

Alvina Ruprecht

Les théâtres francophones du Pacifique Sud



KARTHALA

Après une présentation de *Kanaké*, jeu scénique conçu par Jean-Marie Tjibaou, l'ouvrage propose dix-neuf entretiens avec des spécialistes du milieu théâtral, originaires des collectivités françaises du Pacifique Sud (Nouvelle-Calédonie et Polynésie française).

Ils nous offrent un nouveau regard sur ce que nous appelons le « théâtre », nous obligeant à relativiser notre perception « classique » de la pratique scénique et textuelle. Le résultat est à la fois une extraordinaire fusion des pratiques vivantes, qui relèvent autant d'une formation professionnelle telle qu'on en trouve en Europe que des pratiques rituelles qui structurent ces sociétés.

Plusieurs institutions jouent un rôle fondamental dans la création et la recherche dans ces territoires. Ce sont le Théâtre de l'Île, le Centre d'Art, le Centre Goa Ma Bwarhat à Hienghène, le Centre culturel Jean-Marie Tjibaou à Nouméa, ainsi que La Maison de la Culture et le Conservatoire artistique de la Polynésie française à Papeete.

L'œuvre de Jean-Marie Tjibaou, mise en scène par George Dobbelaere, est devenue un événement de rassemblement régional. Elle a inauguré des rapports entre une forme hybride de théâtre et les stratégies de l'anthropologie théâtrale telles que l'ont théorisées Richard Schechner et Eugenio Barba. Ceux-ci, comme Jean-Marie Tjibaou, croyaient que le théâtre pouvait transformer la culture. On peut ainsi situer le travail dramaturgique et scénique du grand chef kanak dans la mouvance mondiale des pratiques théâtrales de ces années de renouvellement culturel.

Alvina Ruprecht est critique théâtrale, professeure émérite de l'Université Carleton, rattachée au département d'Études théâtrales de l'Université d'Ottawa. Sa recherche et ses publications portent sur les théâtres de l'ensemble de la Caraïbe, sur l'océan Indien et le Pacifique Sud. Depuis 2007, elle collabore avec l'équipe de Jean-Michel Martial (L'Autre souffle), sur le Répertoire Intercaraïbéen, un projet de publication multilingue.

Lettres du Sud

Collection dirigée par Henry TOURNEUX

26 €

ISBN : 978-2-8111-1755-9

**LES THÉÂTRES FRANCOPHONES
DU PACIFIQUE SUD**

Visitez notre site :
www.karthala.com
Palement sécurisé

Couverture : Acrylique de technique mixte sur bois,
composition de Mathieu Venon (2006).

© Éditions KARTHALA, 2016
ISBN : 978-2-8111-1755-9

Alvina Ruprecht

Les Théâtres francophones du Pacifique Sud

**Entretiens
avec des artistes de Nouvelle-Calédonie
et de Polynésie française**

**Éditions KARTHALA
22-24, bd Arago
75013 Paris**

Remerciements

Tous mes remerciements au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Grâce à leur subvention, j'ai pu entreprendre ce projet de recherches dans le Pacifique Sud et le présent ouvrage est le résultat de mes observations dans la région. J'exprime ma gratitude à mon amie et collègue la professeure Christiane Makward qui a bien voulu m'accompagner pendant les voyages et me donner ses conseils. Elle a aussi relu et corrigé le manuscrit. Sans son soutien, cet ouvrage n'aurait jamais pu être réalisé. Je remercie également Flora Devatine qui a lu l'introduction et les entretiens tahitiens. Ses suggestions sur la langue tahitienne étaient extrêmement utiles. Je remercie aussi mon collègue et ami Tibor Egervari de l'Université d'Ottawa qui a relu l'introduction. Enfin, je dois reconnaître l'appui inconditionnel des artistes de Nouvelle-Calédonie et de la Polynésie qui ont bien voulu partager leurs souvenirs et leurs expériences, dont Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun, que j'avais rencontré au Salon du livre à Paris bien avant le voyage mais peu avant son décès.

Il faudrait mentionner les premières « rencontres » que j'ai eues avec ces régions grâce à Greg Germain et à Marie-Pierre Bousquet. Le Théâtre du Verbe Incarné en Avignon a présenté le film *Le Pardon* (2008) réalisé par une équipe de cinéastes de Nouvelle-Calédonie dont Wallès Kotra et Gilles Dageneau et une discussion avec Wallès Kotra après la projection du film a été un moment clé dans la préparation de mon voyage vers le Pacifique. Finalement je voudrais exprimer ma gratitude au personnel de la bibliothèque du Centre Culture Jean-Marie Tjibaou qui m'a fourni les documents et les captations de certains spectacles qui étaient si précieux pour ce travail.

Introduction

La problématique « théâtrale » contextualisée

Deux notions apparemment banales orientent cette étude : celle de « théâtre » et celle de « francophone ». En effet, dans les contextes géographiques qui nous intéressent, ces deux désignations font réfléchir. Le paysage politico-culturel francophone, dans notre cas, renvoie à deux Pays d'outre-mer (POM) de la France dans le Pacifique. Notons que POM est un qualificatif qui n'a pas d'existence constitutionnelle. La Polynésie et la Nouvelle-Calédonie sont deux « collectivités » à la différence que la première est une COM, une « collectivité d'outre-mer », et la seconde, une « collectivité *sui generis* », une « collectivité spécifique »¹ : l'archipel de la Nouvelle-Calédonie, composée de la Province Nord et de la Province Sud (constituant le « Caillou » ou la Grande Terre), et de la Province Îles Loyauté composées d'Ouvéa, Lifou et Maré. Nous parlons également de la Polynésie française composée de cinq archipels : l'archipel de la Société, où se trouve l'île de Tahiti dont la capitale est Papeete, l'archipel des Tuamotu, l'archipel des Gambiers, l'archipel des Marquises et l'archipel des Australes qui regroupe cinq îles dont Rapa Iti (Le petit Rapa), à ne pas confondre avec

1. <http://www.outre-mer.gouv.fr/?les-collectivites.html> (consulté le 1^{er} janvier 2015).

le Rapa Nui, le grand Rapa ou l'île de Pâques, une île de la Polynésie hispanophone dépendant du Chili.

Déjà, le mot « théâtre » est problématique puisque, selon l'acteur Pierre Poudewa (Nouvelle-Calédonie), le mot « théâtre » n'existe pas dans les langues kanak. Ceci n'est peut-être pas trop grave parce que le vocabulaire des historiens et des critiques est souvent à la remorque des recherches artistiques. Il faut du temps pour que la désignation appropriée s'adapte aux concepts associés aux formes de création inattendues et aux nouveaux regards sur les produits culturels les plus contemporains. Nous parlons sans difficulté du théâtre japonais, du théâtre indien, des théâtres africains. Mais est-ce que le concept occidental de « théâtre » garde sa signification d'origine européenne dans tous ces contextes ? Je n'en suis pas très sûre.

La tâche est facilitée lorsqu'il existe des écrits fondateurs qui définissent ces pratiques « théâtrales/performatives » locales. *Le Natya shastra* (qui date du début de l'ère chrétienne) est, entre autres pratiques artistiques, un traité de danse et un commentaire sur la théorie dramatique rédigé par le sage hindou Bhârat. Les écrits de Zéami définissent le théâtre Nô et montrent que le théâtre japonais trouve ses sources dans les rituels sacrés et profanes du XIII^e siècle². La thèse du malien Gaoussou Diawara organise les catégories des « aspects multiformes des arts scéniques de son pays » dont la « griotique », en insistant sur une vision didactique et thérapeutique de la pratique de ces artistes. Selon lui, le théâtre a pour mission de juguler la misère humaine, [puisque] la communauté humaine nécessite l'apport du théâtre pour la prévenir contre [...] l'éclatement de toute conscience morale³...». Il n'y a aucun doute que des formes d'expression peuvent être écartées par des historiens, des critiques ou des chercheurs si ceux-ci ne reconnaissent pas la signification de l'œuvre qu'ils contemplent, faute de vocabulaire

2. Zéami, *La Tradition secrète du Nô*, traduction de René Sieffert, Paris, Gallimard/UNESCO, 1960.

3. Gaoussou Diawara, *Théâtres et sociétés au Mali*, Bamako, Éditions Tériya, 1999, p. 8.

susceptible de cerner les phénomènes. Toutefois, nous ne souhaiterions pas entrer dans ce genre de discussion puisque ce n'est pas à nous de défendre la légitimité de ces pratiques. Il s'agit plutôt de tisser un réseau de relations entre différentes manières de faire, afin de construire une ou des poétique(s) à partir de ces pratiques et d'identifier des processus multiples qui constituent ce que nous pourrions appeler la performance dans cette région du monde.

