Genèse théâtrale chez les Kanak de Maré

Charles ILLOUZ
La Rochelle Université CRHIA EA 1163

Résumé : Cette contribution décrit le caractère éminemment théâtral de l'acte public qui, à Maré, aux Îles Loyauté, scelle une alliance matrimoniale entre deux clans. Dans son déroulement et son organisation, ce rite a pour objectif de donner à voir le rôle imparti à chacun dans la société kanak, notamment selon les règles de la fratrie clanique qui impose le respect et la soumission du frère cadet à son ainé.Cette contribution décrit le caractère éminemment théâtral de l'acte public qui, à Maré, aux Îles Loyauté, scelle une alliance matrimoniale entre deux clans. Dans son déroulement et son organisation, ce rite a pour objectif de donner à voir le rôle imparti à chacun dans la société kanak, notamment selon les règles de la fratrie clanique qui impose le respect et la soumission du frère cadet à son ainé.

Mots-clés : Kanak, clan, fratrie, performance rituelle

> *« Ne conviendrait-il pas de chercher les rapports féconds qui peuvent exister entre une création dramatique authentique et la trame d'une vie sociale animée par son dynamisme créateur ? »* – Jean Duvignaud, 1999 : 49.

Le théâtre est communément compris comme un artefact disjoint des lieux où se réalisent les affaires sociales courantes. Dans cet autre lieu spécialement conçu pour le déroulement de l'action dramatique, les spectateurs n'ont pas de doute sur le caractère ludique de la performance, elle-même objet de jouissance bornée entre le début et la fin du spectacle. C'est donc au titre d'un contrat ludique que le spectateur s'installe dans un espace spécialement conçu pour profiter du spectacle[1]. Il en va différemment

[1] La notion de contrat ludique est développée en anthropologie du jeu lorsque la situation ludique se développe à partir de règles explicites, ou implicitement admises, pour tous les joueurs. J'emploie la même expression pour souligner ici que les spectateurs comme les acteurs savent qu'ils assistent ou se livrent à un jeu quel que soit l'effet de vérité produit.

lorsque l'on parle, par exemple, de théâtralité du procès pénal[2] ; dans ce théâtre de prétoire, les acteurs ignorent qu'ils jouent et s'en défendraient énergiquement tant les affaires qu'ils traitent leur semblent sérieuses. S'il y a donc solution de continuité entre la théâtralité des institutions et les cadres formels du tragédie ou de la comédie, un certain rapport de formes et de contenu les maintient en perspective et c'est en quoi le terme de théâtre conserve sa pertinence dans les deux cas.

Pour parler de théâtre mélanésien, il faut donc renoncer à chercher l'estrade sur laquelle le théâtre se manifeste dans les sociétés qui en confient la réalisation à des professionnels du genre[3]. L'espace architecturé associé à des compétences techniques diverses contribuant au « service théâtral », parmi lesquelles celles du dramaturge et des acteurs recueillent l'essentiel de la reconnaissance du public et des critiques, est l'expression d'une division du travail social telle que le monde mélanésien ne la connaît pas[4]. Pour parler de théâtre à Maré, aux Îles Loyauté, il faut envisager son encastrement dans la vie sociale. Cet encastrement[5] résulte de l'articulation d'une procédure matérielle formelle et ostentatoire, préalable à la réalisation d'une alliance matrimoniale, et d'un événement spécial, hors procédure, relevant d'une initiative exceptionnelle, en apparence intempestive, mais toujours susceptible de se produire. Si la procédure matrimoniale – suspendue, comme nous le verrons, au renouvellement ostentatoire de *la loi du clan* – réunit certaines conditions formelles qui entrent dans le champ théâtral, notamment pour être réalisée sous les yeux d'un public venu pour s'étonner et admirer, elle ne suffit pas à rendre compte de l'action principielle du théâtre, celle d'un événement soudain lié à la conduite d'un ou plusieurs individus en rupture avec les obligations de leur rôle statutaire, de leur *emploi* théâtralement parlant. C'est cet événement dans son contexte institutionnel qui nous permettra d'envisager les conditions d'un théâtre kanak.

1 Le théâtre, le mythe et la réalité

Il faut d'abord s'arrêter rapidement sur la notion de métaphore théâtrale filée afin de préciser notre approche. Celle-ci a été discutée à propos de la sociologie d'Erving Goffman, notamment pour l'usage que celui-ci en fait dans *La Présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne*[6], à un moindre degré dans ses travaux postérieurs. L'usage goffmanien de la métaphore filée, celle du théâtre, est comprise comme une façon de suppléer l'absence de concepts sociologiques adéquates pour décrire des attitudes, psychologiques autant que stratégiques, adoptées pour surmonter des doutes

[2] Voir Zientara-Logeay, 2013. Également, Soulier, 1991 : 9-26.

[3] Le théâtre grec déjà, lié au court développement du genre tragique, de son invention à son interruption – 80 ans tout au plus durant le V^e^ siècle avant J.-C. – était confié à des techniciens mis au service des lauréats du concours dramatique, auteurs à part entière des pièces représentées. Ceux-ci disposaient du renfort laborieux de spécialistes sans lesquels la pièce n'eut pu être *montée*. La réalisation d'une représentation fait appel à un ensemble de métiers et de contributeurs divers, parmi lesquels ceux d'auteur et d'acteurs semblent occulter tous les autres en se présentant seuls sous le regard du public. Voir Romilly, 1970 : 6 et sq.

[4] Howard S. Becker a montré que pour qu'une œuvre d'art soit effectivement réalisée, une suite importante de contributions et collaborations est objectivement nécessaire. Becker, 1988.

[5] Au sens de Karl Polanyi envisageant l'économie « encastrée » *(embedded)* dans l'organisation sociale. Polanyi, 1944 (1983). Expression qui rejoint celle de Jean Duvignaud voyant « le théâtre dans la vie sociale, la vie sociale dans le théâtre ». Duvignaud, 1999.

