Mémoire de Master 2

Métiers de l'enseignement, de l'Éducation et de la Formation
Mention Pratiques et ingénierie de la formation

Parcours Médiation et médiatisation des savoirs

Le « chemin » de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris : sémiotique d'une scénographie aux lectures plurielles

Présenté par Cassandre Decorce

Sous la direction de Vincent Liquète

Année universitaire 2019/2020

Université de Bordeaux- INSPE Aquitaine





Cette recherche a transformé mon regard sur la Nouvelle-Calédonie, qui m'a vu grandir, et m'a permis d'aborder sa culture sous un prisme nouveau et singulier. La réflexion engagée m'a menée bien au-delà des projections initiales. Plus qu'un aboutissement, ce mémoire me semble être une ouverture sur une pluralité de pistes d'analyse à approfondir et de pratiques de médiation à explorer.

Je remercie chaleureusement les personnes qui ont accompagné et éclairé ce cheminement :

Vincent Liquète, directeur de mémoire et Anne Lehmans, membre du jury, pour leur écoute, leur lecture attentive et leur retour constructif sur mon travail.

Tout particulièrement, Anne Bihan, pour son accueil, sa compréhension fine, son engagement et sa disponibilité, malgré des circonstances très complexes. Merci à vous de m'avoir fait confiance et donné les clés pour emprunter ce chemin…

Mes interlocuteurs (dans l'ordre alphabétique) : Manuel Bachet ; le groupe Kaori (Alexis Diawari et Thierry Folcher) et leur manager (Martine Folcher), « Les hommes vivent debout » est naturellement devenu la « bande originale » du mémoire ; Emmanuel Kasarherou ; et enfin Joël Viratelle, pour leur temps et leur expertise bien sûr, mais aussi pour leur investissement et leur sincérité. Ces entretiens, dont je n'ai extrait qu'une partie de la richesse, se sont révélés tant passionnants qu'émouvants par les sensibilités particulières dont ils témoignent.

Roger Boulay et Hiandjing Pagou-Banehote pour le temps de la discussion. Ces échanges informels ont enrichi mes perspectives et furent une aide précieuse dans la construction de ce travail.

Fabrice pour son œil aguerri. Simon pour ses relectures et plus encore son soutien et sa bienveillance au quotidien. Sophie pour son recul critique et son amitié. Sylvie pour tant.

Résumé

Cette recherche porte sur la scénographie allégorique de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris. Lieu polyvalent aux missions institutionnelles, administratives mais aussi d'information et de diffusion culturelle, son installation scénographique reprend les codes de l'exposition tout en intégrant une configuration fonctionnelle de l'espace, à laquelle elle superpose un parcours à la symbolique plurielle. L'analyse de ce dispositif de médiation singulier a pour objectif d'expliciter les lectures élaborées par ses concepteurs, quelle vision de l'archipel se proposent-ils de transmettre à la diversité de ses usagers calédoniens et non-calédoniens. L'intérêt de cette étude se porte également sur la représentation du peuple autochtone de l'archipel, les Kanak, au sein de l'installation scénographique, en tant que démarche de présentation et expression d'une tradition « non-occidentale » et d'une culture vivante.

Abstract

This research focuses on the allegorical scenography of the *Maison de la Nouvelle-Calédonie* in Paris. This multipurpose place used for institutional and administrative tasks, but also for information and cultural promotion, hosts a scenographic setting reminiscent of exhibition design conventions while incorporating a functional layout, that is passed through by a plurisymbolic course. The analysis of this peculiar mediation scheme aims to explain the readings thought by its designers, and the vision of the archipelago they intend to convey to the multitude of its users, caledonians or not. The meaning of this paper is also about the representation of the indigenous people of the archipelago, the Kanak people, within this scenographic setting and as a process of presentation and expression of a « non-western » tradition and a living culture.

Sommaire

Résumé.....3

Introduction.....7

1. Contextualisation de la scénographie et problématisation du sujet.....12

1.1 La Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris.....12

1.1.1 Histoire de la Maison de la Nouvelle-Calédonie.....12

1.1.1.1 Première période : 1989-2005.....12

1.1.1.2 Seconde période : 2005-2020.....14

L'Accord de Nouméa.....14

La reconfiguration de la Maison de la Nouvelle-Calédonie.....15

1.1.2 Activités et missions de la Maison de la Nouvelle-Calédonie.....17

1.1.2.1. Aide et assistance aux ressortissants néo-calédoniens.....17

1.1.2.2 Promotion de la Nouvelle-Calédonie en Métropole.....19

1.1.2.3 Un outil institutionnel.....20

1.1.3. Description de l'installation scénographique.....21

1.1.3.1 Élaboration du projet scénographique.....21

1.1.3.2 Le parcours scénographique.....22

Le hall d'entrée.....23

Le chemin.....23

L'espace central.....25

Les éléments contigus.....27

1.2 Problématisation.....28

1.2.1 Réflexions.....28

1.2.2 Problématique.....29

1.2.3 Hypothèses de recherche....30
2. Cadre théorique et méthodologie de la recherche....33
2.1 Champs théoriques et connaissances préliminaires....33
2.1.1 Définitions....33
2.1.2 L'exposition comme texte....35
2.1.3 Éléments de culture kanak....37
2.1.3.1 L'allée centrale et la Grande case....37
2.1.3.2 Le bois....39
2.1.3.3 La sculpture....40
2.1.3.4 Représentation de la culture kanak et « objets-ambassadeurs »....42
2.1.5 L'incommunication, élément constitutif de la communication....43
2.2 Méthodologie....46
2.2.1 Contexte de la recherche....46
2.2.2. Méthodes....47
2.2.2.1 Le support de médiation....47
2.2.2.2 Les entretiens....48
Les interlocuteurs....49
La grille d'entretien....51
3. La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie : un chemin de médiation pluridimensionnel....53
3.1 Les sous-textes de la scénographie....53
3.2 Voix et destinataires de la scénographie....54
3.3 La scénographie en tant que dispositif de médiation....57
La médiation comme fonction constitutive....57
Le chemin de la médiation....58
La médiation comme interprétation et construction de sens....59

3.4 Les voies de la scénographie.....61
3.4.1 La voie esthétique et affective.....61
3.4.2 Lecture spatiale du chemin.....64
3.4.3 La voie des idées : une lecture politique de la scénographie.....66
Un texte constitutionnel comme feuille de route.....66
Symbolique de la Grande case de la Maison de la Nouvelle-Calédonie.....68
La cohésion par le consensus.....69
3.4.4 Le chemin coutumier et la voie de l'invisible.....71
Conclusion.....76
Bibliographie 80

Note : Une consultation, préalable ou concomitante à la lecture, des photographies en annexe 2 et éventuellement du livret en annexe 5 et des schémas en annexe 12, pourra aider à une meilleure compréhension du texte. (Sommaire des annexes à partir de la page 82)

Introduction

La Nouvelle-Calédonie fait partie de l'Outre-mer français et se situe dans l'Océan Pacifique Sud, à proximité de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande. L'île principale, la Grande Terre, d'une cinquantaine de kilomètres de large pour 500 kilomètres de long, est traversée par une chaîne de montagne culminant à 1629 mètres. On y trouve la capitale Nouméa, au Sud de la côte Ouest. L'archipel est aussi composé d'autres îles habitées, Bélep à l'extrême Nord et l'Île des Pins au Sud, ainsi que les îles Loyautés :Ouvéa, Lifou, Tiga et Maré, à l'Est de la Grande Terre (voir annexe 1.1). La Nouvelle-Calédonie est entourée de 23 000 km² de lagon formé par des récifs coralliens, dont plus de 65 % sont inscrits au patrimoine mondial de l'Unesco. L'exploitation du minerai de nickel est l'activité économique principale autour de laquelle s'est développé le territoire. Les gisements, dont on extrait le minerai à ciel ouvert, représenteraient 25 % des ressources mondiales. Cette industrie a marqué l'histoire de l'archipel et de sa population, dont une partie est issue de vagues d'immigration de travailleurs miniers.

L'archipel se situe dans l'arc mélanésien et est habité par un peuple autochtone appelé Kanak. Non unifié à l'origine, il se compose de nombreuses communautés, partageant une cosmogonie et des organisations sociales communes mais pouvant présenter des variantes, et usant de langues et de dialectes différents (voir annexe 1.2 et 4.3). Les Kanak connurent leurs premiers contacts avec le monde occidental en 1774 (voir annexe 1.6). Des missionnaires s'implantent ensuite à partir des années 1840 à proximité des tribus des Îles Loyautés et de la Grande Terre, avec pour objectif d'évangéliser la population locale. La Nouvelle-Calédonie est proclamée française le 24 septembre 1853 sous Napoléon III, qui en fait une colonie pénitentiaire. Une colonisation libre est ensuite entreprise en distribuant des terres aux nouveaux arrivés et aux anciens détenus. Les descendants de cette première population durable de souche européenne sont appelés les Caldoches. Beaucoup ont adopté un mode de vie dit « broussard » en développant des élevages bovins sur le modèle australien. D'autres communautés, principalement de cultures océaniennes et asiatiques, immigrent aussi sur

l'archipel au cours de l'histoire. Aujourd'hui on compte 284 000 habitants en Nouvelle-Calédonie, dont les deux-tiers sont concentrés sur Nouméa et son agglomération. Parmi les principaux groupes culturels, la communauté wallisienne et futunienne représente environ 8 % de la population, viennent ensuite les communautés tahitienne, vietnamienne et indonésienne, en plus petites proportions. 7 % des habitants se disent appartenir à la communauté « calédonienne » quand on recense 27 % de population d'appartenance « européenne » (voir annexe 1.4). Les Kanak représentent quant à eux 39 % de la population[1] et constituent ainsi la première communauté du territoire bien que restant minoritaires sur le plan démographique.

Si ils sont aujourd'hui une part importante de la population, les Kanak furent presque décimés du fait de la colonisation : maladie, alcool, guerres et insurrections. Sous le code de l'indigénat à partir de 1887, ils sont cantonnés dans des réserves et leurs terres d'origine sont annexées par le régime colonial. Cela est très destructeur pour la culture kanak dans laquelle l'identité des clans et des individus est liée à l'environnement naturel et à l'habitat (voir annexe 4.7). Les terres sont aussi celles des ancêtres, les morts qui y reposent, avec lesquels les Kanak entretiennent une relation sacrée. La construction des Grandes cases, lieux essentiels de l'organisation sociale, est interdite sur la Grande Terre, car elle est l'occasion de grands rassemblements dont les autorités coloniales se méfient. En effet, si elles ne sont pas toutes d'envergure, les révoltes sont régulières. En 1931, des groupes de Kanak seront exposés dans des zoos humains à Paris pour l'Exposition coloniale. Ce n'est qu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale que le code de l'indigénat est aboli. Il faudra toutefois attendre 1951 pour qu'un corps électoral kanak significatif ait le droit de vote. Avec cette accession aux droits civiques naît un engagement politique pour défendre l'intérêt du peuple autochtone.

En 1975, le premier festival d'arts mélanésiens, *Mélanésia 2000*, est organisé à Nouméa. C'est une étape importante d'inventaire des pratiques de l'ensemble du territoire et de mise en valeur de la culture kanak aux yeux du peuple lui-même et des autres communautés. Figure

1. Source : https://www.isee.nc/population/recensement/communautes

importante du comité d'organisation, Jean-Marie Tjibaou place une dimension politique dans cette démarche de représentation culturelle. Il s'agit de rendre sa dignité au peuple kanak et d'expliquer sa spécificité au peuple colonisateur pour rendre ainsi possible la compréhension de sa revendication à l'indépendance vis-à-vis de la France. Cette période marque le début d'une réappropriation de leur culture par les Kanak. On voit doubler dans les années 80 le nombre de sculpteurs quand cette pratique constitutive du monde kanak avait quasiment disparu. En même temps, la lutte indépendantiste kanak s'organise et s'intensifie avec en face un front « loyaliste » s'y opposant. De 1984 à 1988, les « Événements », période de violences dont on redoute qu'elle aboutisse à une guerre civile, amènent ces antagonismes à trouver un terrain d'entente à travers les Accords de Matignon-Oudinot. Signés en 1988 par les représentants indépendantistes, loyalistes (voir annexe 1.7) et par l'État français, ils seront suivis par l'Accord de Nouméa en 1998. Ces accords organisent l'émancipation des institutions de Nouvelle-Calédonie, et établissent la constitution d'instances culturelles et politiques chargées de promouvoir la culture et de faire valoir les intérêts des Kanak jusqu'à l'organisation de consultations référendaires sur l'autodétermination du pays[2].

La Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris naît suite à cette conciliation en 1989 sous le statut d'association. Elle symbolise la « maison commune » des néo-calédoniens et l'autonomisation des institutions de l'archipel, entamant une relation nouvelle avec la France. L'organisme est sous la présidence du représentant loyaliste Jacques Lafleur jusqu'en 2006, quand il est décidé de sa reconfiguration dans l'élan de l'Accord de Nouméa. Son conseil d'administration est maintenant composé des présidents des institutions et des parlementaires de la Nouvelle-Calédonie (voir annexe 2.1). En effet, si son appellation peut l'apparenter à une Maison régionale, la Maison de la Nouvelle-Calédonie a plutôt un rôle de délégation institutionnelle que de représentation touristique, bien qu'elle y participe. Elle est le lieu de visites officielles et dispose de bureaux réservés aux élus, tout en assurant des services

2. En 2018 et 2020.

d'assistance aux ressortissants calédoniens et de promotion de la culture de l'archipel. Ses nouveaux locaux au cœur de Paris sont inaugurés en 2008. Conçu pour recevoir un public aux motifs de visite variés, cet espace d'accueil se veut représentatif de la Nouvelle-Calédonie en la mettant en valeur par ses spécificités et ses richesses. L'image que véhicule le lieu permet ainsi également d'expliquer et de mieux faire connaître l'île.

Si la devanture de la Maison de la Nouvelle-Calédonie peut laisser envisager aux passants qu'il s'agit d'un espace de promotion de la destination à l'adresse des voyageurs (voir annexe 2.3), les fonctions institutionnelles et administratives du lieu ne sont pas pour autant les seules à surprendre. A l'agencement pragmatique de l'espace se superpose une scénographie, qui plus qu'un décor, se veut signifiante. Reprenant les codes de l'exposition en proposant cartels, vitrines et contemplation d'objets variés, le parcours des lieux est pensé comme une allégorie de l'archipel dont les symboliques multiples peuvent « parler » à tous. Le visiteur, dans sa déambulation, traverse la Nouvelle-Calédonie et rencontre ses habitants (voir annexes 2.2). Arrivé par le lagon figuré par de grands aquariums, il longe le littoral dont les sables ornent le sol transparent. Il s'engage ensuite sur le « chemin initiatique » et entre métaphoriquement dans les terres montagneuses. Comme l'allée centrale dans les tribus de Nouvelle-Calédonie, il mène à la Grande case, formée ici symboliquement par les poteaux principaux de son ossature. Chacun de ces troncs sculptés représente une des aires coutumières et linguistiques kanak (voir annexe 1.2) et leurs motifs racontent les mythes fondateurs. Médiateurs de leur culture à Paris, ils sont habités par les ancêtres et sont des ambassadeurs du peuple kanak à la Maison de la Nouvelle-Calédonie. A gauche de cet espace central, on trouve le « Salon du broussard et des communautés » qui évoque le folklore des stations agricoles caldoches. Il rappelle la cohésion des communautés dans l'esprit des Accords de Matignon et de Nouméa, tout comme la frise de portraits pluriethniques qui orne les murs du centre de ressources.

La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie apparaît comme un dispositif de médiation dans laquelle la polysémie de l'agencement s'ajoute à la valeur sémantique des

objets. Différents niveaux de lecture et interprétations sont proposés par la conception, qui semble elle-même inspirée d'une pluralité de discours. En prenant comme base théorique l'analyse de l'exposition comme texte et objet de communication, cette recherche a pour objectif d'expliciter la situation d'énonciation et les significations construites par les auteurs, en répondant à la problématique suivante : « Quelles sont les lectures produites de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie ? ». En préalable à un éventuel questionnement du point de vue de la réception des visiteurs, il semblait effectivement important d'interroger celui de la production de cette installation, aux frontières de l'exposition et de l'architecture. Il s'agit de mieux définir les enjeux d'une médiation dont l'objet, la Nouvelle-Calédonie, et les sous-objets, son milieu naturel, son histoire, sa culture, sa situation politique, sont donnés à voir et à comprendre de manière symbolique, et ce dans un lieu qui n'y est pas spécifiquement dédié. Du même fait, il est question de déterminer quel statut le discours kanak, constitutif d'une partie de la scénographie, donne-t-il aux objets présentés et à cet espace lui-même. La première partie du document sera consacrée à une contextualisation du sujet à travers une présentation et une description de la structure et de la scénographie. Nous y développerons également la problématisation et les hypothèses de recherche retenues. Un second temps de l'exposé définira le cadre théorique choisi, ainsi que des connaissances préalables à cette étude, pour ensuite présenter les éléments de méthodologie qui ont conduit la recherche. Dans une troisième partie seront produites les différentes analyses résultant de la poursuite des hypothèses.

1. Contextualisation de la scénographie et problématisation du sujet

1.1 La Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris

Cette recherche porte sur la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie dans ses locaux rue Ventadour, dans le 1er arrondissement de Paris. Donnant sur l'avenue de l'Opéra, dans un quartier fréquenté et entouré d'édifices prestigieux, l'établissement est inauguré en 2008 après une complète restructuration qui lui donne un nouvel élan et une meilleure visibilité. C'est un lieu institutionnel ayant vocation à promouvoir l'archipel et à assister par des missions de service public les Calédoniens en France métropolitaine. Considérée comme un prolongement du gouvernement de la Nouvelle-Calédonie, l'histoire et les missions de la structure sont en lien étroit avec le parcours politique du territoire.

1.1.1 Histoire de la Maison de la Nouvelle-Calédonie

1.1.1.1 Première période : 1989-2005

A sa création, la Maison de la Nouvelle-Calédonie a moins pour objectif d'être une vitrine touristique qu'une « maison commune » symbolisant à la fois la réconciliation entre les indépendantistes et les loyalistes et le nouveau statut de l'archipel. Sa naissance en 1989, au lendemain des Accords de Matignon-Oudinot, relève d'une intention de représentation politique et de collaboration entre la collectivité d'Outre-Mer et l'État français. Ces accords, signés en juin et août 1988 sous l'égide du gouvernement Michel Rocard, sont le résultats de négociations tripartites. Jean-Marie Tjibaou pour la délégation indépendantiste (FLNKS[3]) et Jacques Lafleur pour la délégation loyaliste (RPCR[4]) sont parmi les signataires. Leur célèbre poignée de main

3. Le FLNKS, Front de libération nationale kanak et socialiste, est un rassemblement de plusieurs partis indépendantistes de Nouvelle-Calédonie.
4. Le RPCR, Rassemblement pour la Calédonie dans la République, est conçu par Jacques Lafleur en 1977 pour rassembler les forces anti-indépendantistes.

(voir annexe 1.7) sera le symbole fort d'une paix retrouvée après une période de conflit violent dite « les Événements ». Elle avait atteint un paroxysme lors de la prise d'otages d'Ouvéa, dont les protagonistes, gendarmes et militants kanak, seront amnistiés par les Accords. Ce n'est que par l'obtention de cette paix civile que peuvent être rendues possibles « les conditions dans lesquelles les populations pourront choisir, librement et assurées de leur avenir, la maîtrise de leur destin » (Introduction des Accords de Matignon-Oudinot). Cependant une autre tragédie marquera l'histoire calédonienne quelques mois plus tard, lorsque les représentants indépendantistes Jean-Marie Tjibaou et Yeiwéné Yeiwéné seront tués par Djubelly Wéa, militant indépendantiste originaire d'Ouvéa ne leur pardonnant pas cette conciliation. Les Accords de Matignon-Oudinot n'excluent pourtant pas la perspective d'une indépendance de la Nouvelle-Calédonie et entament un processus d'autonomisation et de décolonisation. Ils prévoient notamment l'organisation d'un scrutin d'autodétermination dans les 10 ans à venir, ainsi que la création de trois Provinces en Nouvelle-Calédonie : Sud, Nord et Îles Loyautés (voir annexe 1.2). Une compétence de droit commun est détenue par ces provinces librement administrées par des assemblées élues au suffrage direct. La Nouvelle-Calédonie entre alors dans une phase de développement caractérisée par le partage des responsabilités entre les indépendantistes et les non-indépendantistes. L'accent est également mis sur la reconnaissance de la culture kanak, sa valorisation et l'expression de son identité, avec la création d'un établissement public, l'ADCK[5]. Un projet d'édification d'un centre culturel kanak[6] s'inscrira également dans les Grands Travaux de la République sous la présidence de François Mitterrand.

La Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris est « dans l'ADN de la poignée de main » selon l'expression de son directeur Joël Viratelle (voir annexe 8). Sa création procède de cette réconciliation et de cette émancipation politique. Sa gestion est alors partagée entre la Nouvelle-Calédonie, dont le pouvoir exécutif est encore exercé par le Haut-commissaire de la République, et ses trois Provinces nouvellement établies. Jacques Lafleur, représentant du RPCR

5. Agence de Développement de la Culture Kanak.
6. Outil principal de l'ADCK, le Centre culturel Tjibaou est inauguré à Nouméa en 1998

et important homme d'affaires calédonien, est élu président à vie de l'association de la Maison de la Nouvelle-Calédonie et le restera jusqu'à son remaniement. Il est également le président de la Province Sud durant cette période, de 1989 à 2004. Cette première version de la structure est située à l'adresse plutôt confidentielle du 7 rue du Général Bertrand dans le 7ème arrondissement de Paris. La gestion de l'association, la définition de ses missions et son efficacité poseront question lors de son audit en 2006, prescrit suite à des changements politiques majeurs engendrés par les élections provinciales de 2004.

1.1.1.2 Seconde période : 2005-2020

La Maison de la Nouvelle-Calédonie restructurée est inaugurée en 2008. Ce nouvel élan prend corps 10 ans après la signature de l'Accord de Nouméa, en continuité avec l'esprit des Accords de Matignon. Ce texte, considéré comme fondateur du développement politique de la Nouvelle-Calédonie, insuffle ses valeurs à l'action de la structure et son installation scénographique en est aussi fortement imprégnée.

L'Accord de Nouméa

Pour ne pas risquer de raviver les tensions, un nouvel accord est signé le 5 mai 1998 en alternative au référendum « Pour ou contre l'indépendance de la Nouvelle-Calédonie » prévu par les Accords de Matignon-Oudinot. Il est négocié entre les indépendantistes, les non-indépendantistes et l'État, puis ratifié par les Calédoniens lors d'un référendum. Il prévoit à nouveau la tenue d'une consultation sur la pleine souveraineté de la Nouvelle-Calédonie dans les 20 ans à venir, une réponse négative ouvrant la possibilité d'en tenir une deuxième puis une troisième à deux ans d'intervalle[7] (voir annexe 1.3). L'Accord de Nouméa organise également l'émancipation de l'archipel par un transfert irréversible des compétences majeures. Ainsi le

7. Le premier a eu lieu le 4 novembre 2018, les électeurs ayant voté non à 56,6 %, un second referendum est organisé le 4 octobre 2020.

pouvoir exécutif est désormais exercé par le Gouvernement collégial de Nouvelle-Calédonie, lui-même élu par le Congrès (voir annexe 1.5). Seules les compétences régaliennes sont encore exercées par l'État français. Un Sénat Coutumier, constitué pour représenter les différents aspects du monde coutumier kanak, est obligatoirement consulté sur les projets de loi du pays et sur les délibérations relatives à l'identité kanak. Outre ce socle institutionnel, la légitimation des Kanak en tant que peuple d'origine de la Nouvelle-Calédonie est un des points cruciaux du Préambule de l'Accord de Nouméa (voir annexe 1.8). Une nouvelle étape dans le processus de décolonisation est aussi franchie avec le « préalable minier ». La condition de possibilité de cet accord est en effet l'accès aux ressources de nickel par les Kanak, avec notamment la cession par l'État d'un massif minier dans le nord de l'archipel. Les « nouvelles populations », arrivées par vagues successives sur le territoire, sont également évoquées et reconnues pour avoir contribué à son développement. Sont également considérés les « ombres de la période coloniale » et le « traumatisme durable » qu'elle a infligé aux Kanak. Cette mise au point sur le passé permet d'envisager pour l'avenir la refondation d'un « lien social durable », la constitution d'une « citoyenneté de la Nouvelle-Calédonie » et la construction d'un « destin commun ». Ce texte véhicule donc les valeurs d'un projet de société et la perspective d'un cheminement des habitants de l'archipel vers une cohésion des communautés. La notion de destin commun est au cœur de la problématique néo-calédonienne. Le partage de sa définition, qui semble passer par celui d'une identité calédonienne, sera l'enjeu de la construction de l'avenir du pays pendant les deux décennies qui suivront l'Accord de Nouméa : « Le passé a été le temps de la colonisation. Le présent est le temps du partage par le rééquilibrage. L'avenir doit être le temps de l'identité, dans un destin commun. » (Préambule de l'Accord de Nouméa, 1998).

La reconfiguration de la Maison de la Nouvelle-Calédonie

Quelques années plus tard, animée par l'Accord de Nouméa, une impulsion nouvelle est donnée à la Maison de la Nouvelle-Calédonie par les élus des institutions de l'archipel. En 2004,

le RPCR est évincé par le parti L'Avenir ensemble[8]. Prônant un plus grand respect de l'Accord de Nouméa, ce parti obtient une majorité aux élections provinciales de la Province Sud. Elle sera de ce fait dirigée par Philippe Gomes, ce qui constitue un changement majeur après 15 ans de présidence par Jacques Lafleur. Les partis indépendantistes obtiennent quant à eux une majorité dans les deux autres Provinces, et Paul Néaoutyine demeure, depuis 1999, président de la Province Nord. Ces résultats électoraux se répercutent aussi sur la composition du Congrès et du Gouvernement (voir annexe 1.5). Ils sont dès lors tous deux présidés par des représentants de L'Avenir ensemble. Suite à cette mutation politique, les élus décident d'investir un bilan sur la conduite de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris, et de renforcer son action en concordance avec l'esprit de l'Accord de Nouméa.

Un nouveau directeur, Joël Viratelle, précédemment en charge de la Direction de l'Enseignement en Nouvelle-Calédonie, est missionné à Paris en 2006. Manuel Bachet, collaborateur de la vice-présidente de la Province Sud en charge de la culture, sera choisi pour le seconder. Leur première mission est l'expertise de l'association, puis la conceptualisation et la mise en œuvre de sa reconfiguration. Sur place ils constatent un manque de cadre professionnel et une image de la Maison de la Nouvelle-Calédonie peu présente auprès des structures institutionnelles et culturelles en Métropole. S'entreprend alors un travail de fond en constituant des liens avec les différentes associations et interlocuteurs en lien avec la Nouvelle-Calédonie. En concertation avec les élus, les objectifs donnés sont de changer la perception de la structure et de fédérer autour d'elle. La gestion administrative et les services sont complètement réorganisés selon des axes centraux : l'assistance aux malades, le soutien aux étudiants, la culture et l'image de la Nouvelle-Calédonie. Pour valoriser cette image, les modalités d'accueil seront reconsidérées et élaborées dans un nouvel espace. La recherche d'une adresse plus exposée conduit au déménagement de la Maison de la Nouvelle-Calédonie dans le 1er arrondissement de Paris, où

8. L'Avenir ensemble rassemble des dissidents du RPCR, des partis opposés à Jacques Lafleur, des représentants syndicaux et des « accordistes » qui ne se prononcent ni en faveur ou ni contre l'indépendance mais militent pour la réussite de l'Accord de Nouméa par la construction d'un destin commun et d'une citoyenneté calédonienne.

elle est visible depuis l'avenue de l'Opéra. La compagnie aérienne Aircalin et Nouvelle-Calédonie Tourisme acceptent d'y être représentés et leurs comptoirs sont hébergés dans le hall d'accueil. Un point librairie et un centre de ressources en accès libre s'ajoutent aux espaces de réunion et d'accueil administratif compris dans les locaux. C'est donc un pôle mutualisé d'information et de services qui est proposé au public lors de l'ouverture en 2008. Son installation scénographique très réfléchie invite les visiteurs à parcourir le pays de manière allégorique. Des partenariats divers sont mis en place et des événements culturels y sont organisés, lors desquels se révèle la fonction scénique et la polyvalence de l'espace conçu.

1.1.2 Activités et missions de la Maison de la Nouvelle-Calédonie

La Maison de la Nouvelle-Calédonie est un lieu d'accueil pour les étudiants calédoniens, les futurs touristes, les expatriés et autres visiteurs libres, mais aussi pour les personnalités politiques et les rencontres institutionnelles. Elle ne se définit pas *a priori* comme un lieu d'exposition. Expliciter ses fonctions donnera donc une meilleure appréhension de ses modalités de fréquentation et des types de public amenés à être usagers de sa scénographie.

1.1.2.1. Aide et assistance aux ressortissants néo-calédoniens

Un des axes caractéristiques de l'action redéfinie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie est d'assurer des fonctions de service public en faveur des Calédoniens en Métropole en leur apportant un soutien logistique, et en constituant un véritable relai administratif des institutions calédoniennes. Cette mission relève de services spécifiques à la nature des situations. Ainsi le service social est dédié pour l'essentiel aux Calédoniens en parcours de soins et à leurs familles. Conventionné par la CAFAT, sécurité sociale de Nouvelle-Calédonie, il est en mesure d'assurer le suivi administratif individualisé des malades le souhaitant et de prendre en charge des questions pratiques. La structure offre aussi un accompagnement humain aux malades et à leurs familles, en organisant des sorties dans la capitale et des animations. Le service social demeure dans les

premiers locaux de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. L'accueil des malades et de leurs familles y est plus intime, dans un quartier calme. Toutefois des événements sont organisés rue Ventadour dans le 1er arrondissement, comme le Noël des Calédoniens, moment de convivialité particulièrement dédié aux personnes en parcours de soin, lors duquel ils peuvent grâce à l'installation se réunir dans une atmosphère faite d'éléments familiers.

Le service étudiant a quant à lui ses bureaux sur le nouveau site. Il accompagne les étudiants dans leurs démarches administratives et facilite leur arrivée en Métropole par une prise en charge logistique et l'organisation de réunions d'information. Là encore, une part importante est accordée à l'accompagnement humain. Les membres de l'équipe sont à l'écoute des Calédoniens pour qui l'éloignement d'avec leur île et un quotidien en France métropolitaine peuvent être difficiles. Le centre de ressources qui propose un important fonds sur l'Océanie, des ordinateurs avec accès internet, mais aussi de la presse locale, est souvent fréquenté par les étudiants calédoniens vivant à Paris. Comme pour les personnes en parcours de soin, les éléments qui composent l'installation de la Maison de la Nouvelle-Calédonie permettent de trouver quelques points de repère dans un univers étranger. A ce jour très sollicité, le service étudiant est probablement le pôle le plus connu de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris auprès des habitants de l'archipel.

Le service culture propose lui aussi une action de soutien, notamment aux artistes, en continuité avec les institutions culturelles calédoniennes. Il est possible de soumettre à l'étude des projets pour obtenir un financement ou une programmation à la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Ce volet matériel s'inscrit dans une démarche globale d'accompagnement, qui consiste surtout en un suivi des artistes dans leurs démarches en Métropole et une mise en relation avec d'éventuels partenaires. Par ses collaborations dans lesquelles la dimension humaine est aussi essentielle, et par sa communication active, le service culture participe à la création et à la diffusion des actions et travaux culturels calédoniens.

1.1.2.2 Promotion de la Nouvelle-Calédonie en Métropole

Le second grand axe de l'action de la Maison de la Nouvelle-Calédonie est la promotion de l'archipel. Il est porté de façon partagée par l'espace d'accueil consacré au tourisme et à l'information, par le service culture et par la scénographie dans son ensemble. La présence de la compagnie aérienne calédonienne Aircalin et de Nouvelle-Calédonie Tourisme dans le hall d'entrée (annexe 2.4) est un élément stratégique qui centralise les services et élargit le public. Le service culture œuvre également dans cette direction par son travail de fond et ses entreprises variées. En plus de la gestion de la médiathèque et du point librairie, la Maison de la Nouvelle-Calédonie a elle-même une activité de production et d'édition dans un objectif de valorisation de travaux ou de la structure elle-même. On peut citer pour exemple la création de livrets thématiques sur la Nouvelle-Calédonie mis à disposition des usagers. Son action se prolonge hors les murs avec des partenariats et des actions de représentation lors d'événements divers. La Maison de la Nouvelle-Calédonie a ainsi accompagné plusieurs projets d'envergure : création d'une serre dédiée aux milieux botaniques calédoniens au Jardin des plantes, exposition « Kanak, l'art est une parole » au Musée du Quai Branly, soutien au Festival annuel Rochefort Pacifique, etc. Elle met également à disposition des valises de médiation contenant des objets (robe mission[9], sculptures) et ses livrets informatifs. En novembre 2020, le prêt d'un de ces dispositifs a par exemple aidé deux étudiants kanak à organiser une exposition sur la Nouvelle-Calédonie dans leur établissement et à se faire ainsi médiateurs de l'archipel. Des projets qui font rayonner la culture calédonienne hors les murs et favorisent le partage interculturel sont autant d'actions que le service cherche à rendre possibles, à accompagner, ou à se faire le relai.

Cette mission de promotion prend bien sûr corps au sein même des locaux de la Maison de la Nouvelle-Calédonie où l'espace dédié au public se fait tour à tour scène, salle de projection, d'exposition ou de conférence. La volonté de polyvalence a caractérisé la conception de l'installation. Plus encore, l'aménagement du lieu lui-même témoigne de cet objectif de

9. Tenue féminine imposée par les missionnaires que les Océaniennes se sont appropriées par la suite.

valorisation de la Nouvelle-Calédonie. D'abord le choix des matériaux et les proportions de certains composants participent à rendre le lieu remarquable : plancher en bois du Pacifique, monumentalité des poteaux, grands aquariums. Ce « décor » peut surprendre le visiteur qui passe d'une rue typiquement parisienne à un univers faste et exotique. Quand il pensait peut-être entrer pour feuilleter quelques brochures touristiques, c'est par un parcours balisé d'objets et de symboles qu'on lui propose de découvrir la Nouvelle-Calédonie. Cette approche qui emprunte les spécificités d'une exposition tranche avec une devanture évoquant l'agence de voyage (voir annexe 2.3) et aborde les particularités de l'archipel de façon plurielle. Nous en donnerons une description et une analyse plus précises dans les parties dédiées, mais nul doute que sa scénographie joue un rôle dans cette action de promotion et de représentation de l'archipel portée par la Maison de la Nouvelle-Calédonie.

1.1.2.3 Un outil institutionnel

Outre ces deux missions constitutives de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, la structure se définit par un rôle institutionnel, allant au-delà de la dimension administrative déjà abordée, et qui caractérise une partie importante de son public. Dans l'intimité des bureaux ou dans l'espace central fermé au public en ces occasions, elle est le lieu de rendez-vous politiques, visites officielles, cérémonies. Elle est un outil logistique et communicationnel pour les élus des trois Provinces et du gouvernement de la Nouvelle-Calédonie. Chacune de ces institutions y dispose d'un espace de travail dédié. Les divers acteurs de la vie politique et économique calédonienne y trouvent également un lieu où organiser des rassemblements. On peut citer parmi de nombreux exemples la venue des maires de Nouvelle-Calédonie pour le Congrès annuel des maires de France, l'accueil du comité de suivi sur le Partenariat UE-PTOM[10], des visites de délégations parlementaires, le séminaire d'adaptation de l'EMSOME[11], etc. Ces accueils

10. UE-PTOM : Union Européenne-Pays et Territoires d'Outre-Mer
11. EMSOME : État-major de spécialisation pour l'Outre-Mer et l'étranger.

font souvent l'objet de coutumes qui manifestent que la Maison de la Nouvelle-Calédonie est un espace protocolaire emprunt de culture kanak. Elle reçoit les élus de tous les partis politiques et autant les délégations calédoniennes, que métropolitaines, océaniennes et d'Outre-mer.
Intimement liée à l'organisation politique du pays, la Maison de la Nouvelle-Calédonie en assure donc aussi l'image auprès des institutions métropolitaines. A l'occasion des événements organisés dans ses locaux, les hommes de pouvoir, de loi ou militaires, fréquentent la scénographie, la traversent, en discutent avec leurs hôtes. Ces visites donnent souvent lieu à des discours, des explications, une médiation sur les représentations qu'elle porte. Cette fonction institutionnelle est donc à prendre en considération dans l'approche de la conception scénographique. Véhiculer une image et orienter les regards peuvent apparaître comme des objectifs constitutifs d'un agencement de l'espace dans un contexte de ce type. La Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris serait conçue comme un lieu permettant aux acteurs calédoniens de recevoir « à domicile » pour ainsi dire, dans un espace fonctionnel, valorisant et qui fait sens.

1.1.3. Description de l'installation scénographique

1.1.3.1 Élaboration du projet scénographique

A l'occasion de la reconfiguration de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, l'essentiel de la structure emménage à une nouvelle adresse. Les locaux sont précédemment occupés en *open-space* ce qui permet de penser l'agencement de ces 700 m² à partir d'un espace complètement ouvert. Les missionnés au projet, le directeur Joël Viratelle et son collaborateur Manuel Bachet, sont accompagnés d'architectes pour conceptualiser l'aménagement selon les contraintes fonctionnelles et techniques d'une part et les objectifs scénographiques de l'autre. Il s'agit dans un premier temps de faire des propositions aux élus qui constituent le conseil administratif de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Ces derniers valident l'idée de concevoir un parcours allégorique sous la forme d'un chemin menant à une Grande case. La scénographie s'élabore

ensuite à partir de ce principe, alimentée au fur et à mesure par les échanges du directeur avec des acteurs variés de la vie calédonienne. Ces différents points de vue enrichissent le projet qui prend corps grâce à la collaboration avec les architectes (voir annexe 2.9). Les espaces administratifs sont densifiés et comme dissimulés autour de ceux dédiés à l'installation. Cette conception se fait bien sûr en considération des normes d'accueil du public et de la conformité des plans de circulation. D'un point de vue technique, la présence d'un parking souterrain au niveau inférieur rendra nécessaire l'ajout de maintiens pour soutenir le poids d'un certain nombre d'éléments, comme les aquariums et les poteaux sculptés qui pèsent chacun 600 à 700 kilogrammes. L'aménagement de ces nouveaux locaux répond à un double objectif : la fonctionnalité pour les usagers du lieu, employés ou visiteurs, et la valorisation de l'archipel. Il s'agit donc de combiner pragmatique et symbolique en prenant le parti de tenter à travers la scénographie de faire connaître le pays et sa culture. Des supports de médiation, tels des cartels qui jalonnent l'espace et un livret papier, accompagnent la visite et donnent du sens et des informations sur le dispositif et les éléments exposés.

1.1.3.2 Le parcours scénographique

La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie propose au visiteur de parcourir le pays de manière allégorique à travers des représentations figuratives et des symboles (voir annexe 2.2). Nous évoquerons aussi dans cette description l'aménagement fonctionnel de l'espace pour permettre de se faire une idée de la scénographie dans son contexte d'usage.

Le hall d'entrée

Le hall d'entrée est le point de départ du parcours. Les visiteurs y trouvent le comptoir d'accueil de la structure ainsi que ceux de Nouvelle-Calédonie Tourisme[12] et de Aircalin (voir annexe 2.4). A dominante de bleu avec ses deux grands aquariums d'eau de mer, il représente l'Océan Pacifique par lequel on arrive sur l'archipel. Les espèces aquatiques présentes dans les bassins donnent un aperçu de la richesse du récif corallien de la Nouvelle-Calédonie. Le classement d'une partie de sa superficie au patrimoine mondial de l'Unesco est ainsi mis en valeur. Le début d'une allée pavée de verre s'avance dans le hall au travers de laquelle on découvre du sable et des coquillages. Ce sable est un mélange de celui de Lifou, qui représente les Îles Loyautés, et de celui de Poum, au nord de l'île principale, qui représente la Grande Terre. Ils ont été donnés par les représentants kanak de ces régions pour la scénographie, dons qui ont fait l'objet de gestes coutumiers[13] (voir annexes 4.4 et 4.5). Ils sont mélangés pour signifier l'unité des Îles Loyautés et de la Grande terre. A travers cet espace, le visiteur longe symboliquement le bord de mer avec les vents d'alizés, figurés au plafond par un velum ondulé évoquant également la tradition maritime de l'archipel. Cette avancée de l'allée dans le hall d'accueil invite à poursuivre le parcours en s'engageant dans l'allée centrale.