Emmanuel Kasarhéro⁴, explique la présence du théâtre kanak de cette manière. « On essaie de donner leur chance à un certain nombre de formes qui ne sont pas abouties » et « on essaie de faire en sorte qu'il y ait un espace qui soit différent de l'espace politique, différent de celui des églises, un espace différent de celui de la coutume. Jusqu'à présent, notre pays était principalement structuré par ces trois piliers [...] Ce qui nous intéressait dans l'expression théâtrale [...] c'était d'une part, d'être attentif aux formes locales qui existaient ici et en même temps de rechercher dans la proposition internationale ce qui pouvait avoir un écho avec les problématiques artistiques et sociales » ici. Kasarhéro constate que le seul nom qui émerge est celui de Pierre Gope, un théâtre né « par la vision et la volonté de cet homme ». Autrement dit, le théâtre n'avait aucune raison de voir le jour dans le contexte kanak puisqu'il n'est pas ancré dans la tradition de cette collectivité. Pierre Gope serait l'heureux produit d'un seul individu exceptionnellement doué pour le théâtre...

Il existe des articles ponctuels sur certains auteurs dramatiques de la région, formés en France, dont la dramaturgie a attiré l'attention des critiques littéraires surtout⁵ ; il est vrai que, mise à part l'étude de Flora Devatine sur les théâtres polynésiens dans sa préface à *Matari*, le livre d'entretiens de Hamid

-
4. Adjoint du directeur du Département du patrimoine et des collections au musée du Quai Branly.
 5. Peter Brown, « *Les Dieux sont borgnes* et la question de l'histoire », *La Nouvelle-Calédonie, les Kanak et l'histoire*, sous la direction d'Eddy Wadrawane et Frédéric Angleviel, vol. 2, *Annales d'histoire calédonienne*, Paris, Indes savantes, 2008, p. 87-104.

Mokaddem⁶ et les études extrêmement intéressantes du chercheur australien Peter Brown, il n'existe aucune recherche détaillée sur le phénomène théâtral de la région du Pacifique Sud, qu'il s'agisse de la dramaturgie, de la pratique scénique, du jeu d'acteurs, ou même de la constitution d'un événement soumis à une pensée esthétique à l'intention d'un public, réalisé dans un espace réservé au jeu, sous la direction d'un « metteur en scène », un directeur d'acteurs ou un concepteur visuel. Pourtant, nous croyons que la matière d'une telle étude existe.

Recherches sur le terrain

Je souligne que je ne suis ni ethnologue ni spécialiste de l'histoire de l'Océanie ou de la culture polynésienne. Mes remarques relèvent d'une vision comparatiste, postcoloniale et anthropologique de la pratique théâtrale, ainsi que de mes recherches dans la Caraïbe francophone, créolophone et hispanophone. Ma vision empirique de la matière fait que je m'appuie beaucoup sur des recherches sur le terrain qui comportent la consultation des archives, les visites des lieux de création et surtout les échanges avec les artistes. Les discussions menées avec les artistes sur place, dont un certain nombre sont retranscrites et publiées dans ce volume, m'ont fourni des témoignages précieux qui ont éclairé ma démarche.

À partir de ces dix-neuf entretiens, il en ressort que le théâtre bat son plein sur les archipels du Pacifique, qu'il s'agisse d'écrits dramaturgiques dont la forme est héritée de l'Europe et le contenu conçu pour les populations européennes, francophones, calédoniennes, kanak et polynésiennes (comédies populaires, drames historiques, contes traditionnels), ou qu'il s'agisse de retours aux traditions orales qui donnent lieu à des

6. Hamid Mokaddem, *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie* /, entretiens avec Déwé Eperay Gorodey, Louis-José Barbançon, Pierre Wakaw Gope, Gilbert Kaloombat Téin, Nicolas Kurtovitch, Laurence Leroux, Jean Vanmai, Nouméa : Expressions-Province Nord, 2007, 229 p.

formes de « théâtre » insoupçonnées. Dans l'archipel polynésien, où la musique et la danse dominent, (les concours de Heiva), on constate le glissement de ces spectacles vivants vers le drame dansé, ainsi que l'engouement pour différents spectacles de théâtre populaire qui ressemblent parfois aux comédies européennes voire antillaises (les productions du guadeloupéen Jean-Pierre Sturm par exemple). Également populaires sont les spectacles hérités des pratiques tahitiennes traditionnelles du *orero* et du réseau de mythes et de récits fondateurs marquisiens qui circulent sur toutes les îles des archipels polynésiens. Les systèmes de référence et les significations sont ancrées dans des rituels de toutes origines et le résultat est une remarquable variété de pratiques qui comportent musique, danses codées, chant, récits. Les costumes, les coiffes et le maquillage à la fois traditionnels et modernes révèlent une fusion entre la forme et le récit historique dont la diversité nous permet de parler de « performance », terme associé à la discipline cofondée par Eugenio Barba et Richard Schechner, l'anthropologie théâtrale, qui orientera une partie de mes remarques.

Théâtre français ou océanien ?

Il est vrai que le français est la langue administrative de la région et la langue véhiculaire de la population d'origine européenne : immigrants et Calédoniens entre autres. Toutefois, il n'est certainement pas la langue véhiculaire dominante des populations tahitiennes qui parlent le tahitien⁷, ni des peuples kanak qui parlent de nombreuses langues mélanésiennes de l'archipel de Nouvelle-Calédonie, soit en tout 28 langues, 11 dialectes et un créole de Saint-Louis⁸. Notons également la

7. Selon Flora Devatine, qui ajoute une précision concernant les langues parlées par les populations autochtones de la Polynésie française.

8. Huit « aires coutumières » constituent la configuration du territoire selon l'organisation de la société kanak. « La diversité linguistique calédonienne », *Colloque l'Outre-mer : regards en archipel*, 8^e rencontre

quantité d'écrits en tahitien par l'auteur / acteur / metteur en scène Henri Hiro (1944-1990) ainsi que les textes de théâtre en tahitien de John Mairai, et ses spectacles populaires présentés au Centre culturel de Papeete. La pièce la plus importante de Valérie Gobrait, Matari'i (*La légende de Matari'i*) a été créée en tahitien et publiée en version bilingue dans une traduction française de l'auteur.

La compagnie de production Caméléon fait venir la majorité de ses spectacles de l'Europe francophone mais partout ailleurs, le français fonctionne comme langue administrative et puis comme langue seconde. Pour les auteurs d'origine tahitienne, la langue locale est toujours la porte d'entrée aux légendes polynésiennes où les artistes puisent leurs figures mythiques et leurs histoires fondatrices de la région qui sont souvent le fondement de poèmes dramatiques représentant la création du monde. Sans la langue tahitienne, un théâtre polynésien n'existerait pas. Le travail en français de l'auteur dramatique et poète Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun (1953-2011) est un bon exemple de ce processus.

