



<http://researchspace.auckland.ac.nz>

### *ResearchSpace@Auckland*

#### **Copyright Statement**

The digital copy of this thesis is protected by the Copyright Act 1994 (New Zealand).

This thesis may be consulted by you, provided you comply with the provisions of the Act and the following conditions of use:

- Any use you make of these documents or images must be for research or private study purposes only, and you may not make them available to any other person.
- Authors control the copyright of their thesis. You will recognise the author's right to be identified as the author of this thesis, and due acknowledgement will be made to the author where appropriate.
- You will obtain the author's permission before publishing any material from their thesis.

To request permissions please use the Feedback form on our webpage.

<http://researchspace.auckland.ac.nz/feedback>

#### **General copyright and disclaimer**

In addition to the above conditions, authors give their consent for the digital copy of their work to be used subject to the conditions specified on the Library Thesis Consent Form.

University of Auckland

School of European Languages and Literatures

French Department

Université de la Nouvelle-Calédonie

Département de Lettres, Langues et Sciences Humaines

**La fiction face au passé :**

Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire  
océanienne contemporaine

Thèse pour le doctorat

Présentée par Stéphanie VIGIER

Sous la direction de :

PR Paul DE DECKKER

PR Raylene RAMSAY

Année 2008

*A Gabriel Poëdi.*

*« Inside us the dead  
like sweet-honeyed tamarind pods  
that will burst in tomorrow's sun  
or plankton fossils in coral  
alive at full moon dragging  
virile tides over coy reefs  
into yesterday's lagoon. »*

Albert Wendt

## **Remerciements**

*Au seuil de ce travail, je tiens à adresser mes plus chaleureux et sincères remerciements à tous ceux sans qui il n'aurait jamais pu aboutir :*

*A mes deux directeurs, Paul De Deckker et Raylene Ramsay, pour leur disponibilité et leur soutien constant, tant matériel que moral et intellectuel ;*

*A Déwé Gorodé, Patricia Grace et Witi Ihimaera pour m'avoir aidée en me consacrant de leur temps et en acceptant de répondre à mes questions ;*

*A Mounira Chatti et Véronique Fillol pour leur aide et leurs conseils ;*

*A toute l'équipe du French Department et à Rosemary Erlam de l'université d'Auckland pour leur accueil toujours chaleureux et leur aide ;*

*Aux étudiants et à toute l'équipe du département de L.L.S.H. de l'université de la Nouvelle-Calédonie, et plus particulièrement aux étudiants et à l'équipe de la filière LC.R., pour tout ce qu'ils m'ont apporté pendant les années passées à l'U.N.C.*

*A la famille Capdeboscq-Poëdi-Vigier et à Jimmy pour toutes les joies et les peines partagées et pour leur présence dans les moments de doute et d'angoisse ;*

*A Gaby, si cruellement absent et pourtant si présent.*

**La fiction face au passé :**  
**Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire**  
**océanienne contemporaine.**

<b>INTRODUCTION GENERALE .....</b>	<b>8</b>
<b>PROLOGUE : ÉLÉMENTS D'HISTOIRE OCEANIENNE.....</b>	<b>27</b>
<i>a) Unité et diversité de l'Océanie. ....</i>	<i>27</i>
<i>b) Le peuplement de l'Océanie. ....</i>	<i>30</i>
<i>c) Sociétés précoloniales. ....</i>	<i>34</i>
<i>d) Premiers contacts européens. ....</i>	<i>39</i>
<i>e) Colonisations. ....</i>	<i>45</i>
<i>f) Réveils océaniens. ....</i>	<i>53</i>
<b>PREMIÈRE PARTIE : CADRES THÉORIQUES.....</b>	<b>59</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>60</b>
<b>CHAPITRE 1 : AUTOUR DE L'HISTOIRE.....</b>	<b>62</b>
1.1. LE PASSE, L'HISTOIRE ET LA MEMOIRE. ....	62
1.2. LES CONCEPTS D'HISTOIRE ET DE MEMOIRE.....	72
1.2.1. <i>Qu'est-ce qui fait histoire ou mémoire ?.....</i>	<i>72</i>
1.2.2. <i>La dimension spatio-temporelle de l'histoire et de la mémoire.....</i>	<i>75</i>
<i>a) Espace, temps ou espace-temps ? Débats contemporains. ....</i>	<i>76</i>
<i>b) La construction spatio-temporelle des concepts d'histoire et de mémoire. ....</i>	<i>82</i>
<b>CHAPITRE 2 : LES OCEANIENS ET L'HISTOIRE. ....</b>	<b>85</b>
2.1. DISCOURS OCCIDENTAUX.....	85
2.2. PERSPECTIVES CONTEMPORAINES. ....	92
<i>a) Temporalités océaniques. ....</i>	<i>93</i>
<i>b) Pour une historicité océanique. ....</i>	<i>101</i>
<b>CHAPITRE 3 : HISTOIRE, ESPACE ET TEMPS EN LITTERATURE. ....</b>	<b>105</b>
3.1. HISTOIRE ET FICTION : COMMENT ET POURQUOI LA FICTION REPRESENTE-T-ELLE L'HISTOIRE ?	105

a)	<i>Quelques éléments d'histoire littéraire</i> .....	106
b)	<i>L'entrecroisement entre histoire et fiction</i> .....	108
c)	<i>Histoire et fiction dans un contexte postcolonial</i> .....	114
3.2.	ESPACES-TEMPS NARRATIFS.....	117
a)	<i>Espace, temps et histoire</i> .....	118
b)	<i>Les modalités de la représentation littéraire de l'espace et du temps dans la fiction</i> .....	121
<b>CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE</b> .....		<b>125</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE : FICIONS OCÉANIENNES ET REPRÉSENTATION DU PASSÉ</b> ....		<b>126</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....		<b>127</b>
<b>CHAPITRE 4 : FIGURES DE L'HISTOIRE</b> .....		<b>129</b>
4.1.	MODES DE REPRESENTATION DU PASSE HISTORIQUE.....	130
4.1.1.	<i>Les figures de l'histoire dans la fiction : une évidence complexe</i> .....	130
4.1.2.	<i>Visages du passé</i> .....	132
a)	<i>Cadres et codes socio-historiques</i> .....	133
b)	<i>Mise en scène des sources historiques : le témoignage et l'archive</i> .....	144
c)	<i>Figurations du procès historique</i> .....	148
d)	<i>Une poétique de la trace</i> .....	151
4.2.	COMPOSITIONS NARRATIVES ET ENJEUX GENERIQUES.....	159
4.2.1.	<i>Synchronie et diachronie</i> .....	160
4.2.2.	<i>Histoire intime, histoire collective : l'organisation des plans narratifs</i> .....	164
4.3.	L'IDENTITE GENERIQUE DES RECITS ET SES ENJEUX.....	168
<b>CHAPITRE 5 : POINTS DE VUE SUR LE PASSE</b> .....		<b>175</b>
5.1.	L'AFFIRMATION D'UN POINT DE VUE OCEANIEN.....	175
5.2.	SCENOGRAPHIES.....	193
5.3.	COMPOSITIONS POLYPHONIQUES.....	205
5.2.1.	<i>Procédés polyphoniques</i> .....	205
5.2.2.	<i>Stratégies polyphoniques</i> .....	208
5.2.3.	<i>La mémoire et la parole</i> .....	213

<b>CHAPITRE 6 : HISTOIRE ET FICTION .....</b>	<b>216</b>
6.1. ENONCE FICTIF, ENONCE HISTORIQUE .....	216
6.2. FONCTIONNEMENT ET ENJEUX DES REFERENCES HISTORIQUES DANS LA FICTION OCEANIENNE .....	223
6.3. LA CONSTRUCTION DE L'HISTOIRE .....	233
a) <i>Constitution d'un patrimoine historique</i> .....	234
b) <i>Histoire et mythe</i> .....	236
 <b>CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE.....</b>	<b>242</b>
 <b>TROISIÈME PARTIE : AUTOUR DU CONCEPT D'HISTOIRE.....</b>	<b>243</b>
 <b>INTRODUCTION.....</b>	<b>244</b>
 <b>CHAPITRE 7 : AGIR DANS LE TEMPS.....</b>	<b>247</b>
7.1. LA REHABILITATION DE LA RESPONSABILITE HISTORIQUE OCEANIENNE .....	247
7.2. AGIR DANS L'HISTOIRE, ENTRE LIBERTE ET DETERMINISME. ....	256
a) <i>La condition historique du personnage</i> .....	256
b) <i>Liberté et déterminisme : l'histoire, l'individu et le groupe</i> .....	265
c) <i>Divergences sociales et historicité</i> .....	279
 <b>CHAPITRE 8 : RECIT, HISTOIRE ET TEMPORALITE.....</b>	<b>288</b>
8.1. POLITIQUES ET POETIQUES DU TEMPS .....	290
8.2. UNE POETIQUE DE LA DISCONTINUTE .....	292
a) <i>La « mémoire mutilée »</i> .....	292
b) <i>L'éclatement générique et la concurrence des chronotopes</i> .....	296
c) <i>Déchronologisations</i> .....	303
d) <i>De quelques enjeux d'une poétique de la discontinuité</i> .....	306
8.3. REDONNER UN SENS A L'HISTOIRE.....	308
8.4. FIGURES ET EXPERIENCES DU TEMPS .....	316
a) <i>Déploiement du temps : linéarité et circularité</i> .....	316
b) <i>La prévalence de l'origine et la circulation inverse</i> .....	324
 <b>CHAPITRE 9 : ESPACES OCEANIENS ET HISTOIRE.....</b>	<b>328</b>
9.1. LIEUX, ESPACE, HISTOIRE. ....	329
a) <i>Lieux vécus, lieux de mémoire</i> .....	329

b) <i>Polarisation et historicité de l'espace</i> .....	333
9.2. ESPACES-TEMPS OCEANIENS.....	340
a) <i>Présence du passé et latence du futur</i> .....	340
b) <i>Structuration de l'espace-temps</i> .....	346
<b>CHAPITRE 10 : MODELISATIONS DE L'HISTOIRE.....</b>	<b>359</b>
10.1. LECTURES POLITIQUES.....	361
10.2. CONTRE L'HISTOIRE : L'ETERNITE SACREE.....	367
10.3. LE RECIT DU DESASTRE .....	370
10.4. LA QUESTION DE LA FATALITE .....	373
10.5. DOUBLE CIRCULATION ET SUBSTRATS MYTHIQUES .....	378
10.6. CONFRONTATION OU SYNCRETISME ? .....	386
<b>CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE.....</b>	<b>391</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>393</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>402</b>
1. ŒUVRES LITTÉRAIRES.....	402
a) <i>Corpus</i> .....	402
b) <i>Autres œuvres citées</i> .....	403
c) <i>Anthologies</i> .....	404
2. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE.....	405
a) <i>Histoire, ethnologie, philosophie</i> .....	405
b) <i>Critique littéraire</i> .....	409
c) <i>Critique littéraire sur l'Océanie</i> .....	410
d) <i>Thèses sur les littératures océaniques contemporaines</i> .....	412



## Introduction générale

Qu'est-ce que la littérature océanienne ?

Cette question liminaire et peut-être naïve veut lever tout risque de malentendu, mais aussi indiquer le projet fondateur de cette recherche : écouter et reconnaître les voix du grand « océan d'îles » d'Epeli Hau'ofa<sup>1</sup> dans leur pleine originalité. Il est en effet difficile d'imaginer une situation plus paradoxale que celle de la région Pacifique et de ses habitants, qui ont fait couler tant d'encre occidentale depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais dont la voix propre n'est, aujourd'hui encore, que très rarement entendue en dehors de la région, mais aussi à l'intérieur.<sup>2</sup>

### *Le champ littéraire océanien*

Les corpus littéraires désignés comme « océaniens » varient selon les auteurs : ainsi dans une conférence de 2002 intitulée « Tahiti ou l'atelier d'une invention littéraire »,<sup>3</sup> Daniel Margueron utilisait la dénomination « littérature océanienne » pour évoquer les premiers écrits européens sur le Pacifique et plus précisément Tahiti, réservant aux littératures contemporaines produites par des écrivains maohi les dénominations « *littérature polynésienne francophone dite d'émergence* » ou littérature « *tahitianophone* » pour les écrits en langue maohi. Cependant, dans la plupart des anthologies, actes de colloques ou articles publiés à ce jour, la dénomination « littérature océanienne » vient plutôt désigner les littératures émergentes produites en Océanie par des auteurs qui y vivent de façon permanente. On observe toutefois des différences notables lorsqu'il s'agit de délimiter le champ exact des littératures océaniques. Les anthologies disponibles aujourd'hui peuvent

---

<sup>1</sup> HAU'OFA, « Our Sea of Islands », *A New Oceania: Rediscovering Our Sea of Islands*, School of Social and Economic Development, University of the South Pacific, 1993, pp.2-16.

<sup>2</sup> Le manque de reconnaissance des littératures océaniques, en particulier francophones, se manifeste par exemple par leur faible représentation dans le domaine scolaire. Bien que la production d'œuvres pour la jeunesse, notamment sous la forme d'albums bilingues, ait progressé ces dernières années, on ne dispose à ce jour d'aucune édition scolaire, d'aucune anthologie scolaire de littérature calédonienne ou océanienne exploitable sur le plan pédagogique avec des classes du second degré. Quant à l'ouverture sur la région, à travers une politique de traduction d'œuvres océaniques anglophones, elle n'a été engagée que très récemment par une maison d'édition polynésienne : Au Vent des îles.

<sup>3</sup> MARGUERON Daniel, « Tahiti ou l'atelier d'une invention littéraire », conférence de 2002, article en ligne, « Lettres Océanes », [www.itereva.pf](http://www.itereva.pf)

fournir des indications précieuses sur les représentations dominantes de ce que sont ces littératures. Elles distinguent de fait, à travers les sélections sur lesquelles elles s'appuient, plusieurs grands ensembles.

- Le premier ensemble rassemble les littératures anglophones du Pacifique insulaire ; il est représenté dans les deux volumes édités par Albert Wendt, *Lali* et *Nuanua*. Albert Wendt réunit dans ces deux anthologies des textes d'écrivains originaires du Pacifique insulaire et de culture océanienne – mélanésienne, polynésienne et micronésienne. Une exception est faite dans le cas de Fidji, puisque les écrivains d'origine indo-fidjienne sont intégrés dans l'anthologie bien qu'ils ne soient pas de culture mélanésienne. Albert Wendt insiste cependant sur le fait que la littérature postcoloniale du Pacifique est d'abord celle qui a été écrite par les populations autochtones : « *For the purposes of this anthology, I define Pacific literature as that written or composed by Pacific Islands people, especially the indigenous people.* »<sup>4</sup>
- Les littératures aborigènes d'Australie, maori de Nouvelle-Zélande et maohi d'Hawaii sont exclues des anthologies d'Albert Wendt. Si l'éditeur de *Lali* et *Nuanua* affirme qu'elles font bien partie du même champ, il précise qu'elles ont déjà fait l'objet d'anthologies dans leur propre pays et sont donc déjà diffusées. Des anthologies de littérature aborigène australienne telles que *Paperbark*<sup>5</sup> ou *Inside Black Australia*,<sup>6</sup> ou de littérature maori comme *Into the World of Light*<sup>7</sup> ou les six volumes de *Te Ao Marama*<sup>8</sup> sélectionnent des textes écrits exclusivement par des écrivains aborigènes (du continent australien ou des îles Torres) ou maori à l'exclusion des communautés d'autres origines, issues de la colonisation. Le label « océanien » revient donc aux littératures produites par les peuples premiers des différentes régions du Pacifique. Le contexte de leur publication invite cependant à les considérer comme trois sous-ensembles particuliers au sein des littératures océaniques : il s'agit en effet de littératures produites par des écrivains issus d'un peuple premier minoré par l'histoire

---

<sup>4</sup> WENDT Albert ed., *Nuanua: Pacific Writing in English since 1980*, Auckland University Press, Auckland, 1995, 406 p., p. 2. Proposition de traduction : « *Pour les besoins de cette anthologie, je définis la littérature du pacifique comme celle qui a été écrite ou composée par les habitants du Pacifique insulaire, et en particulier les habitants autochtones.* »

<sup>5</sup> DAVIS Jack, MUECKE Stephen, NAROGIN Mudrooroo & SHOEMAKER Adam eds., *Paperbark: a collection of Black Australian writings*, University of Queensland Press, 1990, 370 p.

<sup>6</sup> GILBERT Kevin ed., *Inside Black Australia: an anthology of aboriginal poetry*, Penguin Books, Australia, 1988, 214 p.

<sup>7</sup> IHIMAERA Witi & LONG D.S. eds., *Into the World of Light: an Anthology of Maori Writing*, Heinemann, Auckland, 1982, 312 p.

<sup>8</sup> IHIMAERA Witi, WILLIAMS Haare, RAMSDEN Irihapeti, LONG D.S. eds., *Te Ao Marama*, Volumes 1-6, Reed, Auckland, 1992-1996.

coloniale dans son propre pays. Elles se situent ainsi au carrefour de deux appartenances qui ne se superposent pas : si les littératures maori appartiennent à l'ensemble national néo-zélandais, elles affirment dans le même temps une autre appartenance, océanienne cette fois, dont sont exclus les écrivains néo-zélandais non maori.

- Les littératures francophones du Pacifique ne sont pas intégrées dans les anthologies océaniques anglophones et s'en trouvent de fait isolées. Les anthologies existantes les inscrivent dans un contexte géographique et historique qui relèverait de la constitution d'une identité nationale : en Nouvelle-Calédonie, François Bogliolo a ainsi publié une anthologie de littérature néo-calédonienne qui réunit dans une même histoire littéraire des transcriptions de traditions orales, des textes issus de la littérature coloniale et des textes produits par des écrivains calédoniens contemporains de toutes origines, tels que Déwé Gorodé ou Nicolas Kurtovitch.<sup>9</sup> D'autres anthologies s'intéressent en priorité aux littératures contemporaines, qu'elles soient produites par des écrivains d'origine mélanésienne, polynésienne ou européenne pour les intégrer dans le contexte plus global de la francophonie.<sup>10</sup> Les textes des écrivains francophones de culture océanienne se trouvent donc soit insérés dans les limites d'une littérature qu'on pourrait qualifier de « pré-nationale », soit intégrés dans le plus grand ensemble francophone, mais assez rarement dans un contexte géographique et culturel régional.
- Notons enfin que les écrits en langues océaniques sont inégalement représentés dans ces anthologies. Si les volumes de *Te Ao Mārama* postulent une unité de la littérature maori en accordant une place à des écrits en langue anglaise comme en *Reo Maori*, en revanche Albert Wendt fait le choix de ne publier que des textes en anglais et renvoie la responsabilité d'éditer des anthologies de textes en langue océanienne au niveau national : « *After Nuanua the urgent need is to publish national anthologies in our indigenous languages.* »<sup>11</sup>

Au regard des choix effectués par ces anthologies, il devient possible de délimiter un champ littéraire océanien sur la base de critères à la fois géographiques et culturels : par « littérature océanienne contemporaine », nous choisissons d'entendre : littérature écrite – et

---

<sup>9</sup> BOGLIOLO François ed., *Paroles et Ecritures : Anthologie de la littérature néo-calédonienne*, eds du cagou, 1994, 264 p.

<sup>10</sup> Voir l'anthologie dirigée par Jean-Louis Joubert. JOUBERT Jean-Louis ed., *Littératures francophones d'Asie et du Pacifique*, Nathan, Paris, 1997, 160 p.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 5. Proposition de traduction: « *Après Nuanua, le besoin urgent est de publier des anthologies nationales dans nos langues autochtones.* »

publiée – par des auteurs originaires du Pacifique insulaire et de culture océanienne. Mais l’observation des découpages actuels du champ littéraire océanien incite également à développer de nouvelles approches des littératures francophones océaniques, qui permettent de les replacer dans un champ culturel régional en évitant de les limiter à une appartenance d’ordre national ou de les immerger dans l’ensemble francophone. C’est ainsi que le choix d’une approche comparatiste s’est imposé tout naturellement au cours de ce travail de recherche. Un tel choix n’est cependant pas sans risque au regard du poids des littératures anglophones dans la région : la production francophone, beaucoup moins représentée, pourrait se trouver dominée et marginalisée. Pourtant, replacer les littératures kanak et maohi dans l’ensemble océanien est aussi la seule façon d’y déceler des caractères culturels originaux.

On l’a dit, la littérature océanienne contemporaine reste à ce jour peu connue et peu diffusée hors de la région Pacifique, même si elle a inspiré quelques travaux importants en Europe, comme ceux de Jean-Pierre Durix<sup>12</sup> ou de Sonia Lacabanne<sup>13</sup> en France, et fait l’objet d’un intérêt grandissant : en témoignent par exemple sa représentation plus fréquente dans les colloques<sup>14</sup> ou la publication d’ouvrages qui lui sont consacrés.<sup>15</sup> Cependant, lorsqu’on fait le bilan des travaux de recherche réalisés, mais également des politiques de publication et de diffusion, ce sont les littératures océaniques anglophones qui dominent largement. Il faut dire que le champ de la littérature océanienne francophone demeure restreint : produite dans l’un des trois territoires français du Pacifique – la Nouvelle-Calédonie, la Polynésie Française, Wallis-et-futuna – ou par les francophones du Vanuatu, elle ne compte qu’un faible nombre d’auteurs.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> DURIX Jean-Pierre et Carole, *The New Literatures in English : Africa, Australia, New-Zealand, The South Pacific, The Indian Sub-continent, Canada and the Caribbean*, Longman France, Paris, 1993.

<sup>13</sup> LACABANNE Sonia, *Les Premiers romans polynésiens : naissance d’une littérature de langue anglaise 1948-1983*, Société des Océanistes, Paris, 1992, 176p. et *La Nouvelle polynésienne*, éditions universitaires de Dijon, 1994.

<sup>14</sup> Voir par exemple le colloque de la fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes (F.I.L.L.M.) organisé en octobre 2003 à Nouméa sur la question des littératures d’émergence.

<sup>15</sup> Voir ANDRE Sylvie et MARCHETTI Adriano, *Littératures du Pacifique : voix francophones contemporaines*, Panozzo Editore, Rimini, 2004. ou FENOGLIO Micaela, *Des Racines et des ailes : la littérature francophone de la Nouvelle-Calédonie*, L’Harmattan, Paris-Turin, 2004.

<sup>16</sup> Les francophones du Pacifique représentent environ 500.000 personnes, ce qui explique en partie la plus faible représentation des écrivains francophones dans une région où vivent 30 millions d’anglophones. Toutefois, le critère démographique n’est pas toujours pertinent en matière de production littéraire. Les Samoa Occidentales avec leurs 190.000 d’habitants ont vu naître plusieurs auteurs océaniques de premier plan : Albert Wendt, Sia Figiel, etc. Le contexte socioculturel et institutionnel joue un rôle majeur dans l’émergence d’écrivains : la publication est-elle encouragée et facilitée ? Les enjeux de reconnaissance culturelle, de réflexion identitaire stimulent-ils la création artistique ? Dans le cas de la Nouvelle-Calédonie, il faut noter qu’après des années de relatif vide éditorial, les effets combinés de la question culturelle, identitaire et nationale rendue pressante par les Evénements, et de la politique culturelle issue des Accords de Matignon ont généré une explosion de la production artistique et littéraire.

Il est possible que la modeste reconnaissance internationale de cette littérature soit également liée à sa relative jeunesse. Les anthologies éditées par Albert Wendt, *Lali, a Pacific Anthology*<sup>17</sup> ou Witi Ihimaera, *Te Ao Mārama*<sup>18</sup> prennent en considération des œuvres qui ont commencé à être publiées dans les années 1960. Cette approche historique peut cependant être considérée comme réductrice, dans la mesure où elle ne prend en compte ni les traditions orales, qui constituent une part essentielle du patrimoine littéraire et culturel océanien, ni les premiers écrits océaniens, produits notamment autour des missions. Jean Guiart présente ainsi Bwesou Eurijisi, l'un des informateurs de Maurice Leenhardt comme « *le premier écrivain kanak* »<sup>19</sup> pendant que les éditeurs de *Paperbark*<sup>20</sup> insistent sur la continuité qui relie les traditions orales, les premiers écrits fonctionnels produits par des Aborigènes, notamment des lettres de revendications qui disent déjà des histoires et des identités bafouées, et la littérature contemporaine aborigène.<sup>21</sup> Les éditeurs font ainsi référence au premier colloque national des écrivains aborigènes qui, en 1983, a affirmé la dimension politique de la littérature aborigène :

*This conference consolidated the political basis for Aboriginal literature, a literature or a set of writings which has never been divorced from the Aboriginal struggle for economic freedom, legal recognition and reforms of basic living conditions. It is as if aesthetic questions have taken a back-seat compared to the politics of literature.*<sup>22</sup>

Figurent ainsi, à côté de textes qui épousent la forme des genres littéraires occidentaux tout en y développant un contenu « aborigène », des écrits plus populaires.<sup>23</sup> Les arguments qui viennent contester une définition exclusivement esthétique de la littérature sont d'autant plus

---

<sup>17</sup> WENDT Albert, *Lali: A Pacific Anthology*, op. cit.

<sup>18</sup> IHIMAERA Witi, WILLIAMS Haare, RAMSDEN Irihapeti, LONG D.S. eds., *Te Ao Mārama*, op. cit.

<sup>19</sup> GUIART Jean éd., *Bwesou Eurijisi : le premier écrivain canaque*, Ed. Le rocher à la Voile, Nouméa, 1997, reed. 2003.

<sup>20</sup> Op. cit.

<sup>21</sup> C'est pour la même raison qu'un certain nombre d'écrivains dénoncent la notion de « littérature d'émergence », qui, à leurs yeux, méconnaît la profondeur historique et culturelle de la production littéraire contemporaine océanienne. La notion de « littérature postcoloniale » est confrontée à des critiques similaires, comme l'indique Jean-Marc Moura. Elle est perçue comme une façon de réduire l'enjeu de ces littératures à une réaction à l'impérialisme occidental. MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, P.U.F., Paris, 1999, p. 4. Elle est perçue comme une façon de réduire l'enjeu de ces littératures à une réaction à l'impérialisme occidental.

<sup>22</sup> Op. cit., p. 2. Proposition de traduction : « Cette conférence a réaffirmé la base politique de la littérature aborigène, une littérature ou ensemble de textes qui n'a jamais été séparé(e) de la lutte aborigène pour la liberté économique, la reconnaissance légale et la réforme des conditions de vie. Nous dirions que la question esthétique est restée à l'arrière-plan par rapport à la politique de la littérature. »

<sup>23</sup> Ibid., p.2 : « These forms are of Aboriginal content, but paradoxically they wear the formal Western clothing of established genres. » Plus loin : « While some pieces are by well-established Aboriginal writers, others represent more popular forms of writing emerging from experience at work, home or school by writers who have no pretention to literary grandeur. » Proposition de traduction : « Ces formes relèvent d'un contenu aborigène, mais paradoxalement elles revêtent les vêtements de genres occidentaux reconnus. »/« Pendant que certains extraits ont été écrits par des écrivains aborigènes déjà reconnus, d'autres représentent des formes d'écrits plus populaires, issues d'expériences au travail, à la maison, à l'école, d'écrivains qui n'ont aucune prétention à la grandeur littéraire. »

recevables que la définition de la littérature qui est la nôtre aujourd'hui n'est pas si ancienne : ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle que le terme renvoie à « l'ensemble des œuvres, des textes relevant des belles-lettres », puis aux « œuvres écrites, dans la mesure où elles portent la marque de préoccupations esthétiques reconnues pour telles ». <sup>24</sup> D'une définition fondée sur le critère de l'écrit, on est donc passé à une définition qui s'appuie sur des critères esthétiques et nous autorise aujourd'hui à parler de « littérature orale », mais exclut du même mouvement du champ littéraire d'autres genres discursifs. Si la définition de la littérature est variable d'un point de vue historique, si le carcan qu'elle impose peut être contesté, par exemple lorsque Antonin Artaud appelle à « en finir avec les chefs d'œuvres », <sup>25</sup> on peut bien supposer que l'appréhension de ses frontières est relative d'un point de vue culturel.

Notre propos n'est pas de trancher cette question : dans la mesure où nous n'envisagerons que des récits de fiction contemporains et publiés, nous nous adosserons *de facto* à une définition esthétique de la littérature, ou à ce que les anglo-saxons dénomment « *creative writing* ». Cependant, ce débat soulève au moins deux questions essentielles pour tout chercheur qui aborde un champ littéraire tel que celui de l'Océanie : d'abord celle des outils d'analyse littéraire auquel il peut recourir, ensuite celle de l'intertextualité sur laquelle se bâtissent les productions littéraires océaniennes.

### *Quels outils critiques ?*

Comme l'a souligné Michel Beniamino dans *La francophonie littéraire*, <sup>26</sup> les principaux outils d'analyse littéraires mobilisés dans l'étude des textes francophones ont été bâtis sur des corpus limités, dans lesquels les littératures dites « d'émergence » ne sont guère représentées :

*Pour nous résumer, avec G. Genette on a de bonnes chances de comprendre Marcel Proust bien sûr et bien d'autres romanciers... Avec les mêmes instruments, c'est-à-dire au moins sans les réévaluer, peut-on lire Henri Lopès ou Patrick Chamoiseau ?* <sup>27</sup>

Cependant, comme l'a rappelé Michel Beniamino, avant même la question des outils d'analyse critique qui peuvent rendre compte de l'écriture des textes francophones, se pose

---

<sup>24</sup> REY Alain (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, art. « Littérature », Dictionnaires le Robert éd., Paris, 1992, reed. 1998, p. 2040.

<sup>25</sup> ARTAUD Antonin, « Pour en finir avec les chefs d'œuvre », *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, reed. 1993.

<sup>26</sup> BENIAMINO Michel, *La Francophonie littéraire*, L'Harmattan, Paris, 1999.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 207.

celle de la priorité donnée à leur dimension esthétique. Il évoque ainsi la satisfaction de D.H. Pageaux à l'idée que dans les études francophones « *la question esthétique du comment l'emporte de plus en plus nettement sur le pourquoi* »<sup>28</sup> mais aussi, en retour, la contestation des effets de cette position qui pourrait soumettre les écrivains francophones aux exigences d'un public et d'une critique exogènes. La préface des éditeurs de l'anthologie de littérature aborigène *Paperbark* citée précédemment nous a, d'ailleurs, montré que de nombreux auteurs et critiques « postcoloniaux » font passer les enjeux sociaux, économiques et politiques avant les préoccupations esthétiques. Déwé Gorodé semble manifester une position comparable lorsqu'elle stigmatise dans ses poèmes « *les balivernes littéraires/les bondieuseries âneries* ». <sup>29</sup> Une telle position n'est cependant pas sans nuances, et Déwé Gorodé elle-même reconnaît l'importance de la dimension esthétique. Faire passer au second plan les enjeux esthétiques des littératures d'émergence risquerait en effet de les minorer.

Au risque « *civilisationniste* » évoqué par Michel Beniamino, après bien d'autres critiques, qui consisterait à faire des littératures francophones un « *miroir ethnologique* », <sup>30</sup> on peut répondre que si aucune œuvre littéraire ne peut être pensée comme un pur reflet du réel, en revanche, il n'en existe aucune qui ne construise pas de visions du monde, de configurations originales enracinées dans un terreau varié de représentations discursives, sociales, subjectives. Il s'agit moins de chercher à identifier un reflet du réel dans un texte que d'envisager la façon dont il construit, déconstruit et reconstruit, en fonction d'emprunts intertextuels et discursifs divers, des représentations du monde. Rien n'oblige à considérer comme contradictoires l'approche du fonctionnement textuel et discursif d'un récit et l'exploration de ses enjeux éthiques, sociaux ou politiques.