[6] Goffman, 1979 (1959). Müller, 2013 : 75-83 : « Et rendre compte de la logique d'une action sociale rejoint singulièrement la démarche qui vise à établir les ressorts dramaturgiques d'une pièce de théâtre. »

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

personnels confus face à un interlocuteur pertinent dans différentes situations d'interaction sociale ordinaire. Chacun se fait acteur pour paraître et agir en accord avec le *rôle normatif* qu'il pense être le sien dans les situations variées de la vie commune. Tout se passerait dans la vie quotidienne *comme* au théâtre où *le rôle* bien interprété ne rend visible que *le personnage communément toléré*. L'usage de la métaphore théâtrale filée procèderait d'une économie conceptuelle dont Simon Lanher reconnaît toutefois la rentabilité dans l'élaboration de modèles dont peut profiter l'exploration sociologique :

> « les métaphores filées ouvrent des perspectives incongrues sur leur objet, établissent une série d'analogies entre deux ordres de réalités qui permettent, par examen des propriétés structurelles et fonctionnelles du comparant, de mettre en évidence les propriétés structurelles et fonctionnelles du comparé, et ce faisant de construire des modèles conceptuels de basse portée à l'usage d'investigations sociologiques[7]. »

De ce point de vue, la métaphore théâtrale appartient au discours du sociologue sans que les interactions sociales examinées n'aient lieu dans un cadre théâtral effectif. C'est pourtant à partir de deux points critiques du modèle goffmanien que nous essaierons de restituer le caractère proprement théâtral des assemblées kanak dont il va être question.

Tout d'abord, Goffman identifie le *public* à l'autre de l'interaction. Le public – sujet individuel ou appartenant à une *équipe* – s'inscrit dans une symétrie interactive avec l'acteur au moment où celui-ci interprète son rôle en dressant la *façade* de son personnage devant lui. Mais ce public déploie au même moment des ressources identiques pour interagir en position d'acteur[8]. La métaphore filée de Goffman intervertit les rôles d'acteur et de public ce qui est rarement le cas au théâtre. Au théâtre, sauf au titre d'un parti pris résolument brechtien pointant la présence participante du spectateur dans le spectacle, le public n'est pas dans une interaction symétrique, il demeure de l'autre côté du *quatrième mur* et n'interagit avec la scène que sur le mode d'une évaluation du spectacle donné : les acteurs sont applaudis, sifflés, soumis aux jets de tomates, conspués, ovationnés… Si, dans l'approche goffmanienne, l'autre de l'interaction peut éventuellement être identifié à un public, il n'est pas *spectateur* à proprement parler, c'est-à-dire spécialement *invité* à regarder. Or, cette asymétrie marque fermement le spectacle que constitue la grande pompe de mariage à Maré.

Un second aspect semble ignoré par Goffman : celui du *rôle*, aussi discret que puissant, des *biens* qui circulent au cours des interactions de la vie quotidienne. Une cigarette offerte à l'autre n'est pas un *accessoire* de la mise en scène, mais un bien modique à haute valeur symbolique qui agit comme *actant*[9] à part entière dans une situation

[7] Lanher, 2015.

[8] Les notions de « public », « équipe », « façade » sont pris au sens goffmanien.

[9] Au sens de A. J. Greimas, 1996 ; notion redéfinie par la théorie de l'acteur-réseau (ANT) développée en France par M. Akrich, B. Latour et M. Callon, 2006. Voir notamment Callon, *idem* : 267-276. Le terme *actant* vise à annuler toute distinction ontologique entre un sujet parlant et un objet, humain et non-humain, s'ils prennent position dans un même agencement structural, qu'il s'agisse d'un récit, d'une entreprise, d'un laboratoire, d'une institution…

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

d'interaction. Valeur symbolique doublement efficace, par le don, au sens de Mauss, et par la satisfaction égotique d'un désir ou d'un besoin dont la réalisation est rendue possible par l'acteur à l'égard duquel *l'autre* devient, à quelque degré, débiteur. Le caractère actantiel des biens, rapportés à des accessoires, constitue un point aveugle chez Goffman qui fait la part belle à l'acteur, lequel est en somme crédité seul de l'effet de la performance réalisée. Dans l'univers culturel de Maré où, comme je le montrerai, sont réunies les conditions principielles du théâtre, la production de biens – qui est production d'ignames[10] – produit en même temps le statut social de son producteur. Sa production, en effet, est l'unique objet de ses prises de parole officielle. Dans une mesure analogue, Evans-Pritchard pouvait dire des Nuer que « socialement, ils parlent bovin[11] ». C'est d'ailleurs comme signifiant de la parole que l'igname est évoquée dans les mythes étiologiques relatifs à l'appropriation sociale du territoire de l'île[12]. Les mythes des ignames présentent ces légumes comme des êtres agissant, doués de parole – initiés en cela par le coq phonateur qui les accompagne – et entreprenant résolument de s'implanter sur l'île où elles viennent de débarquer. En forte résonnance avec le mythe des ignames, le théâtre institutionnel de Maré, donné à l'occasion des mariages de juillet à octobre, met en scène des lots d'ignames employés en lieu et place des membres de la fratrie clanique qui œuvrent, comme on le verra, à la « gloire du nom » (*mece*) du clan.

L'acte public organisé à Maré pour réaliser une alliance matrimoniale entre deux clans réunit, comme nous le verrons, les conditions nécessaires à tout jeu théâtral : il dispose de spectateurs, immobiles et silencieux, invités tout d'abord à regarder la pompe mobilisée pour l'alliance, à en interroger les arcanes, à évaluer la performance interprétée sous leurs yeux ; il soumet ensuite ce même public à la surprise du « coup de théâtre », en élargissant quelque peu le plateau sur lequel évoluent les acteurs.