Le chemin

Le visiteur emprunte dans un second temps l'allée pavée de verre (voir annexe 2.5). Une salle de réunion et les bureaux du service étudiant sont installés de part et d'autre de ce couloir. Le livret sur la symbolique de la scénographie décrit cet espace comme un « chemin initiatique » qui figure le passage du bord de mer à l'intérieur des terres, en évoquant notamment la chaîne

12. Après plusieurs années de présence à la Maison de la Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Calédonie Tourisme a supprimé sa représentation dans la structure et engagé une agence extérieure.
13. La « coutume » désigne l'ensemble des règles, cérémonies, échanges qui rythment le quotidien des Kanak. Le « geste » ou « faire la coutume » désigne les offrandes et paroles « posées » lors des cérémonies. Elles sont des actes forts de la vie sociale kanak qui caractérisent toutes sortes d'événements : accords, pardons, mariages, enterrements, etc.

de montagnes qui traverse la Grande Terre. En effet, au sol le sable laisse place à la terre rouge latérite et aux fragments verts de garniérites. Est ainsi évoquée la richesse géologique de la Nouvelle-Calédonie dont l'économie s'est construite sur l'exploitation des mines de nickel à ciel ouvert. Les termes « chemin coutumier » et « chemin kanak » sont aussi utilisés dans le livret pour désigner cette allée. Les plantes qui la bordent illustrent selon leurs symboliques les cinq actes de l'histoire de Téâ Kanaké, premier homme selon les légendes traditionnelles kanak. Elles évoquent également la diversité et l'importante endémicité de la flore calédonienne. Deux murs végétalisés au bout du chemin symbolisent les nombreuses forêts du pays, milieu fondamental du monde kanak. De chaque côté, des objets anciens ou représentatifs de la culture originelle sont présentés dans des nacelles de verre. Parmi ceux appartenant à l'histoire, on peut citer par exemple les bambous gravés[14], art kanak aujourd'hui disparu, une hache « ostensoir »[15]ou encore une poterie ancienne du Sud de la Grande terre. D'autres objets significatifs de la culture kanak sont exposés, comme le coquillage dit « Toutoute »[16]. On trouve dans une des vitrines des objets offerts lors de la coutume d'inauguration de la Maison de la Nouvelle-Calédonie en 2008 : une reproduction du Préambule de l'Accord de Nouméa enroulée et attachée avec un morceau de tissu dit manou, des billets et des pièces, ainsi qu'une case sculptée dans laquelle est placée une monnaie kanak dans son étui[17]. Cette allée réunit des éléments minéraux au sol, végétaux sur les côtés et des objets exposés, composants qui sont accompagnés de cartels. Elle représente aussi l'allée centrale, qui en contexte tribal est aussi rectiligne, bordée de plantes et menant à la Grande case.

14. Les bambous gravés étaient un mode de transmission d'histoire et de connaissances. Sur le sujet voir les travaux de Roger Boulay dont *Le bambou gravé kanak* aux éditions Parenthèses/A.D.C.K

15. La hache dite ostensoir est en fait un casse-tête de pierre. Il s'agissait vraisemblablement d'un objet de prestige lié aux échanges entre chefferies.

16. Ce coquillage servait de trompe et ornait aussi le haut de la flèche faîtière de la Grande case.

17. Le manou et l'argent sont les éléments courants du geste de coutume moderne. Traditionnellement, elle était composée de tissus tapas artisanaux et de monnaies kanak. Ces dernières sont encore utilisées pour des événements spécifiques. La monnaie kanak a une valeur symbolique très forte. Elle est une cordelette composée de petits coquillages, poils et os de roussettes, et autres petits éléments.

L'espace central

Le chemin conduit le visiteur à la rencontre du peuple d'origine de l'archipel à travers la figuration de la Grande case kanak[18] (voir annexe 4.1). Formée ici symboliquement par huit poteaux sculptés du tour circulaire de la case (voir annexe 2.6), elle est le cœur de la structure . Cet espace polyvalent est emblématique de la Maison de la Nouvelle-Calédonie et ces œuvres considérées comme vivantes en sont le visage. Chacun des poteaux représente une des huit aires coutumières et linguistiques kanak[19]. Les troncs de houp, arbre endémique de Nouvelle-Calédonie , ont été offerts par Paul Néaoutyine, président de la Province Nord. Ils ont ensuite été sculptés lors d'une résidence au Centre culturel Goa ma Bwarhat, à Hienghène en Nouvelle-Calédonie (annexe 2.10.1). Les sculpteurs, désignés par les représentants coutumiers, ont représenté les mythes fondateurs spécifiques à leurs aires respectives. Chaque aire est composée de nombreux clans qui possèdent leurs propres motifs. Les représentations n'ont donc pas un caractère exhaustif mais les artistes ont figuré librement ce qui leur a semblé représentatif de leur histoire et tradition orale. Gilbert Kaloonbat Téin, acteur politique et culturel kanak alors directeur du centre culturel, pilote la résidence de création. C'est aussi lui qui vient positionner les poteaux dans les locaux de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris (annexe 2.10.3) selon une logique coutumière, déterminée par l'histoire des aires et les relations qu'elles entretiennent entre elles. Par exemple, le poteau de l'aire Ajië-arhö est placé devant le centre de ressources et est désigné « gardien de la maison des savoirs », en référence notamment aux premières écoles missionnaires de la Grande Terre installées dans cette région. Une autre symbolique forte est celle du placement côte à côte des poteaux des aires Iaai et Hoot ma whaap. Il représente le pardon acté par une coutume en 2004 entre la famille Tjibaou de Hienghène et la famille Wéa d'Ouvéa. Pendant 15 ans, le drame de l'assassinat de Jean-marie Tjibaou avait creusé un fossé entre les deux régions. Sur l'arrière du poteau Hoot ma whaap,

18. Élément central de la culture kanak. Elle représente l'organisation sociale.
19. Les aires coutumières sont des subdivisions propres aux tribus kanak. Elle correspondent à des groupements linguistiques où sont parlées plusieurs langues vernaculaires. Vingt-huit langues kanak sont encore usitées dans l'archipel.

l'aire de Hienghène, est d'ailleurs sculpté un masque de deuilleur qui représente la mort de l'aîné, du vieux chef (voir annexe 2.10.6). Les sculptures et leurs positionnements ont un champ sémantique riche dont les différents niveaux se répondent et s'enchevêtrent. Une partie seulement est explicitée dans les supports de médiation. Selon la tradition kanak les motifs et leurs significations appartiennent aux clans et ne sont jamais entièrement divulgués. Le mystère est ainsi une composante à part entière du monde kanak.

Les poteaux ont fait l'objet de nombreuses cérémonies coutumières marquant chaque étape du projet. Par exemple un geste coutumier a été fait au clan propriétaire des terres sur lesquelles les poteaux ont été sculptés, pour demander l'autorisation d'accueillir les copeaux de bois. Un autre, aux propriétaires de l'immeuble qui accueille les sculptures à Paris. Lors de la coutume de remise des poteaux à Hienghène (voir annexe 2.10.2) à l'issue de la résidence, le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, Joël Viratelle, s'est vu « remettre » les poteaux, dont il est le responsable, le gardien. Après les avoir découverts couchés sur le sol calédonien, il les a ensuite vu être érigés dans les locaux parisiens en présence de Kaloonbat Téin et du sculpteur Hiandjing Pagou-Banehote (voir annexe 2.10.4). Ce dernier, originaire de Hienghène et résidant en France, en a été désigné gardien et a en charge leur entretien. Pour l'inauguration, les sculpteurs et tous les sénateurs coutumiers ont fait le voyage jusqu'à Paris et de nombreuses coutumes ont été posées sur le sol de la Maison de la Nouvelle-Calédonie (voir annexe 2.11). Ils ont notamment enroulés les poteaux avec de grandes quantités de manous pour matérialiser symboliquement leur union non seulement dans le lieu mais aussi par une mission commune. En effet, les poteaux, surnommés « les Hommes debout » e dont les personnages principaux qui y sont figurés ont tous le regard tourné vers le centre (voir annexes 2.10.5), représentent les ancêtres. Ils sont désignés représentants du peuple kanak lors des discours coutumiers et sont à la fois gardiens protecteurs et ambassadeurs à la Maison de la Nouvelle-Calédonie. La Grande case qu'ils forment est celle du pays, chacun étant le poteau central de la Grande case de son aire

coutumière. Ainsi leur réunion évoque la cohésion des communautés dans la construction d'un destin commun, en référence à l'Accord de Nouméa.

Les éléments contigus

Sur le côté gauche de cet espace central se trouve le « Salon du Broussard et des communautés » qui propose des assises confortables dans un décor folklorique. C'est un petit espace dans une alcôve contiguë à la case qui évoque les grands espaces de la Côte Ouest et la communauté caldoche[20], plus particulièrement le mode de vie broussard des stockmen[21], avec un mur en tôle ondulée, un trophée tête de cerf et des accessoires de monte à cheval. Au sol une natte wallisienne colorée rappelle les cultures océaniennes présentes en Nouvelle-Calédonie. Un cartel indique au visiteur que l'archipel a connu des vagues successives d'immigrations venant d'Asie, du Pacifique ou encore des Antilles et de la Réunion. Cette histoire en fait aujourd'hui un pays à la culture métissée et plurielle. Cette diversité est illustrée dans l'espace documentaire qui se situe à droite de la case, en face du Salon du Broussard. L'œuvre de Miriam Schwamm, « Eksistences » y orne les murs en une fresque composée de portraits illustrant la mosaïque ethnique qui compose la population calédonienne.

On retrouve dans ces éléments des références à l'Accord de Nouméa avec la reconnaissance des différentes populations qui habitent l'archipel. Le positionnement du Salon du Broussard à côté de la Grande case symbolise également un pardon, une réconciliation entre les communautés caldoches et kanak. L'espace de documentation attenant à la case peut aussi être interprété comme la tradition écrite, qui vient soutenir et compléter dans la modernité, la tradition orale figurée par les sculptures. Au fond de cet espace central, en face de l'allée par laquelle le visiteur est arrivé, on trouve à nouveau un grand aquarium représentant le lagon que l'on retrouve sur la

20. Population d'origine européenne présente sur le territoire depuis plusieurs générations, souvent descendants de colons ou de bagnards.

21. Homme qui garde le bétail à cheval. Cette tradition d'élevage a été importée d'Australie à l'époque où les premiers exploitants calédoniens y sont partis se former. Ce mode de vie se rapproche beaucoup de celui des cow-boys aux États-Unis.

côte opposée, après avoir traversé la Grande Terre. Sur ses côtés sont fichés les drapeaux de l'Union européenne, de la France et le drapeau Kanaky[22]. Dans l'espace situé à l'arrière, on trouve d'abord le guichet du point librairie puis les bureaux du service culture et ceux réservés aux élus. Le parcours scénographique accompagne donc le visiteur sur un chemin à travers l'archipel à la rencontre de ses paysages et des hommes qui y vivent, notamment des Kanak, son peuple originel.

1.2 Problématisation

1.2.1 Réflexions

La Maison de la Nouvelle-Calédonie propose au visiteur une scénographie allégorique et narrative grâce à un agencement d'éléments hétéroclites semblant avoir à la fois une fonction esthétique et évocatrice de l'archipel, et à la fois une dimension symbolique, liée de façon variable à leurs statuts culturels ou aux relations qu'ils entretiennent entre eux. Cet aménagement de l'espace correspond à celui définit par une exposition bien que ces modalités de présentation, hors institution muséale, dans des espaces aux fonctions polyvalentes et s'adressant à un public composé de typologies très marquées, font de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie un objet plutôt singulier. Le livret explicatif conçu par la structure (voir annexe 5) suggère des dimensions métaphoriques et des interprétations multiples. La scénographie semble porter des enjeux de réconciliation et de dialogue interculturel à plusieurs niveaux : entre la Nouvelle-Calédonie et la Métropole, entre les communautés vivant en Nouvelle-Calédonie, mais aussi entre les huit pays kanak dont l'unité et la diversité semblent matérialisées par la réunion des poteaux sculptés. Une certaine réflexivité

22. En 2010 le Congrès décide d'arborer à la fois le drapeau national et celui dit de Kanaky (nom donné au pays par les indépendantistes), à l'origine drapeau du FLNKS depuis 1984.

sur l'archipel portée par l'installation paraît lui conférer une qualité de reconnaissance, voire de construction identitaire, en concordance avec le projet de l'Accord de Nouméa.

Sous l'angle de la représentation kanak, la Grande case de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, composée d'œuvres créées à cet effet, constitue une démarche dont le peuple kanak, par ses représentants et les artistes, est l'acteur principal. Il est auteur de la présentation et de la médiation de sa culture hors du territoire. De plus par cet ensemble formé par l'allée centrale bordée de plantes et la Grande case, la scénographie introduit dans l'exposition des éléments clés de la tradition kanak, que sont la nature et l'architecture. Dans une certaine mesure et de façon actualisée par le contexte, elle semble rendre compte d'une réalité culturelle kanak dans cette présentation, où le tout, la forme globale, est significative. Les objets quant à eux conservent une part de mystère qui tient moins au fait que le visiteur ne puisse pas les aborder dans leur entièreté, qu'à un caractère intrinsèque traduisant une spécificité de la culture kanak. Ils semblent en cela être une expression actuelle et vivante du monde kanak. En outre le rôle d'ambassadeurs des poteaux sculptés, dits les « Hommes debout », interroge le statut des œuvres « non-occidentales » dans les espaces d'exposition occidentaux. En effet, dans un contexte post-colonial, dans lequel certains peuples revendiquent la restitution de leur patrimoine, se profile à nouveau la question des critères de justesse de la représentation d'une culture « autre » par l'exposition. Qu'est ce qui fait d'un objet exposé un ambassadeur pertinent et légitime d'une culture ?

1.2.2 Problématique

Il s'agira dans cette recherche de faire l'examen de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie afin d'établir un cadre de pensée valide pour l'étude éventuelle d'enjeux ou d'analyses de sa réception élargie. Nous aurons donc pour objectif de l'interroger en tant que dispositif de médiation et d'expliciter en partie ses discours constitutifs et la polysémie de

certaines composantes. L'espace de l'allée par exemple est, selon le support explicatif, l'évocation des montagnes et forêts tout en narrant par les plantes une histoire mythique. Il figure en même temps le chemin les institutions calédoniennes et est l'élément complémentaire de la Grande case en constituant l'allée centrale. Face à cette pluralité de symboliques, induisant une certaine complexité, nous tenterons de dégager un schéma des lectures scénographiques possibles du point de vue de la conception. Il sera nécessaire pour cela d'éclaircir la situation d'énonciation. Qui parle à qui, de quoi et dans quel but ? Quelles intentions portent la production scénographique ? Cet éclairage sur les objectifs et les points de vue adoptés par les auteurs nous aidera à mieux définir les voies empruntées par la scénographie et les messages qu'elle se propose de diffuser.

Nous établissons une distinction entre les lectures attendues et les lectures effectives de la scénographie. Les premières correspondent au système d'intention des producteurs et incluent les visées sous-jacentes au projet plus ou moins explicites. Les secondes se réfèrent à leur réception, leur actualisation par les visiteurs. Nous pouvons alors formuler la problématique de recherche suivante : « Quelles sont les lectures produites de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie ? ». Il s'agira de définir et d'analyser les lectures produites du point de vue des concepteurs de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, en utilisant éventuellement certaines perspectives spécifiques du point de vue de la réception, pour mettre en relief ou asseoir les résultats obtenus.

1.2.3 Hypothèses de recherche

Pour répondre à cette problématique nous formulerons plusieurs hypothèses qui dirigeront la recherche et qu'il conviendra de valider, d'infirmer ou de nuancer en ouvrant d'autres axes de réflexion.

Un premier point postule la production d'une lecture du point de vue de la diversité et de la complexité de l'archipel de la Nouvelle-Calédonie, objet de la médiation proposée par le

dispositif : *si la maison de la Nouvelle-Calédonie ne se présente pas explicitement comme un lieu d'exposition, sa scénographie se veut toutefois conçue comme dispositif de médiation, dont un des objectifs est de donner au visiteur un aperçu de la richesse et de la complexité culturelle de la Nouvelle-Calédonie.* En effet, la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie peut éventuellement apparaître comme un décor pour les visiteurs et ses caractéristiques fonctionnelles peuvent apparenter l'installation à une architecture d'intérieur. La circulation dans l'espace n'a pas pour seul but la visite de celui-ci mais le déplacement dans les locaux. L'espace central de la Grande case, bien que constitué d'œuvres, a aussi une dimension pratique dans la tenue d'événements en tous genres (voir annexe 2.6). et le Salon du Broussard est aussi un lieu de détente. Pourtant on distingue des indicateurs explicites de la fonction de médiation du lieu comme les cartels et le livret explicatif. L'aménagement de l'espace semble en concordance avec l'objectif de l'organisme lui-même, délivrer des informations sur la Nouvelle-Calédonie mais aussi la valoriser. Le choix des matériaux, les dimensions de certains éléments, la diversité des objets présentés, ainsi que le caractère inattendu de leur localisation au cœur de Paris, donnent au lieu un aspect prestigieux ou remarquable. Cela peut donner une impression de richesse, de singularité. Les supports de médiation semblent vouloir souligner la complexité du pays dont il ne semble pas qu'on puisse avoir une compréhension unilatérale ou instantanée. Cela tranche avec une vision stéréotypée que l'on peut avoir depuis la France métropolitaine d'une destination comme la Nouvelle-Calédonie.

Une seconde hypothèse concerne les appréhensions et compréhensions de la scénographie prises en compte par la conception : *la lecture affective ou esthétique occupe une place majeure dans la scénographie quand la compréhension de sa symbolique est considérée par la production comme variable selon le degré de connaissance de la culture kanak et de l'histoire de la Nouvelle-Calédonie du visiteur.* L'aspect esthétique semble en effet accessible à tous et les éléments qui composent la scénographie, par leur résonance culturelle, peuvent probablement avoir une portée affective pour le public calédonien. Au-delà de cette lecture

sensible, l'installation propose des lectures symboliques attachées à différentes perspectives. On peut y voir la Nouvelle-Calédonie comme site naturel, sa biologie, sa culture, ses populations, son parcours politique. La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie apporte des connaissances au visiteur mais son discours symbolique semble vouloir s'adresser à chacun selon ses préalables, ses intérêts et sa sensibilité.

La dernière hypothèse propose d'explorer un angle moins explicite qui apparaîtrait en filigrane dans la scénographie : c*onsidérant le statut d'ambassadeurs donné aux poteaux par les représentants kanak, leur parcours coutumier, ainsi que les spécificités relatives à la culture kanak dont la scénographie est emprunte, cette dernière semble porter un sens ou des valeurs intrinsèques, indépendants de la fonction d'exposition et d'accueil du public. Cet aspect serait parallèle, juxtaposé ou entrelacé avec l'intention « classique » que porte l'exposition de diffusion d'un message aux usagers.* La dimension culturelle de la symbolique de certains éléments semble leur donner une portée allant au-delà du message sur la Nouvelle-Calédonie destiné aux usagers. Le fait qu'une part des significations, attachée aux poteaux et à leur placement par exemple, demeure mystérieuse, indique qu'ils portent un discours inhérent au monde kanak. Cette partie de l'installation semble avoir du sens en soi en dehors de sa lecture actualisée par les visiteurs ou les médiations. Nous pouvons également présupposer que les éléments ayant fait l'objet de coutumes, comme les poteaux ou les sables, ont un statut plus spécifique du point de vue kanak, que celui lié à la mise en exposition. Si on se réfère aux objets ethnographiques, dotés d'un usage originel, qu'ils perdent une fois exposés dans les musées, le cas des poteaux sculptés se révélerait plus complexe. Ils pourraient se définir comme des œuvres d'art à la fonction constitutive et explicite de représentation culturelle, voire politique, tout en conservant une dimension sacrée, qui intègre la scénographie même une fois acquis le statut d'objet d'exposition.

2. Cadre théorique et méthodologie de la recherche

2.1 Champs théoriques et connaissances préliminaires

2.1.1 Définitions

Pour analyser la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie en tant qu'objet signifiant, il est nécessaire de la catégoriser dans un champ disciplinaire. La partie centrale de la structure, formée par les poteaux sculptés, a été pensée comme un espace scénique. Cependant la considérer uniquement comme tel n'en offrirait qu'une approche partielle et incomplète. Cet espace est intégré dans un agencement global du lieu dans lequel il conserve toute sa pertinence en dehors des temps de représentation. C'est pourquoi il serait peut-être plus approprié de se référer au champ de l'architecture. En effet, celle-ci est liée à la scénographie en tant que scénarisation de l'espace « avec une volonté de production de sens » selon Mahtab Mazlouman[25]. On différencie toutefois le scénographe et l'architecte bien qu'ils puissent collaborer étroitement dans la conception. Pour Mazlouman la différence se situe dans « la narration et l'attitude vis-à-vis de l'écriture ». Elle cite Guy Claude-François en parlant d'une « association de la textualité et de la contextualité » : « Pour dessiner un espace, on donne un poème au scénographe et un programme à l'architecte ». Pour l'architecte Jean Nouvel, également cité dans par Mazlouman, la relation entre les deux disciplines est dans l'imprégnation « de significations précises [de] chaque élément du décor », il s'agit « de tendre au maximum la relation de l'espace créé (support du dire) aux concepts fondamentaux justifiant ce dire ». Cela pourrait correspondre à la nature de la collaboration instaurée entre le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie et l'architecte dans l'élaboration commune du parcours. C'est dans la relation au sens, qui nous intéresse particulièrement, que l'architecture peut emprunter à la scénographie : « lorsque l'espace fonctionnel devient espace signifiant, lorsque

25. dans l'article « L'architecte et le scénographe, regards croisés sur l'espace », Études *théâtrales,* L'Harmattan, 2012 , n° 54-55, p. 284-290

l'objet soumis à l'interprétation dépasse sa fonction primitive pour devenir un élément de langage chargé de sens, l'architecture trouve sa dimension scénographique » (Mazlouman, 2012). Toutefois l'objet de notre étude semble se trouver à un point intermédiaire qui échappe à une catégorisation figée, à l'image de la scénographie elle-même en tant que domaine interdisciplinaire. C'est donc la présence de cartels, de vitrines, l'importance et la nature des objets qui composent l'installation, qui nous orientent vers le choix du cadre théorique de l'exposition, quitte éventuellement à en éprouver des limites dans l'analyse.

Cette recherche adopte une conception de la mise en exposition comme dispositif de médiation en soi et adhère donc à une acception large de la notion de médiation. Avant les accompagnements verbaux et divers supports, les dispositifs de monstration eux-même (accrochage, agencement, etc) sont considérés comme part de la médiation en tant qu'ils influent sur la réception du public. Ils portent une intention à cet égard, quand bien même il s'agirait de rendre la présentation la plus neutre possible. C'est le point de vue défendu par Jérôme Glicenstein dans *L'art : une histoire d'expositions* (2009) : « Il semble bien difficile d'échapper à la médiation (quoi qu'en disent les esthètes) ». Il en donne une définition incluant tout ce qui participe dans l'exposition à la rencontre entre les œuvres et les visiteurs : « La médiation consiste à produire un lien, une relation, une interface, entre ces deux ensembles, à les mettre en contact » (Glicenstein, 2009, p.122). La scénographie y prend donc pleinement part. Glicenstein la décrit comme « l'aménagement de l'espace entre les œuvres et le public » pour lequel le « mécanisme de la visite, autant que la distribution plastique des objets, est au centre »[24]. Ce travail peut faire partie du commissariat, plus global, qui correspond aussi au travail de conception mené par le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie et son collaborateur : la gestion de « l'ensemble des éléments d'une exposition depuis le choix des œuvres (ou leur production) jusqu'à la médiation, en passant par la communication sous ses

24. op. cit. p.16

diverses formes »[25]. Dans une exposition nous pouvons alors distinguer les « expôts »[26], les éléments exposés qui peuvent être de natures très variées, et les « outils de l'exposition »[27] à savoir les cartels, vitrines, systèmes d'éclairage, etc. Glicenstein formule également une distinction entre deux plans d'intervention scénographique : « un niveau plus convivial et/ou moins verbal (qui concerne une atmosphère ou une ambiance à diffuser) et un niveau plus conceptuel, qui concerne la mise en scène du « message » que l'on souhaite faire passer auprès des visiteurs » (Glicenstein, 2009, p.101).

2.1.2 L'exposition comme texte

Au regard de ces éléments de définition l'exposition peut être considérée comme le fruit du travail d'un ou plusieurs « auteurs ». Statut partagé par « toutes les personnes dont l'activité consiste à concevoir des dispositifs de présentation de l'art »[28] (Glicenstein, 2009). Notre problématique suggère que ces auteurs produisent du sens à travers une dimension narrative de l'exposition. Ce caractère, plus ou moins explicite selon les dispositifs, est considéré comme intrinsèque à l'exposition dans les travaux théoriques qui l'examinent comme texte ou objet signifiant. Jérôme Glicenstein (2009) affirme « qu'une exposition ne se contente pas de transmettre une information, mais qu'elle cherche_presque par définition_à montrer_ et bien souvent à « démonter »_ quelque chose »[29]. Pour cela elle peut être abordée comme une construction d'ordre textuel : « une proposition dont le but est de véhiculer du sens par la mise en relation d'un certain nombre d'éléments visuels ou verbaux »[30]. Il appelle « sous-textes » les

25. ibid
26. « Unité élémentaire mise en exposition », repris par Glicenstein d'après André Desvallées cité dans De Bary et Tobelem. *Manuel de muséographie*. Biarritz, Séguier, 1998 coll.Option culture, p.223
27. Désignation reprise par Glicenstein d'après Jean Davallon, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition.* Paris, MNAM/CCI, coll.Alors, 1986, p.245-246.
28. ibid p.15
29. ibid p.85
30. ibid p.86

enjeux sous-jacents, implicites ou explicites, à l'intention des producteurs[31]. C'est-à-dire : quels effets et message cherchent-ils à produire et à diffuser, et pourquoi. Pour Jean Davallon dans *L'exposition à l'œuvre* (1999), pour que « l'exposition fonctionne comme une texte » il est nécessaire pour son producteur de « construire l'agencement de manière à orienter ce visiteur vers l'objet, à la fois spatialement et conceptuellement »[32]. Il distingue une intention, « constitutive » à la conception de l'exposition, d'une intention « communicationnelle » qui prend en compte telle une anticipation le point de vue de la réception. Dans cette intention communicationnelle, il différencie encore une intention visant le « processus pragmatique », qui concerne le fonctionnement pratique de l'exposition, et une intention visant le « processus cognitif », qui lui concerne le sens et la compréhension du visiteur[33].

A partir de cette analogie de l'exposition avec le texte et de l'idée d'anticipation et de prise en compte du récepteur dans l'écriture, nous pouvons penser la notion de « lecture » d'un dispositif scénographique. Concernant la notion de texte, Glicenstein fait référence à Roland Barthes qui dans son article « La mort de l'auteur » (1968), le décrit comme le « fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation »[34]. Bien qu'issue d'un autre contexte, cette description fait écho à notre objet, et plus encore lorsque Barthes explique que c'est le lecteur qui unit cette multiplicité, donne un sens au texte dans l'acte de lecture : « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination ». Se pose donc la question de la prise en compte du lecteur ou destinataire par l'auteur, à propos de laquelle Glicenstein (2009) et Davallon (1999) convoquent les écrits théoriques de Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1979) où ce dernier évoque la fabrication d'un « lecteur modèle ». Jean Davallon en reprend le paradigme avec les notions de « Producteur modèle » et de « Visiteur modèle ». L'analogie de l'exposition avec le

31. ibid p.92
32. *L'exposition à l'œuvre* . p.18
33. ibid p.19
34. cité dans J. Glicenstein, *L'art : une histoire d'exposition*, p.109

texte suppose selon lui d'en avoir « abandonné une définition restrictive » pour le considérer « à la fois comme un fait de signification et de communication »[36] :

> *Comme l'explique Umberto Eco (1985 : 66-72), le texte est alors à penser comme une entité communicative, un « mécanisme qui demande d'être actualisé par un destinataire dans un processus interprétatif ». Il est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser. (Davallon, 1999, p.15).*

L'exposition est donc à considérer comme objet communicationnel qui a à charge de :

> *(…) représenter le producteur (sous la forme d'un Producteur Modèle) en proposant au visiteur concret (à travers le Visiteur Modèle) des façons d'agir et de comprendre : elle représente la façon dont le producteur s'adresse aux visiteurs (Davallon,1999, p.28).*

C'est cette démarche communicationnelle, la proposition faite au Visiteur Modèle, qui intéressera notre recherche. Les « lectures produites » de l'exposition, telles qu'évoquées dans la problématique, sont en d'autres termes les actualisations anticipées, attendues, par les concepteurs lors de l'écriture.

2.1.3 Éléments de culture kanak

La culture kanak est prégnante dans la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Il semble donc indispensable d'en renseigner certains éléments sans toutefois prétendre à l'exhaustivité. Nous proposons ici de constituer des clés de compréhension pour aborder certains composants de l'installation, tout en gardant la perspective d'en constituer de nouvelles au cours de la recherche.

2.1.3.1 L'allée centrale et la Grande case

Il convient d'avoir une première approche générique de l'allée centrale et de la Grande case en contexte tribal pour appréhender la référence de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à ces éléments architecturaux kanak. Maurice Leenhardt, ethnologue de

36. Davallon, op.cit., 2009, p.14

référence sur le sujet, souligne dans *Arts de l'Océanie* (1948) la dimension artistique particulière de la configuration architecturale des tribus kanak de Nouvelle-Calédonie :

> *Une longue et large avenue flanquée de 2 ou 3 allées, trace la disposition du village : l'avenue représente l'homme, les allées les femmes ; comme en perspective, en haut de l'allée, la grande case des hommes ; sur les côtés les allées avec les demeures féminines familiales. Des arbres choisis : cocotiers, araucarias, érythrines, assurent l'alignement des perspectives. Cette disposition du sol, qui associe le parc à l'architecture de la demeure, est une œuvre d'art unique en Océanie.* (Leenhardt, 1948, p.67)

Cette description évoque au-delà de l'aspect esthétique de la configuration, une codification traditionnelle liées aux composants architecturaux. La Grande case se révèle être en effet un édifice essentiel dans l'organisation de la société kanak. Comme l'explique le spécialiste du patrimoine kanak Roger Boulay (1990), cet espace sacré est « l'image même de l'organisation sociale »[37]. Il représente le chef et est « la métaphore des rapports sociaux » entretenus par les clans avec celui-ci (voir annexe 4.2). La case est de forme ronde et ses principaux composants (voir annexe 4.1) sont le poteau central, prolongé à l'extérieur par la flèche faîtière, et les poteaux principaux du tour de case servant d'appui aux chevrons principaux. Le poteau central, qui soutient la charpente, est l'élément à partir duquel se construit la Grande case, « centre de la société dans lequel le clan s'assemble autour de son chef »[38] (Emmanuel Kasarherou, 2013) :

> *Pas de case ni d'espace social sans l'alliance entre le poteau central et les poteaux du tour de case, pas d'espace social sans la solidarité des petits frères qui supportent l'essentiel de l'effort pour la grandeur de leur aîné. A égale distance de chacun de ceux-ci, le chef est l'un d'eux, placé au centre et grandi par leur volonté pour qu'existent la chefferie et la Grande case qui la symbolise.* (Kasarhérou, 2013, p.87)

La Grande case « ne se conçoit pas en dehors de l'allée à l'extrémité de laquelle elle est construite et sur laquelle on célèbre les grands événements de la communauté » (Boulay, 1990). Celle-ci est le lieu de célébrations, d'échanges et de parole publique. Pour s'adresser au chef « le message doit emprunter cette voie pour parvenir à son porte-parole qui le transmet à la Grande

37. *De Jade et de nacre*, Réunion des musées nationaux, 1990.
38.*Kanak, L'art est une parole*, Actes sud, 2013, p.87. Emmanuel Kasarherou, de culture kanak et expert du patrimoine, a participé au commissariat d'expositions de référence et à l'inventaire du patrimoine kanak dispersé.

Case »[39]. Pendant une centaine d'années, les Grandes cases ne furent plus construites sur la Grande terre en Nouvelle-Calédonie, notamment parce que les rassemblements que leur construction engendraient étaient perçus comme dangereux par le pouvoir colonial. Cette pratique a depuis repris et des savoir-faire et significations semblables y sont associés.

2.1.3.2 Le bois

La construction de la Grande case est régie par une tradition très codifiée. L'importance du choix de l'arbre et son acheminement, parfois depuis des forêts reculées, pour en faire le poteau central, témoignent de la valeur particulière accordée au bois dans la culture kanak. Il est considéré comme le réceptacle des ancêtres qui y trouvent refuge après leur mort. Maurice Leenhardt rapporte plusieurs anecdotes illustrant le rapport des Kanak au monde végétal, qui relèverait presque de l'identité[40]. Concernant notre sujet nous pouvons noter cet extrait significatif :

> *Nombreux sont les récits où le jeune homme monte vers la forêt, discerne dans la futaie l'arbre ancestral ou un autre arbre de même espèce. Il jette sa hache contre le tronc et elle ne se plante pas dans l'arbre.*
> *- Ce n'est ni mon père, ni ma mère, dit-il.*
> *Et il va plus loin vers un arbre semblable. Il balance sa hache et la lance. Elle se plante dans le tronc. Et voici une voix d'homme dans l'intérieur de l'arbre :*
> *- Est-ce toi mon cadet ?*
> *- Oui, je suis venu t'appeler. Je voudrais que tu me fasses une case.*
> *Des récits analogues sont innombrables.*
> *Ce récit nous entraîne dans la mythologie. Tout Canaque sait que son aïeul est issu de tel tronc de la forêt.*
> (Leenhardt, 1947, p.63-64)

Le bois de houp (Montrouziera cauliflora), arbre endémique de l'archipel, est souvent choisi pour les constructions et les sculptures. C'est le cas pour les poteaux sculptés de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. C'est un arbre imposant dont le bois est très résistant. Roger Boulay

39. R. Boulay, op.cit., p.103
40. Maurice Leenhardt. *Do Kamo, La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Tel, Gallimard, 2014. p.62-67

explique que son abattage et son transport sont le fruit de beaucoup d'efforts et de rites, parce que « cet arbre n'est pas un objet, c'est une personne », « il est dès son origine, considéré comme un vivant ». Il continuera de l'être dans sa fonction de poteau central. Cette valeur sacrée est accordée au bois au-delà de sa fonction finale. Leenhardt raconte par exemple que les jeunes enfants kanak, qui étaient ses élèves à la station missionnaire, conservaient précieusement avec eux des morceaux d'écorce : « ils gardaient un respect infini à l'endroit de ce bout de bois qui les rattachait par tant de fibres de leur être, et par toutes ses propres fibres, à la tradition des ascendants maternels détenteurs de leur vie » (Leenhardt, 1947, p.65) (voir annexe 4.6).

2.1.3.3 La sculpture

Au regard de cette sacralité du bois, on peut percevoir le caractère particulier que revêt la sculpture dans la culture kanak, liée à la fois aux croyances, à la construction architecturale et aux clans. Leenhardt écrit à propos de la case :

> *[…] toutes les pièces de la charpente, des parois ou du plafond sont sculptées. Les chambranles de la porte et le faîtage portent aussi des motifs sculptés. Ces demeures, dès qu'on les approche, donnent l'impression que les Calédoniens sont un peuple de sculpteurs.* (Leenhardt, 1948, p.67)

La sculpture traditionnelle entretient donc un rapport intrinsèque à l'architecture et son matériau, le bois, renferme en lui-même une partie du sens de l'objet qu'il sert à produire. Le sculpteur est en relation directe avec les ancêtres, qui prennent forme sous ses mains. Les motifs sculptés sont d'autre part les symboles des mythes, totems et histoires claniques. Il existe d'ailleurs une sorte de droit sur ces représentations qui sont la propriété des clans. Si autrefois il pouvait être inconvenant de regarder, et plus encore de reproduire, un motif dont on n'était pas le propriétaire, ce n'est plus aujourd'hui un interdit. Toutefois leurs significations ne seront pas

divulguées par respect de la tradition. En témoigne les propos du sculpteur Gilbert Kaoua, recueillis dans le catalogue de l'exposition *Ko i nevâ*[41]de 1992 :

> *Il faut garder les symboles de la culture : ne pas les livrer en dehors. (…) Je peux faire la flèche d'un autre pays kanak mais sans demander ce qu'elle veut dire. De même, si les gens demandent ce que signifient les dessins d'un chambranle*[42]*, je dis toujours que je ne sais pas, car je trouve que ça doit rester dans le pays, dans notre culture. En tout cas, c'est une question de respect : on respecte les secrets de nos clans de la même façon qu'on respecte la tradition des autres.* (Gilbert Kaoua dans Ko i nevâ, 1990, p.70)

Comme la construction des cases, la sculpture a connu une période d'abandon suite à la colonisation et à la christianisation, jusqu'à la réappropriation progressive de leur culture par les Kanak à partir des années 70. En 1985, un porte-folio dans lequel Roger Boulay répertorie les motifs des sculptures anciennes est publié par l'OCSTC[43]. Il sera une source d'inspiration pour les sculpteurs contemporains. La pratique reprend de la vigueur et s'enracine alors dans une volonté de reconnaissance et de reconstruction identitaire. Il s'agit, selon le sculpteur André Wassaumie Passa, de respecter et de faire vivre un héritage : « Si nous proposons quelque chose à travers un bout de bois, cette chose aura du poids parce qu'elle est enracinée dans une tradition ». Il partage également son souci de rester profondément fidèle à cette tradition, « ne pas dévier de l'esprit kanak signifie ne pas trahir les symboles culturels ». Pour cela, le sculpteur doit avoir accédé à une certaine compréhension, il faut « que l'artiste ait vraiment compris la vérité du circuit de la coutume »[44](voir annexes 4.4 et 4.5). Certains sculpteurs reproduisent les motifs à partir des modèles anciens, d'autres s'en émancipent davantage. Mais on retrouve toujours les éléments liés à la culture et aux croyances kanak : représentations des ancêtres ou des figures mythiques, motifs totémiques, utilisation de matériaux traditionnels, ainsi qu'une dimension spirituelle liée au bois et à la pratique. Pierre Laulanné, chargé de la création artistique en 1990 pour l'ADCK en faisait le constat :

---

41. *Ko I nevâ, Sculpteurs et peintres kanak contemporains*, ADCK, 1992, p.70
42. Sculpture qui orne chaque côté du seuil de la case.
43. Office Culturel Scientifique et Technique Canaque
44. Dans *Ko i nevâ,* ADCK, 1990, p.84

Malgré l'évolution très rapide de la société, l'artiste continue de chercher ses repères dans quelque chose d'immatériel et de rémanent au-delà de la forme. Les sculptures sont dépositaires d'une parcelle de l'esprit qui habite le bois et que le sculpteur a dévoilé. (…) La plupart déclarent révéler une forme cachée dans la matière, ils la lisent et la sculptent comme sans tenir compte de critères esthétiques.(…) Par contre, sculpteurs et peintres partagent la même conscience de l'importance de leur rôle pour le devenir de la société kanak. Comme s'ils savaient collectivement qu'un peuple est vivant lorsqu'il crée au présent. (Pierre Laulanné dans *Ko i nevâ*, 1990, p.15-17)

2.1.3.4 Représentation de la culture kanak et « objets-ambassadeurs »

Comme nous l'avons évoqué, les années 70 connaissent une dynamique de revalorisation de la culture kanak auprès des occidentaux et du peuple kanak lui-même. En effet, les pratiques artistiques et culturelles ont souffert d'un déclin et d'une perception négative du fait de l'évangélisation et de la colonisation. Ce mouvement de réappropriation est grandement défendu par Jean-Marie Tjibaou, qui dirige le comité d'organisation du premier festival des arts kanak, *Mélanésia 2000* à Nouméa[45] en 1975 :

L'idée première était de faire l'inventaire de ce qui existait, à travers cet inventaire, de prendre conscience du patrimoine culturel du peuple mélanésien et ainsi d'essayer de redonner confiance aux gens, par rapport à la situation d'aliénation liée à la colonisation. (J.M Tjibaou, entretien en 1977)[46]

Pour lui la question culturelle est intimement liée à la question politique. La reconnaissance de la culture kanak est le premier jalon d'une quête d'identité et d'émancipation. A propos de l'exposition *Musée imaginaire des arts de l'Océanie* en 1985 au Musée des arts africains et océaniens à Paris, il dira la « signification politique très forte » de sa tenue dans la capitale. En effet, pour lui la revendication indépendantiste kanak nécessite une « étape d'explication » de ce qui fait la « spécificité kanak », et qui renvoie au « fondement même de la société kanak : sa culture ». En cela les objets anciens exposés dans les musées, qu'il considère comme du « matériel mort », sont l'occasion « d'ouvrir une discussion sur ce qui est original », c'est-à-dire

45. Le Centre culturel Jean-Marie Tjibaou a été édifié sur le site du festival Mélanésia 2000
46. Dans J-M Tjibaou, *La présence kanak*, Odile Jacob, 1996

sur ce que la culture kanak a de particulier dans sa réponse aux questions essentielles, « la façon d'appréhender le monde, l'histoire, l'espace, l'au-delà » (Tjibaou, entretien mai 1985)[47]. Plus que la question de la restitution des œuvres kanak conservées en Occident, celle de leur inventaire et cette vision des œuvres comme des « objets-ambassadeurs » prévaut. Roger Boulay rapporte que les trois préoccupations majeures de Jean-Marie Tjibaou à ce sujet étaient : « Où sont-ils ? Comment sont-ils conservés ? Que dit-on sur nous ? »[48] Cette dernière question révèle l'importance donnée à la représentation de la culture kanak hors de la Nouvelle-Calédonie. Les œuvres semblent ainsi considérées comme des objets de médiation. Cet héritage de la pensée de Jean-Marie Tjibaou perdure aujourd'hui, portée par l'ADCK et les diverses institutions qui continuent son action. Il paraît important de considérer cet aspect en toile de fond lorsque nous abordons les poteaux sculptés de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, désignés « ambassadeurs » du peuple kanak à Paris.