Reste la question des outils d'analyse formels que peut mobiliser le critique sans trahir la particularité de textes produits « *en situation de contact des langues et des cultures* ». Comme l'a souligné Michel Beniamino, la mise en évidence de « *l'écart stylistique* » et de « *la variation linguistique* », héritée d'un contexte monolingue, est problématique dans le cas de ces textes. <sup>31</sup> L'étude des textes francophones exige en effet de tenir compte de leur situation énonciative spécifique. <sup>32</sup> Pour autant, tout discours littéraire se construit sur une énonciation et la met en scène : il ne s'agit donc pas de renoncer à l'analyse des procédés narratifs et discursifs mobilisés par les œuvres, mais de garder à l'esprit les contextes linguistiques,

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>29</sup> GORODE Déwé, « Soleil rebelle », *Sous les Cendres des Conques*, p. 16.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 205. L'expression « *miroir ethnologique* » est empruntée à J. Corzani.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 210-212.

culturels et sociaux particuliers dont émergent les littératures dites « d'émergence » ou « postcoloniales » comme le propose Jean-Marc Moura.<sup>33</sup>

Ainsi, si les procédés narratifs et discursifs, si les genres sur lesquels s'appuient les œuvres océaniques ne sont pas inédits – sans quoi il faudrait reconnaître leur « illisibilité »-, si, comme l'ont souligné les éditeurs de *Paperbark*, elles empruntent les caractères formels de genres occidentaux établis, en revanche, le travail de configuration opéré par ces œuvres engage des représentations du monde originales et autorise les critiques à y identifier des contenus sociaux et culturels spécifiques. Reste à interroger les emprunts à partir desquels les œuvres océaniques se construisent.

### *Quelles intertextualités pour les textes océaniques?*

On a vu que les critères d'inscription des littératures océaniques dans un champ littéraire n'allaient pas de soi : doivent-ils être historiques et nationaux, linguistiques ou encore culturels ? Plus encore, les champs dans lesquels une même œuvre peut s'inscrire ne se superposent pas et impliquent l'identification de filiations différentes. Or, à la suite d'Albert Wendt, on ne peut penser les littératures océaniques en dehors de la diversité de leur filiation : il met ainsi en évidence l'influence de l'héritage précolonial, des littératures coloniales, de la modernité réaliste occidentale, d'autres littératures postcoloniales ou encore des littératures postmodernes, ainsi que de multiples discours anthropologiques, sociologiques, historiques, religieux, etc.<sup>34</sup>

Les grilles de lecture utilisées pour analyser les littératures dites « *anglophones* », du « *commonwealth* », « *francophones* », « *postcoloniales* » ou « *d'émergence* » ont le défaut de les inscrire dans un champ trop souvent exclusif, laissant de côté les particularités linguistiques, historiques et socioculturelles des autres champs auxquels les œuvres ne cessent pourtant d'appartenir. Sans renoncer à ces grilles de lecture des littératures d'émergence au profit d'approches exclusivement régionales et culturelles, il faut donc s'efforcer de prendre en compte la diversité de leurs filiations culturelles et littéraires.

Ainsi les œuvres littéraires océaniques se construisent sur une intertextualité multiple : celle de la littérature européenne, celle de la littérature mondiale, en particulier d'autres littératures « mineures » avec lesquelles elles peuvent avoir des affinités éthiques ou idéologiques, mais aussi celle des traditions orales océaniques, des discours ethnographiques

---

<sup>33</sup> MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 37-44 et 120-138.

<sup>34</sup> WENDT Albert, *Nuanua*, pp. 3-5.



et ethnologiques élaborés autour des missions religieuses dans le Pacifique ou encore des discours culturels et politiques générés par la situation coloniale. N'aborder ces œuvres qu'en fonction d'une problématique linguistique ou stylistique en se focalisant sur les usages de la langue dominante serait tout aussi réducteur que de ne les envisager qu'en réaction à l'impérialisme politique et culturel occidental, auquel elles emprunteraient les caractères formels de ses genres pour mieux les contester. Rien n'est moins sûr ni plus ethnocentrique que cette perspective qui réduit de fait l'intertextualité des textes océaniens. On peut y opposer deux objections : si le roman ou la nouvelle peuvent être présentés comme des inventions occidentales, ce n'est certainement pas le cas du récit, y compris du récit de fiction, qui est représenté dans toutes les cultures du monde. De ce point de vue, ce sont la publication et la diffusion écrites qui sont des nouveautés bien plus que la production de récits. Or, les héritages narratifs « autochtones » ou « locaux » des littératures d'émergence sont très souvent négligés : ils restent du ressort des ethnologues et sont peu connus des littéraires. La deuxième objection concerne les enjeux de ces littératures : la réaction contre l'impérialisme occidental a certainement motivé bien des projets littéraires, mais il est probable que ces projets sont avant tout nourris par les enjeux de pouvoir, les questions politiques, sociales ou identitaires qui agitent les sociétés au sein desquelles elles émergent, et dont elles construisent une représentation. Dès lors, si l'on s'intéresse à ce qui fait leur originalité, il paraît indispensable d'envisager le contexte socioculturel et historique dans lequel sont produits ces discours littéraires car ils s'élaborent en référence aux discours et aux représentations qui traversent leur propre société.

Il convient donc de prendre en compte dans l'étude des littératures d'émergence, à côté d'une intertextualité occidentale et postcoloniale (francophone, anglophone ou autre), le fait qu'elles s'appuient également sur des représentations culturelles particulières. Les recherches menées aujourd'hui sur les enjeux cognitifs de la fiction<sup>35</sup> ne peuvent que nous encourager dans cette voie : si la fiction ne saurait être considérée comme un reflet du réel, en revanche, elle propose des modèles de compréhension du monde, de l'action, de la motivation, du temps, de l'espace qui mobilisent les mêmes compétences que celles que nous utilisons lorsque nous nous représentons la réalité, et en ce sens, elle contribue à forger ces compétences. On peut alors émettre l'hypothèse que ces modèles sont variables d'un point de vue historique et culturel et qu'on peut repérer la trace de cette variabilité dans l'élaboration des représentations fictives de l'action humaine, du temps ou de l'espace par exemple.

---

<sup>35</sup> Voir par exemple SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999..

Comme l'a montré Jauss,<sup>36</sup> la réception de l'œuvre est fonction d'un contexte socioculturel historique. En retour, les œuvres informent une vision du monde et de l'existence humaine, une philosophie de l'action et de l'histoire, et témoignent par là même d'un ordre culturel en perpétuel devenir.

Notre objectif dans ce travail de recherche est donc d'explorer la façon dont les récits de fiction océaniens travaillent les thèmes, les procédés narratifs et les stratégies énonciatives qu'ils héritent d'une intertextualité multiple, mais en nous efforçant, parallèlement, de repérer l'affleurement de représentations issues d'un horizon culturel océanien.

Or, de toutes les questions soulevées par les représentations qu'élaborent les récits de fiction océaniens, celle de la représentation du passé et de l'histoire nous a paru particulièrement riche et révélatrice de la complexité de leur identité littéraire.

### *La fiction et l'histoire océaniques*

La représentation du passé occupe une place essentielle dans bien des récits de fiction océaniens, au point où ils contribuent à promouvoir un discours océanien sur le passé. En Nouvelle-Calédonie, les nouvelles de Déwé Gorodé apparaissent ainsi comme le lieu d'expression privilégié d'une mémoire kanak du passé colonial. Cette situation interroge : pourquoi et comment le récit de fiction se trouve-t-il investi de cette fonction mémorielle ? Bien évidemment, c'est la question de son statut au regard du discours historique qui se trouve ainsi engagée.

L'histoire, « enquête » au sens étymologique, renvoie d'abord à une forme de connaissance : celle des événements du passé. Dans l'usage commun, elle devient la suite d'états que l'humanité a traversés dans le passé, soit l'objet de cette enquête. Mais si elle est connaissance, science humaine aujourd'hui, ce qui pour Pierre Nora la distingue de la mémoire, qui n'est ni consciente ni intentionnelle, l'histoire diffère cependant des sciences dites dures en ce qu'elle prend pour objet le particulier, le procès singulier, et non des lois naturelles et générales. Elle se constitue dans la relation de ce singulier, ce qui a amené Paul Veyne, puis Paul Ricœur, à la rapprocher du récit littéraire ou du récit de fiction.

Voici donc deux genres de discours sur le passé rapprochés par leur dimension narrative et leur objet, mais distingués par leur statut référentiel et épistémique : le discours historique s'appuie sur une méthodologie scientifique qui garantit sa validité là où le récit de fiction

---

<sup>36</sup> JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, coll.Tel, 1978.

dispose de toutes les licences de l'imagination. Dans un contexte mondial où le débat entre l'histoire et la mémoire fait rage et dans une région où l'histoire coloniale a généré des représentations conflictuelles du passé, le fait que la fiction, proche de la mémoire en ce qu'elle est affranchie de toute contrainte épistémique, s'empare de la représentation du passé et de l'histoire soulève des enjeux politiques et idéologiques majeurs. Comment et pourquoi le récit de fiction représente-t-il le passé et l'histoire ? Cette question implique deux niveaux d'approche différents qui sont liés à la polysémie du mot « histoire » : à la fois objet – suite d'événements passés – et activité visant ce même objet : enquête, récit et discours sur le passé.

Il s'agit d'abord pour le critique d'étudier ce que la fiction retient du passé ainsi que la façon dont elle le met en scène. Comment le passé se constitue-t-il en objet dans l'œuvre littéraire ? Cette question engage plusieurs axes d'analyse : il s'agit de repérer les aspects du passé ou de l'histoire qui sont sélectionnés par le récit, mais aussi la façon dont ils sont figurés et le point de vue à partir duquel ils sont mis en scène. La mise en scène de références historiques au sein de la fiction engage également leur statut référentiel, d'autant que les écrivains océaniens jouent volontiers sur ce qui peut être considéré comme réaliste et crédible, notamment lorsqu'ils font coexister des références historiques avérées et des références mythiques.

Cependant, l'histoire, c'est aussi cette connaissance qui prend la forme d'une relation des événements passés. Or, les fictions océaniques contemporaines ne se contentent pas de figurer le passé historique, elles interrogent la notion même d'histoire. Celle-ci ne peut être envisagée en dehors des concepts grâce auxquels elle s'élabore comme connaissance et comme récit : les représentations de l'action humaine sur lesquelles elle s'appuie, les modèles explicatifs qu'elle convoque, mais aussi et surtout, les concepts d'espace et de temps qui l'organisent. La construction – ou la déconstruction - narrative d'un certain nombre d'œuvres vient interroger les concepts d'espace, de temps, et en particulier faire voler en éclats le temps historique linéaire. Que penser de cet éclatement narratif ? Rattache-t-il les récits contemporains océaniques aux problématiques post-modernes, qui proclament la dissolution de l'Histoire et la destitution de l'ordre linéaire de la raison occidentale ? Les procédés d'éclatement narratif ne sont, en effet, pas l'apanage de la littérature océanique : Patricia Grace emprunte des techniques déjà mises en œuvre par des écrivains tels que Faulkner ou Toni Morrison. Pour autant, il serait réducteur de penser que ces récits se contentent de déconstruire : interroger l'espace et le temps narratif leur permet aussi d'explorer et de figurer une expérience proprement océanique de l'espace-temps et de l'histoire, et ne peut être

réduit à une contestation des représentations occidentales. Si l'on suit Paul Ricœur et que l'on part du postulat que « *la spéculation sur le temps est une ruminatioin inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative* »<sup>37</sup>, alors on peut émettre l'hypothèse que les procédés narratifs empruntés par les récits de fiction océaniens permettent de configurer une expérience de l'espace-temps et de l'histoire toujours originale car nourrie par la confluence – ou le conflit – d'au moins deux grandes traditions philosophiques et culturelles : l'héritage océanien et l'héritage occidental.

Notre travail sera consacré en priorité aux récits de fiction puisqu'ils constituent un lieu privilégié d'expérimentation des figures de l'espace, du temps et de l'histoire, sans que cela nous interdise de faire allusion à des œuvres appartenant à d'autres genres si ces ouvertures paraissent fructueuses.

### ***Définition d'un corpus***

L'œuvre narrative de l'écrivain kanak francophone Déwé Gorodé a constitué dès l'origine le pôle central de notre recherche. Cependant, le souci de réinscrire cette œuvre francophone dans un contexte océanien a imposé comme une évidence une démarche comparatiste. Notre projet étant d'analyser les sources, les modalités et les enjeux de la représentation de l'histoire – et donc du temps et de l'espace – au sein des récits de fiction de Déwé Gorodé, il paraissait délicat de le mener à terme sans confronter ses nouvelles et son roman à d'autres, produits dans des circonstances semblables. Comment évaluer les spécificités océaniques du discours sur le temps et l'histoire sans comparer les fictions et les discours anthropologiques produits dans la région ? Pour éviter de traiter l'œuvre de Déwé Gorodé comme un isolat, il nous a paru essentiel d'engager un dialogue avec d'autres textes océaniens. Le risque de cette démarche, nous l'avons dit, est que la production littéraire anglophone océanienne étant bien plus importante, le corpus francophone ne paraisse ténu en comparaison. Malgré quelques références aux récits de fiction écrits en Polynésie française, un déséquilibre persiste entre le corpus francophone et le corpus anglophone, mais comment échapper aux contraintes historiques et géographiques qui ont façonné cette région ? La démarche comparatiste n'en reste pas moins intéressante en ce qu'elle enrichit notre lecture des textes francophones, et c'est sans doute là l'essentiel.

---

<sup>37</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit, 1 : L'intrigue et le récit historique*, p. 24.

Cette démarche comparatiste est également justifiée par les convergences remarquables que l'on peut mettre en évidence entre les récits et fiction de Déwé Gorodé et ceux des écrivains maori Patricia Grace et Witi Ihimaera, tant du point de vue des thèmes que du travail sur les configurations narratives. C'est la raison pour laquelle l'œuvre de ces trois auteurs constitue le corpus principal qu'explore notre étude.

Pour ne pas noyer les productions francophones dans l'ensemble anglophone, nous avons cependant fait le choix de nous limiter à quelques œuvres issues du monde anglophone océanien, parmi les plus significatives. Là encore, les romans et les nouvelles de Patricia Grace et Witi Ihimaera, figures de proue de la littérature contemporaine non seulement en Nouvelle-Zélande, mais également au niveau régional, paraissent particulièrement intéressants. La littérature maori contemporaine constituait un élément de comparaison d'autant plus pertinent que la Nouvelle-Calédonie et la Nouvelle-Zélande ont connu et connaissent encore aujourd'hui des situations historiques, sociopolitiques et culturelles comparables : les deux pays sont d'anciennes colonies de peuplement<sup>38</sup> où sont amenées à coexister des communautés autochtones et des communautés issues de la colonisation. Néanmoins, le propos justifiera la référence à d'autres auteurs contemporains, comme Albert Wendt, l'un des noms les plus importants de la littérature océanienne contemporaine, originaire des Samoa Occidentales. Par contre, nous avons renoncé à intégrer de façon systématique les œuvres des écrivains australiens aborigènes à notre étude. Au-delà du fait que le déséquilibre entre les corpus anglophone et francophone s'en serait trouvé aggravé, l'histoire culturelle, sociale et politique aborigène invite à penser cette littérature comme un champ d'étude autonome qui ne se rattache au champ océanien que sur la base d'un critère géographique. Si l'Australie fait partie de l'Océanie et que l'histoire coloniale rapproche les peuples du Pacifique, en revanche les populations aborigènes n'appartiennent pas à l'ensemble linguistique et culturel océanien.

De même, les écrivains d'Océanie appartenant à des communautés issues de la colonisation mais non océaniques n'ont pas été pris en compte ici : l'enjeu est toujours notre démarche comparatiste, centrée sur des écrivains qui partagent une identité culturelle et linguistique régionale océanienne.<sup>39</sup> Néanmoins, l'étude des apports mutuels, des

---

<sup>38</sup> Il faut sans doute nuancer cette dénomination dans le cas de la Nouvelle-Calédonie, la politique de colonisation libre ayant rencontré un succès mitigé.

<sup>39</sup> La question de l'identité culturelle d'un écrivain est très complexe : nous souhaitons ainsi insister sur l'identité « assumée » par l'écrivain et la voix énonciative, qui, dans les récits qui nous occupent, est résolument ancrée dans un horizon social et culturel océanien. Il existe toutefois des cas ambigus : ainsi, Vairaumati no Raia'atea, auteur du roman *Arioi* n'est pas un écrivain maohi. Pourtant le paratexte, avec le choix d'un pseudonyme

représentations croisées des œuvres littéraires d'Océanie, quelle que soit l'appartenance culturelle des écrivains, ouvre des perspectives d'un grand intérêt. Nous avons fait le choix de la réserver à des travaux ultérieurs afin d'envisager d'abord en quoi des écrivains tels que Déwé Gorodé, Witi Ihimaera ou Patricia Grace appartiennent au champ culturel océanien.

Au-delà des ces premières considérations historiques et culturelles, la lecture des œuvres narratives de Déwé Gorodé, Patricia Grace et Witi Ihimaera justifie leur rapprochement : de nombreuses convergences y apparaissent, du point de vue des thèmes comme des stratégies narratives. A bien des égards, ce travail de recherche est un pari : nous partageons la conviction, défendue par de nombreux intellectuels océaniens, qu'on peut postuler l'existence d'une identité, d'une philosophie ou d'une « éthique » océanienne<sup>40</sup> sous-jacente à la grande diversité culturelle et linguistique du Pacifique, au même titre que la diversité des sociétés et des cultures européennes n'empêche pas de parler de pensée européenne ou occidentale. Cette communauté culturelle s'appuie donc sur une origine et un socle culturel communs, mais aussi sur le souci contemporain de redéfinir et d'affirmer les caractères d'une identité océanienne face à l'occidentalisation du monde : si une identité culturelle est le résultat d'une histoire, elle est dans le même temps sans cesse remodelée et réinterprétée par les hommes et les femmes qui l'actualisent, en fonction du contexte historique dans lequel ils vivent.

### *Cheminements*

En premier lieu, il nous faudra appréhender ce qu'est l'histoire océanienne, dans laquelle les œuvres qui nous intéressent prennent racine et qu'elles explorent à la recherche de leur vérité. Il s'agit d'abord de mettre en évidence le socle historique, culturel et philosophique que partagent les peuples du Pacifique insulaire. Cependant, au-delà d'une origine commune, les peuples océaniens ont dû s'adapter à des contextes géographiques et historiques très divers qui ont donné naissance à des formes sociales et culturelles et des trajectoires historiques très différentes : il nous faudra rappeler les événements qui ont marqué les mémoires et les identités océaniques, en particulier depuis les premiers contacts avec les Européens, afin de mieux comprendre les représentations qu'en produisent les écrivains d'aujourd'hui. Le

---

polynésien, comme l'*ethos* assumé par la voix narrative convergent pour figurer une identité océanienne. Nous avons choisi de faire malgré tout référence à ce texte dans la mesure où il prétend lui aussi tenir un discours « océanien » sur l'histoire », quoique son statut le distingue d'autres textes de la région.

<sup>40</sup> La notion de « *Pacific Way* », lancée par Sir Kamisese Ratu Mara, premier ministre fidjien, en 1972 est certainement la plus connue des expressions destinée à défendre une identité océanienne. Mais postuler l'existence d'une « éthique » océanienne n'empêche pas d'interroger ses fonctions idéologiques et politiques, ni de se demander si elle n'est pas aujourd'hui en difficulté ou en perte de vitesse face à l'occidentalisation du monde.

prologue sera donc consacré à un parcours rapide de l'histoire océanienne, des premières étapes du peuplement du Pacifique à nos jours. Il se concentrera essentiellement sur la Nouvelle-Calédonie et la Nouvelle-Zélande afin de mettre en évidence les caractères particuliers des conditions historiques qui ont façonné l'identité des peuples maori et kanak. Ces rappels historiques sont d'autant plus fondamentaux dans le cas de la Nouvelle-Zélande et de la Nouvelle-Calédonie que les spoliations foncières qui ont accompagné la colonisation ont durablement bouleversé les sociétés kanak et maori et constituent le centre névralgique de tout discours historique ou para-historique.

Nous aborderons ensuite dans une première partie les cadres théoriques nécessaires à toute réflexion sur la représentation de l'histoire dans la fiction.

Notre premier chapitre sera consacré à une clarification du concept d'histoire, qui, dès qu'on l'interroge, perd l'évidence à laquelle il paraissait prétendre dans nos représentations communes. Une telle clarification impose d'interroger les notions connexes au concept d'histoire : comment situer l'histoire au regard de la mémoire, son auxiliaire et sa rivale ? Quelles relations l'histoire et la mémoire entretiennent-elles avec leur objet, le passé ? Ce premier chapitre aura également vocation à interroger la dimension spatio-temporelle des concepts d'histoire et de mémoire.

Prendre la mesure de ce qu'est l'histoire océanienne, c'est aussi s'interroger sur la façon dont les hommes la conçoivent, c'est-à-dire sur la manière dont ils s'inscrivent dans le temps et dans l'espace et dont ils construisent le sens et l'enchaînement de ce qui advient. A la suite du premier chapitre qui aura jeté les bases d'une réflexion sur les rapports entre histoire et mémoire, puis entre histoire, mémoire, espace et temps, il appartiendra au second chapitre d'explorer en quoi la conception océanienne de l'espace-temps et de l'histoire est originale et invite à mener une réflexion sur la façon dont les représentations littéraires prennent en charge cette manière particulière d'être au monde. Les discours ethnographiques ou ethnologiques occidentaux se sont longtemps ingéniés à dénier tout sens de l'historicité aux sociétés dites « primitives » ou « froides », au mépris de l'originalité de leur approche de l'espace et du temps. Il est donc intéressant de constater qu'aujourd'hui une partie des récits de fiction océaniens construisent une autre représentation du temps et de l'histoire et propulsent ainsi les deux notions au centre de débats théoriques d'autant plus cruciaux que c'est précisément la conception européenne de l'histoire, linéaire et rythmée par la marche du « Progrès », qui a servi de justification aux colonisations et à la marginalisation des cultures océaniques, africaines et autres.

Enfin, notre troisième chapitre aura vocation à examiner la façon dont le texte littéraire configure ses représentations de l'histoire, de la mémoire, de l'espace et du temps et de déterminer à quels outils d'analyse on peut avoir recours pour explorer le fonctionnement des récits de fiction océaniens et les enjeux qu'il engage. Une telle démarche ne pourra faire l'économie d'une réflexion sur l'héritage occidental, à la fois en ce qui concerne les enjeux de la représentation de l'histoire dans la fiction et les procédés narratifs ou énonciatifs qu'elle mobilise. On pourrait craindre qu'une telle démarche ne comporte le risque de réduire l'originalité des textes océaniens en les soumettant à des grilles de lecture élaborées en fonction de textes appartenant à une tradition narrative, littéraire et philosophique tout à fait différente. Mais trois raisons majeures peuvent la justifier.

- Comme l'ont souligné les éditeurs de *Paperbark*, les littératures océaniques empruntent les caractères génériques, les formes narratives et énonciatives des littératures occidentales, sans que cela signifie pour autant qu'elles abandonnent l'élaboration de sens et de contenus océaniques. Autrement dit, identifier des procédés d'écriture empruntés à une tradition littéraire, occidentale ou autre, n'engage à l'avance ni les significations, ni les enjeux des représentations ainsi construites, auxquels il conviendra de rester très attentif.
- Les études et approches critiques disponibles sur le champ littéraire océanique restent partielles et dispersées et n'ont pas encore abouti à un cadre théorique global qui lui soit propre. Dans un tel contexte, il paraît impossible d'aborder les littératures océaniques en dehors d'une démarche comparative qui permette d'expérimenter quels outils d'analyse leur sont le plus adaptés, dans un va-et-vient continu avec d'autres champs littéraires – occidentaux, post-coloniaux, etc. – et dans le souci constant de repérer les variations qui manifesteront leur originalité.
- Enfin, en ce qui concerne les représentations construites par les récits de fiction océaniques, ce serait un postulat vain et dangereux d'imaginer qu'elles peuvent être purement océaniques. Produit de l'histoire des siècles passés, faits de rencontres et de conflits, elles ne peuvent qu'être syncrétiques et nourries d'emprunts divers. Là encore, une démarche comparatiste s'impose si l'on veut repérer l'affleurement dans les récits de fiction océaniques de discours et de représentations issus d'héritages multiples.

La place importante consacrée à la définition des cadres théoriques de notre étude dans la première partie s'explique donc par la nécessité de définir clairement les concepts engagés, leurs variations historique et culturelle, ainsi que les outils d'analyse qui peuvent être



mobilisés par l'étude des récits de fiction océaniques et d'adopter ainsi une démarche comparatiste lucide.

Ces cadres théoriques posés, la deuxième partie sera consacrée à une description la plus complète possible des modes de représentation du passé dans les fictions océaniques. Elle a donc vocation à examiner comment l'histoire est convoquée et mise en scène dans les récits.

Le quatrième chapitre ouvrira cette description en examinant les différentes figures du passé et de l'histoire construites par les récits. Il s'agit là de déterminer ce que la fiction désigne comme figure de l'histoire ou du passé, ainsi que la manière dont elle sélectionne et encode ces références. Or, la mise en scène de figures de l'histoire et du passé ne saurait être comprise en dehors de la référence à des genres littéraires et discursifs : le chapitre se conclura donc sur une exploration de l'identité générique des récits de fiction océaniques.

La mise en scène du passé et de l'histoire dans le récit implique nécessairement un point de vue. Le cinquième chapitre nous montrera que les récits de fiction océaniques travaillent avec grand soin le point de vue à partir duquel les figures du passé sont construites, qu'il s'agisse d'affirmer un point de vue océanique, de définir l'horizon et l'*ethos* des voix narratives ou d'insister sur le caractère polyphonique de toute représentation de l'histoire.

Le sixième chapitre aura vocation, en dressant un premier bilan du fonctionnement des références à l'histoire dans le récit de fiction, d'interroger leur visée référentielle. Il permettra ainsi d'explorer l'un des premiers enjeux du rapport entre histoire et fiction : quel jeu se joue entre le fictionnel et le factuel dans ces récits ? Les ambiguïtés du fonctionnement référentiel des figures de l'histoire dans la fiction, associées à un travail de redéfinition de ce qui relève du champ historique, autour, par exemple, des liens entre mythe et histoire, semblent viser une reconstruction de l'histoire : de son déroulement et de son sens, mais aussi de ses frontières.

Dans cette deuxième partie, nous nous appuyerons donc sur une démarche d'abord descriptive qui recensera les figures de l'histoire, analysera leur mise en scène et leur organisation, pour comprendre quelle vision du passé, mais aussi de l'histoire comme discours et connaissance, construisent les récits de fiction océaniques.

La troisième partie poursuivra l'enquête sur la manière dont le récit de fiction travaille le concept d'histoire lui-même. Pour cela, nous nous fonderons sur une approche plus large de la représentation de l'histoire, sans nous limiter aux figures de l'histoire envisagées dans la

seconde partie. Il nous faudra en effet prendre en compte toutes les représentations qui entrent en jeu dans la constitution du procès historique et du sens qu'on lui attribue.

Or, ce qui occupe en premier lieu l'histoire, ce sont les actions humaines. Le septième chapitre sera ainsi consacré à une analyse de l'agir humain, inscrit dans le temps, tel qu'il est représenté dans les récits de fiction. Le statut de l'action humaine engage la question de la responsabilité historique, de la liberté humaine et du déterminisme. Il est donc central dès lors qu'il s'agit d'interroger le sens de l'histoire : les procès historiques sont-ils livrés au hasard des initiatives individuelles ou des tendances collectives ? Manifestent-ils au contraire le déchaînement d'une forme de fatalité ? Nous nous efforcerons de cerner dans ce chapitre les spécificités d'une vision de l'histoire océanienne qu'engage la représentation des actions humaines dans les récits de fiction.

Mais le concept d'histoire est également construit en fonction d'une représentation du temps et de l'espace dans lesquels s'inscrivent le vécu et l'action des hommes. Bien que tout porte à penser que les cultures océaniques envisagent l'espace et le temps comme un continuum plutôt que de façon séparée, nous traiterons de la représentation du temps (huitième chapitre) et de l'espace (neuvième chapitre) dans deux chapitres différents, car il s'agit de notions complexes, dont la configuration dans le récit recouvre de multiples aspects qu'il nous a paru important de traiter de la façon la plus méthodique possible.

Le huitième chapitre, consacré au temps, montrera ainsi que bien des récits océaniques sont caractérisés par une poétique de la discontinuité, qui vise à briser la logique linéaire du récit pour mieux reconstruire une expérience originale du temps et redonner un sens proprement océanien à l'histoire.

Le neuvième chapitre partira d'une étude des figures du lieu et de l'espace dans les récits de fiction. Il fera ainsi apparaître que l'organisation de l'espace fictif autour de certains lieux centraux implique une perméabilité du passé, du présent et du futur. Les récits construisent ainsi la représentation d'un espace-temps, caractérisé par une circulation continue entre les époques, entre le temps du mythe et le temps quotidien, entre le monde visible et le monde invisible. Bien évidemment, une telle représentation de l'espace-temps, en rompant avec une temporalité linéaire, a une incidence majeure sur la représentation de l'histoire.

Enfin le dixième et dernier chapitre s'efforcera de faire le point sur les modélisations de l'histoire construites par les récits, en fonction des représentations de l'action humaine et de l'espace-temps dans lequel elle s'inscrit que produisent les récits de fiction océaniques. Nous verrons alors qu'on ne peut conclure à la promotion d'un modèle historique unique : au contraire, les récits de fiction océaniques se nourrissent d'héritages et d'emprunts divers qui

interdisent toute représentation monolithique de l'histoire. Toutefois, le chemin parcouru nous aura permis de mesurer les enjeux éthiques, idéologiques et politiques des représentations de l'histoire dans la fiction littéraire océanienne : les récits ne se contentent pas de donner une « autre » version de l'histoire qui ferait la part belle aux mémoires océaniques, ils engagent un travail de fond sur la structuration même du concept d'histoire et s'efforcent ainsi de penser une manière d'être au monde profondément originale.

## PROLOGUE : Éléments d'histoire océanienne

Une rapide présentation de l'ensemble océanien et de son histoire est un préalable nécessaire, avant d'envisager la façon dont le discours littéraire construit des représentations originales de l'histoire océanienne. La Nouvelle-Calédonie et la Nouvelle-Zélande y occupent une place essentielle d'abord parce que ce sont les œuvres d'écrivains kanak et maori qui constituent l'ossature de cette étude, mais aussi parce que ces deux pays océaniens, quoiqu'ils aient une histoire très différente, présentent des traits communs. Il s'agit de deux îles continentales qui ont offert un cadre géographique particulier à l'implantation humaine. Les premières populations, ancêtres des Kanak<sup>41</sup> et des Maori d'aujourd'hui appartiennent à l'ensemble culturel océanien, dont on interrogera l'unité. Les deux îles ont connu une forte implantation européenne, associée à l'immigration de communautés d'autres origines venues y travailler à l'époque coloniale. Dans les deux cas, le peuple premier a été dépossédé de sa souveraineté et bien souvent de ses terres, et, aujourd'hui, se pose en Nouvelle-Calédonie comme en Nouvelle-Zélande la question aiguë des modalités d'une coexistence harmonieuse entre communauté « autochtone » et communautés issues de la colonisation. Il paraît donc intéressant de comparer la façon dont les littératures contemporaines de ces deux pays construisent un discours sur l'histoire.

Pour autant, les autres îles du Pacifique ne seront pas laissées de côté : il sera fait référence à leur destin historique, notamment lorsqu'il s'agira de souligner des traits communs à l'ensemble du Pacifique ou, au contraire, de mettre l'accent sur la singularité des contextes historiques.