2 L'organisation sociale et son jeu de scène collectif

La procédure ostentatoire préalable à la conclusion d'une alliance matrimoniale correspond à Maré à une innovation historique du début des années 1970 : elle apparaît dans le contexte de transformation sociale que la colonisation impose à la société kanak depuis le dernier tiers du XIX^{e} siècle et dont les effets, contrairement à la Grande Terre, ont été relativement différés aux Îles Loyauté[13]. Pour dégager la dimension théâtrale de ces moments culminants de la vie sociale que sont les mariages à Maré, et les funérailles à un moindre degré, il faut préalablement proposer une description – ici très simplifiée – de l'organisation sociale, plus particulièrement celle des fratries masculines hiérarchisées parmi lesquelles sont ordonnées les prises de parole publiques.

[10] L'igname est un clone *discorea alata* ou *bubilfera*. Parmi d'autres légumes de l'horticulture de Maré, l'igname est l'objet d'une passion considérable. Ayant proprement statut de « chef d'œuvre » agricole, elle occupe une place centrale dans le théâtre institutionnel dont nous parlons. Elle occupe également une place conceptuelle majeure dans la riche mythologie de l'île. Voir Illouz, 2000.

[11] Evans-Pritchard, 1968 : 36.

[12] M.-J. Dubois a recueilli un très long cycle mythologique sur l'origine des ignames. Voir Dubois, 1975 : 55-120. Pour une analyse de ces récits, voir Illouz, 2000 : 44-48.

[13] La prise de possession des Îles Loyauté par le France date de 1864. La structure géomorphologique des îles Loyauté, plateaux coralliens soulevés et dépourvus de cours d'eau, sans rivage propice au mouillage régulier des navires, détermina leur statut colonial. En 1868, les Îles Loyauté – décrétées « réserves indigènes », propriété « incommutable, insaisissable et inaliénable » des « tribus » – ne connurent pas les spoliations foncières qui sévirent sur la Grande-Terre.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Dans la typologie ethnologique classique, un clan kanak de Maré se définit comme un groupe patrilinéaire exogame. D'une manière générale, l'inscription d'un membre dans un tel groupe est conditionnée par différents prédicats affectés en lignée paternelle : nom, titre ou fonction spéciale dans le clan[14], droits fonciers, imposition d'un rang dans l'ordre d'aînesse au sein de sa fratrie clanique[15]. Un homme, en effet, trouve les fondements de son être social dans la position qu'occupe celui qui le précède dans l'ordre des naissances, il y a toujours un aîné avant lui. Il faut globalement se représenter un groupe clanique comme un ensemble constitué de sous-groupes enchâssés les uns dans les autres, reproduit en principe à l'identique à chaque génération : une *fratrie domestique* est constituée des frères[16], enfants d'un même couple, classés par ordre de naissance ; plusieurs fratries domestiques ordonnées selon le même principe forment une même *fratrie lignagère* ; plusieurs fratries lignagères ordonnées à leur tour selon le même principe forment une même *fratrie clanique*. Ainsi, les aînés situés aux différents niveaux de cet ensemble social voient tôt ou tard leur statut se dérober sous eux. Tous les frères dépendent en effet, à quelque niveau, d'un aîné. Le lien social élémentaire prend donc la forme de la relation immédiate – indécomposable – aîné cadet, relation fondamentalement ambivalente : l'aîné est toujours le cadet d'un aîné supérieur. Ce lien seul se matérialise à de multiples niveaux de l'existence sociale individuelle par une « imposition », impérative et régulière, que le cadet doit acquitter auprès de son aîné, et que la glose locale invite à traduire par « don de reconnaissance » *(puec)*. II n'est pas un moment important de l'existence du cadet qui n'appelle l'attribution d'un *puec* à l'aîné. Le *puec* constitue l'acquittement personnel et impératif d'une dette du cadet qui établit ainsi le statut de son aîné lequel dispose ainsi d'une prébende constituée sur la production du cadet. Une telle dette revêt un caractère cursif, elle court entre les frères de la fratrie clanique pour constituer toute la réalité masculine de l'organisation sociale à Maré. Il s'agit donc véritablement de *la loi du clan*. Mais encore, le mariage d'un cadet est toujours suspendu au mariage préalable de son aîné. Cette priorité de l'aîné s'étend, en toute occasion de la vie sociale, à la prise de parole. Un cadet toujours se tait en présence de son aîné. Le lien social élémentaire qui court parmi les fratries claniques prend ainsi la forme du consentement muet du cadet à demeurer l'obligé de son aîné.

La large fratrie clanique faite de fratries enchâssées se déploie sur un territoire qu'elle affirme être le sien et qu'elle défend. Le nom du clan est le nom du territoire. Le mot pour dire « clan » est le mot « territoire » (*guhnameneng*). Lors d'un mariage, toute la fratrie clanique territoriale dans la génération du marié est mobilisée pour rassembler une grande quantité d'ignames qui doit être offerte au clan de la mariée[17]. Se

[14] Et dans la chefferie *(padoku)* dont il ne sera pas question ici.

[15] Le développement généalogique du groupe clanique montre souvent des jeux de combinaison plus complexes. Sans aborder ici ces aspects, signalons toutefois la position parfois problématique des progénitures « adoptées » dont nous reparlerons plus bas.

[16] Toutes les procédures publiques, lors desquelles se joue quelque chose du statut social de ceux qui les mettent en œuvre, sont des procédures masculines. La société de Maré est sous l'autorité des hommes, les épouses étant soustraites à leur fratrie clanique en vertu de la règle de résidence virilocale. Les femmes rencontrant d'autres femmes « délocalisées » par le mariage construisent entre elles des solidarités dont les codes sont ignorés de la plupart des hommes. Voir Illouz, 2010 : 113-117.

