

Stéphanie GENEIX-RABAULT (*¹)

Membre associée de l'équipe ERALO-UNC - Nouméa - Nouvelle-Calédonie

***Singsing*² - Langues enchantées (Nouvelle-Calédonie)**

Article reçu le 30.07.2020 / Modifié le 15.09.2020 / Accepté le 15.11.2020

Résumé :

La Nouvelle-Calédonie se caractérise par une diversité linguistique et culturelle « hors du commun » qui continue de s'enrichir au gré des mobilités contemporaines. Lieu de circulations, de croisements et de contacts de populations constants, cet archipel est le creuset d'une vie musicale plurielle inspirée des sons, des langues-cultures, des savoirs, des mémoires, des récits et des imaginaires de ses habitants. Notre voyage sonore propose de mettre en voix quelques facettes de la chanson calédonienne comme instrument de transmission, de (re)connaissance et valorisation des pluralités sociales du pays.

Mots-clés: langues océaniques ; chansons calédoniennes ; dynamiques plurilingues ; sociolinguistique ; sociodidactique.

Singsing - languages and songs in New Caledonia

Abstract : New Caledonia is characterized by an extraordinary linguistic and cultural diversity which keeps being enriched by contemporary mobilities. Country of constant flow, meeting and contact of populations, the archipelago is a melting pot of musical plurality inspired by sounds, languages, cultures, knowledges, memories, stories and imaginaries of its inhabitants. Our musical trip suggests examining some aspects of Caledonian song as an instrument of transmission, recognition and valorization of the country's social pluralities.

Key words : Oceanic Languages ; Caledonian songs ; plurilingual dynamics ; sociolinguistic ; sociodidactic.

Pour citer cet article :

GENEIX-RABAULT Stéphanie (2021). *Singsing - Langues enchantées (Nouvelle-Calédonie)*. *Action Didactique*, [En ligne], 7, 14-36. <http://univ-bejaia.dz/pdf/ad7/GeneixRabault.pdf>

Pour citer le numéro :

RISPAIL Marielle (dir.) , (2021). Les chansons en classe de langue [numéro thématique]. *Action Didactique* [En ligne], 7, juin 2021. <http://univ-bejaia.dz/pdf/ad7>.

¹ Merci à Véronique Fillol et Marielle Rispail pour leurs relectures attentives et conseils constructifs.

² Terme bislama, créole à base lexicale anglaise, langue véhiculaire et nationale au Vanuatu, désignant le chant et l'action de chanter.

« *Le Tahitien dit e pehe te reo ma'ohi, la langue autochtone est une musique, un chant, un poème* » (Flora Aurima-Devatine, 2016 : 101).

« *Si l'on veut connaître les hommes, je crois sincèrement qu'il faut étudier leurs chansons, au même titre que leurs monuments, leurs outils (...) leurs livres* » (Duneton, 1998) ... et leurs langues.

1. Pour commencer

La Nouvelle-Calédonie se caractérise par une diversité linguistique et culturelle exceptionnelle qui continue à s'enrichir au gré des mobilités contemporaines. Lieu de circulations et de contacts de populations constants (Pestaña, 2012), l'archipel est le creuset d'une vie musicale plurielle, inspirée des sons, des langues et des cultures, des savoirs artistiques, des mémoires individuelles et/ou collectives, des imaginaires de ses habitants (Geneix-Rabault, 2018 et 2019). Pourtant, le paysage institutionnel est dominé en quasi-exclusivité par le français dans les sphères éducatives, médiatiques et publiques. Si les plurilinguismes calédoniens restent encore largement confinés aux sphères informelles (Colombel-Teuira et *al.*, 2016a) dans cet espace en situation postcoloniale³, la chanson se présente comme le témoin mais aussi le moyen privilégié d'entendre les langues de Nouvelle-Calédonie.

La présente contribution propose d'examiner des exemples de chansons calédoniennes combinant paroles, voix et instruments. Je les analyserai du point de vue des plurilinguismes et de la rencontre des langues. Que nous révèlent les chansons calédoniennes des langues et de leurs usages ? Mon propos se développera autour des points suivants : quels liens existent entre chansons et langues en Nouvelle-Calédonie ? que s'apportent mutuellement le mariage entre chansons et langues de Calédonie ? quels messages sont diffusés à travers les chansons ? Pour répondre aux questions posées, mes données sont faites de 43 chansons calédoniennes interprétées en langues locales et de 5 entretiens autobiographiques avec des musiciens de Nouvelle-Calédonie. Ceux-ci explicitent leurs productions musicales et les valeurs sociales qu'ils attribuent à la chanson en langues du pays : « nos langues », celle-s « du cœur » par opposition au français qui reste « la langue du pain » (Sam, 2014⁴), « imposée », « la langue de l'autre » (Geneix-Rabault et *al.*, 2020 : 33). Les chansons sur lesquelles repose mon analyse émanent

³ J'entends le concept de postcolonialisme comme « une interrogation des conséquences de la domination coloniale européenne, que ce soit dans le champ littéraire ou dans le domaine des sciences humaines et sociales ». Le terme « présente une double orthographe : chronologique avec un trait d'union pour désigner ce qui vient « après la colonisation » et donc l'ère post-indépendance ; épistémologique, sans trait d'union, au sens critique de l'état colonial et de ses conséquences » (Clavaron, 2015 : 7).

⁴ (0'47-0'54 : <https://www.youtube.com/watch?v=9mfLoNEM62w>).

majoritairement du répertoire musical de *kaneka*⁵ : individuelles ou collectives, vocales ou arrangées, elles ont été créées à partir du milieu des années 1980 par des musiciens résidant en Nouvelle-Calédonie. Après une première partie consacrée à la contextualisation de mon propos, j'analyserai les usages des langues de Nouvelle-Calédonie observés dans la chanson. Je terminerai enfin par développer les ponts entre langues, hommes et espaces que les chansons permettent d'établir. L'itinéraire que je propose est illustré d'extraits de titres à découvrir ou écouter lorsque des enregistrements existent en ligne⁶.

2. Quelques repères pour situer le propos

2.1. Qui est l'auteur de ce texte ?

Je me définis par le néologisme ethnomusilinguiste : autrement dit, une chercheuse qui questionne les relations entre la chanson et les langues depuis plus de vingt ans en Océanie. En effet, deux grandes passions m'habitent. La première, ce sont les langues : mes langues familiales, « l'patois d'ché nous », les « parlanj ko zaimé » en langues d'oïl. Celles qui me connectent à ma vie intime. Celles que ma grand-mère paternelle fredonnait en me cajolant. Celles que mon père me chuchote (désormais) à l'oreille et que nous chantions joyeusement en dansant polkas, marches et avant-deux. Aussi, des langues océaniques que j'ai apprises en chantant au cours de mes recherches et de mes activités professionnelles dans le Pacifique sud. En définitive, des langues minorées dont la transmission a été contrariée par la « honte » ou les interdictions⁷ de les parler. Ma seconde passion est la chanson, porteuse du sensible et du social : à travers elle, on entend des langues inventives et imagées. Celles que l'on chante et que l'on danse. Enracinée dans les émotions profondes, la chanson conjure les discriminations linguistiques, sublime la jouissance de jouer avec des usages « hors normes ». L'une des intuitions acquise au cours de mes expériences vécues à travers les musiques et les langues est que s'intéresser au langage et

⁵ Le courant musical est créé dans les années 80', une dizaine d'années après l'émergence des premières revendications du peuple kanak. Impulsé par des leaders politiques indépendantistes comme Jean-Marie Tjibaou, il se construit à partir du mélange entre langues et cultures (instruments, mélodies, rythmes, styles, etc. : cf. le documentaire en ligne (<https://www.lemouv.nc/kaneka/>) ou Bensignor, 2013 ; Geneix-Rabault, 2019.