On n'en dirait pas de même pour la distinction entre le français et le créole qui se partagent équitablement l'espace théâtral dans la Caraïbe et l'océan Indien (La Réunion), le résultat des rapports culturels devenus très proches depuis que La Réunion, la Martinique, la Guadeloupe et la Guyane, sont devenus des Départements de la France en 1946 avec la loi de la départementalisation sans oublier Mayotte (l'archipel des Comores) devenue le cinquième DOM en 2011. En revanche, la Nouvelle-Calédonie est une Collectivité spécifique (*sui generis*) en voie d'indépendance depuis des accords de Matignon (1988) et les accords de Nouméa, votés en 1998⁹. Grâce à ces étapes, le

des services éducatifs de musées, bibliothèques, archives et théâtres disponible en ligne (consulté le 13 octobre 2014).

9. « En décembre 1998, l'Assemblée nationale a adopté les dispositions prévues par l'accord de Nouméa, déterminant l'avenir du territoire de Nouvelle-Calédonie. » Isabelle Leblic, « Chronologie de la Nouvelle-Calédonie » 26 juin 1988, *Journal de la Société des Océanistes*, 117, 2003-2, p. 305 ; <http://jso.revues.org/1335> (consulté le 14 novembre 2014).

territoire a désormais la possibilité d'accéder à l'indépendance. Ces accords ne concernent pas la Polynésie (Collectivité d'outre-mer) même s'il existe des tendances autonomistes et indépendantistes au sein de la Polynésie. Sur le plan culturel donc, tous ces archipels sont bien plus éloignés de la France que les Départements et on remarque le développement d'une conscience culturelle océanienne dans l'ensemble de la région du Pacifique. Certains artistes et directeurs artistiques français, calédoniens, kanak et tahitiens entretiennent des liens suivis avec les pays de la région à différents moments de leur carrière. Par exemple, Isabelle de Haas, directrice artistique de Pacifique & Cie..., dont la troupe est basée à Nouméa, a déjà représenté la Nouvelle-Calédonie au Festival des Arts du Pacifique aux îles Cook, à Rarotonga. Pierre Poudewa, acteur et pédagogue a suivi des stages de formation théâtrale avec les acteurs maori en Nouvelle-Zélande et les œuvres de Pierre Gope et de Nicolas Kurtovitch sont traduites en anglais et analysées par les spécialistes australiens¹⁰.

La Nouvelle-Calédonie

Nous sommes parties avec une enregistreuse et quelques copies des œuvres publiées de Pierre Gope et d'Anne Bihan, que je m'étais procurées grâce à une rencontre avec Anne Bihan au Salon du livre à Paris en 2007. Dès notre arrivée à Nouméa, nous avons eu une première rencontre avec l'historien et auteur dramatique Ismet Kurtovitch, avec l'auteur dramatique et metteur en scène Pierre Gope et nous avons, bien sûr, revu Anne Bihan dont les renseignements sur le milieu théâtral nous ont

10. Peter Brown, « Récit fondateur et culture politique en Nouvelle-Calédonie. *Ta Kanak* de Mélanésie 2000 au Festival des Arts du Pacifique (1975-2000) », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 11, n° 4 (décembre 2008), 539-557.

beaucoup aidées. L'auteur nous a orientées, entre autres, vers la bibliothèque de la ville où nous avons repéré les revues et les publications consacrées à la culture locale qui suivaient l'activité théâtrale dans la capitale et ailleurs. Ainsi, nous avons fait le tour du milieu du spectacle vivant et fixé rapidement des rendez-vous avec certains artistes et administrateurs de la scène. Ces contacts ont éclairé le clivage important entre les populations calédonienne, française et kanak, ce qui a initié une réflexion sur l'orientation de notre manière d'aborder la pratique théâtrale dans ces espaces archipéliques multiculturels où la langue française n'est pas toujours la langue véhiculaire d'une partie de la population et où l'anglais est aussi très présent à cause des rapports avec les auteurs fidjiens et néo-zélandais.

Nous avons rencontré des musiciens, des conteurs, des danseurs, des *orero* (en Polynésie), des cinéastes, des acteurs, des auteurs, des pédagogues, des poètes, des metteurs en scène et des directeurs artistiques des institutions culturelles. Nous avons aussi consulté les archives de ces institutions, surtout celles du Centre culturel Jean-Marie Tjibaou, nous avons visionné les DVD de certains spectacles et examiné les archives personnelles qu'Anne Bihan et Anne-Sophie Conan ont eu la gentillesse de mettre à notre disposition. Nicolas Kurtovitch, qui nous a reçues dans son bureau au Lycée Do Kamo, nous a passé le DVD de son spectacle le plus récent (*La Commande*) ; Ismet Kurtovitch nous a fait cadeau des copies de ses tapuscrits qui depuis, ont été publiés et chacun nous a remis des publications parmi les plus récentes. L'accueil était au-delà de tous nos espoirs. Bien sûr, la revue *Mwà Vée* publiée par le Centre culturel Tjibaou (Nouméa) a été une source importante d'information et depuis, nous avons retrouvé cette revue à la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris où j'ai pu me renseigner davantage sur les formes de musique *aé aé* et les *taperas* dont Anne-Sophie Conan et Kaloonbat (Gilbert) Téin parlent souvent.

Pendant un après-midi au Centre d'Art de Nouméa, nous avons rencontré les artistes installés sur place : Stéphane Piochaud et ses collaborateurs de la troupe la compagnie Calédofolies - Les Incompressibles, et Anne-Sophie Conan,

responsable du Chapitô. Ces responsables nous ont fait visiter les salles de théâtre, des lieux de répétition, leurs bureaux et leurs archives. Isabelle de Haas, metteuse en scène, formatrice, comédienne et directrice artistique de la troupe Pacifique & Cie..., nous a fait visiter son grand studio de répétition et ses bureaux dans un autre quartier de la ville.

Peu après, nous sommes parties en voiture vers Hienghène dans les montagnes de la Province Nord pour rencontrer l'acteur/pédagogue Pierre Poudewa et Gilbert Téin, musicien, conteur et directeur artistique (jusqu'en 2010), du Centre culturel Go Ma Bwahrat à Hienghène. Sur le chemin du retour, après avoir visité Tiendanite (Hyendanit), le lieu de naissance de Jean-Marie Tjibaou¹¹, nous avons passé un après-midi avec Sonia Meuret-Kondolo, la directrice, à l'époque, du centre culturel de Koohnê (Koné). Ces endroits sont des hauts lieux de la culture kanak de la Province Nord.

Comment parler du théâtre ?

Premier constat : les responsables de toutes les institutions culturelles que j'ai visitées ont associé la notion de « théâtre » à une scène qui assure la séparation entre l'espace de création et le public, à un texte avec didascalies, à la construction d'un récit ou d'une fable, à une suite d'actes qui comporte des scènes, à une tension psychologique, à une langue poétique ou réaliste, aux monologues, aux dialogues, aux répliques proférées par des personnages, à une action qu'on pourrait qualifier de comique ou de tragique selon les catégories aristotéliennes, en fin de compte, à toutes les catégories qui correspondent aux conventions du théâtre telles qu'elles ont évolué dans la culture française et européenne.

11. Tjibaou, homme d'État et écrivain dont la création théâtrale, *Kanaké, Jeu scénique en trois tableaux*, a marqué les esprits à l'époque en faisant écho aux textes postcoloniaux d'Albert Memmi, d'Aimé Césaire et de Franz Fanon. Son assassinat en 1989 a profondément changé le paysage politique en Nouvelle-Calédonie.

Emmanuel Kasarhérou, que j'ai rencontré au Centre culturel Tjibaou et plus tard au musée du Quai Branly (Paris) où il est actuellement adjoint du directeur du Département du patrimoine et des collections au musée du Quai Branly, m'a assurée que les théâtres martiniquais et haïtiens n'ont pas marché en Nouvelle-Calédonie parce que le public local ne s'identifie ni aux Antilles ni à l'Afrique et peut-être aussi parce qu'il s'agissait d'œuvres trop « littéraires ». Il pense aussi que le public local est plus volontiers attiré par les œuvres dont le contenu est océanien ; les auteurs/metteurs en scène tels que Pierre Gope, Nicolas Kurtovitch, Isabelle de Haas et Ismet Kurtovitch, attirent un public nombreux et mixte alors que le théâtre européen attire un public « massivement européen ». Ce public européen est en réalité composé d'éléments très divers. Faut-il faire une distinction entre les Européens (fonctionnaires et métropolitains récemment arrivés) et Calédoniens dont les ancêtres étaient en particulier des bagnards arrivés au XIX^e siècle, ou des immigrants établis sur place depuis plusieurs générations ? Puisque ces « Européens » sont à la fois les gens récemment arrivés de France et les Calédoniens déjà sur place depuis des générations, il est difficile voire impossible de conclure que l'origine « ethnique » européenne implique une prédilection pour le théâtre.