### a) Unité et diversité de l'Océanie.

Il peut paraître périlleux d'engager une réflexion comparatiste tant les liens qui pourraient rapprocher les populations océaniques d'un point de vue culturel, et en particulier les Kanak

---

<sup>41</sup> Concernant l'orthographe du mot « kanak », nous choisissons la graphie contemporaine, issue des revendications identitaires, qui ne suit pas les règles grammaticales d'accord du nom et de l'adjectif du français. Le mot « kanak » reste donc invariable, pourvu d'une majuscule lorsqu'il est employé comme nom, et d'une minuscule lorsqu'il est employé comme adjectif. Les mêmes conventions seront appliquées aux mots maohi et maori.

de Nouvelle-Calédonie et les Maori de Nouvelle-Zélande, semblent tenus au premier abord. Les manifestations culturelles ou l'évocation des langues océaniques sont d'ailleurs, dans le discours commun, l'occasion d'insister sur les différences, les caractères particuliers des habitudes culturelles ou des langues des autres groupes océaniques que l'on compare aux siennes.<sup>42</sup>

La « région » Pacifique représente une superficie de 180 millions de kilomètres carrés et les populations qui y vivent sont séparées les unes des autres par des distances considérables. L'éclatement et l'isolement communément associés à l'insularité pourraient laisser penser que rien ne réunit vraiment des peuples éparpillés aux quatre coins du plus grand océan de la planète. Pourtant, Benoît Antheaume et Joël Bonnemaison, dans l'introduction de leur *Atlas des Iles et états du Pacifique Sud* soulignent que si en Océanie, « au dernier millénaire, un peuplement diversifié s'est mis en place et semble, en sa longue histoire, avoir creusé comme à plaisir ses propres différences, son origine renvoie, en revanche, à un même berceau géographique et culturel : le Sud-Est asiatique. » Ils ajoutent : « Il n'y sans doute pas de coupures profondes, culturelles et même ethniques, entre les sociétés mélanésiennes, polynésiennes et micronésiennes qui, de long temps, se sont nourries de multiples contacts. Ce sont les premiers découvreurs européens qui soulignèrent leurs différences plus que leurs similitudes, louant les Polynésiens comme de « bons sauvages » et dépréciant les Mélanésiens, qualifiés de « sauvages » tout court. »<sup>43</sup>

La distinction de trois ensembles géographiques dans le Pacifique - la Micronésie la Mélanésie, la Polynésie - est en effet largement arbitraire : la disparité des critères qui soutiennent ces dénominations suffirait à le démontrer. Si « *micro* » et « *poly* » font référence à des critères relatifs à la géographie physique des îles (« *nesos* »), en revanche « *mela* » renvoie à la couleur de peau des habitants. Cette attention à la couleur de peau, outre le fait qu'elle a nourri les stéréotypes racistes européens qui ont longtemps opposé les « *bons sauvages* » polynésiens aux « *sauvages cannibales* » mélanésiens<sup>44</sup>, a également conduit à des hypothèses totalement fausses concernant le peuplement du Pacifique.

Il faut néanmoins admettre que les données ethnographiques ou ethnologiques disponibles font état d'organisations sociales très différentes ; les langues, les mythes, les cosmologies, les

---

<sup>42</sup> En Nouvelle-Calédonie, l'insistance sur ce qui « distingue » est forte y compris à l'intérieur de la communauté kanak elle-même : le fait de parler une langue kanak est ainsi souvent présenté comme un moyen de s'identifier à un groupe linguistique et de se distinguer des groupes venus d'autres régions et parlant une autre langue.

<sup>43</sup> ANTHEAUME Benoît et BONNEMAISON Joël, *Atlas des îles et états du Pacifique sud*, GIP Reclus/Publisud, 1988, p. 6.

<sup>44</sup> Voir l'exposition « Kannibal et Vahiné : imagerie des Mers du sud » et l'ouvrage de Roger Boulay du même nom. BOULAY Roger, *Kannibal et Vahiné, imagerie des Mers du Sud*, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

pratiques culturelles et artistiques sont très diversifiées, même si ces populations ont une même origine austronésienne. De plus, comme l'a souligné Epeli Hau'ofa, le découpage de la région a été intégré dans la conscience culturelle des habitants du Pacifique, même si ses frontières restent perméables, comme si les approches ancestrales de cet espace perduraient au-delà des clivages imposées par les colonisateurs.<sup>45</sup>

Cependant, nombreux sont ceux, intellectuels, écrivains, responsables politiques, qui ont plaidé pour la reconnaissance d'une identité commune à ceux qui ont en partage cet « *Océan d'îles* », selon l'expression d'Epeli Hau'ofa,<sup>46</sup> au-delà de l'immense richesse et diversité culturelle de la plus vaste « région » du monde. Cette unité s'enracine dans une histoire et une origine culturelle commune. Comme le rappelle la linguiste Françoise Ozanne-Rivierre :

*Le découpage traditionnel de l'Océanie en trois zones : Mélanésie, Polynésie et Micronésie est purement géographique. Sur le plan linguistique et culturel, il n'a aucune justification et l'on doit considérer cet ensemble géographique comme un continuum où l'actuelle diversité des institutions sociales et des langues s'explique à la fois par des évolutions internes propres à tel ou tel groupe et par les relations que ces populations insulaires n'ont cessé de développer entre elles.*<sup>47</sup>

A l'époque contemporaine, la volonté de promouvoir une identité et des valeurs océaniques s'est manifestée par exemple avec la création du Forum du Pacifique sud en 1972 par des états indépendants du Pacifique pour traiter de questions politiques telles que la décolonisation que la Communauté du Pacifique sud (C.P.S.), créée par les pays colonisateurs en 1947, ne permettait pas d'aborder. La mobilisation autour d'objectifs communs tels que la protestation contre les essais nucléaires dans le Pacifique ou la création de l'Université du Pacifique Sud (U.S.P.) et les rencontres entre étudiants, écrivains intellectuels ou associations de femmes du Pacifique ont également contribué à forger une conscience régionale.

Cette unité a des enjeux bien évidemment politiques : elle permet aux petits états du Pacifique de gagner en représentativité, mais elle s'enracine également dans le partage d'un certain nombre de références culturelles et d'un immense espace insulaire traversé de réseaux anciens ou récents. Cette conception de l'espace océanien contredit l'approche européenne

---

<sup>45</sup> "I use the terms Melanesia, Polynesia and Micronesia because they are already part of the cultural consciousness of the peoples of Oceania. Before the nineteenth century there was only a vast sea in which people mingled in ways that today's European-imposed threefold division has not been able to eradicate: the 'boundaries' are permeable." HAU'OFA Epeli, "Our sea of Islands", *A new Oceania*, p. 16. Proposition de traduction: « J'utilise les termes Mélanésie, Polynésie et Micronésie parce qu'ils font déjà partie de la conscience culturelle des peuples d'Océanie. Avant le dix-neuvième siècle il n'y avait qu'une vaste mer au sein de laquelle les peuples se mêlaient d'une manière que la division tripartite imposée par les Européens n'a pas pu éradiquer : les « frontières » restent perméables. »

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>47</sup> OZANNE-RIVIERRE Françoise, « Langues d'Océanie et histoire », *Le Pacifique un Monde épars*, BENSA Alban et RIVIERRE Jean-Claude eds, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 95.

qui met bien souvent l'accent sur l'isolement et l'éloignement du monde insulaire. Concernant les territoires français d'Océanie, l'inscription dans un réseau de solidarité régionale a d'ailleurs été une manière de contester leur maintien dans l'espace politique et institutionnel français : en témoignent les liens établis par les indépendantistes kanak avec les autres pays mélanésiens indépendants, qui ont débouché sur la création d'une alliance mélanésienne au sein du Forum du Pacifique Sud, baptisée « Groupe Fer de lance » en 1986. En retour, l'affirmation d'une identité régionale océanienne a nourri certains aspects du discours culturel et littéraire diffusé par les intellectuels océaniens. Déwé Gorodé par exemple a insisté sur l'existence d'une identité féminine mélanésienne, en traduisant les poèmes de Grace Mera Molisa et en affirmant leur complicité spontanée. Dans sa nouvelle « *Dos Montes...* » elle met à nouveau cette identité en scène à travers le personnage de Katie, originaire d'Irian Jaya, dont la narratrice remarque « *la discrétion pudique, ce silence mélanésien* » mais aussi les valeurs, lorsqu'elle lui offre « *deux recueils de poèmes de deux Mélanésiennes, Grace Mera du Vanuatu et Julie Sipolo des Salomon, plus un livre de la fidjienne Vanessa Griffem.* »<sup>48</sup> L'écrivain tahitien Jean-Marc Pambrun s'est lui aussi inspiré de ces efforts pour affirmer une unité culturelle et politique régionale dans sa nouvelle « *La Pierre de la montagne blanche* »<sup>49</sup>, même s'il illustre dans le même temps la difficulté d'échapper aux dérives folkloriques.

Mais l'identité océanienne contemporaine ne peut être réduite à des enjeux politiques et culturels contemporains, elle puise sa source dans une histoire à la fois commune et diverse, que les récits de fiction et des discours contemporains ne cessent d'explorer et de refigurer. Prétendre résumer l'histoire océanienne paraît pourtant bien ambitieux. Cette présentation ne saurait donc être exhaustive et a pour seule fonction d'établir quelques repères qui permettront de mieux comprendre l'horizon culturel et historique des récits de fiction océaniens contemporains.

## b) Le peuplement de l'Océanie.

Les premières vagues de peuplement des îles du Pacifique constituent le socle commun, linguistique et culturel de la région. Les données archéologiques et linguistiques indiquent

---

<sup>48</sup> GORODE Déwé, « *Dos Montes...* », *Uté Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, pp. 84-85.

<sup>49</sup> PAMBRUN Jean-Marc Tera'ituatini, *Huna, Secrets de famille*, Ibis Rouge éditions, Matoury, 2004, pp. 89-103.

que les premiers habitants des îles du Pacifique venaient d'Asie du Sud-Est. Les migrations issues de ce foyer de peuplement ont touché Madagascar ou Bornéo à l'ouest, puis à l'est, à partir de 1200 avant Jésus Christ, les archipels dits aujourd'hui « mélanésien » jusqu'à Fidji, ainsi que les îles de « Polynésie » centrale : Tonga, Samoa, Uvea (aujourd'hui Wallis) et Futuna. Les premières traces de peuplement Lapita en Nouvelle-Calédonie datent de cette époque.

Une autre vague de peuplement quitte la Polynésie centrale pour la Polynésie orientale dans les premiers siècles de notre ère, pendant que d'autres groupes retournent vers l'ouest pour peupler certaines îles mélanésiennes : les Santa Cruz ou Tikopia par exemple.

Enfin, les dernières migrations, plus tardives, s'orientent vers les points extrêmes du « triangle polynésien » : Hawaii, l'île de Pâques et la Nouvelle-Zélande, autour du X<sup>ème</sup> siècle après Jésus-christ.<sup>50</sup>

Les étapes du peuplement du Pacifique insulaire s'étendent donc sur une période suffisamment longue pour que les sociétés et les cultures qui se sont installées dans les différentes zones du Pacifique aient eu le temps de se différencier considérablement.

En témoignent les disparités linguistiques. Les langues océaniques ont une origine commune : elles sont issues du groupe proto-océanien, né du contact entre les Austronésiens venus du Sud-Est asiatique et les populations d'Océanie occidentale de langues papoues.<sup>51</sup> Elles sont cependant très nombreuses et se sont largement diversifiées, en particulier en Mélanésie. On compte aujourd'hui 28 langues différentes en Nouvelle-Calédonie, 70 au Vanuatu. Les langues polynésiennes, quoique différentes d'un archipel à l'autre, manifestent une plus grande unité. Les langues kanak et le *Reo Maori* de Nouvelle-Zélande ont pour dernier ancêtre commun « l'Océanien éloigné ». Les schémas suivants empruntés à Françoise Ozanne-Rivierre<sup>52</sup> illustrent la filiation des différentes langues océaniques.

---

<sup>50</sup> Les étapes du peuplement de la Nouvelle-Zélande ainsi que leurs dates supposées divergent en fonction des auteurs.

<sup>51</sup> OZANNE-RIVIERRE Françoise, « Langues d'Océanie et histoire », *op.cit.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 83 & 91.



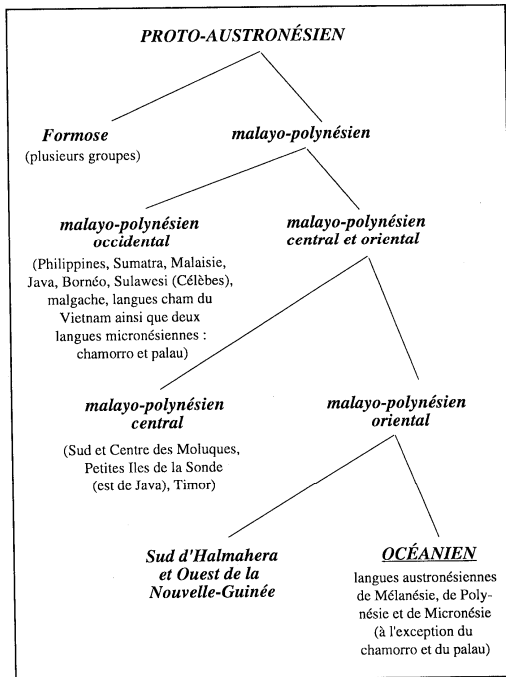


Figure 1 – Classification des langues austronésiennes

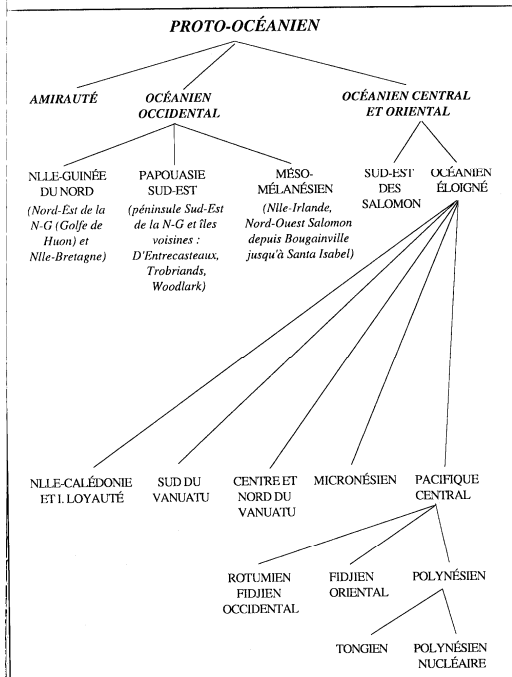


Figure 2 – Les sous-groupes du proto-océanien

Bien que les langues et les ensembles culturels océaniques se soient diversifiés au fil du temps, ils émergent donc bien d'un socle commun. De plus, les sociétés du Pacifique insulaire n'ont certainement pas été des isolats culturels jusqu'à l'arrivée des Européens. Les échanges de biens, les alliances et les migrations ont maintenu des relations intenses entre les sociétés du Pacifique insulaire. Ainsi, on a connaissance d'une migration polynésienne vers l'île d'Ouvéa en Nouvelle-Calédonie au XV<sup>ème</sup> siècle, qui a laissé des traces socioculturelles et une langue : le Faga Uvéa, un de ces « *outliers polynésiens* » qui témoignent des retours vers l'ouest de groupes polynésiens et des échanges continus entre les différentes zones du Pacifique.

Le cas de la Nouvelle-Zélande est sans doute un peu différent dans la mesure où, après plusieurs vagues de migration polynésienne, probablement autour du X<sup>ème</sup> siècle de notre ère, il semble que les sociétés maori se soient trouvées isolées jusqu'aux premiers contacts européens. Cependant, quoiqu'une culture très originale se soit développée en Nouvelle-Zélande, notamment parce que les Maori ont dû s'adapter à une île continentale dont les caractéristiques physiques et climatiques étaient fort différentes de ce qu'ils avaient connu jusqu'alors, certains traits culturels venus de Polynésie Orientale sont identifiables. Lors des premiers contacts avec Cook, il s'avère que la langue des Maori a gardé suffisamment de points communs avec celle des habitants de Polynésie orientale, d'où sont originaires leurs ancêtres, pour que le Tahitien que Cook a emmené avec lui, Tupaia, et les Maori se

comprennent assez facilement.<sup>53</sup> La mémoire des migrations depuis le Pacifique oriental reste d'ailleurs le fondement du discours généalogique et historique maori et trouve un prolongement dans les récits de fiction contemporains : Witi Ihimaera revient ainsi sur ces migrations dans plusieurs de ses romans.<sup>54</sup> La filiation mythologique et religieuse reste elle aussi perceptible, même si les mythes ont été « acclimatés » par les populations à l'espace qu'elles occupent.

Si l'on se réfère à Alain Saussol,<sup>55</sup> on peut considérer que le peuplement de la Grande-Terre de la Nouvelle-Calédonie présente également des caractéristiques originales au regard des autres îles du Pacifique :

*Il n'est pas facile de caractériser en quelques mots la Grande-Terre, tant cette île, profondément originale, tranche dans le concert des microcosmes volcaniques ou coralliens qui parsèment le Pacifique tropical. On a dit qu'elle était un pays spécifique. Il est certain qu'elle sort du commun.*

*L'isolement est probablement le trait qui a le plus marqué la physionomie du pays. [...] Ce cloisonnement a profondément marqué l'implantation de l'homme en petites sociétés locales. [...]*

*Cette prééminence de la « localité » importe pour comprendre toute l'histoire de la Grande-Terre. Il n'y avait pas un peuple mélanésien perçu en tant que tel, mais des groupes ethniques ou familiaux souvent antagonistes. [...] c'est la présence de l'européen qui, bien plus tard, a créé le sentiment d'une unité du peuple mélanésien.*

*Néanmoins, on aurait tort d'attribuer à ce cloisonnement physique et ethnique une étanchéité absolue. L'île était en fait perméable aux relations. [...]*

*Ces relations sociales tissaient la trame de réseaux ramifiés qui étendaient considérablement l'influence des clans.<sup>56</sup>*

La Grande-Terre, comme la Nouvelle-Zélande, est une île continentale, très montagneuse, dont les vallées sont encaissées et parfois isolées par le relief. Néanmoins, ces facteurs d'isolement géographique et d'enracinement local n'ont pas coupé la mémoire de liens ancestraux, ni la réactivation continue de ceux-ci à travers les pratiques sociales et sacrées. Il est frappant de constater que les discours culturels et littéraires contemporains maori et kanak sont structurés par deux concepts fondamentaux : ils ne cessent de revenir sur la sacralité d'un lien ancestral et indissoluble à la terre, tout en préservant le primat de la relation, du réseau à travers le souvenir de la mobilité historique des groupes et la pratique d'échanges entre les vallées ou, par-delà, l'océan. On peut y voir la synthèse de structures culturelles et

---

<sup>53</sup> SALMOND Anne, *Two Worlds, first meetings between Maori and Europeans 1642-1772*, Penguins books, Auckland, 1991, pp. 126-127.

<sup>54</sup> Voir par exemple *The Matriarch*, pp. 252 et sq.

<sup>55</sup> SAUSSOL Alain, *L'Héritage : essai sur le problème foncier mélanésien*, Publication de la société des Océanistes n° 40, Musée de l'Homme, Paris, 1979.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 17-19.

linguistiques profondes, héritage commun à toute l'Océanie, et d'une façon originale d'habiter le monde, née du lien construit pendant des siècles entre des hommes et une terre.

### c) Sociétés précoloniales.

Il est difficile de donner une vision synthétique de ce que furent les sociétés océaniques pour de multiples raisons, et en premier lieu parce que nous avons affaire à de très longues périodes et que les sociétés en question ont sans doute beaucoup changé au fil des siècles. Comme l'a souligné Christophe Sand,<sup>57</sup> l'intensification de l'occupation des sols, la sédentarisation des groupes qui vont donner certains de leurs traits caractéristiques aux sociétés kanak dites « traditionnelles » n'ont commencé à se mettre en place qu'au cours du deuxième millénaire après Jésus Christ. Les sociétés kanak précoloniales sont le produit de plusieurs siècles d'histoire au cours desquels elles se sont fortement différenciées de celles de leurs lointains ancêtres Lapita.

En second lieu, il n'est pas évident, comme l'a indiqué Alain Saussol dans *L'Héritage*<sup>58</sup> concernant la Nouvelle-Calédonie, que l'organisation kanak ait jamais formé « *un tout monolithique* ». Michaël King précise quant à lui que d'importantes variations culturelles régionales existaient en Nouvelle-Zélande. L'idée d'une identité culturelle kanak ou maori unifiée apparaît comme le résultat de l'histoire coloniale, elle n'a pas de fondement dans l'histoire précoloniale. C'est bien la thèse que soutient Gabriel Poëdi dans son article « Kanak » :

*S'il y a identité kanak, ce n'est que le produit de l'histoire, produit d'une lutte anticolonialiste qui est devenue une réalité matérielle au fil du militantisme. C'est aussi la négation d'une nature dominée, la négation de l'histoire des autochtones de ce pays, elle résulte d'un contact. Elle est le produit d'une rencontre et fait du premier occupant de ce territoire, un être jeune dont l'histoire est qualifiée d'atemporelle.*<sup>59</sup>

Par ailleurs, les données ethnographiques disponibles sont difficiles à traiter : les représentations européennes nées des premiers contacts entre les Océaniens et les voyageurs ont été influencées, voire dominées, par toutes sortes de considérations idéologiques. La relecture des premières rencontres en Polynésie proposée récemment par Serge Tcherkézoff témoigne de la vigueur des préjugés nés à cette époque. En reprenant les premiers récits de

---

<sup>57</sup> SAND Christophe, *Le Temps d'avant, préhistoire de la Nouvelle-Calédonie*, chapitre 8, pp. 145-201.

<sup>58</sup> SAUSSOL Alain, *L'Héritage : essai sur le problème foncier mélanésien*, op. cit., p. 26.

<sup>59</sup> POEDI Gabriel, « Kanak », *101 mots pour comprendre l'histoire de la Nouvelle-Calédonie*, F. Angleviel ed., Iles de Lumière, 1997, p. 118.

voyage et en s'intéressant en particulier aux fameuses scènes de rencontre sexuelle entre les marins européens et les femmes polynésiennes, il a montré dans *Tahiti, 1768 : Jeunes filles en Pleurs*<sup>60</sup> que, contrairement à ce que l'imagerie de la Vahiné a toujours suggéré, la plupart de ces épisodes se sont déroulés dans la contrainte pour de très jeunes filles. Le motif de l'amour libre au sein de la généreuse et luxuriante nature tahitienne apparaît aujourd'hui comme une imposture, venue à point nommé soutenir la volonté manifestée par Diderot et d'autres hommes des Lumières de libérer la sexualité du joug moral et religieux et de montrer qu'une démographie forte est assurément une source de richesse pour un pays.

Ces représentations ont en retour pu avoir une influence sur les rapports, construits autour d'attentes et d'intérêts divers, qui se sont instaurés entre les Européens et les Océaniens. Les représentations européennes ont fini par générer un discours parfois perpétué par les Océaniens eux-mêmes sur leur propre culture.<sup>61</sup> La littérature n'est d'ailleurs pas à l'abri de ce risque. Mounira Chatti a ainsi montré comment le roman de Chantal Spitz, *L'Île des Rêves écrasés*,<sup>62</sup> tout en prétendant dénoncer le mythe occidental de Tahiti, promouvait un autre « rêve » tout aussi peu fondé et reconduisait le motif de la sensualité polynésienne.<sup>63</sup>

On peut supposer que l'impact des premiers contacts entre les Européens et les Océaniens a modifié rapidement le paysage social insulaire. Dans le cas de la Nouvelle-Calédonie, les divergences entre les premières descriptions de Cook, qui a accosté à Balade le 6 septembre 1774, et celles de d'Entrecasteaux, près de vingt ans plus tard, en 1793 ont été maintes fois soulignées. Là encore, elles peuvent être expliquées par les différences qui existaient entre ces deux navigateurs, tant du point de vue des présupposés idéologiques que de l'expérience personnelle. Le pessimisme de d'Entrecasteaux a pu ainsi être opposé à l'optimisme de Cook dans *Nights of Storytelling*, histoire culturelle de la Nouvelle-Calédonie éditée par Raylene Ramsay.<sup>64</sup> D'autres interprétations de ces divergences insistent sur les terribles bouleversements qu'ont pu déclencher les premiers contacts. Christophe Sand, lorsqu'il s'interroge sur les conséquences du passage de Cook, montre ainsi qu'il est parfaitement envisageable que le choc microbien consécutif à ces premiers contacts ait enclenché un

---

<sup>60</sup> TCHERKEZOFF Serge, *Tahiti, 1768 : Jeunes filles en pleurs : la face cachée des premiers contacts et la naissance du mythe occidental (1595-1928)*, éd. Au Vent des Îles, Tahiti, 2004.

<sup>61</sup> Pour une analyse de ces « fables anthropologiques » partagées, concernant le domaine religieux cette fois, voir RIGO Bernard, *Altérité polynésienne ou les métamorphoses de l'espace-temps*, C.N.R.S. eds., 2004, en particulier le chapitre 2 : « Fable anthropologique 3 : le complexe de Narcisse », pp. 41-65.

<sup>62</sup> SPITZ Chantal, *L'Île des Rêves écrasés*, Au vent des Îles, Papeete, reed. 2003.

<sup>63</sup> CHATTI Mounira, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'Île des Rêves écrasés* de Chantal Spitz », *Stéréotypes et représentations en Océanie*, FILLLOL Véronique et Vernaudeau Jacques éd., C.O.R.A.I.L., 2005, pp. 215-232.

<sup>64</sup> RAMSAY Raylene ed., *Nights of storytelling : a Cultural History of Kanaky/New Caledonia*, University of Hawaii Press, Honolulu, à paraître.

« engrenage de la spirale de la famine et de la mort » et une profonde déstructuration sociale.<sup>65</sup>

Enfin, comme l'a souligné Michaël King en ce qui concerne les sociétés maori, peu d'études ont été menées par des historiens. Les données disponibles sont d'une utilisation complexe : ainsi, les traditions orales constituent un matériau intéressant, mais elles ont parfois été relevées et transcrites sans grande rigueur scientifique. Par ailleurs, les effets tragiques du processus colonial, notamment en ce qui concerne le domaine foncier, ont fait de ces sources orales des enjeux essentiels dans la perspective de la réappropriation des terres. Ce champ d'études est donc particulièrement complexe et demande une grande patience et une grande prudence.

Toutes ces raisons rendent la reconstitution du fonctionnement des sociétés précoloniales complexe et parfois hasardeuse, comme l'ont souligné, entre autres, Jean Guiart, et à sa suite, Christophe Sand pour la Nouvelle-Calédonie :

*« La société ancienne, préeuropéenne, n'est plus observable depuis longtemps, et n'a été observée dans le détail par personne. On peut recueillir, directement ou indirectement, des informations partielles sur ses comportements collectifs et ses institutions. On ne saurait la décrire globalement de façon fiable à partir de l'information existante, et pas plus qu'ailleurs, le raccourci trop fréquent par le recours à l'ethnologie que j'appelle « normative », celle qui décrit les choses telles qu'elles sont censées s'être passées, n'a de valeur véritablement scientifique Guiart, 1992, pp.84-85) ». Ces quelques phrases confortent mon analyse de la transformation historique de la société kanak, analyse réalisée à partir des données archéologiques. Rien de définitif ne peut être apporté par la seule étude des généalogies : la société décrite ethnographiquement (Guiart 1983, pp. 33-37) est très proche de la société moderne et elle est très éloignée du paysage archéologique.<sup>66</sup>*

On peut néanmoins s'appuyer sur des données archéologiques concrètes et les comparer avec les données ethnographiques pour essayer de reconstituer quelques traits de l'histoire de ces sociétés, mais on mesure dans le même temps à quel point la reconstitution du passé est un enjeu crucial pour les sociétés du Pacifique. Elle revêt des aspects éminemment politiques, qui contribuent à brouiller les pistes, opposant parfois de façon virulente les chercheurs à des responsables politiques, coutumiers ou religieux qui défendent une conception anhistorique des cultures autochtones.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> SAND Christophe, *«Le temps d'avant», la préhistoire de la Nouvelle-Calédonie*, L'Harmattan, Paris, 1995, pp. 248-255.

<sup>66</sup> SAND Christophe, *op. cit.*, pp. 274-275; GUIART Jean, *Structure de la chefferie en Mélanésie du Sud*, Institut d'ethnologie (édition revue et augmentée), Paris, 1992.

<sup>67</sup> La présentation de la culture kanak proposée par Billy Wapoto, Directeur de l'Alliance scolaire évangélique, à l'invitation de la ligue des droits de l'homme de Nouvelle-Calédonie le 15 juin 2005 témoigne de cette tendance à évacuer toute dimension historique : la culture kanak y était décrite comme un ensemble homogène,

En Nouvelle-Calédonie, Christophe Sand montre que les données archéologiques permettent de distinguer trois grandes périodes, en fonction de l'évolution de la production céramique : la période de Koné et la période de Naïa-Oundjo qui se subdivise elle-même en deux périodes, dans la mesure où l'occupation de l'espace insulaire s'intensifie très nettement et donne lieu à d'importantes évolutions socioculturelles au cours du second millénaire après Jésus-Christ. C. Sand y voit le signe d'une sédentarisation des populations qui pratiquent l'horticulture et, peut-être, de l'existence d'organisations sociopolitiques plus complexes et centralisées que celles qui ont été observées à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il indique cependant que l'examen des traditions orales révèle le caractère dynamique et complexe de ces organisations sociopolitiques.<sup>68</sup>

Les auteurs de *The Pacific Islands : an Encyclopedia*, ont eux aussi insisté sur le dynamisme historique et les traces d'organisations sociopolitiques fortement centralisées, comme en témoignent les vestiges de Nan Madol (Pohnpei, Caroline Islands, Micronésie). La construction de cette cité religieuse de 1000 habitants, capitale de la dynastie Saudeleur, date du X<sup>ème</sup> siècle.<sup>69</sup> Cependant, lorsque les Européens découvrent le site, à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, il n'est plus utilisé : l'histoire du Pacifique est riche de bouleversements sociaux, économiques, politiques, religieux qui interdisent toute représentation figée des sociétés précoloniales.

En Nouvelle-Zélande, les historiens distinguent trois grandes étapes qui conduisent de la société formée par les Polynésiens néo-arrivants à la culture des Maori de Nouvelle-Zélande proprement dite : la phase coloniale ou « *archaïque* », la phase transitionnelle, la phase tribale. La période « *coloniale maori* » aurait duré 100 à 150 ans. Elle est marquée par l'adaptation à un nouvel environnement, l'exploitation des ressources disponibles, le gibier notamment. Cette période aboutit d'ailleurs à l'extinction du *moa*. Michaël King<sup>70</sup> souligne cependant que la survie de plusieurs plantes importées de Polynésie orientale indique que ces cultures continuèrent à être cultivées dans cette période.

La phase transitionnelle, qui couvre les XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles a impliqué, du fait de l'extinction du gros gibier, une réadaptation des hommes à leur environnement : l'horticulture est devenue plus importante et des pratiques de gestion « durable » des ressources ont alors

---

sans référence à l'impact de la christianisation, des spoliations foncières en Grande-terre ou des effets actuels de l'urbanisation.

<sup>68</sup> SAND Christophe, *op.cit.*, pp. 200-201.

<sup>69</sup> "Nan Madol, Pohnpei", "Histories in the Pacific", *The Pacific Islands, an Encyclopedia*, LAL Brij V. & FORTUNE Kate eds, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2000., p. 121.

<sup>70</sup> KING Michael, *The Penguin History of New-Zealand*, pp. 63-66.

fait leur apparition. Les populations, moins nomades, s'attachent à des terroirs bien délimités et tissent progressivement des réseaux de solidarité familiaux et géographiques. Dans le même temps, les formes et les motifs artistiques se transforment : on passe progressivement d'un art caractéristique de la Polynésie orientale à des formes dites « *maori classiques* ». En s'enracinant dans un nouvel environnement, les immigrants Polynésiens donnent naissance à de nouvelles cultures, aux traits originaux.

Les XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles furent marqués par le renforcement de l'organisation « tribale », lié notamment à l'augmentation de la démographie et aux pressions plus importantes sur les ressources. Michael King note qu'au fil du temps, les références sociales et culturelles transmises par les néo-arrivants, en s'éloignant dans la mémoire des vivants, deviennent une sorte de mythologie, alors que parallèlement, les noms et les histoires polynésiens sont adaptés au pays d'adoption dans lequel vivent ces populations qui développent une conscience et une appropriation culturelle de leur nouvel environnement.

