



HAL
open science

**“ Mais ce n’est pas de la musique kanak ça! ”. La
démarche juvénile d’affirmation d’une musique
identitaire kanak (1982-1986)**

Matteo Gallo

► **To cite this version:**

Matteo Gallo. “ Mais ce n’est pas de la musique kanak ça! ”. La démarche juvénile d’affirmation d’une musique identitaire kanak (1982-1986). *L’Uomo Società Tradizione Sviluppo*, 2021, 11 (1), pp.53-84. halshs-03540107

HAL Id: halshs-03540107

<https://shs.hal.science/halshs-03540107>

Submitted on 23 Jan 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

« Mais ce n'est pas de la musique kanak ça ! » La démarche juvénile d'affirmation d'une musique identitaire kanak (1982-1986)¹

MATTEO GALLO

Musée du Quai Branly – Jacques Chirac

« Mais ce n'est pas de la musique kanak ça ! ». Il percorso giovanile di affermazione di una musica identitaria kanak (1982-1986).

Partendo da un lavoro di ricerca ancora in corso, l'articolo tenta di rileggere il periodo del «risveglio kanak» (Chappel 2013) a partire dall'evoluzione del kaneka: un movimento musicale, artistico e intellettuale nato negli anni Ottanta, durante la lotta per il riconoscimento dell'identità kanak. Si ricostruisce il contesto nel quale esso ha preso forma, facendone emergere i protagonisti e le diverse relazioni messe in campo a partire dall'originale lavoro dell'« équipe du patrimoine »: un gruppo composto da giovani fieldworkers locali, attivisti kanak, etnomusicologi ed etnografi, e gestito direttamente dai quadri politici indipendentisti. Dall'analisi di questo periodo storico emergere una delle specificità della gestione kanak della cultura: ovvero un complesso “apparato di circolazione dei saperi” volto alla riattivazione di coscienze politiche attraverso la circolazione delle conoscenze locali. Le politiche culturali kanak sono state infatti il risultato di un dialogo tra una generazione “eccezionale” di ritorno dall'esperienza in “métropole” e la creatività dei giovani impegnati attivamente sul territorio. Proprio in questo clima di scambio e riflessione collettiva ha preso forma la celebre riunione di Canala che nel 1986 ha dato ufficialmente vita al kaneka.

Parole chiave: Nuova Caledonia; musica; giovani; sovranità; patrimonio.

¹ Je tiens à remercier Natacha Gagné et Stéphanie Caffarel-Leclerc pour les indications qui m'ont aidé à avancer dans l'écriture du texte, ainsi que les deux lecteurs anonymes pour leur avis et commentaires. Je remercie également Jean-Michel Beudet, Gilbert Kaloonbat Tein, Georgy et Junior Touyada ainsi que les nombreux artistes et musiciens kanak pour leur disponibilité et pour avoir partagé avec moi leurs histoires et leur engagement. Merci enfin à Elissa Agudo Del Pozo, Margot Colinet et Solenne Couppé pour les révisions du français.

« Mais ce n'est pas de la musique kanak ça ! ». The Youth Process of Affirming a Kanak Identity Music (1982-1986).

Inaugurating new perspectives on the time known as «kanak awakening» (Chappel 2013), this paper is aimed at focusing on the evolution of the kaneka, a musical, artistic and intellectual movement born in the 1980s, during the struggle for recognition of the kanak identity. The article, sourcing from a major research work still in progress, retraces the context in which the kaneka took place, shedding light on its protagonists and the different relationships established, drawing upon the original work of the «équipe du patrimoine»: a group composed by young local fieldworkers, kanak activists, ethnomusicologists, ethnographers, all brought together by the independentist political agenda. It is indeed from an attentive analysis of this historical period that it's possible to discern one of the specificities of the Kanak culture management: a complex "knowledge circulation apparatus" aimed at re-animating the political consciousness through the transmission of local knowledge. As the paper seeks to highlight, kanak cultural policies were in fact the result of a dialogue between an "exceptional" generation returning from the "metropole" and the experience and creativity of young people actively engaged on the field. It is indeed in this moment of exchange and shared experience that the famous Canala meeting gave rise, in 1986, to kaneka.

Keys words: New Caledonia; Music; Youth; Sovereignty; Heritage.

Introduction

La campagne politique pour le deuxième référendum d'autodétermination de la Nouvelle-Calédonie en octobre 2020 s'est accompagnée d'une fête de couleurs et de sons. Aux chansons d'AC/DC et à la Marseillaise diffusées par les haut-parleurs du stade Numa-Daly dans un triomphe de drapeaux loyalistes², les indépendantistes ont répondu par une série de concerts impressionnants qui ont mobilisé des milliers de jeunes (et moins jeunes) Calédoniens³. Lors

² À l'occasion de l'ouverture du meeting loyaliste contre l'indépendance, qui s'est tenu le 1^{er} octobre 2020 au Stade Numa-Daly de Nouméa, le morceau « Highway to hell » du groupe hard-rock australien AC/DC a été joué (comm. pers. Pascal Hebert, 01/10/2020).

³ Pour n'en citer que quelques-uns : « les mercredis du OUI » à Nouméa ont accueilli sur la place du Mwâ Kââ plusieurs groupes de musique locaux. Le 5 septembre entre 10 heures et 20 heures au Parc Fayard a eu lieu la journée du « concert pour l'indépendance ». Le 1^{er} octobre la campagne indépendantiste s'est clôturée avec le meeting final de Kowé Kara (Nouméa) où plusieurs groupes de *kaneka* ont animé la journée. Enfin, le Label Mangrove a enregistré l'album « Oui, avec toi », un projet monté par le Comité Nationaliste Citoyen de Drehu et réalisé par un collectif d'artistes calédoniens (Nodeak, Shaamadra, Hyarison, Gayulaz, Blue Hau, Holiday, Kadely, Bwanjep, Sadro) « qui se sont rendus disponibles pour la réalisation de ce projet, dont

des rassemblements, des défilés et des journées « affichons nos couleurs » – au cours desquelles les partisans pour le « oui » ont affiché avec fierté les couleurs de la Kanaky⁴ –, la musique *kaneka* a été un élément incontournable qui a accompagné chacune de ces étapes en tant qu'emblème sonore de la lutte pour l'indépendance. Ces mobilisations ont montré une fois de plus comment, dans le parcours singulier de la revendication du peuple kanak, la musique a joué (et joue encore) un rôle fondamental. Les politiques culturelles qui ont soutenu et façonné l'éveil kanak dans les années 1970 et 1980, ont produit une « effervescence culturelle » qui a permis aux autochtones de donner vie à des productions artistiques et culturelles originales, comme celle du *kaneka*.

En prenant appui sur une recherche en cours⁵, cette contribution propose de relire la période du « réveil kanak » des années 1980, en suivant la genèse et l'évolution du mouvement musical, artistique et intellectuel connu sous le nom de *kaneka*⁶. L'article est construit à partir d'une analyse d'archives, d'entretiens avec les acteurs majeurs de cette période et de données de terrain collectées pendant ma recherche doctorale entre 2015 et 2018. Je veux ainsi souligner le rôle actif des jeunes femmes et hommes kanak, investis pendant cette décennie historique dans le renouveau culturel et dans la lutte de revendication du peuple autochtone. Tout d'abord, je vais essayer de restituer ce que j'appelle une « structure de circulation des savoirs », c'est-à-dire une structure permettant d'articuler les pratiques culturelles mises en place localement dans des contextes associatifs avec les trajectoires politiques des indépendantistes et qui représentent, à mon avis, l'une des spécificités de la gestion kanak de la culture dans les années 1980. Je veux ainsi souligner que, dans cette période, les politiques culturelles kanak sont fondées sur une dialectique entre des pratiques locales et des

le but est de sensibiliser la population à exercer son droit de vote le 4 octobre 2020 et à être un acteur de la construction de Kanaky-Nouvelle-Calédonie » (Mangrove, septembre 2020).

⁴ Il s'agit des couleurs du drapeau de la Kanaky, qui est composé de trois bandes horizontales bleu, rouge et vert surmontées d'un cercle jaune légèrement décalé sur la gauche et comportant en son centre une flèche faîtière, une sculpture très symbolique qui se trouve sur les cases traditionnelles kanak.

⁵ Il s'agit d'une recherche postdoctorale (2020-2022) financée par le Musée du Quai Branly – Jacques Chirac de Paris.

⁶ Il existe une vaste bibliographie d'études qui se sont intéressées à montrer les liens profonds entre les mouvements musicaux et les luttes politiques en Océanie. Pour une analyse générale de ces travaux je renvoie à l'introduction de ce numéro spécial de *L'Uomo* (1-2021).

démarches institutionnelles visant à réactiver la conscience politique par la circulation des connaissances. Plus précisément, elles sont le résultat d'un dialogue entre, d'une part, une génération de politiciens et intellectuels kanak formée en France métropolitaine, et d'autre part, des chercheurs « militants » et de jeunes kanak investis activement sur le territoire dans des démarches de valorisation et transmission du patrimoine.

Je décrirai ensuite le contexte dans lequel le *kaneka* a pris forme, en mettant en valeur ses protagonistes et la dimension d'effort collectif visant à consolider une identité pan-kanak⁷. Je me concentrerai sur le travail original de l'« équipe du patrimoine » formée en 1982 par l'*Office Culturel, Scientifique et Technique Canaque* (OCSTC) avec l'objectif de collecter et transmettre le patrimoine kanak. Ce groupe était composé de collecteurs kanak, de chercheurs, d'anthropologues et d'un ethnomusicologue venant de la métropole, tout en étant directement géré par des cadres politiques indépendantistes. C'est dans ce climat d'échange et de réflexion collective qu'a pu prendre forme la rencontre de Canala qui, en 1986, a officiellement donné naissance au *kaneka*. L'article se termine par une réflexion sur l'héritage de l'approche de cette première génération *kaneka* par une nouvelle génération de jeunes artistes et militants qui sont aujourd'hui engagés dans des projets culturels et artistiques visant à la transmission et à la circulation des connaissances.

Circulation des savoirs

Pour comprendre la genèse du *kaneka* il faut inévitablement analyser d'abord le climat d'effervescence patrimoniale et de lutte politique dans lequel s'inscrit ce mouvement. Nous savons que le chemin de revendication identitaire du peuple kanak, commencé dans les années 1970, a vu comme acteur majeur incontesté une génération de jeunes autochtones formés dans des universités françaises, des « passeurs culturels »⁸ qui, précisément en raison de leur capacité à maîtriser plusieurs mondes et langages, ont participé à faire émerger les premiers mouvements identitaires. Il s'agit

⁷ La Nouvelle-Calédonie est actuellement administrativement divisée en trois provinces - la province Sud, la province Nord et les îles - mais il existe une seconde subdivision liée aux caractéristiques linguistico-culturelles qui divise le pays en huit zones : Hoot Ma Whaap, Paicî-Cèmuhi, Anjië-Aro, Xârâcùù, Drubea-Kapumë, Nengone, Drehu, Iaaï.