[17] Précisons que toute manipulation d'ignames se fait sous le contrôle des « maîtres des ignames » (*acawakoko*), un clan de la chefferie depuis toujours réputé pour ses performances agricoles, magiques ou techniques, et les liens qu'il entretient avec des divinités champêtres. Durant le *ulehnameneng* on les voit aller et venir au centre du cercle des *eo*.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

succédant dans l'ordre d'aînesse, les contributeurs déposent individuellement leur don d'ignames *(eo)*. L'alliance matrimoniale est ainsi l'occasion de compter les membres de la fratrie clanique du marié alignés par ordre d'aînesse. Mais cette comptabilité s'impose en qualité : celle des ignames témoignant de l'excellence de la production personnelle de chaque contributeur, à laquelle s'ajoute aujourd'hui des billets de banque. Tous ces dons (*eo*), souvent plus d'une centaine, disposés en cercle sur le sol, sont ordonnés afin de reproduire l'enchaînement des relations hiérarchiques aîné cadet de la fratrie clanique. L'assemblée ainsi matérialisée par les produits qui expriment la valeur sociale de chaque frère classificatoire est nommée « voir le territoire » (*ulehnameneng*), ce qui signifie aussi « voir le clan » : *ule(gu)hnameneng* ; en fait « voir la fratrie clanique »[18]. L'enjeu avoué consiste donc à présenter l'espace territorial homogène à la fratrie clanique du jeune époux, représenté en valeurs, en nombre, en richesse sociale ostensible. Tous les dons disposés en cercle sont exposés en plein air sur le plateau dégagé pour eux et que seuls les regards des spectateurs traversent. Le *ulehnameneng* est ainsi conforme à l'étymologie grecque du *theatron* : « d'où l'on voit »[19]. Le « maître du travail » (*acaruac*) du « voir le territoire » en a confié la réalisation et la mise en scène à deux officiants[20] extérieurs à son clan, dont on verra la modalité théâtrale qu'ils impriment à son déroulement. Les spectateurs quant à eux, attentifs et tenus au silence, s'étirent en un second cercle à petite distance autour du plateau des dons. Au bord de celui-ci, l'aîné de la fratrie clanique s'avancera à la fin du « travail »[21] pour prononcer une harangue, pleine de *nen(e)* disent les gens de Maré[22], comme l'impose « la gloire du nom » (*mece*) du clan. Ainsi se vérifie l'instance d'un *showing doing* qui définit la performance au sens de Schechner[23], c'est-à-dire un acte qui se montre, donné à voir dans l'instant de sa réalisation, sous le regard attentif d'un public. Ce jeu de scène fait fond sur des rapports sociaux intra-claniques, toute erreur ou négligence dans l'ordre de succession des membres de la fratrie pouvant déclencher la protestation publique du sujet offensé et une rumeur réprobatrice au sein des spectateurs. Les membres de la fratrie clanique sont, en effet, tatillons sur la position exacte qui leur est attribuée au sein de celle-ci.

[18] Voir Illouz, 2010 : 24-51. Je ne décris ici que l'exposition des *eo* de la fratrie clanique du marié pour donner à comprendre toutes les implications statutaires de la relation aîné cadet. Mais le *ulehnameneng* inclut également la représentation de l'aîné de la fratrie aînée des clans historiquement alliés de celui du marié et des aînés de toutes celles qui appartiennent à la même chefferie que le clan du marié – tous apportent un *eo*. De même, l'aîné de la chefferie (souvent désigné en français comme le « grand chef »), présente également un *eo* qui figure dans le *ulehnameneng*.

[19] Forme verbale : *theaomai*.

[20] Textuellement « maître du travail (cérémoniel) ». Il s'agit du père du marié ou de son chef de clan (*Tokaguhnameneng*). Ce « maître du travail » peut être considéré comme « maître d'ouvrage » (appartenant au clan du marié) qui confie la réalisation matérielle du *ulehnameneng* à ces « maîtres d'œuvre » (n'appartenant pas au clan du marié) que sont les deux « officiants ». Voir infra, à propos de chuchotements *(ci orere)*…

[21] Les gens de Maré emploient le mot *ruac*, « travail », pour parler du labeur des champs, de l'activité qui relève d'un emploi salarié ou de la réalisation des tâches cérémonielles : mariage, deuil, naissance, prestations diverses au sein du groupe clanique ou de la chefferie. S'exprimant en français, ils disent « travail », parce qu'il s'agit pour eux de désigner l'exécution concrète et « technique » d'une tâche qui requiert une compétence acquise. Le mot est composé sur *rue-ace* : « faire-chose » ; *rue*, « faire », signifie également « deux », mais aussi « toucher », situant ainsi le « faire » dans l'espace sémantisme du *geste* qui opère un *contact* avec la « chose », matérielle ou idéelle.

[22] Le *nen(e)* est la variante maréenne du *mana* polynésien, dont la signification a été souvent discutée. Voir surtout, à propos de l'œuvre de Marcel Mauss, Lévi-Strauss, 1950.

[23] Schechner, 2013 : 125-146.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Les prises de parole des aînés des fratries domestiques et lignagères sont donc discontinues : l'aîné d'une fratrie domestique prend la parole devant ses cadets mais se tait devant l'aîné de sa fratrie lignagère qui se tait à son tour devant l'aîné de sa fratrie clanique *(tokaguhnameneng)*, lequel dispose enfin d'un droit de parole prioritaire devant l'ensemble des membres de la fratrie clanique. Sa parole redoutée contient ainsi une charge d'autorité élevée, faite de la somme de toutes les paroles que les aînés successifs ont déposées devant lui. L'ordre de sa naissance dans le clan justifie donc son autorité innée. On comprend ainsi que la parole de l'aîné de la fratrie clanique, envers lequel tous les autres sont des cadets, n'a nul besoin de chercher à convaincre son auditoire : l'aîné de la fratrie clanique *dit vrai* par la position qu'il occupe, et sa maîtrise rhétorique se déploie davantage dans le champ visuel des fratries « exposées en ignames » que dans le champ discursif de l'argument. La force rhétorique qui anime son discours le moment venu est ainsi entièrement théâtrale[24]. C'est donc toute l'organisation sociale qui œuvre à ces moments de publicité de la « gloire du nom » (*mece*).