Si les sociétés océaniques ne cessent de changer au cours de leur histoire « pré européenne », il faut noter que la diversité des systèmes sociopolitiques et économiques n'est pas seulement diachronique. D'un point de vue synchronique, les organisations sociales et politiques sont très variables aussi : on a ainsi très souvent opposé les sociétés à grade mélanésiennes aux sociétés polynésiennes plus fortement hiérarchisées. En réalité, là aussi un continuum d'organisations locales variées prévient les représentations trop binaires. Entre les *Big Men* de Mélanésie Occidentale, qui gagnent en prestige et en pouvoir grâce à leurs qualités guerrières et aux échanges économiques, et les sociétés de Polynésie orientale qui honorent des « rois » perçus comme les descendants des Dieux (la dynastie Pomare à Tahiti ou la reine hawaïenne Ka'ahumanu par exemple) et sont divisées en ordres, il existe des organisations politiques variables, qui distribuent l'autorité aux représentants des familles importantes (les *matai* aux Samoa) ou entre plusieurs chefferies.

Il paraît impossible de proposer une représentation homogène des sociétés du Pacifique tant elles offrent de variations, aussi bien synchroniques que diachroniques. Il importe avant tout de garder à l'esprit le dynamisme historique de ces sociétés ainsi que leur réactivité face à l'intrusion européenne, contrairement à l'image un peu figée qu'une certaine tradition ethnologique en a longtemps donné. C'est bien comme « *des îles dans l'histoire* » qu'il faut les envisager, selon l'expression de Marshall Sahlins.<sup>71</sup> Evoquant les transformations culturelles, il note :

---

<sup>71</sup> SAHLINS Marshall, *Islands of History*, op. cit.

*Le même type de changement culturel, suscité de manière externe mais orchestré sur le plan indigène, dure depuis des millénaires. Non pas simplement parce que les prétendues sociétés primitives n'ont jamais été aussi isolées que se plaisait à le croire l'anthropologie d'antan, avec son obsession évolutionniste pour le primitif (Wolf 1982). Les éléments dynamiques à l'œuvre – y compris la confrontation avec un monde extérieur possédant ses propres déterminations impérieuses, et d'autres hommes mus par leurs desseins personnels – sont présents dans toute expérience humaine. L'histoire est élaborée de la même façon, que ce soit à l'intérieur d'une société ou entre les sociétés.<sup>72</sup>*

On comprend mieux ici en quoi l'exploration des richesses de l'histoire océanienne comme des moyens de la conceptualiser peut représenter un enjeu majeur pour les écrivains océaniens. C'est non seulement, on le verra, les « contenus » de l'histoire océanienne qui se trouvent visés par les expérimentations de la fiction, mais aussi la façon de la dire et de la penser, à travers, par exemple, le statut des traditions orales au regard de l'histoire scientifique.

#### d) Premiers contacts européens.

Les premiers contacts de populations océaniques avec des voyageurs européens datent du XVI<sup>ème</sup> siècle. Les traces du passage de navigateurs espagnols sont restées dans les noms attribués à certaines îles ou archipels : les Marquises, les Philippines, les Salomon ou encore Santo (pour Spiritu Santo) au Vanuatu. Mais il faut attendre le XVIII<sup>ème</sup> siècle pour assister à des contacts prolongés entre Océaniens et Européens.

Abel Tasman s'approche de l'île Sud Nouvelle-Zélande en décembre 1642, mais l'accueil peu chaleureux des Maori le fait reculer, et c'est Cook, en 1769 qui établit les premiers contacts prolongés avec la population des deux îles.

La première escale de Cook en Nouvelle-Zélande se fait à Tuuranga-nui du 6 au 11 octobre 1769. Cook baptise cette région Poverty Bay car la terre lui a semblé peu peuplée et peu fertile. Les noms attribués aux lieux sont ainsi révélateurs du caractère plus ou moins heureux des premiers contacts. Dans son ouvrage *Two worlds*, l'anthropologue Anne Salmond reprend le récit des rencontres entre Européens et Maori, à la lumière de perspectives ethnologiques qui en dissipent les malentendus. Elle montre que l'impression négative que Cook a eu de Tuuranga-nui était injustifiée :

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 8.



*Despite the excellence of their descriptions, however, it is important to remember that the Endeavour's men never ventured more than about a kilometre inland, and that their impressions of the bay were in some respects misleading. Sea foods were important to the economy of the district, but so was agriculture, and the Endeavour observers saw no gardens. Because they explored neither the Kopututea river, which was obscured from their view by its sand bar, nor the upper reaches of Tuuranga-nui, they did not realise that there were fertile gardens and large fortified settlements inland. In his frustration at being unable to secure food and water Cook named Tuuranga-nui 'Poverty Bay', a most inaccurate description.*<sup>73</sup>

Il faut noter de plus que les contacts entre Européens et Maori à Tuuranga-nui se sont mal passés : en quelques jours seulement, plusieurs Maori sont tués dans les affrontements. Cet épisode vient illustrer la violence et l'incompréhension qui ont dominé les premiers contacts : il a d'ailleurs été évoqué par Witi Ihimaera dans *The Matriarch* dans le but de déconstruire la représentation héroïque et romancée de la « découverte » de la Nouvelle-Zélande par Cook.

Après Poverty bay, Cook poursuit son exploration des côtes de la Nouvelle-Zélande dont il produit la première carte. D'autres contacts se déroulent mieux, certains rivages produisent chez le navigateur une impression plus favorable ce qui vaudra à la région de Uawa et Opotiki d'être baptisée « *Bay of Plenty* ». <sup>74</sup>

Cook aborde la Nouvelle-Calédonie en septembre 1774 à Balade, lors de son troisième voyage dans le Pacifique. D'Entrecasteaux accoste près de vingt ans plus tard, en 1793 au même endroit. Leurs descriptions sont, on l'a vu, divergentes. Décrivent-elles une société qui s'est transformée sous l'effet des premiers contacts ou témoignent-elles de la subjectivité des deux navigateurs ? Toujours est-il que les sociétés océaniques se figent ainsi sous la plume des premiers observateurs européens et de leur expérience personnelle. L'exemple le plus célèbre des effets de cette expérience subjective est sans doute Bougainville, le navigateur français, à partir d'une escale d'une semaine à Tahiti, fabrique un mythe séculaire : celui

---

<sup>73</sup> SALMOND Anne, *Two Worlds, first meetings between Maori and Europeans 1642-1772*, op. cit., p. 137. Proposition de traduction: « *Malgré l'excellence de leurs descriptions, il est toutefois important de rappeler que l'équipage de l'Endeavour ne s'aventura jamais au-delà d'un kilomètre environ à l'intérieur des terres et que leurs impressions de la baie étaient, à certains égards, trompeuses. La nourriture issue de la mer était importante pour l'économie de la région, mais il en était de même de l'agriculture, et les observateurs de l'Endeavour ne virent pas de jardins. Comme ils ne devaient pas explorer la rivière Kopututea, qui était dérobée aux regards par ses bancs de sable, pas plus qu'ils ne devaient explorer les hauteurs de Tuuranga-nui, ils ne réalisèrent pas qu'il existait des terres fertiles ainsi que d'importantes installations fortifiées dans l'arrière-pays. Frustré de ne pouvoir ravitailler son équipage en nourriture et en eau, Cook baptisa Tuuranga nui « baie de la pauvreté », une dénomination pour le moins inadéquate.* »

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 185-191; 210.

d'une terre fertile et idyllique qui ressemble au jardin d'Eden ou aux Champs-Élysées, où les femmes se donnent librement et l'harmonie domine les rapports sociaux.<sup>75</sup>

Les premiers contacts avec les Européens sont très espacés et plus ou moins heureux. Cependant, on l'a vu, les effets de ces premiers contacts sont immédiatement dramatiques pour les populations océaniques dans la mesure où ils déclenchent inéluctablement des épidémies meurtrières, dont on peut supposer qu'elles ne furent pas sans conséquences socioculturelles.

À la suite des premiers navigateurs, divers aventuriers vont sillonner le Pacifique dans l'espoir de faire fortune : santaliers, baleiniers ou « *whalers* » et « *beachcombers* » séjournent parmi les Océaniques, et s'intègrent parfois au sein des sociétés insulaires, donnant naissance à des lignées métissées. La figure de l'Européen devenu Océanien traverse la littérature océanique, de « *Billy the Whaler* » que Pirinoa choisit pour époux dans le roman de Patricia Grace, *Baby No Eyes*,<sup>76</sup> au Barker d'Albert Wendt, dans *The Mango Kiss*,<sup>77</sup> plus « polynésien » que Mautu le pasteur samoan ou à la figure de Koké/Gauguin dans la pièce de Jean-Marc Pambrun, *Les Parfums du silence*.<sup>78</sup> Il faut cependant nuancer cette idée, car l'exploitation des hommes commence dès la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle avec les *Blackbirders* qui sévissent en Mélanésie, à la recherche d'esclaves pour travailler dans les plantations de canne à sucre en Australie. Les « *Kanakas* » descendants de ces Mélanésiens enlevés à leurs îles d'origine vivent encore en Australie aujourd'hui.

Les échanges entre Européens et Océaniques ne se déroulent pas toujours sans conflits, mais les Européens séjournant en Nouvelle-Calédonie ou en Nouvelle-Zélande comme dans le reste du Pacifique insulaire étant très minoritaires, ils s'intègrent tant bien que mal dans les sociétés insulaires. Leur présence n'en débouche pas moins sur des bouleversements, économiques et sociaux. Le commerce du santal, du coprah, des bèches de mer se développe, les Océaniques y prennent une part active et reçoivent en retour de nouveaux outils ou des armes qui contribuent à modifier les rapports économiques, sociaux et politiques. Les communautés qui vivent au contact des Européens prennent des habitudes de vie différentes. L'introduction des armes renforce le poids de certains groupes et déclenche de sanglants affrontements. Ils sont connus en Nouvelle-Zélande sous le nom de « *musket wars* »,

---

<sup>75</sup> Pour une analyse de la naissance du mythe de Tahiti et de sa postérité, voir les travaux de Sonia Faessel. FAESSEL Sonia, *Visions des îles : tahiti et l'imaginaire européen : du mythe à son exploitation littéraire (XVIIIe-XXe siècle)*, L'Harmattan, Paris, 2006, 242 p.

<sup>76</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, Penguin, Auckland, 1998, chapitre 11, pp. 94-100.

<sup>77</sup> WENDT Albert, *Mango's Kiss*, Vintage Books, Glenfield, New-Zealand, 2003, pp. 20 & sq.

<sup>78</sup> AHUROA Etienne (PAMBRUN Jean-Marc Tera'ituatini), *Les Parfums du silence*, éditions Le Motu, 2003.

auxquelles Patricia Grace fait référence dans son roman *Baby No-Eyes*. Si les conflits en question ne font que prolonger des rivalités plus anciennes entre les groupes, il n'en reste pas moins que la course aux armes a intensifié les conséquences des affrontements, multiplié le nombre de morts et assuré une prééminence inédite à certains groupes – Ngapuhi par exemple, au début des années 1820.<sup>79</sup>

L'implantation croissante d'Européens dans le Pacifique va de pair avec l'augmentation de leur emprise foncière et la cession de terres. Toutefois, comme l'a noté James Belich,<sup>80</sup> tant que les Européens restent minoritaires, c'est l'interprétation maori des conditions et effets de la cession des terres qui reste dominante. Elle n'empêche pas d'emblée l'usage des terres pour la cueillette et la chasse. Ce n'est que lorsque les Européens vont devenir majoritaires et commencer à interdire l'accès aux terres et que la pression liée à l'augmentation du bétail va se faire plus forte, que les conflits vont véritablement émerger. En Nouvelle-Calédonie, on assiste à un processus comparable : les révoltes commencent parce que la pression foncière se fait trop forte et que les approches divergentes du rapport à la terre s'affrontent. La révolte de 1878 est directement liée à l'augmentation rapide du nombre de têtes de bétail : en Nouvelle-Calédonie, le cheptel passe de 500 têtes en 1857 à 80 000 têtes en 1877, « *tout cela sans que les clôtures n'aient été rendues obligatoires* » comme le note Alain Saussol.<sup>81</sup> Le bétail divague et ravage les plantations kanak.

Il faut aussi compter au nombre des premiers Européens qui s'implantent dans le Pacifique les missionnaires, soucieux de contrebalancer l'influence néfaste à leurs yeux des aventuriers et autres trafiquants dont la réputation est pour le moins sulfureuse – souvent à juste titre.

La *London Missionary Society*, créée à Londres en 1795, envoie des missionnaires à Tahiti, Tonga et aux Marquises dès 1797. Malgré quelques échecs, les premières conversions se font à Tahiti, et notamment celle de Pomare II. D'emblée, la christianisation se trouve reliée à des enjeux d'ordre politique.

L'évangélisation du Pacifique s'organise à partir de la Polynésie. Les missionnaires de la *L.M.S.* se montrent d'une efficacité redoutable en traduisant la bible dans les langues océaniques et en formant des pasteurs polynésiens qui sont ensuite envoyés dans d'autres îles. Ainsi, en Nouvelle-Calédonie, les îles Loyauté sont évangélisées par des pasteurs polynésiens. L'influence anglo-saxonne y a longtemps été dominante, des traces linguistiques,

---

<sup>79</sup> KING Michaël, *op. cit.*, pp. 131 & *sq.*

<sup>80</sup> BELICH James, *Making People, a History of the New Zealanders, From Polynesian Settlement to the End of the Nineteenth Century*, "Land and Law", pp. 224 & *sq.*

<sup>81</sup> SAUSSOL Alain, *L'Héritage*, *op. cit.*, p. 195.

culinaires, culturelles et religieuses en subsistent aujourd'hui. Les Presbytériens, Wesleyens, Anglicans prennent progressivement le relais de la *L.M.S.* qui ne peut faire face seule à la tâche immense que représente la christianisation du Pacifique.

Les missions catholiques – maristes notamment – pénètrent le Pacifique avec l'influence française, un peu plus tard que les églises protestantes, à partir des années 1820. C'est l'occasion d'importantes luttes d'influence entre les Eglises.

La rivalité entre les Eglises, entre catholiques et protestants notamment, s'appuie sur les rivalités locales mais elle est aussi exploitée d'un point de vue politique par les Océaniens. L'implantation chrétienne en Océanie est d'une importance majeure : les Océaniens se sont très rapidement approprié ces nouvelles religions, qui ont joué un rôle très puissant d'une part dans la fixation ou la redéfinition des organisations et des stratégies socioculturelles locales, d'autre part dans la fondation d'une spiritualité chrétienne océanienne originale qui reste très vivante aujourd'hui.

La différenciation religieuse a parfois creusé des fossés entre les groupes, ne serait-ce que parce que l'évangélisation protestante et l'évangélisation catholique ne se sont pas déroulées de la même manière. La Nouvelle-Calédonie en est un bon exemple : alors que les protestants ont très rapidement traduit la bible dans les langues locales et promu une élite kanak, les catholiques se sont inscrits dans un rapport plus hiérarchique avec les populations. Les familles et les clans n'ont donc pas vécu la même histoire selon leur appartenance religieuse. En témoigne cette réflexion de Gabriel Poëdi sur le mot « *kamo* » ou « *kömö* » en A'jië, que l'ouvrage de Maurice Leenhardt, *Do Kamo*,<sup>82</sup> a rendu célèbre.

*Kamo entendait et écrivait Maurice Leenhardt. Kamo répétaient fidèlement les Kanak protestants. Le pasteur Leenhardt était l'ethnologue des Kanak, il était le porte-parole d'une partie de la population kanak auprès de la population dominante blanche ; c'est par lui que toute une population opprimée pouvait communiquer, elle se devait alors de l'imiter, elle se devait même de lui faire plaisir. [...]*

*Kömö disaient les catholiques à leurs cousins protestants hors du périmètre scolaire et à l'insu des missionnaires. Comment ? Répondaient les protestants, nous ne vous comprenons pas. Souvenez-vous, insistaient encore les catholiques, nous avons deux mots pour le dire *kömö* et *Dö-névâ* qui complète très bien *kömö* en lui donnant un éclairage nouveau et qui signifie Homme – homme, synonyme de terre, de pays, d'authentique – *kö* c'est une partie d'un tout, ou encore cela peut aussi signifier esprit ; *mö* signifie cicatriser, lier mais aussi qui donne la vie. Nous ne pouvons quand même pas devenir des *kamo*, des choses qui sont déchirées, qui se cicatrisent et qui se cherchent. Ce *kömö-là* appartient au passé rétorquent les protestants, ce *kömö* est mort. Dites-le aux autres, maintenant nous sommes civilisés.<sup>83</sup>*

---

<sup>82</sup> «*Do Kamo*» signifie le «vrai homme» en A'jië.

<sup>83</sup> POEDI Gabriel, « *Kömö* », *101 mots pour comprendre l'histoire de la Nouvelle-Calédonie, op. cit.*, pp. 119-120.

Ce texte illustre à la fois l'impact de la christianisation sur les représentations qui se sont élaborées des cultures et des sociétés océaniques, ainsi que la façon dont elles ont été intégrées par les Océaniques eux-mêmes, et la diversité des vécus religieux, qui s'explique en partie par une implantation sociale et politique différente des Eglises. D'ailleurs, alors que l'Eglise catholique reste inscrite dans un système hiérarchique d'ensemble, les églises évangéliques (église évangélique libre et église évangélique autonome) de Nouvelle-Calédonie sont indépendantes depuis 1958 et sont dirigées par des cadres kanak. Donner une vue plus complète de l'impact des évangélisations en Océanie serait bien ambitieux. Ce texte est l'occasion de prendre la mesure de l'importance fondamentale du fait religieux dans la structuration des sociétés et des cultures océaniques contemporaines, mais aussi et surtout dans la genèse des discours identitaires qu'elles tiennent sur elles-mêmes jusqu'aujourd'hui, ainsi que sur leur histoire. La périodisation de l'histoire du Pacifique proposée par Vilsoni Hereniko, originaire de Rotuma, témoigne également de la prégnance de la perspective chrétienne :

*I divide Pacific history into three phases using a Rotuman standpoint that corresponds to the perspective of other Pacific groups: ao maksul ta (time of darkness), ao taf ta (time of light), and ao fo'ou ta (new time). [...] the Rotuman, or what I shall refer to from now on as the islander perspective, highlights the importance of Christianity in the shaping of Pacific cultural identities [...]*<sup>84</sup>

Le fait religieux ne saurait d'ailleurs être compris que dans les termes d'une aliénation ou d'une acculturation. Il s'est fondu dans les cultures, des syncrétismes se sont opérés et dans bien des cas, la référence chrétienne a soutenu, voire nourri la résistance océanique au processus colonial. Les missionnaires ont parfois été parmi les premiers défenseurs des populations océaniques : en Nouvelle-Calédonie, Maurice Leenhardt, comme d'autres missionnaires, a soutenu la cause des Kanak contre l'administration et la lecture des lettres des pères maristes commentant la révolte de 1878, collectées et publiées par François Bogliolo,<sup>85</sup> illustre bien le fait que, parmi les Européens, seuls les missionnaires avaient quelque connaissance du monde kanak, alors que l'armée et l'administration françaises en ignoraient tout et réprimaient à tort et à travers.

---

<sup>84</sup> HERENIKO Vilsoni, « Representations of cultural identities », *Tides of History*, HOWE K.R., KISTE Robert C., and LAL Brij V. eds., Allen & Unwin, 1994, pp. 406-434. Proposition de traduction: « Je distingue trois périodes dans l'histoire du Pacifique, en adoptant un point de vue rotuman, lequel coïncide avec celui d'autres groupes du Pacifique : ao maksul ta (temps de l'obscurité), ao taf ta (temps de la lumière), et ao fo'ou ta (temps nouveau). Le Rotuman, ou point de vue insulaire comme nous l'appellerons dorénavant, met en relief l'importance du christianisme dans la formation des identités culturelles du Pacifique. »

<sup>85</sup> BOGLIOLO François, *Jours de colère, jours d'Ataï : l'insurrection de 1878 d'après les correspondances des pères maristes*, eds. Ile de Lumière, 2000.

Le christianisme a également nourri certaines formes de résistance précoce à la colonisation, en particulier des mouvements millénaristes tels que le mouvement de la Mamaia à Tahiti, évoqué par Bernard Rigo ou celui ou de Te Kooti en Nouvelle-Zélande. Comme l'indique Bernard Rigo à propos du mouvement de Te Mātorohanga en Nouvelle-Zélande :

*[...] ce mouvement syncrétique [...] tentait de préserver l'identité et la dignité maories face à la pression étrangère en élaborant un culte original à partir d'une divinité locale : Io à laquelle étaient conférés des pouvoirs proches de ceux du Dieu chrétien.*<sup>86</sup>

L'évangélisation peut ainsi être vue de manière ambivalente : part intégrale du processus colonial et des tentatives d'acculturation qui l'accompagnent, elle est sans doute l'exemple le plus emblématique d'une appropriation océanienne d'éléments importés par les Européens, dont le résultat et les effets sont aussi complexes qu'originaux. Elle illustre de manière exemplaire le dynamisme historique océanien.

L'exploration et l'interrogation des représentations culturelles du monde océanien nées des premiers contacts puis de l'évangélisation est un des aspects les plus fructueux du travail mené par les écrivains océaniens : le roman d'Albert Wendt, *Mango's Kiss* entre en écho avec la pièce de théâtre de Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun, *Les Parfums du silence*. Les deux textes confrontent la figure de l'Océanien christianisé et de l'Européen retourné au paganisme comme pour prendre la mesure du choc culturel qu'a provoqué la rencontre avec l'Occident au XIX<sup>ème</sup> siècle. Pour autant, les personnages océaniens ne sont pas dégagés de leurs responsabilités quant à leur adhésion ou leur refus des valeurs proposées ou imposées.

Mais l'histoire océanienne contemporaine, et en particulier celle de la Nouvelle-Zélande et de la Nouvelle-Calédonie devenues des colonies de peuplement, est aussi le fruit de conflits majeurs, nés des prises de possession politiques et administratives qui ont commencé au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle.

#### e) Colonisations.

L'annexion officielle de la Nouvelle-Zélande par la Grande-Bretagne se fait en 1840 avec la signature du Traité de Waitangi, la prise de possession de la Nouvelle-Calédonie par la France en 1853. A ces dates, l'implantation européenne dans le Pacifique est encore modeste :

---

<sup>86</sup> RIGO Bernard, *Altérité polynésienne, op. cit.*, pp. 54-55.

le Royaume-Uni a fondé des colonies pénales en Australie depuis 1788, l'Espagne est présente à Guam, les Pays-Bas en Nouvelle-Guinée, la France établit un protectorat à Tahiti en 1842. Dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, prises de possession et protectorat se multiplient, sous l'effet des rivalités européennes. L'Allemagne s'installe en Nouvelle-Guinée Orientale, aux îles Marshall, à Nauru, aux Samoa ; les Anglais à Fidji, aux Salomon, dans les îles Cook, à Tokelau, Tuvalu, Gilbert et Ellice et, en 1906, un condominium franco-britannique est établi sur les Nouvelles-hébrides. En 1898, ce sont les Etats-Unis qui prennent possession des îles Hawai'i.

Les processus coloniaux présentent cependant d'importantes différences. Les systèmes politiques préexistants permettent à certains pays de mieux résister à l'emprise européenne : le royaume de Tonga a pu ainsi rester plus longtemps indépendant, avant l'établissement d'un protectorat. Les politiques d'administration coloniale diffèrent également selon les pays colonisateurs ; l'implantation des Européens reste parfois marginale, se cantonne aux zones littorales : ainsi, l'intérieur de la Papouasie Nouvelle-Guinée n'est pénétré que tardivement, après la Seconde Guerre mondiale dans le cas de certaines régions.

Les choix de mise en valeur des colonies ne sont pas non plus les mêmes. La Nouvelle-Calédonie devient dès 1864 une colonie pénitentiaire, alors que la Nouvelle-Zélande devient très rapidement une colonie de peuplement. Le gouverneur Feillet en Nouvelle-Calédonie est connu pour avoir voulu faire de la Nouvelle-Calédonie une colonie de peuplement au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, mais malgré l'installation de quelques colons libres, cette politique est un relatif échec. Il n'en reste pas moins que l'installation de communautés venues d'ailleurs est une caractéristique des processus coloniaux de l'Australie, la Nouvelle-Zélande, Hawaii comme la Nouvelle-Calédonie : la présence coloniale ne se limite pas à quelques administrateurs coloniaux, missionnaires et commerciaux ; elle amène l'installation de populations européennes, mais aussi de travailleurs d'autres origines, asiatique notamment et bouleverse les équilibres démographiques et culturels.<sup>87</sup> Très rapidement, les Maori ne sont plus majoritaires dans leur propre pays, ils représentent aujourd'hui environ 15% de la population néo-zélandaise ; depuis les années 1970, les Kanak représentent autour de 40% de la population de Nouvelle-Calédonie. Les effets démographiques du processus colonial ne sont pas négligeables : ils engagent la nature même des processus de décolonisation et d'émancipation en Nouvelle-Zélande comme en Nouvelle-Calédonie.

---

<sup>87</sup> Pour une étude sur les vagues de peuplement de la Nouvelle-Calédonie au XIX<sup>e</sup> siècle, voir DE DECKKER Paul (éd.), *Le peuplement du Pacifique et de la Nouvelle-Calédonie au XIX<sup>ème</sup> siècle (1788-1914) : condamnés, colons, convicts, chôn Dang*, L'Harmattan, Paris, 1994.

L'autre donnée fondamentale qui rapproche la Nouvelle-Calédonie et la Nouvelle-Zélande, liée à la question démographique, est que, quelles que soient sa nature et ses étapes, quelle que soit la stratégie mise en place, le processus colonial débouche sur la dépossession foncière des premiers habitants. En Nouvelle-Calédonie, l'autorité coloniale prétend d'abord éviter une dépossession massive des Kanak par de nouveaux arrivants. En 1855, les terres « *non occupées* » sont déclarées propriété du gouvernement français, ce qui implique une première dépossession des Mélanésiens. Puis, les besoins de la colonisation vont assouplir cette première décision pour favoriser l'implantation des colons. En 1867, un arrêté crée officiellement les « tribus », en 1868, un autre pose le principe de la délimitation des réserves, fondée sur une représentation biaisée de la propriété collective mélanésienne, et des premiers cantonnements. Jusqu'en 1894, l'emprise coloniale stagne : les terres sont surtout accaparées par l'administration pénitentiaire et les révoltes, comme celle de 1878, freinent l'essor de la colonie. Avec le lancement d'une politique de colonisation libre par le Gouverneur Feillet, les spoliations vont se renforcer. Le grand cantonnement de 1897 s'appuie sur l'argument du déclin démographique kanak pour autoriser l'autorité coloniale à s'approprier les terres délimitées et à déplacer le cas échéant les tribus. Les conséquences de cette politique ont été non seulement économiques, les clans se trouvant appauvris, repoussés vers les terres les moins fertiles, mais également sociales et politiques : les familles déplacées ont été accueillies sur des terres qui n'étaient pas les leurs, ce qui continue aujourd'hui à poser des problèmes considérables de relations entre les clans.

Parallèlement, l'autorité coloniale met en place à partir de 1887 en Nouvelle-Calédonie un régime de l'Indigénat qui vise à contrôler les Mélanésiens : le décret de 1887 organise le contrôle administratif des tribus par des chefs que nomme le gouverneur, établit des interdictions (relatives aux déplacements non autorisés, au port d'armes, aux pratiques de « sorcellerie », à la consommation d'alcool, etc.) et impose l'impôt de capitation ainsi que le principe du travail obligatoire.

Dans le cas de la Nouvelle-Zélande, si le traité de Waitangi se présente initialement comme une volonté de la couronne de protéger les terres maori de l'appétit foncier de la Compagnie de Nouvelle-Zélande, il n'en recèle pas moins de redoutables ambiguïtés : tout en assurant au Royaume-Uni la « *souveraineté* » sur le territoire, il prétend permettre aux Maori de préserver leurs droits sur les terres : « *rangatiratanga* ». Or ce concept est indissociable de la notion de souveraineté – sur les terres. Comme l'a montré Marshall Sahlins, cette



distinction ne pouvait pas faire sens d'un point de vue maori.<sup>88</sup> Les interprétations divergentes du traité contiennent ainsi le germe de conflits qui n'ont pas manqué d'émerger dès que la pression sur le foncier s'est accentuée. Si l'autorité coloniale en Nouvelle-Zélande n'a jamais institué de réserves ni de régime de l'Indigénat, les lois sur la propriété foncière ont été formulées de telle manière qu'en quelques années, la majeure partie des terres maori ont échappé aux mains de leurs propriétaires d'origine. Dans le roman de Witi Ihimaera, *The Matriarch*, les discours officiels du parlementaire Wi Pere, arrière-grand-père du narrateur sont mis en scène : ils dénoncent les effets dévastateurs des lois que la Couronne applique aux terres maori et qui contribuent à accélérer leur dépossession.<sup>89</sup>

Dans les deux cas, le processus colonial ne se déroule pas sans heurts. Alors que dans la période précédant les annexions, malgré quelques éclats, les relations entre les populations autochtones et les quelques Européens de passage ou installés en Océanie se déroulent sans conflit majeur, dès que la pression foncière se fait sentir, des révoltes éclatent : les plus connues en Nouvelle-Calédonie sont celles de 1878 et 1917, mais il faut y ajouter d'autres affrontements plus localisés ; dans le cas de la Nouvelle-Zélande, la décennie 1860 est occupée par les « *Land wars* » ou « *New Zealand wars* » qui opposent les clans maori aux colons et aux autorités coloniales. Là encore, la répression de ces conflits débouche sur des confiscations de terre, en guise de représailles.

Les colonies de peuplement ne sont pas les seules à avoir connu des spoliations foncières et des déplacements forcés de population : un peu partout dans le Pacifique, la mise en valeur des « colonies » passe par l'exploitation de plantations qui produisent du coprah ou du sucre. L'implantation des missions a également provoqué des déplacements de populations, désormais regroupées autour des temples ou des églises. C'est le cas aux Iles Loyauté : peu d'Européens s'y sont installés et leur descendance s'est mêlée aux populations loyaltiennes, néanmoins, l'organisation sociale et spatiale des îles a été largement influencée par les missions. D'une manière générale, les autorités coloniales ont agi sur les structures sociales et politiques insulaires, même si elles ont adopté des pratiques très différentes : le système de l'« *indirect rule* » à Fidji s'est appuyé sur un rôle important des chefs traditionnels, alors que les autorités françaises en Nouvelle-Calédonie ont opté pour un régime de l'Indigénat particulièrement contraignant, nommant des chefs administratifs chargés de faire régner l'ordre.

---

<sup>88</sup> SAHLINS Marshall, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>89</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, pp. 331 & sq.

Il est important de souligner que la résistance océanienne a commencé et s'est organisée dès que les terres ont été menacées, qu'elle n'a finalement jamais cessé, même si la situation matérielle, démographique et culturelle catastrophique des populations maori et kanak, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ou dans les premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle, les réduit au silence – pour un temps seulement. Dans l'ensemble du Pacifique, des mouvements de résistance ont émergé dès les premiers contacts. Beaucoup d'entre eux étaient d'inspiration religieuse, souvent syncrétique, comme la religion Mamaia née en Polynésie dans les années 1820 en réaction à l'implantation de la *L.M.S*, la religion *Ringatu* en Nouvelle-Zélande ou les mouvements millénaristes et « *Cargo cults* » en Mélanésie. Les dimensions politiques et sacrées de ces mouvements sont difficilement dissociables : ces deux aspects convergent vers une contestation du pouvoir imposé par la présence coloniale.