⁸ En ce qui concerne la réflexion autour de la notion de *Passeurs Culturels*, voir Bortolotto 2012 ; Ciarcia 2011 ; Aria & Favole 2011 ; Bénat Tachot & Gruzinsky 2001.

d'intellectuels comme Jean-Marie Tjibaou, Nidoïsh Naisseline et Déwé Gorodéy qui ont marqué de manière décisive l'histoire politique et culturelle de la Nouvelle-Calédonie. Cependant, bien que la contribution essentielle de cette génération d'intellectuels « expatriés » soit souvent soulignée dans les récits historiques autour du « réveil kanak » (Chappell 2013), le rôle tout aussi essentiel joué par les acteurs locaux et les associations impliquées dans la circulation des connaissances n'est pas toujours autant mis en valeur. La lutte pour la reconnaissance de l'identité kanak a également pu trouver son efficacité grâce au soutien d'un réseau étendu d'activités et d'activistes locaux qui ont agi sur le terrain pour sensibiliser les habitants de l'archipel aux enjeux politiques et sociaux contemporains.

Loin d'être uniquement dominée par des « ambitions traditionalistes et patrimonialistes de résurrection et de sauvetage culturel » (Graille 2015 : 365), la période de l'éveil kanak a représenté, à mon avis, l'un des moments d'expérimentation les plus riches, principalement, grâce aux démarches mises en place sur le terrain, « par le bas ». C'est aussi à travers la contribution et la coopération d'acteurs engagés localement sur le territoire, ainsi que de quelques chercheurs « militants » non-kanak recrutés par les cadres indépendantistes dans des institutions comme l'Office Culturel, Scientifique et Technique Canaque, que le projet politique kanak a pu produire des expériences humaines et politiques nouvelles.

Le parcours de Jean-Marie Tjibaou et la genèse du festival *Melanesia 2000*, qui a marqué le début de la lutte identitaire kanak, représentent des exemples emblématiques de cette démarche. Nous savons que c'est précisément à partir de ses études en France – à la lumière également de la lecture de certains classiques de l'anthropologie – que le futur leader kanak a réinterprété son identité et sa condition de natif à travers un « jeu de regards » qui lui a permis de donner un nouveau sens à la situation kanak contemporaine⁹. Mais ce n'est qu'à son retour en Nouvelle-Calédonie, face à la réalité du terrain et aux profonds changements sociaux et économiques auxquels le pays était confronté, que le projet politique et culturel

⁹ Je ne m'attarderai pas ici sur le parcours de Jean-Marie Tjibaou dont la littérature offre une bibliographie abondante. Il s'agit notamment du recueil d'essais édité par Alban Bensa et Eric Wittersheim (Tjibaou 1996), de l'analyse des trajectoires politiques proposée par Amid Mokaddem (2005), de ses trajectoires culturelles analysées par Adriano Favole (2010), ainsi que de sa biographie réalisée par Eric Waddell et récemment traduite en français (Waddell [2008] 2016).

de Jean-Marie Tjibaou a pris forme¹⁰. Ce sont les associations engagées sur le territoire et constamment confrontées à un « mal-être social » généralisé qui ont proposé les premières alternatives et solutions aux difficultés que le peuple kanak traversait. Un des projets les plus originaux a été celui de l'association « Pour un souriant village mélanésien »¹¹. C'est le travail pionnier entrepris par cette association qui a fait naître chez Jean-Marie Tjibaou l'idée de créer un festival culturel capable de remettre en circulation les savoirs locaux (Tjibaou 1996 : 19). L'engagement des femmes, sur l'ensemble du territoire, a permis d'exploiter leur réseau pour l'organisation de l'événement (construction d'objets kanak, préparation de danses et de chants généalogiques, etc.). C'est ainsi que, en septembre 1975, non sans critiques et oppositions¹², *Melanesia 2000* a vu le jour¹³.

Melanesia 2000 n'était cependant que la pointe de l'iceberg d'un projet qui, s'il visait d'une part à montrer la richesse de la culture kanak à l'extérieur, aspirait d'autre part à recueillir et à diffuser les connaissances locales. Tout cela a été possible grâce à une « structure de circulation des savoirs » qui a agi sur le territoire « par le bas » pendant toutes les années 1980, à travers des expériences originales telles que celles des mini-festivals, des résidences

¹⁰ La richesse de la conception de l'identité selon Jean-Marie Tjibaou reposait sur la possibilité de sa « reformulation permanente », c'est-à-dire sur sa réactualisation et sa revitalisation constante. C'est précisément cette conception politique fondée sur la centralité de la culture qui a permis au peuple kanak de s'engager dans un parcours original de revendication identitaire et dans une démarche patrimoniale qui marquera de façon indélébile l'histoire de l'archipel.

¹¹ En 1971, Scholastique Pidjot (épouse du député kanak Rock Pidjot), a fondé un mouvement de femmes qui visait à réagir à l'alcoolisme de leurs maris et de leurs enfants, par des actions de valorisation culturelle et de promotion artistique qui mettaient en avant l'agentivité des groupes kanak (Paini 2003).

¹² En ce qui concerne le débat et les critiques autour du Festival, jugé comme une folklorisation et même comme une véritable « prostitution de la culture », je renvoie au numéro dix de la revue *Mwà Vée* (1995) et aux articles publiés dans le numéro spécial du *Journal de la Société des Océanistes* de 1995, tous les deux consacrés précisément à la célébration du vingtième anniversaire de *Melanesia 2000* (JSO 100/101, 1995).

¹³ Le festival, en célébrant la culture et les arts autochtones, révélait publiquement pour la première fois la persistance de la culture kanak face à 150 ans de domination et proposait en même temps une réinterprétation du passé colonial. Cet événement était fondé sur l'idée que la culture est dynamique et que la tradition ne représente pas un élément immuable du passé, mais plutôt un outil identitaire capable d'agir sur le présent pour produire des éléments adéquats qui permettent à l'individu kanak d'habiter le contemporain, tout en restant simultanément lié à son identité.

artistiques et culturelles, de la revue *La Case* et de l'« équipe du patrimoine », dont nous parlerons dans les pages suivantes. Les nombreuses activités qui se sont succédées sur le territoire ont agi comme de petites décharges électriques qui ont permis de réactiver les consciences politiques locales en remettant en circulation les connaissances culturelles, et qui ont stimulé la création de productions artistiques nouvelles, comme celle du *kaneka*.

Parallèlement aux politiques économiques territoriales axées sur le « rééquilibrage » des zones rurales, à partir de 1975, les premiers organismes de gestion de la culture locale ont été créés, comme le Bureau des Langues Vernaculaires, le Fond de l'Aide au Développement de l'Intérieur et des Iles, et l'Institut Culturel Mélanésien (Pillon 1989 : 175). C'est dans ce climat qui naît en 1982 l'Office Culturel, Scientifique et Technique Canaque (OCSTC)¹⁴, une équipe de chercheurs et de collecteurs ayant comme tâche de « faire connaître la culture canaque [sic.] et de coordonner les activités de recherche scientifique réalisées sur le Territoire » (Bensa 1995a : 141). Comme on peut le lire dans le compte rendu d'activité de la mission établie en 1984 par Roger Boulay, le travail de l'OCSTC a permis « de constituer une équipe dont le travail continue », et il a eu surtout comme effet « de sensibiliser la population kanak aux objectifs et aux méthodes de l'inventaire »¹⁵.

L'OCSTC a été l'un des principaux outils grâce auxquels le projet de collecte et de circulation des éléments culturels kanak a été réalisé. Les actions de « sauvetage » et de recensement de la culture kanak matérielle et immatérielle ne représentaient cependant qu'une partie des activités menées par cette équipe. Selon le leader indépendantiste Jean-Marie Tjibaou, l'objectif principal était de réintégrer les connaissances locales au contexte dans lequel les femmes et les hommes kanak luttent pour trouver leur place. Pour ces raisons, la tâche principale de l'OCSTC était de « valoriser l'identité par la création » (Tjibaou 1996 : 157). Les intentions de cette institution étaient claires dès le départ, comme on peut le lire dans l'article exécutif de l'ordonnance de 1982 qui en a décrété l'application :

Monsieur le Président, parmi les réformes engagées par le Gouvernement en Nouvelle-Calédonie, la reconnaissance de l'identité culturelle mélanésienne

¹⁴ Dorénavant, j'utiliserai l'acronyme OCSTC.

¹⁵ Roger Boulay, Mission auprès de l'Office Culturel, Scientifique et Technique Canaque, 10 Janvier 1985 (Archives du Musée du Quai Branly – DA001520/61395).

est essentielle. Aucun changement durable ne peut intervenir dans ce territoire sans la prise en compte de la spécificité de la société mélanésienne. Il ne s'agit pas de figer celle-ci dans son passé, mais de lui donner les moyens, tout en conservant et en développant ses valeurs originales, de maîtriser son avenir en intégrant les apports du monde moderne. Cette reconnaissance est d'abord une question de dignité. [...] Au total, l'office culturel, scientifique et technique canaque n'est pas l'instrument de cristallisation de la coutume. Il est au contraire le lien entre les fondements de la société traditionnelle, les valeurs de civilisation auxquelles sont attachés les Mélanésiens et le monde moderne¹⁶.

L'équipe réunissait des « experts » de la culture, un ethnomusicologue et des anthropologues français, des kanak de retour de la métropole et de jeunes militants locaux. La capacité à combiner différentes compétences et perspectives dans le travail patrimonial a représenté l'une des principales caractéristiques de l'OCSTC et a certainement déterminé son efficacité créative dans laquelle s'inscrit aussi la naissance du mouvement *kaneka*.

Des projets communs et des nouvelles pratiques de terrain

L'un des protagonistes de cette nouvelle expérience culturelle a été Jean-Michel Beudet, un jeune ethnomusicologue spécialiste de l'Amazonie. Il venait de soutenir sa thèse de doctorat, réalisée parmi les wayâpi de la Guyane française, lorsqu'en 1983 il reçut la proposition de rejoindre l'OCSTC en prévision de l'organisation du Festival des Arts du Pacifique qui se tiendrait à Nouméa l'année suivante¹⁷. Sur les conseils de son collègue Hugo Zemp¹⁸, malgré sa faible connaissance du territoire, Jean-Michel accepte et rejoint l'« équipe du patrimoine », engageant ainsi une expérience fructueuse qui va radicalement marquer sa façon de concevoir la recherche de terrain.