⁶ Des liens audio-visuels à explorer ponctuent ce texte : tous ont été consultés avant l'envoi de ma contribution (dernière date de consultation, le 29 juillet 2020), afin de vérifier l'accessibilité des URL.

⁷ Le traitement colonial a entretenu une marginalisation des Kanak et creusé les inégalités linguistiques par des arrêtés et dispositifs juridiques visant en premier lieu les langues kanak, les chants et les danses : les arrêtés de Montravail (1854) et de Guillaud (n° 125, 1863), les décrets du 3 août 1905 et de 1921, interdisent leurs pratiques dans les espaces publics. Ils ne seront abrogés qu'après l'installation du gouvernement Tjibaou dans le milieu des années 1980.

aux langues passe (aussi) par la chanson⁸. Je joue en effet de l'accordéon chromatique, du piano et du gambang au sein d'un groupe de gamelan au consulat d'Indonésie en Nouvelle-Calédonie depuis plus de dix ans. Je chante également depuis toujours, au sein d'orchestres et d'ensembles, dans diverses langues.

La chanson est pourtant un objet de recherche peu étudié en sociolinguistique comme en sociodidactique. La rareté des productions actuelles en témoigne. Celles réalisées par Louis-Jean Calvet (2013, 1981) et Marielle Rispaïl (2008, 2005, 2000), par Alain di Meglio et Nicolas Sorba (2019 ; Sorba, 2018), qui lui font une place dans leurs travaux scientifiques, sont précieuses et stimulantes. La thématique chère au cœur de Marielle, relier chanson (et plus largement musique), langues minorées et plurilinguismes, constitue le fil rouge de mes recherches en contexte océanien. Je considère en effet la chanson comme un instrument idéal de circulation entre langues, entre acteurs sociaux et entre espaces géographiques. Je l'étudie en Nouvelle-Calédonie en particulier.

2.2. La reconnaissance de la diversité linguistique calédonienne en chansons

Le contexte calédonien est marqué par des tensions et paradoxes entre une société identifiée comme plurilingue, une idéologie monolingue dominante et des langues kanak/océaniques socialement dévalorisées (Colombel-Teuira et *al.*, 2016a). La question de la place que les langues pourraient occuper dans le paysage langagier ou les espaces publics en Nouvelle-Calédonie fait l'objet de débats continus depuis les années 1970, lorsqu'ont émergé les premières revendications identitaires et culturelles du peuple kanak. Les productions artistiques ont joué un rôle de premier plan dans le processus sociopolitique de valorisation et de reconnaissance des pluralités engagé à partir des premiers accords (1988). La sphère artistique constitue en effet un « espace de vitalité des langues et des cultures » où la chanson se présente comme une « tribu(ne) d'expression des pluralités » (Geneix-Rabault et Fillol, *à paraître*).

Nombreux sont les musiciens qui nous rappellent que la rencontre entre langues est la norme dominante, la nature même de l'activité linguistique humaine et de toute vie sociale : en Nouvelle-Calédonie⁹, en Océanie¹⁰ comme

⁸ Cf. les travaux de Grimbart (1997) ou Tellitocci (2018). C'est l'une des raisons motivant mes orientations scientifiques vers la berceuse (2000) et les enfantines (depuis 2002).

⁹ Actuellement, une centaine de langues et de variétés inter/extralinguistiques sont perceptibles en Nouvelle-Calédonie pour un archipel composé de plusieurs îles et îlots (Geneix-Rabault et Razafimandibamanana, 2021, *à paraître*).

dans le reste du monde¹¹. La chanson se charge de nous re-dire les réalités plurilingues ordinaires : cotoyer plusieurs langues, les faire dialoguer, les mélanger en diverses situations est l'un des héritages les plus usuels et partagés du monde. Engagée au sein d'un contexte où la **diversité** linguistique est aussi extra-ordinaire que fragile et peu (re)connue, où la **créativité** musicale plurilingue est foisonnante, on trouve ce mélange chez plusieurs musiciens de Nouvelle-Calédonie : Tim Sameke, Dick et Hnatr Buama, Gulaan, les frères Cahnemez de Bethela, pour n'en citer que quelques-uns. Les mots voyageurs (*bislama*, **tahitien**, *drehu*, français) de l'interprète kanak Paul Wamo rappellent que la rencontre des langues et des chansons constitue la « racine » du pays et le « panier de la maison » :

« *WAAN LOVE*

Mauruuru Araqatr aux Guerriers de la Racine en Pays Mien qui œuvrent pour le panier de la Maison (...) " il est l'heure "

Easë i la » (Wamo, 20 décembre 2019).

Pour qui cherche à saisir les **dynamiques plurilingues** et **pluriculturelles** en Océanie, la chanson de Nouvelle-Calédonie constitue un observatoire des pratiques d'une grande fécondité.

2.3. Pourquoi avoir choisi d'étudier la chanson en Nouvelle-Calédonie ?

Si la chanson a été mobilisée au cours de son histoire en Nouvelle-Calédonie comme un instrument de lutte et de revendication sociopolitique et linguistique, nous lui conférons au sein de l'équipe de recherche *Eralo* mais aussi avec d'autres acteurs sociaux, des potentiels de **revitalisation linguistique**¹² (Diainon, 2018 ; Kasovimoin, 2018 ; Jorédié, les *Bb Lecture*¹³ et son *AbcderKaasé*¹⁴, 2009 ; Geneix-Rabault, 2008) et des fonctions **sociodidactiques** de premier plan (Fillol et Geneix-Rabault, 2017). Grâce à la chanson, des langues minorées se diffusent :

¹⁰ Près d'un tiers des langues du monde est recensé dans le bassin océanien dont la superficie couvre environ un quart de la planète : soit plus de 2000 langues pour environ 250 millions de personnes, vivant pour la plupart dispersées en groupes insulaires dans trente-sept pays ou territoires différents. Le Vanuatu, archipel voisin de la Nouvelle-Calédonie détenant le record mondial de densité linguistique. En Océanie, plusieurs langues cohabitent donc quotidiennement au sein d'un même espace géographique.

¹¹ Si le ratio quantitatif n'est pas le même, la conclusion à l'échelle de la planète n'en reste pas moins identique : un peu plus de 7000 langues dans le monde, inégalement réparties sur un peu plus de 300 pays (Calvet, 1999), soit là encore, nécessairement plusieurs langues en un même territoire.

¹² Le titre d'une capsule audiovisuelle intitulée *Nouvelle-Calédonie: la musique au secours des dialectes* (2014) le souligne (<https://www.youtube.com/watch?v=9mfLoNEM62w>).

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=owq7EFwobaM>

¹⁴ *Kaasé* est un terme xârâcùù polysémique signifiant « alphabet ». Il désigne aussi un grand rassemblement coutumier, avec échanges de vivres, de biens et de paroles. Autrement dit, le titre *AbcderKaasé* est une invitation à échanger, avec et à partir des langues et des chansons - des sons, des mots, des rythmes et des mélodies. Il s'organise de la manière suivante : chaque son constitutif du xârâcùù est illustré par un mot **et** une enfantine.