Peut-on considérer que cette procédure matérielle d'énonciation des positions hiérarchiques dans le clan relève de la seule catégorie du « rituel », fût-elle performative, au sens de Turner, une « performance d'actes symboliques successifs »[25] offrant quelque latitude d'exécution des rôles afin de surmonter des crises et favoriser l'intégration sociale ? Comme nous l'avons vu, le caractère en apparence très ordonné du *ulehnameneng* n'exclut pas quelque incident lors de sa réalisation publique. La rigoureuse relation hiérarchique aîné cadet[26] ouvre, en effet, une possibilité de décrochage de la performance rituelle pour dévoiler un nouveau cadre de performance où un rôle singulier, comme nous allons le voir, est *à prendre*.

3 Le cadre de l'événement théâtral

Parce que le théâtre donne à voir aussi bien qu'il raconte l'histoire d'un ou plusieurs protagonistes remarquables, il n'est pas inutile de revenir sur la notion d'événement, au théâtre comme dans la vie sociale. On peut provisoirement envisager l'événement non comme « ce qui arrive », mais comme un acte produit dans la tension de rapports sociaux contre lequel une organisation sociale et ses instances exécutives ne peuvent se garantir. On parle ainsi de « coup de théâtre » pour caractériser un événement majeur au théâtre, supposé imprévisible. C'est sans doute toute la pertinence du théâtre que de montrer qu'un tel événement demeure pourtant en cohérence dramatique avec les interactions de l'ensemble des personnages. Le coup de théâtre est une possibilité événementielle de la structure actancielle. À Maré, le cadre institutionnel fortement marqué de caractères théâtraux semble garantir la reproduction structurelle des relations aîné cadet au prix de l'inertie apparente de telles relations. S'opposant à l'expression, dirions-nous, de leur personnalité, inhibant toute initiative, toute originalité comportementale, l'aîné soumet son cadet au doigt et à l'œil. Une telle relation, à l'origine d'un tel régime comportemental, d'un tel *habitus*, maintient

[24] Sur les rapports entre rhétorique et théâtre voir notamment Mercier, 1998 : 155–167.
[25] Turner, 1987 : 72 et sq.
[26] Voir Illouz, 2010 : *idem*.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

néanmoins entière la possibilité de sa transgression, dont la réalisation exceptionnelle revêt alors un caractère proprement spectaculaire.

Parce que l'accès autorisé à la parole est la clé de l'action sociale normative, la plupart des *sujets parlants*, tous cadets à quelque degré, s'effacent devant *l'emploi*, dont le plus effacé qui soit est celui de cadet, observateur muet des performances oratoires de l'aîné. Privé de parole, le cadet affiche un langage du corps qui manifeste l'évidence de sa position d'obligé : face à un aîné, il fait, dirions-nous, profil bas ; tous ses gestes expriment la retenue, jusqu'à cette manière, s'il est interrogé, d'acquiescer en levant les sourcils sans proférer un mot[27]. Strictement assigné à un *emploi*, celui de la position qu'il occupe dans l'ordre de la fratrie clanique, contraint à relever le seul rôle de sa vie, le cadet n'a aucun talent d'acteur. L'acteur[28], en effet, à ce stade n'est pas encore né ; il lui faut pour cela un *personnage*, autre que celui de cadet, à incarner ; il lui faut, en somme, un drame à jouer. Pour prendre part à l'échange théâtral, il faut que la dimension générique de l'emploi s'efface devant la spécificité du rôle et l'interprétation de l'acteur. Accéder à la pleine position d'acteur, c'est, en effet, recouvrer la parole, s'avancer sur la scène pour être entendu par son aîné, nécessairement contre lui.

Revenons au *ulehnameneng*. Sur le plateau dégagé pour « voir le territoire », sont disposés les dons respectifs des frères dans un ordre hiérarchique présomptif. Cet ordre est établi une fois pour toutes, ou supposé l'être puisqu'une erreur ou négligence conduisant au déclassement d'un frère est toujours possible. Une telle erreur serait fâcheusement dévoilée lors de la séquence de présentation publique nommée « *montrer* le territoire » (*ahengenihnameneng*) consistant à citer à haute voix et dans le bon ordre le nom de chaque frère de la fratrie clanique. Un premier officiant – choisi, comme nous le disions, dans un clan distinct de celui du marié – se tenant *à l'intérieur* du cercle des *eo*, désigne successivement chaque *eo* en interpelant :

— À qui appartient ce *eo* ? (*Koiwane kore eo om ?*)

Un second officiant – choisi également dans un clan distinct de celui du marié – se tenant à l'intérieur du cercle des *eo*, répond :

— C'est le *eo* d'un tel ! (*Eo ni bonom !*)

Il arrive qu'entre la question et la réponse un certain temps s'écoule pendant lequel deux adjuteurs – se tenant *à l'extérieur* du cercle des *eo* – agissent discrètement. Ces deux-là, des « vieux » (*mohma*) du clan du marié, respectés pour leur connaissance quasi exhaustive de l'ensemble des naissances successives dans la génération de leurs pères, dans la leur et dans celle de leurs fils, comme des accords passés (*ekonejew*) avec les différents alliés matrimoniaux, sont officieusement – à l'extérieur du cercle – qualifiés pour confirmer les positions respectives des frères de la fratrie clanique du marié[29]. Ils agissent comme le font les souffleurs au théâtre pour prévenir la défaillance

[27] Haussement de sourcils qui ne manquent pas d'être remarqué comme une sorte de curiosité comportementale par tout étranger à la « culture kanak », comme peut l'être l'ethnologue.