On peut affirmer que le fait d'être trop littéraire pourrait justifier le manque d'intérêt du public mais les auteurs comme Anne Bihan, Nicolas Kurtovitch et Pierre Gope sont très « littéraires » et leurs créations marchent très bien, même auprès des élèves selon Sonia Meuret-Kondolo, du Centre culturel de Koné, sûrement parce que les contenus et les thématiques interpellent tous les spectateurs, dont ceux de la Province Nord.

On apprécie également le fait que le contenu d'une certaine dramaturgie qui convient à la majorité des spectateurs européens sur place, surtout ceux qui sont arrivés récemment, pourrait ne pas coïncider avec les goûts de l'ensemble du public local, qui chercherait des références à sa propre réalité. Notons aussi les remarques de Gilbert K. Téin, sur sa première expérience théâtrale : Téin décrit ses premières rencontres avec le théâtre au Festival des Francophonies à Limoges (1989) et surtout avec le

jeu des acteurs/auteurs ivoiriens. Selon lui, leur langue « n'était pas complètement [le] français mais ils étaient des artistes de la scène et les gens les prenaient au sérieux ». Quelle surprise pour lui ! Il a reconnu surtout Souleymane Koly qui avait travaillé avec Pierre Gope et il rappelle l'évolution de Pierre Gope sur place et comment il a constitué sa propre troupe avec l'appui de Koly en 1998. Ainsi Téin s'est rendu compte que la personne qui se présente devant le public a bien le droit de réinventer la langue française à sa manière et que parler comme un sociétaire de la Comédie-Française n'est pas du tout une obligation. D'ailleurs, pour faire du théâtre, il n'est pas non plus nécessaire de faire une école professionnelle pour apprendre la bonne diction. Voilà comment le festival à Limoges a transformé sa perception de la pratique scénique.

À plusieurs reprises nos interlocuteurs ont affirmé que le « théâtre » n'est pas une activité qui attire la population kanak et qu'il n'est pas dans les mœurs kanak de payer pour un spectacle ni de s'asseoir dans un édifice fermé pour regarder une pièce. M^{me} Meuret-Kondolo, pour sa part, tout en acceptant le sens de ces commentaires, a essayé de nous donner des explications historiques du phénomène en remontant à l'arrivée des colons français en 1853, à l'arrivée des forçats de la colonie pénitentiaire à Nouville dès 1857, et surtout en soulignant l'influence des missionnaires qui ont interdit toute manifestation des traditions culturelles mélanésiennes. Tous nos interlocuteurs et interlocutrices en parlent longuement dans les entretiens, et en regard de cette histoire, M^{me} Kondolo a bien insisté sur le rôle actuel de tous les centres culturels. Ils doivent raviver le patrimoine culturel détruit par les missionnaires dès leur arrivée sur les lieux. Par ailleurs, puisque le théâtre n'a rien contribué à la culture oblitérée, il n'est pas du tout pris en compte. On constate l'orientation postcoloniale de son champ de réflexion lorsqu'elle identifie un lien possible entre la destruction de la culture locale par les Européens, appuyés par l'église, et l'incapacité pour l'acte « théâtral » de réactiver la mémoire collective kanak. Le théâtre serait souillé par ses rapports trop rapprochés aux Européens dont les ambitions colonisatrices auraient fait du

théâtre une activité suspecte. Il est clair que la notion de théâtre suscite des opinions divergentes voire contradictoires et les remarques de Sophie Meuret-Kondolo, de Gilbert Téin et d'autres interlocuteurs, en sont la preuve.

Pourtant, M^{me} Kondolo ajoute : « Je dis toujours que nos rituels sont des mises en scène qui correspondent à une forme de théâtre ». Parler de « mise en scène » évoque tout de même une perception beaucoup plus nuancée, sans contredire ses remarques précédentes, au sujet des rapports entre la parole cérémonielle qui organise la vie kanak et la fonction esthétique qui rend ces cérémonies d'échange, avec déclamations, costumes, maquillages, danses, aussi divertissantes (c'est-à-dire théâtrales) qu'efficaces, voire transformatrices, ce qui est la vraie fonction des échanges coutumiers dans la tradition kanak¹². D'ailleurs, l'anthropologue Marcel Mauss, que le théoricien américain Richard Schechner aimait évoquer¹³, avait analysé le système de dons et la notion de monnaie parmi les rituels importants des populations mélanésiennes¹⁴. Quant à M^{me} Meuret-Kondolo, sa remarque est tout à fait intéressante car elle met le doigt sur la vision d'une performance dont la fonction est partagée entre rituel (efficacité) et mise en scène (divertissement).

Une réflexion anthropologique sur le théâtre

Schechner déplace sa réflexion anthropologique sur le domaine du théâtre puisque le rituel sacré et/ou désacralisé (la distinction ne serait pas toujours nécessaire car les catégories s'imbriqueraient) est une forme de comportement humain lié au

12. Julia Ogier-Guindo, « Le pays invisible. Représentation de la mort dans les discours cérémoniels kanak (Nouvelle-Calédonie) », *Cahiers de littérature orale*, 69, 2011, p. 79-106.

13. Schechner, Richard, « From Ritual to Theatre and Back. The Structure/Process of the Efficacité-Entertainment Dyad », *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists, 1977, p. 63-98.

14. Marcel Mauss, « Principes, raisons et intensité des échanges de dons (Mélanésie) », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 174-193.

« théâtre, danse, musique et des formes de peinture », soit aux « techniques du corps » (Mauss). D'autres interlocuteurs kanak et calédoniens, ainsi que la metteuse en scène et fondatrice de la structure itinérante le Chapitô, Anne-Sophie Conan, nous ont expliqué qu'à partir du moment où les hommes, les femmes et les enfants kanak peuvent intégrer facilement l'espace du spectacle, tel un chapiteau en plein air où ils peuvent entrer, sortir et manger à leur gré ou amener les enfants et discuter avec les acteurs, l'indifférence cède à la curiosité, voire à l'enthousiasme. Désormais, certains jeunes veulent suivre les acteurs de la troupe de Conan pour partager leur expérience « théâtrale », devenue un véritable processus de travail qui les attire vers cet acte de création. Voilà qu'émerge la perception d'un spectacle théâtral comme « processus », non pas un acte discret et accompli, mais plutôt un événement provisoire et toujours en état d'adaptation, et ceci est d'une importance capitale.

Selon Richard Schechner, la notion de « performance » associée au rituel s'est clarifiée dans les aventures qui ont vu le renouvellement du spectacle vivant, marqué par l'irruption sur la scène entre les années 1950 et les années 1970, la même période que la création de *Kanaké* (Jean-Marie Tjibaou), des œuvres de Jerzy Grotowski (Théâtre laboratoire), de Julian Beck et Judith Malina (Living Theatre), et du théâtre « environnemental » de Richard Schechner. Déjà à l'époque, la notion de performance associée à l'acte corporel et dont le but est de transformer tous les participants, a changé la manière dont les artistes, spécialistes, et le public en général, reçoivent et définissent l'événement théâtral¹⁵.