Récit autobiographique 1

« la langue¹⁵ se pratique tous les jours, elle se trouve partout mais nous n'en sommes pas toujours conscients : quand il y a des événements et qu'on déclame, quand il y a des jeunes qui slament sur quelque chose ou qu'il y a les mamans qui chantent sur quelque chose. De toute façon tous les jours dans toutes les chansons qu'on chante, y a toujours la langue qui passe à travers ces choses-là » (L. A., Nouméa, 14.12.2017).

Ainsi, la transmission de savoirs pluriséculaires en langues locales se maintient par le biais de la musique : « un héritage millénaire se transmet : (...) gestes et cérémonies coutumières, construction des cases, récits ou savoir-faire propres à chaque tribu » (Solune, 2013 : 10). Omniprésente au quotidien, les chansons en langues se déploient dans des gammes inépuisables de répertoires :

Récit autobiographique 2

« J'ai passé mon enfance dans les fêtes et la musique : des prières avant les repas, des chants pendant les travaux aux champs, des mélodies pendant qu'on ratissait, au temple, pendant les messes, l'école du dimanche, les fêtes religieuses, la Konvention, les mariages ; les mariages, l'annonce de l'arrivée d'un clan en chantant, les battle entre clans pendant les mariages, les danses des jeunes ; les chants des pleureuses pendant les coutumes de deuil ; les concerts à la maison commune (...) de toutes ces fêtes, je garde le souvenir de dormir les oreilles ouvertes » (W. A., Nouméa, 7.12.2018).

Les répertoires chantés, quotidiennement interprétés en langues locales, se composent d'une variété de genres qui répondent à diverses fonctions : des enfantines¹⁶ pour accompagner les gestes des femmes et les premiers pas dans une/des langue-s (Geneix-Rabault, 2008 et 2016) ; des *do*, des *taperas* et autres polyphonies vocales pour évangéliser en langues kanak/océaniques (Geneix-Rabault, 2016 ; Geneix-Rabault et Gannier, 2016) ; des chants pour revendiquer socialement et politiquement leur reconnaissance (Bensignor, 2013 ; Geneix-Rabault, 2019).

Je considère que la chanson se présente comme un objet ouvert et décloisonnant. Elle

« illustre ce moment où on n'a plus peur de l'autre, où on ne se cache plus. On peut montrer sa langue sans agresser et parler au milieu des autres, au milieu des autres langues. La chanson marque cette évolution, autant qu'elle en fut (*est*) le vecteur : elle fait avancer à la fois les langues maternelles et la réflexion sur ces langues » (Rispaïl, 2005).

¹⁵ Expression usuelle en Calédonie pour désigner indifféremment une/des langue(s) kanak/océaniques.

¹⁶ Le terme désigne l'ensemble des genres qui composent le répertoire enfantin que les adultes transmettent aux petits et que les enfants interprètent entre eux : berceuses, chansons, formulettes et jeux chantés.

Ainsi, les chansons font partie de ces objets sociaux qui reflètent les plurilinguisme,¹⁷ voire les révèlent au sein d'espaces institutionnels (Colombel-Teuira et *al.*, 2016a). En donnant à entendre la diversité linguistique calédonienne, elles sont à l'image des voix plurilingues du pays, comme le révèlent les chansons sur lesquelles s'appuie mon étude.

3. Usages des langues dans les chansons

Les chansons de mon corpus sont interprétées en diverses langues¹⁸ de familles océaniques, austronésiennes, austroasiatiques et européennes. Celles-ci reflètent une facette du kaléidoscope linguistique de Nouvelle-Calédonie. Il émerge de l'analyse des 43 titres, l'utilisation des procédés linguistiques suivants : 27 chansons monolingues et 16 chansons plurilingues.

3.1. Des chansons monolingues

Les 27 chansons monolingues sont interprétées en des langues autres que le français ou l'anglais :

Langues de Nouvelle-Calédonie	Langues en Nouvelle-Calédonie
ajië, caac, drehu, iaai, jawe, nââ drubea, nââ kwényi, nââ numèè, nêlêmwa, nemi, nengone, nyelâyu, paicî, xârâcùù, yuanga.	anglais, bahasa indonesia, bislama, créole réunionnais, fidjien, français, futunien, samoan, tahitien, tojan, wallisien.

Pour en donner un aperçu, le titre *Cai waminetu/Alo Zawe*¹⁹ célèbre Loza, une femme de la chefferie *Gaica* située au centre de l'île de Lifou :

Extrait en drehu	Traduction en français
Ca i wamine tu e calojë e Jope a xome la waka. Alo alo Zawe ekölö iaue. Lozati joxu Hane hi lo la nyima ne atrunyi nyipëti. Alo alo Zawe ekölö iaue.	Une petite est née là à Jope vers le sud. Oh Zawe, oh Zawe oh! Princesse Loza Voici un chant pour t'honorer. Oh Zawe, oh Zawe.

Berceuse drehu populaire en Nouvelle-Calédonie (Geneix-Rabault, 2008), elle devient une chanson à l'école²⁰. On la retrouve sous une forme polyphonique

¹⁷Au sens de mélanges et de contacts, de circulation entre langues, quels que soient les usages.

¹⁸Les appellations varient selon les points de vue : « langues autochtones », « allochtones », « langues de France », etc. (Razafimandibamanana et *al.*, *soumis*). J'utilise le terme « langue » pour désigner sans distinction les systèmes, les variétés et les variantes de langues. Pour en savoir plus, se référer à leur présentation sur le site du LACITO-CNRS (<https://lacito.vjf.cnrs.fr/ALC/listeparfamille.htm>).

¹⁹https://denc.gouv.nc/sites/default/files/documents/01_partition.pdf

ou comme danse collective ²¹ lors d'événements coutumiers : des rassemblements de groupes sociaux en provenance de plusieurs espaces pour un mariage, un deuil ou bien encore une célébration culturelle. Elle se fait une place sur scène en chanson de kaneka ²², dans le répertoire calédonien de musiques amplifiées. Le voyage entre répertoires de la chanson illustre par exemple les **passerelles** qu'elle permet de créer entre sphères formelles et informelles. La chanson *Angaishola* du groupe Nodeak(1990), repose sur la mise en musique d'un texte poétique en *pene iwateno*²³, registre soutenu du nengone :

Extrait en nengone	Traduction en français
Numu hmayen, Ci konetu Ci xexe Ci nureti ore enae Ci carati ri len.	Il existe une mère Qui s'appuie sur une canne Qui rampe Qui s'alourdit d'une charge Qui s'écroule sur la route.
Wahtera nore wazineu, Wahtera nore seseko. Hna etashongi Ci kewiwi Ci xewe ri du Se ci ua hmayaion Ke roidi hnapan.	Larme de sueur, Larme véritable. Elles ont été brûlées par le soleil Leurs supplications Leurs soupirs Leurs soucis d'y arriver Mais c'est leur devoir.

Créé par Pierre Gope, auteur de nombreuses pièces de théâtre, il rend hommage aux femmes. Clément Waia qui l'interprète avec Honoré Bearune explique : « Nous avons simplement actualisé la musique pour la mettre au goût du jour, histoire de la rendre un peu plus moderne. Les paroles, elles, ne se démodent pas. ». Le titre *Angaishola* contribue à diffuser dans l'espace public, un registre de langue soutenu du nengone que l'on entend peu en dehors de discours coutumiers exprimés dans l'intimité de la vie familiale ou au cours d'échanges entre groupes sociaux. En tant que pratique ordinaire, la chanson fait entendre des langues et registres variés, mais aussi des usages hétérogènes de langues et de variétés linguistiques. Dans cet extrait de chant

²⁰ En chorale (https://denc.gouv.nc/sites/default/files/videos/01-cia_cham_alo_zawe_v2_0.mp4) comme en danse (<https://www.youtube.com/watch?v=NxtMmNG5vkM>).