2.1.5 L'incommunication, élément constitutif de la communication

Cette recherche aborde la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie comme porteuse d'un message et d'une dimension interculturelle. Elle est donc emprunte de questions afférentes à la communication et au rapport à l'altérité. Selon la terminologie de Dominique Wolton, la communication doit être pensée dans ses trois dimensions. Dans son idéal, la communication est la « volonté d'échanger ». Elle se heurte à l'incommunication, « la découverte de l'altérité ». Chercher un terrain d'entente, laisser une porte ouverte, « négocier l'incommunication », est le défi de la communication. Si l'on échoue, c'est l'acommunication, la

47. Ibid. p.192
48. Marion Bertin. « Archives délaissées, archives retrouvées, archives explorées : les fonds calédoniens pour l'étude du patrimoine dispersé », *Les cahiers du Louvre,* 2019 n°14

rupture, et avec elle le risque de guerre et de non-respect de l'autre[49]. La notion d'incommunication est particulièrement intéressante au regard de sa fécondité :

> *Les incommunications humaines s'avèrent structurantes aussi bien pour l'individu que pour la société : elles sont constitutives de la communication.[…] [Elles sont] autant de points d'appui pour la communication, la négociation, la cohabitation, la compréhension entre chacun tout autant qu'entre les cultures.* (Renucci, Paquot, 2019, p.9)[50]

Elle semble de ce fait être un élément clé pour aborder ce qui a trait à l'interculturalité dans la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, qui convoque l'identité plurielle de la culture calédonienne et les schèmes de pensée kanak. D'autant que ces derniers semblent intégrer l'incommunication de façon constitutive. En effet, le secret, l'usage de préserver une part de mystère, paraît imprégner la culture kanak, comme nous l'avons déjà mentionné concernant la sculpture[51]. On retiendra les propos de l'artiste Paula Boi[52] concernant son mari, alors conservateur adjoint au Musée de Nouméa, qui contrairement à elle a grandit en tribu :

> *De par sa place dans la structure sociale, il est dépositaire, comme tant d'autres, d'une certaine connaissance. Mais comme tout le monde, il en donne très peu. (...) Tu vis l'événement et tu essayes de comprendre. Si tu poses des questions, il te donne juste un bout d'explication : peut-être qu'il trouve logique que je comprenne tout ça simplement parce que je suis kanak.* (Paula Boi, 1992, p.92)

La suite de son discours sur ses sources d'inspiration est lui aussi très révélateur de ce fait, et de ce qui peut-être s'exprime dans l'art kanak qui ne peut être énoncé ailleurs :

> *En plus, comme pour tous les autres artistes, il y a des choses qu'on voit en rêve et qu'on transcrit dans un dessin ou une sculpture. Parfois, en représentant mes rêves, je dévoile des choses dont il ne faut pas parler et les gens me regardent de travers. Il y a tellement de choses qu'on ne dit pas : c'est peut-être le fait de ne pas les dire qui nous donne la force de l'inspiration*. (Paula Boi, 1992, p.92)

---

49. Dominique Wolton. « Communication, incommunication et acommunication », *Hermès, La revue,* C.N.R.S. Éditions, 2019/2 n° 84, p.200-205.
50. « Introduction générale : incommunications et autres acommunications », *Hermès*, *La revue*, C.N.R.S. Éditions, 2019/2 n° 84, p.9-12
51. Cf. Propos de G.Kaoua, p.42.
52. *Ko I nevâ*, *Sculpteurs et peintres kanak contemporains*, ADCK, 1992

L'incommunication est en effet constituante de l'incommunicabilité liée au ressenti comme au sacré, à ce qui ne doit pas ou ce qui peine à être transmis par le langage. Ce point est évoqué par Céline Bryon-Portet dans un article sur l'incommunication dans la franc-maçonnerie[53]. Elle est non seulement présente dans l'exigence de secret, caractéristique de l'organisation franc-maçonnique, mais elle concerne également « la nature ésotérique du parcours initiatique »[54] et une « impuissance langagière » à exprimer dans sa totalité la réalité et l'expérience de l'individu. L'apprenti franc-maçon doit également garder le silence « pour favoriser l'introspection autant que l'écoute attentive de l'autre » (Byron-Portet, 2019, p.61). L'incommunication est donc ici en partie liée à l'impossibilité de communiquer avec justesse par le langage, ce qui ne peut être offert à la compréhension que par le vécu et la réceptivité. Ces mots du sculpteur Dick Bone, cités dans *Ko i nevâ,* peuvent faire écho à cette réalité dans son appréhension de la culture kanak :

> *Quand on m'envoie à l'étranger, je préfère regarder, sentir les autres artistes avant, car je sens que je représente la culture kanak, qui est pour moi quelque chose de très concret. On parle beaucoup de la culture kanak, mais c'est un « discours de blanc ». Pour nous c'est davantage un discours qu'il faut vivre : c'est vivre quelque chose qui évolue tout en regardant ce qui disparaît.* (Dick Bone, 1992, p.77)

L'acceptation de cette incommunication constitutive apparaît ainsi comme une condition nécessaire au maintien de l'échange entre les cultures. Cette incommunication inhérente est accentuée par la nature symbolique et donc polysémique (Byron-Portet, 2019, p.62) du système de représentations kanak puisqu'elle génère une pluralité d'interprétations possibles. Précisons également que l'oralité caractérisant la tradition kanak, le terme « parole » (voir annexe 4.4) y recouvre une densité de sens ainsi qu'une sacralité, qu'on ne retrouve pas d'ordinaire dans son acception occidentale. Le silence protège alors aussi d'interprétations potentiellement erronées, de « paroles fausses ». Il préserve ainsi le respect de la culture.

---

53. « Une incommunication fondatrice et ambivalente : le cas de la franc-maçonnerie » *Hermès, La revue*, C.N.R.S. Éditions, 2019/2 n° 84, p. 57-63.

54. On trouve ici aussi un écho aux propos des sculpteurs kanak notamment celui de André Wassaumie Passa sur la nécessité pour le sculpteur d'avoir compris le circuit de la coutume. cf. p .31.

2.2 Méthodologie

2.2.1 Contexte de la recherche

Nous proposons ici d'expliciter le contexte de la recherche et d'apporter des éléments réflexifs sur sa démarche. Concernant la temporalité de cette étude, il est à noter d'une part qu'elle a lieu 12 ans après l'inauguration de la Maison de la Nouvelle-Calédonie sous sa configuration actuelle. C'est un temps qui peut influer sur les souvenirs liés à sa genèse mais qui est aussi celui de l'expérience, donnant à la scénographie un certain « vécu ». Il apporte du recul à ses concepteurs, qui en sont usagers et médiateurs, et des occasions de relecture du dispositif et de recueil des retours du public. D'autre part, la recherche se tient plus de 20 ans après l'Accord de Nouméa, dont la référence est très présente dans la scénographie. Ce texte qui a porté la vie politique et sociale de la Nouvelle-Calédonie, a depuis sa signature pu être « éprouvé », tant du point de vue de ses bienfaits que de ses limites. Plus encore, c'est entre deux referendums d'autodétermination de la Nouvelle-Calédonie, et seulement à quelques semaines du second, que cette étude a pris forme. Cette période particulière et cruciale pour l'avenir de l'archipel et de ses institutions a pu aussi se répercuter sur la disponibilité de certains interlocuteurs et le regard porté sur la recherche, et constituer ainsi un élément d'explication de l'absence de retour de la part des acteurs politiques ou culturels kanak ayant participé à la production scénographique.

En ce qui concerne la situation du chercheur, nous pouvons préciser sa localisation en France métropolitaine, nécessitant la tenue d'entretiens à distance avec une certaine incidence sur les prises de contact[55]. Il convient ensuite d'indiquer l'origine calédonienne de souche européenne, mais non « caldoche », du chercheur. Cela explique en partie l'intérêt porté sur le sujet et induit une certaine connaissance de l'archipel et de ses problématiques. Si ce facteur a pu favoriser la compréhension, il a aussi exigé une prise de recul de la part du

55. Notons aussi la situation sanitaire particulière liée à l'épidémie de covid-19 qui a considérablement complexifié le déroulement de la recherche.

chercheur et une considération de ses ressentis et *a priori* personnels, dans le souci d'en préserver tant que possible l'intégrité de la démarche. Il est aussi probable que l'origine du chercheur puisse influencer les modalités de communication avec ses interlocuteurs, concernant par exemple leur manière de s'exprimer et le choix des sujets développés. Cette origine a également déterminé l'angle de la recherche elle-même, en cela qu'elle porte en partie sur des éléments opaques pour un non kanak, qui n'auraient sans doute pas fait l'objet des mêmes perceptions et formulations par un chercheur d'origine kanak.

2.2.2. Méthodes

Cette recherche sur la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, axée sur ses lectures du point de vue de la conception, s'appuie principalement sur des discours produits par les auteurs et des échanges avec ces derniers. Cette approche est enrichie par des points de vue extérieurs spécifiques proches de celui de la production.

2.2.2.1 Le support de médiation

Un des supports d'analyse du point de vue de la conception est le livret explicatif titré : « La Maison de la Nouvelle-Calédonie, symbolique d'un lieu » (voir annexe 5). Il s'inscrit dans une série de livrets thématiques édités par la structure. De la présentation globale de la Nouvelle-Calédonie à des sujets plus ciblés comme l'histoire, la biodiversité, les institutions ou le droit coutumier, ils ont été conçus pour donner aux usagers des informations sur les spécificités de l'archipel. Ils sont mis à disposition du public ou offerts en coffret aux visiteurs officiels. Le livret qui nous intéresse apporte à son lecteur des éléments de connaissance et des clés de lecture de la scénographie. Si la médiation orale, par le directeur ou les membres de l'équipe, tient une place privilégiée à la Maison de la Nouvelle-Calédonie, le livret apporte toutefois un

éclairage au visiteurs libres en complétant les cartels. Il est téléchargeable depuis le site web de la structure qui propose également une visite virtuelle du lieu via un dispositif 360° interactif. L'examen de ce support de médiation permettra une approche des lectures proposées par les producteurs telles qu'énoncées au public et dans une temporalité proche de celle de la conception scénographique. Les textes du livret sont en effet rédigés par l'ancien collaborateur du directeur, Manuel Bachet, qui a œuvré à l'élaboration de la scénographie, et on trouve en introduction un texte du directeur Joël Viratelle, ressource pertinente puisqu'il synthétise le parcours et le discours qu'il porte.

Ce livret de 30 pages s'ouvre sur un plan schématique du lieu puis se divise en quatre parties de longueurs variables. « L'Océan et la mer » évoque l'entrée de l'installation, « Le caillou » parle du chemin, « Les hommes debout » concerne l'espace de la case et les poteaux sculptés, leur histoire et significations, et « La brousse » clôt la description en traitant du Salon du Broussard et des communautés. Tout au long du document, des encadrés offrent des éléments de connaissance et de nombreuses photographies illustrent le propos. Globalement, cette étude du livret sur la symbolique nous donne des indications sur la façon dont la structure s'adresse au public et sur les niveaux de lectures et les champs d'interprétation qui lui sont proposés. Elle consistera en un examen de la nature du contenu et de la place donnée aux différents items, ainsi qu'une analyse langagière caractérisant la situation d'énonciation et les champs lexicaux et sémantiques significatifs du message à transmettre.

2.2.2.2 Les entretiens

Des entretiens semi-directifs menés par le chercheur seront la seconde source de données traitées pour répondre à la problématique et discuter les hypothèses.

Les interlocuteurs

La première catégorie d'interrogés correspond au point de vue de la production scénographique. Des entretiens ont pu être organisés avec le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, Joël Viratelle, en charge de la conception et de la mise en œuvre du projet, ainsi qu'avec Manuel Bachet, missionné pour le seconder puis chef de service de l'accueil des publics, de l'action culturelle et de la communication jusqu'en 2012. Ces deux principaux auteurs de la scénographie en ont aussi ont été les médiateurs, notamment le directeur par les explications qu'il transmet à ses hôtes à maintes occasions. Tous deux calédoniens, ils ont eu à cœur de réaliser et de porter cette installation, comme en témoigne leur engagement dans les entretiens.

Le second groupe d'interrogés se situe davantage du côté de la réception mais entretient une proximité avec le sujet. Il ne s'agit pas de recueillir le point de vue du public pour le confronter à celui de la production, mais celui d'interlocuteurs retenus pour leur expertise ou leur relation particulière à la scénographie, afin d'enrichir la réflexion. Ces entretiens constituent donc une troisième approche, dont la matière permet une mise en perspective des échanges avec les concepteurs, notamment au regard des concordances et des ouvertures que l'on pourra y trouver. Un des acteurs de ce groupe est Emmanuel Kasarherou, récemment nommé président du Musée du Quai Branly. D'origine kanak, il a un riche parcours dans le milieu muséal : direction du Centre culturel Tjibaou à Nouméa pendant sa phase de préfiguration, commissariat d'expositions majeures sur le monde kanak, *De jade et de nacre* en 1990 et *Kanak, l'art est une parole* en 2013 en collaboration avec Roger Boulay, avec qui il a également travaillé sur l'inventaire du patrimoine kanak dispersé. Pour ce travail, les deux experts sont soutenus et hébergé par la Maison de la Nouvelle-Calédonie entre 2011 et 2015, où ils donneront aussi des conférences. Emmanuel Kasarherou est donc très familier de la structure qu'il considère comme « un village calédonien à l'intérieur de Paris ». Son point de vue nous intéresse en considération de sa

fréquentation régulière de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, de sa connaissance à la fois intime et savante de la culture kanak, et de son expérience des enjeux de l'exposition.

Cette troisième approche est également alimentée par un entretien groupé avec les musiciens membres de « Kaori » et leur manager. Dans le cadre de l'enregistrement d'un album, ils ont collaboré avec la structure qui les a accompagnés dans leur démarche. D'origine caldoche et kanak, les deux fondateurs du groupe ont ressenti une véritable connexion avec la scénographie et le message qu'elle véhicule. Les poteaux sculptés en particulier leur ont inspiré la chanson « Les hommes vivent debout » (voir annexe 6), dont un single est sorti à l'occasion des 10 ans de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Un petit texte du directeur figure sur la pochette du titre qui se veut comme un relai de la scénographie sur les ondes. N'étant pas directement lié à la production scénographique, nous n'analyserons pas le texte en lui-même. Nous pouvons cependant en relever quelques éléments pour comprendre le lien étroit qu'il entretient avec l'installation, à laquelle il se réfère directement. Le refrain reprend le nom des huit aires coutumières kanak représentées par les poteaux, et l'expression « les hommes vivent debout » rappelle leur surnom tout en évoquant la dignité humaine retrouvée. Le premier couplet évoque la perte de repère des îliens dans le milieu urbain métropolitain. Le deuxième couplet raconte la sculpture des poteaux, « vivants piliers », qui dans le troisième couplet viennent porter la « Parole » « par-delà les mers », à la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Le texte fait aussi référence aux métissages et à la construction d'un destin commun, « un chant nouveau » dans « le cœur des hommes », après un passé de clivages. Le titre connaît un grand succès en Nouvelle-Calédonie et est joué en final de tous les concerts du groupe Kaori. Leur mixité culturelle ainsi que leur connivence particulière avec la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, qu'ils participent à faire connaître et dont ils véhiculent le propos avec leurs mots, font des membres de Kaori des interlocuteurs intéressants et atypiques. Leur manager, qui

les épaule dans toutes leurs expériences, a également pris part à l'entretien, ce qui en a fait un échange d'autant plus riche et dynamique.

La grille d'entretien

Pour donner un cadre pertinent aux entretiens aux regards des objectifs visés, il était nécessaire d'élaborer une trame commune aux échanges, qui puisse être utilisée pour faire un recoupement des réponses obtenues (voir annexe 7). Les formulations et les angles ont été adaptés au statut des interrogés et des questions ajoutées ou soustraites en fonction des situations et des réponses obtenues. Il n'a pas été question de toujours suivre la trame de manière linéaire mais plutôt de s'adapter aux personnalités et aux modes de communication de chacun, en s'assurant que les interrogés puissent s'exprimer de la façon la plus spontané et entière possible dans un contexte toutefois formel. Tous les participants ont eu accès en amont aux thématiques abordées, voire au détail des questions. Cela a u permettre une certaine liberté dans le discours et dans les chemins empruntés pour aborder les différents aspects du sujet.
Les principaux axes de la grille d'entretien (voir annexe 7) correspondent à trois approches de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. La première est consacrée à l'installation dans son ensemble. Les interrogés sont invités à décrire le lieu et ce qu'il raconte, à évoquer les objets exposés, les supports de médiation ainsi que les perceptions ou les objectifs liés à cet ensemble. Le second axe focalise sur les espaces de l'allée et de la Grande case en questionnant leurs relations et leurs fonctions, au regard notamment de leur contexte culturel d'origine. L'entretien s'oriente ensuite sur les poteaux sculptés, leur histoire, leur statut et les symboliques associées. Ici encore il s'agit de les situer à la fois en rapport avec le monde kanak et celui de la mise en exposition. Une évocation de la sculpture traditionnelle et des codifications liées aux différents milieux peut aider à développer ces questions. L'entretien tente enfin de dégager des représentations à propos du statut et des enjeux de l'installation. Pour cela deux questions à choix multiples proposent aux interlocuteurs de catégoriser la scénographie et ce qu'elle

transmet. Puis des questions d'ouverture sont posées, sollicitant des perceptions plus explicitement personnelles. Il s'agit par exemple de mobiliser des associations avec d'autres installations, d'imaginer une évolution dans l'avenir ou de convoquer des souvenirs particuliers. Ces questions permettent parfois de souligner certaines tendances ou de révéler des éléments moins sensibles dans le reste de l'entretien.

3. La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie : un chemin de médiation pluridimensionnel

3.1 Les sous-textes de la scénographie

La Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris a parmi ses missions la promotion d'un territoire, tout comme les Maisons régionales dont elle est voisine et auxquelles elle pourrait s'apparenter vue de l'extérieur. Toutefois sa proposition scénographique surprend le visiteur. En témoigne Alexis Diawari, l'un des membres du groupe Kaori : « [Depuis] la devanture on s'y attend pas, mais quand on rentre à l'intérieur, c'est tout de suite vraiment représentatif du pays ». Son partenaire Thierry Folcher ajoute : « On est dans une rue parisienne, et comme l'a dit Kiki très justement, on se trouve transporté » (entretien, annexe 11). Ces deux Calédoniens, kanak et caldoche, adhèrent à la représentation du pays véhiculée par le lieu. C'est bien l'un des objectifs de départ du directeur Joël Viratelle, en faire un lieu « qui ressemble à la Nouvelle-Calédonie » (entretien, annexe 8) tout en évitant d'en donner une image artificielle ou folklorique. « C'était vraiment un petit bout de la Calédonie dans son essence même et dans son âme qu'on a voulu créer à ce moment là » nous livre Manuel Bachet (entretien, annexe 9), qui a participé à cette phase de création du projet. Pour Joël Viratelle, il s'agit ainsi de valoriser « la culture calédonienne mais sous sa facette la plus problématique, c'est-à-dire l'entente entre les communautés », de créer un lieu à la fois fonctionnel et dont l'image renvoie aux « valeurs fondamentales » de la Nouvelle-Calédonie (entretien, annexe 8). Les deux axes principaux du sous-texte[56] de l'exposition sont donc de changer le regard sur l'archipel et de disposer d'un outil pour le donner à voir et à comprendre à travers des éléments constitutifs de sa réalité actuelle. En effet, en 2006 lors de l'audit de la Maison de la Nouvelle-Calédonie sous sa première configuration, on constate que la structure est comme inexistante auprès des interlocuteurs de la Nouvelle-Calédonie en Métropole. Certains pouvaient même en avoir une impression

56. les enjeux sous-jacents selon l'expression de Glicenstein. cf. partie 2.1.2

négative : « On avait une image qui était tellement dégradée, notamment au niveau des institutions, c'est-à-dire au niveau des ministères », nous confie Manuel Bachet (annexe 9). En tant qu'organisme de représentation ayant un statut de délégation institutionnelle, il était nécessaire de restaurer son image et celle de l'archipel :

> *Il fallait absolument qu'on montre à nos interlocuteurs quels qu'ils soient (…) que vraiment on avait des choses à proposer, on avait des savoir-faire, on avait une culture qui était une culture très très riche. Et c'est à partir de ça qu'on a décidé de faire ce lieu pour faire rentrer les gens chez nous.* (M. Bachet, entretien, annexe 9)

Le directeur de la structure souligne quant à lui une méconnaissance de la Nouvelle-Calédonie constatée chez ses interlocuteurs :

> *A chaque fois que j'avais des relations avec les administrations centrales, elles restaient très ancrées sur les Événements en fait. (…) On était déjà donc sur l'Accord de Nouméa bien engagé et mes interlocuteurs ne connaissaient rien du tout de ce chemin dit de décolonisation.* (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

Naît de ces constatations la prise de conscience de la nécessité de produire un discours actualisé sur la Nouvelle-Calédonie, adressé à tous les publics susceptibles de visiter la structure, et valorisant ses richesses, sa culture, mais aussi la singularité de sa situation et de son parcours politique :

> *Je me suis dit, il y a peut-être des choses à faire voir et à expliciter aux Métropolitains, que ce soit dans les administrations centrales ou dans le grand public. Ce que nous avons fait depuis une dizaine d'années. Revaloriser l'image de la Nouvelle-Calédonie, un pays remobilisé à travers cette réconciliation des communautés pour construire un avenir commun.* (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

3.2 Voix et destinataires de la scénographie

Suivant l'analogie de l'exposition comme texte, nous pouvons interroger la situation d'énonciation du discours scénographique, afin de mieux comprendre les enjeux de son écriture. Nous l'avons indiqué, la Maison de la Nouvelle-Calédonie accueille des usagers ne s'attendant pas pour la plupart à y découvrir un dispositif d'exposition. Le message véhiculé s'adresse donc en principe à tous les individus susceptibles de venir à sa rencontre, quel qu'en soit le motif. A la

question des destinataires des poteaux sculptés, le directeur répond en effet qu' « ils s'adressent à tous ceux qui les regardent. Sans exclusive. » (annexe 8). L'examen du livret sur la symbolique du lieu nous donne des éléments de définition supplémentaires : l'observation des pronoms personnels et possessifs choisis par les auteurs sont indicateurs de leur positionnement vis-à-vis des destinataires. Dans le texte introductif (voir annexe 5, p.64), le directeur fait usage de la première personne du pluriel. Il utilise un « nous » inclusif dans la description du parcours scénographique : le lecteur et l'énonciateur font ensemble la visite, partagent l'expérience de déambulation dans le lieu. La Maison de la Nouvelle-Calédonie y est désignée par l'expression « notre maison commune ». Le texte place donc l'énonciateur en position d'hôte et le lecteur en invité, ou suscite un sentiment d'appartenance chez le lecteur calédonien.

Le cheminement commun à travers l'installation fait place à deux pôles dans la suite du document : le visiteur, désigné par la troisième personne du singulier, et l'énonciateur, toujours identifié en tant qu'hôte par l'utilisation des pronoms possessifs de la première personne du pluriel (« *Notre* visiteur », « les sables de *nos* plages »). La formule : « A travers nos symboles, nos hôtes auront ainsi parcouru le pays tout entier » conclue le livret. Le pôle énonciateur, d'identité calédonienne, accueille le pôle visiteur nommé à la troisième personne du pluriel. Le lecteur s'il se positionne en tant que visiteur, apparaît comme un destinataire indirect du texte. Cela donne la possibilité au lecteur calédonien de continuer à s'identifier au pôle énonciateur, et donc d'affirmer cette appartenance à l'identité calédonienne en favorisant l'appropriation de la Maison de la Nouvelle-Calédonie par cette catégorie du public. Ces usages des pronoms personnels et possessifs marquent bien l'identité de l'énonciateur en qualité d'hôte, tout en laissant le pôle du destinataire assez indéterminé pour que chacun puisse être susceptible d'adhérer à la proposition et au discours. Cela permet aussi d'utiliser le livret comme un outil de présentation de l'installation aux visiteurs officiels.

Cette dernière catégorie de public caractérise en effet une part importante des destinataires de la scénographie. Le conseil d'administration de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, qui réuni les

élus de l'archipel, est l'instance décisionnaire qui a validé les propositions des concepteurs pendant la phase d'élaboration du projet. Il en donc à la fois récepteur et en partie auteur de l'installation, pensée pour être un outil institutionnel : « A partir du moment où on avait ce lieu, on a invité les réunions chez nous. Jusqu'à présent on allait toujours, particulièrement au ministère » (M. Bachet, entretien, annexe 9). La scénographie permet de raconter l'archipel selon les perspectives choisies et de changer les regards : « Les gens qui font de la politique, en venant ici, ils découvrent une autre façon de décrypter la Calédonie » affirme le directeur Joël Viratelle (entretien, annexe 8).

Le cœur de l'installation se caractérise quant à lui par une certaine autonomie dans la conception, tout en étant partie intégrante du discours dans son ensemble. Les huit poteaux sculptés qui forment la Grande case sont comme autant de voix réunies pour prendre la parole à l'unisson. Le projet de création des sculptures est investi par les coutumiers et rendu possible par le président de la Province Nord, Paul Néaoutyine. Sa supervision ne relève donc pas principalement du travail du directeur et de son collaborateur. Tout comme les motifs des poteaux sont une création des sculpteurs, et si une part de leur symbolique, ainsi que celle du placement des œuvres, a été communiquée aux concepteurs de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, ce n'est pas un discours produit par eux. Dans les textes du livret consacrés à cet espace, on remarque d'ailleurs que la première personne du pluriel s'efface au profit d'un usage plus neutre des troisièmes personnes du singulier et du pluriel. On ne la retrouve que dans les discours des acteurs kanak extraits de la cérémonie de coutume de remise des poteaux (voir annexe 5, p.73) : « Ces œuvres sont *notre* image à Paris et, à travers elles, ils parleront de *nous* », « qui diront au monde entier que *nous* sommes toujours debout ». Les poteaux sculptés sont donc dépositaires d'un discours produit par des représentants du peuple kanak, s'adressant à tous au-delà des frontières de l'archipel. La parole est donnée au peuple d'origine à travers l'espace de la Grande case, et les deux-tiers du contenu du livret de médiation qui y

sont consacrés sont significatifs de cette place centrale faite au monde kanak dans la scénographie.

3.3 La scénographie en tant que dispositif de médiation

La médiation comme fonction constitutive

Au regard des sous-textes et de la situation d'énonciation, la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, conçue pour diffuser un message, ne semble pas tant au service des expôts que de ce que véhicule leurs symboliques. Même les poteaux sculptés, que l'on peut considérer comme les œuvres principales, sont créés pour participer au discours scénographique et servir la médiation : « Les Kanak quand ils ont sculpté ces poteaux, ils savaient que leur mission allait être d'être debout pour porter la parole kanak ici à Paris » nous raconte Joël Viratelle. Ce dernier se reconnaît « intarissable » sur les sens qu'ils revêtent : « ce sont des livres ouverts ces poteaux » (entretien, annexe 8). Un extrait de la coutume (voir annexe 5, p.13) nous éclaire un peu plus sur l'intention qui a nourrit leur création. Armand Goroboredjo déclare en effet au nom de tous les artistes : « nous vous permettons de toucher aux poteaux et d'accéder au fond de chacun d'entre nous ». Considérant le statut de la sculpture dans le monde kanak[57], on entrevoit la profondeur de cette démarche chargée de sens, qui fait de ces objets de véritables portes ouvertes par et sur le monde kanak. Davantage que des œuvres à médier, ils sont considérés comme des médiateurs :

> *Elle est dans les poteaux eux-mêmes cette médiation (…) Et ils sont devenus autonomes. Ils font leur travail tout seuls. Même si moi je ne suis pas tout le temps en bas, les gens ils interprètent, ils interrogent les poteaux.* (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

En effet, les poteaux sculptés interpellent et marquent l'identité du lieu, lui donne « une espèce de couleur, une espèce d'ambiance qui vous transporte » nous dit Emmanuel Kasarherou (entretien, annexe 10). Cette atmosphère particulière a inspiré les artistes du groupe Kaori dans l'écriture du titre « Les hommes vivent debout », à son tour outil de médiation en faveur du lieu

57. cf.partie 2.1.3.3 p.41

et du message qu'il transmet. En concert, le groupe l'introduit toujours par une parole sur les poteaux et la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Il participe ainsi à transmettre hors les murs une formulation du discours scénographique :

> *Donc je pense qu'avec Joël [Viratelle] on a cause commune un peu, à notre niveau, à notre échelle, je crois qu'on véhicule l'image, l'imagerie, enfin la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Joël [Viratelle] l'a bien compris puisqu'il nous soutient. Et nous on le soutient aussi, donc on a une cause commune on va dire ensemble, nous ici et lui là-bas.* (Thierry Folcher « Kaori », entretien, annexe 11)

Le chemin de la médiation

La médiation apparaît donc centrale dans l'élaboration et la vie de la scénographie, dont l'objectif selon Manuel Bachet est de faire « connaître la Calédonie d'une manière très ludique, d'une manière très pédagogique, rapidement, simplement » (entretien, annexe 9). Il s'agit donc d'élaborer une construction d'ordre textuel qui va correspondre à la définition d'une vision de l'archipel. Pour le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie (entretien, annexe 8), les valeurs coutumières sont des fondamentaux pour définir le pays : « le lien à la terre, le lien au monde de l'invisible, à tout ce que les Kanak croient et portent en eux » (voir annexes 4.6 et 4.7). Cela va constituer à travers la notion de chemin, en référence aux chemins coutumiers, l'essence du projet tant dans sa forme que dans son sens profond :

> *[En Calédonie] il y a des méandres et il y a des chemins qui ne sont pas bordés. Il n'y a pas de signalétique. Mais ces chemins vont vous mener vers des gens de la culture originelle du pays, et qui vont vous expliquer, qui vont vous dire comment on fait pour prendre connaissance des lieux et des gens qui y habitent. On ne peut pas déambuler comme ça sans passer par ces chemins. Et les gens, les profanes qui arrivent en Calédonie sans se préalable, et qui ne découvre en Calédonie que la géographie physique en faisant abstraction un peu des hommes et des femmes qui y vivent, se heurtent souvent à la violence des lieux, parce qu'ils n'ont pas utilisé les chemins coutumiers. Donc je me suis dit la Maison de la Calédonie ici ça va être un petit peu ça en fait.* (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

La scénographie se construit donc autour de la volonté de symboliser à la fois un chemin coutumier et un « chemin de découverte », tout en ayant pour ligne directrice l'esprit du

Préambule de l'Accord de Nouméa « qui a mis le Kanak au centre du dispositif » . Le directeur va ensuite puiser les « ingrédients » qui vont constituer le parcours : « j'ai rencontré des coutumiers, j'ai rencontré des Calédoniens, j'ai rencontré des élus, j'ai fait le tour des partis politiques, pour expliquer, et à chaque fois dans l'échange je me suis enrichi, et j'ai enrichi le chemin » (entretien, annexe 8). La scénographie est ainsi comme une synthèse des discours : « moi j'étais une sorte de médiateur aussi, enfin il y a eu une médiation qui s'est opérée » (entretien, annexe 8). Puis, le travail de l'architecte a été de « rendre visible » cette construction de sens, dans laquelle toutes les composantes symboliques ne sont pas préméditées : « c'est en faisant que les symboles se sont encastrés les uns aux autres et ont créés des histoires » (J. Viratelle, entretien, annexes 8). Le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie est lui-même le premier lecteur à actualiser l'écriture scénographique en interprétant cette construction plurielle dont il se fait médiateur depuis sa création, et qu'il continue de relire et raconter à l'occasion des innombrables visites dont il est l'hôte (voir annexe 2.13). Les souvenirs représentatifs du lieu sont pour Emmanuel Kasarhérou : « Joël, le directeur de la MNC[58] avec l'équipe de la MNC qui reçoit les autres ». Cet espace est pour lui « très lié à la personnalité de Joël [Viratelle], qui l'a créé, (...) qui lui donne son âme aussi dans la manière dont il parle, la manière dont il l'incarne » (entretien, annexe 10).

La médiation comme interprétation et construction de sens

Le cheminement du projet scénographique a transformé le regard de ses concepteurs. Le directeur affirme avoir notamment appris sur la pensée kanak grâce à cette réalisation : « Parce que j'ai creusé pour comprendre (...) Je ne pouvais pas faire ça pour faire. Donc ça m'a pris beaucoup de moi-même pour que je puisse créer du sens » (entretien, annexe 8). La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie a aussi vocation à changer la vision de ses usagers. A travers ses lectures possibles, elle invite à la réfléchir sur ses propres interprétations.

58. MNC = Maison de la Nouvelle-Calédonie

Les élus politiques qui la fréquentent en déplacement témoignent de cette dimension auprès du directeur, avec lequel ils échangent souvent :

> *Ils me disent « Mais c'est vrai que le lieu nous apporte beaucoup, il nous oblige à nous réinterroger sans cesse sur le chemin qu'on prend » (…) Et donc forcément ça modifie leur regard et donc ça modifie leur réflexion. C'est un lieu qui transforme.* (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

La discussion et l'ouverture s'inscrivent dans la scénographie, qui s'adapte à ses visiteurs grâce à « une transposition de plusieurs concepts qui se superposent, qui s'entrelacent » (entretien, annexe 8). Comme nous l'explique le directeur, cette polysémie permet de s'adresser à tous et de faire communauté :

> *Pourquoi on y a mis plusieurs dénominations? Pour que tout le monde se reconnaisse dans ce chemin (...) Si je dis à des Caldoches : « ça c'est le chemin kanak, c'est le chemin coutumier… », ça va les frustrer quand même. Parce que pour eux la Calédonie c'est pas uniquement ça vous voyez.(...) Si vous superposez plusieurs symboliques sur un même élément, forcément ça devient fédérateur.* (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

La multiplicité des approches sont autant de chemins, de strates signifiantes, que le visiteur pourra décrypter selon ses prérequis et redécouvrir à chaque visite. Ainsi, la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie ne fonctionne pas sur un mode linéaire de circulation où l'on passe d'un objet à un autre, les expôts n'y ont pas cette fonction. Selon Emmanuel Kasarherou, ils « n'entrent pas dans une suite ». L'appréhension de l'installation est plutôt synthétique, partielle : « C'est-à-dire que c'est pas une leçon que vous apprenez de A à Z, et après vous pouvez tourner la page et passer à autre chose. C'est quelque chose qui s'apprivoise progressivement » (entretien, annexe 10). Cette perception concorde avec le discours de Joël Viratelle qui définit la scénographie comme un parcours initiatique :

> *C'est ça l'intérêt de cette initiation, c'est qu'on prend en fonction de son degré de développement, de son degré d'interprétation, de son degré de connaissance aussi. Parce que si il manque beaucoup, beaucoup d'informations sur la Calédonie, on ne peut pas faire tous les liens. Alors que quand on est un peu initié, on va mettre en relation plusieurs objets, plusieurs endroits, plusieurs...* (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

De ce fait, l'exposition n'use pas d'un mode de communication argumentatif ou démonstratif pour transmettre son message. Le directeur le compare plutôt à celui de la pensée kanak : quand la pensée occidentale cherchera de façon rationnelle le chemin le plus court du point de départ au point d'arrivée, pour les Kanak le chemin sera « celui qui va donner le plus de sens à la présentation. Et donc il va être très elliptique. Voilà, il va prendre toutes sortes de formes, dans des méandres de la pensée, et c'est souvent par rapport à une pensée très magique aussi. » (entretien, annexe 8). Selon lui, la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, où l'on « déambule » et où l'esprit « serpente » dans un univers de symboles, se rapproche donc plus d'une pensée kanak « spiralaire » et mythique que d'une pensée rationnelle occidentale.

3.4 Les voies de la scénographie

Le directeur et concepteur de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie l'appelle « le chemin » en raison de la connotation dynamique du terme, de sa polysémie et de son écho culturel. Par la pluralité des interprétations symboliques en présence, elle propose effectivement plusieurs cheminements pour mener le visiteur à son message final :

> *Un chemin il mène toujours quelque part (...) chez nous le chemin il mène à la case, c'est-à-dire à la meilleure connaissance du monde kanak et à sa capacité à construire l'avenir calédonien avec les autres communautés.* (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

Nous proposons d'explorer les voies prises par la scénographie pour s'adresser au public et les niveaux de lecture qui lui sont proposés (voir les schémas en annexe 12).

3.4.1 La voie esthétique et affective

Un individu aborde d'abord un lieu, une exposition, une œuvre, de façon sensorielle. Ce qui l'amène à une première appréciation de l'objet de ses perceptions. Concernant l'exposition,

on peut rapprocher en partie ce rapport esthétique au niveau d'intervention scénographique le moins verbal évoqué par Glicenstein[59]. Cette dimension prend une place importante dans la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, dans laquelle elle a aussi une résonance culturelle. On constate à l'examen du livret thématique sur l'installation que l'approche esthétique y est nettement prise en considération, notamment par les nombreuses photographies qui illustrent et ponctuent le propos. Ces images légendées constituent une entrée à part entière dans le document et permettent une approche centrée sur le sensoriel et le ressenti. Un autre indicateur y souligne l'importance donnée par les concepteurs à cette lecture : le réseau lexical des sens physiques qui jalonne la description du parcours faite par le directeur dans le texte introductif. Il utilise l'expression « l'émotion est perceptible » lors de l'arrivée dans l'espace de la Grande case et ajoute ainsi une dimension affective à cette approche, renforcée par l'usage d'un lexique mélioratif prédisposant le lecteur à une perception positive de l'archipel.

Les auteurs semblent donc s'adresser à la sensibilité physique et affective des usagers et ce mode de réception de la scénographie paraît pleinement considéré et perçu par les interlocuteurs de la recherche. En effet, du point de vue des concepteurs l'aspect esthétique de la mise en exposition et des expôts semble essentiel. Manuel Bachet se réfère à la muséographie du Musée du Quai Branly où les œuvres sont offertes à la contemplation : « on te présente l'objet comme une belle pierre précieuse » et les explicitations sont quant à elles plus en retrait, « tu cherches l'information un peu plus loin ». Pour lui, c'est cette dimension émotionnelle qui a guidé la conception : « je pense que c'était surtout basé sur un ressenti. (...) c'est la manière dont je [l']ai conçu (...) que tu te sentes vraiment dans un autre monde mais en même temps à la maison pour ceux qui sont de là-bas » (entretien, annexe 9). C'est la force donnée à cette voie du « sensible » qui fait l'accessibilité du discours scénographique à différents types de public. Elle ouvre la voie à l'intellect. Pour le directeur de la structure, le chemin véhicule :

59. cf.partie 2.1.1

De l'esthétique d'abord c'est sûr, parce que l'affectif c'est le carburant du cognitif et de la compréhension. Ce sont des symboles, ils sont beaux et c'est grâce à ces symboles qui sont beaux, qu'on les observe, qu'on les admire, qu'on les comprend, qu'on les décrypte. (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

La portée de ce mode de réception se dégage aussi sensiblement des entretiens avec les membres du groupe Kaori et avec Emmanuel Kasarhérou. Pour ce dernier, la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie « parle à l'émotion ». Son discours, en particulier celui porté par les poteaux sculptés, est « autre » : « Il vous parle d'une autre manière, dans une autre langue, avec une autre sensibilité ». Et cette approche sensorielle elle-même se fait progressivement : « vous ne percevez pas tout du premier coup, et je pense que c'est ce qui est intéressant justement dans un dispositif scénographique de ce type ». Selon lui, c'est aussi un facteur de réussite du dispositif dans sa volonté d'être représentative de l'archipel : « Je pense que c'est une bonne image de la Calédonie, parce qu'elle ne se laisse pas découvrir d'un premier regard » (entretien, annexe 10). Les membres du groupe Kaori témoignent aussi de la prédominance de cette approche dans leur expérience du lieu. Ils l'expliquent d'une part par la familiarité des éléments exposés pour un Calédonien, qui reçoit plus l'installation sur un mode affectif, avec un sentiment d'appartenance, qu'avec une volonté de compréhension. « On est chez nous, on était chez nous » nous dit Alexis Diawari dit Kiki, « on s'est retrouvé chez nous et on a pas jugé utile [de chercher des explications]» ajoute Thierry Folcher. D'une façon plus générale, ce mode de réception est selon ce dernier une manière très « océanienne » d'appréhender la réalité, dans laquelle on est plus axé sur un « ressenti » que sur une approche dite « intellectuelle » (entretien, annexe 11). Il ajoute :

Les gens qui connaissent bien la culture kanak, ils disent que d'abord on sent les choses. Et après on explique. (…) Alors nous on est arrivé là, on a commencé par sentir les choses. Et je pense pas que j'ai lu de notice désolé (rire), mais c'est presque volontaire. Parce qu'on a été gagné par la magie, nous on s'est dit « à la limite on en a pas besoin ». (Thierry Folcher, entretien, annexe 11)

Nous sommes donc ici sur un mode de compréhension émotionnelle. Les éléments, leurs configurations et connotations pour le visiteur, évoquent et participent à créer un ressenti, une

atmosphère particulière. Le public peut ne pas traduire intellectuellement les composantes symboliques, mais être transporté par ce qu'il voit. Les contrastes, la présence des différents éléments (eau, végétal, minéral) et les objets variés, stimulent les sens et l'imagination. Rappelons que n'étant pas *a priori* dans un lieu dédié à l'exposition, les usagers ne se considèrent pas comme visiteurs d'exposition et peuvent donc avoir différentes conceptions du statut de cette installation. La dimension esthétique et affective est alors fondamentale pour l'interpeller et l'amener à s'approprier le lieu et ce qu'il véhicule. De plus, selon Thierry Folcher, les visiteurs calédoniens seraient particulièrement sensibles à la dimension esthétique de leur environnement :

> *La beauté, la beauté c'est un élément très important chez nous. Les gens sont sensibles à la beauté. On vit dans un pays qui est tellement beau. (…) On retrouve dans la Maison de la Nouvelle-Calédonie la poésie, mais la poésie de la nature. Ce n'est pas une poésie fabriquée par les hommes mais c'est une poésie de la nature. Quand tu marches, et cet aquarium, la mer, c'est une féerie... Je dirais féerique, magique, tu en prends plein les yeux et tu es transporté.*(Thierry Folcher, entretien, annexe 11)

La voie esthétique serait donc le chemin privilégié emprunté par les scénographes pour traduire une réalité de l'archipel, tout en créant un dispositif à son image.