15. Depuis, la notion de « Performance Studies » est bien établie et a remplacé la désignation « Études théâtrales » en Amérique du Nord. En s'inspirant de la pensée de Schechner et de Jean Duvignaud, Jean-Marie Pradier a fondé la discipline d'éthnoscénologie en France (1995) où la notion de « performance » devient le concept clef. Voir Jean-Marie Pradier en coordination avec Jean Duvignaud et Cherif Khaznadar, *La Scène et la Terre : questions d'éthnoscénologie*, Internationale de l'Imaginaire n° 5, Actes Sud, 1996.

Quant aux jeunes qui découvrent le théâtre itinérant d'Anne-Sophie Conan, une telle ouverture pour ce public s'explique facilement à la lumière des théories de Schechner. Lorsque le « Chapitô », la structure itinérante d'Anne-Sophie Conan, arrive avec les artistes de Nouméa sur les territoires d'une tribu, le premier acte réalisé entre eux et les responsables de la tribu est de faire la « coutume », un échange de dons entre les arrivants et les habitants, qui donne aux nouveaux venus le droit d'investir l'espace, de poser leur décor et de faire leur spectacle. Ce rituel d'échange est le premier geste incontournable du processus de la représentation théâtrale qui ne fait pas partie des spectacles présentés dans les lieux clos de Nouméa. Le public kanak comprend immédiatement le sens de ce processus et tous les éléments intégrés dans la cérémonie d'échange qui sont aussi associés aux étapes de l'événement performatif telle que la disparition des barrières entre acteurs et membres de la tribu. M^{me} Conan a su joindre la logique de la coutume à la logique anthropologique d'un spectacle théâtral aux yeux d'un public dont la vie est marquée par de multiples cérémonies. On pourrait conclure que le mur entre les cultures n'est pas aussi étanche que certains veulent le croire mais que l'absence de dialogue entre Kanak et non-Kanak a plutôt donné lieu à un problème de conceptualisation de la notion de théâtre qui serait à l'origine de l'abîme qui semble s'être creusé entre la culture européenne (française) et les pratiques culturelles des peuples sur place.

Pour replacer la notion occidentale de « théâtre » sous le concept parapluie de « performance », on peut citer l'acteur, théoricien et disciple de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, qui explique ce rapport entre « performance » et les catégories anthropologiques de la pratique théâtrale. L'anthropologie théâtrale est l'étude du comportement socioculturel et physiologique de l'être humain en situation de représentation dans un espace de jeu¹⁶ et cette vision ouvre toutes sortes de réflexions

16. Eugenio Barba et Nicola Savarese, *The Secret Art of the Performer, A Dictionary of Theatre Anthropology*, London and New York, Routledge, 1991, p. 8.

possibles sur les pratiques associées au théâtre. Schechner, de son côté, délimite les sphères de performance : divertissement, thérapie, didactique, rituel¹⁷. L'anthropologue Mauss propose une classification des « techniques du corps » qui aboutit à l'explication d'une réaction psycho-physiologique du corps humain en situation réelle de rituel. Schechner a adapté ce principe à la situation (théâtrale) de performance « rituelle », qui aboutit à une véritable réaction psycho-physiologique puisqu'elle agit d'abord directement sur le corps et passe ensuite à la conscience de l'individu : transe, communication avec une force « transcendante », acte de possession. Cette explication est extrêmement simpliste mais elle me permet de décrire les catégories associées à ce que Schechner nomme le « théâtre-rituel », une catégorie de performance composée à la fois de l'expérience psycho-physiologique et de l'expérience de divertissement pur, provoquée par des éléments purement esthétiques (décor, musique, jeu, amusement, costumes) qui rehausse le plaisir visuel/auditif en y apportant la vision artistique du metteur en scène. Voilà la nature de l'événement « double » qui constitue l'essence du théâtre selon Schechner¹⁸ : la fusion d'une pensée esthétique et une pratique transformative, inspirée d'une véritable cérémonie sacrée/désacralisée, telle que l'expérience initiée par l'échange coutumier des ignames, inscrits dans le spectacle de Jean-Marie Tjibaou/Georges Dobbelaere (*Kanaké*, Jeu scénique en trois tableaux, présenté en 1975 au festival *Mélanésia 2000* à Nouméa¹⁹).

Il faut ajouter qu'en Amérique, Schechner adopte cette vision duelle du théâtre dans le contexte de la contestation politique des années 1970. Il souhaitait « transformer la culture » [américaine] qui avait abouti à la guerre du Viêt Nam. Il fallait donc

17. Richard Schechner, « Introduction », *The Future of Ritual. Writing on Culture and Performance*, Routledge, 1993, p. 1-23.

18. Schechner, *Essays on Performance Theory*, 1977, p. 63-98.

19. Virginie Soula évoque le texte « *le jeu scénique Kanaké* » dans *Histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie (1853-2005)*, Éditions Karthala, publié avec le concours de la Province sud et la Maison du Livre de la Nouvelle-Calédonie, 2014, p. 157-163.

intégrer au théâtre le processus des rituels non occidentaux afin de changer les conventions de la pratique théâtrale occidentale pour qu'elle fabrique de nouveaux comportements et de nouvelles pensées. Notons que Julian Beck, directeur artistique du Living Theatre, avait fait irruption dans le festival d'Avignon en 1968 afin de perturber le haut lieu de la culture théâtrale européenne et imposer une nouvelle vision de théâtre contestataire (influencé par le théâtre politique d'agitation et de propagande de Piscator). Cette intervention a profondément changé le Festival en donnant lieu au « off » qui a ouvert la culture théâtrale à toutes les classes sociales. Grâce au théâtre, ces artistes se croyaient capables d'assurer l'harmonie entre les hommes. Inspiré d'une vision anthropologique du théâtre, ces activistes de la culture ont créé une activité théâtrale qui représentait un espace culturel « liminal » où les règles antérieures ne fonctionnaient plus, où les éléments contradictoires n'opposaient plus de résistance, et où les participants cherchaient à atteindre un esprit de « *Communitas* », une fusion qui efface toutes les différences. Le « théâtre » dans ce sens devient une forme de thérapie qui transforme la collectivité et assure l'unité de tous les participants. Schechner insiste sur ce phénomène « collectif » en parlant des apports des rituels hindu, maya, katakali, javanais, yaqui, vaudou (haïtien), nô, et des pratiques shamaniques des peuples autochtones des Amériques.

Les spécialistes du théâtre postcolonial avaient, en effet, accusé Peter Brook, Schechner, Julian Beck, David Chaikin et tous ceux qui s'inspiraient des éléments empruntés aux autres cultures, de s'être approprié ces cérémonies pour les transformer à leur manière sans respecter leurs origines. Néanmoins, il faut noter cette coïncidence remarquable : l'événement *Melanesia 2000* (1975) a inclus le spectacle de Jean-Marie Tjibaou, *Kanaké*, une manifestation collective qui voulait unir tous les peuples de la Nouvelle-Calédonie en faisant reconnaître les différentes formes de culture kanak pendant une grande fête de « théâtre » populaire. Elle s'est tenue à la même époque que les réalisations des artistes de la scène internationale dont le travail fut théorisé par Richard Schechner. En effet, tous les artistes

mentionnés sous le concept parapluie de « théâtre-rituel », ont perçu l'événement théâtral comme un grand rassemblement harmonieux de toute l'humanité et le spectacle de Jean-Marie Tjibaou n'était pas des moindres.