²¹ Audible au début (0'00-0'10) et en pont (2'20-2'30) de cette version remasterisée par Edou (<https://www.youtube.com/watch?v=tKjK6aNEshU>).

²² Mexem (<https://www.youtube.com/watch?v=vYrjphkeNm8>) ou Edou (<https://www.youtube.com/watch?v=cPAYewqtRpU>).

²³ Trois registres de langue se distinguent en nengone : le *pene nengone*, parler usuel ; le *pene iwateno*, registre plus soutenu quand on s'adresse aux personnes âgées ou d'un certain statut social ; le *pene egesho*, plutôt familial, voire grossier et vulgaire.

drehu, la réduplication du terme *löje* ‘bienvenus’ accentue l’effet des paroles accueillantes qui sont adressées à l’autre :

Extrait en drehu	Traduction en français
Löje löje trejine Eni a kepe eö trejine	Bienvenus frères et soeurs Je t’accueille à bras ouverts

La chanson favorise des formes de créativité linguistiques qui auraient du mal à se faire leur place dans d’autres supports et formats (écrits comme oraux) soumis à une « norme ». En l’absence de pression normative, la chanson témoigne d’usages créatifs et décomplexés des langues. Elle permet alors d’accéder aux façons dont les locuteurs « se servent du langage quand on ne les observe pas » (Labov, 1976 : 116). Je l’illustrerai ici en étudiant la comparaison entre langue chantée et langue parlée à partir de l’extrait du refrain *Oseani* d’Edou. Les contractions et réductions linguistiques interprétées soulignent les effets d’une chanson qui encourage les peuples du Pacifique à participer à une musique entraînante :

Refrain chanté en drehu	Drehu parlé
Trohemi troma i hul Polinesi Trohemi troma i hul Melanesi Oseani mama hul (<i>hul hul hul</i>) Troma i hul.	Trohemi matre tro easè a i hul Polinesi Trohemi matre tro easè a i hul Melanesi Oseani troma i hul (<i>i hul, i hul, i hul</i>) Matre tro easè a i hul.

La chanson permet alors d’accéder à des usages diversifiés de langues et variétés de langues : les mobiliser ou les faire entrer en contact d’une façon ou d’une autre. Les plurilinguismes se perçoivent dans les pratiques chantées.

3.2. Des chansons plurilingues

Les 16 chansons plurilingues de mon corpus mélangent généralement deux ou trois langues comme l’illustrent les extraits de chansons suivants. Le célèbre titre *Océanie*²⁴ (2008) du groupe drehu Mexem, repris ensuite par Edouard Wamai surnommé Edou dans sa carrière solo, puis par Tim Sameke et We Ce Ca entre autres, dévoile cette circulation entre langues. Le refrain est en drehu :

²⁴<https://www.youtube.com/watch?v=BGb7zJ1XL2s>

Refrain drehu	Traduction en français
Troemi troma i hul Polynésie Troemi troma i hul Mélanésie Océanie mama hul Océanie Troma i hul.	Viens de Polynésie te joindre à nous pour mettre l'ambiance Viens de Mélanésie te joindre à nous pour mettre l'ambiance Grands frères d'Océanie, entraînons-nous Venez vous joindre à nous pour mettre l'ambiance.

Les deux couplets mêlent deux langues kanak (*drehu* et **nengone**) au français : « emmène-moi sur ton *kenu* » 'la pirogue' (couplets 1 et 2) et « **Boneriridr**, fleur de mes nuits » 'un arbuste aux fleurs très odorantes' (couplet 2). Dans la chanson « Mais pour notre amour » (2'31, *Kölöini wanacore in*) Gulaan mélange les langues drehu/nengone/français. Dans ce titre créé et interprété par Warawi Wayenece en 1984, le **nengone** et l'*anglais* invitent à se rassembler pour chanter et danser ensemble :

Extrait en nengone	Extrait en anglais
Opodone ri hnore Opodone ri uyene Dai eralo sese Dai katralo sese.	We gonna dance together Wo gonna sing together Come on brother it's time Let's go together right now.
Traduction en français	
Nous allons danser tous ensemble Nous allons chanter tous ensemble Sur la cadence des bambous Et sur un air de wekone .	

Deux voix et deux langues s'enchaînent parfois. Tevita et Paul Wamo rendent hommage à leurs parents et célèbrent tout l'amour qu'ils leur ont donné dans *Matua mo Fae-Ekölöini Nenë*²⁵ : ils entremêlent wallisien et drehu, chanson et slam. La structure vocale s'organise selon une alternance entre leurs deux voix avec tuilages ponctuels, puis, par une superposition des deux. Le premier prend la suite de l'autre avant que le premier n'ait terminé. Cette entrée vocale anticipée sur la fin de phrase génère un recouvrement plus ou moins long des deux voix et donc des deux langues (2016 : 1'36-1'51 ; 2'55-3'17) :

- *Malo* (Tevita) : merci, bravo et courage en wallisien ;

²⁵<https://www.youtube.com/watch?v=ab6-H3A03iY>

- *Ekölöhini Nenë* (Paul Wamo) : *ekölöhini*, est une exclamation drehu exprimant la gratitude et l'amour porté à sa maman (*nenë*).

Chaque voix prend le relai de l'autre sans la copier. Chacune répond à l'autre avec ses propres mots : en dialogue. Le son vocalique « u » est chanté par Tevita. Des chuintements rythmés sont ajoutés par Paul Wamo (1-56-2'23) : c'est un élément vocal caractéristique des danses kanak. Les deux se superposent (2'42) dans cette chanson commune.

Le mélange des langues peut aller au-delà de deux ou trois langues au sein d'une même interprétation. Le titre *Ko we kara*²⁶ - *Hymne à la Pays*, sorti en 1987 en pleine période insurrectionnelle communément appelée « Les Événements »²⁷ (1984-1988), est interprété en huit langues de Calédonie (que je présente par ordre alphabétique ici) : anglais, bahasa indonesia, créole réunionnais, français, nengone, tahitien, vietnamien, wallisien. Plus récemment, la chanson *Où que nous mène le vent*²⁸ de Sacha Terra, David Leroy et Tim Sameke (2014) fait dialoguer dix langues de l'archipel : anglais, bahasa indonesia, créole réunionnais, drehu, français, futunien, iaai, nengone, tahitien et wallisien. Ainsi, l'anglais, le créole, le nengone, le tahitien et le wallisien se succèdent dans le premier couplet. Le dernier refrain est chanté en créole, français, futunien et nengone. Les voix célèbrent le « vivre ensemble » et le « destin commun », concepts clés des Accords de Matignon-Oudinot (1988) et de l'Accord de Nouméa (1998), notamment dans les langues suivantes :

tahitien
<i>Ua here tatou hia tatou</i> (0'54-0'58)
iaai
<i>Inya möu nyi hnyei eang kaledoni</i> (1'44-1'49)
wallisien
<i>Tou fakatahi mo si'i hahai</i> (3'31-3'35)
nengone
<i>Nodegu dai saluso</i> (3'40-3'45)

²⁶<https://www.youtube.com/watch?v=X5C-5TwoyhE>

²⁷ « Suivant un schéma classique, des revendications d'abord culturelles au début des années 1970 deviennent politiques avec la création d'un front indépendantiste en 1979 et le déclenchement d'une période insurrectionnelle de 1984 à 1988 - les « Événements », qui culminent avec le drame de la grotte d'Ouvéa, où quatre militaires français et dix-neuf militants indépendantistes perdent la vie. Période de transition, les accords de Matignon-Oudinot inaugurent une décennie de réconciliation entre les communautés, sur la base d'un rééquilibrage économique et d'une accession des indépendantistes à l'exercice du pouvoir dans deux des trois provinces du territoire » (Salaün et Vernaüdon, 2009 : 66).