3.4.2 Lecture spatiale du chemin

Selon un premier niveau de lecture, la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie se présente comme un parcours allégorique par lequel on découvre les milieux caractéristiques de l'archipel (voir schémas annexe 12.1 et 12.2). Cette dimension est décrite dans le livret par un réseau lexical désignant les éléments de l'installation et ceux auxquels ils se réfèrent, associé à des indicateurs de progression dans l'espace ou évoquant une description de paysage (voir annexe 5). La scénographie est en effet pensée comme un chemin parcourant l'archipel d'un littoral à l'autre, en passant par les terres :

A partir du moment où le principe du chemin était posé, forcément il y allait avoir un bord de mer, forcément il y allait avoir la montagne, ou l'intérieur en tout cas (...) et un passage entre les deux avec un chemin qui mène du bord de mer à l'intérieur. (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

La circulation dans l'espace, constitutive de toute exposition matérialisée, est ici conçue comme une déambulation dans laquelle chaque espace est superposable à un autre. Ce qui est lointain n'est pas représenté par des photographies ou des vidéos, mais est présent virtuellement par des symboles, des configurations de l'espace, et des éléments matériels qui sont comme des échantillons, des parties qui figurent le tout. Sans que le visiteur ne le perçoive de prime abord, ce parcours est intégré à un espace fonctionnel dont le rôle premier est l'accueil de services administratifs : « Les bureaux ils sont un peu cachés. Comme en Calédonie, ce qui est souvent essentiel est caché. Il faut savoir trouver où aller » explique Joël Viratelle (entretien, annexe 8).

Dans le livret, parmi les désignations de l'allée menant à la Grande case de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, on peut relever l'expression « chemin kanak ». Cette dernière formulation peut porter à la considérer comme une citation du chemin kanak original, parcours extérieur du Centre culturel Tjibaou à Nouméa. Ce dernier, constitué de plantes aux valeurs symboliques, raconte aussi le mythe de Téâ Kanaké, premier homme selon les légendes kanak. Emmanuel Kasarhérou, qui a participé à sa conception, en parle comme d'une « narration par l'espace », notamment par les plantes. Il est une « sorte de synthèse (...) d'un certain nombre de notions qu'on a dans la culture kanak » et qu'il fait appréhender par la sensibilité. Il a pour but de rendre compte de la diversité de la culture kanak en s'ancrant dans « la marche et le faire », la « déambulation » (entretien, annexe 10). Le chemin de la Maison de la Nouvelle-Calédonie se situe dans un espace fermé, le coupant de la présence des éléments naturels et de la saisonnalité du chemin kanak original. Il présente toutefois des concordances dans l'intention conceptuelle, comme la notion forte de cheminement et la pluralité de lectures possibles. Emmanuel Kasarherou parle en effet d'une « allégorie à plusieurs niveaux » : « c'est un objet qui fonctionne à beaucoup de niveaux le Chemin kanak. Vous pouvez le faire trois fois vous ne le verrez jamais de la même manière » (entretien, annexe 10). On peut relever aussi une « fonction

d'introduction » à la culture kanak commune aux deux installations, ainsi qu'une singularité des dispositifs, conçus en lien étroit avec leurs contextes. Pour Emmanuel Kasarherou, la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie est dans « sa temporalité, dans sa fonctionnalité à un moment donné. (...) Pour moi c'est singulier la Maison de la Calédonie. C'est vraiment très singulier. » (entretien, annexe 10).

3.4.3 La voie des idées : une lecture politique de la scénographie

Un texte constitutionnel comme feuille de route

Le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie écrit en introduction du livret qu'elle « puise toute la philosophie de son action dans les Accords de Matignon et Nouméa » (voir annexe 5). Le chemin symbolise donc aussi celui « parcouru par les Institutions de la Nouvelle-Calédonie » (voir schéma annexe 12.3) depuis la signature de ces Accords (livret, annexe 5). On trouve dans les supports de médiation un champ lexical connexe à celui de l'Accord de Nouméa, se rapportant notamment aux valeurs et idées autour du destin commun. Au-delà des références directes, on perçoit dans la scénographie une volonté de fédérer, évoquée précédemment, qui se révèle aussi dans ses composants et sa configuration, comme par exemple le mélange des sables des Îles Loyautés et de la Grande terre représentant leur union. Ainsi les Accords se révèlent prégnants dans la scénographie et la caractérise de manière essentielle : « tant que l'idée des Accords de Matignon finalement et l'idée de destin commun survit, ce genre d'espace aura vocation de survivre. Si on passe à autre chose ce sera une histoire, ce sera une page de l'histoire » (E. Kasarherou, entretien, annexe 10). La feuille de route de la conception scénographique est le texte constitutionnalisé qu'est le Préambule de l'Accord de Nouméa lui-même. Cet extrait, cité en partie par le directeur pendant l'entretien (annexe 8),

peut être considéré comme une partie du « poème » donné au scénographe pour « dessiner l'espace »[60] :

> *Il est aujourd'hui nécessaire de poser les bases d'une citoyenneté de la Nouvelle-Calédonie, permettant au peuple d'origine de constituer avec les hommes et les femmes qui y vivent une communauté humaine affirmant son destin commun.* (Préambule à l'Accord de Nouméa, 1998, Annexes 1.8)

Dans la scénographie, les communautés évoquées par la formule « les hommes et les femmes qui y vivent », sont représentées par le Salon du Broussard et la frise de portraits pluriethniques du centre de ressources. On constate que le peuple kanak quant à lui occupe l'espace central avec les poteaux sculptés. Joël Viratelle souligne en effet que dans le texte : « Le peuple originel construit, c'est lui qui construit avec (...) Il est au centre. C'est un acte fort de décolonisation. » (entretien, annexe 8). Le processus de décolonisation, qui découle de la reconnaissance de l'atteinte porté à « à la dignité du peuple kanak » par la colonisation (Préambule à l'Accord de Nouméa, 1998) est une singularité au sein de la République Française qu'il s'agissait de pouvoir expliquer aux visiteurs, notamment institutionnels, à travers la visite de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Ce processus passe par un rééquilibrage, « décoloniser c'est déverrouiller. C'est rééquilibrer. C'est remettre au centre » nous dit Joël Viratelle, avant d'expliquer la symbolique de cette dynamique dans la scénographie : le cœur de l'installation, la case, est dédié à la représentation du peuple kanak, remis au centre, et le chemin qui y mène symbolise le processus de décolonisation. Plus précisément, l'exposition des objets patrimoniaux dans les vitrines de l'allée représente la reconnaissance de la culture kanak apportée par les Accords de Matignon, quand la présence de nickel sous les dalles de verre évoque le préalable minier et de ce fait le partage des richesse qui fut la condition de possibilité de l'Accord de Nouméa. Considérant la situation de conflits violents qui a précédé la première conciliation, le chemin proposé par la scénographie s'interprète aussi selon le directeur comme celui de « 30 ans de paix » (entretien, annexe 8).

60. G.Caude-François cité par Mazlouman (2012) cf.partie 2.1.1

Symbolique de la Grande case de la Maison de la Nouvelle-Calédonie

La présence au cœur de Paris d'une Grande case « sublimée », selon l'expression d'Emmanuel Kasarhérou (entretien annexe 10), est représentative de « relations nouvelles » entre les Kanak et la France, évoquées dans le Préambule de l'Accord de Nouméa (voir annexe 1.8). Les poteaux sculptés des huit pays kanak qui la constituent sont investis de la fonction d'« Ambassadeurs », qui n'est pas sans résonance politique. La Grande case serait donc comme un message du peuple kanak à la France, d'après la perception livrée par Emmanuel Kasarherou :

> Les Grandes cases qu'on a connu autrefois elles étaient dans les Expositions universelles. (…) [Et là c'est] une Grande case sublimée en fait qui s'installe dans Paris, dans un quartier d'ailleurs qui est quand même relativement privilégié (…) On est près du Louvre, on est près des anciens grands lieux de pouvoir. Donc je pense que ça vient dire quelque chose de ce rapport nouveau qui est instauré, je pense que c'est la volonté aussi politique qu'il y avait derrière. (E. Kasarherou, entretien, annexe 10)

Manuel Bachet explique qu'accueillir les politiques métropolitains dans cet espace est chargé de sens : « psychologiquement c'était très, très intéressant (…) les gens venaient chez nous, et ils étaient obligés de passer par le chemin kanak et rentrer sous la Grande case et ça... Ça voulait dire beaucoup de choses pour nous » (entretien, annexe 9).

La Grande case, nous l'avons vu, est aussi un lieu institutionnel dans la tradition kanak (voir annexe 4.1), et elle est investie de fonctions similaires dans le lieu, institutionnel lui aussi, qu'est la Maison de la Nouvelle-Calédonie, comme l'expose Joël Viratelle :

> C'est le lieu où l'on pose les coutumes, c'est un lieu où on entend les palabres, c'est un lieu où on entend les revendications kanak, mais pas que. C'est un lieu de protocole, il y a les drapeaux. Il y a une sonorisation, il y a des micros, il y a des pupitres. C'est un lieu institutionnel (…) Les vieux ils s'assoient dans les cases, sur des nattes et ils palabrent pendant des heures et c'est eux qui créent le droit normatif, c'est-à dire le droit positif qui va s'appliquer au clan. Il y a un discours institutionnel qui sort de la case. (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

Le poteau central, élément fondamental en milieu tribal, perd sa nécessité structurelle à la Maison de la Nouvelle-Calédonie. D'un point de vue architectural d'une part, et d'un point de

vue symbolique d'autre part, puisque chaque poteau sculpté représente lui-même le poteau central de la Grande case virtuelle de son aire coutumière. C'est pourquoi leur réunion exprime la cohésion des huit pays kanak en un peuple. Selon Emmanuel Kasarherou, l'absence de poteau central à la Maison de la Nouvelle-Calédonie est aussi celle d'un « personnage central », ce qui laisse entendre que « tout le monde devient égaux ». Il apporte des précisions sur la symbolique de la case en milieu tribal : « Le chef en tant que représentant, c'est le seul poteau qui a la tête qui sort de l'édifice, qui est coiffé par la flèche faîtière, donc c'est le visage. Il n'y a qu'un seul visage, mais à l'intérieur c'est une pluralité. Donc de l'extérieur il n'y a qu'un, mais à l'intérieur il y a plusieurs » (entretien, annexe 10). De ce fait, la Grande case de la Maison de la Nouvelle-Calédonie pour Emmanuel Kasarhérou, est un symbole pertinent pour représenter la cohésion non seulement des Kanak, mais de la Nouvelle-Calédonie tout entière :

> *Ce qu'il [le monde kanak] pouvait partager avec les autres Calédoniens, c'est cette idée en fait. Cette idée qu'une Maison s'est faite aussi de diversité, et que c'est cette diversité qui trouve les moyens de sa coordination, qui lui permet une existence, et de faire vivre à la fois des êtres divers à l'intérieur d'un corps unique en fait. C'est un peu ça l'image de la Grande case. (*E. Kasarherou, entretien, annexe 10)

Cet éclairage permet de mieux comprendre le discours scénographique, dont la description faite dans le livret désigne la réunion des poteaux comme le symbole du « pays tout entier » et en fait une référence à la philosophie de l'Accord de Nouméa.

La cohésion par le consensus

La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie se veut donc symbole d'une cohésion des communautés, qu'elle illustre et promeut du même fait : « C'est ça qui nous importe, créer du lien entre les communautés pour que finalement le projet de société puisse émerger vraiment» explique Joël Viratelle (entretien, annexe 8). En mobilisant des symboliques et éléments identitaires qui s'adressent à tous, dans lesquels chacun peut se reconnaître, elle semble ainsi vouloir faire consensus. En cela, elle se révèle à nouveau en cohérence avec la

spécificité de la pensée océanienne et kanak. Comme l'explique Joël Viratelle, il ne s'agit pas selon le schème kanak d'argumenter puis de trancher en faveur d'un point de vue, mais plutôt de présenter celui de chacun lors des palabres pour en faire un ensemble concordant : « Quand on est un élément du tout, on va plutôt collecter les différentes tendances du tout pour en faire une synthèse » (entretien, annexe 8). La présence de « pardons »[61]dans la scénographie fait écho à cette notion de consensus, essentielle au maintien de la cohésion du collectif dans le monde kanak et océanien. Les éléments traditionnels kanak sont dans ce sens remobilisés par la scénographie, et actualisés pour illustrer une problématique moderne :

> *Le travail qui a été fait à la MNC à mon avis c'est une belle invention de la tradition. (…) c'est pas un contexte uniquement kanak d'ailleurs, c'est un contexte calédonien. Donc qui joue aussi avec des formes de main tendue, d'ouverture dans le discours qui n'existeraient pas forcément d'ailleurs dans d'autres contextes. Ça fonctionne là parce que c'est la Maison de la Calédonie.*(E. Kasarherou, entretien, annexe 10)

Le consensus porté par la scénographie a une valeur contextuelle qui semble aussi concerner sa réception : « Il y a vraiment une unanimité complète sur la Maison de la Calédonie. Indépendantistes et non indépendantistes. » nous confie Manuel Bachet (entretien, annexe 9). Les antagonismes forts qui existent sur l'archipel s'effacent à Paris et « les choses qui sont dites à la Maison de la Calédonie, tu pourrais jamais les dire en Calédonie (...) c'est pour ça qu'on parle beaucoup de " la parole est ouverte " » ajoute-t-il (entretien, annexe 9). Emmanuel Kasarherou formule une idée similaire à propos de la Grande case de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, qui constitue pour lui « une forme où tout le monde parle. Il y a pas de restriction à la parole. Ce qui n'est pas forcément le cas dans des structures plus traditionnelles » (entretien, annexe 10). Un phénomène de consensus est également constaté par les membres du groupe Kaori concernant l'accueil du titre « Les hommes vivent debout ». Selon Thierry Folcher, il a sur l'archipel une « profonde résonance qui est transversale » : « radio Djido, qui est la radio indépendantiste diffuse « Les hommes vivent debout ». Mais l'autre extrême, RRB Radio Rythme

61. L'un endogène au monde kanak représenté dans le placement des poteaux, l'autre entre le peuple kanak et la communauté caldoche représenté par la contiguïté du Salon du Broussard par rapport à la Grande case.

Bleu, qui est la radio on va dire loyaliste, plutôt à droite, diffuse aussi « Les hommes vivent debout » et beaucoup » (Thierry Folcher, entretien, annexe 11).

La valeur consensuelle de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie s'inscrit en partie dans sa légitimité institutionnelle, mais semble aussi le fruit de la force de sa conception. Pour Emmanuel Kasarherou, la singularité de l'installation est aussi liée à « la vision qu'il [le directeur] a de ce qu'est la Calédonie. Une forme de respect de chacun dans ses identités, une forme de concorde, on cherche une forme de concorde par une construction commune » (entretien, annexe 10). L'espace des poteaux sculptés témoigne de ce statut particulier de la scénographie : « Ça dit quelque chose de très fort sur le lien qui a été construit entre cette Maison à Paris déracinée et son pays d'origine. C'est sa racine en fait. Ces bois c'est l'émergence sculptée de ses racines qui arrivent ici, qui sont des racines plurielles » (E. Kasarherou, entretien, annexe 10). A travers un discours politique et institutionnel, qui aurait pu être consensuel en restant à la surface des choses, la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie fait au contraire consensus en tentant de rendre compte d'une profondeur, d'une complexité et d'intégrer les incommunications.

3.4.4 Le chemin coutumier et la voie de l'invisible

Nous abordons ici une lecture essentielle de la scénographie, celle de la dimension coutumière du « chemin tridimensionnel » qu'elle constitue, selon les mots du directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie (voir schéma annexe 12.4). La notion de chemin coutumier (voir annexe 4) est en effet le point de départ de la conception, bien que cette dimension soit peu perceptible sans préalables. Il s'agit, dans le monde kanak, d'une voie à suivre codifiée selon la démarche que l'on entreprend, un itinéraire qui comprend des actes et des interlocuteurs particuliers. Le parcours proposé par la Maison de la Nouvelle-Calédonie symbolise le chemin coutumier en ce sens qu'il accompagne le visiteur à la rencontre de l'archipel et de ses

habitants, et constitue une voie convenue pour ce faire. Il est aussi le chemin par lequel on doit passer pour accéder à la Grande case. Certains composants de la scénographie ont eux-mêmes suivi des parcours coutumiers, jalonnés de « gestes » et de « paroles » (voir annexes 4.4 et 4.5), afin d'y prendre place. C'est le cas des poteaux sculptés, mais aussi d'éléments plus ordinaires que sont les sables des Îles Loyautés et de la Grande Terre. Car tout est emprunt de sens dans la culture kanak : « Quand ils donnent du sable, ce n'est pas pour donner du sable. C'est pour que ce sable il ait une place dans la Maison, qu'il ait un sens » nous explique Joël Viratelle (entretien, annexe 8). Plus qu'un symbole des lieux, les sables constituent une partie des terres coutumières qu'ils représentent. Cela donne toute sa portée à leur mélange et à l'endroit où il prendra place. Ce chemin emprunté par les objets leur donne un sens et une teneur particulière, les légitimant dans une fonction et un contexte qui leur sont propres. Les coutumes associées aux poteaux selon Emmanuel Kasarherou, assurent une liaison entre les étapes et une forme de communication sur les événements, ainsi « une fois que l'objet est installé, on sait qu'il a respecté toutes ces étapes, donc ça lui donne une force que n'a pas un objet qui est amené simplement comme de la déco » (entretien, annexe 11). La coutume, nous dit Joël Viratelle, ne se résume pas au geste qui n'en est que la partie visible, mais englobe « toutes les pratiques sociales kanak », elle « crée du sens, elle crée de la norme » (entretien, annexe 8). Les objets qui ont suivi ce chemin ne sont pas présents à la Maison de la Nouvelle-Calédonie en tant qu'expôts, cette fonction est pour ainsi dire secondaire. Ils sont porteurs de sens et de communication avant d'être exposés et indépendamment de leur exposition, c'est-à-dire en dehors de leur actualisation par la visite ou la contemplation. L'exemple de la monnaie kanak présentée dans une des vitrines illustre bien cette dimension. Représentant un ancêtre convoqué pour veiller au respect de la parole prononcée, elle est visible mais « elle n'est pas exposée » explique le directeur, « elle est posée [dans la vitrine] parce qu'elle a été posée ici coutumièrement » :

> *Elle a une signification intrinsèque (...) Elle n'est pas là pour faire beau. Après qu'elle fasse beau qui s'en plaindra ? Si les gens peuvent la voir, tant mieux, mais c'est pas le but. Elle est là parce que c'est sa place.*
> (J. Viratelle, entretien, annexe 8)

En outre, cette monnaie « donne toute la puissance symbolique du chemin » que forme la scénographie. En la posant, les représentants kanak font du lieu une « terre coutumière », un « morceau de Nouvelle-Calédonie » qu'il « faut reconnaître comme tel ».

De même, les poteaux ont été sculptés pour « raconter la culture kanak » mais aussi pour « veiller sur le lieu » (entretien, annexe 8). Lors de la cérémonie pendant laquelle la monnaie a été posée, la case a été entourée de plusieurs tours de manous[62] symbolisant l'interconnexion des poteaux dans la représentation des ancêtres, « ces ancêtres disparus ils sont ensemble et ils veillent sur le lieu » (entretien, annexe 8). Le directeur explique que de la dissociation de la chair du bois produite par l'acte de la sculpture, naît la connexion entre les poteaux à Paris et leur terre d'origine à Hienghène en Nouvelle-Calédonie. En effet les copeaux de bois dont l'accueil en terre de Hienghène a aussi fait l'objet d'un geste coutumier, ont une valeur égale aux œuvres sculptées. « C'est ce qu'on enlève mais ça a autant d'importance » nous dit Thierry Folcher du groupe Kaori, car les sculpteurs « gravent en creux la parole des Vieux » comme il le formule dans « Les hommes vivent debout » (entretien, annexe 11). Les copeaux sont une partie des poteaux « qui se mélange avec les morts, qui se mélange avec les ignames, qui se mélange avec la pensée de Tjibaou, qui se mélange avec plein de choses » explicite Joël Viratelle : « l'enracinement des poteaux il est vivace ici à Paris parce qu'il y a les copeaux dans la terre de Hienghène ». Appréhender cette dimension selon lui, c'est avoir une meilleure compréhension de la complexité de la pensée kanak, qui est une pensée « globale » et « magique » dans laquelle « l'infiniment petit rejoint l'infiniment grand » (entretien, annexe 8).

Les interlocuteurs de la recherche témoignent du sentiment d'être un peu sur l'archipel à la Maison de la Nouvelle-Calédonie : pour Martine Folcher, manager du groupe Kaori « tu n'as pas besoin de repartir en Nouvelle-Calédonie pour te sentir chez toi à nouveau » (entretien annexe 11), pour Emmanuel Kasarherou c'est « le lieu de rappel aussi d'un certain nombre de choses qui nous sont chères » (entretien, annexe 10), et selon Manuel Bachet tous les

62. tissus

Calédoniens « s'y ressentent, s'y sentent bien et y vont » (entretien annexe 9). Le lieu semble toutefois avoir une résonance particulière pour les Kanak : « eux ils l'ont vraiment, vraiment intégrée, comme leur maison (...) les étudiants kanak fréquentent énormément la Maison de la Calédonie (…) C'est un pilier très fort pour eux » affirme Manuel Bachet (entretien, annexe 9). On peut l'interpréter au regard des représentations spécifiques qui y sont attachées. La Maison de la Nouvelle-Calédonie semble perçue à travers le prisme de la coutume et de la présence des ancêtres. Le passage dans les locaux de la rue Ventadour apparaît comme « obligé », tel un chemin coutumier, pour les délégations et associations kanak en visite en France : « ils doivent passer par la porte pour rentrer en France » et faire « un geste » même si il est discret, constate Joël Viratelle. Il ajoute : « Pour eux, on ne déambule pas par hasard, il y a toujours un sens, il y a toujours un fléchage » (entretien, annexe 8). Les Kanak reconnaissent le poteau de leur aire, il fait l'objet de photographies, de gestes, de paroles. Dans les déplacements à travers l'espace de la Grande case, une logique liée aux chemins coutumiers entre les clans semble être suivie par certains, qui demandent « des permissions particulières pour passer à tel endroit. Tu vois, entre deux poteaux. Ils savent (...) C'est naturel chez eux » mentionne Manuel Bachet (entretien, annexe 9). Les poteaux ont donc un statut particulier, « ils sont comme des poteaux dans une case », selon Emmanuel Kasarherou, doté d'une fonctionnalité sociale qui les rend vivants : « on les interpelle quand on parle (…) il y a une relation, ils existent quoi, ils font partie d'un univers humain » (entretien, annexe 10). Ils sont aussi rendus vivants par la présence des ancêtres. Cette relation au monde invisible « scande » la vie des Kanak nous explique Joël Viratelle :

> *Les morts sont autour de nous dans le monde kanak. Ils vivent avec nous, ils participent au pouvoir politique même. Ils participent aux grandes décisions. Tout dans le monde kanak rappelle la présence des morts.*(J. Viratelle, entretien, annexe 8)

La Maison de la Nouvelle-Calédonie est donc un lieu habité par l'esprit des Vieux, des ancêtres disparus, présents notamment à travers la monnaie et les poteaux sculptés : « C'est pour ça qu'ils disent que ce lieu est habité. Il est habité par les ancêtres kanak » (J. Viratelle, entretien, annexe 8). Les ancêtres y sont témoins des événements et des paroles dont ils prennent acte.

Alexis Diawari nous explique : « Chez nous les Kanak ont dit toujours quand on parle, on parle d'abord aux Esprits, à tous les Vieux, avant de parler aux hommes » (entretien, annexe 11). C'est pourquoi la Grande case de la Maison de la Nouvelle-Calédonie est « un lieu qui enregistre les paroles qui y sont échangées » selon la formule d'Emmanuel Kasarherou (entretien, annexe 10). Ce réseau sémantique lié à la culture kanak donne à la scénographie une aura de mystère, à l'image de la société kanak elle-même, qui ne dit pas tout. Le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, qui a eu à cœur de la comprendre et d'en donner des clés, nous dit son incommunication constitutive : « Il y des choses qu'on peut formuler, il y a des choses qu'on ne peut pas. Des champs entiers qui échappent à toute parole, à toute explication » (entretien, annexe 8).

Conclusion

La recherche a permis de répondre à la problématique en explicitant les lectures produites de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Dans un premier temps l'étude nous a renseigné sur la situation d'énonciation et les enjeux sous-jacents à l'exposition. Nous avons pu définir un pôle énonciatif pluriel. Il est constitué d'une part des auteurs de la scénographie dans son ensemble, le directeur de la structure et son collaborateur, dont l'écriture synthétise les discours de leurs divers interlocuteurs calédoniens, notamment des élus du conseil d'administration, décisionnaires des directions prises dans le projet. Nous pourrions avancer que le directeur, à travers une vision et une compréhension personnelle de la Nouvelle-Calédonie, fruits d'échanges et d'expériences, « parle pour » les institutions calédoniennes. D'autre part, pour la partie centrale de la scénographie, intégrée à la base conceptuelle chemin-case autour de laquelle elle s'est développée, la parole a été donnée aux représentants kanak, politiques, coutumiers et sculpteurs, qui sont les auteurs de cette représentation de la Grande case. Ces derniers s'adressent à travers les poteaux sculptés à tous les interlocuteurs au-delà des frontières de l'archipel. Le discours scénographique dans son ensemble, du point de vue de la conception de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, a pour destinataires les visiteurs métropolitains, calédoniens et officiels. La nature protocolaire et institutionnelle du lieu semble d'ailleurs avoir déterminé en partie les intentions scénographiques liées à l'image de la Nouvelle-Calédonie. Il semblait en effet important de transmettre un message élaboré sur le pays, illustrant ses richesses, mais aussi son parcours politique complexe et singulier. L'objectif était donc d'accompagner le visiteur vers une vision plus juste ou approfondie de l'archipel, au-delà des clichés touristiques, politiques ou médiatiques, et pour cela, lui proposer un cheminement à travers la scénographie pour découvrir, questionner, et construire du sens. Cette situation d'énonciation particulière et le système d'intention attaché pourraient faire l'objet d'une étude plus approfondie et pour elle-même, avec notamment une investigation du côté des auteurs kanak.

La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie est construite comme un chemin, dont la polysémie du terme recouvre une part des lectures produites par les concepteurs. Elle est d'abord un chemin au sens physique, dans sa forme, que l'on découvre de manière sensible. Une attention particulière est donnée au visuel, à l'harmonie, à laquelle participe la beauté des éléments naturels. C'est d'abord une lecture esthétique et affective qui est proposée au public, un mode de communication émotionnel, qui reflète particulièrement une façon océanienne d'appréhender le monde. Ce chemin sensible se révèle aussi être, de façon plus cognitive, un chemin de découverte de la Nouvelle-Calédonie, à travers une allégorie spatiale. On peut en effet avoir une lecture « géographique » de la scénographie, qui renvoie à des espaces lointains en citant par des configurations et des « échantillons » les milieux spécifiques de l'archipel (voir annexe 12.2). Un niveau symbolique plus abstrait propose une lecture politique de la scénographie. Ayant le Préambule de l'Accord de Nouméa comme ligne directrice, elle représente le projet de société véhiculé par l'Accord à travers la notion de cohésion des communautés dans la construction d'un destin commun. Le chemin représente le parcours des institutions calédoniennes. Il est le chemin de la paix et de la décolonisation, évoquant la reconnaissance de la culture kanak, le partage des richesses et le rééquilibrage, mettant au centre le peuple d'origine (voir annexe 12.3). Enfin, une dimension culturelle calédonienne et kanak est présente dans la scénographie par des éléments dont certains peuvent avoir une résonance affective. Plus encore, une lecture coutumière est produite par les auteurs kanak, non seulement à travers le discours porté par les poteaux et leur placement, mais aussi par le statut donné aux objets et au lieu, ainsi que les représentations attachées spécifiques au schème de pensée kanak (voir annexe 1.4). Ces niveaux de symboliques se juxtaposent et s'enchevêtrent, offrant une lecture progressive et évolutive de la scénographie au fur et à mesure des visites, sans en épuiser le sens.

Les hypothèses de recherche ont pu être validées tout en dévoilant des dimensions plus riches et plus complexes. Concernant la dimension de médiation évoquée dans la première

hypothèse, elle se révèle caractériser la scénographie au-delà de son intention constitutive et être une donnée fondamentale de sa création comme de son usage. En effet, on perçoit par exemple en la personne du directeur de la structure, une figure intéressante du médiateur selon plusieurs acceptions de la notion. En amont de la conception, il se fait médiateur du projet lors d'échanges, eux-mêmes synthétisés par la forme que prendra le dispositif de médiation constitué par la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie. De cette scénographie dans laquelle les voix concordent, il est aussi le médiateur dans l'usage en l'actualisant par le discours oral avec ses visiteurs. Il serait de ce point de vue intéressant d'analyser les éléments et la vie de la scénographie selon le prisme des différentes définitions et situations de médiation. La seconde hypothèse formule un degré de compréhension des symboliques variable selon les connaissances des visiteurs, qui est effectivement pris en compte par les auteurs. Cette pluralité de lectures conçues, qui permet de s'adresser à tous les destinataires en fonction de leurs prérequis et centres d'intérêt, porte aussi une valeur consensuelle. Elle est en effet une prise en compte des incommunications, constitutives à l'altérité et à l'interculturalité, qui permet de fédérer la diversité des sensibilités autour de la symbolique du lieu. Quand aux éléments de culture kanak, en particulier les poteaux sculptés, on s'aperçoit que malgré l'ouverture sur le monde et la pensée kanak qu'ils constituent, il faut une grande connaissance coutumière pour en saisir toutes les significations par soi-même. En outre, ils abritent une dimension de mystère et de sacralité qui semble échapper à une compréhension verbale et appartenir au champ de l'incommunicable. Ces objets qui ont suivi des parcours coutumiers, portent donc un jeu de statuts et de fonctions qui s'enchevêtrent à l'image des symboliques de la scénographie. Ils ont, comme suggéré dans la troisième hypothèse, une fonction sociale et culturelle active, indépendante de leur statut d'expôt. Pour autant, la recherche a révélé qu'il ne s'agit que de la manifestation visible d'un réseau de sens invisible. Ainsi, c'est la logique des chemins coutumiers qui est présente et respectée par le placement des poteaux, plus qu'elle n'est symbolisée par lui. Les sables sont une partie des terres coutumières, tout comme l'est consacré le lieu lui-même.

Par les ancêtres qui l'habitent, il est en connexion avec la terre de Nouvelle-Calédonie où reposent les copeaux de bois qui l'y enracinent en connexion avec les poteaux sculptés.

Il peut être questionnant dans un dispositif se voulant signifiant de savoir hors de portée certains éléments de sens. C'est pourtant là rendre compte d'une opacité constitutive à la communication, qui donne à la scénographie une certaine densité et profondeur. Cela en fait un reflet authentique et sincère de la problématique calédonienne du vivre ensemble, tout en la sublimant par le consensus qu'elle se donne de faire dans la complexité, adoptant un discours symbolique ne sacrifiant rien à une recherche de transparence. La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie se révèle peut-être en cela à l'image de l'archipel :pluriel, jamais complètement découvert, fascinant et parfois frustrant la volonté de tout comprendre. Accepter le mystère et les limites de la compréhension tout en en embrassant les richesses de l'altérité serait l'enjeu suggéré par la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, tout au moins à la lecture personnelle du chercheur. Du point de vue de la démarche de cette étude, la problématique aurait pu être ciblée sur certains niveaux de lecture spécifiques, au regard de la richesse des ressources sémantiques de chaque champ d'interprétation. La recherche pourrait constituer un préalable à une enquête sur la fréquentation et les perceptions des usagers de la scénographie, afin d'analyser la portée de ses enjeux conceptuels et les représentations qu'elle suscite. Plus largement, elle ouvre une réflexion sur les articulations possibles entre scénographie, représentation d'une culture vivante et médiation en personne, qui pourrait trouver un terrain fécond dans le champ de la représentation des cultures non-occidentales.

Bibliographie

Accord de Nouméa. Nouméa, 5 mai 1998.

ADCK, Collectif. *Ko I Neva : Sculpteurs et peintres kanak contemporains.* Centre Culturel Tjibaou, 1992.

BERTIN, Marion. « Archives délaissées, archives retrouvées, archives explorées : les fonds calédoniens pour l'étude du patrimoine kanak dispersé », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], n°14, 2019. Disponible sur : https://journals.openedition.org/cel/5438

BOULAY, Roger, sous la direction de. *De Jade et de Nacre : Patrimoine artistique kanak.* Catalogue d'exposition, Nouméa 1990, Paris 1990-1991. Réunion des musées nationaux, 1990.

BOULAY, Roger, KASARHEROU, Emmanuel, sous la direction de. *Kanak, L'art est une parole.* Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Quai Branly, 2013-2014. Éditions Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2013.

BRYON-PORTET, Céline. « Une incommunication fondatrice et ambivalente : le cas de la franc-maçonnerie ». *Hermès, La revue*. C.N.R.S. Éditions, 2019. n° 84, p. 57-63.

CARTERON, Benoît. « Le Mwâ Kââ, vers la manifestation d'une appartenance commune en Nouvelle-Calédonie ? ». *Journal de la Société des Océanistes*, 1er trimestre 2012.

DAVALLON, Jean. *L'Exposition à l'œuvre : Stratégie de communication et médiation symbolique.* Paris, L'Harmattan, 1999. coll. « Communication ».

FOLCHER, Thierry, paroles et musique, DIAWARI, Alexis : « DUO KAORI ». *Les Hommes vivent debout.* Bonzai studio, enregistrement, Colombes. Kaori, 2018.

GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art : une histoire d'expositions***.** Puf, 2009. Lignes d'art.

LEENHART, Maurice. *Arts de l'Océanie.*Paris, Les éditions du Chêne, 1947. Coll. « Arts du monde ».

LEENHART, Maurice. *Do kamo : La personne et le mythe dans le monde mélanésien.* Gallimard, 2014. Collection Tel.

MAZLOUMAN, Mahtab. « L'architecte et le scénographe, regards croisés sur l'espace ». Études *théâtrales.* L'Harmattan, 2012. n° 54-55, p. 284-290 .

PAQUOT, Thierry, RENUCCI Franck. « Introduction générale : incommunications et autres acommunications ». *Hermès, La revue.* C.N.R.S. Éditions, 2019. n° 84, p.9-12.

TJIBAOU, Jean-Marie. *La présence kanak.*Paris, Éditions Odile Jacob, 1996. Établie et présentée par BENSA Alban, WITTERSHEIM, Eric.

WOLTON, Dominique. « Communication, incommunication et acommunication ». *Hermès, La revue.* C.N.R.S. Éditions, 2019. n° 84, p.200-205.

Sitographie

Site de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris : http://www.mncparis.fr/

Annexes

1. La Nouvelle-Calédonie 3

1.1 Carte physique 3

1.2 Les trois Provinces et les aires linguistiques et coutumières 3

1.3 Résultats du référendum de 2018 4

1.4 Populations 4

1.5 Institutions 6

1.6 Chronologie synthétique de l'histoire de la Nouvelle-Calédonie 8

1.7 La « poignée de main » symbole des Accords de Matignon-Oudinot 9

1.8 Le préambule à l'Accord de Nouméa, 1998 10

2. La Maison de la Nouvelle-Calédonie 13

2.1 Le conseil d'administration 13

2.2 Plan des lieux 14

2.3 La devanture 15

2.4 Le hall d'entrée 16

2.5 Le chemin 18

2.6 L'espace de la Grande case 23

2.7 Le salon du Broussard et des communautés 25

2.8 Le centre de ressources 27

2.9 Les travaux d'aménagement des locaux 29

2.10 Les poteaux sculptés de la Maison de la Nouvelle-Calédonie 32

2.10.1 En Nouvelle-Calédonie 32

2.10.2 Les paroles et gestes coutumiers pour la remise des poteaux 35

2.10.3 A la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris 37

2.10.4 Vidéo rétrospective 38

2.10.5 Placement vu du centre 39

2.10.6 Quelques motifs et symboles 40

2.11 Coutumes d'inauguration 43

2.12 Communication de la Maison de la Nouvelle-Calédonie 46

2.13 Exemple de visite officielle avec médiation orale : accueil du ministre des Outre-mer Sébastien Lecornu en août 2020 47

4. Eléments de culture kanak 49

4.1 La Grande case 49

4.2 Les clans et l'organisation sociale 51

4.3 La langue 53

4.4 La parole 54
4.5 La coutume 56
4.6 La personne 58
4.7 La terre 60
4.8 Description ethnographique de la société kanak par Jean-Marie Tjibaou 61

5. Le livret : « La Maison de la Nouvelle-Calédonie, Symbolique d'un lieu » 63

6. Texte : « Les hommes vivent debout » du groupe Kaori 91

7. Grille d'entretien 93

8. Entretien avec J.Viratelle, directeur de la structure

9. Entretien avec M.Bachet, ex-chef du service des publics

10. Entretien avec E.Kasarherou, président du Musée du Quai Branly

11. Entretien avec les membres du groupe Kaori

12. Schémas de la scénographie 100
12.1 Description concrète 100
12.2 Allégorie spatiale 101
12.3 Lecture politique 102
12.4 Lecture culturelle/coutumière 103

Notes :
- Quand la source n'est pas mentionnée, les documents sont produits par le chercheur.
- MNC = Maison de la Nouvelle-Calédonie.