[28] L'acteur *masculin* convient-il de souligner, seul en scène lors des *ulehnameneng*. Il serait bien sûr particulièrement intéressant, et sans doute nécessaire, de rechercher la contrepartie féminine de ce triomphe masculin que constitue ces préalables ostentatoires du mariage à Maré.

[29] Pour être mémorisé, le registre généalogique des naissances dans le clan n'a le soutien d'aucun écrit. La mémoire de ceux qui en déroulent l'information dépend donc de la fréquence avec laquelle ils sont sollicités, celle des mariages successifs qui les mettent chaque année à l'épreuve. Aujourd'hui le plus souvent, pour

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

d'un acteur. Ils peuvent si nécessaire consulter discrètement dans les rangs du public ceux qui sont en mesure de lever un doute et vont chuchoter (*bushengon ci orere*) à l'oreille du second officiant, qui répondra alors à la question du premier en donnant d'une voix sonore le nom du frère représenté par le lot d'ignames désigné.

Cette distribution des rôles mérite qu'on s'y attarde. Les deux officiants n'appartiennent pas au clan mariant et sont néanmoins habilités – ils se tiennent à l'intérieur du cercle – à proclamer l'identité statutaire (nom et rang) des membres d'une fratrie clanique dont ils ne maîtrisent pourtant pas la composition. Ils ont ainsi le premier rôle lors d'un acte public dont l'enjeu est fondamental pour un autre clan que le leur. Par ailleurs, les « vieux » du clan concerné se font discrets en se tenant à l'extérieur du cercle d'où ils assurent le rôle de souffleur. Alors que les intéressés directs sont maintenus à l'extérieur du cercle, l'action principale située à l'intérieur du cercle est confiée à ceux qui peuvent l'interpréter avec la maîtrise détachée de l'acteur, maîtrise d'un acteur à qui la mémoire du texte peut parfois faire défaut. Pour eux, tout réside donc dans leur interprétation aussi juste que possible et, de ce point de vue, ils donnent le meilleur d'eux-mêmes. Diderot a perçu ce *Paradoxe sur le comédien* qui, pour parfaire son jeu, doit s'emparer d'un rôle de « sang-froid », c'est-à-dire se garder de toute empathie avec son personnage. Il resterait d'ailleurs à soumettre également ce théâtre kanak à une analyse compréhensive de la *distanciation* brechtienne pour en saisir la modernité, celle d'une adresse délibérée au public. En effet, le doute toujours possible des officiants sur l'attribution d'une position à tel cadet dans la chaîne de la fratrie clanique les conduit à briser « le quatrième mur » en les obligeant à s'adresser furtivement hors plateau au deux « vieux » ou à quelque spectateur pertinent pour obtenir la bonne réponse. Plus qu'il ne joue un rôle, le public prend position de témoin intrusif.

4 L'individuation dramatique

Au cœur des institutions sociales de Maré, un cadre théâtral est donc solidement dressé. Encore faut-il un drame à jouer. L'erreur publique des officiants du « voir le territoire » constitue le paradigme d'un événement prédictif, au sens que nous lui donnions plus haut : un acte produit dans la tension de rapports sociaux contre lequel une organisation sociale ne peut se garantir. Comme on l'a vu, dans la vie sociale des gens de Maré, le *ulehnameneng* s'appuie structurellement sur le consensus[30] des frères à « faire clan », s'exposant du même coup à l'imprévisibilité d'une action par laquelle quelque frère, nécessairement en position de cadet, pourrait se désengager de ce consensus. Au théâtre comme dans la vie sociale, l'événement est un effet inattendu de la structure. Jean Duvignaud a remarqué cette correspondance entre vie sociale et théâtre illustrée par l'action exceptionnelle d'un individu parvenant à se soustraire à l'hétéronomie de sa position sociale pour s'emparer d'un « rôle convoité » :

éviter tout malentendu, il arrive qu'après discussion quelques séries de noms soient notées et relues avant le *ulehnameneng*.

[30] Au sens du « lien moral » qui garantit, selon Durkheim, l'efficience de la division du travail social. À Maré, ce lien moral prend la forme du consentement muet du cadet à demeurer l'obligé de son aîné.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> « Un grand nombre de faits obscurs dans les sociétés traditionnelles anciennes ou contemporaines montre que la vie sociale procède, comme le théâtre, à une *sélection dramatique* qui tend à isoler de la masse commune ou anonyme, un individu qui n'est pas toujours, caractériellement, mentalement ou physiquement, en accord avec le rôle dont il doit exécuter toutes les attitudes qu'il implique. De toute manière, la généralité des faits montre qu'il s'agit d'une sélection effectuée par la société elle-même ou entérinée et *reconnue* par elle, s'il y a une conquête par la force d'un rôle convoité… »[31]

Reconnue par la société elle-même, c'est-à-dire réagissant selon quelque modalité à l'inconduite remarquable d'un de ses membres. Siège d'une troublante division, le cadet se maintient en permanence au seuil d'un franchissement périlleux. Quelle occasion pourrait donc lui être donnée de reprendre la parole, cela étant de devenir enfin maître de ses actes. Il lui suffirait d'ailleurs d'un seul acte, de le donner à voir et l'assumer quelles qu'en soient les conséquences ? Un tel acte, qui viendrait rompre le cours des choses, revêtirait nécessairement, aux yeux des témoins, un caractère stupéfiant mais non insolite. Et son plein déploiement, quelle qu'en soit la durée, trouverait un espace à marquer de son passage ; il serait localisable, comme l'est la scène d'un crime, le champ de bataille, le lieu consacré d'un couronnement royal, la ville entière livrée à une insurrection…