En Nouvelle-Calédonie, *Kanaké* fut une rencontre d'une grande importance entre l'évolution de la culture kanak et la reconnaissance d'une pratique qu'on pourrait associer à la notion de « performance », avec les rapports entre rituel et une forme de théâtre dont le fondement est la redéfinition des conventions de la pratique européenne dans l'espace kanak. En effet, le théâtre kanak serait un processus qui transforme et régénère la culture locale et Jean-Marie Tjibaou était au centre de cette démarche. Les réactions parmi les voix les plus influentes du milieu culturel ont confirmé les transformations et les prises de conscience engendrées par ce spectacle remarquable. Fote Trolue et Joseph Caihe parlent de « L'éveil d'un peuple » ; Kaloï Cawidrone, Romain Hmeun et Jean-Pierre Velot intitulent leur commentaire « Faire comprendre qu'un peuple existe » ; Octave Togna parle de « revaloriser notre culture » et selon Bwēnga Raymond, Pwārapwēpwé, et Déwé Gorode, « Après *Mélanésia 2000*, on a commencé à respecter les Kanak ». Le spectacle a attiré l'attention des Blancs et préparé tous les peuples de l'île à recevoir la grande cérémonie de réconciliation, celle de Matignon, avec les accords signés en 1988. Le malheur a fait que Jean-Marie Tjibaou fut assassiné en 1989 mais depuis, le pays s'est engagé dans une transformation politique importante en voie de l'indépendance, transformation dont les étapes sont expliquées dans les entretiens d'Anne-Sophie Conan, Stéphane Piochaud, Pierre Poudewa et Gilbert Téin. La performance intitulée *Kanaké* a déclenché une nouvelle vision du monde et une nouvelle vision de réconciliation identitaire qui a eu des répercussions importantes.

Une poétique théâtrale kanak

Le résumé du scénario qui rend trop peu compte de la chorégraphie et du travail visuel réalisé par les danseurs et les orateurs, mérite un coup d'œil rapide sur le processus méticuleux et insoupçonné derrière l'événement dont Georges Dobbelaere rend compte dans son article « Le jeu scénique *Kanaké*²⁰ ». Le processus de création par Dobbelaere et Tjibaou révèle surtout le continuum d'un monde oral qui aboutit à une fusion grandiose entre les vivants et les morts, soit des cérémonies efficaces menées par des figures quasi-shamaniques qui laissent leur empreinte sur le travail esthétique du metteur en scène. Le résultat est une poétique théâtrale d'une grande originalité, tout à fait apte à incarner les sources ancestrales d'un art de la scène associé, dans ce cas-ci, à Nouvelle-Calédonie.

Notons les étapes de ce processus qui sont aussi d'une grande importance. Un premier contact avait eu lieu en 1973 lorsque George Dobbelaere a reçu Jean-Marie Tjibaou, Jacques Iékawé et Philippe Missotte dans la région parisienne. Ils venaient lui demander de réaliser le spectacle qui serait l'accomplissement d'un festival d'art mélanésien. Les invités parlaient des corvées humiliantes sous les militaires, des femmes avilies « offertes à une tribu alliée des Français et qui au cours de la nuit se pendirent toutes ensemble aux branches du banyan » (Dobbelaere, 101). C'était le début de son processus d'apprentissage sur la société kanak. Dobbelaere a ensuite reçu une déclaration implacable, destinée aux autorités territoriales et nationales : « La non-reconnaissance qui crée l'insignifiance et l'absence de dialogue ne peuvent amener qu'au suicide ou à la révolte » (102). Dobbelaere explique le contexte de ses premières recherches qui lui ont permis d'esquisser un plan de spectacle : (1) démontrer les valeurs de la culture kanak ancestrale ; (2) décrier sa profanation ; (3) évoquer les nouvelles relations

20. George Dobbelaere, « Le jeu scénique kanak », *Journal de la Société des océanistes*, 1995, p. 101-109 (consulté en ligne le 20 octobre, 2014). Les références aux citations qui suivent renvoient à cet article.

qui pourraient s'instaurer entre deux peuples reconnaissant leurs qualités et leurs possibilités de partage et de vie commune (102).

Ses premiers contacts avec la littérature kanak traduite en français, qu'il a repérée au Musée de l'Homme à Paris, l'ont frappé par la solennité et la qualité de la langue, la rythmique décasyllabique des discours prononcés lors des cérémonies et surtout le fait que les textes étaient avant tout « liturgiques » dans le sens de la pratique religieuse et de discours prononcés à de grands rassemblements. Le metteur en scène a commencé à distinguer les différentes cérémonies possibles : l'accueil des initiés, la consécration des ignames entre autres, et il a tout intégré dans son scénario. Tjibaou a voulu convoquer toutes les tribus de la Grande Île pour réaliser le *boenando* (l'échange rituel des ignames) mais en se limitant à quatre langues : le français, le *paicî*, le *ciamuhi* et l'*ajië*.

Une fois le texte rédigé en français, ils ont invité le père de Marie-Claude Tjibaou, M. Matayo Doui Wetta, accompagné des amis qui parlaient les trois langues kanak concernées. Ils devaient écouter une première lecture du texte pour évaluer le processus de traduction. Après la lecture à haute voix du texte en français par Dobbelaere, M. Doui Wetta et ses amis ont travaillé toute la nuit et le résultat était étonnant. À la lecture, Dobbelaere, sans comprendre leur traduction, a trouvé que les trois langues kanak étaient comme « un bruissement doux, comme un murmure de feuilles sèches, une brise dans les branches, rythmé d'appropriations sources » (103) ; l'antithèse des grandes phrases liturgiques de style européen. Finalement, étant donné l'étendue de l'aire de jeu, l'équipe a décidé d'enregistrer les déclamations et de faire du *play-back* puisque ces voix ne portaient pas suffisamment.

Pour ce qui est des danseurs et des actes rituels, il y a eu d'autres problèmes. Le metteur en scène avait organisé des mini-festivals pour sélectionner des danseurs et vérifier les prises de son. Il s'est rendu compte que les Mélanésiens avaient honte de présenter leurs propres rituels et leurs propres textes liturgiques devant des Blancs puisque leur culture était devenue la culture « de la honte » (104) et il leur manquait l'élan que

Dobbelaere cherchait. Afin de résoudre le problème, il a décidé de faire un jeu « théâtral selon les conventions artificielles du théâtre européen », très différentes des conventions du théâtre rituel où les gens ne pouvaient pas « jouer » mais devaient « être », selon les exigences des cérémonies. Cependant, « être » devant les Blancs, leur posait justement des problèmes. Voilà ce qui explique la forme de jeu stylisé réalisé au deuxième tableau du scénario qui en comportait trois. Les Kanak pouvaient se cacher derrière des marionnettes grotesques, des masques, et par conséquent la honte n'avait plus de raison d'être parce que les « acteurs » pouvaient disparaître derrière les éléments de la mise en scène. Le jeu « théâtral » fonctionnait comme une forme de thérapie collective pour libérer les participants kanak de leurs craintes et leur malaise devant les Blancs. Ainsi, Dobbelaere a pu opérer une fusion entre la forme et le fond pour guérir les blessures psychiques au plus profond des participants.

Quant aux rituels « véritables » que comportaient les tableaux 1 et 3, le metteur en scène s'est rendu compte qu'il fallait recourir aux figurants authentiques pour éviter de leur faire « jouer » des rôles comme à des acteurs de la scène européenne que nous avons remarqués dans le deuxième tableau. Les réponses des clans étaient évidentes : « Pourquoi recréer un faux clan du Requin (tableau 1) puisqu'une lignée ayant pour totem cet animal existait réellement ? » Ou bien « Pourquoi se mettre en quête d'un orateur qui ouvrirait la cérémonie puisque dans chaque lignage le rôle était déjà dévolu à une personne précise ? » (104) Puisque de vrais orateurs existaient, les acteurs n'étaient pas nécessaires. Ou encore, « Quelle idée de chercher un comédien qui ferait semblant de réciter les généalogies puisque dans la tradition *païcî*, il y avait Emmanuel Naouna [« Un grand Kanak au cœur du Festival Mélanésia 2000 » selon Alban Bensa²¹] qui, seul, avait le droit et la capacité de le faire ? » (104). Tous les figurants existaient

21. Bensa, Alban, « Emmanuel Naouna : “Un grand Kanak” au cœur du Festival Mélanésia 2000 », *Journal de la Société des océanistes*, 100-101, 1995, p. 128-132.

déjà, voilà ce que le metteur en scène constatait. Les acteurs n'étaient pas nécessaires puisque les fonctions étaient incarnées par des vivants et voilà l'essence de cette poétique théâtrale : « Pour faire vrai, il fallait que je construisse un faux environnement (éléments de décors, sonorités, costumes) mais dans lequel évolueraient d'authentiques dignitaires... » (104).