²⁸<https://www.youtube.com/watch?v=57Sec2dVuh4>

Pour renforcer la notion d'unité, les termes *node* (nengone), *loku fenua* (wallisien) et *to'u fenua* (tahitien) traduisent l'enracinement des hommes en « terre » de Nouvelle-Calédonie. Outre la nature plurilingue du texte, l'arrangement musical vise à représenter les pluralités sociales calédoniennes. Des éléments sonores accompagnent l'ensemble des voix : des rythmes polynésiens, kanak, des rythmes frappés par les mains et sur le corps, des cris et chuintements qui ponctuent les interprétations de danses océaniques.

Des chansons plus récentes telles que *Pilou Cagou* (2015) de Tim Sameke ou *Oceania* (Collectif, 2016) célèbrent aussi les diversités linguistiques du pays. Le titre *Oceania* se construit à partir de neuf couplets (8 en langues kanak et un en français) :

Couplet 1	iaai	Couplet 4	paicî	Couplet 7	yuanga
Couplet 2	xârâcùù	Couplet 5	nengone	Couplet 8	numèè
Couplet 3	drehu	Couplet 6	français	Couplet 9	ajië

L'interprétation est ponctuée d'un refrain en anglais tous les trois couplets :

Extrait du refrain	Traduction en français
Let's be together (...) Pacific people Give me your hand now Together we're stronger.	Soyons ensemble Peuple du Pacifique Donne-moi ta main Ensemble, nous sommes plus forts.

Le mélange des langues dans les chansons calédoniennes permet *la rencontre des mondes*²⁹ (Vocal, 2016) : « une façon de (...) « faire passer d'un Monde à d'autres », de découvrir les langues de ceux qui font le chœur de la Nouvelle-Calédonie » (récit autobiographique 3, Nouméa, 21.06.2017). C'est aussi un moyen d'exprimer et de mettre en musique ses perceptions des diversités linguistiques de l'archipel : en cela, des liens que la chanson permet de créer ou de maintenir.

4. Des chansons qui font pont entre langues, hommes et espaces

4.1. Des langues et musiques qui rassemblent

Les chansons sont un appel à l'harmonie entre langues et cultures : elles invitent à accorder les diverses voix, pour chanter et danser ensemble. La thématique de l'invitation à la rencontre, à la tolérance et au partage revient de façon significative dans mon corpus (21 chansons sur 43). On la retrouve

²⁹ Pour reprendre le titre d'un spectacle de la chorale Vocal en 2016 (<http://groupe-vocal-nc.net>).

dans la chanson en wallisien *Toho mai* « Danse avec nous » d'Ernest Kolotolu. En voici un extrait :

Wallisien	Traduction en français
<p><u>Couplet 1</u> Faka tapu ki toku taiake Numea sii fenua kehe Mo Uvea na sioku kele Manaïa fia mee mo koe.</p>	<p><u>Couplet 1</u> Salutation à la jeunesse Ici à Nouméa Sans oublier nos origines Le groupe Manaïa va nous faire danser ensemble.</p>

L'union, grâce à la chanson, est aussi perceptible dans un hymne nengone composé par Warawi Wayenece pour l'ouverture du Festival des Arts du Pacifique prévu en Nouvelle-Calédonie, 1984³⁰ :

Nengone	Traduction en français
<p>Ci kedi buhniyengo Ri era ne opodone Opodone ri hnore Opodone ri uyene</p>	<p>Pour nous les peuples Les peuples du Pacifique Nous allons danser tous ensemble Nous allons chanter tous ensemble</p>

Relier les voix (langues, mélodies, rythme, corps) est un thème qui apparaît également dans le titre en tahitien *Himene nae, ori nae* « Chantons, dansons » de Tommy Mana (2005) :

Tahitien	Traduction en français
<p><u>Couplet 1</u> Iaorana pauroa tatou Amui mai ia matou a ori ori nae E himene pauroa tatou Na roto i to tatou oaoaraa.</p>	<p><u>Couplet 1</u> Salutations à tous Venez danser avec nous Et partager la joie De mélanger nos voix.</p>

En définitive, on confère aux langues chantées des facultés inclusives, comme le révèle le titre drubea *Tree Pwaita*³¹ :

³⁰ En raison des « Événements » (1984-1988), le festival sera organisé par la Polynésie française.

³¹ Merci à Laure Tindao pour la proposition de ce titre.

Drubea	Traduction en français
Vee re yë pa vee re mu pare Nri te trokwa-re yë. Maa vaco xee Nri te pekakoo-re yë Nri te xi-re mwii-re yo yë.	Nos paroles sont aussi les vôtres Elles nous préservent Ces paroles-là Nous appartiennent Et nous donnent la force.

Instrument de lien social, la chanson fait *pont* entre les langues et les hommes: elle permet de passer d'une langue et/ou d'une culture à l'autre, d'un environnement à un autre. Dans un archipel à fortes mobilités sociales, internes comme externes (Pestaña, 2012), elle est à la fois le chemin (pour reprendre une métaphore océanienne usuelle) et la direction.

4.2. Langues, chansons et mémoires sensibles lors de mobilités

Je souhaite me focaliser à présent sur l'analyse de la chanson en tant qu'objet incarnant l'expression d'un récit personnel. Quelle mémoire sensible réveille-t-elle ? Elle évoque des personnes, des relations sociales, des moments importants de sa biographie, des sentiments. Elle fait état de représentations singulières comme communes. Elle retrace des rêves, des souvenirs plus ou moins anciens, des projets, des utopies. Elle mentionne des lieux plus ou moins lointains, des racines, parfois des déracinements.

C'est ce que dévoile ce titre paicî *Auuu Go nîmî-rî*³² du groupe *Wedë*. Il est chanté sur fond vocal d'*aeae*, onomatopées centrales dans les chants d'hommes à deux voix, chants au cœur des danses collectives en rond interprétées lors d'événements coutumiers. Les voix masculines sont accompagnées par des *bwanjep* et des bambous pilonnés³³, soutenus par une batterie : ces deux percussions caractéristiques des musiques kanak (acoustiques comme amplifiées) frappent le rythme « du nord »³⁴. Les paroles imagées soulignent la tristesse d'être éloigné des siens. Les références aux *nû* le « cocotier » (la femme) et *waapwii* le « pin colonnaire » (l'homme) fondent le système symbolique kanak. Elles intensifient le sentiment d'enracinement (et d'exil) exprimé :

³² <https://www.youtube.com/watch?v=AY0w2Vz4GjU>

³³ Deux percussions caractéristiques de la Grande Terre, l'île centrale de la Nouvelle-Calédonie, qui sont jouées ensemble. Le *bwanjep* est un idiophone végétal de forme triangulaire, joué par paire : le musicien les tient dans la main par la pointe et les frappe l'un contre l'autre. Le bambou pilonné ou pilonnant se joue par paire également, un dans chaque main. Leur dimension (hauteur et diamètre) varie en fonction de la taille du musicien. Chaque bambou, dont tous les noeuds ont été évidés sauf le dernier, sont frappés au sol l'un après l'autre.

³⁴ Les rythmes kanak se distinguent entre le nord de la Grande Terre, le sud et les îles Loyauté (cf. Ammann, 1997).