Le lieu du drame dont nous allons donner le récit[32] est celui du plateau du *ulehnameneng* après que le cercle des *eo* fut défait. Toutes les ignames étaient rassemblées en trois tas pour être livrées plus tard au clan de l'épouse. Sur le côté de cet espace libéré était dressée une longue table pour le banquet offert aux « commensaux du mariage » (*kakanoken*) composés des clans invités et de leurs hôtes. Tous avaient été spectateurs du *ulehnameneng*. La longue table des convives ne pouvant néanmoins les accueillir ensemble, plusieurs services étaient prévus. Ceux qui attendaient leur tour jouaient aux dominos ou aux cartes… On entendit bientôt les cris des jeunes filles s'activant en cuisine, un petit abri construit pour l'occasion. Un garçon ivre, dix-huit ou dix-neuf ans, les « taquinait » avec un couteau de boucherie. Plusieurs personnes le sermonnèrent, mais rien ne pouvait entamer l'euphorie du farceur qui agitait sa lame sous le nez des jeunes femmes. Un autre garçon vint alors lui faire face, sobre celui-là, et très déterminé. Son « grand frère » était venu tancer le vaurien. Cette intervention provoqua aussitôt l'effet attendu. Mine défaite, comme frappé d'aphasie, le cadet turbulent s'éclipsa. Tout sembla rentrer dans l'ordre.… Quelques minutes plus tard, le sémillant buveur, fidèle au coutelas qui lui tenait lieu d'argument, revint semer la pagaille parmi les cuisinières. De nouveau le grand frère se dressa, cette fois plus courroucé et prêt à en découdre. Il fit un pas de trop. Sa gorge rencontra la pointe de la lame qui sectionna la carotide. L'agonie du grand frère dura une dizaine de minutes.

Pur événement, sanglant, imprévisible et reprenant pourtant un scénario *normal* à Maré. Cet événement illustre pleinement l'expression de la norme sociale sous la forme

[31] Duvignaud, 1999 : 29. C'est Duvignaud qui souligne.

[32] Cet événement, dont l'ethnologue fut témoin, s'est produit au cours du mois d'août 1984. Depuis cette date, d'autres « faits divers » de même nature se sont régulièrement produits, sans présenter à chaque fois le caractère sanglant de celui que nous évoquons ici.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

de *l'exception théâtrale* : comment un éthylisme meurtrier vient dénouer les relations complexes entre deux frères ; comment, dès lors que quelques très rares frères viennent à s'entretuer, l'homicide *exceptionnel* d'un aîné peut éclairer les relations *normales* que nouent deux frères à Maré ? Comme en témoignent les chroniques guerrières de l'île, il advint parfois qu'un cadet, peu enclin à supporter les commandements d'un aîné ombrageux, l'affrontât au mépris des usages et des ressources répressives que celui-ci savait mobiliser[33]. Reprenant la parole, le cadet se dressait alors en « grand guerrier » (*toa eat*) saisissant tout prétexte pour mettre son aîné au défi de le faire taire. Enfin auteur de ses actes, le cadet renversait les rôles en s'exposant aux ripostes meurtrières. Le grand guerrier relève ainsi de « l'exceptionnel normal », selon l'oxymore formulé par Edoardo Grendi[34] et repris par la *micro-histoire*. Giorgo Agamben livre la formulation rendant compte de la structure juridique qui, s'agissant de Maré, « invite » le grand guerrier :

> « Dans toute norme juridique qui ordonne ou interdit quelque chose (soit, par exemple, celle qui interdit l'homicide) est inscrite, comme exception présupposée, la figure pure et insanctionnable du cas d'espèce qui, dans le cas normal, réalise sa transgression – en l'occurrence le meurtre d'un homme non pas comme violence naturelle, mais comme violence souveraine dans l'état d'exception. »[35]

Il est « exceptionnellement normal » que certains hommes suspendent la règle – telle la loi du silence des cadets – pour exhiber aux yeux de tous, par l'acte théâtral dont ils deviennent l'auteur, le bien *hors de prix* auquel ils suspendent leur vie.

Peut-on croire, en effet, quelle que soit la société et ses inventions politiques, qu'il puisse aller de soi que certains parlent et que d'autres se taisent ? La société de Maré parvient néanmoins à en maintenir le principe aujourd'hui sous une forme théâtrale : le public est captivé par la capture de la fratrie clanique par la loi du *puec*. Le fratricide évoqué constitue toutefois l'illustration parfaite du cadet arguant d'un grief spécial contre son aîné. Ce dernier était un enfant « adopté », sa mère l'ayant conçu hors mariage en fit don (*kanon*), comme c'est l'usage à Maré, à son frère pour qu'il en soit le père. Celui-ci eut plus tard deux autres fils, cadets du premier adopté. La subordination qui affecte la position de cadet donnait dans ce cas d'espèce matière à discussion[36]. Lors du « voir le territoire » qui venait d'avoir lieu, le cadet avait pu voir

[33] Toute l'histoire des chefferies de Maré témoigne de rébellions contre les aînés des fratries claniques. Voir Dubois, 1977.

[34] Grendi, 1977 : 506.

[35] Agamben, 1997 : 28. L'auteur souligne le caractère synthétique de l'exception, qui en tant que telle, suppose nécessairement la norme : « Ce qui caractérise proprement l'exception, c'est que ce qui est exclu n'est pas pour autant absolument sans rapport avec la norme ; au contraire, celle-ci se maintient en relation avec elle dans la forme de la suspension. *La norme s'applique à l'exception en se désappliquant à elle, en s'en retirant.* L'état d'exception n'est donc pas le chaos qui précède l'ordre, mais la situation qui résulte de sa suspension. En ce sens l'exception est vraiment, selon son étymologie, prise dehors (*ex-capere*) et non pas simplement exclue (1997 : 25). » Comme Agamben le signale (1997 : 23), cette notion était déjà longuement développée par C. Schmitt, 1922.

