1.5. Les révoltes 40

2. Une revendication à la citoyenneté 42

2.1. Une reconnaissance du peuple kanak à travers les Accords 43

2.2. Identité et citoyenneté néo-calédonienne 44

2.3. Vers un destin commun 46

2. 4. Au nom du Père, du Fils et des Esprits 48

3. La diégèse d'un film à l'épreuve d'une altérité créatrice 51

3.1. Les moyens : B.A.T. et C.A.P.A.C. 52

3.2. Masterclass et résidences d'artistes 53

3.3. Des réalisateurs kanak, caméra au poing 55

3.4. Le documentaire : un choix sous contrainte mais pas seulement. 59

3.5. Du cinéma du réel à la fiction 60

3.6. Les nouveaux formats cinématographiques 61
3.7. Les pionniers du cinéma de fiction et l'émergence de nouveaux talents 63
3.8. Des lieux de réception 68
Conclusion 70
Chapitre 2 72
L'ambiguïté de la parole 72
Avant-propos 73
1. La parole, entre clôture et ouverture à l'usage du profane 74
1.1. La parole au prisme du cinéma 75
1.2. La parole tournée vers l'intérieur 78
1.3. Sous-titrer la parole kanak 80
1.3.1. Quand la parole vient de l'extérieur 81
1.3.2. Entre le dire et le taire 83
2. La parole *in abstentia* 86
2.1. La parole est déjà dans l'image 86
2.2. La parole est déjà dans l'objet 88
2.3. La mise en scène de la parole politique 89
3. La parole sacrée 91
3.1 Le souffle sacré de la parole 92
3.2 Le mystère de la parole 94
3.3. Se donner un temps pour accomplir la parole 96
Conclusion 97
Chapitre 3 99
Une réflexion anthropologique pour dire son rapport au monde 99
Avant-propos 100
1. Quand le cinéma fait son entrée à Nouméa 101
1.1. La première salle de cinéma (1902-1907) 101
1.2. Un cinéma familial 102
1.3. Quand la ville se dote de salles de cinémas modernes 104
1.4. Un public du divers 105
1.5. 1942 : le cinéma néo-calédonien à l'ère américaine 106
1.6. Des lieux de réception encore insuffisants 107
2. Ce que le cinéma néo-calédonien dit de soi 107
2.1. La dialectique de l'identité et de la différence 109
2.2. Une tentative de définition du spectateur à l'épreuve du cinéma néo-calédonien 110
2.3. « Naha Shi » : être soi au regard de l'autre 111

2.4. Éloge de la différence 115
2.5. Histoire et altérité 116
2.6. Identité et altérité 118
3. Une aporie de l'altérité 119
3.1. Le voyage, un détour pour aller à la rencontre de soi 121
3.2. Habitare secum 124
3.3. Homo absconditus corde 125
3.4. Une vision irénique de l'Autre 126
3.5. Un cinéma qui consent à l'Autre 127
4. Le cinéma kanak, un autre regard 128
4.1. La kanakité 130
4.2. Des films pour le dire 131
4.3. Un cinéma de la réconciliation 135
Conclusion 139
Chapitre 4 140
Le cinéma néo-calédonien, une *poesis* de la mémoire 140
Avant-Propos 141
1. 143
1.1. 144
1.2. 145
1.3. 147
1.4. 149
2. L'altération de la mémoire et la labilité des souvenirs 151
2.1. La transmission de l'identité 153
2.2. Paroles de vieux 154
2.3. Damnatio memoriae 155
2.4. Appréhender le passé sans le souvenir 158
2.5. Une mémoire entre passé et présent 159
3. La permanence de l'empreinte 160
3.1. Mémoire et cinéma 161
3.2. Le cinéma, une autre manière de « se dire » 162
3.3. Patrimoine kanak d'hier et d'aujourd'hui 164
3.4. Du patrimoine kanak vers un musée généraliste 166
3.5. Les archives : de l'intime au collectif 167
3.6. Un patrimoine à géométrie variable : des objets au film 169