1. La Nouvelle-Calédonie

1.1 Carte physique



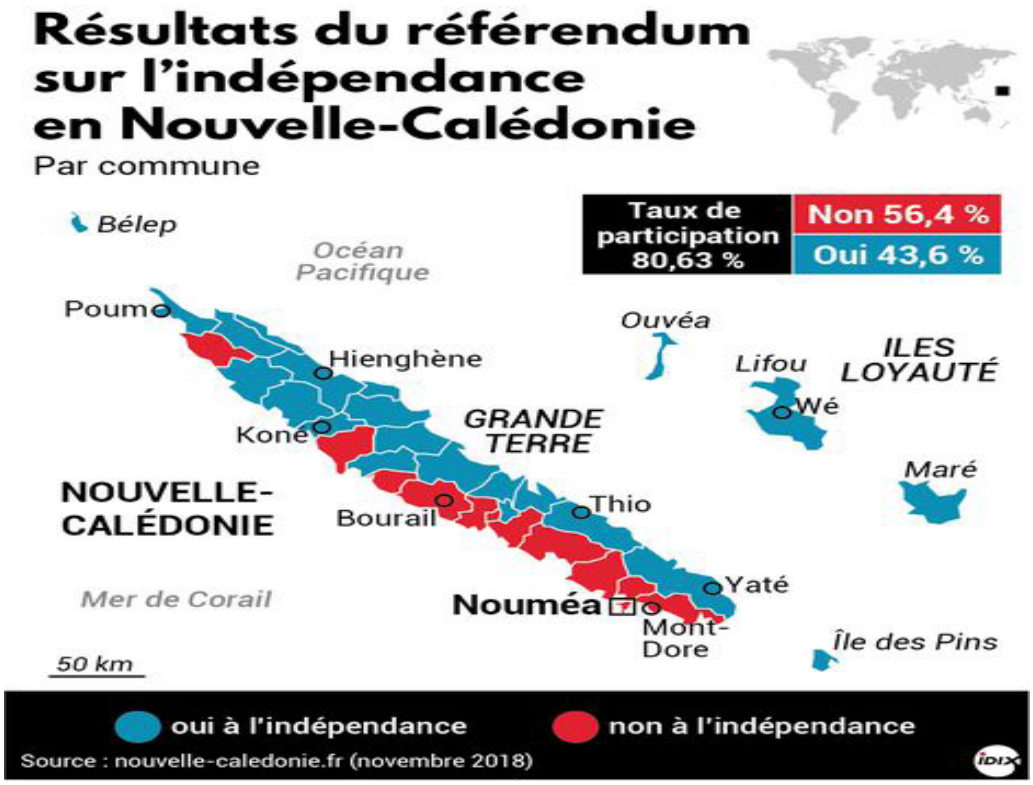
Source : https://www.club-des-voyages.com/

1.2 Les trois Provinces et les aires linguistiques et coutumières



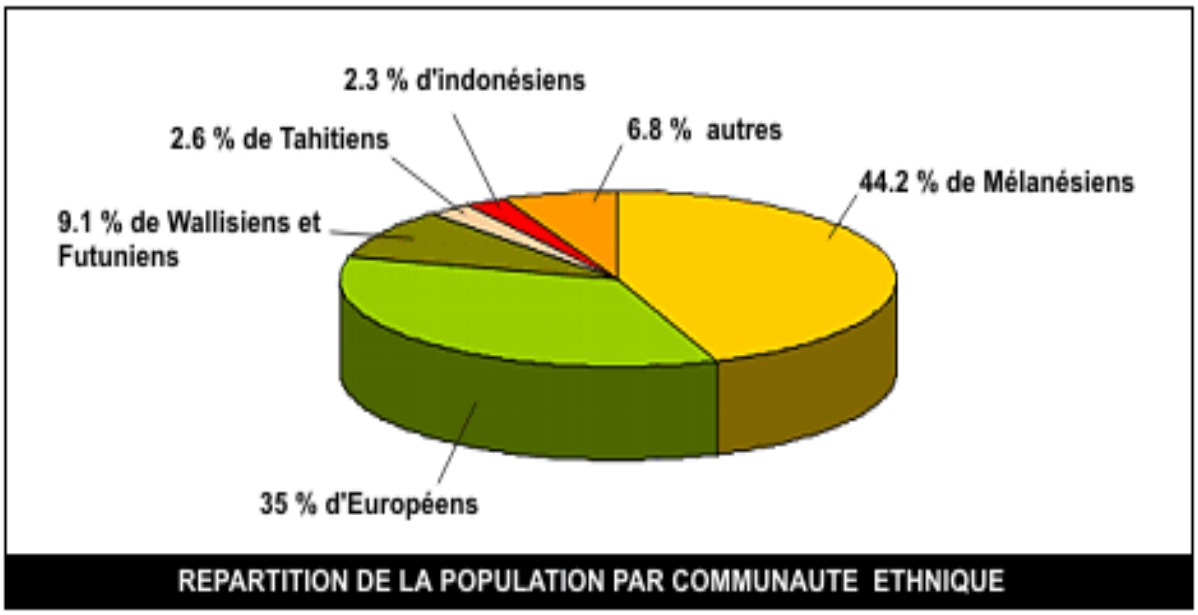
Source : http://www.axl.cefan.ulaval.ca/

1.3 Résultats du référendum de 2018

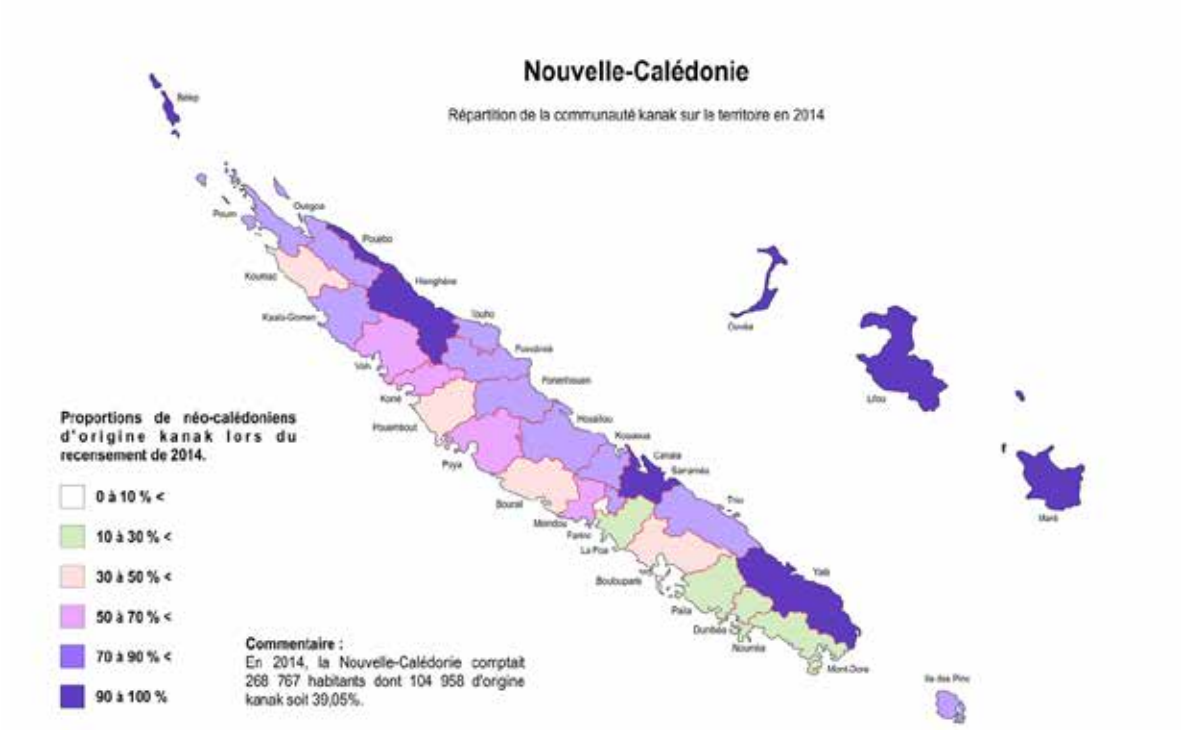


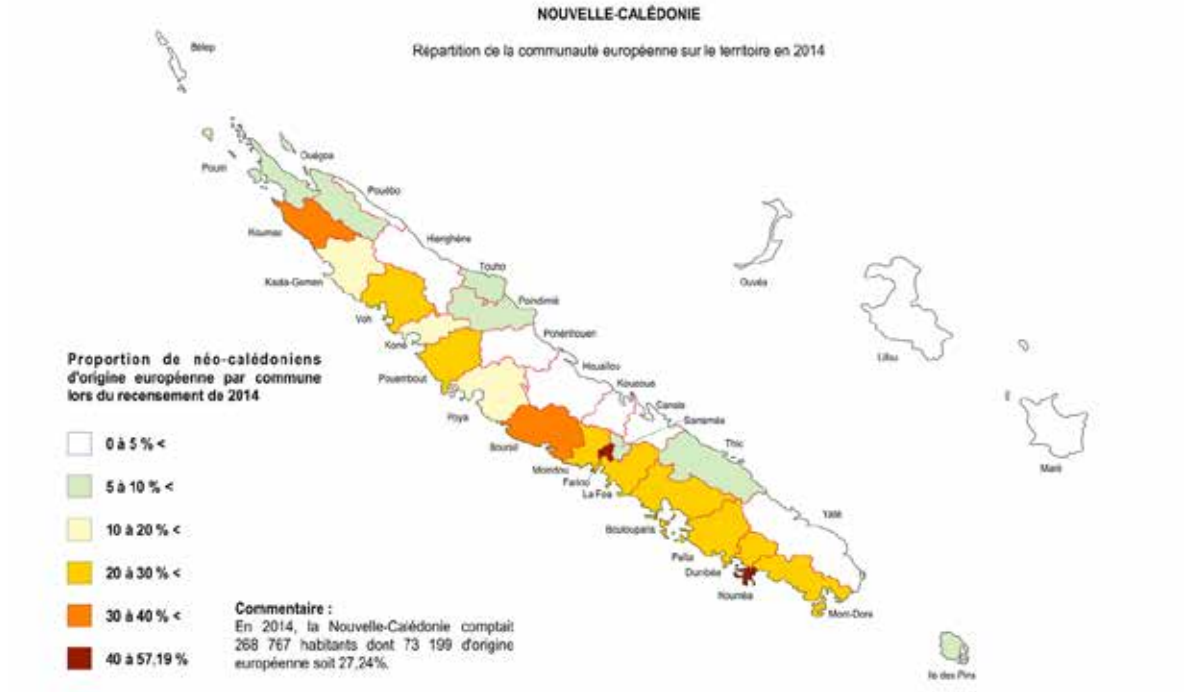
Source : www.ladepeche.f

1.4 Populations



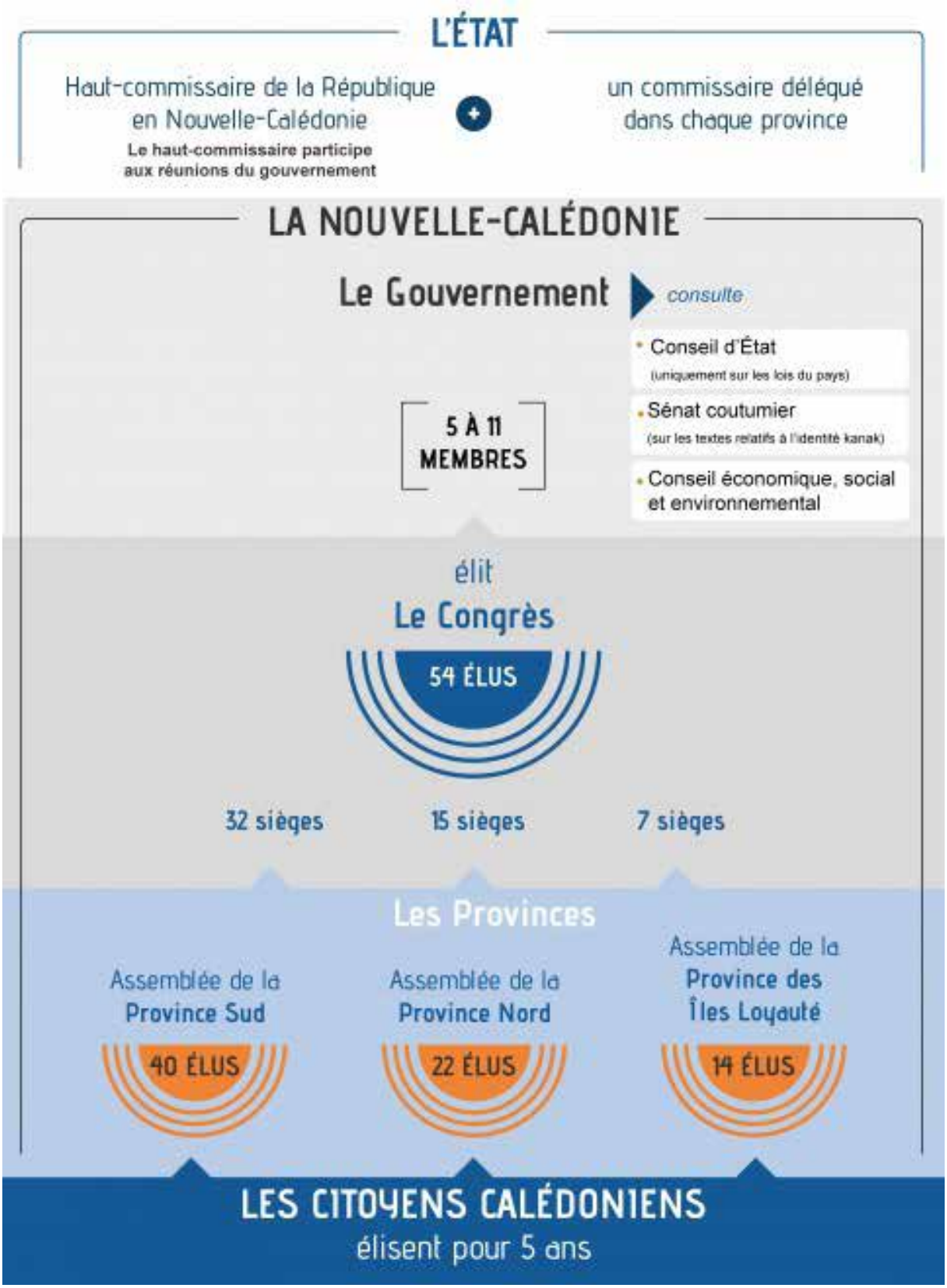
Source : https://i.pinimg.com/





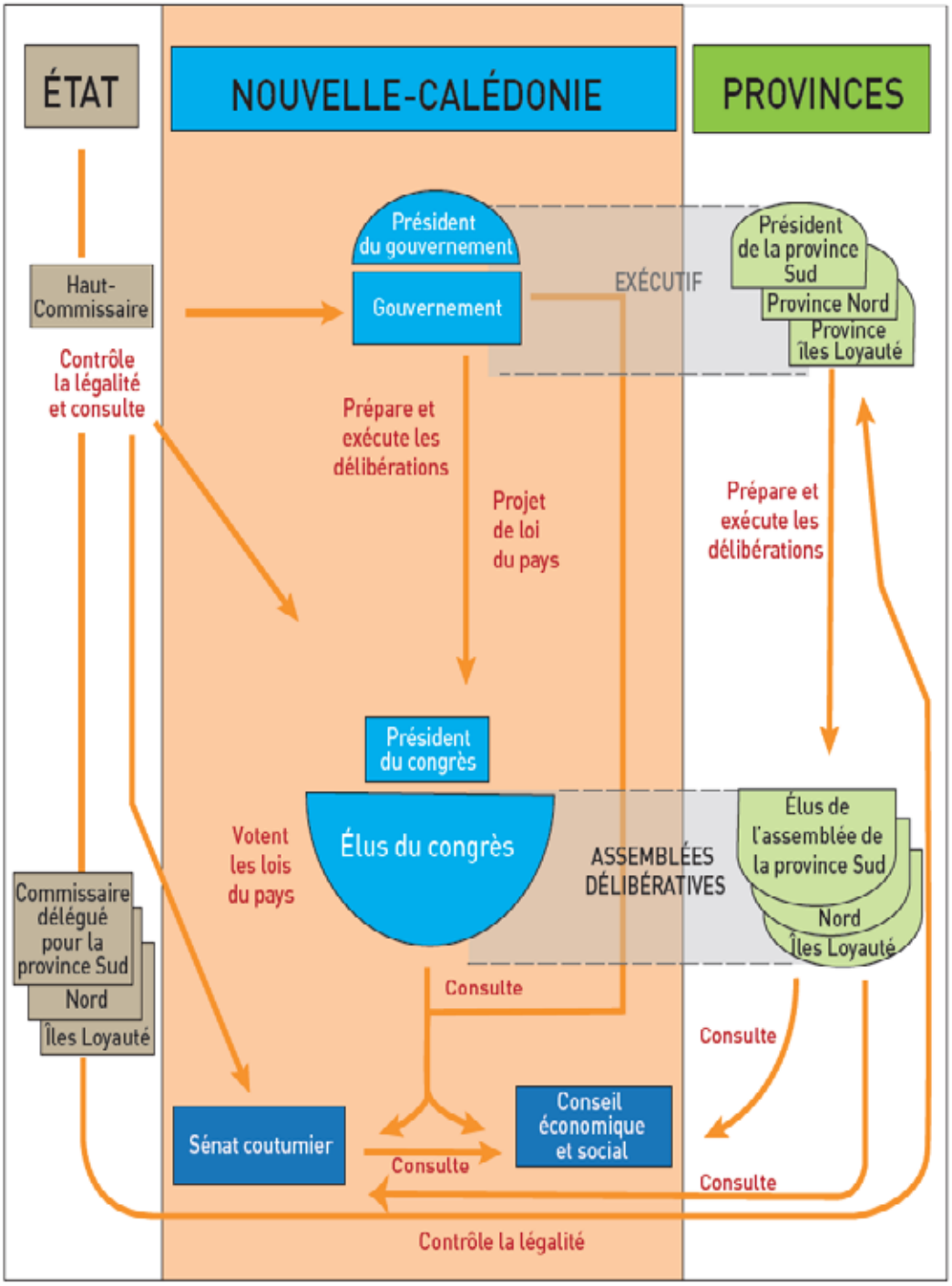
Source : semoziade/ wikipedia

1.5 Institutions



Source : https://gouv.nc/

1.5



Source : Gay J.-Ch., 2014, *La Nouvelle-Calédonie, un destin peu commun,* Marseille, IRD éditions, p. 27.

1.6 Chronologie synthétique de l'histoire de la Nouvelle-Calédonie

● **1000 avant J.-C.:** premier peuplement par les Austronésiens.

● **1774:** "découverte" par James Cook.

● **1840:** arrivée des missionnaires protestants et catholiques.

● **1853:** prise de possession par la France.

● **1864:** la Nouvelle-Calédonie est décrétée colonie pénitentiaire.

● **1957:** elle devient un Territoire d'outre-mer.

● **1968-71:** boum du nickel.

● **1984-88:** période dite des«Événements» qui opposent indépendantistes et non-indépendantistes.

● **Juin 1988:** signature des accords de Matignon-Oudinot.

● **Mai 1998:** signature de l'Accord de Nouméa. Il prépare l'autonomie progressive du pays et traduit la volonté des Calédoniens de partager, sur la même terre, un destin commun

Source : MNC

1.7 La « poignée de main », symbole des Accords de Matignon-Oudinot



A gauche Jacques Lafleur, représentant des loyalistes et à droite Jean-Marie Tjibaou, représentant des indépendantistes, après la signature des Accords de Matignon en 1988.

1.8 Le préambule à l'Accord de Nouméa, 1998

Historique :

Créé par *Accord de Nouméa du 5 mai 1998 (Préambule)*

Préambule

1 – Lorsque la France prend possession de la Grande Terre, que James Cook avait dénommée "Nouvelle-Calédonie", le 24 septembre 1853, elle s'approprie un territoire selon les conditions du droit international alors reconnu par les nations d'Europe et d'Amérique, elle n'établit pas des relations de droit avec la population autochtone. Les traités passés, au cours de l'année 1854 et les années suivantes, avec les autorités coutumières, ne constituent pas des accords équilibrés mais, de fait, des actes unilatéraux.

Or, ce Territoire n'était pas vide.

La Grande Terre et les Iles étaient habités par des hommes et des femmes qui ont été dénommés Kanak. Ils avaient développé une civilisation propre, avec ses traditions, ses langues, la coutume qui organisait le champ social et politique. Leur culture et leur imaginaire s'exprimaient dans diverses formes de création.

L'identité kanak était fondée sur un lien particulier à la terre. Chaque individu, chaque clan se définissait par un rapport spécifique avec une vallée, une colline, la mer, une embouchure de rivière, et gardait la mémoire de l'accueil d'autres familles. Les noms que la tradition donnait à chaque élément du paysage, les tabous marquant certains d'entre eux, les chemins coutumiers structuraient l'espace et les échanges.

2 – La colonisation de la Nouvelle-Calédonie s'est inscrite dans un vaste mouvement historique où les pays d'Europe ont imposé leur domination au reste du monde.

Des hommes et des femmes sont venus en grand nombre, aux XIXème et XXème siècles, convaincus d'apporter le progrès, animés par leur foi religieuse, venus contre leur gré ou cherchant une seconde chance en Nouvelle-Calédonie. Ils se sont installés et y ont fait souche. Ils ont apporté avec eux leurs idéaux, leurs connaissances, leurs espoirs, leurs ambitions, leurs illusions et leurs contradictions.

Parmi eux certains, notamment des hommes de culture, des prêtres ou des pasteurs, des médecins et des ingénieurs, des administrateurs, des militaires, des responsables politiques ont porté sur le peuple d'origine un regard différent, marqués par une plus grande compréhension ou une réelle compassion.

Les nouvelles populations sur le Territoire ont participé, dans des conditions souvent difficiles, en apportant des connaissances scientifiques et techniques, à la mise en valeur minière ou agricole et, avec l'aide de l'Etat, à l'aménagement de la Nouvelle-Calédonie. Leur détermination et leur inventivité ont permis une mise en valeur et jeté les bases du développement.

La relation de la Nouvelle-Calédonie avec la métropole lointaine est demeurée longtemps marquée par la dépendance coloniale, un lien univoque, un refus de reconnaître les spécificités, dont les populations nouvelles ont aussi souffert dans leurs aspirations.

3 – Le moment est venu de reconnaître les ombres de la période coloniale, même si elle ne fut pas dépourvue de lumière.

Le choc de la colonisation a constitué un traumatisme durable pour la population d'origine.

Des clans ont été privés de leur nom en même temps que de leur terre. Une importante colonisation foncière a entraîné des déplacements considérables de population, dans lesquels des clans kanak ont vu leurs moyens de subsistance réduits et leurs lieux de mémoire perdus. Cette dépossession a conduit à une perte des repères identitaires.

L'organisation sociale kanak, même si elle a été reconnue dans ses principes, s'en est trouvée bouleversée. Les mouvements de population l'ont déstructurée, la méconnaissance ou des stratégies de pouvoir ont conduit trop souvent à nier les autorités légitimes et à mettre en place des autorités dépourvues de légitimité selon la coutume, ce qui a accentué le traumatisme identitaire.

Simultanément, le patrimoine artistique kanak était nié ou pillé.

A cette négation des éléments fondamentaux de l'identité kanak, se sont ajoutées des limitations aux libertés publiques et une absence de droits politiques, alors même que les kanak avaient payé un lourd tribut à la défense de la France, notamment lors de la première guerre mondiale.

Les kanak ont été repoussés aux marges géographiques, économiques et politiques de leur propre pays, ce qui ne pouvait, chez un peuple fier et non dépourvu de traditions guerrières, que provoquer des révoltes, lesquelles ont suscité des répressions violentes, aggravant les ressentiments et les incompréhensions.

La colonisation a porté atteinte à la dignité du peuple kanak qu'elle a privé de son identité. Des hommes et des femmes ont perdu dans cette confrontation leur vie ou leurs raisons de vivre. De grandes souffrances en sont résultées. Il convient de faire mémoire de ces moments difficiles, de reconnaître les fautes, de restituer au peuple kanak son identité confisquée, ce qui équivaut pour lui à une reconnaissance de sa souveraineté, préalable à la fondation d'une nouvelle souveraineté, partagée dans un destin commun.

4 – La décolonisation est le moyen de refonder un lien social durable entre les communautés qui vivent aujourd'hui en Nouvelle-Calédonie, en permettant au peuple kanak d'établir avec la France des relations nouvelles correspondant aux réalités de notre temps.

Les communautés qui vivent sur le Territoire ont acquis par leur participation à l'édification de la Nouvelle-Calédonie une légitimité à y vivre et à continuer de contribuer à son développement. Elles sont indispensables à son équilibre social et au fonctionnement de son économie et de ses institutions sociales. Si l'accession des kanak aux responsabilités demeure insuffisante et doit être accrue par des mesures volontaristes, il n'en reste pas moins que la participation des autres communautés à la vie du Territoire lui est essentielle.

Il est aujourd'hui nécessaire de poser les bases d'une citoyenneté de la Nouvelle-Calédonie, permettant au peuple d'origine de constituer avec les hommes et les femmes qui y vivent une communauté humaine affirmant son destin commun.

La taille de la Nouvelle-Calédonie et ses équilibres économiques et sociaux ne permettent pas d'ouvrir largement le marché du travail et justifient des mesures de protection de l'emploi local.

Les accords de Matignon signés en juin 1988 ont manifesté la volonté des habitants de Nouvelle-Calédonie de tourner la page de la violence et du mépris pour écrire ensemble des pages de paix, de solidarité et de prospérité.

Dix ans plus tard, il convient d'ouvrir une nouvelle étape, marquée par la pleine reconnaissance de l'identité kanak, préalable à la refondation d'un contrat social entre toutes les communautés qui vivent en Nouvelle-Calédonie, et par un partage de souveraineté avec la France, sur la voie de la pleine souveraineté.

Le passé a été le temps de la colonisation. Le présent est le temps du partage, par le rééquilibrage. L'avenir doit être le temps de l'identité, dans un destin commun.

La France est prête à accompagner la Nouvelle-Calédonie dans cette voie.

5 - Les signataires des accords de Matignon ont donc décidé d'arrêter ensemble une solution négociée, de nature consensuelle, pour laquelle ils appelleront ensemble les habitants de Nouvelle-Calédonie à se prononcer.

Cette solution définit pour vingt années l'organisation politique de la Nouvelle-Calédonie et les modalités de son émancipation.

Sa mise en œuvre suppose une loi constitutionnelle que le gouvernement s'engage à préparer en vue de son adoption au Parlement.

La pleine reconnaissance de l'identité kanak conduit à préciser le statut coutumier et ses liens avec le statut civil des personnes de droit commun, à prévoir la place des structures coutumières dans les institutions, notamment par l'établissement d'un Sénat coutumier, à protéger et valoriser le patrimoine culturel kanak, à mettre en place de nouveaux mécanismes juridiques et financiers pour répondre aux demandes exprimées au titre du lien à la terre, tout en favorisant sa mise en valeur, et à adopter des symboles identitaires exprimant la place essentielle de l'identité kanak du pays dans la communauté de destin acceptée.

Les institutions de la Nouvelle-Calédonie traduiront la nouvelle étape vers la souveraineté : certaines des délibérations du Congrès du territoire auront valeur législative et un Exécutif élu les préparera et les mettra en œuvre.

Au cours de cette période, des signes seront donnés de la reconnaissance progressive d'une citoyenneté de la Nouvelle-Calédonie, celle-ci devant traduire la communauté de destin choisie et pouvant se transformer, après la fin de la période, en nationalité, s'il en était décidé ainsi.

Le corps électoral pour les élections aux assemblées locales propres à la Nouvelle-Calédonie sera restreint aux personnes établies depuis une certaine durée.

Afin de tenir compte de l'étroitesse du marché du travail, des dispositions seront définies pour favoriser l'accès à l'emploi local des personnes durablement établies en Nouvelle-Calédonie.

Le partage des compétences entre l'Etat et la Nouvelle-Calédonie signifiera la souveraineté partagée. Il sera progressif. Des compétences seront transférées dès la mise en œuvre de la nouvelle organisation. D'autres le seront selon un calendrier défini, modulable par le Congrès, selon le principe d'auto organisation.

Les compétences transférées ne pourront revenir à l'Etat, ce qui traduira le principe d'irréversibilité de cette organisation.

La Nouvelle-Calédonie bénéficiera pendant toute la durée de mise en œuvre de la nouvelle organisation de l'aide de l'Etat, en termes d'assistance technique et de formation et des financements nécessaires, pour l'exercice des compétences transférées et pour le développement économique et social.

Les engagements seront inscrits dans des programmes pluriannuels. La Nouvelle-Calédonie prendra part au capital ou au fonctionnement des principaux outils du développement dans lesquels l'Etat est partie prenante.

Au terme d'une période de vingt années, le transfert à la Nouvelle-Calédonie des compétences régaliennes, l'accès à un statut international de pleine responsabilité et l'organisation de la citoyenneté en nationalité seront proposées au vote des populations intéressées.

Leur approbation équivaudrait à la pleine souveraineté de la Nouvelle-Calédonie.

Source : https://juridoc.gouv.

2. La Maison de la Nouvelle-Calédonie

2.1 Le conseil d'administration (2020)

ADMINISTRATEURS

LA MAISON DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE EST UNE STRUCTURE FÉDÉRATIVE, REGROUPANT LE GOUVERNEMENT, LE CONGRÈS ET LES TROIS PROVINCES (SUD, NORD ET ÎLES LOYAUTÉ).

LES PRÉSIDENTS DE CES INSTITUTIONS ET LES PARLEMENTAIRES DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE SIÈGENT À SON CONSEIL D'ADMINISTRATION.

Président du conseil d'administration de la Maison de la Nouvelle-Calédonie : Roch WAMYTAN



PRÉSIDENT DU GOUVERNEMENT
Thierry SANTA



PRÉSIDENT DU CONGRÈS
Roch WAMYTAN



PRÉSIDENTE DE LA PROVINCE SUD
Sonia BACKÈS



PRÉSIDENT DE LA PROVINCE NORD
Paul NÉAOUTYINE



PRÉSIDENT DE LA PROVINCE DES ÎLES LOYAUTÉ
Jacques LALIÉ



DÉPUTÉ DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE
Philippe DUNOYER



DÉPUTÉ DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE
Philippe GOMÈS



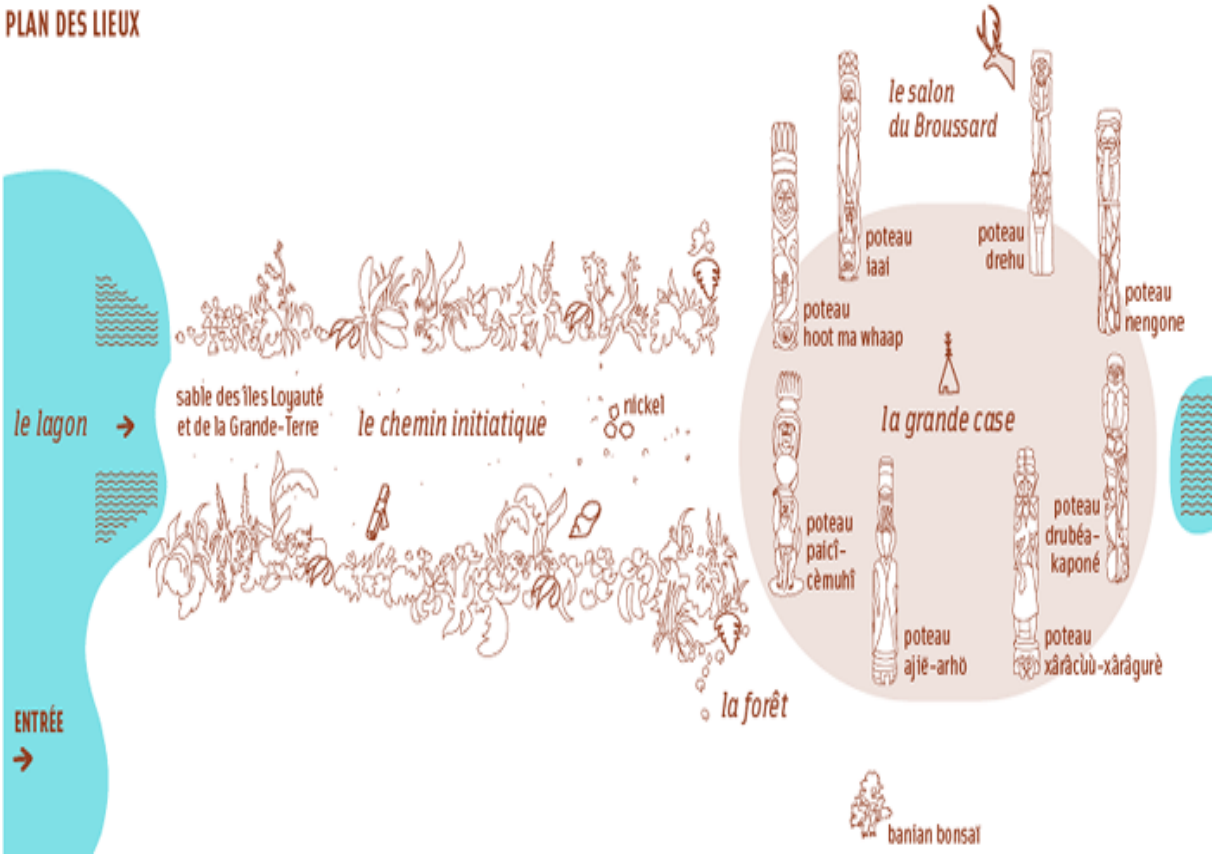
SÉNATEUR DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE
Pierre FROGIER



SÉNATEUR DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE
Gérard POADJA

Source : MNC

2.2 Plan des lieux



Source : MNC

2.3 La devanture





2.4 Le hall d'entrée





Le comptoir Aircalin

2.4



Vue de l’allée depuis le hall d’entrée. Le sable, les aquariums et le velum, figurent le littoral. Le chemin s’enfonce dans l’intérieur des terres et mène à la Grande case.

2.5 Le chemin



Entre les plantes et les vitrines, on distingue l'accès aux bureaux du service étudiant.



Le sable des Loyautés et de la Grande terre fait place à la terre rouge latérite figurant l'entrée dans les terres.

2.5



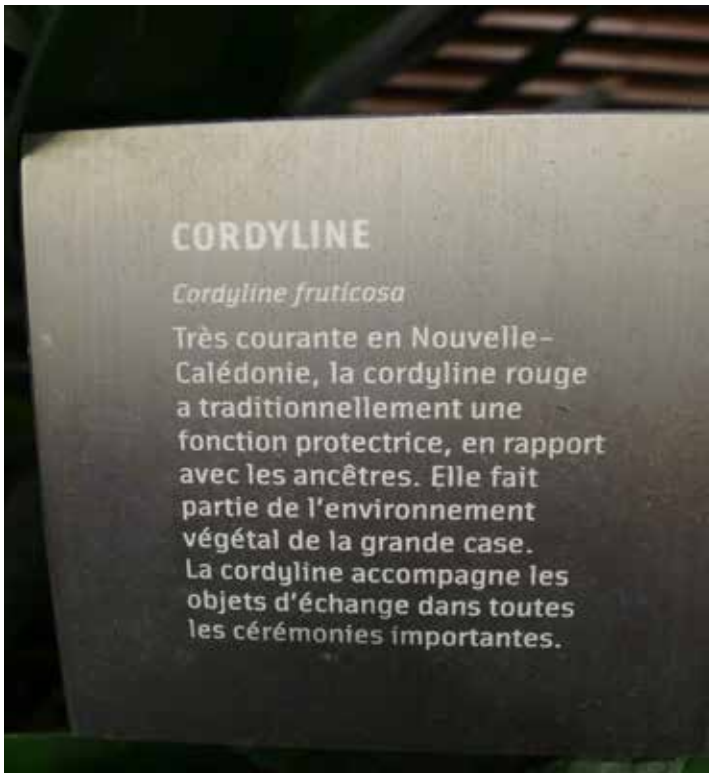
Dans les nacelles de verre sont présentés des objets anciens ou représentatifs de la culture kanak. Les bambous gravés et les casse-têtes sont des objets patrimoniaux emblématiques de traditions disparues.



Des cartels accompagnent la plupart des objets dans les vitrines.

2.5





On trouve aussi des cartels se référant aux plantes qui bordent le chemin.

2.5

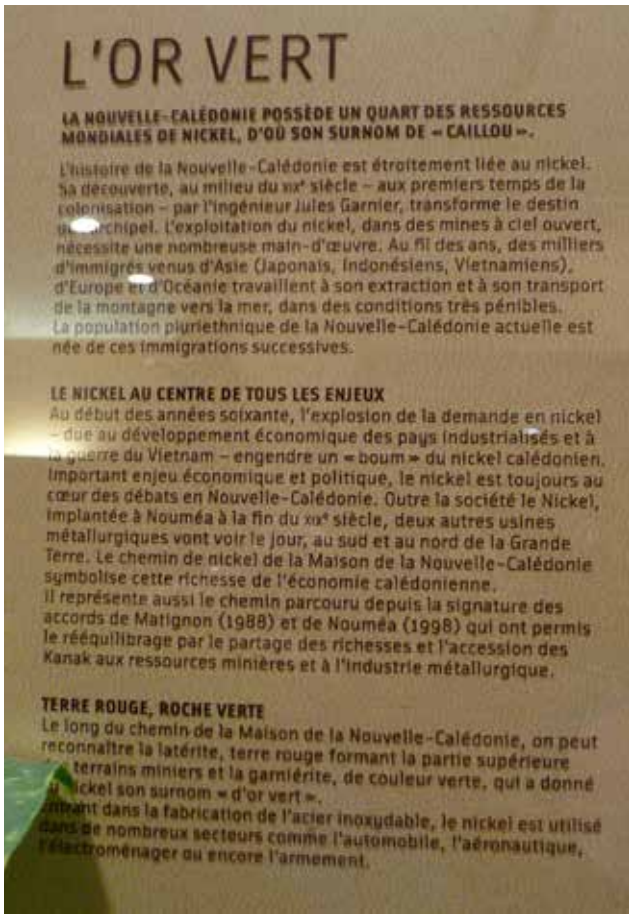




Les dons coutumiers posés lors de l'inauguration sont présentés dans le chemin. Parmi eux, la monnaie kanak dans son étui représente un ancêtre, convoqué comme tierce personne, pour sceller et veiller sur le respect des paroles formulées lors de la cérémonie.

2.5





L'OR VERT

LA NOUVELLE-CALÉDONIE POSSÈDE UN QUART DES RESSOURCES MONDIALES DE NICKEL, D'OÙ SON SURNOM DE « CAILLOU ».

L'histoire de la Nouvelle-Calédonie est étroitement liée au nickel. Sa découverte, au milieu du XIXe siècle – aux premiers temps de la colonisation – par l'ingénieur Jules Garnier, transforme le destin de l'archipel. L'exploitation du nickel, dans des mines à ciel ouvert, nécessite une nombreuse main-d'œuvre. Au fil des ans, des milliers d'immigrés venus d'Asie (Japonais, Indonésiens, Vietnamiens), d'Europe et d'Océanie travaillent à son extraction et à son transport de la montagne vers la mer, dans des conditions très pénibles. La population pluriethnique de la Nouvelle-Calédonie actuelle est née de ces immigrations successives.

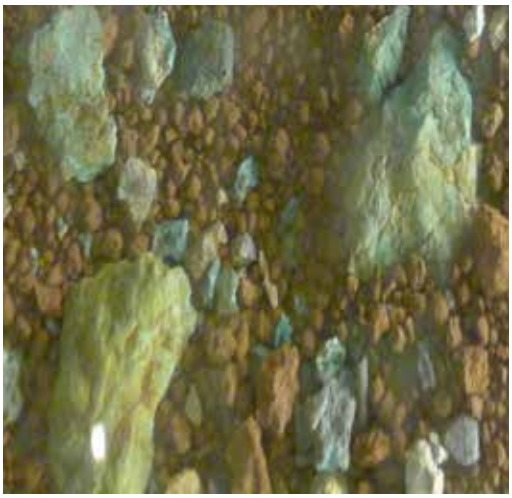
LE NICKEL AU CENTRE DE TOUS LES ENJEUX

Au début des années soixante, l'explosion de la demande en nickel – due au développement économique des pays industrialisés et à la guerre du Vietnam – engendre un « boum » du nickel calédonien. Important enjeu économique et politique, le nickel est toujours au cœur des débats en Nouvelle-Calédonie. Outre la société le Nickel, implantée à Nouméa à la fin du XIXe siècle, deux autres usines métallurgiques vont voir le jour, au sud et au nord de la Grande Terre. Le chemin de nickel de la Maison de la Nouvelle-Calédonie symbolise cette richesse de l'économie calédonienne. Il représente aussi le chemin parcouru depuis la signature des accords de Matignon (1988) et de Nouméa (1998) qui ont permis le rééquilibrage par le partage des richesses et l'accession des Kanak aux ressources minières et à l'industrie métallurgique.

TERRE ROUGE, ROCHE VERTE

Le long du chemin de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, on peut reconnaître la latérite, terre rouge formant la partie supérieure [illegible] terrains miniers et la garniérite, de couleur verte, qui a donné au nickel son surnom « d'or vert ».
Entrant dans la fabrication de l'acier inoxydable, le nickel est utilisé dans de nombreux secteurs comme l'automobile, l'aéronautique, l'électroménager ou encore l'armement.

A la fin du chemin, sous les dalles de verre, on peut observer des fragments de nickel, richesse géologique autour de laquelle s'est développée l'économie de la Nouvelle-Calédonie.



2.6 L'espace de la Grande case



La Grande case au bout du chemin. Au fond l'aquarium qui figure l'autre littoral que l'on atteint après avoir traversé l'île d'une côte à l'autre. On aperçoit également les drapeaux qui témoignent de la nature institutionnelle du lieu.



Source : MNC

2.6



La Grande case peut être un espace scénique. Ici les danses traditionnelles de la troupe Olobatr pendant la soirée d'inauguration en 2008. Source : MNC



Source : MNC

Un espace polyvalent qui accueille conférences, projections, concerts, expositions, colloques, etc.

2.7 Le salon du Broussard et des communautés





En haut : à gauche de la Grande case se trouve le Salon du Broussard et des communautés. Sa contiguité avec la case symbolise la réconciliation entre les communautés caldoches et kanak.

Ci-contre: la natte wallisienne sur le sol est une référence aux communautés océaniennes installées en Nouvelle-Calédonie. Le trophée de chasse et les équipements de monte à cheval évoquent le mode de vie des éleveurs dits *stockmen,* emblématique des grandes plaines de la Côte Ouest.

2.7

BROUSSARD ET DES COMMUNAUTÉS

LA POPULATION DE NOUVELLE-CALÉDONIE PRÉSENTE UNE MOSAÏQUE DE VISAGES : EUROPÉENS, MÉLANÉSIENS, POLYNÉSIENS, ASIATIQUES... ET D'INNOMBRABLES MÉTISSAGES. UNE COMMUNAUTÉ PLURIETHNIQUE UNIE PAR UN DESTIN COMMUN.

Cette population s'est composée au fil des immigrations successives, en relation avec l'histoire de l'archipel. Les premiers habitants sont venus du sud-est asiatique, il y a 3 000 ans. Entre le XI[e] et le XVII[e] siècles, des navigateurs polynésiens, arrivés de l'Est à bord de pirogues, accostent régulièrement les îles Loyauté et le nord de la Grande Terre. Découverte par le Britannique James Cook en 1774, la Nouvelle-Calédonie devient française en 1853. À partir de cette époque, de nombreux Européens, colons et bagnards, peuplent l'archipel.
L'arrivée de la population asiatique – Vietnamiens, Indonésiens et Japonais – est liée à un grand besoin en main-d'œuvre principalement pour l'exploitation du nickel. Elle est rejointe dès les années trente par les Wallisiens et les Futuniens, qui constituent aujourd'hui une importante communauté en Nouvelle-Calédonie.
D'autres immigrants, en provenance de La Réunion, de Polynésie française, du Vanuatu ou encore des Antilles, viennent compléter le paysage coloré de la population calédonienne.

CULTURES MÉTISSES
Si l'ensemble de ces communautés compose aujourd'hui le peuple calédonien, chacune d'elle possède ses codes culturels. Au cours des années, les pratiques se sont échangées et mélangées, créant un melting pot unique au monde. La cuisine en est le premier exemple, qui marie avec bonheur les saveurs océaniennes, asiatiques et européennes.



Un cartel évoque l'histoire le l'archipel et de ses populations dans l'esprit de l'Accord de Nouméa : "une communauté pluriethnique unie par un destin commun".

2.8 Le centre de ressources



A droite de la Grande case, on trouve le centre de ressources. La tradition écrite soutient et complète la tradition orale kanak dans le monde contemporain.

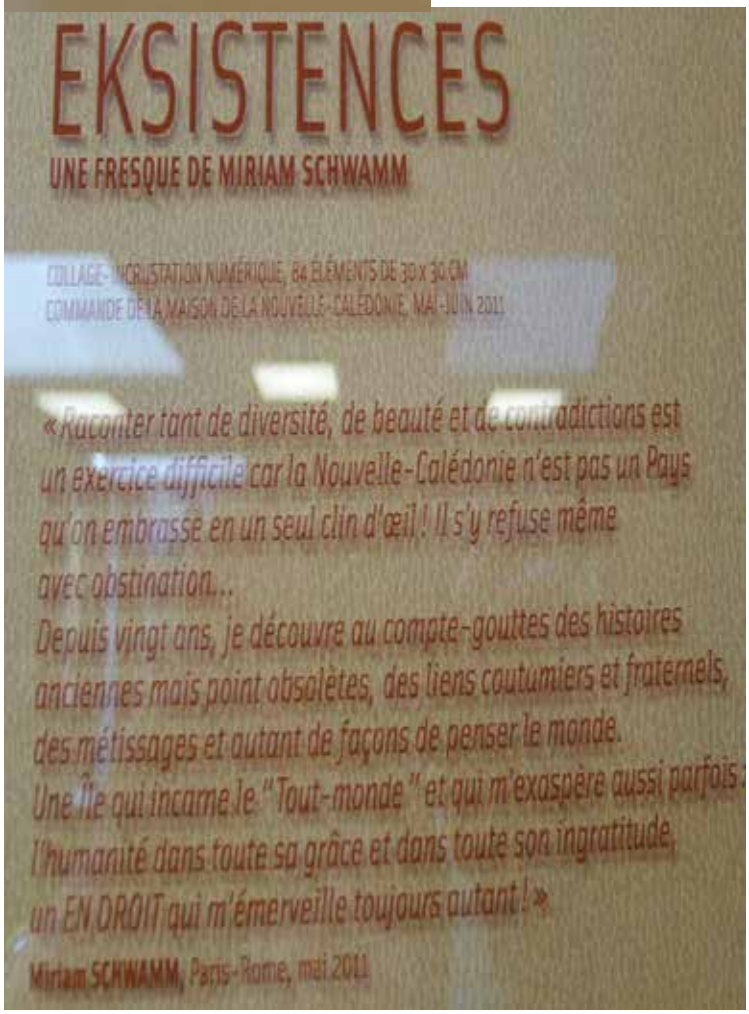


Sur les murs court la fresque de l'artiste Miriram Schwamm. Ces portraits calédoniens réprésentent la pluriethnicité de l'archipel.