La revendication foncière a largement nourri et mobilisé les revendications politiques identitaires de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, il s'agit d'ailleurs d'un thème récurrent des œuvres littéraires contemporaines. Ces spoliations n'ont jamais été acceptées et ont eu des conséquences matérielles, démographiques, sociales et politiques dévastatrices. Les conséquences matérielles ont été d'autant plus lourdes que les terres achetées ou confisquées étaient – évidemment – les meilleures. La réduction de l'espace foncier accessible aux populations océaniques a ainsi été aussi brutale que drastique, les réduisant bien souvent à la misère. Ces difficultés matérielles, associées à la diffusion de nouvelles maladies importées par les Européens ont largement contribué à affaiblir les populations kanak ou maori. Michaël King indique :

*By the close of the nineteenth century the prognosis for Maori culture and for the Maori population did not seem favourable. Numbers were falling rapidly, as was the percentage of the population as a whole. From constituting 50 per cent of the nation's citizens in 1860, Maori made up only 10 percent by 1891. Their remaining lands constituted only 17 percent of the whole country and a great deal of this was marginal and in effect useless.*<sup>90</sup>

Lorsque le pasteur Maurice Leenhardt arrive en Nouvelle-Calédonie en 1902, on lui prédit également la disparition du peuple kanak. C'est dans les années 1920 que la démographie kanak atteint son seuil le plus bas, avec une population de 25000 personnes environ, sachant que les estimations démographiques à l'arrivée de Cook – 50 000 ou 80 000 personnes en

---

<sup>90</sup> KING Michaël, *Nga Iwi O Te Motu, 1000 years of maori history*, p. 58. Proposition de traduction: « A la fin du dix-neuvième siècle, le devenir de la culture maori et de la population maori demeurait incertaine. Le nombre de Maori connaissait un grand déclin de même que leur taux de représentation dans la population totale. Les chiffres chutaient rapidement, tout comme le pourcentage de population dans son ensemble. Des 50% de la population qu'ils représentaient en 1860, les Maori ne représentaient plus que 10% en 1891. Les terres qui leur restaient représentaient seulement 17 % du pays dans son ensemble, dont une bonne partie demeurait marginale et de fait, sans utilité. »

Nouvelle-Calédonie ? – sont très probablement en dessous de la réalité.<sup>91</sup> Quant à l'ampleur de la dépossession foncière, il suffit de jeter un œil sur les cartes établies par Alain Saussol<sup>92</sup> pour en avoir une idée.

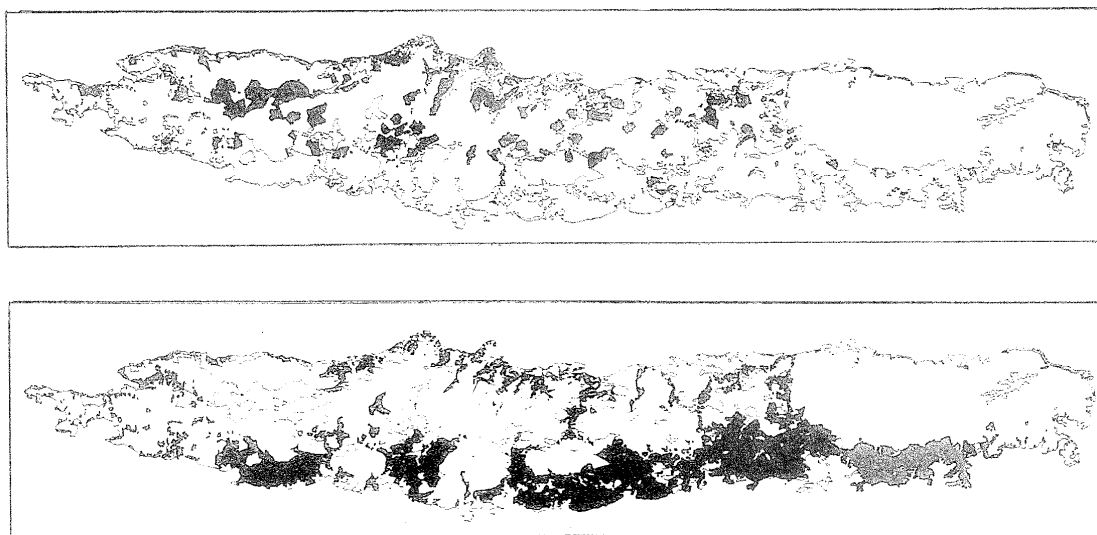


Fig. 114 - Les deux espaces, mélanésien et européen, en 1975

— En haut, les réserves mélanésiennes (en noir), (actualisées d'après J.-P. Doumenge).  
Figurent également sur cette carte les limites des territoires appropriés par les Européens.  
— En bas la propriété européenne (en noir). (d'après A. Saussol) à partir des minutes du Service Topographique. Sur cette carte figurent aussi les limites des réserves pour faciliter les comparaisons avec la carte précédente.

Il va de soi que les conséquences matérielles et démographiques du choc colonial furent telles qu'elles n'ont pu qu'ébranler profondément l'organisation sociale des sociétés concernées. L'effet des spoliations foncières a été d'autant plus dramatique que les sociétés kanak et maori étaient fondées sur le lien à la terre. L'identité et l'histoire des groupes étant intrinsèquement liées à l'appartenance à un terroir, les discours contemporains sur le passé ne peuvent que faire de la question foncière un de leurs principaux enjeux.

Les bouleversements engendrés par ces spoliations ont généré des réponses divergentes, parfois contradictoires, souvent décalées, qui ont créé des dissensions majeures au sein des sociétés concernées. Alors que certains groupes entraient en rébellion contre l'autorité coloniale, d'autres se rangeaient de son côté, voire participaient à la répression. Ainsi, lors de la révolte de 1878 en Nouvelle-Calédonie, les « *Canala* » ont servi d'auxiliaires aux troupes françaises pour réduire l'insurrection, et c'est par un autre Kanak que le grand chef Ataï a été

<sup>91</sup> SAND Christophe, « *Le temps d'avant* », *la préhistoire de la Nouvelle-Calédonie*, pp. 291-309.

<sup>92</sup> SAUSSOL Alain, *op. cit.*, p. 460.

tué. L'autorité européenne a également avivé et rendu plus aiguës encore les rivalités préexistantes entre les groupes. D'après Michaël King, le fonctionnement de la *Native Land Court* créée en 1865 en témoigne : "[...] in many cases court sitting and sales seem to have been initiated by Maori simply to prove the validity of their claim over those of rival Maori."<sup>93</sup>

En Nouvelle-Calédonie, les bouleversements et les tensions liés à la tenure foncière ont affecté durablement les relations entre les clans, notamment entre les clans « *propriétaires* » et les clans « *accueillis* ». Aujourd'hui encore, les tensions persistent, des affrontements éclatent régulièrement et la redistribution des terres confiées à l'A.D.R.A.F.<sup>94</sup> pose dans certains cas des problèmes considérables.<sup>95</sup>

Si les rivalités ayant pour enjeu le foncier ont sans doute toujours existé, il est certain que la colonisation n'a pu que les radicaliser : les déplacements forcés de population, la pression constante sur les terres et les ressources disponibles, l'instauration d'un système juridique qui interprétait la propriété foncière dans des termes qui n'avaient plus rien à voir avec les usages océaniques sont autant de facteurs qui ont fragilisé, et parfois délité le lien social et politique.

Les populations océaniques n'ont eu de cesse, on l'a dit, de résister à ce processus. Cependant, le statut juridique des Kanak et des Maori étant fort différent, la résistance maori s'est déplacée plus rapidement vers le plan politique. En 1867, quatre sièges sont attribués aux Maori au parlement. Si ces représentants sont fortement contrôlés au départ, dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, ils défendent les intérêts politiques maori au sein des institutions néo-zélandaises.<sup>96</sup> Dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'essor des rassemblements ou *hui* contribue à forger, malgré les rivalités qui subsistent entre les groupes, un sentiment d'unité autour d'intérêts communs. Rien de tel en Nouvelle-Calédonie, où le régime de l'Indigénat cantonne les Kanak dans leurs réserves, dont ils ne peuvent sortir sans l'autorisation des gendarmes, et dans un statut juridique de « *sujets* », privés de droits civiques, soumis à la capitation et au travail forcé. Il faut attendre 1946 et l'abolition de ce régime pour que la représentation politique des Kanak s'organise au sein d'associations religieuses,

---

<sup>93</sup> KING Michaël, *op. cit.*, p. 57. Proposition de traduction : « Dans bien des cas, les plaintes au tribunal ou les ventes semble avoir été initiées par les Maori seulement afin de prouver la légitimité de leur revendications par rapport à celles de Maori rivaux. »

<sup>94</sup> A.D.R.A.F. : Agence de Développement Rural et d'Aménagement Foncier.

<sup>95</sup> Voir par exemple l'étude réalisée par Michel Naepels sur la région de Houaïlou. NAEPELS Michel, *Histoires de terres kanakes*, Belin, Paris, 1998, 380 p.

<sup>96</sup> CLINCHAMPS Nicolas, « La Représentation parlementaire des autochtones en Australie et en Nouvelle-Zélande », *Pouvoir(s) et politique(s) en Océanie*, CHATTI Mounira, CLINCHAMPS Nicolas et VIGIER Stéphanie eds, L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 15-35.

l'U.I.C.A.L.O et l'A.I.C.L.F.,<sup>97</sup> soucieuses d'éviter une contamination communiste parmi les nouveaux citoyens.

Ce survol de l'histoire coloniale de la Nouvelle-Zélande et de la Nouvelle-Calédonie est certainement trop rapide : la politique coloniale n'a pas été univoque et a connu des modulations. Ainsi, en Nouvelle-Calédonie, se met en place une « *nouvelle politique indigène* » en 1929. La révolte de 1917 a donné lieu à une enquête qui a rendu compte de la situation catastrophique des Kanak. Les autorités coloniales commencent à se soucier de leur sort et cherchent à développer des actions économiques, sociales et éducatives en direction des tribus, afin de permettre un mieux-vivre. Le régime de l'Indigénat est également assoupli pour permettre les fêtes coutumières. Néanmoins, les politiques restent très paternalistes et persistent à minorer les populations kanak. En témoigne l'exposition coloniale de 1931 et son « *zoo humain* ». Il faut attendre le lendemain de la Seconde Guerre mondiale pour que le régime de l'Indigénat soit aboli et que les Kanak accèdent à la citoyenneté française.

En Nouvelle-Zélande, l'existence d'une représentation politique maori a favorisé l'émergence de leaders maori. Dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, le *Young Maori Party* qui regroupe de jeunes gens qui ont fait leurs études au Te Aute College (Hawke's Bay). Convaincus que le salut des Maori réside dans leur intégration au monde européen dont la présence apparaît désormais définitive, ils défendent les grands axes d'une politique de modernisation sociale et économique. Sir Apirana Ngata, l'un des acteurs du *Young Maori Party* a joué ainsi un rôle majeur dans le développement économique du monde maori rural et dans une politique de renouveau culturel, à travers l'organisation de concours et de tournois sportifs. Cependant, la crise économique des années 1930 a mis un frein à ce modèle de développement et contribué à pousser vers les villes les ruraux à la recherche d'un emploi, amenant la société maori à faire face à de nouveaux défis.

En Nouvelle-Calédonie, le régime de l'Indigénat et le maintien des réserves a probablement contribué à retarder un processus d'urbanisation qui n'a réellement commencé que depuis la fin des années 1980, pour s'accélérer aujourd'hui. Au moment des Evénements, même si des travailleurs kanak, souvent des Loyaltiens, vivent dans la capitale, Nouméa reste largement « *Nouméa la Blanche* ».

Le processus d'urbanisation a été beaucoup plus précoce en Nouvelle-Zélande. La crise économique des années trente a mis au chômage de nombreux ouvriers agricoles : dès lors,

---

<sup>97</sup> U.I.C.A.L.O : Union des Indigènes Calédoniens Amis de la Liberté dans l'Ordre ; A.I.C.L.F. : Association des Indigènes Calédoniens et Loyaltiens. Ces deux associations, créées en 1946 ont fusionné pour donner naissance à l'Union Calédonienne (1956)

des familles entières commencent à quitter leurs terres pour aller trouver du travail en ville. Ce processus s'amplifie dans l'après-guerre, au point que lorsque les premiers romans maori sont publiés dans les années 1970, la majorité des familles maori vivent en ville, la deuxième génération y est même parfois née. Les bouleversements provoqués par l'urbanisation qui a cantonné une grande partie des familles maori dans un statut de prolétariat urbain, durement touché par le chômage et ses conséquences sociales, ont justifié l'accusation d'idéalisme portée contre les premiers récits de Witi Ihimaera et Patricia Grace dans les années 1970, qui représentent un monde maori plutôt rural et en décalage avec les réalités sociologiques. Ces critiques ont été portées notamment par un écrivain tel qu'Alan Duff, auteur du roman *Once Were Warriors* construit sur la référence à ce cadre sociologique urbain.<sup>98</sup>

Mais, au-delà du contexte socio-économique des années 1970, les œuvres de Witi Ihimaera et Patricia Grace participent d'un « réveil culturel » de grande ampleur, qui réaffirme la dignité maori tout en dénonçant les discriminations qui persistent dans une société occidentale qui pensait avoir absorbé « l'autre ».

#### f) Réveils océaniens.

Ce titre peut être trompeur dans la mesure où la résistance océanienne à la colonisation n'a pas commencé dans les années 1960 ou 70, mais dès les prises de possession, et, sous une forme ou sous une autre, n'a jamais cessé – sans que cela n'empêche les cultures océaniques de s'approprier des traits sociaux, économiques, culturels occidentaux.

Ce titre ne doit pas induire en erreur : il indique simplement que les nouvelles formes de revendications, plus ouvertement culturelles et politiques, ont gagné en visibilité au sein des sociétés concernées. Le contexte mondial et l'action de quelques élites y sont sans doute pour quelque chose, mais comme le souligne James Belich à propos de la « *renaissance* » maori, la démographie en est un facteur essentiel : l'augmentation de la population maori, liée à un fort taux de natalité et au recul de la mortalité, a donné un poids à nouveau décisif à cette partie de la population. Ce point de vue ne fait que conforter l'idée que le silence océanien de la première partie du XX<sup>ème</sup> siècle était une conséquence de l'écrasement subi par les populations et d'une situation dramatique plus que d'une soumission au nouvel ordre imposé par le colonisateur.

---

<sup>98</sup> KNUDSEN Eva Rask, *The Circle and the Spiral*, pp. 72-73.

La Seconde Guerre mondiale a représenté un tournant majeur dans l'histoire du Pacifique – comme dans celle du reste du monde. Nombreuses sont les îles du Pacifique à en avoir subi les pires effets puisqu'elles se trouvaient sur la ligne de front : la Papouasie, les Salomon, une partie de la Micronésie. Mais même pour les îles qui se trouvaient loin du front, la guerre a représenté un bouleversement considérable, du fait qu'elles ont souvent servi de base arrière aux alliés et ont vu débarquer des milliers de militaires qui ont transformé les équilibres sociaux et économiques des colonies. Il a souvent été noté que la présence des forces alliées, de même que l'engagement des Océaniens dans les armées – le Bataillon du Pacifique, le Bataillon maori – ont modifié les rapports coloniaux de domination, laissé émerger de nouvelles attentes et permis, bon gré mal gré, une démocratisation des sociétés coloniales insulaires au lendemain de la guerre.

L'après-guerre amène également des progrès considérables, sur le plan technologique, dans le domaine des communications, mais aussi de la santé et de l'éducation, ce qui contribue à améliorer la situation de vie des populations océaniques et à ouvrir les sociétés insulaires sur le reste du monde.

En Nouvelle-Calédonie, nous l'avons vu, le régime de l'Indigénat est aboli en 1946 et les Kanak accèdent à la citoyenneté française en même temps qu'à la représentation politique, même s'il faut attendre 1957 pour que tout le monde ait accès à l'inscription sur les listes électorales. La création de l'A.I.C.L.F. et de l'U.I.C.A.L.O débouche sur la fondation de l'Union Calédonienne en 1956, qui rassemble des hommes de toutes origines, parmi lesquels Maurice Lenormand, Doui Matayo Wetta, Rock Pidjot, qui font partie du premier gouvernement calédonien en 1957. La Nouvelle-Calédonie, devenue un territoire d'Outer-Mer en 1947, accède à l'autonomie grâce à la loi-cadre Defferre de 1956. Néanmoins, l'émancipation du territoire est freinée par le choix, en 1958, de rester dans la République et la politique de De Gaulle à l'égard des territoires français du Pacifique.

En 1962, Boniface Ounou est le premier Kanak à obtenir le baccalauréat. Cette décennie est marquée par l'émergence d'une toute jeune élite kanak, influencée par les mouvements de libération et les idéologies d'extrême gauche de la fin des années 1960 et des années 1970. Les Foulard Rouges, le groupe 1878, puis le Palika fondé en 1976 dénoncent l'exploitation du peuple kanak et réclament l'indépendance de la Nouvelle-Calédonie. Ils sont suivis par l'Union Calédonienne la même année, dont les cadres choisissent alors de donner un nouveau prolongement à la stratégie de promotion culturelle et identitaire initiée par J-M. Tjibaou en 1975 avec le Festival « *Mélanésia 2000* ». En 1979 est fondé le Front Indépendantiste, qui devient le F.L.N.K.S en 1984.

La revendication kanak d'indépendance débouche en Nouvelle-Calédonie sur une radicalisation des positions politiques des deux communautés dominantes et mène aux affrontements violents des années 1980 désignés par euphémisme, et sans doute par référence aux débuts de la guerre d'Algérie comme « Les Evénements ». La situation est particulièrement tendue et complexe en Nouvelle-Calédonie pour diverses raisons, d'abord parce qu'il s'agit d'une société encore très lourdement coloniale et très fortement inégalitaire. Par ailleurs les équilibres démographiques, modifiés dans les années 1970 par une immigration métropolitaine, ne donnent un poids décisif à aucune des communautés, faisant de l'indépendance un objet de discorde majeure entre elles : pour la majorité des Kanak, l'indépendance représente la liberté politique et l'émancipation de la tutelle coloniale, pour la communauté calédonienne de souche européenne, elle est source d'inquiétude quant à l'avenir de son implantation sur l'île. Enfin, la France a repris en main de manière autoritaire ce territoire qui avait commencé à bénéficier d'une assez large autonomie avec la Loi-Cadre Defferre de 1956 interrompant ainsi un processus de construction politique de cette société. L'Etat français, troisième partenaire obligé de cette société duelle, ne cesse d'ailleurs de jouer le rôle d'arbitre, plus ou moins honnête et éclairé, en Nouvelle-Calédonie. Cette tension s'est finalement résolue dans la succession de compromis politiques que sont les Accords de Matignon-Oudinot en 1988 et l'Accord de Nouméa en 1998, ce dernier se présentant comme un processus de décolonisation et de construction d'une société dotée d'une large autonomie, avant qu'une décision quant à son statut définitif ne soit prise par ses citoyens, au terme de vingt années de fonctionnement.

Le « *cultural revival* » maori des années 1970 prend place dans un contexte fort différent, puisque la Nouvelle-Zélande est devenue un *Dominion*, une nation à part entière, en 1907 dont la population maori est une des composantes. Les revendications maori ont donc pour objet la recomposition des rapports construits entre les communautés par l'histoire coloniale autour d'un certain nombre de questions-clés : le statut et l'interprétation du traité de Waitangi, et notamment de ses enjeux politiques et juridiques, la reconnaissance des spoliations foncières, la reconnaissance et la valorisation de l'identité culturelle maori en tant que *Tangata Whenua*, la restitution d'une souveraineté (*Te Tino Rangatiratanga*).

En Nouvelle-Zélande comme en Nouvelle-Calédonie se pose de façon cruciale la question de l'articulation des revendications culturelles, identitaires, foncières et politiques. Les critiques qui ont été formulées par les jeunes militants kanak au moment du festival Mélanésia 2000 en 1975 en témoignent. Fote Trolue, alors étudiant à Montpellier, dans un



entretien paru à l'occasion du vingtième anniversaire de Mélanésia 2000, rappelle les motifs de ces réticences :

*D'instinct, on était contre Mélanésia 2000. J'avais peur qu'on livre nos valeurs culturelles à ceux qui historiquement font peu de cas de notre culture avec le risque de la folkloriser. [...] Pour nous, en France, on regardait par rapport à la situation politique de la Nouvelle-Calédonie et on estimait qu'il ne pouvait par y avoir une manifestation d'une telle envergure s'il n'y avait pas quelqu'un derrière qui tirait les ficelles : lorsque l'Etat soutient une telle manifestation, c'est plus dans une logique de l'Etat que dans une logique culturelle d'une population qui commence à revendiquer son indépendance. On disait de faire attention de ne pas livrer notre culture à un Etat qui avait une logique mais certainement pas une logique de décolonisation.*<sup>99</sup>

La question de la nature et des moyens de l'émancipation que doivent viser les communautés océaniques dans un pays pluriculturel ou dans le contexte de la mondialisation aujourd'hui reste profondément actuelle. La revendication culturelle peut-elle compenser l'absence de souveraineté, comme semble le penser Octave Togna ?

*Culture et politique sont intimement liées. La terre, sur laquelle nos pieds reposent, fait partie de notre identité et de la revendication indépendantiste. N'étant pas un Etat souverain, la culture devient un élément qui justifie et appuie notre besoin d'être libres de nos pensées, de notre destin.*<sup>100</sup>

James Belich suggère quant à lui que la reconnaissance d'une souveraineté maori doit être envisagée pour faire face aux défis de la société contemporaine, et notamment aux effets dévastateurs du délitement des liens traditionnels :

*Would Maori authorities, responsible for particular issues in particular regions, really be the end of the world? New Zealand history suggests that Maori problems will never be solved except by Maori themselves, but they have to be given the necessary tools, which may include some cession of authority as well as resources.*<sup>101</sup>

Dans cette perspective, la reconnaissance culturelle reste insuffisante, si elle n'est pas complétée par un véritable accès au pouvoir de décision politique, social et économique.

D'autres territoires et pays océaniques tels qu'Hawaï ou l'Australie connaissent des problématiques similaires en ce qui concerne la reconnaissance des droits culturels et politiques autochtones, mais dans le reste du Pacifique, l'accès à l'Indépendance a rendu aux

---

<sup>99</sup> TROLUE Fote et CAIHE Joseph, « Témoignage – vers l'éveil d'un peuple », *Journal de la Société des Océanistes*, N°100-101, 1995, pp. 153-164.

<sup>100</sup> TOGNA Octave, « Revaloriser notre culture », *ibid.*, pp. 141-142.

<sup>101</sup> BELICH James, *Paradise Reforged, A History of the New Zealanders from the 1880s to the Year 2000*, p. 487. Proposition de traduction: « Serait-ce vraiment la fin du monde que d'avoir des autorités maori responsables de certaines questions dans certaines régions ? L'histoire néo-zélandaise semble montrer que les problèmes maori ne seront jamais résolus que par les Maori eux-mêmes, mais encore faut-il leur donner les outils nécessaires, ce qui pourrait bien impliquer une cessation de parts d'autorité ainsi que de ressources. »

populations océaniques leurs prérogatives politiques, même si des instruments de contrôle des politiques intérieures, liés aux aides internationales ou à des organismes tels que la Banque Mondiale ou le F.M.I., existent toujours. Les anciennes colonies britanniques du Pacifique ont accédé à l'indépendance sans heurts majeurs à partir des années 1960. Certaines colonies néo-zélandaises ont gardé des liens étroits, sous la forme d'une indépendance-association avec la Nouvelle-Zélande, tandis que l'Australie a accéléré le processus d'indépendance de la Paouasie Nouvelle-Guinée, placée sous sa responsabilité après la Première Guerre mondiale.

Le contexte actuel de la mondialisation et les contraintes géographiques et économiques que connaissent les îles du Pacifique maintiennent des relations de dépendance à l'égard des puissances régionales que sont l'Australie et la Nouvelle-Zélande : les mouvements migratoires depuis la Polynésie en témoignent, en ce qu'ils amènent les populations à s'exiler pour des raisons économiques et à redéfinir leur place au sein de sociétés largement occidentalisées. Une partie de la littérature océanique est d'ailleurs produite dans cette situation particulière – c'est le cas des écrivains d'origine samoane Albert Wendt ou Sia Figiel par exemple. A l'échelle des pays eux-mêmes, les processus d'urbanisation ont des effets comparables, puisqu'ils amènent les populations des îles ou régions périphériques à venir vivre dans la capitale et à renégocier leur identité culturelle. Une nouvelle génération, urbaine, émerge ainsi, dont les repères culturels sont aujourd'hui très différents de ceux de leurs aînés : ainsi, pour les jeunes Kanak nés à Nouméa, le hip hop, le graff, le rap, ou le slam, héritage des cultures urbaines contemporaines, font partie du quotidien.<sup>102</sup>

Cependant, la problématique très actuelle de la mondialisation ne doit pas masquer les effets spécifiques – et tragiques - que les spoliations foncières et la dépossession de tout pouvoir politique effectif ont eu sur les sociétés kanak ou maori. Plus que d'autres, les colonies de peuplement ont eu à subir ces spoliations et cette dépossession, quelle que soit la méthode utilisée. Elles font ainsi face aujourd'hui à des problématiques bien particulières, dont les répercussions sont aussi complexes que multiples. James Belich souligne ainsi le rôle qu'a joué l'urbanisation dans la « *détribalisation* » des jeunes Maori, la hausse de la délinquance qui les touche très fortement et les difficultés à rassembler la population maori autour d'intérêts communs. A bien des égards, la dépolitisation des jeunes Kanak aujourd'hui,

---

<sup>102</sup> Le slam est pratiqué par un jeune poète kanak, dont les poèmes témoignent d'un nouveau rapport des jeunes urbains à la culture et aux traditions kanak, entre un sentiment de déracinement et une récusation des autorités traditionnelles. WAMO Paul, *Le Pleurnicheur*, L'Herbier de feu, 2005.

les divergences entre les discours politiques quant au projet de société envisagé<sup>103</sup> laissent supposer que la Nouvelle-Calédonie devra faire face aux mêmes défis, générés par la minoration de la population d'origine au sein de son propre pays. De ce point de vue, les représentations du destin historique des communautés océaniques que donnent à lire les récits de fiction sont essentielles car elles engagent une analyse de leur situation, de la construction de leur identité contemporaine et de leurs aspirations sociales et politiques.

Il faut souligner pour finir que la richesse et la diversité des sociétés et des cultures océaniques imposent la prudence lorsqu'il s'agit de les comparer. L'origine commune des populations océaniques peut autoriser l'hypothèse de fondements identifiables d'une « philosophie », d'un « ethos » océanique, même si ceux-ci ont été formulés de façons très différentes dans chaque société et chaque culture, au même titre que les sociétés occidentales puisent leurs racines dans un héritage antique et judéo-chrétien qu'elle actualisent sous différentes formes. En particulier, on peut supposer que des concepts aussi fondamentaux et structurants que l'espace et le temps, s'ils s'expriment à partir de supports différents, conservent une certaine unité. Plus encore, on l'a vu, les sociétés kanak et maori partagent une histoire récente comparable. La dépossession foncière et l'intégration forcée dans une société de type occidental ont profondément marqué ces sociétés et rendu plus urgentes encore les revendications identitaires. C'est pourquoi il semble particulièrement intéressant de comparer les représentations de l'histoire produites par la fiction dans ces contextes particuliers, tout en les confrontant à celles de l'ensemble du Pacifique, pour repérer quels modèles historiques dominent ainsi que la manière dont ils sont construits.

---

<sup>103</sup> Certains placent ainsi au premier plan le développement socio-économique, outil d'une indépendance future, alors que d'autres insistent sur la reconnaissance des spécificités culturelles océaniques, et notamment du rôle de la coutume. Pour une analyse des divergences entre la représentation politique kanak traditionnelle et les revendications autochtones émergentes en Nouvelle-Calédonie, voir l'article de Natacha Gagné et Marie Salaün. GAGNE Natacha & SALAÜN Marie, « Quand le global produit du local : l'autochtonie en Aotearoa-Nouvelle-Zélande et en Kanaky-Nouvelle-Calédonie aujourd'hui », *L'Océanie et la mondialisation : enjeux et stratégies culturelles*, RIGO Bernard ed., C.N.R.S., Paris, à paraître.

## PREMIÈRE PARTIE : CADRES THÉORIQUES.

## INTRODUCTION

Clarifier les concepts d'histoire et de mémoire sur lesquels s'appuie cette recherche est une première étape nécessaire, avant de pouvoir analyser la façon dont les récits de fiction océaniens les représentent. Notre première partie s'efforcera ainsi de répondre à une triple question :

- Qu'en est-il des notions d'histoire et de mémoire et de leur dimension spatio-temporelle ?
- En quoi la conception océanienne de l'espace et du temps produit-elle une historicité particulière ?
- Comment le récit de fiction prend-il en charge la représentation de l'histoire, de la mémoire, de l'espace et du temps ?

Notre premier chapitre s'attachera à éclairer les notions d'histoire et de mémoire ainsi que la relation qu'elles entretiennent avec leur objet : le passé. Le débat entre histoire et mémoire est intense aujourd'hui, aussi intéresse-t-il directement notre projet : quel rapport la fiction entretient-elle avec l'histoire et la mémoire ? Soutient-elle contre le discours historique un rapport mémoriel au passé ou peut-elle prétendre interroger la notion même d'historicité ? Le concept d'histoire demande à être clarifié : qu'est-ce qui peut être qualifié d'« historique » ? En fonction de quels critères ? Marc Bloch définit l'histoire comme la « *science des hommes dans le temps* »<sup>104</sup> : au-delà du « contenu » de ce qui fait l'histoire, il faut également se demander sur quelles représentations de l'espace et de la temporalité s'appuient nos conceptions de l'histoire et de la mémoire. Les variations de l'appréhension de l'espace et du temps ont un effet immédiat sur la représentation que nous nous faisons de l'histoire et de la mémoire.

---

<sup>104</sup> BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, préface de Jacques Le Goff, Armand Colin, Paris, 1993, rééd. 1997, p.52. Tentant de définir l'histoire, Marc Bloch écrit : « " *Science des hommes*" avons-nous dit. C'est encore beaucoup trop vague. Il faut ajouter : " *des hommes, dans le temps*". L'historien ne pense pas seulement " humain ". L'atmosphère où sa pensée respire naturellement est la catégorie de la durée. »

Sans éclairer les implicites qui nourrissent ces concepts, il paraît impossible d'en mesurer la relativité culturelle. La question de la relation qu'une société entretient avec son passé est aussi fondamentale que complexe : elle est déterminante quant à l'idée qu'un groupe se fait de lui-même, de son fonctionnement social et politique et de sa relation aux autres. Cependant, la manière de dire ce passé et de comprendre ses liens avec le présent diffère d'une culture à l'autre. La notion même d'« histoire » est polysémique et soumise à de fortes variations socioculturelles. Ainsi, on peut se demander si notre concept moderne d'histoire critique, ou d'historiographie, fait sens dans un autre contexte culturel – d'autant qu'au sein même des sociétés occidentales où l'historiographie, comme discours sur le passé, prévaut, elle n'échappe pas à des relations de rivalité complexes avec la mémoire des différents groupes sociaux. De plus, les sociétés océaniques ont une appréhension de l'espace et du temps qui leur est propre, diffère d'une conception occidentale linéaire et implique une historicité particulière. Notre second chapitre sera donc consacré à l'examen des conceptions océaniques de l'espace, du temps et de l'histoire.

Cette approche philosophique, anthropologique, ethnologique des notions de passé, d'histoire, de mémoire constitue un préalable indispensable à l'étude de la représentation qu'en fait la fiction littéraire, puisqu'il faut bien déterminer sur quels présupposés théoriques elle bâtit sa représentation du monde. Le récit de fiction tient indéniablement un discours sur l'histoire et la façon dont les hommes s'inscrivent dans le temps et la durée. Les plus grands philosophes, écrivains et critiques littéraires l'ont noté, depuis l'époque romantique, jusqu'à Paul Ricœur et Carlos Fuentes, en passant par Proust et bien d'autres. Notre troisième chapitre envisagera donc le rapport spécifique que la fiction entretient avec l'histoire et la mémoire, ainsi que les figures et les procédés qui lui permettent de tenir un discours sur le temps et l'histoire.

## Chapitre 1 : Autour de l'histoire

Les notions d'histoire, de mémoire ainsi que leurs liens avec les concepts d'espace et de temps doivent être examinés et problématisés avant que nous puissions interroger les éventuelles variations culturelles de ces concepts comme la manière dont le récit littéraire les représente. Ce premier chapitre vise donc deux principaux enjeux.