L'ethnomusicologue français s'est donc retrouvé à travailler dans un projet de « patrimonialisation militante » (Graille 2015 : 246), avec une équipe dirigée par des kanak engagés dans des mouvements de revendication identitaire, pour la plupart des jeunes, dont beaucoup deviendront

¹⁶ Article Exécution – Ordonnance n.82-879 du 15 octobre 1982 (version consolidée le 25/01/1988).

¹⁷ En 1983, Beudet a soutenu une thèse de doctorat à l'Université Paris X-Nanterre portant le titre : *Les orchestres de clarinettes tule des Wayâpi du Haut Oyapock*.

¹⁸ Ethnomusicologue français spécialisé dans l'Afrique de l'Ouest et l'Océanie (îles Salomon).

des figures clés de la lutte politique pour l'indépendance kanak. Néko Hnepeune (qui n'avait pas encore trente ans à l'époque) était chargé de la gestion administrative de l'OCSTC, tandis que Kamilo Ipéré, Léopold Jorédié, Jacques Iékwé et Jean-Marie Tjibaou suivaient le groupe en tenant des réunions régulières pour évaluer l'avancement des travaux et fixer les orientations générales¹⁹. Il ne s'agissait pas de la relation canonique entre l'anthropologue et l'autochtone, ni d'un travail de terrain habituel. Les rapports de force entre les différents acteurs sur le terrain étaient complètement remis en question et, avec eux, le nom même sous lequel le jeune chercheur était appelé : Jean-Michel Beudet n'était plus un ethnomusicologue professionnel à qui l'on demandait de « penser sur » la culture kanak, mais un « technicien du patrimoine » (Beudet 2017)²⁰. Ce qui était demandé au jeune ethnomusicologue français, c'était de *partager* ses compétences pour un projet commun²¹. Il a pu ainsi participer personnellement à la phase de création tout en devenant un témoin et un acteur du changement. Comme il m'a raconté pendant un entretien, pour Jean-Michel Beudet, habitué au contexte de l'Amazonie, c'était une expérience entièrement inédite qui bouleversait la production scientifique classique à laquelle il avait été confronté.

C'était pour moi absolument passionnant parce que moi je sortais d'une disposition « classique » pour laquelle j'étais parti en Amazonie où je me suis re-

¹⁹ Néko Hnepeune était originaire de Lifou, Jacques Iékwé de l'île de Tiga, Kamilo Ipéré et Léopold Jorédié du centre et Jean-Marie Tjibaou du nord de la Grande Terre. Il est frappant de constater que, déjà dans les années 1980, il y avait une présence presque homogène de représentants des différentes régions de l'archipel. Cela suggère l'efficacité d'un projet politique capable dès le départ d'unir les différentes expériences et perspectives pour la construction d'une nouvelle nation indépendante capable de prendre en compte la complexité culturelle du peuple kanak.

²⁰ Les kanak savaient exactement ce qu'était un ethnologue : Jean Guiart a commencé à travailler sur l'archipel dans la seconde moitié des années 1950, le couple des ethnolinguistes Françoise Ozanne-Rivierre et Jean-Claude Rivierre à partir des années 1960, tandis que Alban Bensa à partir des années 1970.

²¹ Cette expérience renvoie inévitablement aux réflexions récentes autour d'une anthropologie « partagée » et « non hégémonique » qui conçoit le travail ethnographique comme une co-construction de la connaissance. Le processus de « décolonisation des connaissances » implique précisément la création de relations « intersubjectives et non hiérarchiques » avec ses propres interlocuteurs/interlocutrices et la participation des acteurs locaux à des projets communs. Dans cette perspective, on ne peut plus parler de « restitution » mais plutôt de « réciprocité » (Saillant, Kilani & Graezer Bideau 2011).

trouvé dans un village où j'avais trouvé tout de suite une relation dans laquelle ils étaient demandeurs : ça veut dire qu'ils voulaient que je fasse un disque, ils voulaient que leur musique soit connue à l'extérieur (c'était du vinyle à l'époque). Ils voulaient que ces disques soient une sorte de carte de visite de leur culture. Mais quand je suis allé chez le Kanak c'était toute autre chose, c'étaient eux, c'était Jean-Marie Tjibaou, c'était Léopold Jorédié, c'était Kamilo Ipéré, qui menaient le travail ethnographique, qui le définissaient et qui l'orientaient. Amialement, gentiment, j'avais une marge de négociation (nécessaire), mais eux ils avaient des orientations qui étaient des orientations toutes simples : il fallait recueillir vite le plus de choses possibles et le faire tourner (J-M. Beaudet, entretien du 06/11/2018, Paris-Nanterre).

Ce n'était pas la première fois qu'un ethnologue était confronté à une demande directe de coopération et d'engagement de la part des Kanak. Quelques années plus tôt, les trajectoires de Alban Bensa, jeune chercheur à l'époque, ont été complètement bouleversées par sa rencontre avec l'orateur kanak Emmanuel Naouna (Bensa 1995b ; Gallo 2016 ; Trépied 2018). À partir de cette rencontre – à laquelle s'est ajoutée, depuis la fin des années 1970, celle avec Antoine Goromido – un petit groupe de recherche a été créé, appelé « Académie païci » : une équipe composée d'ethnologues et intellectuels kanak, animée par le désir de reconstruire une histoire kanak de la région païci. Ces expériences s'inscrivent pleinement dans le climat de ferveur intellectuelle et d'effervescence patrimoniale que le pays connaissait à cette époque, tant dans le contexte institutionnel que « sur le terrain », et qui a permis à différentes trajectoires de converger vers des projets communs²². L'« équipe du patrimoine » a cependant pris une autre ampleur que celle de l'« académie païci », non seulement en mobilisant des érudits kanak, mais aussi en assurant la formation de jeunes gens au travail de collecte. Très rapidement, de nombreuses formations à l'ethnographie ont été organisées, auxquelles plus de quarante personnes se sont inscrites, des garçons et filles kanak la plupart d'entre eux n'ayant pas plus d'une vingtaine d'années. Ces stages rassemblaient des spécialistes, des ethnologues, sociologues et linguistes²³ qui donnaient des cours de formation aux jeunes collecteurs locaux.

²² La création des écoles populaires kanak (EPK) représente l'un des exemples les plus significatifs de transmission et de circulation de connaissances mise en place pendant la mobilisation kanak des années 1980 (Gauthier 1996).

²³ Parmi eux : Bernard Vienne, anthropologue spécialiste de Vanuatu, Michel Aufray, linguiste qui a effectué ses recherches principalement à Tahiti et Jean-Christophe Galipeau, archéologue expert du Vanuatu et de la Nouvelle-Calédonie. Des chercheurs

Le 1^{er} avril 1985, à l'occasion de l'ouverture d'un stage de quinze jours au musée territorial de Nouméa, Jean-Marie Tjibaou a prononcé une allocution inaugurale dans laquelle il a souligné l'importance de la muséographie et de la collecte dans le projet de société naissant, et qui s'est transformée en un discours politique long et dense à l'intention des jeunes du pays en devenir.

Chaque société utilise toujours des éléments culturels d'emprunt, et c'est ce qu'il fait la richesse d'ailleurs et ce qu'il permet aux hommes de se comprendre, heureusement. [...] On ne peut jamais être un produit pur et simple. Je ne connais pas de pays où il y a des produits purs et simples. Ça existe dans les livres, mais sur le terrain il n'y a que des gens qui en venant au monde trouvent des situations, un contexte et ils deviennent Hommes en intégrant les différents éléments qui leur permettent d'être, d'exister. Avec des désirs, avec des projets d'avenir. [...] Si on est des Hommes, si on sait qui on est, où on se trouve par rapport aux gens qui sont là et par rapport à notre devenir, les choses qui arrivent sont toujours bonnes pour construire notre maison. [...] Alors, c'est très important ce travail de collecte, mais la collecte de ce qui est ancien ça ne sert à rien pour nous, politiquement au sens large, si nous ne donnons pas un sens à cette collecte. Le sens c'est de reprendre cela parce que ça fait partie de notre patrimoine, ça fait partie du fait qu'il y a un peuple kanak ici. [...] L'objectif du travail que vous faites c'est de ramener des éléments qui permettent la construction de la case nouvelle, de la maison nouvelle, de la cité nouvelle. Mais cette cité-là, elle se construit maintenant. C'est vous, chacun de vous, quand vous allez faire votre maison, à mettre des éléments des références où vos enfants pourront s'accrocher à la structure de la société kanak (Jean-Marie Tjibaou, 1985, Nouméa ; Archives CREM).

Le discours inattendu de plus d'une heure et demie prononcé par le leader indépendantiste, à un moment de l'histoire apparemment marquée par d'autres priorités politiques, témoigne de l'importance capitale que l'OCSTC avait pour le projet d'indépendance et suggère une fois de plus à quel point la dimension culturelle était profondément liée à la dimension politique et économique. Dans ces années, la lutte armée commençait à s'intensifier, alors que la répression de l'armée coloniale française augmen-

français rattachés au centre de recherche ORSTOM (Office de la Recherche Scientifique et Technique d'Outre-Mer), aujourd'hui IRD (Institut de Recherche pour le Développement) basé sur Nouméa. Avec eux se trouvait également le jeune Yves-Béalo Gony, ethnologue kanak qui venait de rentrer de la métropole après ses études à Paris.

tait et que les conflits entre kanak et *caldoches*²⁴ s'amplifiaient. En décembre de la même année où Jean-Marie Tjibaou a prononcé ce discours, le tragique massacre de Tiendanite – qui a coûté la vie à dix kanak, dont deux frères de Tjibaou – a également eu lieu²⁵. Pourtant, cette période n'a pas seulement été marquée par des tragédies et des violences, mais aussi par un élan régénérateur qui a marqué de façon indélébile les trajectoires du cheminement identitaire entrepris par les habitants de l'archipel. Les mots de Jean-Marie Tjibaou, devant une équipe chargée de collecter le patrimoine kanak, résonnaient plutôt comme un hymne à la créativité, une invitation à s'approprier la culture, et pas seulement à la pratiquer et à la préserver. C'était un encouragement à gérer ce passé pour la construction active d'un avenir commun. Ses paroles s'adressaient aux jeunes qui allaient devenir non seulement les héritiers et les défenseurs d'une identité kanak, mais aussi les acteurs principaux de la nouvelle nation qui se créait.