Paicî	Traduction en français
<i>Refrain</i> Auuu! Go nîmî-rî nâpô kôô nâ podau wâiti nâbênî Auuu! I nû kôô mä i waapwii kôô.	<i>Refrain</i> Aouh ! Je pense à ma tribu, si loin de moi en ce moment. Aouh ! Mon cocotier et mon pin colonnaire.

La mémoire de sa terre d'origine et de ses « traditions » est un des thèmes fréquents (11 chansons). Dans les années 70', le boum du nickel et le développement économique qu'il suscite ont pour effet de faire converger diverses populations vers la capitale Nouméa : en provenance des îles Loyauté notamment. Le titre *Troni treijepin*³⁵ « Je pleure avec nostalgie en pensant au temps d'autrefois », est maintes et maintes fois repris et arrangé³⁶ par divers interprètes loyaltiens. La chanson, populaire chez les drehuphones, évoque un rapport nostalgique au passé et aux habitudes quotidiennes de son espace natal :

Version drehu	
Drehu	Traduction en français
Troni treijepin lo itre drai hnapane (X3). Eni a utipi troa ulumi gejë. Ame enehila ase hë nyihnane. Hnei trepe kofi me sixa me kahaitr.	Je pleure (avec nostalgie) l'ancien temps (ter). Je descends boire de l'eau de mer pour me fortifier. Maintenant, c'est remplacé Par le bol de café et la cigarette et l'alcool.
Troni treijepin lo itre drai hnapane (X2)	Je pleure (avec nostalgie) l'ancien temps (bis).

Les chansons circulant, passant d'une langue à l'autre, elle l'est tout autant chez les nengonephones :

³⁵

https://www.youtube.com/watch?v=yPfU8yMWw-U&feature=share&fbclid=IwAR1g3V-E1hTUtv5SxlveyomZKc9kz_rCF2RdcLV5HJt9rATUXTSFkhiVANQ

³⁶ L'artiste Paul Wamo s'inspire de ce chant populaire dans « Ça se passe comme ça » (2008) en terminant sa création plurilingue par « Et chanter : 'Tro ni a treije Pine lo itre drai hnapane' ('je pleure l'ancien temps') » (cf. Geneix-Rabault et Fillol, à paraître).

Version nengone	
<i>Bane ci ie oli</i> « je pleure les temps anciens » :	
Nengone	Traduction en français
Ri nidi beore, inu ci icelu Kua cede cele hathu co engetac Ka onom'edi ha na winedi Hnei cede kafe ne sixa ne kua kec. Inu ci maneon'ore Ta rane kodrihne.	Tôt le matin, je descends à la mer Boire une gorgée d'eau de mer pour être en forme Mais aujourd'hui c'est remplacé Par le café, la cigarette et l'alcool. Je pleure, je pleure, Les temps anciens.

Le voyage d'une chanson est parfois très étendu.

Le titre mélancolique *Nengone*, *hnegu hna* exprime l'attachement à l'île de Maré : il souligne le désir tout autant que l'espoir d'un retour. Elle est chantée en Nouvelle-Calédonie et ailleurs : ici en Polynésie française³⁷. Elle peut être revisitée par des hommes, des femmes, des jeunes³⁸ et des vieux³⁹. Elle est mobilisée en diverses circonstances : ici, par des militaires lors du défilé du 14 juillet dans les rues de Nouméa⁴⁰. Elle est interprétée par des chorales⁴¹ polyphoniques à la façon « taperas ». Elle entre en dialogue avec d'autres communautés accompagnées par divers instruments de musique, tels que des anklung et des gamelan⁴² indonésiens. Les multiples interprétations contribuent à l'enrichissement mélodique, rythmique, instrumental de cette chanson. Réciproquement, elles participent à l'enrichissement linguistique, culturel, musical et social de ceux qui l'interprètent :

Nengone	Traduction en français
Nengone, hnegu hna yara maneon ri ta ezien ore hna ithua.	Maré, que je n'ai cessé de pleurer depuis que je me suis séparé de toi.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=-LUT15iZN0Q>

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=3tSLYj9Fbdc>

³⁹ Terme respectueux en Nouvelle-Calédonie, pour désigner le statut social d'une personne : celle qui a vécu et a de l'expérience (le sage en quelque sorte).

⁴⁰ Défilé du RSMA (2020), sur un rythme binaire de marche militaire et ponctuations rythmiques *haka* (maori) en fin de phrase (https://www.youtube.com/watch?v=g8SOJ_IO-7I).

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=tQ8SL1xejc0>

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=TuO_qbqoX8I

Si la chanson voyage, elle invite au voyage et permet aussi de voyager.

Roy Assaya, musicien originaire de l'île d'Atchin près de Malekula au Vanuatu, s'est installé en Nouvelle-Calédonie et y a suivi des études musicales au conservatoire de musique et de danse de Nouvelle-Calédonie. Depuis l'obtention de son certificat de musicien intervenant territorial, il mène des actions musicales dans les écoles calédoniennes. Il entretient le lien avec sa terre natale *via* ce titre *Melek mare lamös*⁴³ emprunt du désir (nostalgique) de la revoir. Une chanson qu'il tient à transmettre aux élèves dans le cadre de ses activités pédagogiques :

Tojan	Traduction en français
Melek mare lamös (X2) Meronge ralan intas sovijer Lolak mu werei pe vela.	Je suis en haut de la montagne (bis) J'entends la mer au loin Je voudrais aller la voir.
Lola mu werei pe vela (X2) Meronge ralan intas sovijer Lola mu werei pe vela.	Je voudrais aller la voir (X2) J'entends la mer au loin Je voudrais aller la voir.

Moyen d'expression d'appartenances parfois plurielles, proches ou lointaines, la langue chantée contribue à entretenir l'attachement social à un/des lieux fondateur-s de son identité dont on s'est parfois distancé pour diverses raisons (économiques, éducatives, politiques) : « quand je me suis éloigné de ma langue maternelle, la chanson était la seule chose qui me reliait encore à elle » (récit autobiographique 4, Nouméa, 17.04.2018). Langues et chansons sont assimilées aux racines et aux liens : la langue chantée participe, affectivement, à leur maintien.

4.3. Au-delà du sens, des émotions et des imaginaires

La chanson permet de se détacher de sujets souvent sensibles liés aux usages linguistiques normés. Elle permet d'en jouer de plusieurs façons, d'aller au-delà du **sens** par l'appel à l'imaginaire des langues. Le titre *Titi go nâri ja* est une berceuse construite à partir de syllabes sans significations sur le plan sémantique, en mélangeant les sons de plusieurs langues de Nouvelle-Calédonie :

Tiiti go nâri ja go mwâ go mwâ go pilio go tabibi nâ ariko go wakè nâ calatè waapwi ti pajô pajoro ti pa tâ déla ualalai ket. (interprétation collectée auprès d'Ana Gonari, Geneix-Rabault, 2009)⁴⁴.