Il s'agit en premier lieu de définir les concepts d'histoire et de mémoire, en tant qu'ils recouvrent deux modalités du rapport que les hommes entretiennent avec leur passé et d'éclairer ce qui les oppose mais aussi ce qui les rend inséparables, puisque d'une part, sans mémoire, il ne saurait y avoir d'histoire et que d'autre part, l'historiographie est forcée de reconnaître, face à la mémoire, que sa représentation du passé est elle aussi déterminée par les préoccupations du présent.

Dans un second temps, les concepts d'histoire et de mémoire seront analysés du point de vue de la conception du temps et de l'espace sur laquelle ils se fondent, mais aussi du point de vue de leur contenu : qu'est-ce qui fait mémoire ? Qu'est-ce qui est de nature historique ? Comment et pourquoi retenir certains aspects du passé ?

### **1.1. Le passé, l'histoire et la mémoire.**

Il importe tout d'abord d'éclairer les notions d'histoire et de mémoire, dont les rapports font débat. Pour Bacon<sup>105</sup> par exemple, la mémoire n'est que l'instrument de l'histoire. On pourrait alors définir le passé comme la réalité des événements qui se sont déroulés à une époque antérieure, à laquelle on n'aurait que partiellement accès, en fonction des traces matérielles disponibles ou de ce que les mémoires en ont conservé.

Mais aujourd'hui, la mémoire semble impliquer une relation au passé concurrente de celle sur laquelle repose l'histoire en tant que science humaine. Comme l'indique Pierre Nora dans la préface à ses *Lieux de mémoire*,<sup>106</sup> alors que la mémoire est sociale et vivante, sacrée et

---

<sup>105</sup> LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, volume 1, 1926, Paris, P.U.F., p. 414.

<sup>106</sup> NORA Pierre (dir.), « Entre Mémoire et Histoire », *Lieux de Mémoire, I, La République*, 1984, p. XVII à XLII.

communautaire, l'histoire, elle, implique un retour critique, et donc désacralisant sur le passé. A ses yeux, les deux notions longtemps confondues dans ce qu'il désigne comme une « *histoire-mémoire* », officiellement chargée de sélectionner et promouvoir les événements censés fonder l'unité et l'identité d'une communauté – la nation par exemple - sont aujourd'hui dissociées en une « *histoire critique* », constituée en science sociale, et en ces « *rituels* » que sont les « *lieux de mémoire* » auxquels s'attache une société qui a le sentiment d'être arrachée à son passé par « *une accélération de l'histoire* » et de perdre la mémoire. Pour Pierre Nora, les « *lieux de mémoire* » sont une manifestation symptomatique de ce sentiment de déperdition vécu par les communautés et les groupes sociaux, au moment où l'étude de ce dernier est plus que jamais l'affaire de spécialistes sinon assermentés, du moins dotés d'une rigoureuse méthodologie.

La concurrence entre la mémoire et l'histoire analysée par Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>107</sup> recouvre des enjeux similaires : là où la mémoire est vécue sur le mode de la fidélité au passé, l'histoire prétend à une vérité et à une complétude qui menace la mémoire dans sa vulnérabilité. Pour autant, il souligne que l'histoire ne peut faire l'économie du témoignage - et donc d'une relation intime au passé, propre à la mémoire :

*Il ne faudra toutefois pas oublier que tout ne commence pas aux archives, mais avec le témoignage, et que, quoi qu'il en soit du manque principiel de fiabilité du témoignage, nous n'avons pas mieux que le témoignage, en dernière analyse, pour nous assurer que quelque chose s'est passé, à quoi quelqu'un atteste avoir assisté en personne, et que le principal, sinon parfois le seul, recours, en dehors d'autres types de documents, reste la confrontation entre témoignages.*<sup>108</sup>

Si seule l'histoire présente des garanties de fiabilité scientifique, elle ne peut cependant faire fi de la mémoire qui la met en marche et au besoin, en dénonce les lacunes et les omissions. La mémoire des groupes minoritaires, les revendications qu'elle génère sont d'ailleurs à la source de nouveaux objets que s'assigne l'histoire, qui adopte des points de vue autres que ceux d'une majorité dominante.

La concurrence entre l'histoire et la mémoire a toutes les raisons d'être exacerbée dans les contextes issus de l'histoire coloniale, en particulier lorsque des mémoires sociales et politiques divergentes coexistent au sein d'une société multiculturelle. On a pu le constater à l'occasion des vifs débats qu'ont fait naître au sein de la société française les tentatives pour légiférer sur ce que l'histoire doit retenir du passé colonial. L'historiographie devient alors un enjeu politique majeur qu'interrogent des mémoires qui ont le sentiment que leur passé reste

---

<sup>107</sup> RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, éd. Seuil, Paris, 2000, 696 p.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 182.



méconnu ou autour duquel s'affrontent des mémoires collectives divergentes. Le récit du passé, qu'il soit mémoriel ou historiographique, individuel ou collectif, met en jeu l'identité du groupe et de la personne. Comme l'a montré P. Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, le récit permet d'articuler les deux pôles contradictoires de l'identité personnelle que sont « l'identité comme mêmeté (latin : *idem*) » et « l'identité comme ipséité (latin : *ipse*) ». <sup>109</sup> Il écrit : « L'identité narrative fait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et celle du maintien de soi. » <sup>110</sup> Aucun groupe ne saurait renoncer à ses droits sur le passé sans renoncer dans le même temps à ce qui constitue son identité même – c'est-à-dire son « faire » et le récit que le groupe en fait. La mémoire devient alors, *a fortiori* dans des situations conflictuelles, un enjeu social et politique majeur, et peut, le cas échéant, être en rivalité avec l'histoire critique, ressentie comme une menace pour l'identité et la légitimité du groupe. En témoignent les remous provoqués par les tentatives politiques de légiférer sur les contenus historiques, comme par exemple la loi du 23 février 2005 qui posait que « les programmes scolaires reconnaissent le rôle positif de la présence française outre-mer ». L'historien Claude Liauzu conteste cette loi qui impose le *diktat* d'une mémoire à l'historien :

*Cette loi se permet de trancher ainsi de graves débats : les rapports entre mémoire et histoire, et les relations entre les historiens et le pouvoir. Elle impose une sorte d'histoire-mémoire canonique, contraire à la liberté de pensée qui est au cœur de la laïcité, et contraire aux règles de la recherche scientifique.* <sup>111</sup>

On le voit, histoire et mémoire restent au cœur d'enjeux politiques intenses. Les contextes sociologiques ne font que creuser ces rivalités, dès lors que les historiens, dans le contexte néo-calédonien par exemple, sont majoritairement d'origine européenne et que l'histoire enseignée dans les écoles est vécue comme le produit des représentations d'une communauté dominante et ne coïncide pas avec la mémoire des autres communautés. Ce risque a d'ailleurs poussé les historiens auteurs du manuel d'histoire calédonienne paru en 2007 <sup>112</sup> et destiné au premier degré à insister sur la pluralité des points de vue adoptés pour le composer, et notamment pour traiter certains épisodes cruciaux.

Ici, la question du point de vue sur le passé est fondamentale et le récit de fiction ne manque pas de s'en emparer. L'écrivain calédonien Nicolas Kurtovitch pose ainsi la question de ce qui peut et doit être dit par l'écrivain qui « appartient à la communauté dominante, celle

---

<sup>109</sup> RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, eds Seuil, Paris, 1990, p. 140.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>111</sup> LIAUZU Claude, « Colonialisme, une loi contre l'histoire », *Manière de Voir, Le Maghreb colonial*, n° 86, avril-mai 2006, pp. 42-44.

<sup>112</sup> JACQUIER Yves (dir.), *Histoire : cycle 3 Nouvelle-Calédonie*, C.D.P. Nouvelle-Calédonie, 2007.

qui détient les clefs qui permettent la compréhension des concepts qui président au fonctionnement des lois de toutes sortes qui régissent la société». <sup>113</sup> Il revendique une écriture engagée, mais rappelle qu'il ne lui revient pas d'écrire « *la souffrance du colonisé* » car « *cette souffrance ne peut être écrite que par celui qui l'a vécue, ou qui la vit encore quotidiennement* ». <sup>114</sup> Il plaide ainsi pour une « *interface culturelle* » qui amènerait l'écrivain à dire sa perception positive de l'autre, à interroger sa relation à lui. Le récit de fiction place ainsi au centre de ses préoccupations la question du point de vue sur le monde, le passé ou l'autre, postulant du même coup une nécessaire relativité du vécu, des mémoires et des représentations du passé.

La relation de la mémoire à l'histoire peut être d'autant plus problématique qu'une société de tradition orale, à « *fort capital mémoriel* », d'après l'expression de Pierre Nora, <sup>115</sup> n'entretient pas le même rapport au passé qu'une société qui se détache de son passé jusqu'à en faire un objet d'étude. Michel de Certeau a d'ailleurs montré que cette constitution du passé en un objet séparé du présent était une spécificité de la pensée occidentale moderne, probablement issue de la confrontation de l'Europe au nouveau monde, confrontation qui aurait affecté le passé du même coefficient d'exotisme et d'altérité que les cultures non européennes :

*Une structure propre à la culture occidentale moderne s'indique sans doute en cette historiographie : l'intelligibilité s'instaure dans un rapport à l'autre ; elle se déplace (ou « progresse » en modifiant ce dont elle fait son « autre » - le sauvage, le passé, le peuple, le fou, l'enfant, le tiers monde. A travers ces variantes entre elles hétéronomes – ethnologie, histoire, psychiatrie, pédagogie, etc. -, se déploie une problématique articulant un savoir dire sur ce que l'autre tait, et garantissant le travail interprétatif d'une science (« humaine ») par la frontière qui le distingue d'une région qui l'attend pour être connue.* <sup>116</sup>

Ce clivage entre le discours savant et l'objet du savoir fonde un certain nombre de critiques à l'encontre de l'histoire – comme de l'ethnologie – conçues comme des modes de connaissance occidentaux, incapables de rendre compte de la construction et de l'organisation des savoirs dans les sociétés non occidentales. Te Maire Tau, dans un article intitulé « *Matauranga Māori as an Epistemology* » met en évidence l'incommensurabilité entre l'organisation du savoir dans le monde maori et dans le monde occidental, notamment en ce

---

<sup>113</sup> KURTOVITCH Nicolas, « Tentation Caméléon et métissage culturel », *Jeunes littératures du pacifique Sud : Réflexion et création*, Sonia FAESSEL ed., G.R.H.O.C., 2004, p. 65.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>115</sup> NORA Pierre, « Entre Mémoire et Histoire », *Lieux de mémoire, Tome 1 : La République*, op. cit., p. XVIII

<sup>116</sup> CERTEAU Michel (de), *L'Écriture de l'histoire*, p. 15.

qui concerne l'objet que s'attribue l'histoire, à savoir la connaissance du passé.<sup>117</sup> Il met en garde contre la difficulté d'exploiter les récits et les généalogies maori dans la perspective d'une histoire de type occidental. Il écrit:

*The danger with this approach is that the very act of applying this method implies an attempt to historicise a past that was not intended to constitute a history.[...] like everything else in Māori society, mana formed one's perception of the past, not time. The past was massaged and moulded into a form that maintained the mana of one ancestors and community. It was not the duty of the storyteller and community to take into account another group's perception of the same event.*<sup>118</sup>

Dès lors, les savoirs maori ne peuvent se transmettre que dans le cadre culturel prévu à cet effet, et toute introduction d'outils scientifiques occidentaux aurait pour effet de les déformer en les arrachant à leur contexte.

Bernard Rigo, quant à lui, dans ses analyses sur les cultures polynésiennes souligne l'hétérogénéité profonde entre la conception occidentale du passé, qui cherche sans cesse à distinguer l'être des apparences, le vrai du faux et la perception polynésienne, pour qui n'est que ce qui apparaît :

*Toute ontologie est hors sujet dès que l'on entre dans le monde culturel polynésien. La relation est première et constitutive. [...] Dès lors, il est des notions chères à la conscience occidentale qui basculent dans le non topique, entraînant avec elles des problématiques que l'on aurait pu croire constitutives de l'esprit humain ou de l'ordre des choses. Ainsi en va-t-il de la problématique du vrai. Nul être où arrimer le vrai. Nul ordre englobant où inscrire la vérité. Dans ce monde soumis aux circulations instables et aux métamorphoses, toute prétention à décrire l'être du monde ou l'ordre des choses est proprement impensable.*<sup>119</sup>

Bernard Rigo montre que ce cadre de pensée, on y reviendra, a une incidence majeure sur la notion même d'histoire en tant que représentation du passé : elle est instable dans la mesure où le passé n'est jamais irréversible et peut toujours être informé par le présent :

*Aucune histoire n'est écrite d'avance puisque l'information est aussi bien ascendante que descendante, que, d'une certaine façon, le mana est cette capacité à informer.*<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> TE MAIRE TAU, « Mātauranga Māori as an Epistemology », *Histories, Power and Loss, Uses of the Past – A New-Zealand Commentary*, SHARP A. & Mc HUGH P. eds, Bridget Williams Books, 2001, pp. 61-73.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 63. Proposition de traduction : « *Le danger de cette approche est que le simple fait d'appliquer cette méthode implique une tentative d'historicisation d'un passé qui n'avait pas vocation à constituer une histoire [...] comme tout le reste dans la société maori, c'était le mana – et non pas le temps – qui informait la conception du passé. Le passé a été pétri et moulé dans une forme destinée à maintenir le mana des ancêtres et de la communauté. Il ne revenait pas au conteur d'histoire ni à la communauté elle-même le devoir de prendre en compte la perception que pouvait avoir un autre groupe du même événement.* »

<sup>119</sup> RIGO Bernard, *L'Altérité polynésienne*, p. 195.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 168.

Ici, on le voit, la distinction même entre mémoire et histoire perd son sens, en tant qu'elle est fondée sur la prétention à être fidèle au passé. Il paraît donc difficile d'aborder ces notions sans tenir compte du fait qu'il s'agit de concepts et de pratiques culturels qui s'enracinent et font sens dans un contexte particulier.

Dans le cas de la Nouvelle-Calédonie, la présentation que propose Alban Bensa du récit de la révolte de 1878 fourni par Téâ Henri Wênêmuu, publié en contrepoint des « *carnets de campagne* » de l'artilleur Michel Millet, entre en écho avec les critiques du concept d'histoire évoquées ci-dessus.

*La parole kanak insère ici une mémoire locale de l'Insurrection dans un code rhétorique qui emprunte à la fois au conte et aux figures kanak du politique. De façon concise et maîtrisée, Téâ Henri Wênêmuu cisèle son récit avec pudeur afin, comme on l'a dit, de ne heurter ni les descendants des auxiliaires de l'armée française, ni son interlocuteur blanc. [...] L'art oratoire consiste autant à dire qu'à taire, à manier l'allusion qu'à établir des distinctions explicites entre les titres et les qualités de chacun.<sup>121</sup>*

Alban Bensa explique ainsi que, contrairement à ce qu'a toujours prétendu la tradition historiographique en Nouvelle-Calédonie, le récit de Téâ Henri Wênêmuu soutient qu'Ataï n'a pas été tué par les auxiliaires kanak de la répression, mais qu'il s'est sacrifié délibérément pour mettre fin au conflit. L'analyse de Bensa indique que le récit kanak des événements passés est commandé tout autant par une tradition esthétique ou thématique, par des nécessités d'ordre politique que par un souci de vérité historique. Dans un entretien accordé à la revue *Mwà Vée*, l'historien Louis-José Barbançon souligne la peur suscitée par l'histoire chez l'ensemble des communautés de la Nouvelle-Calédonie, et, en milieu kanak, associée au risque de créer de la division :

*Certains aspects de la colonisation mettent en cause la loyauté de Kanak vis-à-vis d'autres Kanak, mais on les tait parce que l'on veut montrer l'image d'une lutte unifiée contre le colonisateur. [...] J'ai abordé cette question de la responsabilité kanak dans mon ouvrage sur le bagne et je sais que certains intellectuels kanak partagent mon analyse. Mais d'autres, parmi ces intellectuels kanak, disent qu'il ne faut pas parler d'histoire, parce que ce n'est pas bon pour les Kanak. Pour eux, dès lors que l'histoire risque de faire ressurgir les divisions que les Kanak ont pu connaître, c'est que l'histoire n'est pas bonne.<sup>122</sup>*

Ce n'est pas seulement la notion de point de vue qui est en jeu ici : c'est aussi bien la question des fonctions du discours sur le passé : dévoilement de la vérité du passé – construites sur des critères qu'il convient toujours de déterminer – ou réélaboration des relations actuelles, informées par les représentations du passé. La notion d'histoire, dans sa

---

<sup>121</sup> MILLET Michel, 1878, *Carnets de campagne*, BENSA ed., eds. Anarchasis, Toulouse, 2004, pp. 28-29.

<sup>122</sup> BARBANÇON Louis-José, « Ne pas avoir peur de l'histoire », *Mwà Vée*, n° 44, avril-juin 2004, p. 37.

prétention à l'objectivité, apparaîtrait ainsi comme une particularité occidentale alors que la relation que les sociétés océaniques entretiennent au passé relèverait davantage d'une mémoire constamment réactualisée par les circonstances et les nécessités du présent.

La mémoire est par définition celle d'un sujet, ou d'un groupe de sujets ; elle est vivante, elle maintient et nourrit l'identité et le lien social. Mais elle est également vulnérable et sélective et s'inscrit dans une temporalité vécue. Elle n'ordonne pas en fonction d'une chronologie externe et stable mais en fonction du point de vue d'un sujet, collectif ou individuel. Par contre l'histoire constitue une tentative pour saisir le passé de manière objective, critique, distante et totalisante. Elle s'appuie le plus souvent sur des traces du passé étrangères au sujet qu'est l'historien, et construit une chronologie détachée de l'expérience du sujet. Autant dire que les critères de sa véridicité échappent eux aussi au sujet de mémoire.

Pourtant, l'histoire est aussi un discours produit par un sujet, dont l'intention, comme le rappelle Paul Ricœur est identifiable dès la « *phase documentaire* » du travail de l'historien, dans la mesure où elle informe les questions que l'historien pose aux archives qu'il consulte.<sup>123</sup> Michel de Certeau évoque lui aussi un « *retour du refoulé* », qui se manifeste par la résistance à l'interprétation de l'historien d'un certain nombre d'éléments négligés par son discours et qui révèlent en partie le lieu d'où le discours historiographique a émergé.<sup>124</sup> La critique postcoloniale s'est également efforcée de montrer que la visée de l'histoire occidentale s'est largement concentrée sur l'analyse – et la promotion – de l'émergence du modèle politique et économique de l'Etat-Nation, de la démocratie et du capitalisme. C'est ce que montre Dipesh Chakrabarty, par exemple, lorsqu'il écrit :

« *Economics* » and « *history* » are the knowledge forms that correspond to the two major institutions that the rise (and later universalization) of the bourgeois order has given to the world – the capitalist mode of production and the nation state.<sup>125</sup>

On peut dès lors se demander si l'histoire ainsi conçue ne postule pas, de façon plus ou moins délibérée, la nécessité objective et la légitimité d'un modèle qui s'impose au monde entier.<sup>126</sup> Du cadre de l'histoire nationale au système de datation et aux périodisations utilisées, en passant par une conception de l'action humaine, tout s'appuie sur une

---

<sup>123</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, op.cit., p. 170.

<sup>124</sup> CERTEAU Michel (de), pp. 16-17.

<sup>125</sup> CHAKRABARTY Dipesh, « Postcoloniality and the artifice of history », ASHCROFT, GRIFFITHS & TIFFIN eds, *The postcolonial reader*, pp. 383-388. Proposition de traduction: « *Les sciences économiques et l'histoire sont les deux formes de connaissance qui correspondent aux deux institutions majeures que l'ascension (et plus tard l'universalisation) de l'ordre bourgeois a donné au monde : le mode de production capitaliste et l'Etat-nation.* »

<sup>126</sup> On peut profiter de l'occasion pour récuser l'euphémisme « mondialisation », le terme d'« occidentalisation du monde » paraissant ici plus approprié.

représentation des procès historiques qui plonge ses racines dans les sociétés et cultures occidentales.

Cependant, la promotion d'une mémoire qui défie l'histoire scientifique et refuse toute exigence méthodologique ne peut qu'alarmer le professionnel du passé qu'est l'historien. C'est pourquoi le débat est vif dans la communauté des historiens et a amené certains d'entre eux à prendre vigoureusement position contre ce qu'ils estiment être des dérives « postmodernes ». Ainsi, l'historien britannique Eric Hobsbawm, tout en concédant que « *le boom de la mémoire* » a pu « *donner naissance à des développements historiques inédits extrêmement intéressants* », a-t-il néanmoins appelé à « *reconstruire le front de la raison* » « *contre les relativistes et les postmodernistes* » qui dénie à l'histoire son statut « *d'enquête rationnelle* » au nom d'un « *anti-universalisme* » qui séduit les groupes identitaires désireux de promouvoir leur perception propre du passé.<sup>127</sup>

On ne peut en effet pas négliger les risques attachés à la promotion d'une mémoire subjective qui fait l'économie de toute perspective critique, ouvre la porte à toutes les manipulations et produit parfois des affabulations,<sup>128</sup> dont Bernard Rigo a également dénoncé les dangers. Il montre ainsi que le « *fantasme d'une filiation de la culture polynésienne avec une « grande » civilisation, chaldéo-sémitique ou inca, à défaut d'être indo-européenne* » a animé bien des discours européens et est aujourd'hui, associé à des revendications identitaires polynésiennes. Il voit dans cette « *fable* » le déni ultime du passé et de la culture polynésienne et une construction si fragile qu'elle ne pourra s'affirmer que dans la violence.<sup>129</sup>

La question du rapport entre l'histoire et la mémoire dans un contexte colonial est d'autant plus redoutable que le processus colonial lui-même, dans la violence sociale, culturelle et politique qu'il exerce, encourage l'élaboration de fables identitaires : de façon directe lorsqu'il s'agit de reconstruire le passé et l'organisation de la société colonisée afin d'en maîtriser les structures – en instaurant des chefferies administratives par exemple qui recouvrent l'organisation sociopolitique antécédente ; de façon indirecte lorsque l'élaboration d'un « *mythe positif* » s'impose aux colonisés comme seule manière de contrer le « *mythe négatif* » diffusé par le colonisateur, comme l'a montré Albert Memmi :

---

<sup>127</sup> HOBBSAWM Eric, « Discours de conclusion au colloque de l'Académie britannique sur l'historiographie marxiste », prononcé le 13 novembre 2004 et publié dans *Le Monde Diplomatique* (décembre 2004).

<sup>128</sup> On ne peut que s'aligner sur le choix de Bernard Rigo et préférer le mot « affabulation » au mot « mythe » lorsqu'il s'agit de désigner les représentations fantasmées élaborées en Océanie depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle : le mot « mythe » présente en effet le désavantage de mettre sur le même plan des projections identitaires illusives récentes et des récits issus des traditions orales beaucoup plus anciens et qui n'ont certainement pas les mêmes fonctions.

<sup>129</sup> RIGO Bernard, *op. cit.*, pp. 64-65.

*En définitive, nous allons nous trouver face à une contre-mythologie ; au mythe négatif imposé par le colonisateur succède un mythe positif de lui-même, proposé par le colonisé. Comme il existe, semble-t-il un mythe positif du prolétaire opposé à son négatif. A entendre le colonisé, et souvent ses amis, tout est bon, tout est à garder, dans ses moeurs et ses traditions, ses actes et ses projets ; même l'anachronique ou le désordonné, l'immoral ou l'erreur. Tout se justifie puisque tout s'explique.*

*L'affirmation de soi du colonisé, née d'une protestation, continue à se définir par rapport à elle. En pleine révolte, le colonisé continue à penser, sentir et vivre contre et donc par rapport au colonisateur et à la colonisation.<sup>130</sup>*

L'affrontement des mythes négatifs et positifs générés par le contexte colonial trouve un terrain particulièrement fertile dans le domaine des discours sur le passé : la postérité du mythe d'une atemporalité des systèmes sociaux et culturels océaniens en est un exemple criant. Bien évidemment, le mythe positif a une fonction : comme l'a montré Caroline Graille, « *l'affirmation de l'identité mélanésienne en termes d'identité et de culture* », qui s'est notamment manifestée dans « *la vision nostalgique d'un passé précolonial largement idéalisé* »<sup>131</sup> nourrit un combat politique. Si l'essentialisme véhiculé par certains discours est contestable, il n'en reste pas moins que, comme le souligne l'historien Luther Woudjo, « *la vision romantique de l'histoire* » est un élément essentiel de la construction d'une citoyenneté.

*Tous les grands mouvements de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle qui tendent au concept de nation s'énoncent à partir d'une vision romantique de l'histoire et de symboles forts et non d'un souci de vérité historique ; d'un certain point de vue, la vision historique est presque déshumanisante.<sup>132</sup>*

Paul Ricœur a déjà eu l'occasion de souligner « *l'inquiétante étrangeté de l'histoire* » qui semble vouloir déposséder la mémoire.<sup>133</sup> Comme le montrent Christophe Sand, Jacques Bolé et André Ouetcho, il paraît difficile d'échapper à une « *invention des traditions* »<sup>134</sup> mais la possibilité d'un destin commun passe par un travail de chaque communauté sur son histoire et

---

<sup>130</sup> MEMMI Albert, *Portrait du colonisé*, Petite bibliothèque Payot, 1973, pp. 166-167.

<sup>131</sup> GRAILLE Caroline, « Coutume et changement social en Nouvelle-Calédonie », *Journal de la société des Océanistes*, n° 109, 1999, vol. 2, pp. 97-119, p. 97-98.

<sup>132</sup> WOUJJO Luther, « L'approche romantique de l'histoire face à l'approche scientifique de l'histoire », *Mwà Vée*, n° 44, avril-juin 2004, p. 14-20, p. 18-19.

<sup>133</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 512.

<sup>134</sup> Ce concept, défini par Hobsbawm et Ranger, a été repris dans le Pacifique francophone par Alain Babadzan et renvoie à « *la production massive de traditions nouvelles à partir de la révolution industrielle [...] avec l'accélération de la modernisation des rapports sociaux, économiques et politiques* ». Il s'agit de valeurs et de normes « fabriquées » pour répondre à un contexte moderne et dont la prétendue continuité avec le passé est, du même coup, discutable. « *Dans les sociétés postcoloniales comme dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, l'invention des traditions a servi à imposer la croyance en la continuité du tissu social issu de la modernisation, et à fournir en particulier à des classes moyennes sans légitimité traditionnelle une forme d'identification collective à la nation et à son historicité imaginaire.* » BABADZAN Alain, « Invention des traditions et nationalisme », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 109, 1999, vol. 2, pp. 13-35.

la capacité de tous à « *partager dans un avenir plus ou moins lointain un certain nombre de valeurs et de traits culturels communs, dans le cadre d'un processus nouveau et concerté « d'invention des traditions », structurant l'émergence de « mythes fondateurs » partagés, qui n'auront pas nécessairement de lien affirmé avec une histoire « scientifique » telle que définie par les chercheurs.* »<sup>135</sup> Là où l'histoire scientifique vise une vérité dégagée de contraintes affectives ou politiques, la mémoire collective sacralise un passé qui contribue à construire les identités et les rapports sociopolitiques actuels. Irréductible à une mémoire individuelle vécue, la mémoire collective soude en diachronie les générations lorsqu'elle est transmise, par exemple dans le cercle familial et, en synchronie, une communauté qui archive et institutionnalise commémorations et références au passé et assure ainsi, selon l'expression de Paul Ricœur, « *l'entrée de la mémoire dans la sphère publique.* »<sup>136</sup> La mémoire n'est jamais strictement individuelle : elle se nourrit d'expériences vécues et de représentations collectives par le jeu de notre insertion dans un tissu social :

*Entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, n'existe-t-il pas un plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons ? Ce plan est celui de la relation aux proches [...]*<sup>137</sup>

Se pose alors le problème du statut de la représentation du passé construite par les textes de fiction. Visent-ils la promotion publique d'une mémoire particulière, en concurrence avec une histoire trop distante de l'expérience partagée ? Ne risque-t-on pas, en affirmant cela, de négliger leur dimension dialogique et réflexive et la charge critique dont ils sont porteurs ? Ne faut-il pas plutôt y voir la volonté de mettre en scène des mémoires divergentes au service d'une critique de l'histoire ? Les récits de fiction pourraient bien, au-delà d'une stratégie de vulgarisation de l'histoire-mémoire d'une communauté, construire et désigner des relations particulières au passé et à l'espace-temps qui fondent des identités aussi diverses qu'originales. Exprimer la diversité des voix du monde, c'est bien le rôle que des écrivains tels que Milan Kundera ou Carlos Fuentes attribuent au roman moderne.

Il paraît en tout cas nécessaire de suivre la démarche de P. Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire et l'oubli* et de ne pas porter de jugements de valeur expéditifs sur les mérites ou les démérites respectifs de la mémoire et de l'histoire, manifestations irréductibles de notre condition d'êtres historiques. Il s'agira plutôt d'interroger systématiquement la manière dont

---

<sup>135</sup> SAND Christophe, BOLE Jacques, OUETCHO André, « Les aléas de la construction identitaire multi-ethnique en Nouvelle-Calédonie : quel passé pour un avenir commun ? », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 117, 2003, vol. 2, pp. 147-169, p. 165.

<sup>136</sup> RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 158.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 161.



le récit de fiction sélectionne et met en scène le passé, ainsi que les enjeux de ces représentations. En figurant le passé, le récit de fiction met en question ce qui peut se prévaloir d'un statut historique : quel est le contenu de l'histoire ? Quels schémas explicatifs, quels modes de compréhension permettent de rendre compte des enchaînements et des processus qu'elle met en évidence ?

Par ailleurs, dans la mesure où la mise en récit du passé, qu'il soit objet d'histoire ou de mémoire, s'inscrit nécessairement dans un espace et une durée – qu'elle construit autant qu'ils l'autorisent –, il faut également éclairer les concepts d'espace et de temps. La conception occidentale de l'histoire est de fait largement informée par une conception linéaire et orientée du temps. Dès lors qu'on admet que cette représentation de la temporalité est loin d'être universelle, il apparaît nécessaire de repenser, avec les rapports établis entre le passé, le présent et le futur, le concept même d'histoire.

## **1.2. Les concepts d'histoire et de mémoire.**

Eclairer les notions d'histoire et de mémoire impose d'en examiner au moins deux aspects : l'objet qui est le leur, le contenu qui les nourrit, et le rapport au temps et à l'espace humain sur lequel elles s'élaborent.

### **1.2.1. Qu'est-ce qui fait histoire ou mémoire ?**

Comment définir ce qui est « historique » ? Les représentations les plus communes désignent par là ce qui est suffisamment « significatif » pour faire date, qu'on y voie l'apogée d'un processus ou l'enclenchement d'une mutation. Mais c'est le point de vue d'un sujet, individuel ou collectif qui produit du sens, et non le procès en lui-même ; la notion d'événement elle-même, base de l'histoire traditionnelle, perd son évidence, comme le rappelle Fernand Braudel.<sup>138</sup>

Plus encore, le sens implique une intention dans l'approche des faits ou des événements : ces objets-là sont visés plus que d'autres en tant qu'ils sont susceptibles de nourrir une

---

<sup>138</sup> BRAUDEL Fernand, « La Longue durée », *Les Ambitions de l'Histoire*, tome 2, AYALA Roselyne (de) et BRAUDEL Paule eds., Eds. de Fallois, Paris, 1997, p. 152.

interprétation du procès historique qui s'est ouverte et qu'il s'agit de confirmer. Bien sûr, on retrouve là les traits caractéristiques de la vieille histoire nationale qui sélectionnait et ordonnait les événements de façon à renforcer la conscience collective en refigurant l'avènement de la nation.