Réactiver connaissances et consciences

Un exemple emblématique du travail original de l'« équipe du patrimoine » est celui de la revue *La Case, patrimoine kanak* un journal trimestriel d'information scientifique fondé par Kamilo Ipéré et Roger Boulay qui permettait de restituer directement sur le terrain le travail d'inventaire de l'équipe. Les raisons de ces publications, comme indiqué dans l'éditorial du deuxième numéro, n'étaient pas de présenter des « connaissances définitives », mais de partager « des enquêtes en cours » et de « maintenir le contact avec les informateurs ». Le principe était de créer une transmission du patrimoine constante « par la remise en circulation rapide des informations recueillies » (La Case 1984 : 2). Dans les premiers numéros du journal, afin de mettre en valeur le travail collectif et valoriser les informateurs

²⁴ Ce terme désigne les descendants des premiers colons français qui se sont installés sur le territoire il y a plusieurs générations.

²⁵ Le soir du 5 décembre 1984, un groupe de militants kanaks a été surpris à Wan Yaot, sur la route de montagne reliant la tribu de Tiendanite à Hienghène. Les coups de feu ont été tirés par un groupe de troupes anti-indépendants sur les hauteurs le long de la route barrée avec des troncs d'arbres. Sept d'entre eux sont morts sur le coup. Dix ont réussi à se sauver mais trois d'entre eux, gravement touchés, sont morts quelques jours plus tard. Beaucoup des kanak tués étaient de jeunes hommes d'une vingtaine d'années. Pour la tribu Tiendanite, qui comptait à l'époque huit familles, il s'agissait d'un véritable massacre : il signifiait la perte de la moitié de la population masculine en une seule nuit (Bwenando 1984 ; Chappell 2013).

locaux, il a été décidé de rendre les différents articles anonymes et de ne pas révéler les noms des auteurs. Le dossier était distribué gratuitement sur le territoire et était remis directement par de jeunes chercheurs et collecteurs, avec la conviction que « les grands-pères et les grands-mères, les oncles et les tantes sont les premiers à pouvoir évaluer notre travail » (La Case 1987 : 2). Cette approche révèle l'envie des jeunes de rester en continuité avec le passé et, en même temps, leur démarche renverse complètement les formes canoniques de production de savoirs qui mettent souvent l'accent sur le chercheur/auteur du texte plutôt que sur ses interlocuteurs et sur le processus d'acquisition des connaissances. Lorsqu'en 1984, Roger Boulay, soutenu par Jean-Marie Tjibaou et Jacques Iékaué, s'engage dans une recherche d'inventaire du patrimoine kanak dispersé dans les collections des musées français et européens (Boulay 1990-1)²⁶, c'est Jean-Michel Beaudet qui prend le relais de la revue, dès le deuxième numéro.

La Case publiait des recherches allant des transcriptions de chants, de musiques traditionnelles et de discours généalogiques aux récits courts de la tradition orale, des inventaires plus ou moins détaillés du patrimoine matériel et immatériel aux analyses anthropologiques les plus récentes. Les travaux de chercheurs, d'ethnographes et de jeunes acteurs locaux se réunissaient dans un projet commun original qui bouleversait les hiérarchies classiques. Loin de la simple documentation d'archive, l'objectif principal de la revue était de « présenter les traditions anciennes dans leur relation avec le monde moderne ». Dans la continuité avec l'idée de culture développée par Jean-Marie Tjibaou, le travail d'inventaire du patrimoine de l'OCSTC n'avait pas pour but de « faire des reliques d'un temps révolu », mais de contribuer à « asseoir une identité et adapter plus finement les apports du monde occidental à la société kanak en mutation ». À cette fin, les véritables protagonistes du projet de circulation des savoirs ne pouvaient être que les jeunes, capables de saisir mieux que quiconque : « les différents apports, emprunts, pertes et transformations qui dynamisent la civilisation kanak » (La Case 1987). Dans cette perspective, la revue présentait également des recherches non exclusivement liées au passé et à la préservation du patrimoine matériel.

²⁶ Le recensement du patrimoine kanak dispersé réalisé depuis les années 1980 par Roger Boulay (1984) constituera la base muséographique de nombreuses expositions comme *De Jade et de Nacre. Patrimoine Artistique Kanak*, de 1990 (Kasarhérou 2014 ; Boulay 1990), et des expositions plus récentes : *Kanak, l'art est une parole* (2013-2014) et *Carnets Kanak* (2020-2021).

Dans ce cadre, par exemple, des recherches sur les radios locales ont pris forme, ce qui a permis de mettre en évidence comment la musique, qui jusqu'alors était diffusée sur les fréquences de l'archipel, provenait principalement de l'Occident²⁷. Ces travaux, très appréciés par les hommes politiques, ont ainsi donné l'impulsion à la création de Djiido, la première radio indépendante qui diffuse des musiques et pensées kanak et océaniques²⁸. Radio Djiido a été un instrument efficace de propagande et d'éveil politique pendant la période des événements, mais elle a également joué un rôle essentiel dans la diffusion du *kaneka*, qui allait naître peu après²⁹. Dans cette phase de création, comme nous l'avons déjà souligné, les dimensions culturelles et politiques étaient complètement imbriquées et indissociables.

La revue *La Case* peut sans aucun doute être considérée comme l'un des instruments de cette « structure de circulation des savoirs » dont nous essayons de délimiter les périmètres. Néanmoins, il s'agit d'une expérience brève qui a abouti à un total de huit publications entre 1984 et 1987. Dans l'éditorial du dernier numéro, l'équipe a souligné l'importance de ce travail, en souhaitant la création « par le bas » – c'est-à-dire à partir des démarches locales prenant forme sur le terrain) – de nouvelles expériences similaires. En d'autres termes, l'équipe faisait appel aux associations culturelles qui travaillaient dans la région et qui commençaient à être de plus en plus nombreuses. Mais le travail de l'« équipe du patrimoine » ne s'était pas limité aux publications de la revue, un autre espace important de réactivation et revitalisation des connaissances était celui des mini-festivals qui « ont révélé des choses que l'on croyait disparues » (Tjibaou 1996 : 20) et qui ne se sont pas terminés avec *Melanesia 2000*, mais se sont poursuivis sous les directives de Jean-Marie Tjibaou, sous forme de *résidences artistiques et culturelles*.

²⁷ Cependant, nous ne devons pas sous-estimer l'importance des radios locales, qui ont contribué à diffuser, outre les chansons en vogue en Occident, les forts messages révolutionnaires et de résistance qui ont accompagné, par exemple, la musique afro-américaine et surtout la vague reggae qui a déferlé sur la Nouvelle-Calédonie au début des années 1980.

²⁸ Radio Djiido a été inaugurée le 24 septembre 1985.

²⁹ Il est intéressant de noter comment le volume *Circulating Cultures* édité par Amanda Harris (2014) - qui s'interroge sur la circulation des objets et des savoirs locaux dans le contexte spécifique de l'Australie - a mis en évidence le rôle actif des différents médias et technologies (tels que les radios, les enregistreurs, les films, etc.) dans les processus de réaffirmation de l'identité et d'interaction entre les différentes expressions culturelles.

En préparation du Festival des Arts du Pacifique, prévu en 1984, de nouvelles résidences ont été organisées dans de nombreuses tribus³⁰ de la Grande Terre et des îles Loyauté. Ces événements consistaient en plusieurs jours d'ateliers culturels au cours desquels les connaissances locales étaient « réactivées » et partagées. Pendant le festival, des danses et des musiques traditionnelles étaient mises en avant, les jeunes apprenaient l'art du tissage et de la sculpture, et les vieux racontaient des histoires et des mythes de la tradition orale kanak. L'organisation impliquait des acteurs locaux, des collecteurs de l'OCSTC, des militants politiques, des femmes et des hommes des tribus qui choisissaient de mettre leurs connaissances et leurs compétences à disposition des participants, bénévolement.

Malheureusement, la crise qui a débuté en novembre 1984, déclenchée par le boycott des élections locales, a entraîné l'annulation définitive du Festival des Arts du Pacifique à Nouméa. Mais en même temps, cette situation a contribué à accélérer les dynamiques patrimoniales, en faisant soudainement émerger le travail du terrain qui se développait depuis plusieurs années sur le Territoire. Fort de la conviction que « les Kanak ne pouvaient compter que sur eux-mêmes pour se décoloniser » (Chappell 2013 : 214), le front indépendantiste s'est réorganisé sous le nom de FLNKS (Front de Libération Nationale Kanak et Socialiste) et, à l'instar de l'Algérie et du Vanuatu, a promulgué le gouvernement provisoire de la Kanaky avec comme président Jean-Marie Tjibaou. Les nouvelles retombées politiques ont rendu plus nécessaire que jamais l'accélération du travail culturel pour la construction d'une nouvelle nation, dont la création du drapeau Kanaky en décembre 1984 n'était qu'une première étape.

Musique des jeunes et musique des vieux

Le *kaneka* est né dans la seconde moitié des années 1980, lors des grands changements et tensions qui affectaient l'archipel, précisément sous l'impulsion des projets de collecte menés par l'« équipe du patrimoine ». Jusqu'alors, la musique reflétait davantage le clivage des générations et l'apparente rupture de transmission qui semblait bouleverser la société

³⁰ « Tribu » est le terme utilisé par l'administration coloniale française, à partir de 1867, pour définir les espaces délimités au sein desquels les Kanak étaient cantonnés. Ce terme, sans aucune connotation négative, est resté dans l'usage courant de la langue française de Nouvelle-Calédonie même après l'abolition de l'Indigénat (1944) pour identifier les villages sur les terres coutumières kanak.

kanak. Il y avait d'une part, la « musique des jeunes », avec des guitares, des batteries et des voix *soul*, et d'autre part, la « musique des vieux » – telle qu'elle a été définie par Paul Vois (1939) – celle des chants *áéáé* et du *pilou*, joués principalement lors des cérémonies kanak, et des *taperas*, des chants polyphoniques introduits par les missionnaires à partir des années 1840 (Ammann 1997 : 169-171)³¹. Pendant longtemps, les sons et les danses de la tradition kanak n'ont même pas été considérés comme de la vraie musique, mais comme l'ensemble des performances acoustiques « vulgaires » et « monotones » qui accompagnaient les cérémonies traditionnelles, ainsi définies par le père Lambert à la fin du XIXe siècle.

Il nous faut vraiment du courage pour désigner, sous le nom de musique, les ritournelles des chants Néo-Calédoniens, leurs cris sauvages, le son monotone de leur galoubet à deux trous, et les ouh-ouh... du bambou creux, qu'ils font vibrer sur un bois sonore en guise de tam-tam. Ils ont encore la conque marine de laquelle ils tirent des sons de deuil, pour annoncer la mort des Chefs. Le Néo-Calédonien chante, ou mieux chantonne ; mais ses airs, aussi vulgaires que monotones, ne peuvent offrir d'attrait que comme étude de mœurs (Lambert [1900] 1976 : 155-156).