En effet, puisque la fonction véritable d'E. Naouna était de proclamer la généalogie des clans de la Province Nord, il devait réaliser la même fonction en tant qu'initié, lorsque le personnage de *Kanaké, le grand initié* (à la fin du premier tableau) « doit réciter d'un seul trait, sans faute et très vite, toute sa généalogie ». Cela était une chose presque impossible pour un acteur alors qu'E. Naouna l'a fait sans problème : « planté devant le micro pendant vingt bonnes minutes sans que nous osions l'interrompre » (105).

L'équipe avec l'aide de M^{me} Tjibaou a tout fait pour recréer l'environnement coutumier authentique. À partir de ce moment, la recherche de Dobbelaere est fascinante. Selon lui, après avoir retrouvé les hommes issus des lignages concernés, il fallait leur procurer les objets pour faire la coutume dont le bracelet de cheville en pousse de cocotier et d'autres objets pour un contre-don tel qu'une bande magnétique. Le résultat était une représentation orale bouleversante dont la description de Dobbelaere évoque l'émotion profonde de ce moment de contact réel avec les ancêtres et un passé en voie de disparition, rendu possible par la performance : « Les douze hommes formaient un cercle autour de l'orateur. Ils marchaient en chuintant un accompagnement rythmé : à leurs chevilles les feuilles de cocotier bruisaient doucement. Sans interruption, la généalogie se déroula depuis sa source, [...] et s'acheva au bout de trente minutes, ponctuée d'une forte acclamation. Puis le silence se fit pendant que les hommes se rhabillaient. Mon propos n'était pas utopique ; le théâtre pouvait resacraliser la liturgie ! » (105) On pourrait même imaginer que ces moments du processus de création étaient encore plus forts que ceux de la représentation publique parce que les observateurs avaient pu profiter de la présentation spontanée d'origine, tandis que le public allait voir

une re-présentation, soit une tentative de re-produire un geste authentique qui ne serait pas tout à fait la même chose.

Selon le metteur en scène, ils devaient reconstituer les deux cents costumes kanak d'avant la conquête. Pour ce faire, il fallait trouver le tissu naturel approprié et il explique comment, revenu en France, il a passé du temps dans les magasins parisiens à chercher des étoffes qui ressemblaient autant que possible aux tissus authentiques dont il ne disposait pas, pour imiter le tapa, une étoffe malléable fabriquée d'écorces battues, non tissée. Par exemple, pour créer des vêtements mélanésiens sacrés, il a acheté « cent mètres de raffia [*sic*] une fibre végétale plus acceptable que le plastique » pour fabriquer la jupe d'avant les robes missions en Nouvelle-Calédonie. Point par point, explique Dobbelaere, « j'effectuai des transpositions entre le passé, tel que je pouvais l'imaginer et le présent, tel que je pouvais le reconstituer » (106). Selon Dobberlaere, il a procuré tous les tissus et les accessoires sans l'aide de qui que ce soit : « À cela, j'ajoutai des plumes de coq noires et blanches, acquises auprès du dernier plumassier de Paris et des masses de coquillages, bien océaniens ceux-là. » (106) L'auteur avoue avoir reçu une « aide inattendue » pour rehausser le « style » de ces « parures ». En effet, les femmes de la communauté mélanésienne, recrutées par M^{me} Scholastique Pidjot, ont apporté un « substrat féminin effacé mais solide ». Elles ont reconstitué les détails du passé en fabriquant « les colliers de serpentine, les filets de pierres à fronde, les turbans des deuilleurs, les *tidi* des guerriers et ces fameux manteaux de pluie que revêtaient les vieux chefs » (106). Dobbelaere rend hommage à ces femmes en les associant aux « marionnettistes dans le style du Bread and Puppet Theatre » (106) grâce à l'efficacité de leur travail. En fait nous avons l'impression que sans leur travail sur les détails décoratifs et sur les objets sacrés, l'authenticité de la représentation n'aurait pas été si évidente.

Dobbelaere énumère les diverses cérémonies qui composaient les tableaux : la consécration des ignames, l'entrée des deuilleurs, les danses des initiés, l'allocution des initiés. Surtout, il note l'entrée des femmes lors de la danse du *dje-do*, rituel de

protestation des femmes contre le pouvoir abusif des hommes. Accompagnées de M^{me} Pidjot, les femmes sont arrivées seins nus, comme leurs aïeules, à la grande surprise de Dobbelaere qui ne pensait pas convaincre les femmes de se montrer sans leurs robes missions.

Les conséquences de cette production sont multiples. Depuis 1975, l'orthographe de « Canaque » (à connotation péjorative) est devenue Kanak/kanak, invariable, pour désigner la représentation d'un peuple qui revendique son existence. Et de leur côté, les Européens ne pouvaient nier désormais qu'il existait une culture kanak et qu'elle s'exprimait non seulement dans la statuaire mais encore dans la littérature et dans des combinaisons musicales et chorégraphiques tout à fait originales. « Un des moyens sollicités pour cette revalorisation culturelle était le théâtre : le théâtre devait magnifier le sacré ; en fait ce fut le sacré qui magnifia le théâtre » (108).

Et ce théâtre centré sur son propre processus continue. En 2000, 25 ans après *Mélanésia 2000*, Déwé Gorodé, écrivaine, militante indépendantiste, Vice-Présidente du gouvernement de la Nouvelle-Calédonie au moment où elle a rédigé la pièce (2000), a transformé le récit fondateur de *Téâ Kanaké* en une œuvre scénique intitulée *Kēnāké 2000*. Son titre signale la prise de distance de l'auteure avec le dénouement conciliateur que proposait la pièce de Jean-Marie Tjibaou et Dobbelaere. Présenté au huitième Festival des Arts du Pacifique qui s'est déroulé à Nouméa en 2000, la pièce a été mise en scène par Pierre Gope et sa troupe Cébue à partir d'un texte resté inédit²² et elle fut jouée au Théâtre de Poche de la ville de Nouméa. Enfin, Denis Pourawa (poète et acteur, originaire de la tribu de Mérénémé) a travaillé avec le metteur en scène burkinabé Hassane Kouyaté et a repris le flambeau : « son premier livre *Téâ Kanaké, l'homme aux cinq vies*, Grain de Sable, 2003, est une réécriture pour jeune public du mythe fondateur kanak²³ ».

22. Peter Brown, (décembre 2008), p. 539-557.

23. Anne, Bihan, *Bibliographie sélective* en ligne, p. 36 (consulté en juin, 2013).

Le théâtre et l'histoire en Nouvelle-Calédonie

Il existe des spectacles qui visent la transmission de l'histoire locale, souvent passée sous silence par les responsables même si les faits sont connus parce qu'ils circulent depuis longtemps dans la communauté. Néanmoins, des artistes ont compris que la forme théâtrale était le meilleur moyen « oral » d'atteindre un public plus large. Dans les cas notés ici, il s'agissait d'un théâtre dont le but était moins de divertir le public que d'empêcher que ces faits tombent dans l'oubli. Acteur, metteur en scène et enseignant, Pierre Poudewa dont les premiers souvenirs de théâtre remontent aux spectacles liturgiques de son enfance, a préparé, avec ses élèves, un spectacle représenté au Lycée Do Kamo à Nouméa en 1991 (selon Nicolas Kurtovitch) qui traite de *La Bataille de 1917*, un moment important de l'histoire coloniale. Le dossier complet sur la guerre kanak entre avril 1917 et janvier 1918 se retrouve sur le site de *Mwà Vée*, n° 126 et 62.