Cette approche de l'événement historique a été contestée par les historiens eux-mêmes, comme le montre l'exemple de l'Ecole des Annales. En attribuant à l'histoire d'autres objets que la fameuse histoire nationale, les historiens ont ouvert la possibilité de nouvelles significations des procès historiques et défont l'orientation qui faisait de la nation la finalité de l'histoire. Comme le rappelle François Dosse dans son ouvrage *L'Histoire en miettes*, « *Les Annales rénovent [...] radicalement le discours historique* » notamment parce qu'« *elles privilégient les phénomènes économiques et sociaux délaissés jusque-là* ». <sup>139</sup> Il souligne ainsi que le primat accordé par Fernand Braudel à l'espace permet d'évacuer le politique auquel se limitait traditionnellement l'histoire :

*L'histoire politique se voit reléguée au rôle de décor, de figurant, d'appendice, et le paysage prend le rôle de vedette.* <sup>140</sup>

L'histoire se voit ainsi assigner de nouveaux objets : paysage, espaces culturels, procès économiques de long terme, mentalités, etc. En même temps qu'elle vise de nouveaux objets, l'histoire va impliquer un rapport différent au temps : Braudel, avec la « *géo-histoire* » et l'intérêt porté aux questions économiques a proposé une conception triple du temps, sur laquelle nous allons revenir pour souligner à quel point notre conception de l'histoire est déterminée par notre rapport au temps. La temporalité varie donc en fonction de l'objet qui intéresse l'historien. Mais Marc Bloch et Lucien Febvre, fondateurs des *Annales*, ont introduit une autre dimension : l'histoire s'écrit à partir d'un présent, nourri des préoccupations de l'historien et de la société dans laquelle il vit :

*L'interrogation du passé à partir du présent a pour les Annales une valeur heuristique. L'histoire est une « réponse faite à des questions que l'homme d'aujourd'hui se pose nécessairement ».* <sup>141</sup>

S'ouvre ainsi la possibilité de faire varier les objets du passé qui sont visés, le découpage des périodes ou les classements en fonction du point de vue présent qui les ordonne puisqu'ils doivent lui répondre. Pour François Dosse, là où les pères fondateurs des *Annales*, Lucien Febvre, Marc Bloch mais aussi Fernand Braudel « *n'ont cessé de proclamer la fonction*

---

<sup>139</sup> DOSSE François, *L'Histoire en miettes*, éditions La Découverte, Paris, 1987, p. 64.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 60.

*totalisante de l'histoire* », <sup>142</sup> on assiste depuis les années 1970 à une multiplication des objets et des temps historiques qui a fait éclater la possibilité même d'une histoire synthétique et globale et produit une « *histoire en miettes* ». Des histoires plurielles se substituent à l'Histoire, abolissant du même coup la prétention occidentale à résumer l'histoire de l'humanité. La diversité des objets, des points de vue de même que la relativité des durées semble rapprocher l'histoire de la mémoire, d'autant que c'est bien la mémoire, subjective et singulière, propre à un individu ou une communauté, qui semble proposer à l'histoire de nouveaux objets et surtout de nouveaux points de vue, qu'on lui reprochait d'avoir négligé jusque-là.

Un des objectifs d'historiens tels que François Dosse va être d'assigner à l'histoire un objet qui dépasse le caractère relatif et particulier de la mémoire :

*La voie que frayent un certain nombre d'historiens est au contraire de chercher, par-delà la multiplication des temporalités et objets historiques, un entrelacement dialectique de ceux-ci dans une articulation qui convienne le mieux à ce qui spécifie tel ou tel moment historique.* <sup>143</sup>

Si l'objet de l'histoire est de parvenir à penser le particulier – et par exemple les mémoires – dans le cadre plus large et cohérent d'une époque et des ses différents aspects, qu'en est-il de celui de la fiction lorsqu'elle s'attaque à la représentation du passé ? Indéniablement, elle participe de la promotion du singulier propre à la mémoire et d'une subjectivité puisqu'elle est affranchie de toute contrainte scientifique, mais le récit dans le même temps déploie un univers global et cohérent, il relie les événements, identifie des causalités et explique ainsi à sa manière. A bien des égards, la fiction produit une représentation généralisante du réel, ce que pointait déjà la réflexion sur le vraisemblable menée par Aristote : à l'histoire revient le réel particulier, à la poésie le général vraisemblable. <sup>144</sup> La question de ce qui distingue le récit historique du récit de fiction est d'autant plus cruciale que des historiens contemporains tels que Paul Veyne ont insisté sur la dimension narrative du discours historique, relativisant du même coup sa prétention à produire une vérité scientifique. <sup>145</sup>

La vocation totalisante de l'histoire ainsi que l'accent mis sur les procédures en même temps que sur les critères de sélection des systèmes de causalité constituent les points majeurs de différenciation du discours historique et du discours mémoriel : là où la mémoire produit

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>144</sup> ARISTOTE, *Poétique*, trad. de Michel Magnien, Livre de poche, 1990.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 183-184.

un récit et des explications qu'elle n'a pas à justifier, l'histoire veut réintégrer la diversité des objets du réel, dont la mémoire, dans un système explicatif cohérent et scientifique.

### **1.2.2. La dimension spatio-temporelle de l'histoire et de la mémoire.**

Les notions d'histoire et de mémoire sont en étroite relation avec les notions d'espace et de temps : l'événement historique ou l'objet de la mémoire quelle que soit la définition qu'on leur donne, se déploient dans un espace et dans une durée. Mais il faut garder à l'esprit que, comme l'a montré Paul Ricœur, l'histoire et la mémoire ne s'inscrivent pas dans le même espace-temps.

Nous devons envisager les représentations de l'espace et du temps à partir desquelles se construisent nos conceptions de l'histoire et de la mémoire. Mais il faut souligner avec vigueur que ces concepts sont pensés et articulés différemment d'une culture à l'autre. Ainsi, là où la pensée occidentale classique oppose l'espace et le temps, la pensée océanienne semble les penser comme un tout, dans un continuum. Ces différences culturelles seront abordées dans notre deuxième chapitre consacré aux « Espaces-temps océaniques ». Prendre en compte la révolution dans l'approche du temps et de l'espace initiée par la physique moderne, ainsi que les pistes de réflexion qu'elle a ouvertes dans le champ des sciences humaines, pourra alors s'avérer utile. La théorie de la relativité, telle qu'elle a été intégrée par les sciences humaines, peut ainsi fournir des outils intéressants pour penser l'espace-temps océanique, sans pour autant nous amener à conclure hâtivement que ces deux conceptions peuvent se superposer.

Ce travail n'a pas la prétention proposer une compréhension exhaustive des conceptions océaniques de l'espace et du temps. D'une part, cela constitue un objet de recherche en soi, et des plus ambitieux. D'autre part, il serait fort hasardeux de suggérer que les œuvres de fiction océaniques contemporaines articulent une conception strictement océanique de l'espace, du temps ou de l'histoire : elles sont écrites dans un espace et dans une histoire pluriculturels depuis plus de deux siècles et peuvent fort bien reconduire des représentations sur les cultures océaniques construites de toutes pièces par les Européens.

Notre étude se contentera de s'appuyer sur quelques aspects de la conception océanique de l'espace et du temps tels qu'ils ont été définis dans des travaux récents, en gardant toujours

à l'esprit les traits occidentaux de l'espace et du temps, afin de mieux cerner l'identité des représentations figurées par les récits de fiction océaniques.

Avant d'examiner la construction spatio-temporelle des concepts d'histoire et de mémoire, il paraît nécessaire de s'arrêter un instant sur les concepts d'espace et de temps.

#### a) Espace, temps ou espace-temps ? Débats contemporains.

L'approche contemporaine des notions d'espace et de temps consiste très largement dans la remise en question de la partition classique entre l'espace euclidien ou newtonien, doté de trois dimensions, et le temps, linéaire et unidimensionnel. La Physique contemporaine a mis en évidence la relativité de cette conception de l'espace et du temps, en promouvant le concept d'espace-temps.

Mais parallèlement aux liens entre espace et temps, il faut interroger la complexité de chacune des deux notions, qui renvoient à d'anciennes et riches traditions philosophiques, quoiqu'elles aient été traitées de façon inégale. La question du temps, plus que celle de l'espace, occupe en effet une place de choix dans la tradition philosophique occidentale depuis l'antiquité. Comme l'a montré P. Ricœur dans *Temps et récit*, la pensée occidentale du temps semble déchirée depuis longtemps entre deux perspectives irréconciliables : celle d'un temps intime, subjectif et celle d'un temps mesurable, objectif et scientifique.

#### **Le temps dans le monde occidental : une aporie philosophique ?**

Dans son essai *Temps et récit*, Paul Ricœur s'efforce de montrer que « *la spéculation sur le temps est une ruminant inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative* », <sup>146</sup> parce qu'elle propose une solution poétique - celle du « faire » de la mise en intrigue - et non théorique au problème du temps. Avant lui, toute une tradition philosophique, d'Augustin à Pascal, a mis en évidence la difficulté de définir le temps, dont tous les hommes font cependant l'expérience quotidienne.

Pour appuyer sa démonstration, Paul Ricœur examine les grandes pensées du temps de la tradition philosophique occidentale, d'Aristote à Heidegger, en passant par Augustin, Kant et Husserl. Il montre qu'Augustin a échoué dans son effort pour remplacer la tradition

---

<sup>146</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit, I : L'intrigue et le récit historique*, p. 24.

philosophique du temps cosmologique dont Aristote est l'héritier par un temps psychologique.<sup>147</sup> En opposant les philosophies ultérieures du temps deux à deux, il met en évidence le fait qu'aucune d'entre elles n'est parvenue à concilier les conceptions contradictoires du temps que sont le temps physique, objectif ou temps du monde d'Aristote et le temps de l'âme évoqué par Augustin, le temps subjectif de l'être-là.

Si l'on s'attache aux définitions communes du temps - en laissant de côté l'acception météorologique dérivée - on observe cette même polarisation irréconciliable entre deux approches du temps, l'une étant liée à l'expérience humaine du changement et fondant la distinction entre présent, passé et futur, l'autre définissant le temps comme une suite linéaire et mesurable permettant de déterminer la durée ou de situer des événements et de leur attribuer un ordre. Ces deux approches du temps recourent d'ailleurs de façon significative le double fonctionnement des temps verbaux dans une langue comme le français, puisque la référence temporelle qui les organise peut être le moment de l'énonciation ou le temps de « l'événement », en décrochage par rapport au sujet de l'énonciation.

Le temps est fondamentalement lié à l'appréhension du changement, qu'il soit assimilé au flux irréversible du devenir qui modifie toute chose ou à ce « *milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession* », <sup>148</sup> comme l'espace est le milieu où les phénomènes se manifestent à nos sens.<sup>149</sup>

Ces deux approches contradictoires du temps sont d'une grande importance du point de vue de la distinction de la mémoire et de l'histoire. La mémoire s'appuie sur une expérience intime et subjective du temps, qui diffère parfois profondément de l'effort de l'histoire de se construire grâce à un temps objectif, dont elle définit l'échelle et qu'elle découpe en fonction de la nature de l'objet qu'elle vise. P. Ricœur souligne d'ailleurs que contrairement à l'histoire, la mémoire ne conçoit pas spontanément des durées différentes.<sup>150</sup>

Mais la mémoire et l'histoire n'ont pas affaire qu'à l'épaisseur du temps : elles s'inscrivent également dans un espace ou dans un lieu dont et où le sujet se souvient, déterminé sur le plan

---

<sup>147</sup> Ce temps subjectif ou psychologique, s'il est boudé par les scientifiques, va connaître en revanche une grande fortune littéraire, chez James Joyce ou Virginia Woolf par exemple. On le voit dans l'étude menée par P. Ricœur de *Mrs Dalloway* qu'il place sous le signe de l'opposition entre « temps mortel et temps monumental », *Temps et récit*, 3. *Le Temps raconté*, pp. 234-235

<sup>148</sup> *Le Petit Robert 2006*, article « Temps », pp. 2583-2584.

<sup>149</sup> Ces définitions du temps et de l'espace se rapportent à l'approche de Kant qui y voit les formes a priori de la sensibilité.

<sup>150</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, p. 233 : « *Même si la mémoire fait l'épreuve de la profondeur variable du temps et ordonne ses souvenirs les uns par rapport aux autres, esquisant par là quelque chose comme une hiérarchie parmi les souvenirs, il reste qu'elle ne forme pas spontanément l'idée de durées multiples.* »

individuel et institutionnel comme par la visée d'un objet du passé qui doit être pensé dans les termes d'un réseau de relations synchronique ou un espace – social, économique, culturel, etc.

Il est nécessaire de mieux cerner le concept d'espace, afin d'évaluer dans quelle mesure il participe, avec et comme le temps, à la construction de la mémoire et de l'histoire.

### *L'espace dans la tradition philosophique occidentale*

Il est remarquable que dans son essai intitulé *Ecrire l'espace*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier<sup>151</sup> propose des conclusions, concernant le concept d'espace, qui entrent en résonance avec celles auxquelles parvient Paul Ricœur concernant le temps.<sup>152</sup> Elle parle ainsi de « l'hétérogénéité d'une notion dont la pluralité est intrinsèque à la définition »<sup>153</sup> et met en évidence ses liens contradictoires avec le lieu :

*[...] l'espace n'est pas le lieu, mais il est impossible d'aborder l'espace sans revenir à la figure du lieu où il agit et se dérobe.*<sup>154</sup>

L'espace s'est constitué en objet philosophique beaucoup plus tardivement que le temps : il faut attendre les travaux de Newton, puis ceux de Leibniz pour qu'émerge la problématique de l'espace : est-il substance ou système de relations ? Cependant, l'espace est généralement pensé avec ou dans l'orbe du temps qui monopolise depuis longtemps la pensée philosophique occidentale. Seule l'approche esthétique s'intéresse de manière privilégiée et spécifique à l'espace.

D'un point de vue littéraire, mais aussi du point de vue des relations entre mémoire et histoire, il est important de distinguer tout d'abord les notions d'espace et de lieu et d'envisager les relations qu'elles entretiennent. L'espace se définit d'abord comme le « lieu plus ou moins bien délimité, où peut se situer quelque chose », puis, de façon plus abstraite et philosophique comme ce « milieu idéal caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisées nos perceptions, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies ».<sup>155</sup> Le lieu, quant à lui, se définit comme une portion déterminée de l'espace, on le délimite donc et il reçoit généralement une dénomination. Il est paradoxal que le lieu se

---

<sup>151</sup> ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2002, 181 p.

<sup>152</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit*, op. cit.

<sup>153</sup> ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, op. cit., p. 161.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>155</sup> *Le petit Robert 2006*, article « Espace », pp. 944-945.

définisse comme une portion d'espace et que dans le même temps l'espace puisse être un lieu. En fait, le lieu paraît déjà « construit », qu'il soit nommé et identifié d'un point de vue socioculturel ou vécu subjectivement par un sujet qui s'y situe, alors que l'espace, abstrait, reste infini et ouvert à tous les possibles, jusqu'à ce qu'une volonté scientifique en fasse son objet, lui assigne des bornes et en explore les dynamiques : il devient alors l'espace littoral ou l'espace littéraire.

On pourrait considérer que le lieu est vécu par un sujet individuel et collectif quand l'espace est pensé et construit sciemment. Le lieu serait alors du côté de la mémoire alors que l'histoire prendrait la responsabilité de déterminer son propre espace. L'expression « *lieu de mémoire* » forgée par l'historien Pierre Nora semble aller dans ce sens : dans une société qui a le sentiment d'être arrachée à son passé, des lieux « *matériels, symboliques ou fonctionnels* »<sup>156</sup> deviennent le refuge de la mémoire, dont l'histoire prétend faire son objet en les réinscrivant dans la réalité historique du devenir d'une société.

Mais une autre distinction majeure s'impose entre l'espace et le lieu : si le lieu est partagé, il n'a pas le caractère relationnel de l'espace qui se comprend comme le champ où se manifestent, se croisent, s'opposent et s'articulent les objets qui le constituent. Là encore, cette distinction réveille l'opposition entre mémoire et histoire : l'histoire, scientifique, se veut dialogique, mise en relation, alors que la mémoire vécue par un groupe ou un individu en reste singulière, exclusive et ne fait que peu de place au point de vue de « l'autre ».

Néanmoins, il ne faut pas oublier que le mot « espace » désigne également une « étendue de temps ». La correspondance étonnante entre deux concepts que la pensée occidentale s'acharne à distinguer nous invite à interroger les liens qui les unissent.

### ***Espace et temps***

Il faut remarquer en outre que, là où temps et espace sont des catégories que la pensée occidentale est censée nettement séparer, les définitions qu'on donne du temps ne parviennent pas à faire l'économie de la métaphore spatiale. Le mot « espace » en lui-même peut désigner « une étendue de temps ». On relève en français de multiples expressions qui renvoient à cette dimension obstinément spatiale du temps : « l'espace d'un instant », « en l'espace d'un mois », « le temps suit son cours », « avoir lieu »...

---

<sup>156</sup> RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 528



Tout se passe comme si ces deux concepts, les deux formes a priori de notre sensibilité définie par Kant, étaient à ce point liés que l'un puisse servir à exprimer l'autre.

On peut prendre pour exemple de cette expression métaphorique du temps grâce à des références spatiales un extrait du célèbre ouvrage de Maurice Leenhardt, *Do Kamo*. Tout à son désir d'expliquer au lecteur européen que « *le Canaque* » ne parvient à ordonner les événements qu'en se fondant sur des blocs de cinq jours, comptés grâce aux doigts d'une main et confondus avec la durée d'une tâche, il recourt à une métaphore spatiale :

*Il faut, pour bien comprendre ce mécanisme, se le représenter comme un paysage, à la manière des tableaux d'unité et de dizaine figurés par les images dans les arithmétiques des enfants.*<sup>157</sup>

Il est assez piquant de le voir conclure quelques lignes plus loin : « *On voit donc cette pensée <la pensée kanak> se dérouler sur un plan spatial, même lorsqu'il s'agit du temps. Elle va d'un bloc à l'autre à travers les paysages* »,<sup>158</sup> alors que la métaphore spatiale dans ce cas précis est de son fait, destinée à faciliter la compréhension du lecteur européen.

Il faut en conclure que les concepts d'espace et de temps sont souvent étroitement liés, au moins dans la pensée commune, y compris dans la tradition occidentale, quoiqu'elle ne l'entende pas toujours de cette oreille.

Ainsi, la géographe Doreen Massey s'insurge contre la représentation traditionnelle d'un espace statique, dépourvu d'enjeu politique, et opposé à un temps dynamique qui relèverait du politique dans la mesure où il introduit de la rupture.<sup>159</sup> Elle montre que cette opposition est très réductrice puisque les phénomènes sociaux sont affectés par des facteurs spatiaux autant que temporels : une société produit son espace et est en retour affectée par cet espace. La dimension spatiale produit du changement d'ordre sociopolitique, socioéconomique ou socioculturel, c'est-à-dire de l'histoire. Doreen Massey plaide pour que les sciences humaines prennent en compte un espace-temps, inspiré de la théorie de la relativité, et cessent d'opposer les deux concepts alors qu'ils ne sauraient être compris que dans leurs continues interrelations :

*One way of thinking about all this is to say that the spatial is integral to the production of history, and thus to the possibility of politics, just as the temporal is to geography. Another way is to insist on the inseparability of time and space, on their joint constitution through*

---

<sup>157</sup> LEENHARDT Maurice, *Do Kamo*, p. 150.

<sup>158</sup> *Ibid*, p. 151.

<sup>159</sup> MASSEY Doreen, « Politics and space-time », *Space, place and Gender*, Minneapolis, 1994, pp. 249-272. D. Massey vise en particulier un ouvrage d'E. Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time*, Verso, 1990. London, 263 p.

*the interrelations between phenomena; on the necessity of thinking it in terms of space-time.*<sup>160</sup>

On passe alors d'une théorie, représentée par la physique newtonienne, où espace et temps sont nettement séparés en deux « milieux » distincts, l'un tridimensionnel (l'espace), l'autre unidimensionnel (le temps) à une théorie de l'espace-temps, dans laquelle les deux milieux ne sont plus pensés séparément, mais forment un continuum doté de quatre dimensions.

Cette idée d'un système d'interrelations continues au sein d'un espace-temps trouve un écho intéressant dans la redéfinition des rapports entre histoire et culture que Marshall Sahlins a proposée lorsque, dans son ouvrage *Islands of History*,<sup>161</sup> il s'est attaché à penser les interprétations océaniques de l'histoire. Il a montré que l'organisation culturelle et la dynamique historique sont en perpétuelle interaction, le changement historique étant conçu et interprété à partir de schèmes culturels et la (re)production d'événements introduisant toujours un risque, un renouveau ou un changement qui recevront eux aussi une interprétation. L'ouvrage s'ouvre sur la réflexion suivante :

*History is culturally ordered, differently so in different societies, according to meaningful schemes of things. The converse is also true: cultural schemes are historically ordered, since to a greater or lesser extent the meanings are revalued as they are practically enacted.*<sup>162</sup>

Il conteste ainsi, comme Doreen Massey, l'opposition entre structure et histoire, qui a longtemps prévalu dans le champ des sciences humaines et autorisé les ethnologues à enfermer les sociétés océaniques dans une « froide immobilité », et ouvre la voie à une reconnaissance du dynamisme des sociétés océaniques et des changements sociaux, culturels et politiques qu'elles ont pu connaître.

Plutôt qu'une perspective exclusivement temporelle, c'est donc l'interaction continue entre l'espace, en tant qu'ensemble de relations synchroniques, et le temps, comme appréhension et mesure du changement, qu'il faut prendre en compte dès lors qu'on s'intéresse à la construction du concept d'histoire.

---

<sup>160</sup> MASSEY Doreen, *ibid.*, p. 159. Proposition de traduction : « Une des manières de penser tout cela est de dire que le spatial fait partie intégrante de la production de l'histoire, et donc de la possibilité même de la politique, au même titre que le temporel fait partie intégrante de la géographie. Une autre manière est d'insister sur l'inséparabilité du temps et de l'espace, de leur constitution commune à travers les interrelations entre les phénomènes, sur la nécessité de les penser en termes d'espace-temps. »

<sup>161</sup> SAHLINS Marshall, *Islands of History*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, 180 p.

<sup>162</sup> SAHLINS, *ibid.*, « Introduction », p. vii. Proposition de traduction : « L'histoire est ordonnée culturellement, en donc différemment en fonction des sociétés, selon des schémas signifiants. L'inverse est également vrai : les schèmes culturels sont ordonnés historiquement, puisque leurs significations sont réévaluées de façon plus ou moins importante dès lors qu'ils sont mis en pratique. »

## b) La construction spatio-temporelle des concepts d'histoire et de mémoire.

Il est temps de revenir à la question de la construction spatio-temporelle de la mémoire et de l'histoire. Il s'agit d'abord de mesurer l'impact de nos conceptions de l'espace et du temps sur notre compréhension de la mémoire et de l'histoire.

Puisqu'il mesure, situe l'événement et ordonne notre perception du changement, le temps structure l'histoire, cette « *science des hommes dans le temps* » selon la définition de Marc Bloch, reprise par P. Ricœur.<sup>163</sup> L'idée que l'espace aussi puisse structurer l'histoire – ou la mémoire – n'a pas toujours été évidente, du moins jusqu'à ce que les bouleversements modernes de nos conceptions de l'espace et du temps aient fait apparaître ce qui peut relier ces deux concepts. L'historiographie au XX<sup>ème</sup> siècle a ébranlé les frontières trop bien dessinées entre l'histoire, science du temps, et la géographie, science des espaces. F. Braudel y a largement contribué, en définissant trois temporalités historiques : le temps historique « traditionnel », celui de l'« événement », qui est un temps politique, le temps plus long des cycles économiques et sociaux, et un temps long, « *d'ampleur séculaire* » qu'on pourrait dire géographique, presque - mais pas tout à fait - immobile. Bref, un temps spatial, un temps qui nous rappelle que l'espace aussi a une histoire.<sup>164</sup>

Plus récemment, c'est la géographie qui s'est intéressée aux interrelations entre le temps et l'espace. C'est dans cette perspective que Doreen Massey a plaidé pour le dépassement de l'opposition traditionnelle entre espace et temps et l'application du concept d'espace-temps, issu de la théorie de la relativité au champ des sciences humaines. Se trouve ainsi formulée la critique d'une pensée géographique, historique ou anthropologique qui refuse de penser l'interaction continue de ces deux concepts, mais aussi celle de l'opposition classique entre un « temps-espace », caractérisé par la reproduction des structures (celui des « *sociétés froides* » ?) et un « temps historique », un temps dynamique du politique (celui des « *sociétés chaudes* » ?).

Or nulle part l'appréhension de la structuration spatio-temporelle de l'histoire n'apparaît avec autant d'évidence et de complexité que dans le cas des sociétés coloniales ou postcoloniales.

Dès les premiers contacts entre les Européens et les « nouveaux mondes », le discours européen s'ingénie à intégrer l'espace de l'autre à une temporalité mythique ou historique

---

<sup>163</sup> RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, pp. 453-454.

<sup>164</sup> BRAUDEL Fernand, « La Longue durée », *Les Ambitions de l'Histoire*, AYALA Roselyne (de) et BRAUDEL Paule éd., Eds. de Fallois, Paris, 1997, pp. 149-178.

dont ce dernier ignore tout, mais qui va lui conférer, de gré ou de force, une nouvelle identité : au XVI<sup>ème</sup> siècle, « l'autre » est peut-être l'homme d'avant la chute dans le jardin d'Eden ou plus probablement l'homme déchu et exclu de l'espace de la rédemption,<sup>165</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècle « l'autre » incarne l'état de nature ou de l'enfance de l'humanité avant d'entrer irrémédiablement dans l'histoire, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle il est le primitif des premiers stades de l'évolution humaine. En contrepartie, bien des discours « indigènes » de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle oscillent entre la promotion d'un mythe positif et intemporel de leur origine et un effort pour restituer à leurs espaces leur temporalité, leur historicité propre.

Mais la colonisation n'est pas qu'une affaire de mots et de symboles : elle a d'abord un visage politique et administratif. Dès les prises de possession, elle impose une redéfinition juridique des espaces, des territoires, de leur tenure et de leur appropriation. Cela est rapidement suivi des effets les plus concrets, en particulier dans les colonies de peuplement : au sens étymologique, le colon est bien celui qui cultive la terre. La colonisation s'empare des terroirs, invente des territoires et des réserves, défait les paysages, trace des routes et bâtit des villes. Elle plante et déplace, souvent avec brutalité : lorsque les terres sont confisquées et les clans déplacés, leur histoire est soudain modifiée, leurs repères identitaires bouleversés. La légitimité d'une inscription dans l'espace devient l'objet de nombreux récits et conflits. Avec la modification des repères spatiaux, c'est le fil de l'histoire qui s'en trouve changé : ses procès, ses dynamiques et même son rythme.

Les déplacements, aujourd'hui, sont le fruit de la modification des dynamiques spatiales : ainsi, une organisation centre-périphérie a souvent pris la place d'un système de réseaux en Océanie. Elle produit des mutations sociales, culturelles économiques et politiques. Les processus d'urbanisation en sont un parfait exemple. Pour autant, si brutales ces mutations soient-elles, elles n'empêchent pas la persistance d'une structuration antécédente, concurrente ou complémentaire, de l'espace physique et social. Mais celle-ci est d'abord l'objet de reconstruction, de transformation ou de manipulation et à ce titre, engage des dynamiques nouvelles. On comprend alors que la définition des espaces, la façon dont les groupes s'y inscrivent, deviennent, dans les contextes coloniaux, postcoloniaux ou néocoloniaux les enjeux majeurs de l'histoire ou des histoires préoccupées par l'inscription des hommes dans

---

<sup>165</sup> Voir par exemple les interrogations du protestant Jean de Léry exprimées dans son récit de voyage. Jean de Léry se demande ainsi si l'existence du vrai Dieu a été annoncée aux Amérindiens, en s'appuyant sur la référence à Saint Matthieu et à Saint Paul et affirme que si tel était le cas « *les sauvages seront tant moins excusables au dernier jour* ». Un peu plus loin, il s'interroge sur leur origine au regard de la tradition biblique et avance l'hypothèse qu'ils seraient un peuple maudit et délaissé de Dieu, descendant de Cham. LERY Jean (de), *Histoire d'un voyage en terre de Brésil (1578)*, ed. livre de Poche, 1994, p. 414-416 ; p. 419-421.

l'espace et dans le temps. La façon même dont, en discours, on s'inscrit dans l'espace et dans le temps recouvrent des enjeux sociaux, culturels et politiques majeurs.

Parler des « histoires » ou de « l'histoire » produite dans ces contextes n'est pas indifférent. Cela nous renvoie aux divergences entre la mémoire et l'histoire, qui ne s'inscrivent décidément pas dans le même espace-temps ! Face à une histoire dont les méthodes, les périodes et les objets négligent les points de vue océaniens, persistent ou émergent des discours mémoriels qui déploient d'autres représentations de l'espace-temps insulaire et d'autres interprétations du passé mais aussi des relations entre le présent et le passé. Le récit de fiction, dès lors qu'il s'empare du passé, participe de ces discours mémoriels.

Reste que pour la plupart, les récits de fiction océaniens ont recours à des représentations qui relèvent aussi bien d'un code mémoriel que d'un code historique. Ils explorent, reconstruisent ou configurent, à partir des éléments épars d'histoires et d'expériences individuelles et collectives, mais aussi de repères plus externes et objectifs empruntés au discours historique, des espaces et des temporalités « écrasés » sous le joug de l'espace et de la temporalité occidentaux. Comme l'a montré Paul Ricœur,<sup>166</sup> la fiction narrative se prête particulièrement bien à ces jeux avec le temps et à cette exploration des possibilités inédites de l'histoire. On peut émettre l'hypothèse qu'elle dessine ainsi les possibles d'une histoire maori ou kanak qui reste encore bien souvent à écrire, qu'elle figure les questions pertinentes qui pourraient fonder un projet historien.

Or, ce projet devra tenir compte de la pluralité des espaces-temps au sein desquels se sont construites les identités océaniques contemporaines, produits d'histoires aussi complexes que diverses. La structuration spatio-temporelle de l'histoire et de la mémoire nous étant apparue clairement, il nous faut à présent tenir compte de la spécificité des espaces-temps océaniques, dont l'expérience, si l'on respecte les trois étapes de la mimésis définies par P. Ricœur, préfigure les représentations que les récits configurent et qui elles-mêmes refigureront le monde – et l'histoire - du lecteur.

---

<sup>166</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 2. *La configuration dans le récit de fiction*, p. 115 & sq.

## Chapitre 2 : Les Océaniens et l'histoire.

Les héritages douloureux et complexes du passé colonial et les contradictions d'un présent parfois indéfini<sup>167</sup> font de l'histoire un enjeu politique majeur comme dans tous les contextes dits « postcoloniaux ». <sup>168</sup> A bien des égards, la colonisation a consisté dans l'annexion forcée d'espaces et de temporalités, dotés d'une identité et d'une cohérence propres, au fil d'une histoire occidentale conçue comme linéaire, dominée par l'idéologie du « Progrès » et fidèlement soutenue par une organisation centralisée de l'espace. Cette annexion a d'abord été discursive avant de se concrétiser dans les prises de possession politiques : une des premières visées des discours européens a été de situer les Océaniens dans le déroulement de leur propre histoire. La distance géographique et culturelle s'est trouvée ainsi systématiquement traduite dans les termes d'une distance historique, les sociétés océaniques incarnant l'enfance de l'humanité, à peine sortie de l'état de nature, que celui-ci soit pensé comme brutal et féroce ou heureux. Cette approche a eu deux effets majeurs : la négation du dynamisme historique propre des sociétés océaniques, et par voie de conséquence, la négation d'une pensée océanique temporelle et historique. Comment celui qui est sans histoire pourrait-il se penser dans le temps ?