Comme dans d'autres contextes en Mélanésie, en Nouvelle-Calédonie la musique et la danse favorisent souvent des formes de connexion directe entre le monde humain et non-humain et étaient des outils de conjonction avec l'univers invisible des ancêtres (Leenhardt 1947 ; Ammann 1997). En tant que dépositaire de certains savoirs, mémoires et pouvoirs, la musique est fortement liée au système rigide fondé sur l'âge qui régit la transmission des connaissances dans la société kanak. La musique était souvent une prérogative qui revenait principalement aux personnes âgées³². Pour ces raisons, jusqu'à la fin des années 1970, la musique jouée et diffusée auprès

³¹ Le *pilou* est une danse circulaire au rythme pressant du Bwanjep (percussion de feuilles de figuier) et des bambous de différentes tailles frappées au sol, accompagnée de chants *áéáé* (*pwárápwaá* en langue paicé et *ayoii* en langue némi), souvent joués à deux voix, qui tentent de reproduire les différents sons de la nature. Les *taperas*, souvent joués dans les îles Loyauté, sont des chants qui n'appartiennent pas strictement à la musique « traditionnelle », ce sont des chants religieux diffusés lors de l'évangélisation mais désormais considérés comme « partie intégrante du patrimoine musical kanak » (Mwá Vée 2006 : 24).

³² Il faut préciser aussi que, dans le contexte kanak, les catégories de « jeunes » et « adulte » ne correspondent pas directement aux classes d'âge produites par la sociologie occidentale.

des jeunes était principalement une musique « importée ». On écoutait majoritairement de la soul, du disco, du funk, du rhythm 'n' blues, et les jeunes se limitaient à reprendre des auteurs français ou des pop stars américaines. Elle était écoutée et reproduite principalement dans des contextes festifs et ne véhiculait pas de fortes significations politiques et identitaires³³. Christian Kona, fondateur du célèbre Krys Band et originaire de Canala, rappelle qu'au départ, le rôle de ces musiciens se limitait souvent à animer les soirées dans les tribus où l'électricité n'était pas encore arrivée.

À l'époque c'était que des reprises des musiques soul et rock. À l'époque on jouait dans les bals, il n'y avait pas des festivals. C'était dans les bals. Ça commençait le soir et ça terminait à huit heures le matin. Et puis au fur et à mesure on a fait sortir la première cassette (Christian Kona, entretien du 17/01/2018, Canala).

L'un des premiers groupes kanak était celui de Jean-Pierre Swan, originaire de l'île de Maré, qui proposait des adaptations de chansons populaires de Bob Dylan et Cat Steven, des sonorités que le jeune musicien avait rencontrées pendant ses études en France. En 1980, il sort sa première cassette « Swan, Koni & Nounouch » avec la maison de disques naissante EHM (Edition Holiday Music) de Nouméa³⁴. Le label a édité une collection intitulée « Folk Mélanésien », nom sous lequel on appelait à l'époque un genre hybride qui croisait les sonorités des string bands mélanésiens et de la musique tahitienne avec le folk et le rock 'n' roll. Le blues, le funk, la soul et les revendications afro-américaines ont offert aux jeunes kanak les premiers outils efficaces pour se reconnaître dans une identité noire transnationale et pour s'opposer à une condition de marginalité à laquelle ils étaient confrontés, notamment dans le contexte urbain. Le mouvement des Black Panthers des années 1970 a été réapproprié par les jeunes des quartiers de Nouméa, donnant naissance à des expériences originales telles que le Black People, un groupe formé des jeunes kanak qui ont grandi en ville faisant surtout des reprises de James Brown (Bensignor 2013).

³³ Pour un examen détaillé de l'évolution historique du paysage sonore en Mélanésie, des différentes influences musicales et des processus d'indigénisation sonore, voir Webb 2019.

³⁴ Le label discographique a été fondé en 1978 par Jean-Luc Martin, qui avait déjà travaillé au mastering de la célèbre pièce *Kanaké* présentée au Festival *Melanesia 2000* (Bensignor 2013 : 32).

À cette époque, les zones périphériques de la capitale étaient un foyer d'expérimentation. Le groupe Yata – l'inverse du nom Atai, le leader kanak qui a mené la première insurrection anticoloniale en 1878 – était formé uniquement par des jeunes du quartier de Montravel, un immense complexe de logements sociaux construit dans les années 1960 par la Société Le Nickel (SLN) pour ses employés³⁵. Le leader du groupe était Théo Menango, un Kanak originaire de Maré installé à Nouméa dans les années 1960, qui a fait de son quartier un lieu de création où reformuler son identité par la musique (Bensignor 2013). Ce n'est pas un hasard si Théo a fait partie des jeunes qui ont participé aux stages de formation au métier de collecteur organisés par l'OCSTC et par Jean-Michel Beaudet. Cette expérience l'a profondément marqué et a probablement influencé l'orientation de sa recherche musicale. Comme le raconte Wacho Hnautra, l'un des membres de son groupe, ils étaient parmi les premiers jeunes à relever les défis lancés par l'équipe de l'OCSTC lors du travail de sensibilisation et de circulation des savoirs.

Nous on a fait beaucoup de reprises en passant par les variétés, mais en 1982, il y a eu un mini-festival à Brunelet et c'était la première fois qu'on commençait à mener un petit rythme (kanak) [...]. Et là on était bien lancé parce qu'il fallait qu'on marque, pour dire qu'on soutenait cette musique-là, le kaneka, c'était quand Théo a travaillé avec Gilbert [Tein], et c'était bien avant... [...] et tout ça nous a vraiment boostés pour qu'on fasse une musique (Kanékawipa 2010 : 31).

Entre-temps, la vague reggae, qui a atteint son apogée avec la mort de Bob Marley en 1981, avait également investi la Nouvelle-Calédonie. Les groupes de jeunes ont commencé à jouer des rythmes hypnotiques en contretemps, en s'appropriant le message révolutionnaire jamaïcain et la culture rasta³⁶. Des concepts tels que le *respect*, dont les morceaux de reggae étaient imprégnés, s'accordaient parfaitement avec certains des éléments fondateurs de la culture kanak. Dans la tribu des Tièti, sur la côte est de la Grande Terre, naît le groupe musical Rasta, spécialisé dans les reprises

³⁵ Montravel a été appelée « Cité Mélanésienne » en raison du taux élevé de Kanak qui y vivent. Pour une description plus détaillée de la naissance des quartiers populaires autour des zones industrielles de Nouméa et pour une analyse de la vie des Kanak dans ces contextes, voir Dussy (2012).

³⁶ Pour une analyse des influences de la culture reggae dans le monde, je me réfère, parmi les nombreuses publications, à l'intéressant volume édité par King, Barry & Foster (2002).

de standards reggae³⁷. Mais Bob Marley, Che Guevara, Gandhi, des icônes globales de la résistance dont les visages étaient affichés sur les t-shirts des jeunes hommes et femmes kanak, ne révélaient pas uniquement l'omniprésence des dispositifs coloniaux de domination. Cette culture esthétique et musicale a sans doute contribué à influencer les productions culturelles de cette époque, alimentant la réflexion sur l'identité kanak et sa résilience face à la situation coloniale.

Le travail d'inventaire et de circulation des savoirs sur le territoire entamé par l'« équipe du patrimoine » avait favorisé un éveil des consciences politiques et identitaires, mais c'est le déclenchement des « événements »³⁸ (1984-1988) qui apparaît comme un tournant décisif dans les productions culturelles juvéniles. Les jeunes femmes et hommes engagés sur le terrain ont vite compris que leurs pratiques créatives devaient refléter leur engagement politique et contribuer à la lutte pour l'émancipation dans laquelle le peuple kanak était engagé.

Dès que le mouvement indépendantiste a bougé, donc en novembre 1984, tous les jeunes ont commencé à vouloir faire d'autres choses. Tous les jeunes étaient énervés de se dire : « on est là pour lutter pour l'indépendance politique, à lutter concrètement et physiquement pour l'indépendance politique et en même temps notre musique est copiée textuellement des chansons américaines des États-Unis ou du reggae (J-M. Beudet, entretien du 06/11/2018, Paris-Nanterre).

La quête musicale des nouvelles générations répondait à la nécessité de faire face aux discours dominants autour d'une crise identitaire et d'une rupture générationnelle, et en même temps reflétait le projet politique de Jean-Marie Tjibaou fondé sur une idée de souveraineté plus ouverte reposant sur la possibilité d'une « reformulation permanente » de leur identité. C'est ainsi que les jeunes Mélanésiens refusent de se

³⁷ Avec la naissance du kaneka et l'intensification de la lutte politique, les membres du groupe ont décidé, à la fin des années 80, de changer leur nom de Rasta en Jemââ, un terme en langue pacé qui identifie les contes mythologiques de la tradition orale kanak (Goldsworthy 1997).

³⁸ Ce terme renvoie localement aux affrontements violents (boycotts des élections, occupations foncières, barrages, émeutes, meurtres) qui ont eu lieu pendant les années 1980, entre les partisans de l'indépendance kanak, l'État français et les autres habitants de l'archipel adversaires de l'indépendance, et qui sont terminés avec les Accords de Matignon-Oudinot signés en 1988.

cantonner à des reprises de « tubes » euro-américains et commencent à réfléchir à des propositions musicales originales et « authentiquement kanak », en se rapprochant de la « musique des vieux ». Le principal défi était de raccorder ces deux générations et de les faire converger dans une seule direction.

La quête d'une nouvelle identité musicale

La rencontre entre Jean-Michel Beudet et le jeune musicien et collecteur kanak Gilbert Kaloonbat Tein a eu lieu dans ce climat de quête d'une identité musicale. La conjonction de ces deux trajectoires s'est avérée extrêmement fructueuse, contribuant à fournir le cadre créatif dans lequel la *kaneka* a pris forme. C'est probablement le dialogue constant entre le jeune musicien kanak, l'ethnomusicologue et les autres membres de l'« équipe du patrimoine », dans le climat d'effervescence patrimoniale créé par l'OCSTC, qui a stimulé la réflexion en direction de cette nouvelle production musicale.

Gilbert Tein, originaire de la tribu du Bas-Coulna, qui se trouve le long de la chaîne de montagnes au nord de la Grande Terre, a participé comme Théo Menango aux séminaires de formations organisés par l'OCSTC. C'est ainsi qu'au milieu des années 1980, avec Jean-Michel Beudet, ils initient un parcours de recherche et d'inventaire du patrimoine kanak qui les a amenés à parcourir l'archipel en interviewant des vieux et en enregistrant musiques et chansons locales. Cette expérience d'inventaire lui a permis de prendre conscience de la richesse de son patrimoine immatériel et de s'engager personnellement dans la circulation de ce savoir³⁹. Cependant, comme il me l'a révélé lui-même : « nos vieux, ils nous disaient : on ne peut pas vous apprendre parce que vous n'écoutez pas. Vous préférez aller à l'école »⁴⁰. Le clivage générationnel semblait se fonder sur une différence apparente dans le rapport au savoir et à l'apprentissage entre jeunes et aînés, ce qui compliquait le processus de transmission et de réappropriation de certaines connaissances.