Conclusion 172

CLAP DE FIN - 1ère Partie 174

Deuxième partie 177

Chapitre 5 179

Cinéma et spiritualité 179

Avant-propos 180

1. 183

1.1. 184

1.2 186

1.3. 187

1.4. Anges et Démons 188

1.5. 191

1.5.1. 191

1.5.2. 192

1.5.3. 194

1.5.4. 195

1.6. 196

1.6.1 197

1.6.2. 198

2. 201

2. 1. 202

2.2. 204

2. 3. 206

2. 4. 207

2.5. 208

3. 210

3.1. 211

3.2. 213

3.3. 214

3.4. 217

3.5. 219

3.6. 221

3.7. 222

Conclusion 222

Chapitre 6 224

De la liturgie dans les objets et des hommes 224

Avant-propos 225

1. 228

1.1. 229

1.2. 231

1.3. 233

1.4. 235

1.5. 238

2. 241

2.1. 242

2.2. 244

2. 2. 1. La case: représentation de la cosmogonie kanak 243

2. 2. 2. La monnaie, une devise spirituelle 244

2.3. 249

2.3.1. La temporalité 247

2.3.2. L'igname 248

2.3.3. La totémisation 251

2. 4. 254

3. 256

3.1 257

3.2. 258

3.3. 259

3.4. 261

3.5**.** 264

3.6. 268

3.6.1. Images mobiles d'images immobiles 267

3.6.2. Danses et chants autour du mythe 273

Chapitre 7 278

Entre champ et hors-champ 278

Avant-propos 279

1. 284

1.1. 286

1.2. 288
1.3. 291
1.4. 293
2. 295
2.1. 296
2.2. 298
2.3. 301
2.4. 304
2.5. 307
3. 309
3.1. 310
3.2. 312
3.3. 313
4. 314
4.1. 315
4.2. 315
4.3. 317
5. 318
5.1. 318
5.2. 320
5.3. 321
CLAP DE FIN ! 321
BIBLIOGRAPHIE 325
1. 327
1.1 327
1.3 332
2. 333
2.1 333
2.2 335
WEBOGRAPHIE et FILMS 336
1. 338
2. Divers 336
ANNEXES 338

Annexe 1 : Accord de la Nouvelle-Calédonie signé à Nouméa le 5 mai 1998 339

Annexe 2 : Carte de la Nouvelle-Calédonie 349

Annexe 3 : Carte de la Nouvelle-Calédonie avec les aires coutumières 351

Annexe 4 : Lettre du pape Jean-Paul II adressée aux artistes, 4 avril 1999 352

GLOSSAIRE 361

Table des matières 366

Résumé 373

Summary 373

Université de Strasbourg

Sylvana ERIC

École doctorale Théologie, sciences religieuses | ED 270
Université de Strasbourg

La représentation de l'invisible dans le Septième art néo-calédonien, un paradoxe des limites entre cinéma du réel et fiction

2007-2017

Résumé

Cinéma anthropologique et poétique, le Septième art néo-calédonien interroge les limites des genres entre cinéma du réel et fiction. Affranchi des principes esthétiques du cinéma traditionnel, ce cinéma dépasse l'exotisme en proposant un autre regard, un regard de l'intérieur qui dit son rapport à soi et au monde caractérisé par un enchantement du réel. La scénographie de l'*invu* dans la matière filmique des réalisateurs néo-calédoniens vient ainsi opérer une tension entre un cinéma documentaire et fictionnel pour penser le monde autrement dans un dialogue des cultures et des genres. La spécificité de ces productions filmiques pose dès lors la question de leur réception et nécessite une collaboration du spectateur dont il sollicite un détour par rapport à sa culture filmique pour vivre ce cinéma dans la « *pleine conscience* ». Le cinéma néo-calédonien qui s'affirme dans un entre-deux est aussi un medium de la conservation de la mémoire. Lieu-témoin du passé, cet art aborde par le truchement de l'histoire ce qui fonde l'identité calédonienne dans un contexte politique particulier, celui de l'autodétermination de la Nouvelle-Calédonie. Dans ce cadre précis, il convient d'observer le rapport image et mémoire qui s'exprime dans des modalités cinématographiques requérant un regard éthique du spectateur. Mon propos tente d'analyser les traits marquants du cinéma de cet archipel du Pacifique sud, de clarifier cette dualité qui fait de ce cinéma un paradoxe des genres et de l'interroger sur sa capacité à dire son altérité dans et hors les murs.

Mots-clé : cinéma - Histoire - identité - langue - Nouvelle-Calédonie - Mémoires - spiritualité.

Summary

New Caledonian cinema is both anthropological and poetic since it questions genre boundaries between documentary and fiction. Freed from traditional cinema's aesthetic, this cinema exceeds exoticism by offering a different insight, an inner perspective that reveals the individual's relationship one may have to the self and to the world enhanced by an enchantment of reality. New Caledonian directors' film materials call on a scenography of the unseen (l*'invu)* that leads to a tension between documentary and fiction allowing to perceive the world differently, through a dialogue of cultures and genres. The specificity of those films then raises the question of their reception and calls on the audience to collaborate and turn away from their film culture to experience those films in full consciousness (« *pleine conscience »)*. New Caledonian cinema asserts itself in an in-between and is also a medium of memory preservation. A testimony of the past, this art tackles through history the foundings of Caledonian identity in the specific political context of New Caledonian self-determination. In this particular setting we shall consider the link between image and memory expressed through cinematographic means that require an ethical eye from the audience. My study attempts to analyze the salient aspects of this South Pacific archipelago cinema, to clarify its duality

that makes it a paradox of genres and to question its ability to express its difference in and outside walls/its boundaries?

Keywords: cinema – History – identity – language – New Caledonia – Memories – spirituality