2.8







" La Nouvelle-Caéldonie n'est pas un Pays qu'on embrasse en un seul clin d'oeil ! Il s'y refuse même avec obstination...
Depuis 20 ans, je découvre au compte-gouttes des histoires anciennes mais point obsolètes, des liens coutumiers et fraternels, des métissages et autant de façons de penser le monde.(...)"
Miriam Schwamm

2.9 Les travaux d'aménagement des locaux



Le début des travaux à partir d'une configuration en *openspace.*

Source : MNC



Source : MNC

Des cloisons sont montées pour constituer des espaces de bureaux de part et d'autre du chemin.

2.9



Mise en place du velum au plafond de l'allée centrale. Source : MNC



Mise en place des éléments minéraux sur le sol du chemin.

Source : MNC

2.9



Source : MNC



Source : MNC

Le dallage de verre.

2.10 Les poteaux sculptés de la Maison de la Nouvelle-Calédonie

2.10.1 En Nouvelle-Calédonie



Tous droits réservés.



Le centre culturel, lieu de la résidence à Hienghène.

Tous droits réservés.

2.10



Tous droits réservés.



Fin de la résidence. Les poteaux couchés sur la terre de Hienghène.

Tous droits réservés.

2.10



Tous droits réservés.

Gilbert Téin, le directeur du Centre culturel de Hienghène, parle des motifs sculptés à Joël Viratelle, le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie.



Tous droits réservés.

Le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie découvrant le poteau Nengone.

2.10.2 Les paroles et gestes coutumiers pour la remise des poteaux



Tous droits réservés.



Tous droits réservés.

2.10



Tous droits réservés.

A gauche Joël Viratelle prenant la parole pendant la cérémonie coutumière, à droite, Gilbert Téin, les sculpteurs et représentants kanak.



Tous droits réservés.



" En faisant ce geste de coutume, nous vous permettons de toucher aux poteaux et d'accéder au fond de chacun d'entre nous..."
Armand Goroboredjo, sculpteur, extrait de la coutume.

2.10.3 A la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris



Source : MNC

Logistique d'acheminement des poteaux d'environ 600 kilos chacun dans les locaux de la Maison de la Nouvelle-Calédonie dans le 1er arrondissement de Paris.



Source : MNC

A gauche Gibert Téin, présent pour la réception et le placement des poteaux à Paris.



Levée des poteaux qui sont ensuite scellés à la Maison de la Nouvelle-Calédonie. Source : MNC

2.10.4 Vidéo rétrospective

2.10.5 Positionnement vu du centre



De gauche à droite les poteaux des aires Ajië-arhö, Paicî-Cèmuhî, Hoot ma whaap, Iaai. La contiguité entre ces deux derniers symbolise le pardon entre les clans acté plusieurs années après l'assassinat de J-M Tjibaou.



De gauche à droite les poteaux des aires Drehu, Nengone, Drubéa-Kaponé, Xêrâcùù-Xârâgurè

Les poteaux sont sculptés sur toute leur surface, les personnages principaux qui y sont représentés ont tous le regard tourné vers le centre du cercle.

2.10.6 Quelques motifs et symboles



A gauche, à l'arrière du poteau Hoot ma whaap, l'aire de Hienghène, un masque du deuilleur symbolise la mort de Jean-Marie Tjibaou et des grands chefs. A droite, sur le poteau Paicï-Cémuhï on aperçoit la figure du héros légendaire Téa Kanaké et des représentations totémiques animales des clans de la mer (en bas, le requin) et de la terre (en haut, lézard et notou) de l'aire coutumière.



Un cartel donne quelques éléments d'interprétation aux visiteurs.

Le poteau de l'aire Drehu représente la dualité ou co-existence du monde des morts et du monde des vivants, du visible et de l'invisible. On peut distinguer une tête sortant de la bouche du personnage qui symbolise la tradition orale par laquelle se transmet la culture et tous les éléments qui fondent l'identité de l'homme kanak.



Le poteau Xârâcùù-xârâgurè symbolise par un entrelas d'animaux totémiques les relations entre les clans et les lignages dont la case est la représentation visible.





2.11 Coutumes d'inauguration



Source : MNC



Source : MNC



Source : MNC

Préparation de la coutume d'inauguration. De nombreux gestes ont été fait à huit-clos avant les répétitions et l'accueil du public.

2.11



Source : MNC



Source : MNC

Geste posé pendant la soirée d'inauguration.

2.11



Source : MNC



Source : MNC

En haut : remise symbolique du Préambule de l'Accord de Nouméa au directeur de la MNC.

Ci-contre : discours solennels des coutumiers kanak.

2.12 Communication de la Maison de la Nouvelle-Calédonie par affichage à Paris en 2008



Source : MNC



Source : MNC



Source : MNC

Tout en valorisant le patrimoine naturel et culturel de l'archipel, cette campagne invitent les calédoniens à s'approprier le lieu de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris.

2.13 Exemple de visite officielle avec médiation orale : accueil du ministre des Outre-mer Sébastien Lecornu en août 2020



Le ministre est guidé par le directeur dans le chemin initiatique. Source : MNC



Le directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie « fait parler » les poteaux. Source : MNC

2.12



Source : MNC

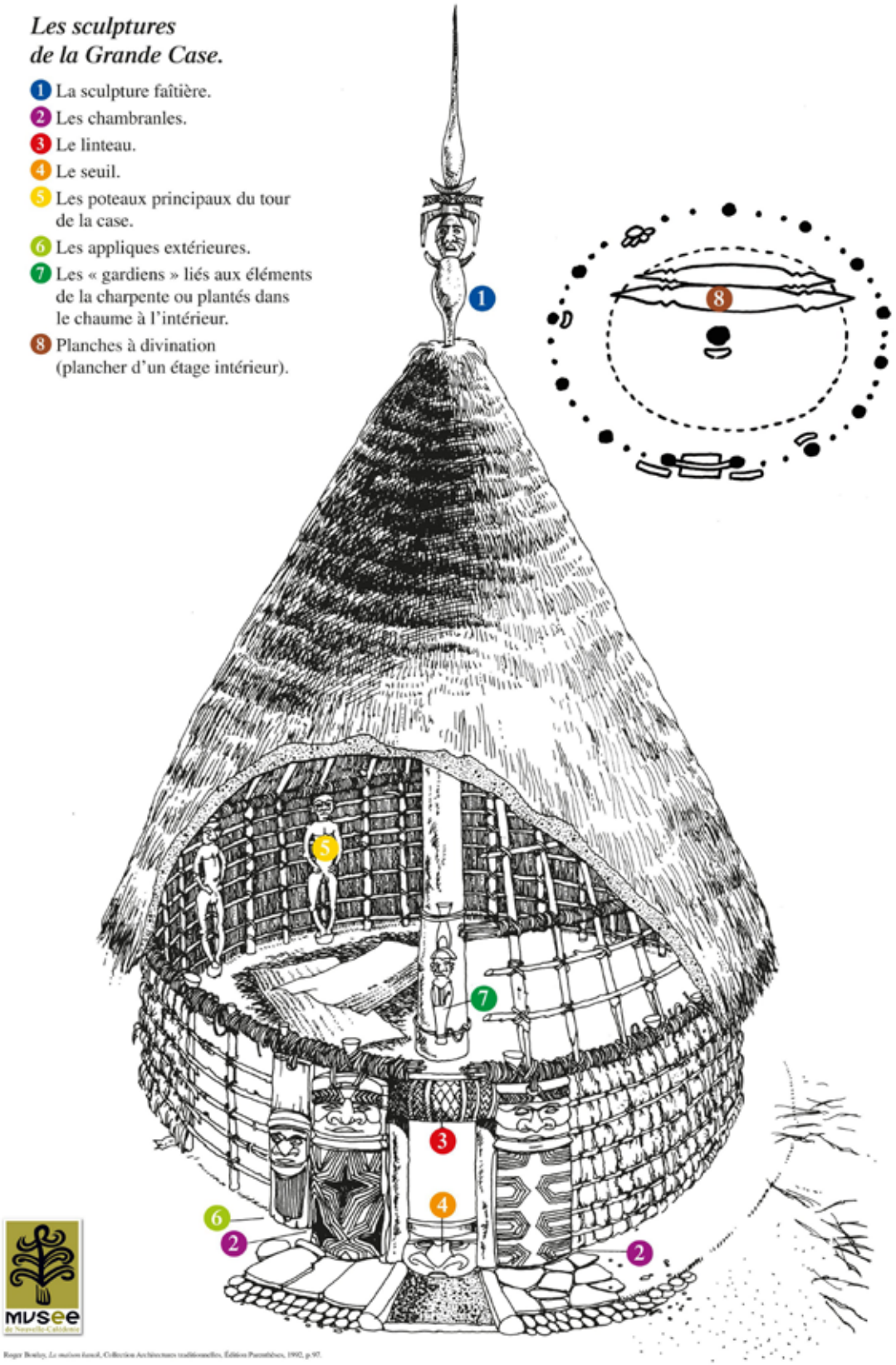


Source : MNC

Discours et gestes coutumiers ponctuent la plupart des visites formelles à la Maison de la Nouvelle-Calédonie.

4. Eléments de culture kanak

4.1 La Grande case



Source : Musée de la Nouvelle-Calédonie, shéma de Roger Boulauy dans *La Maison kanak*

La case

Un trésor architectural

Mwâârö en ajië, *meico* en nengone, *meitro* en drehu, *wââo* en paîci, etc. sont les différents noms qu'attribuent les langues kanak à cet édifice si important pour la société kanak. Tous ces termes désignent à la fois la case comme construction et communauté (visible et invisible) liés à cet habitat. Les mots « maison » ou « maisonnée » sont ceux qui se rapprochent le plus en français de ces concepts kanak même si, par convention, nous utilisons le terme de « case ».

Elle est synonyme de vie collective : sa construction nécessite la participation de nombreuses personnes. Son édification obéit à une règle de répartition des tâches spécifiques soit par tranches d'âge ou par sexe.

Elle est constituée de différents éléments qui composent une symbolique particulière :

- La flèche faîtière : fixée au sommet de la grande case, elle fait le trait d'union entre le visible et l'invisible.
- Les chambranles : ce sont les gardiens protecteurs.
- Le poteau central : c'est le chef, garant de la cohésion sociale entre les clans.
- Les poteaux périphériques : ce sont les clans (équidistants par rapport au centre).
- Les ouvertures :la porte principale de la case (elle est basse ; se baisser pour y accéder est signe de respect et de crainte envers les gens de l'endroit) ; la fenêtre (elle peut avoir diverses fonctions selon les aires culturelles et les périodes historiques).
- Le foyer : il est compris entre l'entrée et le poteau central et c'est autour de cet espace que circule la parole.
- La paille (chaume et la natte).

Il faut distinguer la case du chef, la case familiale et les autres cases qui ont toutes des fonctions
bien définies :

- Case ronde.
- Case rectangulaire.
- Case des hommes.
- Case des femmes.
- Case des jeunes hommes.

Un lieu d'échanges et de partages

La case (ou grande case) est un lieu de cérémonies et de palabres : c'est le foyer comme espace d'échanges de la parole sage, dite « parole coutumière ». C'est le lieu de vie où la place de chacun doit être respectée ; celui des recommandations, des palabres et de la transmission. C'est aussi et surtout le lieu de l'écoute et du silence.

Un lieu sacré chargé de symboles

Par sa conception, son architecture et son emplacement dans le territoire, la case exprime la représentation de la communauté kanak, son rapport au monde, à l'environnement naturel, à ses semblables et au monde invisible. L'emplacement et la dimension de la case attribue à l'individu, son statut social.
La case assure le maintien d'un esprit communautaire, solidaire et collectif par son symbolisme culturel : en effet, elle est l'expression concrète de la société kanak où priment à la fois la hiérarchie et le lien : chaque individu y tient un rôle et porte une fonction bien particulière. Le poteau central n'est rien sans les poteaux du tour ; l'assemblage des divers éléments (matériaux) produit la case. Source : Guide pédagogique pour l'enseignement des EFCK, https://www.ac-noumea.nc/

4.2 Les clans et l'organisation sociale

L'identité de la personne et son statut dépendent de sa place dans la communauté, et plus précisément des rapports au sein de la famille élargie. C'est la raison pour laquelle la notion de clan est fondamentale dans les sociétés en Mélanésie. Les sociétés kanak sont exogames et c'est la femme qui quitte son clan pour rejoindre celui de son époux.

Le clan regroupe toutes les lignées qui se revendiquent d'un ancêtre-esprit commun. Le mythe a pour fonction d'ancrer le clan dans une ancienneté au-delà de la mémoire. L'ancienneté de la présence sur un espace donne l'autorité d'une communauté sur des occupants plus récents. C'est la raison pour laquelle le mythe fonde l'autorité et la légitimité de l'ancêtre fondateur et de ses descendants. Le nom du clan est lié à l'origine des ancêtres-fondateurs, de ses diverses relations qui sont définies dans sa zone d'influence. Chaque clan entretient un lien privilégié avec un animal (requin, roussette,etc.), un végétal (cocotier, banian, etc.) ou un élément naturel (eau, éclair, etc.) qui rappelle son origine mythique.

Les termes de « grandes chefferies » (hnanyijoxuendrehu) et de « chefferies » (wao « grande case » en paicî) désignent des réalités différentes selon les périodes de l'histoire. Avant le contact, l'organisation traditionnelle de l'espace et des différents clans repose sur des regroupements qui sont placés sous l'autorité des différents chefs de clans. On appelle « chefferie » ce regroupement dans un même espace de différents clans. Le clan le plus ancien propose souvent de choisir pour arbitre un étranger à la chefferie pour préserver la cohésion entre les différents clans et éviter les conflits d'intérêt. Ces petites sociétés sont ainsi fondamentalement ouvertes et favorisent une certaine mobilité entre les vallées et entre la grande terre et les îles.
Depuis l'évangélisation qui a imposé le modèle européen du village, les différents clans ont été regroupés autour des missions et constituent désormais les « tribus » (par exemple, on disait auparavant hunapo « tertre du clan » pour la chefferie mais désormais c'est le terme hunahmi « endroit où l'on prie » qui est employé en drehu pour désigner la tribu). Au niveau de la tribu, les chefs de clan composent le conseil des chefs que l'on peut retrouver au niveau administratif des conseils de districts. Lors de ces réunions de clan sont évoquées les différents projets d'alliances, les difficultés au sein même du clan ou par rapport à d'autres clans et les travaux à réaliser (construction de case, champs, etc.). S'il existe des conflits internes ou externes en cours, le clan discute des modalités de gestion de ceux-ci pour aboutir à un consensus.

Discours et pratiques

Il y a deux modes d'affiliation au clan : l'alliance (mariage, adoption) et les liens de sang (naissance).
L'alliance obéit d'abord à des enjeux stratégiques, politiques et économiques au niveau des clans. On ne marie pas des individus mais on marie des clans. Les réseaux d'alliance font l'objet de palabres au sein du clan à l'issue desquels se définit une stratégie qui visera à renforcer des liens ou à en créer de nouveau.
Il y a ainsi une double circulation : les épouses partent vers les clans des maris (virilocalité), lesquels contractent une dette de vie à l'égard des oncles utérins. Cette dette est payée par le don d'enfant (souvent aux grands-parents utérins) en prenant la modalité d'une adoption plénière. L'adoption peut également obéir à une logique de perpétuation du nom (adoption en faveur d'un couple stérile) ou à une logique de pardon (don d'un enfant pour réparer une offense).

Le mariage et les relations matrimoniales entre clans obéissent à des règles spécifiques, variables selon les régions (interdits et préférences, chemins matrimoniaux, ordre des mariages au sein d'un même « clan » (aînesse), etc...
Si la mère donne le sang, c'est le père qui donne le nom. Avant l'établissement de l'état civil, l'individu héritait d'un nom de clan rattaché à un tertre et recevait un prénom rattaché au clan (nom d'un ascendant), la personne était ainsi enracinée dans sa terre et partageait le souffle d'un ancien.

Il existe une hiérarchie entre les clans qui obéit à une double logique : une logique généalogique (autorité du clan aîné sur le clan cadet) et une logique territoriale (autorité du clan le plus ancien sur une terre sur les clans les plus récemment arrivés).
Le clan est composé d'entités visibles et d'entités invisibles (esprits ancestraux, tepolo en drehu, te en paicî) et interdits « claniques ». Les clans possèdent leur propre pharmacopée et savoirs sacrés (paniers et médicaments du clan, pierres de culture, de pêche). Des spécialistes sont les détenteurs de ces connaissances spécifiques.

Concepts et valeurs
L'individu est placé sous une autorité généalogique (clan), et sous une autorité territoriale (chefferie). Elles sont souvent convergentes mais elles peuvent être aussi divergentes et entraîner des conflits de loyauté (cas d'une chefferie entrant en conflit contre une autre chefferie qui comporte en son sein le clan aîné d'un de ses clans).

Chaque clan occupe une fonction précise au sein de la chefferie qui est nécessaire à son équilibre (porte-parole, clan de la mer, clan de la terre, etc.). La fonction du clan dans la hiérarchie est déterminée par sa valeur et son importance dans la hiérarchie. Chacune d'elle est nécessaire et concourt à l'équilibre du système. C'est la richesse et la vitalité du réseau d'alliance qui sont une marque de prestige, qui vont déterminer la grandeur de la chefferie et son emprise territoriale. C'est dire que rien n'est figé et que les frontières humaines ou spatiales sont constamment mobiles. Ces frontières peuvent s'accroître par l'alliance ou par la conquête guerrière.

Dans les langues kanak, les termes de parenté sont extrêmement complexes et traduisent toute l'importance des jeux de relations à l'intérieur de la cellule clanique (par exemple en drehu : tremapin « grand-parents-enfants », tremeien « cousins », trefën « mari et femme », etc.).

Les actes de respect sont visibles lors des cérémonies coutumières. Les statuts des clans, des familles et des individus sont rappelés à travers les chemins coutumiers. Le puîné monte vers le cadet et ensemble,ils vont vers l'aîné.

Source : Guide pédagogique pour l'enseignement des EFCK, https://www.ac-noumea.nc/

4.3 La langue

Un instrument de communication

La langue est un instrument de communication, un système de signes vocaux spécifiques aux membres d'une même communauté et elle relève de l'ordre du social. Elle permet à une communauté de s'échanger, de communiquer, de véhiculer les savoirs. Elle est aussi perçue comme une marque identitaire.

La Nouvelle-Calédonie se caractérise par sa grande diversité linguistique. Les vingt-huit langues kanak sont parlées par près de 71 501 locuteurs (ISEE, 2014), issues du premier peuplement ; un créole à base lexicale français est apparu entre 1860 et 1920 (le tayo) dû aux contacts entre les Français et les groupes de Kanaks autour de la Mission Saint-Louis (près de Nouméa). D'autres langues sont parlées en Nouvelle-Calédonie en raison de la colonisation, la déportation et aux récentes migrations de la fin du 20ème siècle : Français, Japonais, Javanais, Vietnamien, Bichlamar, ainsi que d'autres langues océaniennes comme Tahitien, Uvéenne Est, Futunienne, etc. Ceux-ci sont désignés comme des « langues non indigènes » de Nouvelle-Calédonie.
Les langues kanak appartiennent au groupe océanien de la famille austronésienne, elles se diversifient elles-mêmes en plusieurs variantes dialectales si bien que, pendant longtemps, il a été difficile pour les chercheurs de définir le nombre exact de langues kanak.
L'Académie des Langues Kanak admet aujourd'hui 40 langues et dialectes qu'il répartit de la manière suivante :

- 28 langues ;
- 11 dialectes ;
- 1 créole (le tayo parlé dans les tribus de Saint-Louis et de La Conception).

Une marque identitaire

La langue précède l'individu. Elle est associée à une terre et comme elle, elle est nourricière. Elle est un marqueur identitaire fort au sens où elle est le lien vivant aux Ancêtres. Elle contribue à l'appartenance et la construction identitaire du sujet dans la mesure où c'est par elle qu'il accède à la culture et à l'échange avec les membres de sa communauté.
Elle est le produit d'une histoire et est l'expression de la communauté qui est dépositaire de cette histoire.

N'importe quelle langue peut tout exprimer selon les besoins d'une société. Ce n'est pas la langue qui fait la communauté, ce sont les locuteurs qui font vivre et évoluer la langue: l'expression culturelle n'est pas un déterminisme linguistique. Pour autant, l'usage d'une langue locale apporte à l'échange une dimension affective forte qui rapproche les locuteurs quels qu'ils soient.

Source : Guide pédagogique pour l'enseignement des EFCK, https://www.ac-noumea.nc/

4.4 La parole

La parole kanak est d'abord la parole spirituelle et sacrée née de l'Ancêtre et qui arrive dans le visible avec la mission première d'organiser l'espace et d'établir des relations. C'est aussi elle qui fait naître en soi la conscience d'exister et d'occuper un espace défini.
La parole n'est pas seulement un moyen d'information mais elle est aussi action par elle-même (qaja/kuca « dire/faire » en drehu, ye/rue en nengone, ina/pwa en paicî) : lorsqu'une autorité coutumière s'exprime, sa parole vaut acte.

La force de l'oralité dans la Coutume procède de la pratique continue et répétée des discours coutumiers à l'occasion des cérémonies ainsi que des contes, des berceuses, des chants « Aé, Aé » et des danses. Elle constitue une composante importante des rituels coutumiers forgeant inlassablement les mentalités et les pratiques de génération en génération.

La Parole des vieux est un patrimoine oral et immatériel que détiennent chaque clan et chaque chefferie et qu'ils doivent entretenir et perpétuer. Elle constitue et réélabore la mémoire. Elle ancre la transmission dans le souffle des vivants et des anciens. Les pratiques de l'oralité se sont adaptées à l'histoire et à ses fractures, elle reste un élément fondamental des cultures kanak.

L'oralité
C'est un phénomène complexe qui met en interaction un ensemble d'éléments : modes de transmission, ses éléments de mémorisation, sa structure, sa forme stylistique, ses registres de langue selon les statuts. Certains textes peuvent être dits, récités, scandés, psalmodiés, chantés. Certains textes peuvent être transmis par tous, d'autres uniquement par des spécialistes. L'originalité des chants et danses est une des expressions les plus vivantes des cultures kanak et de leur identité. Ils permettent de développer un univers symbolique spécifique, une mythologie, une histoire, des mémoires, des représentations :

- les danses imitatives : le « tchap »,
- les danses de guerre : le « bua », le « fehoa »,
- chants à deux voix « aéaé »,
- chants du Nord « ayoï » qui se reconnaissent comme les « wejein » aux îles,
- chant dissonant tout à fait étonnant dans ses harmonies : le « seloo ».

C'est généralement une transmission par imprégnation et par mimétisme.
Le palabre est l'expression d'une prise de décision consensuelle au moins dans la forme. La parole kanak doit circuler en respectant l'ordre statutaire de chacun. Dans les échanges, la parole des « vieux » nourrit et facilite les propos et dénoue les désaccords. Ils sont considérés comme les plus sages, au vu de leur expérience et de leur vécu, leur parole à la fin du palabre permet souvent de prendre acte du consensus.

Le mythe n'est ni un conte ni une légende. Il renvoie à un espace bien défini, à un lieu-dit, au tertre d'un clan. Il n'est jamais localisé dans le temps puisqu'il renvoie à une temporalité au-delà de la mémoire. Il reflète l'identité d'une communauté, de son itinéraire et de ses alliances. C'est d'abord le lien entre la dimension invisible et la dimension visible d'un même monde.

La parole symbolique – les gestes coutumiers : la parole délivrée lors d'un échange coutumier lui donne un sens et un contenu. Il est le moteur de la société car c'est à l'occasion de ces cérémonies que la communauté affiche son rang, son prestige et renforce et créé de nouvelles alliances.

4.4

A l'image de la faible hauteur de l'entrée de la case, le fait de s'abaisser n'est qu'une façon de reconnaître l'autorité des hôtes. La reconnaissance de l'autre dans son statut appelle la reconnaissance de soi : le respect (hmitrötr en drehu, hmijoc en nengone, cidori en paicî« crainte respectueuse, sacré ») est un mode de la réciprocité qui s'articule moins à l'humilité qu'au prestige auquel chaque communauté peut prétendre. Les dons, selon les régions, sont disposés de façon plus ou moins ostensibles et ont une valeur symbolique forte en fonction de la répartition sociologique propre à chaque société.

On retrouve les mêmes paroles presque partout : de gratitude, de joie, de pardon, de réconciliation, de regret. Celles-ci expriment l'idée de nouer, de renforcer ou de renouer du lien.

L'usage de grandes métaphores (pirogue, igname, case, liane, etc.) connues de tous permet, à partir de références culturelles partagées, d'échanger avec pudeur des émotions (ihaji « litt. enfumer, qui fait pleurer » en drehu) et d'atténuer la force des idées.
Le rituel fait en langue conserve toutes ses subtilités, sa polysémie et ses arrière-plans. Le rituel coutumier est toujours important car il trace les liens familiaux, tribaux, claniques et renoue encore les valeurs humaines essentielles.

Source : Guide pédagogique pour l'enseignement des EFCK, https://www.ac-noumea.nc/

CULTURE

LA COUTUME DANS LE MONDE KANAK

Passeport indispensable à la compréhension de la culture kanak, la coutume est un ensemble de règles et de rituels respectés par des clans regroupés autour de l'autorité d'une chefferie très hiérarchisée.

UN ART DE VIVRE

Tout événement important – naissance, deuil, mariage, célébration des ignames nouvelles – donne lieu à de grands rassemblements pouvant regrouper plusieurs centaines de personnes. À cette occasion, les responsables coutumiers prononcent de longs discours, récitent les généalogies et leurs histoires. Le sens du mot coutume s'est progressivement élargi. Outre les pratiques et les rituels anciens, il évoque désormais l'art de vivre mélanésien dans son ensemble, c'est-à-dire un système de relations sociales dans lequel le respect des forces naturelles, le pouvoir de la parole et le geste de l'échange sont des valeurs primordiales.

« Faire la coutume » consiste à accomplir un ensemble d'actes indispensables pour entrer dans le monde kanak. C'est s'engager dans une relation précise avec un individu – ou un groupe d'individus – à un moment et dans un lieu donnés. C'est se connaître et se reconnaître l'un l'autre.

LES OBJETS TRADITIONNELS DE LA COUTUME

Les échanges de paroles s'appuient sur **des dons**, dont les plus importants sont traditionnellement les monnaies et les ignames. **La monnaie kanak** n'a rien à voir avec l'argent tel qu'on le conçoit dans le monde occidental, sa valeur est symbolique et non marchande. **L'igname**, tubercule sacré, s'inscrit au cœur de la coutume. Symbole de virilité et d'honneur, elle scelle l'alliance entre les clans. Les Kanak distinguent les vraies ignames, à la base de tous les échanges coutumiers, des ignames ordinaires, consommées quotidiennement.

Source : MNC

COUTUME « MODE D'EMPLOI »

Le geste coutumier est une marque d'attention. Il s'accomplit dans la plus grande simplicité. Si vous devez faire un geste coutumier, voici les étapes à respecter :

- **Préparez un petit présent** ; inutile d'offrir un objet coûteux, il s'agit d'un geste symbolique. Si vous vous trouvez en Nouvelle-Calédonie, procurez-vous **un manou** (coupon d'étoffe) qui pourra être accompagné d'un paquet de cigarettes et d'un billet de 500 ou 1 000 FCP.
- Face au **responsable coutumier** désigné, posez votre présent sur la table ou sur la pelouse en extérieur, prononcez quelques paroles expliquant les motifs de votre visite et demandant à être accueilli au sein de la tribu (ou dans le lieu où s'effectue le geste coutumier). Faites référence à votre don en signe de respect. Si votre interlocuteur baisse les yeux quand vous vous adressez à lui, ne vous offusquez pas. C'est une manière d'être à votre écoute, de vous témoigner du respect.
- Le responsable coutumier prononcera alors quelques paroles de bienvenue. Soyez attentif à ne pas l'interrompre.
- À partir du moment où il aura pris **« votre geste »**, on peut considérer que vous êtes « accueilli » dans le lieu.

Si vous recevez officiellement des invités ou une délégation kanak en Métropole, ceux-ci feront un « geste » : ils vous remettront un présent et le porte-parole dira quelques mots de remerciement.
En retour, vous devrez également remettre un cadeau symbolique, accompagné de paroles d'accueil.

Maison de
la Nouvelle-Calédonie
4 bis rue de Ventadour
75 001 Paris
01 42 86 70 00
www.mncparis.fr

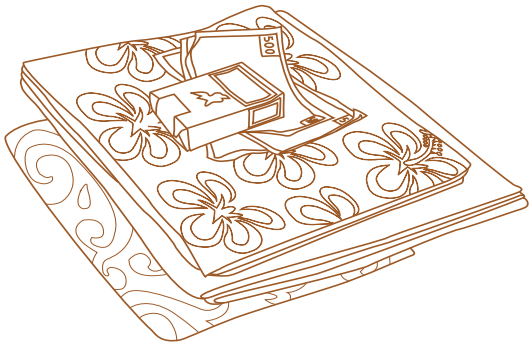
LE DROIT COUTUMIER

Le droit civil commun ne s'applique pas aux Kanak et à leurs biens.
En vertu de l'article 75 de la Constitution, les personnes relevant du statut civil coutumier kanak sont régies par la coutume (état-civil, mariage, filiation, successions...) sauf si elles y renoncent auquel cas, elles passent sous statut civil de droit commun. La coutume régit également les **terres coutumières** et les biens qui y sont situés. Les terres coutumières sont particulièrement protégées par leur caractère inaliénable, elles ne peuvent faire l'objet d'une appropriation privée. Les décisions des autorités coutumières sont transcrites dans un « acte coutumier » (ancien pv de palabre) à l'issue d'un **« palabre »** (discussion organisée selon les usages de la coutume).

Les Kanak sont très attachés à leur statut coutumier et peu d'entre eux souhaitent en changer. Ils y sont fidèles pour des raisons de reconnaissance identitaire.

La coexistence de deux statuts civils est reconnue dans l'article 75 de la Constitution française de 1958 qui stipule que « les citoyens de la République qui n'ont pas le statut civil de droit commun conservent leur statut personnel tant qu'ils n'y ont pas renoncé ».

Le manou, le tabac et les billets de banque, objets de la coutume.



Source : MNC

4.6 La personne

Eclaircissement terminologique

En français, la notion de personne est d'abord un terme juridique puis moral voire religieux. Par exemple, l'esclave n'était pas considéré comme une personne. Cette notion confère à l'individu une place dans la société en fonction de son statut qui lui donne des droits et des devoirs. Il est « UN » et seul responsable devant le tribunal des hommes ou du dieu chrétien.
Ce concept n'existe pas à l'identique dans les langues kanak. Les mots (atrendrehu, ngomennengone, kamoenajië, etc.) désignent plutôt l'être humain indépendamment de la socialisation. En ce sens, le nom patronymique donné en langue kanak au sujet lie d'abord celui-ci à son clan et à sa terre. Il traduit l'histoire de son clan dans le cycle intergénérationnel dans l'espace et le temps.

La notion de « personne » n'est envisageable qu'au sein d'une communauté. Le sujet est parfaitement individualisé au sein de celle-ci qui accorde une grande place à la généalogie. Pour autant, l'action de chacun, qui lui confère prestige ou honte, engage aussi l'intégralité de la communauté. C'est la raison pour laquelle la personne est à la fois parfaitement individualisée et peut obéir à des stratégies personnelles et en même temps ne peut être individualiste au sens où ses actes ont toujours des effets sur l'ensemble du réseau visible et invisible.

Eléments constitutifs d'une identité

L'individu kanak est pensé comme fondamentalement pluriel : dans ses veines coule le sang de la mère et de l'ancêtre utérin et par son nom, il est rattaché viscéralement à la terre de son père.
Chaque kanak a son nom personnel qui figure sur le registre coutumier. Ce nom comporte trois éléments constitutifs :

- le premier est le nom patronymique de l'enfant. L'enfant porte le nom de son père et de son clan,
- le second est le nom chrétien qui est en réalité un prénom puisé souvent dans les Evangiles qui reflète ainsi la christianisation du monde kanak,
- la dernière partie est le prénom kanak dit usuellement « prénom en langue » qui peut reprendre le nom patronymique. Souvent l'enfant porte le prénom de son grand-père/sa grand-mère du côté paternel. Mais pour donner le prénom de l'Ancêtre, il convient d'obtenir l'autorisation préalable de l'aîné ou des anciens du clan.

Le statut de droit civil coutumier s'obtient du père en référence à son clan et de la mère en relation avec son oncle maternel.

Chaque individu se détermine par rapport à son clan paternel et à son clan maternel. L'enfant, à la naissance, reçoit le souffle de la vie de son oncle maternel. Il intègre également l'esprit de l'ancêtre avant de recevoir par la suite du clan paternel ou maternel son nom. Le cycle naturel de la vie lie l'individu à son ancêtre-esprit, à un espace et à un environnement.

L'appartenance et la relation sont des données fondamentales de la personne kanak qui est toujours identifiée à partir de son groupe social. Chaque personne est toujours au centre de deux systèmes relationnels, paternel et maternel, mais elle appartient au seul clan qui lui a donné son nom puis, pour les femmes, à celui de leur mari. Le clan regroupe toutes les lignées qui se revendiquent d'un ancêtre-esprit commun. Le discours sur le mythe clanique situe le moment dans l'espace où est apparu l'Ancêtre.

Cycle de vie

L'identité propre d'un clan et des entités (visibles et invisibles) qui le composent est fondée sur le rapport qui les lie à l'ancêtre-esprit et à son tertre. Les étapes de ce cycle sont la conception de l'enfant et la gestation (grossesse), dans le monde de l'obscurité ou domaine des ancêtres, puis la naissance ou irruption à la lumière du jour, synonyme de réincarnation, ensuite son adolescence, sa vie d'adulte et sa vieillesse avec le dépérissement du corps et la préparation de l'esprit à poursuivre le cycle continu de la vie.

Avant la naissance, l'entité appartient à un espace obscur et fécond (sous-marin, souterrain) partagé par les ancêtres et la puissance de vie des femmes. Le premier cri de l'entité (tabö en nêlêmwa, tipwö-èwa en cémuhî, hnapo en nengone) marque son arrivée dans l'espace visible et lumineux de la communauté. Le petit enfant ne quittera que progressivement l'espace ancestral d'où il vient. C'est la raison pour laquelle, dans les premiers mois, son regard n'est pas tout de suite ajusté aux objets du réel visible et qu'il vocalise dans une langue non comprise. Le cycle se poursuit ensuite : les langues kanak marquent les différentes étapes en insistant sur des critères sociologiques plutôt que biologiques. Par exemple, en drehu, medreng « nouveau-né », nekönatr « enfant », thöth « adolescent », thupëtresij « adulte », nyipiatr « adulte confirmé », qatr « vieux ».

La traduction en français peut induire en erreur : par exemple, le statut de l'individu peut le ranger dans la catégorie des vieux même s'il est moins âgé qu'une personne qui va se marier et qui sera rangé dans la catégorie des jeunes adultes. Il convient donc de rattacher chaque étape de la vie moins à l'âge biologique qu'au statut de la personne.

Un lien très fort existe entre le medreng « nouveau-né » et le qatr « ancien » (drehu) le tout petit pouvant être appelé grand-père. En effet, tous les deux partagent un rapport de proximité avec le monde ancestral.

Après son décès dans le monde visible, l'entité, après des rites spécifiques, est promue au titre d'ancêtre et rejoint l'espace premier obscur et fécond.

Le sang et le sacré

Le sang est sacré parce que c'est par lui que le lien à l'Ancêtre et au monde obscur et fécond est maintenu. Le sang qui coule dans les veines d'un individu, provient de l'oncle maternel à qui il confère la responsabilité de le suivre et de veiller sur son parcours de la naissance à la mort.

L'oncle maternel a des obligations vis-à-vis de son neveu. Mais le clan paternel a aussi une dette envers le clan maternel.

Le sang est porteur d'un pouvoir de sacralité. C'est au nom de cette sacralité qu'un certain nombre d'interdits seront portés sur les femmes (menstruation, femme enceinte) afin de protéger les hommes d'un pouvoir qui est premier. L'ancêtre est né d'une femme. Il existe deux pôles de sacralité, celui qui touche le mort et le pouvoir des morts et celui qui concerne le sang et le pouvoir de vie des femmes.

Le chef

On utilise le terme de « chef » par emprunt et par abus de langage. Dans les cultures kanak, il n'y a pas une tête (le mot « chef » est la dérivation étymologique du mot caput « tête » en latin) qui commande verticalement aux jambes, il y a, en cèmuhî, un dihâ « poteau central » qui ne tiendrait pas sans le soutien des amo « poteaux de la circonférence » : le pouvoir est circulaire et relève de l'interdépendance. Le chef était souvent un étranger accueilli garant de la cohésion sociale mais ne disposait pas d'autorité réelle qui appartenait aux maîtres de la terre. Ce sont les Européens qui vont importer involontairement leur propre conception du chef en conférant à leurs interlocuteurs un statut qu'ils n'avaient pas auparavant et qui avait été peu contesté par les intéressés à partir du moment où ils étaient rémunérés.

4.7 La terre

Le lien à la terre

La civilisation kanak appelée aussi Civilisation de l'igname a apprivoisé d'une manière continue l'espace naturel de la montagne à la mer, au-delà de la ligne d'horizon.

Le lien kanak à la terre (famille/clan) traduit la relation viscérale, affective et spirituelle avec l'espace naturel où se situe son tertre d'origine fondé par l'Ancêtre. A partir de ce lieu, des itinéraires seront poursuivis, jalonnés par de nouveaux tertres affiliés, avec l'implantation de nouveaux clans et de nouveaux toponymes. C'est la raison pour laquelle, les espaces parcourus sont aussi de l'ordre de la mémoire et ne sont jamais neutres.

Les clans ont peuplé le pays à travers les sentiers coutumiers (alliance) ou ont ouvert d'autres chemins poussés par les catastrophes naturelles, les guerres, etc. Une organisation sociale et la maitrise de techniques agricoles et horticoles, de pêche et de navigation ont modelé le paysage. L'igname et le taro ont une place importante dans les cultures kanak. Leur présence dans les cérémonies coutumières marque la qualité des savoir-faire, le prestige et l'ancrage des clans dans leurs terroirs. Les différents espaces de la communauté (tertres, clans) sont délimités par diverses plantes qui ont une valeur symbolique forte (pin colonnaire, le cocotier, cordyline, peuplier, etc.).

Source : Guide pédagogique pour l'enseignement des EFCK, https://www.ac-noumea.nc/

4.8 Description ethnographique de la société kanak par Jean-Marie Tjibaou

Texte repris du *Journal de la Société des océanistes*, n°53, t.32, décembre 1976, p.281-292). Source : Jean-Marie Tjibaou, *La présence kanak*, Odile Jacob, 1996.

Le schéma d'identification mélanésien comporte un aspect représentationnel et un aspect descriptif. Ce qui apparaît fondamental dans la société kanak, c'est le mythe. Le mythe est un récit à caractère légendaire sur l'origine d'un clan. Il faut se dire que chaque clan se considère comme le centre des relations qui existent entre les memebres d'une même tribu et qu'en conséquence l'origine d'un clan est perçue comme l'origine du monde environnant. En effet, la vision de l'ensemble du réseau est perçue à partir du point précis qu'est le tertre sur un plan spatial, et la position sociale au niveau du système hiérachique de la tribu.

Le mythe, c'est la parole créatrice de l'univers kanak (au commencement était le Verbe, le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu... Dieu dit «Que la lumière soit !» Et la lumière fut. «Dieut dit... Dieu dit...»). Cette parole fait surgir la vie par l'avènement de l'ancêtre du clan.

Le mythe qui engendre la vie est également créateur de l'univers kanak qu'il organise en déterminant :

1) un système de rapport entre les hommes,
2) un réseau de relations entre les clans,
3) une série de rapports avec Dieu et le cosmos.

1. LES RAPPORTS ENTRE LES HOMMES (ET LES SYMBOLES)

Le code des rapports, c'est-à-dire les comportements et les attitudes qu'un individu doit avoir vis-à-vis de ses frères de la tribu est impose par la « parole » qui a engendré le clan. Si le frère aîné a toujours une place privilégiée, c'est que, d'après le mythe, il est le premier-né de la fraternité. Il est celui qui « marche en avant ». Il est celui qui est la lumière du clan parce que premier-né à la lumière. Il est le fils vénéré des anciens de la tribu. Il est la parole du clan. Il est le poteau central de la grande case à laquelle il est identifié. C'est aisni que cette case considérée comme le symbole de l'ancêtre est entourée de sacré. En effet cette case est le lieu où habite la parole du clan qui incarne le chef qui est l'aîné des frères.

Ce faisceau de symboles amène le groupe à donner au chef et à sa demeure une certaine prééminence. Les clans cadets vont prendre de ce fait une certaine distance par rapport à l'aîné et à son habitat. Ceci va se traduire au niveau de l'espace par une palissae de bois ou par un mur de pierre, ou tout simplment par le choix d'un emplacement oplus élevé par rapport aux autres habitats des autres clans.