³⁹ L'inauguration en 1984 du centre culturel Goa Ma Bwarat à Hiènghene, proche de la tribu natale de Gilbert Tein, sera également fondamentale. Ce centre a accueilli de nombreux ateliers de formation et mini-festivals, contribuant ainsi à la circulation des connaissances.

⁴⁰ Gilbert Tein, entretien du 21/03/2018, Nouméa.

Gilbert, avec son groupe *Bwanjep*⁴¹, s'est rapidement essayé à expérimenter de nouvelles formes musicales qui tenteraient de faire dialoguer les sons des instruments traditionnels (principalement les bambous pilonnant et des autres percussions) et de la guitare, la basse et la batterie. Les jeunes artistes kanak étaient animés par le désir et la volonté de construire une musique qui représentât leur génération, mais qui en même temps puisse montrer aux adultes qu'ils étaient en continuité avec le passé et qu'ils étaient les acteurs d'une identité kanak contemporaine. Le but était d'essayer de pallier aux discours dominants qui se plaignaient d'une « crise » de la jeunesse en perte de repères, et de montrer aux vieux que les jeunes étaient pleinement assis dans la culture kanak, même s'ils jouaient de la basse et de la batterie. Le plus grand obstacle auquel les jeunes musiciens devaient faire face était celui de la légitimation par les adultes, qui estimaient que la parole des jeunes n'était pas encore assez mûre pour s'exprimer et jugeaient leurs productions musicales comme des expressions en rupture avec la tradition. Ainsi, les jeunes ont d'abord été confrontés à une certaine réticence de la part des anciens. Comme l'a rappelé Gilbert Tein, la réflexion juvénile sur la musique « ne faisait pas partie des évidences, parce que c'était vécu tantôt comme une menace, tantôt comme une évidence, tantôt comme un sujet de rigolade, on se moquait en peu de nous, mais on l'a fait quand même, et on est là maintenant »⁴². Jean-Michel a assisté à l'une de ces tentatives non abouties de dialogue entre la « musique des vieux » et celle des jeunes, avec le groupe *Bwanjep* comme protagoniste.

Moi, je l'ai vu quand Bwanjep a fait ça à Hienghène, dans une soirée culturelle en 1985. Ils ont essayé de faire ça, ils ont fait écouter leur musique aux vieux qui chantent l'aéaé. Les chanteurs d'aéaé ils ont fait leur concert, et après Bwanjep a fait sa musique. Après Bwanjep est allé voir les vieux : « et alors ?? ». Et les vieux ils ont dit : « mais ça, ce n'est pas de la musique kanak ça ! Qu'est-ce que c'est ça ? ! ». Et Bwanjep était vraiment déçu ! Alors qu'il y avait des battoirs, des bambous et qu'ils chantaient en langue de Hienghène. Ça a fait un creux, pour plusieurs mois ! Mais après ils sont repartis, heureusement ils ont continué ! (Jean-Michel Beaudet, entretien du 06/11/2018, Paris-Nanterre).

⁴¹ *Bwanjep* est le nom dans la langue vernaculaire de Hienghène, le nêmi, pour identifier un instrument de percussion traditionnel fabriqué avec une écorce de figue remplie d'herbe séchée ou d'écorce de niaouli (*Melaleuca Quinquenervia*) comme caisse de résonance (Ammann 1997 : 12-25).

⁴² Gilbert Tein, entretien du 21/03/2018, Nouméa.

Même dans le contexte institutionnel, les réflexions et les productions culturelles des jeunes ont d'abord eu du mal à s'affirmer. Les cadres politiques indépendantistes n'ont pas hésité à encourager la création de nouvelles propositions musicales qui pourraient rythmer le chemin vers l'indépendance de la nouvelle-née Kanaky, mais le projet politique et la créativité artistique des jeunes n'allaient pas toujours dans la même direction. Un exemple est l'histoire de l'hymne national manqué, qui a une fois encore impliqué Jean-Michel Beudet et Gilbert Tein. En 1985, alors que l'indépendance semblait se rapprocher et que d'autres priorités politiques semblaient s'imposer, Jean-Marie Tjibaou convoqua les deux collecteurs de l'OCSTC à Nouméa.

Comme le mentionnent les notes de terrain de l'ethnomusicologue français, devant leur enregistreur allumé, le leader politique « met ses yeux dans ses mains et chante la mélodie de l'hymne kanak » et puis il « donne une feuille de papier sur laquelle sont écrites les paroles » (Beudet 2017 : 99). Les deux jeunes ont été touchés par la profondeur des mots écrits par Jean-Marie Tjibaou, mais en même temps ils ont été surpris que la mélodie proposée par le leader politique rappelât incroyablement les sonorités occidentales, et qu'elle fût très éloignée de l'univers kanak⁴³. Les deux jeunes chercheurs ont décidé alors de conserver les paroles écrites par Tjibaou, mais de proposer une nouvelle mélodie qui reflète mieux le travail de recherche musicale que menait l'OCSTC. Après cette réunion, Gilbert Tein a commencé à travailler à la création de la chanson avec les jeunes membres du groupe Bwanjep. Ils ont choisi d'adapter les paroles de Tjibaou à la mélodie d'un chant traditionnel de leur région, appelé *weyaya*. Une fois la chanson terminée, ils ont présenté la nouvelle proposition au chef kanak, mais les politiciens du FLNKS n'ont pas dû apprécier cet arrangement et il a été refusé (Beudet 2017 : 99-100). Cependant, les membres du groupe Bwanjep ont décidé d'enregistrer « l'hymne national » manquant qui est devenu l'une des premières tentatives d'une musique identitaire kanak⁴⁴ : « *Kanaky mon pays*,

⁴³ J'ai eu le plaisir d'écouter l'enregistrement de l'hymne chanté par Jean-Marie Tjibaou, reproduit publiquement pour la première fois lors d'une conférence interdisciplinaire intitulée « Musique, mémoire et liberté dans l'Outre-mer français » qui s'est tenue à l'Université « La Sapienza » de Rome le 12 avril 2019. Les sons rappellent en fait la mélodie de l'hymne américain.

⁴⁴ Il faudra attendre vingt-cinq ans pour la création d'un hymne local. Cependant, le morceau « *soyons unis, devenons frères* », composée en 2008 et adoptée au Congrès en 2010, est encore loin d'être appropriée par la population calédonienne. Dix ans après

peuple souverain et fier, issu de tes terres sacrés, les ancêtres des toujours, pour proclamer face au monde, face à l'histoire, ta souveraine liberté! »⁴⁵.

« Kaneka c'est notre reggae »⁴⁶

La distance entre le travail « par le bas » des musiciens et le milieu institutionnel n'a pas permis cette fois-ci de faire émerger les productions culturelles juvéniles qui naissaient sur le territoire. Cependant, le manque de légitimité octroyée et de reconnaissance, d'abord auprès des vieux, puis auprès des cadres politiques n'a pas découragé les jeunes musiciens. Le projet d'organiser un espace de discussion pour réfléchir ensemble sur les directions que devait prendre cette nouvelle musique kanak, est venu au moment où les jeunes luttèrent pour trouver une légitimité auprès des anciens. C'est précisément dans la tentative d'un dialogue entre générations que la célèbre réunion de Canala de 1986, à laquelle la naissance de *kaneka* est officiellement attribuée, a pris enfin forme.

Dans la continuité du travail effectué par l'OCSTC, Gilbert Tein et Jean-Michel Beaudet ont ainsi proposé une résidence artistique et culturelle axée sur la production musicale. Les deux jeunes chercheurs ont parlé du projet à Léopold Jorédié, qui a immédiatement accepté la proposition et a proposé d'organiser lui-même la rencontre, en choisissant la région de Canala dont il était maire. La réunion a donc été organisée selon la même structure que les grands congrès politiques du FLNKS qui se succédaient dans le pays au cours de ces années. Du 13 au 15 février 1986, la tribu de Nonhoué a reçu plus de cent cinquante jeunes musiciens et artistes venus de tout l'archipel, accueillant le séminaire « Tradition – Création » dont le titre révélait l'objectif de cette rencontre. L'événement était organisé autour de deux questions principales : 1) Comment créer une nouvelle musique qui soit à la fois originale et absolument kanak ? 2) Comment se voir accorder une légitimité de la part des anciens et donc une continuité avec le passé ?

Pendant trois jours, les jeunes ont échangé leurs réflexions en suivant les thèmes proposés dans les nombreux séminaires avec des titres tels que :

sa formalisation cet hymne, peu populaire et peu chanté, fait encore l'objet de plusieurs critiques (Geneix-Rabault, Dotte & Bearune 2020).

⁴⁵ Texte mis en musique par Bwanjep dans le morceau « Kanaky, mon Pays », 1985 (cassette audio).

⁴⁶ Morceau « Kaneka », Kris Band 1987.

« qu'est-ce que c'est la musique kanak ? » ou « comment composer avec les vieux ? ». Pour l'occasion, l'équipe de l'OCSTC avait préparé deux types de cassettes à faire circuler parmi les participants. La première contenait des anciens chants *áéáé* de la Grande Terre (la principale île de l'archipel) et la seconde des chansons traditionnelles des îles de la Loyauté. Les cassettes ont été distribuées aux participants qui étaient invités à essayer de « faire une composition qui s'inspire ou qui s'appuie sur une de ces musiques-là ». L'objectif était d'y travailler à la maison et de présenter les résultats lors de la réunion de l'année suivante, avec l'idée « d'organiser un travail de composition collective sur plusieurs années ». Le défi proposé était de créer des produits musicaux originaux, mais en même temps en continuité avec l'univers kanak des anciens. Chaque soir, concerts et improvisations se succédaient, tandis que pendant la journée on discutait, étudiait et réfléchissait sur le contenu à donner à cette « nouvelle » musique qui était censée soutenir et représenter les revendications du peuple kanak. C'est précisément le désir d'affirmation identitaire, mêlé à l'ambition de la jeune génération de vouloir faire quelque chose de grand et de magnifique, qui a poussé les participants de la résidence à réfléchir ensemble sur un nom à donner à leur création.