⁴³ https://denc.gouv.nc/sites/default/files/videos/04-cia_cham_melek_mare_v2.mp4

⁴⁴ <https://www.alk.nc/langues/paici/corpus/berceuse-tiiti-go-nari-ja-berceuse>

La berceuse est interprétée par les femmes qui s'occupent des tout-petits dans l'intimité de la vie familiale. Dans l'espace public et médiatique, deux versions arrangées ont été mises en musique⁴⁵ et popularisées par des musiciens du Département des Musiques Traditionnelles et Chants Polyphoniques Océaniens, un service du Conservatoire de musique et de danse de Nouvelle-Calédonie. On la fredonne pour le plaisir de s'amuser avec des sonorités de langues que l'on agence les unes avec les autres, sans évoquer de message particulier. La signification littérale d'une chanson est parfois secondaire. Car les sonorités nous émeuvent, comme le relate Marianne Canehmez, chanteuse et musicienne du groupe Inu⁴⁶ :

Récit autobiographique 3

« J'ai commencé à apprendre à chanter des morceaux en gene drehu, la langue de Lifou. Et j'ai vachement aimé la sonorité de la langue. Avant même de comprendre les mots, voilà, c'est le son des langues que j'aime. En fait, on peut être touché par des chansons dont on ne comprend pas les langues ou la langue » (entretien avec Marianne Canehmez, *Les langues dans la Ville*, Colombel-Teuira *et al.*, 2016b : 21'21-21'43).

Pour elle, chanter la diversité (anglais, drehu et français au sein de son groupe) « touche plus de gens », « fait un peu tomber les barrières », « contribue à s'ouvrir aux autres » (*idem* : 22'00-22'29). Écouter une chanson relève du **sensible** et de l'émotion. On aime écouter les langues, les danser et les chanter : parfois « de façon phonétique » (*idem* : 21'43-21-45). Il n'est d'ailleurs pas sûr que la compréhension littérale du texte joue toujours en sa faveur, ce que peut illustrer mon dernier exemple. *Waipeipegu*⁴⁷ (1995). C'est une chanson composée par Dick Buama du groupe Gurejele dans sa version initiale (Geneix-Rabault et Waicane, 2015 : 38) :

⁴⁵ Deux versions arrangées ont été diffusées en ligne : l'une en 2019 (<https://www.facebook.com/422535701878197/videos/2983095675058250>) ; une autre en 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=Y-rUZPocpyc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2wTc6tfJgNnm2G4nJBAK71F6xpPOTTZB3w84HWDCBZUUg1LliOrUveRjQ>).

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=p1BxEvZ7_5c

⁴⁷ Je choisis volontairement cette séquence *live* du titre pour illustrer mon propos (<https://www.youtube.com/watch?v=HlrCyFFOQkM>). *Waipeipegu* est un terme polysémique soulignant le caractère naïf, arrogant, crédule et irrévérencieux d'une personne.

Nengone	Traduction en français
Si Faras hna uan co ru uno recicango, Bone hna laenatan ko pene nod ha tango. Si Faras ci dihma, si faras ci menu. Bone co corilu, thotho di ko melei. <i>(Extrait du refrain)</i> We waipepegu, waipeipe, (...) Inu wa si nengone.	La France a abusé de nos pères, Elle nous a dit que notre culture n’existait plus. La France est arrogante, le pouvoir est dupe. Elle a cru nous tenir, mais elle ne possède que poussière. <i>(Extrait du refrain)</i> Espèce de prétentieuse, prétentieuse, Moi je suis de Nengone.

En engageant une vive critique sociale et politique, il dénonce les rapports de domination et règle ses comptes avec la « France coloniale ». Coup de cœur musical des Calédoniens, la chanson a marqué l’histoire de la musique kaneka et de la vie musicale au sein de l’archipel. Elle fait en quelque sorte partie du « patrimoine calédonien commun ». Elle continue de rassembler les communautés et les générations qui la fredonnent, la chantent, la jouent à la guitare ou la dansent. Elle fédère des moments de partage festifs. En dévoiler le contenu sémantique serait en quelque sorte perdre la « réalité imaginée » de sa signification : celle que construit chacun-e-s à son écoute, celle de l’imaginaire interprétatif. Parler de l’articulation entre langues et chanson, c’est donc aussi réfléchir à leur dimension **sensible**. Des chansons qui se partagent, qui éveillent le corps, les sens et les émotions. Pour un chanteur (qui souhaite rester anonyme), les langues chantées évoquent :

Récit autobiographique 4

« des souvenirs joyeux, dans une atmosphère festive où la diversité des voix chantent. Elles résonnent. Ce sont des mélodies, des paroles, des gestes. Des improvisations ». (chanteur, Nouméa, 7.02.2018)

Des chansons qui se présentent comme un chemin de rencontres, de dialogues et de partages avec les autres.

6. Pour finir

Au sein d’un archipel en situation postcoloniale, la reconnaissance des langues locales minorées est d’abord passée par la musique. Par l’analyse d’un répertoire de chansons calédoniennes plurilingues, j’ai voulu expliquer les relations fécondes entre langues et chansons. Les mélanges et les alternances de langues qui sont chantées donnent naissance à des formes et des usages linguistiques qui ne cessent de se renouveler. En tant que pratique sociale, la chanson ouvre des accès à un éventail de ressources sur la façon d’être ou de devenir plurilingue, sur les langues et l’histoire de ceux

qui les mettent en musique. Un vivier d'objets dont l'école peut tirer avantage en exploitant leur potentiel pédagogique et qui éclaire tant le sociodidacticien que le sociolinguiste. Chansons et langues se sont naturellement conquises l'une et l'autre pour cheminer ensemble et valoriser le monde plurilingue. Elles annoncent peut-être les chemins arc-en-ciel du « vivre ensemble » de demain : ceux d'une société idéale.

Bibliographie

- Ammann R. (1997). *Danses et musiques kanak*, Nouméa, ADCK.
- Bensignor F. (dir.) (2013). *Kaneka. Musique en mouvement*, Paris, ADCK-CCT-POEMART.
- Calvet L.-J. (2013). *Chanson, la bande-son de notre histoire*, Paris, Archipel.
- Calvet L.-J. (1999). *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon.
- Calvet L.-J. (1981). *Chanson et Société*, Payot.
- Castro-Koshy E., Aurima-Devatine F., Tehei'ura M., Devatine T. (2016). « Discussion sur « Pina'ina'i : écho de l'esprit et des corps » », *Journal de la Société des Océanistes*, 142-143.
- Claveron Y. (2015). *Petite introduction aux postcolonial studies*. Paris, Kimé.
- Colombel-Teuira C., Fillol V., Geneix-Rabault S. et Vandeputte-Tavo (2016a). *Les langues dans la ville : pratiques plurilingues et artistiques à Nouméa*, Rapport de Recherche, Nouméa, CNEP-UNC-DGLFLF.
- Collectif (2016). *Chante-Moi*, Nouméa, SELCK-VR.
- Colombel-Teuira C., Fillol V., Geneix-Rabault S. et Vandeputte-Tavo (2016b). *Les langues dans la ville*, Documentaire de valorisation de la recherche, 26', Nouméa, CNEP-UNC-DGLFLF, réalisé par Alan Nogues.
- Diainon R. (2018). *Revitalisation d'une langue kanak ultra-minoritaire en milieu communautaire : le haméa de Kouaoua (Nouvelle-Calédonie)*, Mémoire de Master 2 EOP non publié, Nouméa, UNC.
- Di Meglio A. et Sorba N. (2019). « Le chant en corse : voix et vitalité d'un peuple », Conférence dans le cadre des *Rencontres scientifiques LaFef* « Langues et chansons », St-Étienne, Université de St-Étienne.
- Fillol V. et Geneix-Rabault S. (2017). « Répertoires de chants pour des répertoires langagiers pluriels ou comment imaginer une école plus inclusive (de la pluralité linguistique et artistique) », Conférence organisée dans le cadre d'une Journée Recherche-Action-Formation, Université de St-Etienne, St Etienne, 31 mai 2017.
- Geneix-Rabault S. et Fillol V. (à paraître). « Pari-Pari, Viv(r)e les langues avec la chanson », in Cortier C, Rispaill M. et Villa-Perez V. (dirs.), *Rencontres scientifiques LaFef* « Langues et chansons », St-Étienne, Université de St-Étienne.
- Geneix-Rabault S. et Gannier O. (2016). « Des premiers écrits religieux en langues kanak aux créations littéraires et musicales contemporaines :