Dans le cas où la palissade de bois ou la barrière de bois n'indique pas d'une manière évidente l'habitat du chef, il y a cependant l'espace déterminé qu'est une pelouse plus ou moins délimitée par des sapins, des cocotiers, des pins colonaires ou des peupliers kanak (érythrines). Quelle que soit la forme de la délimitation de la cour de la chefferie, il y a une

complicité du groupe pour reconnaître l'aire réservée à la chefferie et le côté sacré de cet espace. Ce caractère sacré de la chefferie, identifiée sur le sol, est marqué au niveau des institutions par une série de règles et interdits qui exigent des cadets et des sujets une attitude et des comportements, l'essentiel étant de privilégier le lieu d'habitat de la «parole» du clan.

Il semble que le groupe se soit ingénié à dresser entre lui et la chefferie non seulement des barrières physiques mais aussi des barrières psychologiques et morales.

L'objectif toujours présent est la mise à distance respectueuse de la parole génératrice et vivifiante du clan. Cette parole génératrice du clan l'est en ce sens que la strcuturation de la société mélanésienne est celle qui apparaît schématiquement dans le mythe. Cette structure de la société constitue non seulement l'organigramme de la socité mélanésienne mais en même temps un mécanisme, ou un système de communication de la parole, partie intégrante de la vie du groupe. La cohésion et la vigueur du groupe sont fonction de la circulation de cette parole et de son intensité.

Plus la parole imprègne le système de communication, et donc le groupe, plus la communauté est dynamique.

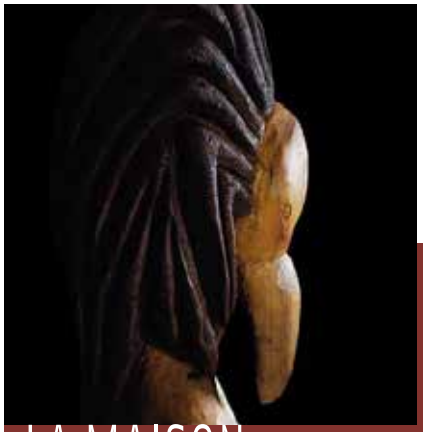
Dans cet univers on ne saurait parler de promotion en termes d'ascension à l'intérieur d'une hiérarchie de statut. Il est également diffcile de parler de progès en termes linéaires.

2. RESEAUX DE RELATIONS ENTRE LES CLANS

Si le système de communication de la parole a son origine dans le myhe, cela veut dire, au niveau de la hiérachie sociale, que le sens de circulation de la parole doit suivre l'ordre de priorité que l'on retrouve dans la geste des pères ou des aînés de la fraternité clanique. Au niveau de la hiérarchie cela va se traduire par la mise en avant du premier-né. Il sera donc le chef, ou le grand frère dans les termes mélanésiens de la fraternité clanique. Il va donc être considéré comme l'incarnation de la parole et le réceptacle ou « panier de paroles ». Il est la racine, la source, l'ossatre, la chaîne des crètes (*tcéen duat*). Il a droit aux préséances coutumières , aux prémices de la récolte. toute parole qui doit atteindre la tribu doit passer par ce chef de file pour se répercuter ensuite dans tout le réseau. C'est une condition essentielle de la transmission du message.

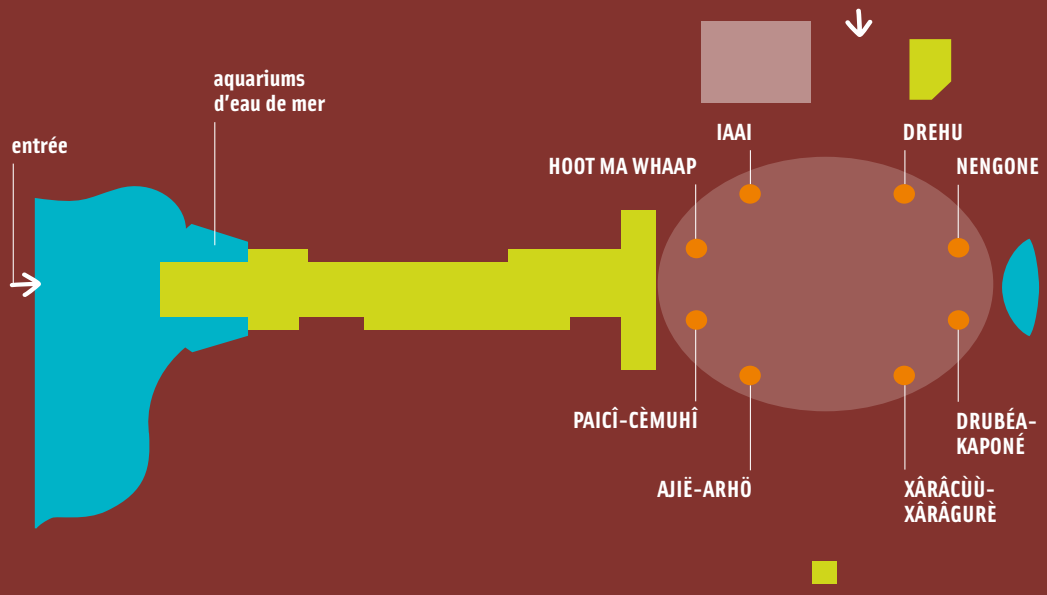
Le niveau qui vient ensuite dans l'organigramme de la tribu est celui du porte-parole du chef. C'est normalement le cadet, car la société mélanésienne donne ce poste au second personnage qui apparaît dans le récit mythique.

5. Le livret : « La Maison de la Nouvelle-Calédonie, Symbolique d'un lieu ».



LA MAISON DE LA NOUVELLE CALÉDONIE

SYMBOLIQUE D'UN LIEU



PLAN DU CHEMIN SYMBOLIQUE, MAISON DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE À PARIS

- bords de mer
- chemin initiatique– montagne – nickel
- grande case
- salon du broussard et des communautés
- poteaux

SYMBOLIQUE D'UN LIEU

TEXTES MANUEL BACHET

Un chemin initiatique nous conduit du bord de mer vers la montagne où se dresse la grande case traditionnelle…
La Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris puise toute la philosophie de son action dans les Accords de Matignon et de Nouméa, et nous invite à découvrir ses lieux symboliques.
Dès l'entrée, nous sommes immergés dans le plus grand lagon du monde et ses deux grands aquariums, ses poissons et ses coraux, ouvrent le « chemin coutumier » sur fond de verre. Ce chemin nous invite à fouler le sable des Loyauté mélangé au sable de la Grande Terre pour ne faire qu'un… Progressivement, le sol se transforme sous nos pas et laisse apparaître les latérites et la précieuse garniérite, richesse de l'île, dans un contraste de couleurs dont seule la singulière histoire géologique de la Nouvelle-Calédonie a le secret. Nous entrons dans la forêt et les plantes du chemin nous invitent, par leur pouvoir sacré, au recueillement, jusqu'à l'entrée de la grande case. Là, l'émotion est perceptible… Les huit poteaux sculptés sur la terre de Hienghène sont debout sur le sol de France, fiers de représenter les institutions politiques et coutumières de la Nouvelle-Calédonie et des trois Provinces. Les vieux sont là… Leur présence est palpable. Ils nous invitent au respect et au partage des valeurs permettant au peuple d'origine de constituer en Nouvelle-Calédonie, avec les hommes et les femmes qui y vivent, une communauté humaine affirmant son destin commun.
Ainsi, ces sculptures représentent notre maison commune, la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris.

Joël Viratelle
Directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie

COUVERTURE :
Le cagou – emblème de la Nouvelle-Calédonie – détail du poteau d'ajië-arhö de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, sculpté par Jean-Pierre Kabeu.
© Patrick Gries



L'OCÉAN ET LA MER

Du Nord au Sud, d'Ouest en Est, de la Grande Terre aux îles Loyauté, de la mer de Corail à la mer de Tasman, la Nouvelle-Calédonie est un vaste archipel baigné par l'océan Pacifique.

LE LAGON ET LES PLAGES

Le visiteur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie est accueilli par des aquariums d'eau de mer qui symbolisent **l'océan Pacifique** et l'immergent dans les richesses du récif corallien, inscrit depuis juillet 2008 au patrimoine mondial de l'UNESCO.



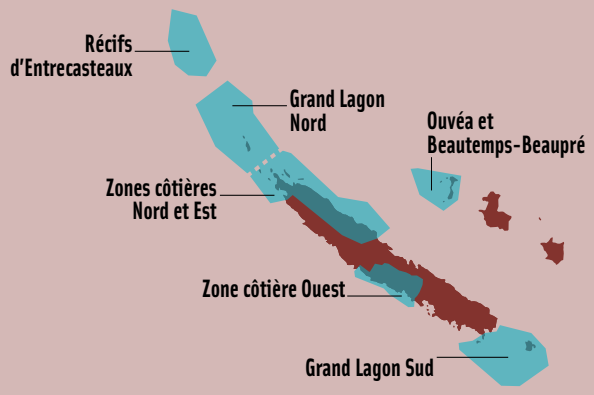
Nautiles, aquarium des lagons à Nouméa.
© Julien Thomazo

LE CLASSEMENT DU RÉCIF CALÉDONIEN

Le 8 juillet 2008, les parties remarquables des récifs coralliens et des écosystèmes associés de la Nouvelle-Calédonie sont inscrits au patrimoine mondial de l'UNESCO.
S'étendant sur 23 000 km², le lagon néo-calédonien constitue la deuxième plus grande barrière corallienne continue au monde après celle d'Australie. La zone reconnue par l'Unesco au cours de la 32e session du patrimoine mondial se répartit sur six sites totalisant 15 000 km².

Il s'agit du premier espace de l'outre-mer français inscrit au patrimoine mondial.

LES SIX SITES CLASSÉS



Sous le plancher de kohu d'Océanie, il peut découvrir, à travers des dalles de verre, **les sables de nos plages** et longer ainsi le bord de mer.
Un velum ondulé évoque le souffle des **vents d'alizés** et rend hommage à la tradition maritime de notre île.

La grande barrière de corail.
© Martial Dosdane

5

LE CAILLOU

LE CHEMIN INITIATIQUE

Notre visiteur découvre un parcours allégorique, où les sables deviennent **latérites** et **garniérites** évoquant la montagne et le nickel, la richesse du pays.

LE CAILLOU

Ce nom familier évoque la grande richesse géologique de la Nouvelle-Calédonie, qui possède environ 25 % des ressources mondiales de nickel. Le nickel est extrait des latérites et des garniérites.

LE NICKEL

Le nickel est un excellent conducteur de chaleur et d'électricité, il résiste à la rouille et peut être combiné avec d'autres métaux pour créer des alliages. Destinés principalement à la fabrication des aciers inoxydables, le minerai et les produits métallurgiques représentent plus de 80 % de la valeur des exportations de la Nouvelle-Calédonie.



Garniérite (détail).
© Éric Dell'Erba

Cette traversée évoque également le chemin parcouru par les Institutions de la Nouvelle-Calédonie depuis la signature des Accords de Matignon (1988) et de Nouméa (1998).
Enfin, cette promenade symbolise le chemin coutumier qui raconte les cinq actes de la vie de **Téâ Kanaké**.
Chaque acte est illustré par une ou plusieurs plantes :
- **le taro géant et la fougère arborescente** pour l'origine des êtres,
- **le taro d'eau, le bananier et le coléus** pour la terre nourricière,
- **le cocotier et le croton** pour la terre des ancêtres,
- **le banian et la cordyline** pour le pays des esprits,
- **le cycas** pour la renaissance.

Le chemin kanak se termine par deux murs végétalisés, symboles de nos forêts.

TÉÂ KANAKÉ

Héros légendaire qui, selon la tradition kanak, est le premier né de tous les hommes.

À l'aube du monde, la lune déposa sa dent sur un rocher qui émergeait de l'océan des origines. Sous l'effet de ses rayons, la dent se décomposa. Apparurent alors les premiers êtres vivants. Ceux qui restèrent sur le rocher se transformèrent en lézards, **les Bai**, clan de la terre. Ceux qui glissèrent dans l'eau devinrent anguilles et serpents, **les Dui**, clan de la mer. De ces êtres primordiaux naquit Téâ Kanaké.

Né ignorant de tout, il demanda aux esprits de lui transmettre ce qu'il devait savoir pour vivre sur terre : la magie des pierres et des herbes, le travail des champs, la connaissance des plantes ; alors il cultiva les **ignames** et fit pousser les **taros**. Il planta des **coléus** qui, depuis ce temps, protègent tous les jardins.

Les esprits lui apprirent la vie en société. Téâ Kanaké échangea les premières ignames et construisit la grande case ronde des origines. Il planta le **pin colonnaire** qui délimite les lieux sacrés et tabous puis proclama la première parole.

Afin de tout savoir de la vie et des hommes, Téâ Kanaké décida de connaître la mort ; il entra dans le **banian** qui est le corps des esprits. En suivant ses racines qui pénètrent aux pays souterrains, il traversa le pays des morts et, en ce ventre maternel, se transforma.

Comme les rejets qui renaissent d'un tronc coupé, Téâ Kanaké, porteur de la continuité de la Parole, traversa la roche percée, symbole de la renaissance. Il souffla la Parole dans la feuille du bois de fer, où elle chantera toujours. Grâce à cette parole s'ouvre une aire nouvelle.





Fougère arborescente.
© Annette Lucas

Plan de taro.
© MNC

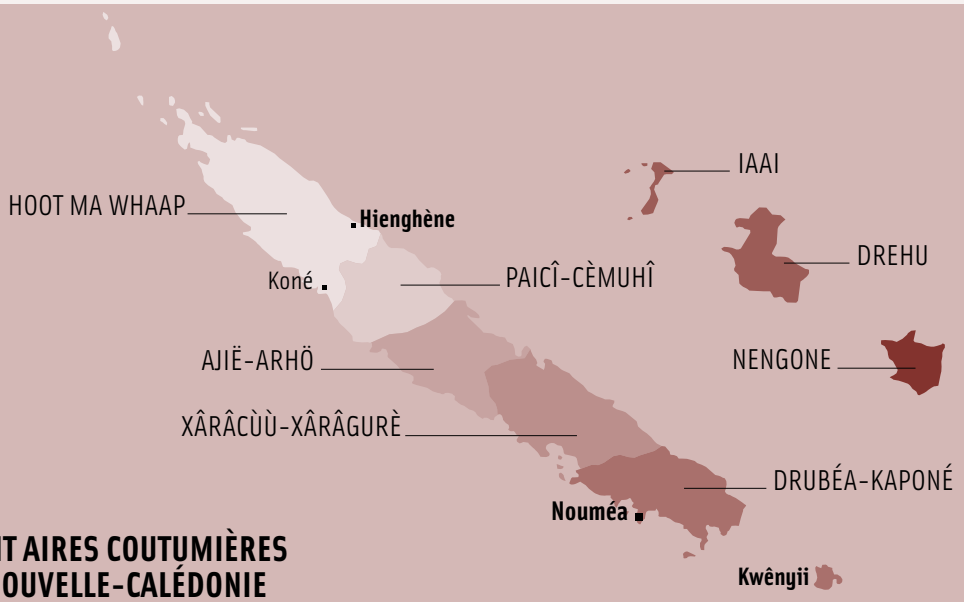


Tertre de l'igname, Centre culturel Tjibaou.
© Julien Thomazo

LES HOMMES DEBOUT

LE CŒUR

Au cœur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, **huit poteaux sculptés** symbolisent la grande case traditionnelle. Les principaux personnages représentés ont le regard dirigé vers le centre. Entre tradition et modernité, s'exprime ainsi la cohésion d'un espace partagé entre toutes les communautés qui vivent en Nouvelle-Calédonie. L'ensemble de la population construit ainsi le destin commun, conformément à l'esprit de l'Accord de Nouméa.



LES HUIT AIRES COUTUMIÈRES DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE

LE PROJET COMMUN

Les **huit aires coutumières** de la Nouvelle-Calédonie ont chacune désigné un sculpteur pour représenter les mythes fondateurs propres à chaque aire et dont la réunion symbolise le pays tout entier : ses hommes, ses valeurs, ses traditions et ses institutions politiques. Ce projet commun évoque « nos vieux », **« des Hommes debout »** à Paris.

8

LA GRANDE CASE KANAK

C'est le lieu où s'exercent les pouvoirs du clan, **le lieu de la parole** et des décisions collectives.

Les nombreux éléments de la construction sont liés entre eux comme le sont les individus, ils symbolisent les composantes de la société kanak, la participation des clans à la fondation de la chefferie.

Le poteau central et la flèche faîtière représentent le « frère aîné, le chef » ; les poteaux de tour de case évoquent les clans associés.
Chaque clan a sa place et son rôle dans la société : clans de la pêche, de la culture de l'igname, des guerriers, des magiciens, des sculpteurs…



Grande case du Sud, espace Mwakaa, Centre culturel Tjibaou.
© MNC



LES CHAMBRANLES

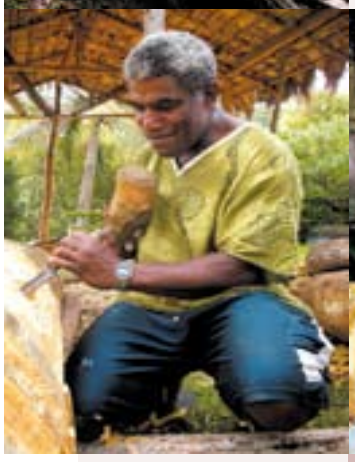
Ce sont les **gardiens du seuil**, les esprits protecteurs. On doit se courber pour entrer dans la case et se placer sous la protection de l'ancêtre qui en garde la porte.

Autrefois, l'applique de chambranle était sculptée dans du bois mort, tombé à terre, se substituant ainsi au corps du défunt.
C'est pourquoi le visage semble émerger de sa gangue de bois : il symbolise l'**ancêtre** décédé enveloppé dans sa natte comme dans un linceul.

LA CRÉATION DES POTEAUX

Ces œuvres ont été sculptées au cours d'une résidence d'artiste au centre culturel *Goa Ma Bwarhat* de **Hienghène** en province Nord.
Huit sculpteurs ont été désignés par les clans coutumiers pour représenter les motifs associés aux mythes fondateurs et spécifiques de chaque aire. Les sculptures ont été offertes par le Président de la Province Nord. Elles sont en bois de **houp**, essence endémique originaire des forêts de l'Aoupinié et de la Caba, à Pwäräiriwâ (Ponérihouen) au Nord de la Nouvelle-Calédonie. Chacune mesure trois mètres et pèse 600 kilos.







Houp dans la forêt.

Barthélemy Pidjot sculptant le poteau de hoot ma whaap.

Georges Albert Agourere sculptant le poteau de drubéa-kaponé.

© Association Doo Huny

LE BOIS DE HOUP

Montrouziera Cauliflora, famille des Guttifères. Arbre endémique de Nouvelle-Calédonie. Le houp est l'une des espèces qui a le plus de mal à se régénérer naturellement ; il lui faut entre 200 et 300 ans pour atteindre la taille des poteaux sculptés.

HOUP SE DIT :

u	en langues ajië-arhö et paicî-cèmuhî
pö	en langue drehu
goku	en langue drubéa-kaponé
ou	en langue iaai
hup	en langues hoot ma whaap et nengone
xû	en langue xârâcùù-xârâgurè

CI-CONTRE :
Jean-Pierre Kabeu sculptant le poteau d'ajië-arhö.

© Association Doo Huny



LA COUTUME

Kaloonbat Tein, le directeur du centre culturel, a fait une coutume au clan propriétaire des forêts pour demander la permission d'accueillir chez lui, à Hienghène, les **« vieux »** car leurs copeaux vont s'y décomposer. Chez les Kanak, le bois figure l'esprit des **« ancêtres »**.

LA COUTUME

« La Parole est à la Coutume ce que la sève est à l'arbre »
Fote Trolue, magistrat kanak.

« Faire la coutume » : les relations intercommunautaires empruntent des « chemins coutumiers » et sont régies par des rituels d'échange.

« Faire le geste » : l'échange de la parole s'accompagne le plus souvent par un geste – hier une monnaie kanak, aujourd'hui un bout d'étoffe et un billet de 1000 FCFP.

« La coutume » permet au Kanak de faire partie du groupe et de parfaire son éducation. L'éducation de l'homme kanak passe par cet échange : il fait **le geste** afin de recevoir la parole.
Cette parole devient une nourriture pour son âme. Elle va l'enrichir, l'aider à avancer et à réussir dans la vie ; elle lui rappelle les règles de respect, d'amour et d'humilité et les liens de sang qui unissent telle famille ou tel clan.





Objets d'échange : manou, billets et tabac.
© Sébastien Merion

Le geste coutumier du directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris.
© Joël Viratelle

À l'issue de la résidence, chaque artiste a dénoué le **manou** (le lien) attaché à son œuvre pour le remettre à **Joël Viratelle**, directeur de la Maison de la Nouvelle-Calédonie.

En geste de retour, il a demandé l'autorisation de « découvrir les œuvres » et expliqué qu'elles représenteraient dignement les mythes fondateurs traditionnels de la Nouvelle-Calédonie à Paris.

✲ EXTRAITS DE LA COUTUME

À l'issue de la résidence, **Armand Goroboredjo**, au nom de tous les artistes, a déclaré :
« En faisant ce geste de coutume, nous vous permettons de toucher aux poteaux et d'accéder au fond de chacun d'entre nous... Du fond du cœur, moi paicî-cèmuhî, au nom de toutes les aires, je tiens à vous remercier et je demande que ce cocotier soit planté au centre culturel en souvenir de cette rencontre. Olé... »

Albert Sio, pour la direction de la culture de la province Nord, a déclaré :
« Les résultats d'aujourd'hui démontrent qu'on a fait un choix juste, puisque les sculpteurs ont traduit au mieux ce que leurs vieux leur ont dit d'exprimer... Ces œuvres sont notre image à Paris et, à travers elles, ils parleront de nous. Olé... »



L'échange de la parole.
© Joël Viratelle

KALOONBAT TEIN
Kaloonbat signifie : l'homme devant. Militant politique à l'UC (Union Calédonienne), cet artiste passionné, conteur et musicien, est aussi un militant culturel engagé qui a contribué activement à la création de la musique Kaneka dès 1986. Depuis 2006, Kaloonbat Tein assure la direction du centre culturel Goa ma Bwarhat de Hienghène.

Prise de parole du **pasteur Passa** :
« Demain, quand ces poteaux seront debout en France, ce ne sera pas des poteaux de bois, mais des hommes et des femmes, qui diront au monde entier que nous sommes toujours debout. Olé... »

Et **Kaloonbat Tein** de conclure :
« À partir du moment où les poteaux sont remis, c'est la séparation physique entre le sculpteur et son œuvre. Mais, grâce aux films, aux écrits, aux photos, ces œuvres ont une continuité de vie ailleurs et sous d'autres formes. Auparavant, des objets anciens ont été pris pour se retrouver dans des musées en Métropole.
Aujourd'hui, des enfants du pays ont engagé une démarche qui tient compte de la construction identitaire de la Nouvelle-Calédonie (...).
La Maison de la Nouvelle-Calédonie nous a officiellement et avec politesse demandé ces sculptures. Demain ces poteaux seront nos "Ambassadeurs" dans le Premier arrondissement de Paris. Oleti... »

Le 21 novembre 2008, jour de l'inauguration de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, tous les sculpteurs sont venus faire « un geste » et planter un cocotier d'Ouvéa (iaai) en terre de France.

L'INSTALLATION DES POTEAUX À PARIS

Après trois mois de traversée des mers, les poteaux sont installés dans le hall d'accueil de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris.
Kaloonbat Tein, venu de Hienghène pour l'occasion, va les positionner de la manière suivante :

À l'issue du « chemin kanak », on découvre sur la gauche hoot ma whaap, les chefferies du Nord du pays kanak, puis à droite paicî-cèmuhî qui rappelle le mythe de Téâ Kanaké. Sur la droite, viennent ensuite, respectivement, le pays ajië-arhö, xârâcùù-xârâgurè et drubéa-kaponé. Sur la gauche, on trouve nengone, drehu et iaai, les îles Loyauté.





Installation des poteaux à Paris.

Hiandjing Pagoubanehote gardien des poteaux à Paris.
© MNC

Placé devant l'entrée du centre documentation, ajië-arhö, est aussi le gardien de la maison des savoirs, qui évoque les premières écoles missionnaires installées au nord-est de cette région (Do Neva et Nedivin).

Xârâcùù-xârâgurè, entre ajië-arhö et drubéa-kaponé, exprime fortement son alliance traditionnelle avec ses voisines, défiant ainsi le découpage politique de la provincialisation issue des Accords de Matignon en 1988.

Drubéa-kaponé, c'est l'aire de Nouméa (la « capitale du pays ») et de Kwênyii (l'île des Pins), où se trouvent l'aéroport et le gouvernement de la Nouvelle-Calédonie.

Nengone et drehu marquent l'ouverture sur le Pacifique, du Vanuatu au nord de l'océan Pacifique.

Iaai est contiguë à hoot ma whaap et symbolise le pardon entre Hienghène et Ouvéa, les déchirures d'hier réparées désormais par la réconciliation.

Les sculptures sont la propriété des clans, qui seuls ont le droit d'en révéler les mythes associés.
C'est pourquoi une infime partie de leur signification est dévoilée dans ce document.
À chacun d'y puiser sa propre vérité.

LA RÉCONCILIATION ET LA CÉRÉMONIE DU PARDON ENTRE LES CLANS TJIBAOU (HOOT MA WHAAP) ET WEA (IAAI)

Un an après la signature des Accords de Matignon en juin 1988, l'assassinat de **Jean-Marie Tjibaou** par **Djubelly Wea**, un militant d'Ouvéa, a été un coup de tonnerre dans la fragile paix retrouvée en Nouvelle-Calédonie.
La mobilisation de l'ensemble des forces politiques à Paris et à Nouméa, a permis de sauver et de conforter le processus des Accords.
Mais le geste de Djubelly Wea a précipité dans le deuil et la douleur deux femmes et deux familles. L'incompréhension s'est vite transformée en rejet puis en haine.

Avec le temps, un véritable mur s'est érigé entre Ouvéa et Hienghène, entre les Tjibaou et les Wea, entre **hoot ma whaap** et **iaai**.
Quinze ans après, le 17 juillet 2004, à Tiendanite, la famille Tjibaou accepte la coutume de pardon de la Famille Wea.

Pour Elie Poigoune, Président de la Ligue des Droits de l'Homme en Nouvelle-Calédonie, « si l'eau devient sale, il faut s'en débarrasser (…) une valeur essentielle de la culture kanak c'est de faire **un geste** et avoir le courage de mettre de côté ce qui a été fait afin de continuer à vivre ensemble. »

« Demander pardon c'est se présenter "côte à côte" et plus "face à face" avec humilité » (Kaloonbat Tein).



La célèbre poignée de mains entre Jean-Marie Tjibaou et Jacques Lafleur, Accords de Matignon, 1988.

À Paris, Kaloonbat Tein a souhaité « **faire le geste** » aux propriétaires de l'immeuble, car c'est sur leur « aire » que désormais se dressent ses « vieux ».

Lors de son séjour à Paris, Kaloonbat Tein a également rencontré Hiandjing, jeune sculpteur de Tendo (région de Hienghène) qui réside en Métropole depuis de nombreuses années.
Un moment émouvant et intense entre un jeune en quête de son passé et le « grand frère » du Nord du pays Kanak, à l'issue duquel Kaloonbat a nommé **Hiandjing Pagoubanehote** gardien des poteaux à Paris.

Dans le même esprit, le **salon du broussard** est placé à côté de la grande case, symbolisant la **réconciliation entre les communautés**.

DOUBLES PAGES SUIVANTES :
Les huit poteaux.
© Patrick Gries



HOOT MA WHAAP

PAICÎ-CÈMUHÎ



AJIË-ARHÖ

XÂRÂCÙÙ-XÂRÂGURÈ



DRUBÉA-KAPONÉ

NENGONE



DREHU

IAAI

HOOT MA WHAAP
BARTHÉLEMY PIDJOT





« J'ai été choisi pour faire parler le bois… »

Il y a beaucoup d'éléments entremêlés dans le poteau, car tout s'imbrique, comme **la parole**. De la bouche d'un masque s'échappent cinq brins, les cinq aires linguistiques de hoot ma whaap mais aussi les cinq doigts de la main. Ces brins relient et entourent divers éléments qui représentent le pays : **la flèche faîtière**, la hache ostensoir, les taros et les ignames, la toutoute (conque) qui permet d'appeler les gens, et le pigeon ramier qui est le messager des bonnes et des mauvaises nouvelles. Comme tout le monde est arrivé par la mer, une raie est sculptée en bas du poteau.

La sculpture retrace **le cycle de l'homme**. En bas : hoot, **la mer**. En haut : whaap, **l'air**. Le haut et le bas sont liés entre eux par le mariage et l'adoption. Tout comme la parole qui tourne, on peut devenir Hoot puis Whaap…



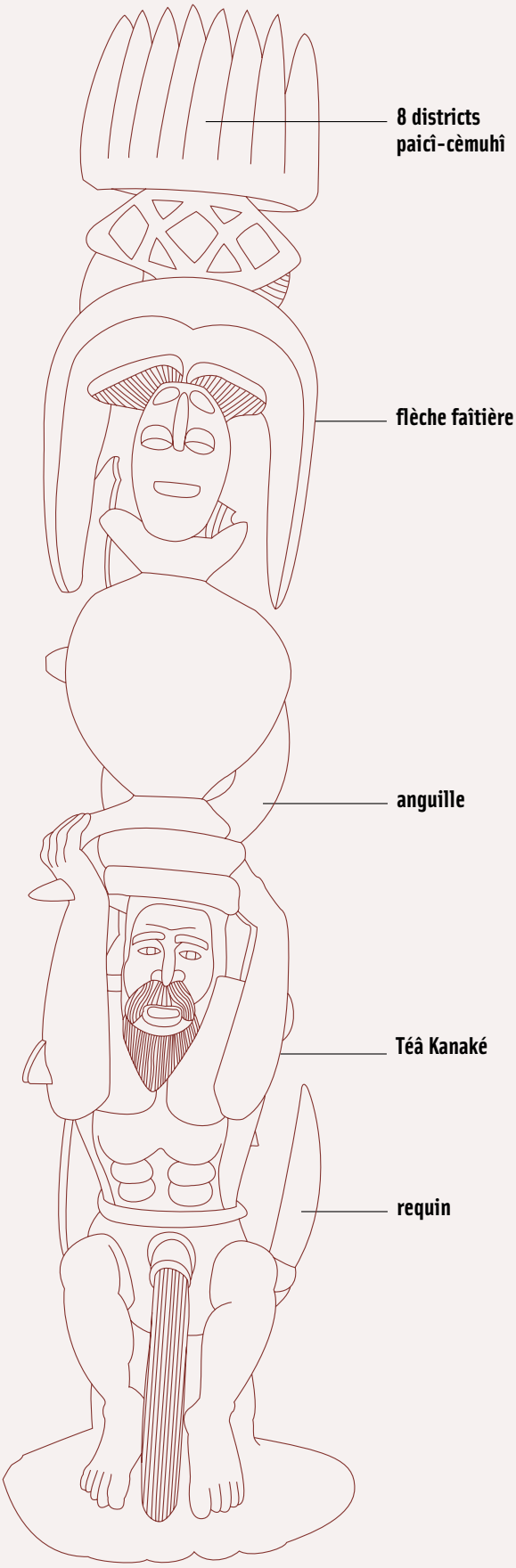
PAICÎ-CÈMUHÎ
ARMAND GOROBOREDJO





Mon œuvre représente le mythe de **Téâ Kanaké,** héros légendaire **kanak** dont l'origine s'ancre profondément dans la tradition orale la plus ancienne de l'aire paicî-cèmuhî. Le vieux Téâ Kanaké supporte la flèche faîtière de la région paicî-cèmuhî avec ces huit pointes qui représentent les huit districts de la région.

L'anguille et le requin représentent le clan Dui, **le clan de la mer**, tandis que le lézard et le nautou (oiseau) représentent le clan Bai, **le clan de la terre**…



AJIË-ARHÖ
JEAN-PIERRE KABEU

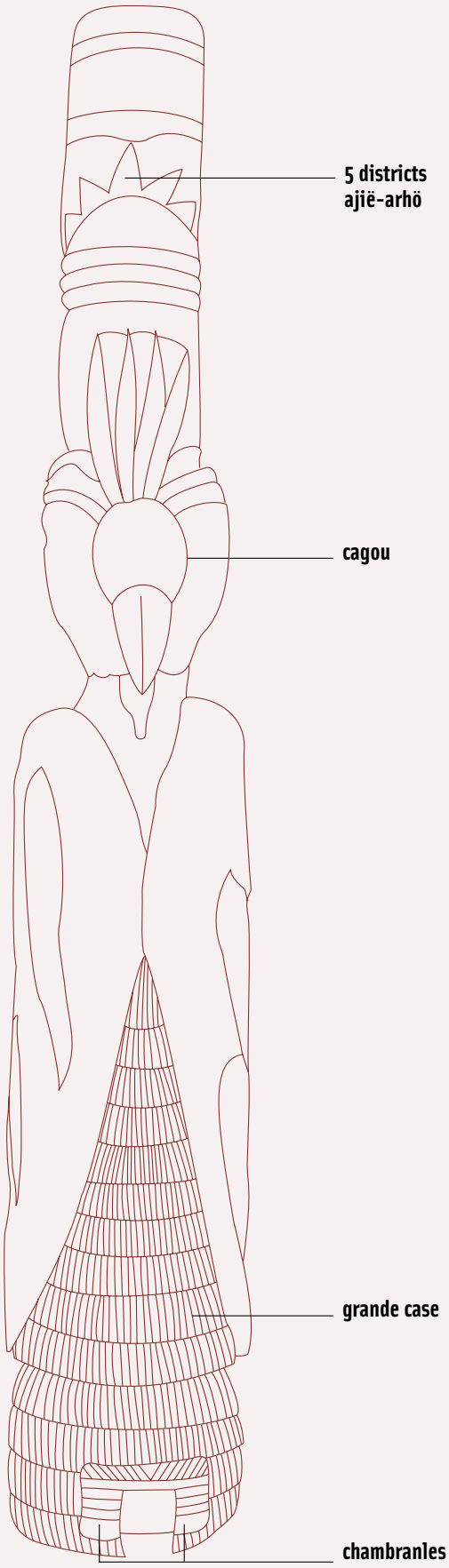




« La Métropole est en bas et j'espère que "les vieux" seront bien gardés à Paris. »

Le **cagou**, oiseau endémique, est l'**emblème de la Nouvelle-Calédonie**. Il protège de ses ailes la **case traditionnelle**. La porte de la case est ouverte car elle symbolise ce pays de passage qu'est la région ajië-arhö, que les habitants du pays du Nord traversent pour se rendre dans le Sud.
Au dessus, la flèche faîtière. Les pointes du soleil représentent les cinq districts de l'aire ajië-arhö.

Enfin, derrière la case, il y a un homme caché – vous le verrez sans doute dans un rocher si vous passez à Wawilüü au Nord-Est de la Nouvelle-Calédonie. Il représente un clan de la région ; on raconte qu'il a fait couler dans la rivière une larme qui est devenue un mulet (poisson).



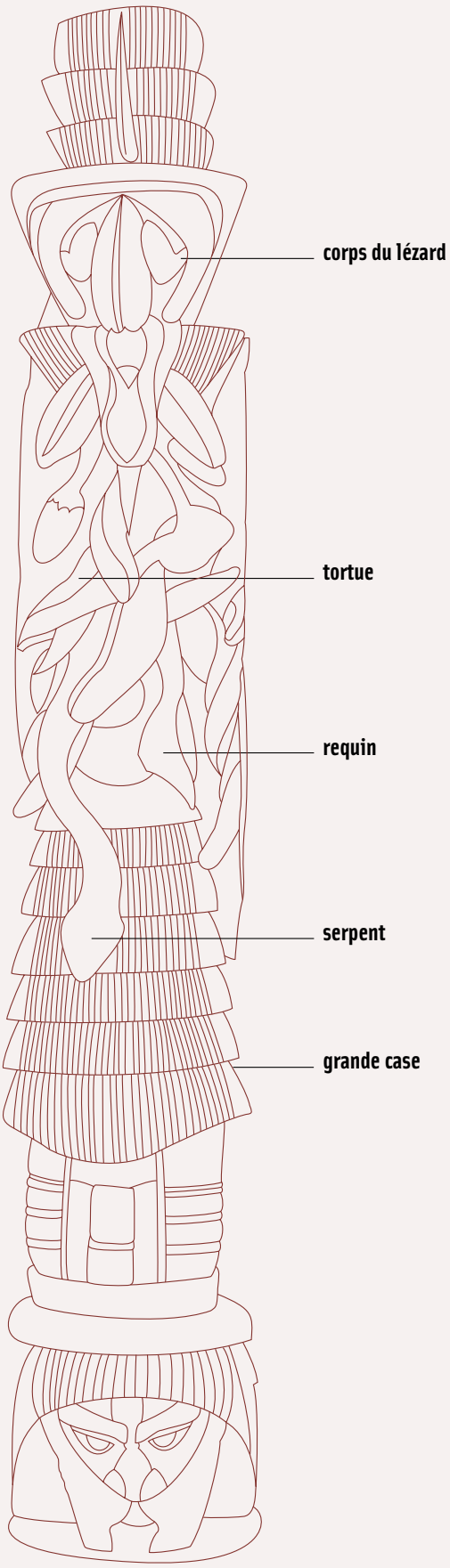
XÂRÂCÙÙ-XÂRÂGURÈ
TEDDY
DIAIKÉ





La **flèche faîtière** au-dessus de la grande case montre les liens qui unissent **les clans** à leurs chefferies. Les différents clans sont représentés par le lézard, l'oiseau, la tortue, la raie, le requin, le serpent et bien d'autres encore.
Les chefferies sont évoquées par la grande case…

Diaiké le dit modestement lui-même : « on a mis tout ce qu'on a pu mais tout n'est pas dit… ».



DRUBÉA-KAPONÉ
GEORGES ALBERT AGOURERE





Le vieux tient un caillou dans sa main, symbole des richesses de la Nouvelle-Calédonie.
Le cagou, oiseau originaire de l'aire drubéa-kaponé, est **l'emblème** de la Nouvelle-Calédonie et représente ici également l'ensemble des Calédoniens…

Cette sculpture a été la première œuvre créée à Hienghène, la première sculpture à avoir été filmée, le premier poteau à avoir été posé à Paris.



NENGONE
UEDRÉ FRANCIS WACONE

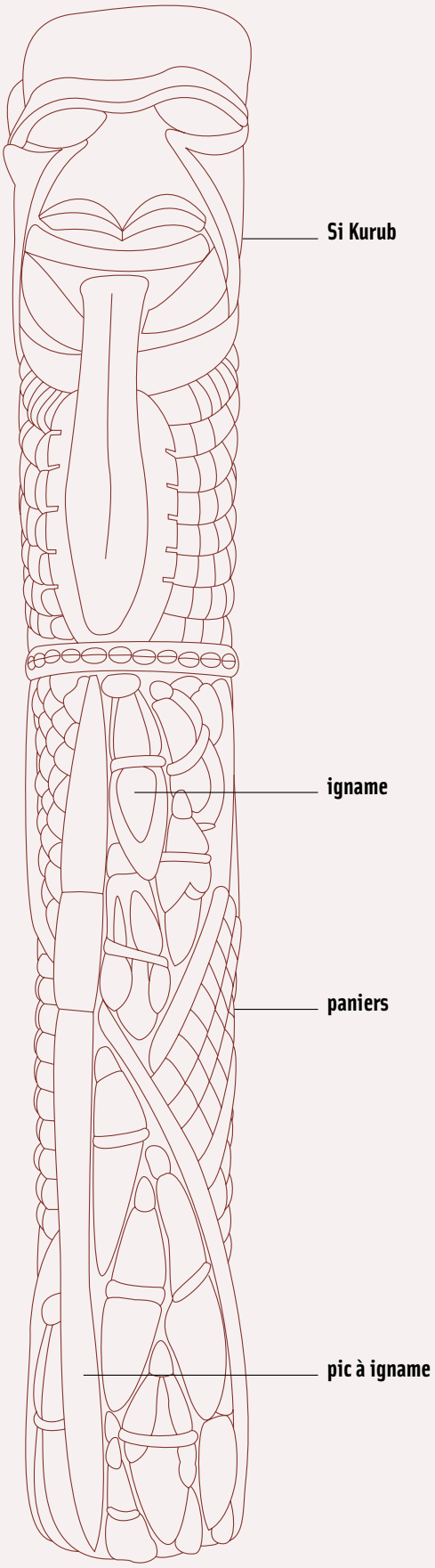




Deux vieux sont représentés : **Si Kurub** pour le clan de la terre (l'igname) et **Si Cele** pour le clan de la mer (le poisson).
À la base du poteau, se trouve une pirogue pour rappeler que l'igname est arrivée par la mer. La flèche faîtière témoigne du respect.

L'igname est la tradition **sacrée**, la fondation du cosmos. Comme le sexe mâle, ce tubercule pénètre la pierre, la roche. Mais l'igname n'est rien sans la mer et les poissons, dont les richesses extraordinaires symbolisent la tradition d'accueil du pays nengone…

Pendant la résidence, tous les soirs au coucher du soleil, Kaloonbat amenait Uedré se baigner dans l'océan.