Et après il y a eu un rassemblement, où toutes les tables se sont mises ensemble et c'est à ce moment-là que Kiki Karé, il me semble que c'est lui, a dit : « les gars il faut qu'on y aille ! On va faire notre musique et on va lui donner un nom ! » Et il y a eu une discussion sur comment on allait nommer cette musique-là. Et c'est peut-être Kiki Karé qui a proposé le nom *kaneka*. Je ne suis pas sûr. Ça flottait un peu entre *kaneka* et *Ka'n'Ka*. C'est très étonnant, car ils ont décidé que cette musique-là allait exister. Qu'il y aurait une musique de jeunes kanak et qui s'appellerait *kaneka* (Jean-Michel Beaudet, entretien du 06/11/2018, Paris-Nanterre).

Personne ne semble se souvenir qui, dans ce contexte, a proposé le nom « *kaneka* », bien qu'il existe plusieurs versions qui ont tenté d'en attribuer une paternité⁴⁷. Le mystère qui entoure cette histoire a probablement contribué à faire de la réunion de Canala un moment presque mythique dans l'histoire de *kaneka*, au point qu'il est encore raconté aujourd'hui comme une légende. Une fois le nom donné, les musiciens ont commencé

⁴⁷ Dans la version rapportée dans le livre par le journaliste musical François Bensignor, qui ne mentionne pas la source, lors de la rencontre de 1986 à Canala, c'est un autre musicien qui aurait proposé ce terme, c'est-à-dire Moïse Wadra (2013: 53).

à philosopher autour de ce nouveau terme et c'est le chanteur Moïse Wadra qui a proposé une explication, aussi convaincante que poétique.

Si l'on enlève les deux voyelles de kanak, on obtient K n k . Les politiques trouvaient cela confus. Mais j'ai écrit «K est né K» et j'ai philosophé autour : quand le Kanak est né, il est devenu le premier né, l'aîné de toutes les ethnies venues sur le territoire. Et quand un enfant sort du ventre de sa maman, pour dire qu'il vit, il faut qu'il pleure. Il émet un son et s'il est l'aîné, c'est la première musique du pays. Voilà comment je définis le kaneka : "K aîné K" (Cité in Bensignor 2013 : 53).

Cette réflexion a convaincu tout le monde, car elle reflétait le désir répandu d'une revendication identitaire et le besoin politique contemporain de reconnaissances politiques de l'autochtonie du peuple kanak. La réunion de Canala a donc été fondatrice, sinon d'un nouveau genre, du moins de son nom. Comme l'a écrit l'ethnomusicologue américain Christopher Waterman, « le simple fait de nommer un genre peut [...] être une déclaration de consolidation culturelle »⁴⁸. Les jeunes musiciens présents à la résidence artistique rêvaient de produire un genre qui puisse être le leitmotiv et l'emblème de la lutte pour la reconnaissance du peuple kanak, mais en même temps de réussir à dépasser les limites de sa localité et à raconter l'histoire de l'archipel au monde entier. Le *kaneka* naissait d'un désir de créer quelque chose de grand et de nouveau comme le reggae l'avait été pour la Jamaïque, dont les couleurs et les idoles se sont mêlées à celles de la nouvelle-née Kanaky⁴⁹. C'est le sens d'une des premières chansons produites après la réunion de Canala par le groupe Krys Band, qui proclamait haut et fort : « Kaneka c'est notre Reggae ! Kaneka, musique Kanak ! »⁵⁰. La chanson était une structure blues cadencée au rythme du pilou, entrecoupée de quelques cris évoquant les performances des chants *áéáé*. Ses paroles ne revendiquaient pas l'influence de la musique caribéenne sur la structure harmonique et rythmique du *kaneka*, mais faisaient plutôt allusion à l'espoir que cette « jeune musique » devienne, comme le reggae l'a

⁴⁸ Cité in Mallet 2004 : 484.

⁴⁹ Il est intéressant de noter que le *reggae* a été réapproprié par de nombreuses populations du Pacifique. Pour exemple, comme l'a montré Monika Stern, la musique reggae représente un moyen d'expression publique et de revendication politique à travers lequel la jeunesse urbaine de Port Vila (Vanuatu) a pu construire une nouvelle « communauté imaginée » et réfléchir ensemble à l'avenir de leur pays (Stern 2017).

⁵⁰ Morceau «Kaneka», Krys Band, 1987 (KNK) Edition Holiday Music.

été pour la Jamaïque, un ambassadeur du peuple kanak luttant pour sa reconnaissance. Christian Kona, leader du Krys Band et qui était présent à la réunion de Canala, m'a raconté comment cette expérience a radicalement influencé ses futures productions et recherches musicales.

Nous on avait chacun notre style de musique. Moi je faisais un peu de rock et de soul. Puis on est venus à la réunion [Canala]. Il y avait une bande qui venait de l'Office Culturel (OCSTC) avec les collecteurs. Et eux ils avaient recensé les rythmes des îles et de la Grande Terre. [...] Et voilà c'est parti comme ça. [...] « Kaneka night » c'était la première chanson que j'ai composée après la réunion de Canala. Et ça c'était l'époque où émergeaient les premiers festivals. C'était génial pour les gens d'ici. C'était super de voir que nous, les jeunes, on était arrivé à faire quelque chose de nouveau, à trouver un style à nous. Ça m'a motivé beaucoup, à travailler, à faire des recherches. Avant je chantais en français. Après je me suis penché sur ma langue d'ici et j'ai commencé à parler un peu de tout : de politique, de la vie, de la nature, du changement climatique, des oiseaux, un peu de tout (Christian Kona, entretien du 17/01/2018, Canala).

Du point de vue de l'unité formelle, comme l'attestera plus tard l'ethnomusicologue Raymond Ammann, le *kaneka* n'avait pas encore de spécificités qui permettaient de le définir comme un véritable genre musical (Ammann 1998)⁵¹. Cependant, il répondait à la nécessité de fédérer le peuple kanak sous une musique identitaire commune et, en même temps, il était la preuve de sa richesse culturelle. Il montrait comment ce même genre pouvait être joué avec des rythmes, des mélodies et des langues différentes selon la région ou l'île de l'archipel. Comme l'a noté David Goldsworthy, le *kaneka* était aussi un « mécanisme efficace pour établir et consolider l'identité pan-kanak et un moyen de parvenir à une plus grande cohésion sociale entre les différents groupes kanak » (1997 : 52). La résidence artistique de Canala, a eu l'effet d'un choc électrique qui a réveillé les consciences des jeunes musiciens présents et a déclenché le processus de création musicale. Grâce aux nouveaux moyens de diffusion, le *kaneka* a commencé à se répandre non seulement dans l'archipel, mais aussi dans tout le Pacifique, s'imposant comme un symbole d'identité du peuple kanak. L'avènement de cette musique, comme celui de son peuple, n'était cependant pas destiné à s'accomplir de sitôt.

⁵¹ Ammann ajoutait cependant qu'en déplaçant l'accent des caractéristiques stylistiques de cette musique vers sa consommation et ses pratiques culturelles, le *kaneka* pouvait être considéré à tous égards comme une musique kanak.

Épilogue

En mars 1986, un mois après la réunion de Canala, l'arrivée de Bernard Pons, nouveau ministre des Départements et Territoires d'Outre-mer, et le boycott consécutif du référendum de 1987 soutenu par le FLNKS, ont replongé une fois de plus l'archipel dans un climat d'instabilité et d'incertitude. L'OCSTC est supprimé en janvier 1988, accusé par le Ministre d'avoir « une vocation maléfique inspirée de plus sombres desseins »⁵² et d'avoir entamé « un processus autoritaire d'apartheid, [de] créer un mur artificiel entre calédoniens [...] et [de] préparer des affrontements entre Kanak d'un côté et non-kanak de l'autre »⁵³. Il est ainsi remplacé par l'*Office Calédonien des Cultures*, et le président et son directeur sont renouvelés⁵⁴. Entretemps, nombreux documents produits par l'« équipe du patrimoine » pendant plusieurs années de collecte seront mystérieusement détruits au dépotoir de Nouméa⁵⁵. L'enthousiasme et la créativité des jeunes musiciens de retour de Canala se sont confrontés ainsi à une réalité décourageante qui les a amenés à abandonner leurs guitares et leurs réflexions pour descendre dans la rue. La résidence prévue l'année suivante n'a jamais eu lieu. L'augmentation des tensions et l'épilogue tragique des événements en 1987 n'ont pas permis une consolidation de ce projet musical qui est resté longtemps encore en gestation.

Dans cet article, j'ai essayé de souligner en quoi le *kaneka* a représenté un élément central dans le processus de revendication du peuple kanak et comment sa diffusion a été le résultat d'un dispositif articulé de circulation et de mise en valeur des savoirs propres à la culture kanak. Dans ce moment historique, les processus micro et macro de construction et de production culturelle (tant sur le « terrain » que sur le plan institutionnel) dialoguaient

⁵² Allocution du Ministre Bernard Pons en occasion de l'inauguration du centre culturel Ko We Kara ; Nouméa, 7 février 1987 (archive privé Beaudet).

⁵³ Allocution de M. Auguste Parawi-Reybas (Président de l'Office Culturel) à l'occasion de la visite du Ministre Pons pour l'inauguration du centre culturel Ko We Kara ; Nouméa, 7 février 1987 (archive privé Beaudet).

⁵⁴ L'OCSTC sera rebaptisé par le décret n.88-420 du 22 avril 1988 en application de la loi n.88-82 du 22 janvier 1988. Le nouveau *Office Culturel des Cultures* aura comme président Auguste Parawi-Reybas et comme directeur Tito Tikoure, mais il aura une courte existence car il sera remplacé, suite aux accords Maignon-Oudinot de 1988, par l'ADCK (décret n° 89-524 du 27 juillet 1989).

⁵⁵ Yves Bealo Gony, entretien du 23/05/2018, Nouméa ; cf. aussi Bwenando 1988, n.106-107.

de manière fructueuse et les dimensions politique, artistique et culturelle étaient inséparables. Tout cela se déroulait à une époque de grands bouleversements sociaux alors que l'opinion publique (tant kanak que française) se plaignait d'une crise généralisée des nouvelles générations, en rupture totale avec le passé et en perte de repères identitaires. Cette situation rappelle beaucoup les discours contemporains sur la prétendue « crise de la jeunesse kanak » diffusés par les médias locaux qui contribuent à et véhiculent des stéréotypes sur les jeunes autochtones décrits comme complètement perdus et voués à des actions déviantes et marginales (Lefevre 2015 ; Gallo 2020 ; 2021). L'histoire de l'engagement des nouvelles générations dans le projet *kaneka* montre comment les jeunes, contrairement à une telle rhétorique, ne sont pas seulement des sujets qui subissent passivement les changements, mais des acteurs majeurs de la réactivation des connaissances et de la ré-articulation d'une identité kanak contemporaine, dynamique, mouvante.