Pendant la « Grande Guerre », les Kanak effectuent des incursions à Koné, excédés par l'accaparement de leurs terres, les impôts et la mobilisation de tirailleurs volontaires [par les forces coloniales de la France]. Le Service des affaires indigènes organise des cérémonies de réconciliation qui sont soldées par [...] des opérations de répression et de « nettoyage » qui obligent les populations kanak à [...] se réfugier jusqu'à Hienghène. Cette guerre s'est traduite par la disparition [...] de nombreuses tribus, par la mort ou l'arrestation de tous les meneurs et par le déplacement ou la déportation de familles entières. Elle a donné lieu en 1919 à un procès d'assises[...]qui] ont engendré la migration de populations entières [...] la déstructuration coutumière, sociale et politique de toute cette région : Gérard del Rio, *Mwà Vée*, n° 126 (consulté le 2 novembre 2014).

La pièce, intitulée *Poanacen (Il y a eu)*, raconte les histoires de la tribu Netchaot à partir des récits et des fragments inscrits dans la mémoire de la tribu. En tant qu'enseignant, Poudewa a développé une pédagogie dramaturgique qui repose sur les techniques du Verbatim Theatre, selon lesquelles, le groupe collecte des échanges authentiques et les transforme en dialogue théâtral.

Ismet Kurtovitch, historien et archiviste, engagé dans l'avancement de la culture francophone calédonienne, est aussi un auteur dramatique à cheval entre le divertissement populaire et le désir de raconter une bonne histoire, basée sur l'histoire récente. Depuis 2000, il n'a cessé de collaborer avec la troupe Calédofolies - Les Incompressibles. Sa *Pastorale calédonienne* est une histoire d'amour tragique, violente et impossible, entre un Calédonien qui revient de ses études en France et une Mélanésienne, qui décrypte la politique, sous-tendant le milieu social à Nouméa, en pleine révolte kanak. Ismet Kurtovitch est aussi l'auteur d'une autre pièce intitulée *L'Arrestation du Japonais* au sujet des Japonais qui vivaient en Nouvelle-Calédonie et des conséquences tragiques sur ces familles de la politique locale pendant la Seconde Guerre mondiale.

Sans doute Nicolas Kurtovitch et Pierre Gope sont-ils les auteurs dramatiques les plus importants en Nouvelle-Calédonie. L'œuvre de Nicolas Kurtovitch, *Le Sentier Kaawenya*, rédigée en 1997 et mise en scène par Mélissa Baker et Jean-Pierre Badie de la Compagnie du Phénix, a inauguré la salle Sisia au Centre Tjibaou en 1998²⁴. Auteur de dix pièces de théâtre et de nombreux textes poétiques et essais, Nicolas Kurtovitch a aussi fondé une troupe de théâtre, la Compagnie Kalachakra. Pierre Gope, qui a fondé sa compagnie Cébue, est un auteur dramatique d'une grande originalité dont l'œuvre est directement issue de la vie et des pratiques associées à ses racines kanak. Ses textes, dont il fait souvent la mise en scène, sont joués partout dans le pays et présentés par des compagnies basées en France. Ce projet de coécriture, réalisé par ces deux auteurs a incarné l'unité des peuples du pays, tant par l'origine des artistes que par leur traitement de la matière historique. Ensemble, ils ont transformé l'arrivée et l'assassinat de Cook, le « pauvre Anglais égaré dans les mers du Sud » en une « mort sacrificielle qui fait

24. *Le Sentier, Kaawenya*, suivi de *L'Autre* et *Qui sommes-nous*, Nouméa, Éditions Grains de sable, 1998, 79 p.

entrer la figure de Cook dans la mythologie océanienne » (*Les dieux sont borgnes*, p. 147-188)²⁵.

Il est vrai que cette collaboration avait une signification importante et depuis un certain temps, Anne-Sophie Conan collabore étroitement avec des artistes kanak dans le contexte de son théâtre itinérant (le Chapitô), où leurs créations théâtrales se déroulent dans une ambiance quasi familiale. Par ailleurs Conan, qui possède désormais les archives de Pierre Gope, a mis en scène certaines de ses pièces dont *les Champs de la Terre* et *Quarante-cinq minutes avant l'assaut*, son texte sur les événements qui ont précédé l'assaut à la Grotte d'Ouvéa. Le spectacle récent de Conan, *Le Chemin de Cowadis*, comporte trois comédiens dont les deux acteurs masculins (Paul Wamo, chanteur/poète et Richard Digoué, chorégraphe) n'avaient jamais fait de théâtre de leur vie mais qui sont (surtout Wamo) des figures marquantes de la scène vivante dans le pays.

Quant à la pièce *Les Dieux sont borgnes*, Nicolas connaissait les histoires de navigation mais Gope avoue qu'il n'était pas du tout au courant des faits historiques et il a décidé de « fabriquer une arrivée de Cook tout à fait imaginaire ». Les comédiens étaient d'origine tant calédonienne que kanak mais parce que l'œuvre ne reposait pas sur une esthétique néo-réaliste, ils ont déclaré d'emblée : « les ethnies des comédiens sont sans rapport avec celles des personnages et ce n'est pas une pièce historique » (Kurtovitch, *Les Dieux...*, 2002, p. 8). Les auteurs affirment une esthétique de distanciation scénique, associée à une vision métathéâtrale par les remarques sur la représentation de l'histoire et par la présence des comédiens dont les jeux étaient interchangeables. Dans son article qui analyse le

25. Voir *Théâtre océanien*, anthologie sous la direction de Sonia Lacabanne, Au Vent des îles, 201. Sonia Lacabanne qui a traduit « Kāmau », « Outcasts », et « La dernière Vierge du paradis ». Le volume comporte cinq pièces de la région dont « Kāmau » (Alain Apio), « Le Partage de la terre » (Valérie Gobrait), « Les Dieux sont borgnes » (Pierre Gope et Nicolas Kurtovitch), « Outcasts » (Larry Thomas) et « La dernière Vierge du paradis » (Vilsoni Hereniko et Teresia Kieuea Teaiwa).

traitement de l'histoire par cette collaboration importante, Peter Brown nous montre que la distanciation est entretenue par un jeu textuel qui remet en question la véracité de leurs propos :

La référence faite à Cook est suivie d'une « citation » de son « journal de bord », ce qui semble donner une authenticité historique accrue [aux événements] d'autant plus qu'elle est présentée d'abord en anglais avant la traduction française. Mais tout de suite, pour mettre en cause la plausibilité de ce que Cook vient de dire, son matelot Marco mélange les styles et les époques en renchérissant sur les paroles du Capitaine, appelant l'île où ils se trouvent « la plus belles de toutes les colonies que vous avez découvertes²⁶ ».

Gope aussi remet constamment en question sa connaissance de l'histoire et joue avec le personnage en affirmant que le vrai Cook qui est arrivé à Hawaï a vraiment existé [...] mais Gope a « dû inventer un Cook qui arrive [...] à Maré ou dans une terre sauvage. [...] Pour moi, Hawaï est un endroit où il y a des fruits à pain, c'est tout ! Voilà, [...] chez moi, il ne connaît personne et il se perd dans la forêt. » [Entretien avec Pierre Gope].

De son côté, Brown offre une explication intéressante : « [...] l'humour est un moyen de parler des sujets difficiles, tels que le conflit des peuples, la violence interraciale menant à la mort [...] tout cela a l'effet de déstabiliser des idées reçues, de déconstruire tout grand récit trop sûr de son bien-fondé (89). » Brown montre de quelle manière la pièce déconstruit non seulement la forme théâtrale associée à la représentation de l'histoire mais toutes les idées reçues concernant la société kanak : le rôle des femmes, le rôle des étrangers qui ont pris le pouvoir, les mythes concernant le pouvoir qui montrent que les Dieux ne sont pas aussi puissants qu'on le croirait et qu'ils sont « borgnes » et que

26. Peter Brown, « Les Dieux sont borgnes et la question de l'histoire », *La Nouvelle-Calédonie, les Kanak et l'histoire*, sous la direction de Eddy Wadrawane et Frédéric Angleviel, Paris, Les Indes savantes, 2008, p. 87-102. Des citations qui suivent sont prises dans cet article.