[36] Notamment parce que les trois frères, dont l'adopté, sont neveux utérins du même oncle maternel, avec lequel ils entretiennent une relation privilégiée. Or, dans le cas présent, l'oncle maternel n'était autre que l'aîné clanique de tous les clans de la chefferie, le « grand chef » (*retok*), envers lequel le neveu aîné dispose d'une position en vue. Le ressentiment que suscita l'adopté n'aurait sans doute pas était si vif, et peut-être même inexistant, s'il était né en deuxième ou troisième position…

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

une fois encore son *eo* placé derrière celui de son aîné discutable. Au même titre que les cadets insoumis reprenant jadis la parole quand l'occasion guerrière leur en était donnée, il revint sur ses pas, ivre d'alcool et d'humiliation, pour affronter cet aîné. En tout cadet, un « grand guerrier » sommeille.

Le degré d'intégration théâtrale du drame social que nous venons d'évoquer appelle une autre remarque. Les deux actes qui s'articulent de façon congruente – celui du « voir le territoire » et celui de l'épisode sanglant – accusent un décalage scénographique. L'un se donne comme pur spectacle de l'ordre clanique tel que les « vieux » en ont voulu le renouvellement générationnel, et le public, largement rassemblé pour l'occasion, en apprécie la réussite : les ignames sont remarquablement belles, le nombre de billets de banque constitue un trésor rarement égalé, les harangues des aînés résonnent de vérité ; l'autre comme événement, inattendu et saisissant, ébranle le même public dont l'attention, relâchée au début du banquet, est à nouveau impérieusement sollicitée. L'un était longuement préparé et annoncé, l'autre improvisé et intempestif. Mais l'acte deux, quelle que soit la variante plus ou moins violente qu'il connaît, ne fait suite à celui du « voir le territoire » qu'en de rares occasions. D'ailleurs, l'initiative transgressive d'un cadet peut aussi s'exprimer en d'autres circonstances. Pourtant les deux actes décrits semblent étroitement solidaires parce qu'ils suivent des schèmes parfaitement inversés. Le premier, le « voir le territoire » comme mise en spectacle nommée des *œuvres collectives*, est une innovation relativement récente ; le deuxième, l'insubordination violente du cadet, traversant toute l'histoire guerrière des chefferies de Maré, prend appui dans le for intérieur des cadets et ne se traduit en actes que chez très peu d'entre eux. Il y a bien, comme l'affirme Duvignaud, un acte fortement individué donnant lieu à la « conquête par la force d'un rôle convoité », convoité assez longtemps pour qu'émerge l'acteur, ne faisant qu'un avec son nouveau rôle, et perdant tout « sang-froid » n'en déplaise à Diderot, mais en accord avec Stanislavski : « Notre création est la conception et la naissance d'un être nouveau : le personnage. C'est un processus naturel semblable à la naissance d'un être humain[37] ». « Le théâtre est donc bien plus que le théâtre », dit encore Duvignaud. Pour porter le théâtre vivant de Maré sur les planches, il ne manque en somme que la plume du dramaturge.

Bibliographie

AGAMBEN Giorgo, *Homo sacer. I, Le pouvoir et la vie nue*, Paris, Le Seuil, 1997.

AKRICH Madeleine, CALLON Michel, LATOUR Bruno (dir.), *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*, Presses des Mines, 2006.

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

DUBOIS Marie-Joseph, *Les chefferies de Maré (Nouvelle-Calédonie)*, thèse d'état, Atelier de reproduction des thèses, université de Lille-III, 1977.

DUBOIS Marie-Joseph, *Mythes et traditions de Maré, Nouvelle-Calédonie. Les Eletok*, Paris, Publications de la Société des Océanistes, n° 35, 1975.

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

EVANS-PRITCHARD Edward E., *Les Nuer. Description des modes de vie et des institutions politiques d'un peuple nilote*, Paris, Gallimard, 1968.

[37] Stanislavski, 2001 : 349.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959 [*La Présentation de soi*, Paris, Minuit, 1979].

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale, recherche et méthode*, Édition Larousse, 1996.

GRENDI Edoardo, « Micro-analisi e storia sociale », *Quaderni storici*, n° 35, 1977 : 506-520.

ILLOUZ Charles, *De chair et de pierre. Essai de mythologie kanak*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2000.

ILLOUZ Charles, *La Parole ou la vie. Valeur et dette en Mélanésie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection *Le sens social*, 2010.

LANHER Simon, « Peut-on faire de la sociologie avec des métaphores ? Usages et fonctions des métaphores filées dans l'œuvre de Erving Goffman », *Les avatars de la métaphore*, Publifarum, n° 23, oct. 2015.

LÉVI-STRAUSS Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », préface à *Sociologie et anthropologie* de Marcel Mauss, PUF, Paris, 1950.

MERCIER Martin, « Rhétorique et mise en scène théâtrale », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, 1998 : 155–167.

MÜLLER Bernard, « Le terrain : un théâtre anthropologique », in *Communications*, n° 92, 2013/1 : 75-83.

POLANYI Karl, *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Gallimard, Paris, 1944 (1983).

ROMILLY Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, Quadrige, 1970.

SCHECHNER Richard, « Les "points de contact" entre anthropologie et performance », *Communications*, n° 92, 2013 : 125-146.

SOULIER Gérard, « Le théâtre et le procès », *Droit et Société*, 17/18-1991 : 9-26.

STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 2001.

TURNER Victor, *The Anthropology of Performance*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1987.

ZIENTARA-LOGEAY Sandrine, « La théâtralité du procès pénal : entre archaïsme et modernité », *Criminocorpus* [Online], 08 février 2013. URL : http://journals.openedition.org/criminocorpus/2376

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973