Environ trente-cinq ans après la fameuse rencontre de Canala, le chemin du *kaneka* semble maintenant inexorable. C'est peut-être précisément son « incomplétude » et sa capacité à rester un objet multiforme aux frontières fluides, qui représente l'une de ses plus grandes richesses et particularité et qui lui ont permis d'échapper à diverses tentatives d'institutionnalisation et de patrimonialisation. Joué et écouté par de plus en plus de personnes, le *kaneka* est désormais devenu un emblème de la Nouvelle-Calédonie en Océanie et ailleurs⁵⁶. Bien que les enjeux et les priorités politiques aient changé au fil des ans, cette musique est toujours une partie inséparable de la lutte pour la revendication identitaire et culturelle du peuple kanak.

Aujourd'hui une nouvelle génération de militants et d'activistes qui, en France métropolitaine comme en Nouvelle-Calédonie, sont engagés dans des projets culturels et artistiques visant à la transmission et à la circulation des savoirs⁵⁷. Ces jeunes ont hérité de l'approche de la première génération *kaneka* et de la manière originale de gérer leur patrimoine et de concevoir le travail culturel. Ils ont poussé la réflexion bien au-delà des limites de la musique, en transformant le *kaneka* en un espace de réflexion intellectuelle qui leur permet de réinterpréter constamment leur identité. Leur expérimentation

⁵⁶ Il suffit de rappeler les tournées internationales de Dick & Hnatr, la collaboration historique entre Edou et Lucky Dube, populaire musicien reggae sud-africain, ou le récent succès de Gulaan dans la célèbre émission *The Voice* qui ont lancé la musique et la culture kanak sur la scène mondiale de la word music.

⁵⁷ Ce sujet dépasse les propos de cet article et mériterait faire l'objet d'une enquête ultérieure plus approfondie.

tation artistique et musicale, fondée sur une relecture du passé et du contemporain pour repenser l'avenir d'une autre manière, suggère ainsi de nouvelles formes d'engagement politique, comme l'expriment bien les paroles d'un des jeunes protagonistes de cette nouvelle génération d'artistes *kaneka* :

On est toujours dans la musique, on est toujours dans le kaneka. Mais il est vraiment un mouvement entier, ce n'est pas seulement musical. On le retrouve partout. Et ce mouvement-là il s'appelle kaneka parce que, si on regarde bien, on dit que c'est un cycle. Ce n'est pas une vision linéaire, c'est une vision cyclique : le « k » du début c'est le « k » que tu retrouves à la fin, c'est la même chose. Dans le nom, tu retrouves cette forme de cycle. Et ce cycle-là, on se dit qu'en 2035 ou en 3015, on aura toujours ce lien à la terre, parce qu'on a le kaneka. Et le kaneka quand tu le joues, ou quand tu l'exprimes, ça te ramène forcément à qui tu es, d'où tu viens. Et ça c'est le chant de la langue, c'est la connaissance des rythmes, la connaissance de l'histoire, qu'est-ce qu'on raconte, pour quoi on raconte ce caillou-là, ou le monde végétal. [...] Le kaneka il reste comme ça, c'est-à-dire il est en même temps une ceinture de sécurité, mais aussi une passerelle entre qui est nous dans l'état naturel des choses et qui est nous avec tout ça. Mais on est toujours la même personne. Et cet aller-retour-là c'est une ré-interrogation constante (Junior Touyada, entretien du 03/10/2017, Nouméa).

Références

- Ammann, R. 1998. How Kanak is Kanéka Music ? The Use of Traditional Percussion Instruments in the Modern. *The World of Music*, « Old Instruments in New Contexts », 40, 2 : 9-27.
- Ammann, R. 1997. *Kanak dance and music. Ceremonial and intimate performance of the Melanesians of New Caledonia, historical and actual*. Nouméa : ADCK.
- Aria, M. & A. Favole 2011. *Passeurs culturels*, patrimonializzazione condivisa e creatività culturale nell'Oceania francofona. *Antropologia Museale*, 27 : 5-18.
- Beudet, J.-M. 2017. *Jouer, danser, boire. Carnets d'ethnographies musicales*. Paris : EHESS Éditions.
- Bénat Tachot, L. & S. Gruzinski (dirigé par) 2001. *Passeurs culturels, Mécanismes de métissage*. Paris : Presses universitaires de Marne-la-Vallée, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Bensa, A. & J.-C. Rivierre 1994. *Les Filles du Rocher Até. Contes et récits Paicî*. Paris-Nouméa : Paul Geuthner-A.D.C.K.
- Bensa, A. 1995a. *Chroniques Kanak. L'ethnologie en marche*. Paris : Survival International, coll. 18-19.
- Bensa, A. 1995b. Emmanuel Naoua : un « grand kanak » au cœur du festival. *Journal de la Société des Océanistes*, 100-101 : 128-132.

- Bensignor, F. (dirigé par) 2013. *Kanéka, Musique en mouvement*. Nouméa : ADCK-CCT & POEMART.
- Bortolotto, C. 2012. Nouveaux acteurs du patrimoine, nouvelles postures anthropologiques. *Civilisations*, 61, 1 : 139-146.
- Boulay, R. 1990. De Jade et de Nacre : Patrimoine artistique kanak (exposition à Nouméa et à Paris). *Journal de la Société des océanistes*, 90 : 57-58.
- Chappell, D. 2013. *The Kanak Awakening. The rise of Nationalism in New Caledonia*. Honolulu : University of Hawaii Press.
- Ciarcia, G. 2011. *Passeurs de patrimoine, miroirs de l'ethnologie*. Paris : Karthala.
- Dussy, D. 2012. *Nouméa, ville océanienne ?* Paris : Karthala.
- Favole, A. 2010. *Oceania. Isole di Creatività Culturale*. Bari : Laterza.
- Gallo, M. 2016. Il ritorno di *Caa Pwädé*. Un caso di restituzione negoziata del sapere antropologico in Nuova Caledonia. *L'Uomo*, 2 : 69-88.
- Gallo, M. 2020. Non tenere la bocca chiusa. Il ruolo dell'invisibile nelle pratiche giovanili di riappropriazione del passato in Nuova Caledonia. *Rivista di Antropologia Culturale*, 2 : 259-281.
- Gallo, M. 2021. La mémoire de la forêt. Redécouverte et transmission des savoirs dans la vallée de Wëté, Nouvelle-Calédonie. *Journal de la Société des Océanistes*, 153, 2 : 259-274.
- Gauthier, J. 1996. *Les Écoles populaires kanak. Une révolution pédagogique ?* Paris : L'Harmattan.
- Geneix-Rabault, S., Dotte, A.-L. & S. Bearune. 2020. *Heeun-kot*, « chanter ensemble »: un hymne sur air de « destin commun » pour la Nouvelle-Calédonie ?. *Mots. Les langages du politique*, 124: 25-41.
- Goldsworthy, D. 1997. Indigenization and Socio-political Identity in the Kaneka Music of New Caledonia, in *Sound Alliances: indigenous peoples, cultural politics, and popular music in the Pacific*, dirigé par P. Hayward, pp. 45-61. New York : Cassell.
- Graille, C. 2015. *Des Militants aux Professionnels de la Culture: les représentations de l'identité kanak en Nouvelle-Calédonie (1975-2015)*. Thèse en Anthropologie sociale et ethnologie. Université Paul Valéry – Montpellier III.
- Harris, A. 2014 (dirigé par). *Circulating Cultures. Exchanges of Australian Indigenous Music, Dance and Media*. Camberra : ANU Press.
- Kanékawipa 2010. *D'une revendication politique à une revendication artistique. Quelle sera la jeune musique kanak ?* (compte rendu du forum 2010).
- Kasarhérou, E. 2014. Un caso di patrimonializzazione condivisa: gli oggetti ambasciatori della cultura kanak, in *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, dirigé par A. Paini & M. Aria, pp. 208-217. Pisa : Pacini, Percorsi di antropologia e cultura popolare, n.15.
- King, S.A., Bays B.T. & R.P. Foster 2002. *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. Jackson : University Press of Mississippi.

- Lambert [1900] 1976. *Mœurs et superstitions des néo-calédoniens*. Nouméa : SEH-NC, n. 14.
- Lefevre, T. 2015. “Nous ne sommes pas des délinquants!”. L'autorité coutumière et la marginalisation de la jeunesse urbaine kanak. *Ethnies, Emancipations Kanak*, 37-38 : 254-267.
- Leenhardt, M. 1947. *Do Kamo, La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Paris : Gallimard.
- Mallet, J. 2004. Ethnomusicologie des “jeunes musiques”. *L'Homme*, 171-172 : 477-488.
- Mokaddem, A. 2005. *Ce souffle venu des Ancêtres... L'œuvre politique de Jean-Marie Tjibaou (1936-1989)*. Nouméa : Expressions-Province Nord.
- Paini, A. 2003. “The kite is Tied to you” : Custom, Christianity, and Organization among Kanak Women of Drueulu, Lifou, New Caledonia. *Oceania*, 74 : 81-97.
- Paini, A. 2007. Tra associazionismo e gruppi femminili: uno spazio di azione e narrazione (Lifou, Nuova Caledonia). *La ricerca folklorica*, 55 : 39-50.
- Pillon, P. 1989. Mobilisation éthiques et genèse des organismes de développement du milieu rural mélanésien, in *Nouvelle-Calédonie: essai sur le nationalisme et la dépendance*, dirigé par M. Spencer, A. Ward & J. Connell, pp. 159-185. Paris : L'Harmattan.
- Saillant, F., Kilani, M. & B.F. Graezer (dirigé par) 2011. *Manifeste de Lausanne, pour une anthropologie non hégémonique*. Montréal : Liber.
- Stern, M. 2017. Le *reggae*, remède contre la marginalisation? Construction de la jeunesse urbaine à travers la musique (Port-Vila). *Journal de la Société des Océanistes*, 144-145 : 117-130.
- Tjibaou, J-M. 1996. *La Présence Kanak*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Trépied, B. 2018. Comment on écrit l'histoire des Kanak. Genèses et revisite des enquêtes d'Alban Bensa en Nouvelle-Calédonie, in *Le laboratoire des sciences sociales. Histoires d'enquêtes et revisites*, dirigé par G. Laferté, P. Pasquali & N. Renhay, pp. 183-233. Paris : Édition Raisons d'Agir.
- Vois, P. 1939. La musique des vieux. *Études Mélanésiennes*, 2 : 10-13.
- Waddell, E. [2008] 2016. *Jean-Marie Tjibaou. Une parole kanak pour le monde*. Tahiti : Au vent des îles.
- Webb, M. 2019. Melanesian worlds of music and dance, in *The Melanesian World*, dirigé par E. Hirsch & W. Rollason. New York: Routledge.