DREHU
ANDRÉ PASSA

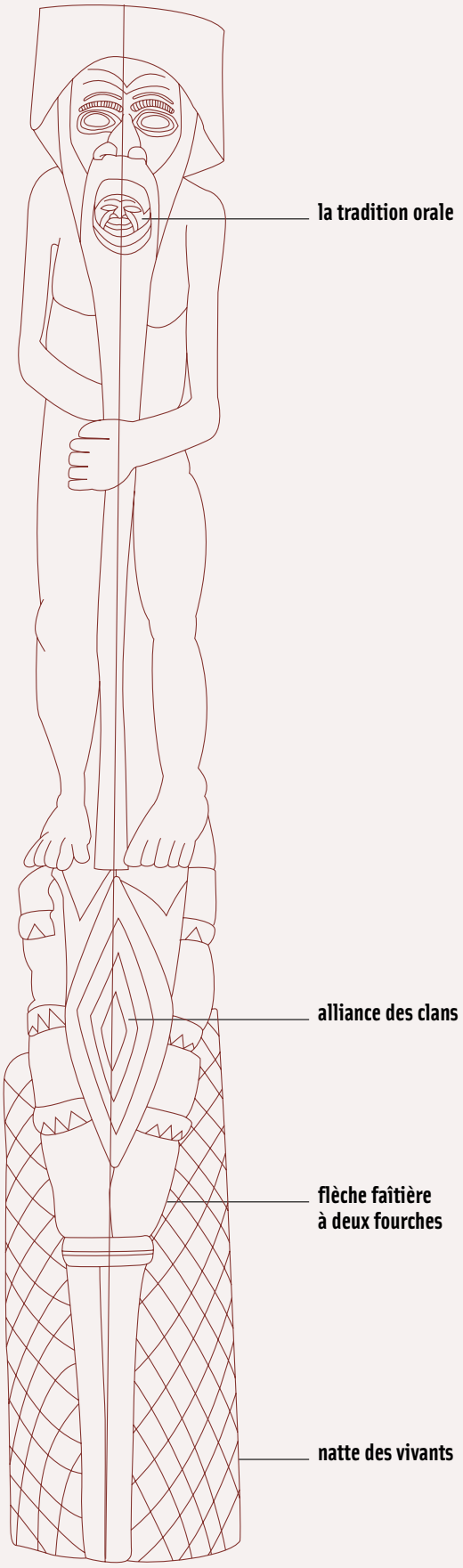




« Je suis venu de drehu pour essayer de représenter le plus fidèlement possible notre identité, notre aire. »

Un chef existe parce que la flèche faîtière a deux **fourches**, moitié homme, moitié esprit :
- la gauche pour **le chemin des morts** et des esprits,
- la droite pour **le chemin des vivants** qui mène à la grande chefferie.

Le chambranle avec un croissant de lune signifie qu'autrefois la puissance de la lune nous offrait du poisson et des ignames. Les signes géométriques en hauteur désignent **l'alliance des clans**. Apparaissent également la natte des vivants et la natte des morts. Cette dernière représente en fait un passage, car on revient toujours du pays des morts pour renaître dans la pierre, dans les arbres et dans les animaux…



IAAI
TOUS LES SCULPTEURS

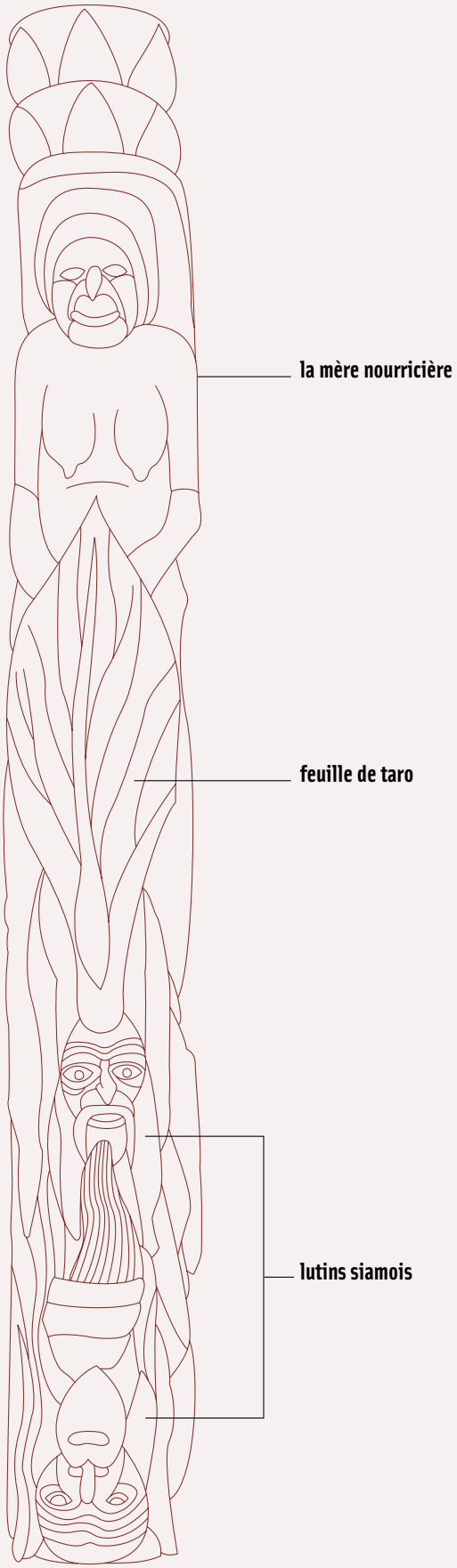


Le sculpteur désigné par les coutumiers n'a pu effectuer la résidence, les autres sculpteurs ont finalement réalisé ensemble l'œuvre d'iaai.

Iaai, la dernière des îles du pays, veut dire « petit corail ». C'est la seule sculpture qui représente **la femme**, le don de la vie par le sang maternel, la féminité, la fragilité du geste de pardon. Une femme qui se couche dans l'océan, la sirène de la mer, **la « mère »** nourricière.

Les poissons évoquent les ailes des deux lutins siamois, les gens des îles et ceux de la Grande Terre, à l'origine de la création d'iaai. Ils symbolisent également **la « mer »** nourricière.

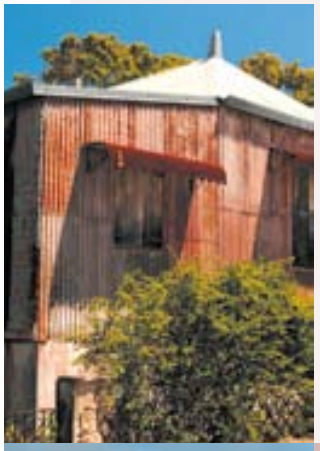
Les gens d'Ouvéa figurent à la fois ce qui vit dans l'océan (poisson) et ce qui est végétal (feuille de taro)…



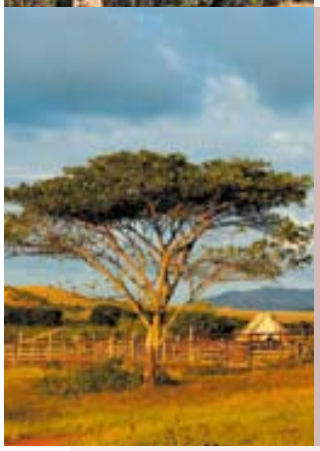
LA BROUSSE

« Un vent léger animait le décor et découpait mollement des bandes argentées qui laissaient entrevoir le flanc d'un coteau ou la perspective fuyante d'une vallée en sommeil. Vibrants comme des ondes sonores, les rayons lumineux traversèrent l'atmosphère. La terre s'anima d'une vie plus intense, plus grouillante, mais moins profonde ; moins mystérieuse. Et le soleil jaillit, comme un glaive clair dont la lame étincelle. »

Jean Mariotti, écrivain calédonien (1901-1975)



Contigu à la case, **le salon du broussard et des communautés** symbolise notre diversité culturelle. Parmi les descendants des colons, de nombreuses communautés d'Asie, d'Océanie, de l'océan Indien, des Antilles et de métropole vivent en brousse.
La côte Ouest de la Nouvelle-Calédonie convient parfaitement à l'élevage bovin pratiqué dans les savanes à niaoulis, que le **broussard** parcourt à cheval. De grandes étendues entourées de barrières de bois de gaïac, un stockyard pour soigner le bétail, une éolienne pour pomper l'eau et des « chiens bleus », confèrent aux paysages de la côte Ouest une dimension irremplaçable.



C'est le santalier **James Paddon** qui importa vers 1854, les premiers troupeaux de bovins et d'ovins en provenance d'Australie. Aujourd'hui, l'élevage bovin demeure la principale production animale de la Nouvelle-Calédonie avec un cheptel de près de 100 000 têtes.

Les premiers cerfs ont été introduits en 1870 par le Gouverneur de Java qui les avait offerts à l'épouse du Gouverneur Guillain. Depuis, l'espèce Rusa s'est très rapidement propagée et sa population est estimée actuellement à 120 000 têtes. Les fermes d'élevage sont principalement situées dans la région de Boulouparis.

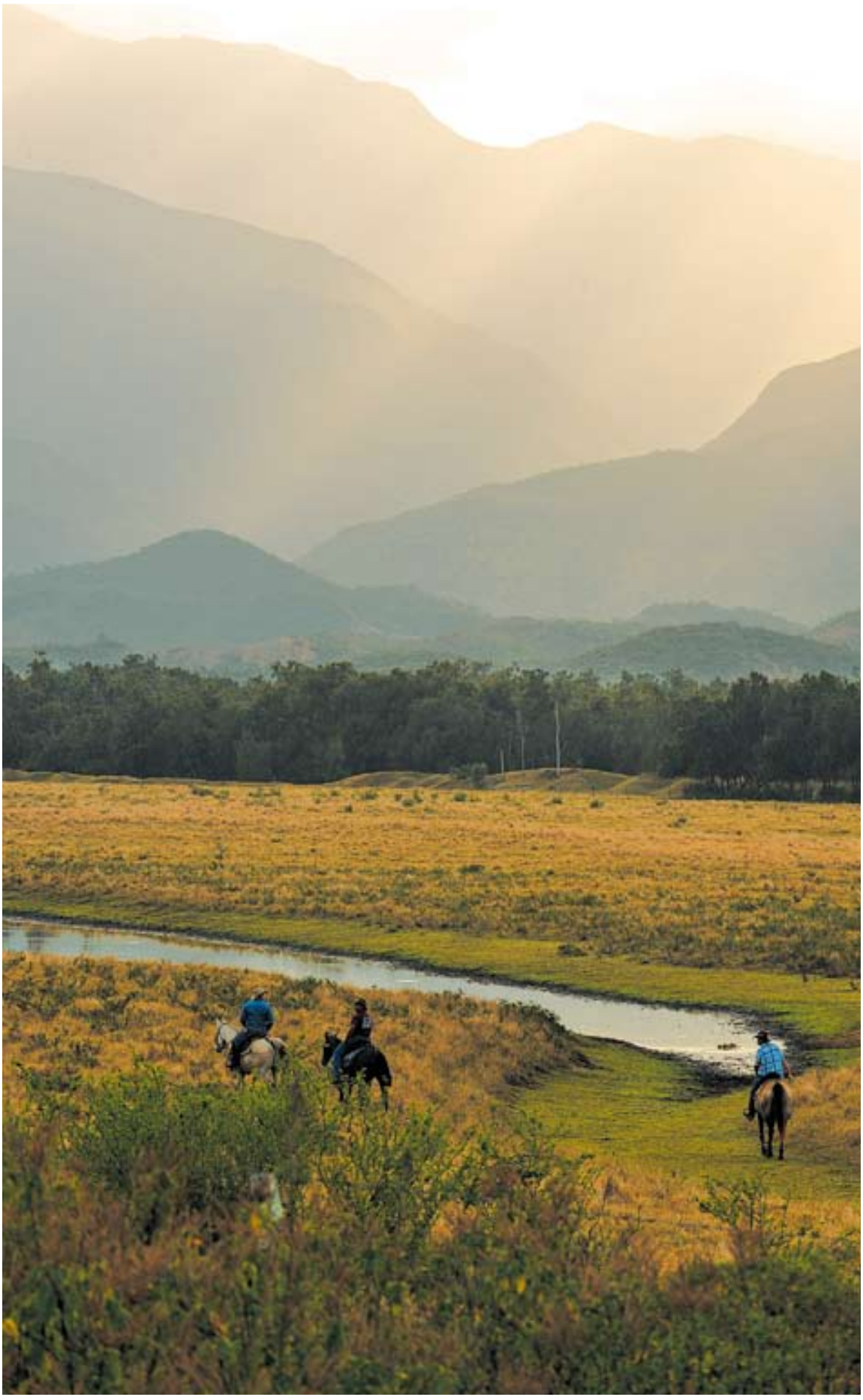
Maison coloniale.

Ferme d'élevage dans la région de Boulouparis.
(et ci-contre) © Martial Dosdane

À travers nos symboles, nos hôtes auront ainsi parcouru le pays tout entier, la Nouvelle-Calédonie.

« L'avenir doit être le temps de l'identité dans un destin commun. » Préambule de l'Accord de Nouméa (extrait), 5 mai 1998





POUR EN SAVOIR PLUS

QUELQUES OUVRAGES

Chroniques du pays Kanak,
4 volumes, collectif dirigé
par Gilbert Bladinières,
édition Planète Memo,
1999-2000

Le Mémorial calédonien,
11 tomes, collectif,
édition Planète Memo,
1997

Guide des plantes du chemin kanak,
ADCK Centre Culturel Tjibaou,
1998

Guide Mwakaa, les Sentiers de la coutume,
ADCK Centre Culturel Tjibaou,
2000

Le dernier voyage du Thétis
Jean Mariotti,
Association pour la promotion de l'œuvre
de Jean Mariotti et des auteurs calédoniens,
2000

DOCUMENTAIRES

Documentaire *Le Pardon*
de Wallès Kotra et Gilles Dagneau 2007

Les Huit Sculptures de la Maison
de la Nouvelle-Calédonie à Paris
réalisé par l'association HÂNU MARIP, 2008
Teddy Dounotte, Jimmy Tein
et Ivana Bouanou

Les Hommes debout,
documentaire réalisé par Gilles Dagneau,
2008

SOURCES DOCUMENTAIRES

www.nouvelle-caledonie-tourisme.fr
www.mncparis.fr
www.adck.nc
www.office-tourisme.nc

Le chemin symbolique de la Maison
de la Nouvelle-Calédonie à Paris a pu être
réalisé grâce à l'aide et au concours de :
- XTRATA NICKEL
- SMSP
- KONIAMBO NICKEL S.A.S.
- ERAMET
- LE NICKEL-SLN
- VALE INCO - NOUVELLE CALÉDONIE

6. « Les hommes vivent debout » du groupe Kaori

Duo Kaori (Thierry FOLCHER et Alexis DIAWARI) ***Les hommes vivent debout***

1. Perdu dans la ville,
Je pense à mon île,
Ma boussole s'affole,
Je ne vois plus rien ;

Noyé dans la houle
De l'immense foule,
Aux confuses paroles
Je ne comprends rien.

Refrain :
Hoot ma Whaap
Païci Cemuhi
Ajië Aro
Xârâcûu
Drubea Kapumë
Iaai Drehu
Nengone
Les hommes vivent debout

2.Aux lointains rivages
Quelques hommes sages
Font voler les copeaux
Sous les coups de ciseaux ;

Ils gravent en creux
La Parole des Vieux,
Unis pour dresser
Les vivants piliers.

3.Par-delà les mers,
Au-dessus des terres,
Ils portent la Parole
Enracinée dans le sol ;

Tous les sangs mêlés
Dans ces destins croisés
Lavent dans leurs veines
Les misères et les peines.

4.Au fond du creuset
On a mélangé
L'eau sale et l'eau claire
Pour en tirer la lumière ;

6.

Que tombent en poussière
Les murs et les barrières,
Un chant nouveau résonne
Dans le cœur des hommes.

Note de Joël Viratelle, directeur de la MNC à Paris, sur la pochette de l'album

« **10 ans d'une « Terre de parole, terre de partage » au cœur de Paris.**
Inaugurés le 21 novembre 2008, le chemin et les huit poteaux kanak de la Grande case de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris ont inspiré l'album « Les Hommes vivent debout ».
Son souffle, ses langues, ses rythmes associés à ceux de « La Fille du geôlier » tressent la natte de notre « Terre de parole, terre de partage », devise qui appelle à construire notre « vivre ensemble. »
En ce 21 novembre 2018, tous nos remerciements vont à Kaori pour ce cadeau d'anniversaire hautement symbolique. »

7. Grille d'entretien

Questions pour un entretien semi-directif dans le cadre d'un mémoire sur l'installation scénographique de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris

Mon mémoire porte sur la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris en tant que dispositif de médiation. La scénographie est considérée dans ma recherche comme énonciatrice, porteuse de sens et l'agencement des objets dans une exposition comme un dispositif de médiation en soi. La scénographie de la MNC s'inscrit d'autant plus dans cette définition qu'elle se veut narrative.
L'objectif de ma recherche est d'expliciter le discours porté par la MNC et ses différents niveaux de lecture en interrogeant entre autre le statut des objets et de l'installation elle-même.

Pour des questions de méthodologie la trame de l'entretien est la même pour tous mes interlocuteurs, avec quelques variations en fonction de leur rapport à l'installation de la MNC. L'entretien n'en est pas pour autant figé. Des questions peuvent se soustraire, s'ajouter, ou l'ordre peut en être changé en fonction des réponses de l'enquêté. Celui-ci est invité à répondre spontanément car il n'y a bien entendu pas de bonnes ou mauvaises réponses. L'objectif de l'entretien est avant tout le recueil de l'expérience et de la perception propres à l'interrogé.

Note : MNC = Maison de la Nouvelle-Calédonie

A. Présentation et relation à la structure	1. Pouvez-vous vous présenter et me décrire votre parcours ? 2. Quel est votre lien avec la MNC ? (ex : conception, fonction, mise en valeur) 3. Qu'est-ce que cela représente pour vous ?
B. La scénographie de la MNC dans son ensemble	1. Pouvez-vous décrire la scénographie de la MNC dans son ensemble ? 2. Pouvez-vous me parler de l'histoire et du contexte de sa conception ?
Fonction narrative	3. Que raconte la scénographie de la MNC ? 4. A qui s'adresse-t-elle ? 5. Par quels moyens ce discours est-il porté ?
Les objets (ex : dans les vitrines)	6. Pouvez-vous me parler des objets exposés à la MNC ? 7. Pensez-vous qu'ils soient différents des objets exposés dans un musée ? Pourquoi ?
Éléments de médiation	8. Pouvez-vous me parler des cartels présents à la MNC ? (ex : choix du contenu, destinataires, etc.) 9. Pouvez-vous me parler du livret sur la symbolique du lieu et de sa conception ? 10. Avez-vous rencontré des difficultés ou fait face à des problématiques particulières dans la réalisation de ces outils de médiation? 11. Êtes-vous ou avez-vous été amené à être médiateur du lieu d'une autre façon ? (ex : médiation humaine) Si oui, pouvez-vous en parler ?
Réception du public	12. Selon vous le propos porté par la scénographie de la MNC est-il plutôt simple ou plutôt complexe ? 13. Tout le monde peut-il le comprendre et en saisir les différentes dimensions ? Pourquoi ?

	12. Qu'est-ce qui favorise ou pourrait favoriser la compréhension ?
C. L'allée centrale et la Grande case	
L'allée	1. Dans le livret il est question de « chemin initiatique », de « chemin coutumier » et de « chemin kanak ». Pouvez-vous expliciter ces expressions ? 2. A quelle(s) réalité(s) de la culture kanak ces expressions font-elles référence ? Qu'est-ce que le chemin kanak/coutumier/allée centrale en Nouvelle-Calédonie ? 3. Pouvez-vous décrire ce chemin à la MNC ? Comment-est-il représenté et que représente-t-il ? 4. En quoi sa localisation à la MNC, à Paris le rend-il spécifique ? Quelle différence avec un chemin kanak/coutumier/allée centrale en Nouvelle-Calédonie ?
La Grande case	5. Pouvez-vous me parler de la Grande case dans la culture kanak ? (description, fonction, symbolique) 6. Dans le livret il est dit qu'elle est le lieu de la Parole. Cette notion de Parole revient à plusieurs reprises. Pouvez-vous m'en dire plus ? 7. Pouvez-vous me parler de la Grande case à la MNC ? (:description, fonction, symbolique) 8. Pourquoi représente-t-elle le « pays tout entier » (cf. livret) ? 9. En quoi sa localisation à la MNC, à Paris, en Métropole la rend-elle spécifique ?
Agencement	10. Ces éléments sont ils-dissociables dans la culture kanak ? 11. Aurait-on pu se passer de l'un ou de l'autre, pour des raisons techniques par exemple ? 12. Aurait-on pu choisir d'autres éléments à la place ou en plus ? Pourquoi ?

D. Les poteaux sculptés de la Grande case	
Dans la culture kanak	1. Pouvez-vous me parler des poteaux sculptés de la Grande case dans la culture kanak ? 2. Sont-ils sculptés comme ceux de la MNC ?
A la MNC	3. Pouvez-vous me parler des poteaux sculptés de la MNC ? (projet, histoire, fonction, symbolique, etc) 4. Pouvez-vous me parler des différentes coutumes dont ils ont fait l'objet ? 5. Peut-on interpréter l'absence de poteau central à la MNC ? 6. Pourquoi les appelle-t-on « les hommes debout » ? 7. Pouvez-vous me parler du placement des poteaux à la MNC ? 8. Le livret fait notamment mention de « réconciliations », pouvez-vous m'en parler ? 9. Y-a-t-il d'autres dimensions plus secrètes dont vous pouvez me parler (ou pas) ?
La sculpture	10.Quelle est la place de la sculpture dans la culture kanak ? 11. Pouvez-vous me parler du choix du bois pour les poteaux ? 12. Que représente les copeaux (cf.livret) ? 13. Y-a-t-il des codes des interdits autour des sculptures en Nouvelle-Calédonie ? Si oui pouvez-vous m'en parler ? 14. Si oui dans quelle mesure peuvent-ils concerner les poteaux de la MNC ?
Le statut des poteaux	15. Les poteaux sculptés de la MNC sont-ils considérés comme des œuvres d'art ? 16. Sont-ils différents des sculptures kanak exposées dans les musées ?

	17. Pensez-vous qu'ils puissent être soumis aux même codes, interdits, protocoles ? 18. Dans quelle mesure peuvent-ils être considérés comme des ambassadeurs de la culture kanak ? De la Nouvelle-Calédonie en général ?
E. Statut de l'installation de la MNC	1. Comment définiriez-vous l'installation de la MNC ? Choix multiple, possibilité de classer. a. architecture d'intérieur b. exposition c. monument d. autre : Pourquoi ? 2. Selon vous que transmet-elle principalement ? Choix multiple, possibilité de classer. a. des connaissances b. des valeurs. c. une culture d. un discours politique e. une dimension esthétique f. des points de repère 3. Le Mwâ Kââ à Nouméa a également été conçu en référence aux Accords de Nouméa.* Selon vous quelles sont les similitudes éventuelles et les différences entres les deux installations ?
F. Point de vue personnel et questions d'ouverture	1. Si cela était possible, feriez-vous des modifications à l'installation de la MNC ? (ajouts, retraits, mises en valeur) 2. Vous fait-elle penser à une autre structure, lieu, installation par des points en commun ou des différences ? Ou/et avez-vous été inspiré par une autre structure ? 3. Pensez-vous que la MNC puisse être une source d'inspiration 4. Comment imaginez-vous l'avenir de la MNC ? Comment souhaiteriez-vous la voir évoluer ? 5. Quels retours les plus marquants ou représentatifs avez-vous eu sur la scénographie de la MNC ? 6. Avez-vous assisté à des scènes ou comportements particuliers

	ou surprenants à la MNC ? 7. Avez-vous un souvenir particulier de la MNC que vous souhaiteriez partager ? 8. Avez-vous quelque chose à ajouter ? Pensez-vous que nous ayons fait le tour du sujet ?

* **Le Mwâ Kââ, un monument sous le signe de l'Accord de Nouméa**

Pour une mise en perspective de l'installation scénographique de la Maison de la Nouvelle-Calédonie au regard de ses références à l'Accord de Nouméa et à la notion de destin commun, nous pouvons évoquer une autre installation, le Mwâ Kââ monument érigé à Nouméa au début des années 2000. Mwâ Kââ, signifie « la maison » ou l'endroit où on la construit, en langue djubea. Dans la description qu'en fait Benoît Carteron dans son article « Le Mwâ Kââ, vers la manifestation d'une appartenance commune en Nouvelle-Calédonie ? »[1] , on peut noter quelques similitudes avec l'objet de notre recherche :

> *Le Mwâ Kââ est un poteau sculpté de 12 mètres installé sur une place de Nouméa. Le poteau est accompagné de la représentation en bois d'un barreur, leur support en béton formant une pirogue double. À l'avant, un passage du préambule de l'accord de Nouméa est gravé sur une plaque de nickel :*
> *« Le passé a été le temps de la colonisation. Le présent est le temps du partage par le rééquilibrage. L'avenir doit être le temps de l'identité dans un destin commun. »*
> *L'ensemble, enrichi au fil des ans de nouveaux éléments sculptés, est disposé, comme une grande allée kanak, au bout d'une allée de pins colonnaires, parmi un aménagement paysager qui associe chaque végétal à une composante ethnoculturelle.* (Benoît Carteron, 2012, p.45-46)

L'initiative du Mwâ Kââ née en 2003 est liée à la commémoration du 24 septembre 1953, date de la prise de possession de la Nouvelle-Calédonie pour la France et « journée de deuil kanak » pour les indépendantistes. Elle devient cette année là « journée de la citoyenneté calédonienne » et marque une volonté de construire un « vivre ensemble ». Il symbolise « l'avenir commun entre Kanak et non-Kanak, le poteau figurant " le pilier central de la grande case du pays de demain" » (Carteron, 2012, p.49). Les ajouts effectués au fur et à mesure des années correspondent quant à eux aux représentations des différents groupes culturels

1.Benoît Carteron, « Le Mwâ Kââ, vers la manifestation d'une appartenance commune en Nouvelle-Calédonie ? », *Journal de la Société des Océanistes* , 30 juin 2012.

soulignant l'association du culturel et du politique : « l'expression des identités culturelles est vue comme une condition préalable à la constitution d'une communauté de destin »[2]. Les deux installations, le Mwâ Kââ et la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie portent donc toutes deux l'esprit de l'Accord de Nouméa et se réfèrent à l'identité culturelle de l'archipel. Leurs contextes de création et leurs localisations différentes leur confèrent des problématiques et des enjeux distincts. Néanmoins l'évocation du Mwâ Kââ pourra éventuellement servir pendant les entretiens de point de comparaison pour amener à mieux définir le statut de la scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie, les discours qu'elle porte ainsi que les intentions et les représentations des interlocuteurs .

2. ibid. p.46

12. Schémas de la scénographie

12.1 Description concrète (à combiner avec les schémasd'illustration des lectures)

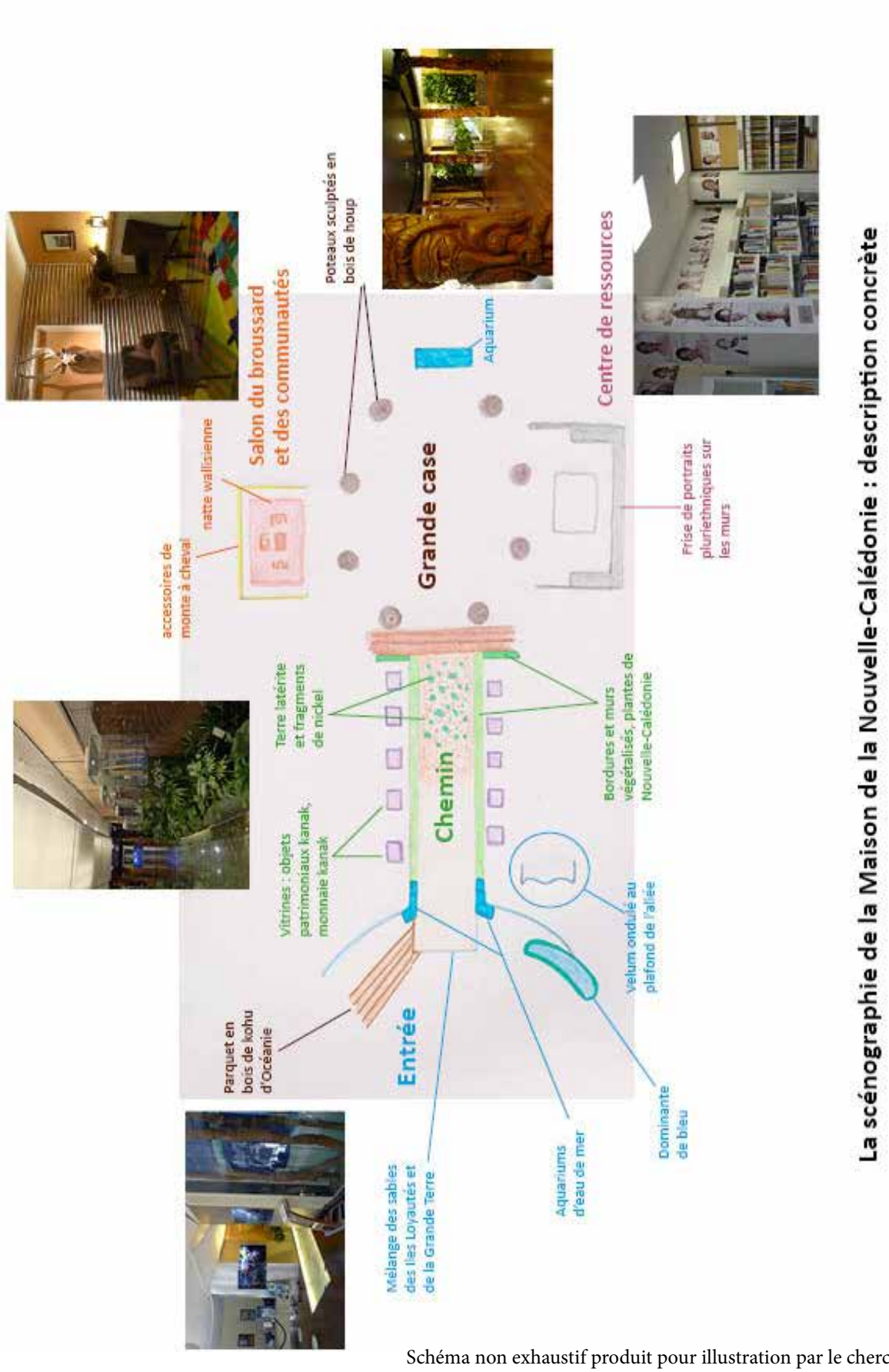
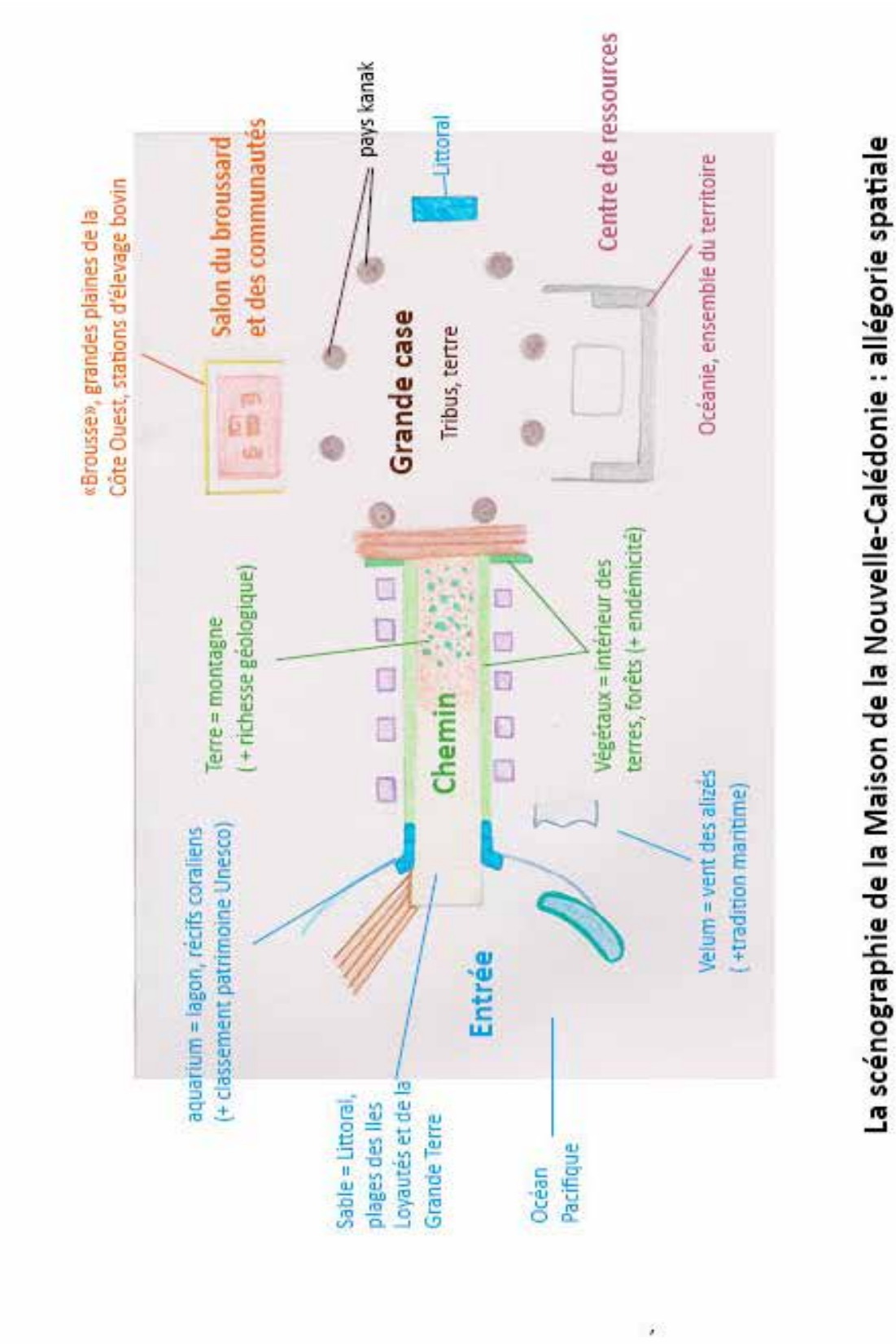


Schéma non exhaustif produit pour illustration par le chercheur

12.2 Allégorie spatiale



La scénographie de la Maison de la Nouvelle-Calédonie : allégorie spatiale

Schéma non exhaustif produit pour illustration par le chercheur

12.3 Lecture politique

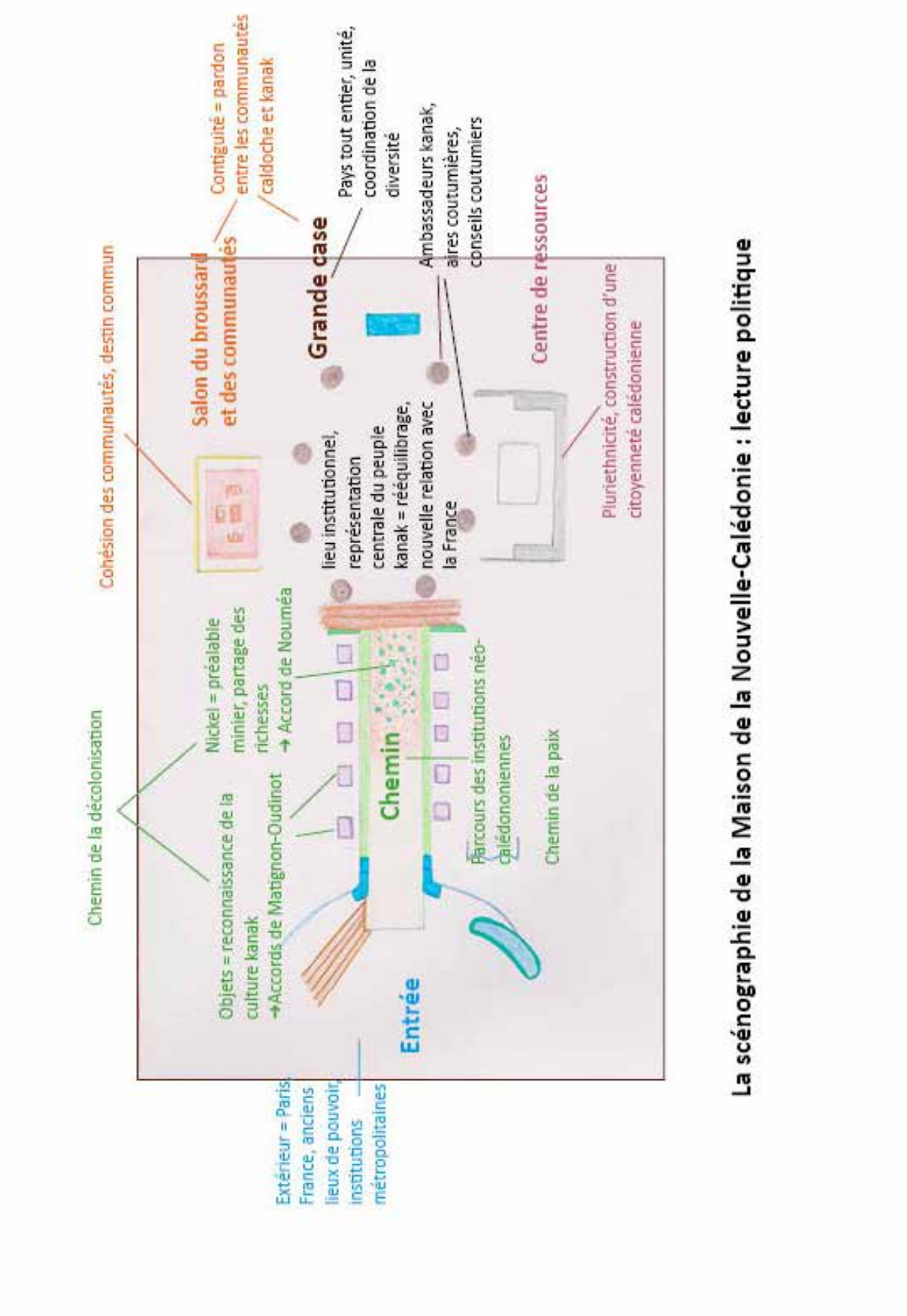


Schéma non exhaustif produit pour illustration par le chercheur

12.4 Lecture culturelle/ coutumière

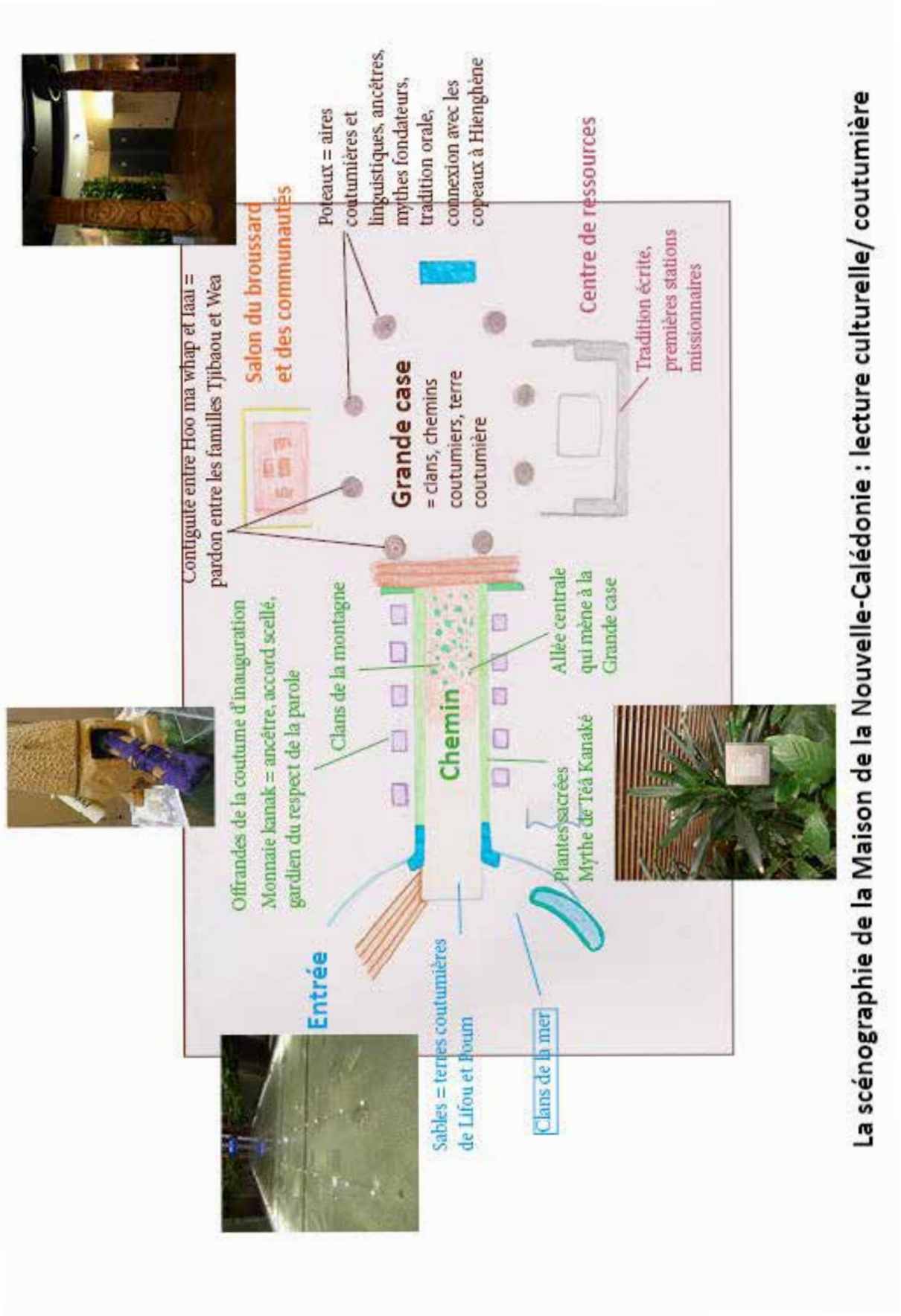


Schéma non exhaustif produit pour illustration par le chercheur