- historique et réalisations en Nouvelle- Calédonie », in Parizet S.(dir.), *La Bible dans les littératures du monde*, Nanterre, éditions du Cerf.
- Geneix-Rabault S. et Razafimandimbimanana E. (2021, à paraître). « *Namuu'je*. Les médiations pluriartistiques pour un écosystème valorisant la pluralité des langues et des savoirs », in Brown P. et Gaertner-Mazouniactes N. (éds.), *Small Islands, Big Issues. Pacific Perspectives on the Ecosystem of Knowledge*, Peter Lang.
- Geneix-Rabault S., Dotte A.-L., Bearune S. (2020). « *Heeun-Kot* - Un hymne sur air de « destin commun » en Nouvelle-Calédonie », in Bacot P., Bonnet V., Genton F. (coord.), 'Chanter le collectif. Hymnes nationaux, patriotiques, partisans, sportifs...', *Mots. Les langages du politique*, p. 25-41.
- Geneix-Rabault S. (2019). « Des airs de kaneka à Nouméa. Diversité de langues et de musiques pour un repertoire pluriel », in Damont-Guillot A. et Bachir-Lopuyt T. (dirs.), *Une pluralité audible. Musiques et mondes sonores en contact*, Tours, Presses universitaires de Tours, p. 49-65.
- Geneix-Rabault S. (2018). « Hors normes ? Quand la diversité linguistique et culturelle inspire le répertoire chanté des enfants (Nouméa, Nouvelle-Calédonie) », in *Cahiers d'ethnomusicologie 31. Enfants musiciens*, Genève, ADEMCH, p. 87-103.
- Geneix-Rabault S. (2016). « *Mu kwâ, ngoo kwâ* !Chantons, chantez les langues enchantées ! », inColombel-Teuira C., Fillol V. et Geneix-Rabault S. (dirs.), *Littéracies en Océanie : enjeux et pratiques*, Paris, L'Harmattan, Collection « Portes océanes », p. 223-239.
- Geneix-Rabault S. (2008).« *Nyima me elo thatraqai haa nekônatr ngöne la gene drehu : Chants et jeux chantés pour enfants en langue drehu. Analyse de l'expression d'un répertoire en évolution constante (Îles Loyauté - Nouvelle-Calédonie)* », in Despringre A.-M. (dir.), Thèse de doctorat d'ethnomusicologie, Paris, Paris IV-La Sorbonne-LACITO-CNRS.
- Geneix-Rabault S. et Waicane D. (2015). « Era Kaneka », *Endemix*, n° 12, Nouméa, Endemix, Poemart, p. 38.
- Grimbert P. (1997). « La chanson, un art mineur? », in *Les cahiers de l'éveil*, 3, p. 37-5 (https://www.enfancemusique.asso.fr/wp-content/uploads/2016/01/cahiers_eveil_3_web.pdf).
- Jorédié M.-A. (2009). *AbcderKaasé - Abécédaire en xârâcùù*, Nouméa, éditions Tabu.
- Kasovimoin A. (2018). *La co-construction de corpus en langue(s) kanak (xârâcùù) : d'une initiation à l'écrit vers une mise en oeuvre commune progressive. Pratiques littéraciques et (re)valorisation*, Mémoire de Master 2 EOP non publié, Nouméa, UNC.
- Labov W. (1976). *Sociolinguistique*, Paris, éditions Minuit.
- Mana T. (2005). *Chants et musiques d'Océanie*, Nouméa, Scéren-CDP Nouvelle-Calédonie.

- Pestaña G. (2012). « Les flux migratoires entre provinces de la Nouvelle-Calédonie : essai de déconstruction et de non-simplification d'un phénomène social et géographique total », in Faberon J.-Y. et Mennesson Th. (dir.), *Peuple premier et cohésion sociale en Nouvelle-Calédonie*, Aix-Marseille, Presses Universitaires d'Aix-Marseille. p. 217-229.
- Rispail M. (2008). « Si je vous parle de chansons, est-ce que je fais de la sociolinguistique? », in Bourgois C. et Moussirou A. (dir.), *Les boîtes noires de L.-J. Calvet*, Paris, Écriture.
- Rispail M. (2005). « Le rôle de la chanson dans la vie ou la survie des langues minorées », in Rispail M. (dir.), *Langues maternelles : contacts, variations et enseignement*, Paris, L'Harmattan, p. 135-151.
- Rispail M. (2000). « Quand les villes se mettent à chanter. Jalons pour un imaginaire urbain ? », in Calvet L.-J. et Moussirou-Mouyama A. (dirs.), *Le plurilinguisme urbain*, AIF/Didier érudition.
- Solune (2013). *Notes de voyage*, Nouméa, L'Herbier de feu et Storymix éditions (album CD).
- Sorba N. (2018). « La chanson corse : outil pédagogique et moteur de la revitalisation du corse ». in Journée en homme à Marielle Rispail, Langue(s), école(s) et société(s) : quelles imbrications, quelles interventions ?, St-Étienne, Université de St-Étienne.
- Razafimandimbimanan E., Dotte A.-L., Fillol V. et Geneix-Rabault S. (soumis). « 'Qenelapa ka tru alameken'. Valeurs et pyramides des langues : de l'héritage monolingue à l'agir plurilingue », in Léger L., McLaughlin M. et Urbain E. (dirs.), *Langues de valeur et valeurs des langues*, Réseau Francophone de Sociolinguistique, Ottawa.
- Salaün M. et Vernaudon J. (2009). « La citoyenneté comme horizon. Destin commun demande sociale et décolonisation de l'école en Nouvelle-Calédonie aujourd'hui », in *Revue Anthropologie et Sociétés*, vol. 33, n° 2, p. 63-80 (<https://www.erudit.org/fr/revues/as/2009-v33-n2-as3641/039298ar/>).
- Tellitocci E. (2018). « Les berceuses : un travail cinématographique singulier », in *Bébé attentif cherche adulte(s) attentionné(s)*, p. 643-645.
- Wamo P. (2008). *J'aime les mots*, Nouméa, L'Herbier de feu (album CD).

AUTEURE

Maitre de Conférences en Lettres, langues et cultures régionales (LLCER) à l'UNC, et HDR en Sciences du langage depuis 2020, **Stéphanie GENEIX-RABAULT** tente d'articuler l'analyse sociolinguistique à la didactique des langues et des cultures. Ses recherches consistent à décrire et dévoiler des ressources linguistiques minorées par le biais des expressions artistiques. Elles visent à renforcer leur présence dans diverses actions sociales et académiques. Dans ce domaine, elle a collaboré à un programme de

recherche sociolinguistique mettant en lumière la richesse et la complexité des dynamiques de contacts de langues et de cultures en contexte urbain : *Les langues dans la ville : pratiques plurilingues et artistiques à Nouméa* (Colombel-Teuira, Fillol, Geneix-Rabault et Vandeputte, 2016). Et elle a écrit conjointement avec E. Razafimandibimanana, un chapitre d'ouvrage scientifique sur « Les médiations pluriartistiques pour un écosystème valorisant la pluralité des langues et des savoirs » (Brown & Gaertner-Mazouni (éds.), 2021, *Small Islands, Big Issues. Pacific Perspectives on the Ecosystem of Knowledge*, Oxford, Peter Lang).