### **2.1. Discours occidentaux.**

Les commentaires européens sur les sociétés océaniques – comme sur l'ensemble des sociétés dites primitives – se sont longtemps acharnés à montrer qu'elles étaient dépourvues d'historicité. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, les voyageurs et les philosophes européens ont vu dans les

---

<sup>167</sup> James Clifford évoque ainsi une situation politique complexe: «*simultaneously post- and neocolonial* »/ « à la fois post- et néocoloniale ». CLIFFORD James, « Indigenous articulations », *The Contemporary Pacific*, Fall 2001, pp. 468-490.

<sup>168</sup> Le terme « *postcolonial* » renvoie à diverses acceptions. Comme le soulignent B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin, l'acception chronologique est réductrice. Aussi indiquent-ils : « *We use the terme 'postcolonial' to cover all the cultures affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day.* » ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Empire writes back*, Routledge, 1989, rep. 2003, p. 2. Proposition de traduction: « *Nous utilisons le terme 'postcolonial' pour désigner toutes les cultures affectées par le procès colonial du moment de la colonisation à nos jours.* »

sociétés polynésiennes une image de l'enfance de l'humanité et aujourd'hui encore, le mythe de sociétés heureuses de l'éternel présent persiste.<sup>169</sup>

On retrouve cette idée sous la plume de Louise Michel à propos des sociétés kanak de Nouvelle-Calédonie : elle présente ses *Légendes et Chants de geste canaques* comme des « récits de l'enfance de l'humanité »<sup>170</sup> et compare la société kanak à celle de « l'âge de pierre ».<sup>171</sup> Georges Baudoux, quant à lui, revendique explicitement le grand projet ethnographique de la littérature coloniale qui est de donner à voir « l'âme indigène » et écrit dans sa préface à *Kaavo* :

*Le transcripteur a voulu, tout en contant des légendes mélanésiennes, décrire les mœurs d'un clan humain resté en arrière, attardé dans sa barbarie primitive, à ce stade d'évolution où les instincts se dégagent de l'animalité, lorsque les sentiments se cherchent, deviennent nécessaires à la vie, et prennent place dans une âme.*<sup>172</sup>

Il s'inscrit ainsi dans le cadre d'une pensée évolutionniste qui distingue trois stades dans l'histoire de l'humanité : la sauvagerie, la barbarie et la civilisation.<sup>173</sup> Néanmoins, il faut souligner que la perspective de Georges Baudoux et celle de Louise Michel, divergent totalement quant au jugement qu'elles expriment sur la société en question : alors que Baudoux y découvre la cruauté originelle de l'homme sauvage,<sup>174</sup> on lit chez Louise Michel la très forte affirmation d'une universalité des valeurs et de l'intelligence humaines. Comme Diderot, elle conçoit le contact avec les Européens et le processus colonial comme une irréversible entrée dans l'histoire. Pour Jean Mariotti aussi, la colonisation consacre la disparition du monde ancien et l'entrée dans l'histoire moderne. Il attribue ce sentiment au personnage de Téhin, chef kanak :

*C'était fini. Une force plus grande que les Blancs et les Canaques le voulait ainsi, une force comme le tonnerre, le cyclone ou l'océan qui monte à l'assaut de récifs. Avec les Blancs, il fallait faire comme les Blancs et c'était tout !*<sup>175</sup>

---

<sup>169</sup> Voir RIGO Bernard, *Lieux-dits d'un malentendu culturel*, eds Au vent des îles, Papeete, 1997, 236 p., notamment les chapitres 2 et 3, pp. 39-94.

<sup>170</sup> MICHEL Louise, *Légendes et Chants de gestes canaques*, éditions 1900, Paris, 1988, p. 2.

<sup>171</sup> Ibid., p. 3-4.

<sup>172</sup> BAUDOUX Georges, *Légendes canaques 1, Les Vieux savaient tout*, N.E.L., Paris, 1954, p. 8.

<sup>173</sup> Voir par exemple ROGNON Frédéric, *Les primitifs, nos contemporains*, Hatier, Paris, 1988, 168 p.

<sup>174</sup> Ce qui autorise à déceler chez Baudoux une idéologie d'extrême droite, ce n'est pas le fait qu'il voie dans la société kanak une image de l'origine – c'est un lieu commun occidental à l'époque - c'est le fait qu'il place cette origine sous le signe de la barbarie et de la violence et qu'il manifeste une fascination pour le déchaînement d'une force primitive qui pourrait faire écho à certains aspects de la philosophie de Nietzsche. Chez Louise Michel, l'enfance de l'humanité peut être obscurcie par le préjugé, elle reste néanmoins placée sous le signe d'une bonté naturelle.

<sup>175</sup> MARIOTTI Jean, *A bord de l'Incertaine*, eds Grain de Sable, Nouméa, 1996, p. 239.

Le chapitre se termine sur la rêverie nostalgique du personnage, encore capable de percevoir la présence des ancêtres, mais aussi sur le constat implacable que la colonisation les renvoie dans un passé révolu.

Nombreux sont les écrivains qui déplorent cette entrée dans l'histoire : fin de l'innocence dénoncée par le vieillard tahitien de Diderot,<sup>176</sup> elle marque pour Baudoux l'avènement d'une société où le « *verniss de la civilisation* » rend l'homme étranger à sa véritable nature. Mais que cette entrée dans l'histoire soit envisagée comme un progrès ou comme une déchéance, qu'elle soit fêtée ou qu'elle engendre de la nostalgie, elle n'en reste pas moins la preuve que, du point de vue européen, les sociétés océaniques précoloniales étaient anhistoriques.

L'absence supposée d'historicité peut être reliée à la double approche occidentale du concept de temps mise en évidence par Paul Ricœur<sup>177</sup> : le temps scientifique et historique est objectif, mesurable et linéaire. Il est donc possible et nécessaire d'inscrire les peuples découverts dans le fil de l'histoire humaine. Ainsi, le R.P. Lambert dans son ouvrage *Mœurs et Superstitions des Néo-calédoniens* affiche-t-il le souci de situer les sociétés qu'il décrit dans l'aventure humaine :

*A peine jeté au milieu de ces peuplades étranges, je me suis trouvé comme forcé d'observer leurs faits et gestes. Par ce travail d'observation, il se fit pour moi un jour inattendu. A cette lueur, il me fut possible de distinguer, dans leurs croyances et usages, nombreuses ressemblances avec les croyances et usages des peuples les plus cultivés de l'antiquité. Dès lors, il me sembla que la révélation de ces faits, mise en relief, pourrait être de quelque utilité aux ethnologues qui embrassent l'étude des races dans toute son ampleur, pour assigner une place d'origine à nos insulaires.*<sup>178</sup>

De son côté, la littérature s'empare du rapport éthique et affectif au temps, notamment dans l'expression de la nostalgie d'un paradis perdu, d'un « *séjour paisible* » d'une autre époque ou du mythe d'un état originel d'harmonie avec la nature dont serait privé l'homme moderne. Le temps subjectif, qualitatif se confond avec un temps littéraire ou mythique ; il est dépourvu de toute valeur scientifique. Le regard porté sur les sociétés océaniques cristallise ainsi des motifs esthétiques issus d'une la tradition européenne parfaitement étrangère à leur réalité propre.

---

<sup>176</sup> DIDEROT, *Supplément au voyage de Bougainville*, GF Flammarion, Paris, 1972, pp. 147-153, « Les Adieux du vieillard. » Le vieillard prononce un véritable réquisitoire contre Bougainville et ses hommes : « *nous sommes innocents, nous sommes heureux ; et tu ne peux que nuire à notre bonheur* ».

<sup>177</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit, 1 : L'intrigue et le récit historique*, pp. 21-65. et *Temps et récit 3. Le Temps raconté*, pp. 21-178.

<sup>178</sup> LAMBERT R.P., *Mœurs et superstitions des Néo-calédoniens*, 1900, reed. SEHNC, 1980, « Préface », p. 1.



Pour Maurice Leenhardt, la société kanak illustre parfaitement les théories de Lucien Lévy-Brühl sur la mentalité primitive. A la fin du chapitre consacré au temps dans son célèbre ouvrage *Do kamo*, il en arrive à la conclusion suivante :

*Ainsi, chacun de ces temps juxtaposés où le sujet se transporte est un temps de caractère mythique. Et ces domaines où son esprit se répand sont des domaines que nous appellerons spatio-mythiques. Ils correspondent à une mentalité mythique. [...] En la mentalité mélanésienne, notion de temps et notion d'être, ne se distingue pas l'une de l'autre.*<sup>179</sup>

D'après les théories de Lévy-Brühl, cette mentalité mythique caractérise « le primitif » en ce qu'elle s'oppose à « la mentalité rationnelle » et scientifique de l'occidental.<sup>180</sup> Ce dont le « primitif » est censé être privé, c'est d'une conception objective et scientifique du temps. Il serait condamné à l'apprécier en termes qualitatifs, le confondant par exemple avec la durée d'une tâche, comme Maurice Leenhardt s'efforce de le démontrer pour mieux conclure :

*Nous avons vu dans la vie pratique le temps ramené à une qualité, ce qui rend impossible toute pensée de le voir ramené à une mesure géométrique.*<sup>181</sup>

Le « temps primitif » est doublement archaïque : non seulement il interdit toute pensée scientifique, dans la mesure où il n'est pas quantifiable, mais il cantonne le « primitif » dans une enfance de l'humanité – l'enfant qui n'a pas encore de perception ordonnée du temps –, aux commencements d'un temps linéaire évolutionniste. Les mêmes préjugés sont convoqués pour définir la conception du temps maori lorsque Elsdon Best écrit en 1922 : « *The polynesian division of time was crude and incomplete (...)* »<sup>182</sup>.

Lorsqu'ils ne dissertent pas sur la notion de temps mythique, les observateurs occidentaux s'attachent au comput du temps et assimilent la temporalité océanienne à une temporalité rurale, cyclique et archaïque, un temps agricole, saisonnier ou quotidien. L'idée de temps cyclique est en réalité issue de la tradition occidentale : il renvoie à une conception mythique

---

<sup>179</sup> LEENHARDT Maurice, *Do Kamo, La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Gallimard, Paris, 1947, rééd. 1971, p. 162.

<sup>180</sup> LEVY-BRUHL Lucien, *La mentalité primitive*, 1922, rééd. PUF, 1976.

<sup>181</sup> LEENHARDT Maurice, op. cit., p. 162. Il faut noter que cette prétendue inaptitude du Mélanésien, ou plus largement de l'Océanien, à une approche rationnelle du temps a connu une belle prospérité, qu'elle soit l'objet de méditations ethnographico-philosophiques, comme dans la thèse de P. Hodée, *Conscience du temps et éducation chez les Océaniens*, ou de considérations politiques plus intéressées, comme dans l'ouvrage de Jacques Lafleur *L'Assiégé*, lorsqu'il s'agit de suggérer l'inefficacité économique des Kanak. L'auteur y rend compte de conversations qu'il aurait eues avec J.M. Tjibaou et écrit : « *Nous étions d'accord sur un point : l'absence de notion de temps constituait un vrai handicap pour les Kanaks.* » LAFLEUR Jacques, *L'Assiégé*, Plon, Paris, 2000, p. 163.

<sup>182</sup> BEST Elsdon, *The Maori Division of time*, Dominion Museum, Wellington, 1922, 45 p. Proposition de traduction : « *La division polynésienne du temps était grossière et incomplète...* »

du temps chez les Anciens qui postule le retour de l'Age d'or. Puisque l'Océanien est censé incarner l'origine, il est bien commode de lui attribuer cette perception du temps.

Même la distinction proposée par Claude Lévi-Strauss entre « *sociétés froides* » et « *sociétés chaudes* » paraît peu satisfaisante.<sup>183</sup> Quoique Claude Lévi-Strauss prenne soin de préciser que cela ne signifie pas que les « *sociétés froides* » ne sont pas sujettes au changement, cette distinction reconduit l'idée selon laquelle l'histoire linéaire et dynamique, occidento-centrée, n'est pas connue des sociétés primitives, concentrées sur la conservation et la reproduction de leurs structures. Doreen Massey a dénoncé le caractère puissamment idéologique de l'opposition proposée par Laclau entre deux temporalités, l'une qui relèverait en fait du spatial car elle consiste dans la reproduction de structures à l'identique, l'autre relevant véritablement du temporel, du politique et de l'Histoire linéaire, car dynamique et caractérisée par le changement : « *Laclau's view of space is that it is the realm of stasis. There is, in the realm of the spatial, no true temporality and thus no possibility of politics.* » Elle montre, en s'appuyant sur les propositions de la géographie radicale, qu'au contraire, « *far from being the realm of stasis, space and the spatial are also implicated (contra Laclau) in the production of history – and thus, potentially, in politics* ». <sup>184</sup>

Ces représentations ont longtemps dominé les discours ethnologiques au point de décourager toute perspective historique. Non seulement les peuples dits primitifs n'avaient pas de conscience historique, mais plus encore, leur société était sans histoire. Ces représentations perdurent dans la conscience collective aujourd'hui : comme l'a indiqué Michaël King dans *Nga Iwi o te Motu, 1000 Years of Maori History*, en Nouvelle-Zélande, peu d'historiens se sont intéressés à la période précoloniale, qualifiée par certains de « *préhistoire* ». On retrouve cette périodisation en Nouvelle-Calédonie où la période précoloniale est renvoyée à la préhistoire – avant l'écriture. Ce type de périodisation rend relative toute chronologie précoloniale et écrase en particulier le temps politique qui s'adosse à elle – alors même que l'on dispose de traditions orales qui, si elles ne peuvent être traitées de la même façon que des archives écrites, s'appuient cependant sur la succession des générations pour dire une histoire sociopolitique.

---

<sup>183</sup> Claude Lévi-Strauss ne nie pas que les sociétés dites primitives aient une histoire : elles ont bien un passé et connaissent des changements, mais contrairement aux sociétés occidentales, elles s'efforceraient d'en limiter l'effet et de conserver leurs équilibres. CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Plon, Paris, 1961, reed. 1971, 188 p.

<sup>184</sup> MASSEY Doreen, "Space-time and politics", *op. cit.*, p. 142 et 146. Proposition de traduction: « *Loin d'être le royaume de la stase, l'espace et le spatial sont également impliqués (contre Laclau) dans la production de l'histoire, et donc, potentiellement, dans le politique.* »

La promotion de mythes qui prétendent rendre compte de la réalité des sociétés dites traditionnelles participe également de cette dilution du temps historique et politique. Si l'on observe les livres pour enfants qui rendent compte de la période précoloniale, on s'aperçoit que beaucoup d'entre eux proposent une vision singulièrement figée des sociétés océaniques. Des récits historico-mythiques, arrachés à leur contexte d'origine, voire modifiés ou « remixés », sont même parfois présentés comme une page d'histoire.<sup>185</sup> Ils tendent ainsi à présenter la société concernée comme un ensemble intemporel, fondé depuis toujours sur les mêmes valeurs et les mêmes usages. Ce type de discours a des enjeux idéologiques évidents puisqu'il propose avec une grande efficacité didactique, un modèle social unifié, opposable à un modèle occidental tout aussi figé. Le cas échéant, il peut justifier, à l'intérieur de la société concernée, un ordre social légitimement conservateur puisque fondé sur des valeurs intemporelles et sacrées. Déwé Gorodé dans un article intitulé « *La culture kanak face à l'an 2000* » invite ainsi la jeunesse à être doublement vigilante :

*Si cette dernière décennie du XXe siècle est celle de l'éradication du colonialisme, celle-ci doit se doubler de la décolonisation culturelle, de celle des esprits et des mentalités pour en finir à la fois avec les vieux mythes coloniaux et ceux d'une idéalisation passéiste de nos formations sociales traditionnelles qui refusent de reconnaître les nouvelles formes d'expression culturelle où s'impliquent aujourd'hui les jeunes générations. Celles-ci ont tout intérêt à avoir en même temps un point de vue critique face aux valeurs qu'on leur impose et vis-à-vis d'eux-mêmes, pour se forger, au rythme de leurs productions culturelles et à l'aune de leur créativité, leurs propres critères face à leur vécu quotidien.*<sup>186</sup>

Du point de vue de Déwé Gorodé, les « mythes coloniaux » et les mythes « passéistes » semblent aller de pair, comme si la promotion d'une vision rigide et intemporelle de la société kanak n'était que le reflet inversé des stéréotypes coloniaux.

Néanmoins, l'élaboration de représentations homogènes, tant sur le plan synchronique que diachronique de la société dominée peut aussi apparaître comme une nécessité politique. La promotion du mythe de Teâ Kanaké par J.-M. Tjibaou et G. Dobbelaere, reconduite par

---

<sup>185</sup> KING Michaël, *Nga Iwi O te Motu*, pp. 11-12: "The European writers at the turn of the twentieth century who converted Maori myths and legends into a chronological and so-called historical narrative took enormous liberties with the stories they used. They collected a number of migration traditions from different sources, merged them, transferred names from one another, excised information that did not fit the pattern they created, and came up with an entirely new tradition – a Pakeha account of Maori history." Proposition de traduction : « Au tournant du vingtième siècle, les écrivains Européens qui ont converti les mythes et légendes maori en une narration chronologique et soi-disant historique ont pris d'énormes libertés avec les histoires qu'ils utilisaient. Il ont recueilli un bon nombre de traditions concernant les migrations auprès de différentes sources, les ont mêlées, ont transféré les noms de l'une à l'autre, on extirpé des informations qui ne cadraient pas avec le schéma qu'ils avaient créé, et en ont sorti une tradition entièrement neuve – un compte rendu pakeha de l'histoire maori. »

<sup>186</sup> GORODE Déwé, « La culture kanak face à l'an 2000 », *Chroniques du pays kanak*, vol. 4, *Mutations*, éditions Planète Mémo, Nouméa, 1999, pp. 356-357.

l'A.D.C.K. est un bon exemple d'utilisation politique et pédagogique d'une représentation unifiée et intemporelle de la société kanak : dans le jeu scénique mis en scène lors du festival Mélanésia 2000, le premier tableau met en scène l'appel des clans au cours d'une cérémonie coutumière qui incarne l'identité kanak précoloniale.<sup>187</sup> De façon significative, ce mythe paicî prend une valeur nationale, réaffirmée par l'A.D.C.K. : le chemin kanak du centre culturel reprend la référence à Teâ Kanaké et en fait l'incarnation de l'identité kanak. Comme l'a souligné Caroline Graille, le centre culturel Tjibaou contribue ainsi à promouvoir une « *culture savante au sens d'universelle, ayant rompu ses liens avec les divers contextes microlocaux d'où elle est extraite, pour être ensuite codifiée (écrite) et "nationalisée"* ». <sup>188</sup> La fonction stratégique politique de l'utilisation de ce mythe est évidente : il s'agit de proposer à la société kanak une référence historico-mythique qui postule une origine et une identité commune et homogène, mais elle a pour premier effet de nier l'historicité de la société kanak. Mounira Chatti relève ainsi les signes d'une « *mémoire empêchée* » dans le jeu scénique *Kanaké*, qui, dans le souci idéologique de proposer une représentation stable de l'identité culturelle kanak, néglige certains aspects du passé.<sup>189</sup>

L'apport des archéologues a pu remettre en question de manière décisive une approche conservatrice des sociétés précoloniales, en proposant des périodisations de l'époque précoloniale et en mettant en évidence les traces matérielles de modifications dans l'organisation sociale et politique. Ainsi, Christophe Sand a montré à partir de données ethnoarchéologiques que certaines régions avaient connu des bouleversements sociopolitiques importants, sous l'influence de « *l'expansionnisme xetriwaan* » par exemple.<sup>190</sup> Si les historiens, en Océanie au moins, sont encore peu nombreux à s'intéresser aux sociétés précoloniales, les ethnologues en revanche ont eu le souci d'intégrer une approche historique dans leur démarche. En témoigne par exemple l'ouvrage de Marshall Sahlins, *Islands of History*.<sup>191</sup> A sa suite, Jean Chesneaux insiste sur l'existence d'une historicité propre aux peuples du Pacifique en montrant que « *la construction de la temporalité par ces peuples*

---

<sup>187</sup> TJIBAOU Jean-Marie & DOBBELAERE Georges, « Kanaké », *Mwà Vée : il y a 20 ans... Mélanésia 2000*, n° 10, ADCK / Centre Culturel Tjibaou, 1995, Nouméa, pp. 8-17.

<sup>188</sup> GRAILLE Caroline, « Coutume et changement social en Nouvelle-Calédonie », *op. cit.*, p. 114.

<sup>189</sup> CHATTI Mounira, « Culture et politique dans Kanaké : le schisme ? », *Littératures du pacifique : Voix francophones contemporaines*, ANDRE Sylvie et MARCHETTI Adriano eds., Panozzo Editore, 2004, pp. 81-96, p. 94.

<sup>190</sup> SAND Christophe, « *Le temps d'avant* » : *la préhistoire de la Nouvelle-Calédonie*, *op. cit.*, pp.203-212.

<sup>191</sup> SAHLINS Marshall, *Islands of History*, *op. cit.*

*s'inscrit dans une culture orale non étatique* »<sup>192</sup> et suppose que le discours occidental cesse de considérer l'Etat et l'écriture comme les conditions d'accession à l'historicité.

Cet intérêt pour la temporalité propre des peuples océaniens peut prendre appui sur l'affirmation très forte de Paul Ricœur, selon laquelle la condition historique est le lot commun de l'humanité.<sup>193</sup> Il faut postuler que tous les hommes s'inscrivent et se pensent dans le temps, si diverses les formulations culturelles de cette manière d'être au monde soient-elles. A l'évidence, tous les êtres humains ont conscience d'avoir un passé, un présent, un futur, ils ont conscience des changements qui les affectent et de l'existence d'un flux temporel, mais ils ne se le représentent certainement pas de la même manière, ne l'organisent pas et ne le mesurent pas de la même façon.

L'idée selon laquelle les Océaniens n'auraient pas de conscience ordonnée du temps ne relève pas d'un préjugé innocent : elle a une fonction politique évidente, celle de justifier le processus colonial et l'annexion de nouveaux espaces à une temporalité linéaire qui vise un horizon déterminé : celui du progrès. Dès lors, il paraît évident que la nécessité de déconstruire ce préjugé s'impose à tout discours de contestation de la domination coloniale, à commencer par le discours littéraire, qui offre des ressources originales lorsqu'il s'agit de dire le temps et l'espace humains.

## **2.2. Perspectives contemporaines.**

Réhabiliter l'idée d'une historicité des sociétés océaniques invite aussi à reconnaître que les Océaniens ont une conscience historique propre. Or, l'originalité de cette conscience historique n'est accessible que si l'on éclaire la conception du temps et de l'espace sur laquelle elle se fonde. Peu de travaux sont disponibles sur ce sujet qui reste curieusement marginal malgré l'importance du débat qui a opposé historiens et anthropologues il y a plus de trente ans au sujet de ces fameux peuples « sans histoire ».

---

<sup>192</sup> CHESNEAUX Jean, « La place du Pacifique dans l'histoire du monde », *Le Pacifique, un monde épars*, op. cit., p. 31.

<sup>193</sup> RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 374.

## a) Temporalités océaniques.

C'est souvent l'idée d'un temps « *qualitatif* », au sens où il n'est pas mesuré, et cyclique, car lié aux saisons, qui a été attribué au monde kanak, comme à de nombreuses sociétés orales. Pour Hamid Mokaddem, le temps cyclique ou circulaire « *est continu* » puisque « *le passé subsiste en bloc dans le présent* ». <sup>194</sup> Les réflexions de Jean-Marie Tjibaou semblent aller dans ce sens lorsqu'il écrit :

*Comment apparaît l'expérience du temps dans la société traditionnelle ? Il semble qu'on ne puisse parler d'une notion du temps, intellectualisée, objectivée et donc pouvant d'une part être rendue dans une certaine totalité et, d'autre part, pouvant être découpée en calendrier. Cela est dépourvu d'intérêt pour le Canaque. [...] le temps canaque est surtout une expérience vécue du rythme de la nature, du chaud et du froid, des ignames, de la vieillesse et de la jeunesse, et l'événement qui renoue les alliances réchauffe la communauté et la fait grandir.* <sup>195</sup>

La présentation de l'almanach de la vallée de Hienghène réalisé par Béalo Wedoye dans les *Chroniques du Pays Kanak* <sup>196</sup> va dans ce sens lorsque l'éditeur note que le temps kanak est qualitatif et que ses rythmes et ses durées ne sont pas toujours égaux, mais fonction de événements. Cependant, Patrice Godin souligne que ces analyses ne doivent pas conduire à une « *vision close et mécaniquement répétitive du temps* », car « *l'idée de cycle n'est pas [...] complètement incompatible avec celle d'un écoulement linéaire du temps* » et surtout parce que « *le temps cyclique lui-même reste vulnérable à l'événement et à sa singularité* » : s'il met en évidence les régularités et les permanences, il peut tout autant permettre d'appréhender les ruptures ou les crises. <sup>197</sup>

De nombreux écrivains ou intellectuels océaniques ont ainsi préféré au modèle circulaire celui d'un temps « *en spirale* », au premier rang desquels Witi Ihimaera qui glose en ces termes le titre de son roman, *The Rope of Man* :

*The great Rope of Man, Te Taura Tangata, stretches from the beginning of the universe to the universe's end. Ever changing, it spirals from one aeon to the next, charting the history of humankind. Spinning, chanting, glowing, the ropes goes on forever.* <sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> MOKADDEM Hamid, « Mode de perception de la temporalité dans quelques aspects et formes sociales du Kanak », *L'Homme et le temps*, Actes du Ile colloque C.O.R.A.I.L., 1990, pp. 83-95.

<sup>195</sup> TJIBAOU Jean-Marie, « Recherche d'identité mélanésienne et société traditionnelle », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 53, tome XXII, décembre 1976, pp. 281-292, p. 285.

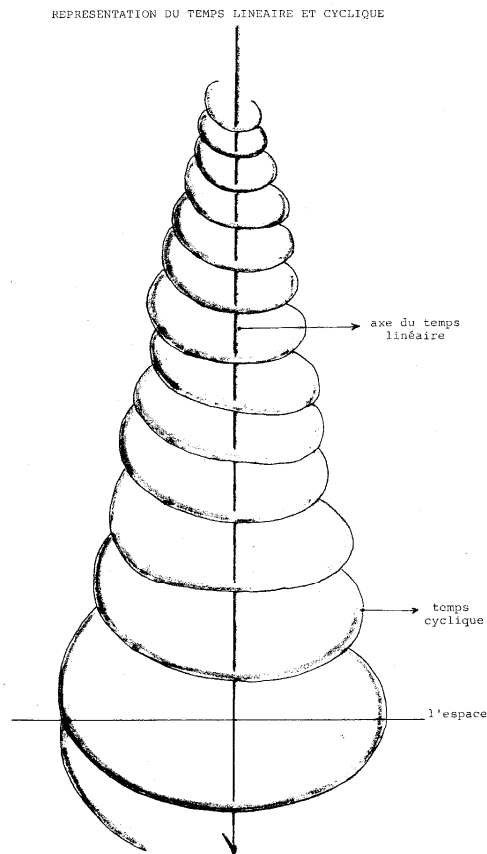
<sup>196</sup> « Almanach de la vallée de Hienghène », *Chroniques du pays Kanak*, vol. 2, Gestes, eds. Planète Mémo, Nouméa, 1999, p.32.

<sup>197</sup> GODIN Patrice, « De l'espace au temps », *ibid.*, pp. 26-29.

<sup>198</sup> IHIMAERA Witi, *The Rope of Man*, Reed eds, Auckland, 2005, quatrième de couverture. Proposition de traduction: « *La grande corde de l'homme, Te Taura Tangata, s'étire des débuts de l'univers jusqu'à sa fin. En perpétuel changement, elle s'étend en spirale d'une circonvolution à l'autre, d'une ère à l'autre, traçant la carte de l'histoire de l'humanité. Tournoyant, chantant, brillant, la corde file en avant à l'infini.* »

Le motif de la spirale est omniprésent dans les romans de Witi Ihimaera : souvent convoqué dans les descriptions, il sert aussi de structure narrative comme l'indique l'écrivain lui-même<sup>199</sup> et fonde une véritable esthétique. Celle-ci pourrait bien être commune à bon nombre d'écrivains maori ou océaniens, comme l'ont montré Elizabeth Deloughrey à propos du roman de Patricia Grace, *Potiki*,<sup>200</sup> ou Eva Rask Knusden dans son ouvrage sur les littératures aborigènes et Maori *The Circle and the Spiral*.<sup>201</sup>

Gabriel Poëdi a proposé une modélisation comparable du concept kanak de temps dans le cadre d'analyses linguistiques : il parle de temps cyclique, tout en le figurant, et en le commentant comme une spirale.<sup>202</sup>



<sup>199</sup> IHIMAERA Witi, Séminaire de Master of Arts, « Pacific Literature », 2002, University of Auckland.

<sup>200</sup> DELOUGHREY Elizabeth, «The Spiral temporality of Patricia Grace's Ptiki», *ARIEL*, January 1999, pp. 59-63.

<sup>201</sup> KNUSDEN Eva Rask, *The circle and the Spiral*, op. cit.

<sup>202</sup> POEDI Gabriel, « Le Temps dans les langues mélanésiennes », *L'Homme et le temps*, Actes du IIe colloque C.O.R.A.I.L., 1990, p. 56.

En réalité, cette image de la spirale remet en question l'idée d'un temps cyclique caractérisé par l'« *éternel retour* », qui n'est jamais qu'une variante de l'atemporalité supposée des sociétés dites primitives.<sup>203</sup> La spirale interdit toute reproduction à l'identique, d'états, de situations ou de structures et ouvre au contraire sur une pensée de la variation et donc sur une inscription dans une temporalité dynamique. Le temps en spirale combine l'idée de continuité, voire de résurgence, et l'idée de changement. Gabriel Poëdi insiste sur le fait que chaque circonvolution de la spirale est unique, même s'il y a transfert de devoirs, de fonctions, de pouvoir d'une génération à l'autre.<sup>204</sup>

Il conteste ainsi l'interprétation proposée par Maurice Leenhardt de la conception kanak des liens entre les générations. Pour M. Leenhardt, si l'arrière-grand-père est dit « *le frère* » de l'arrière-petit-fils, c'est afin d'actualiser la présence incongrue de cet aïeul, puisque « *le Canaque* » est réputé incapable de concevoir une profondeur historique suffisante pour attribuer au bisaïeul la place qui est la sienne :

*[...] le champ d'investigation du Canaque est très court. Le temps dans lequel il se meut ne dépasse pas ce qu'il peut éprouver et concevoir, pas plus que l'espace ne dépasse les horizons qu'il saisit.*<sup>205</sup>

Pour Gabriel Poëdi, si l'arrière petit-fils est l'homonyme de l'arrière grand-père, c'est dans la mesure où la quatrième génération est renvoyée à la première, sans qu'il n'y ait pourtant confusion entre les deux :

*Cette relation qui me lie avec mon arrière-grand-père me « téléporte » en même temps dans l'espace-temps et modifie mes relations avec mon père d'où des attitudes déterminées. Je suis devenu **le grand-père de mon père et l'arrière-grand-père de mes propres frères**. Des complications peuvent intervenir en cas d'adoption. Je suis « téléporté » à la quatrième génération, - et pourtant je n'appartiens pas totalement à cette génération puisque je me situe sur l'axe linéaire du temps – je suis, dans ce cas, selon une conception kanak l'image physique, l'homonyme, la continuation directe de mon arrière-grand-père. Cette manière d'être « téléporté » se fait à chaque génération et se renouvelle à plusieurs reprises dans le temps, d'où l'origine et la transmission de **pouvoir**, de **droit**, de **devoir** et de **fonction**.*<sup>206</sup>

<sup>203</sup> RIGO Bernard, « L'espace et le temps, expression culturelle privilégiée », *L'Espace-Temps*, LARSH/Au Vent des Iles, 2005, pp. 37-87, p. 56.

<sup>204</sup> Il semble que ce double mouvement de reproduction et de transformation soit toujours à l'œuvre dans la coutume, qui est tout sauf la reproduction de codes figés, comme sur les marae, où les pratiques sont identiques et différentes à la fois. Dans un court article consacré au mot « coutume », Gabriel Poëdi oppose une conception occidentale figée de la « coutume » à une conception vivante, adaptée aux contextes particuliers, une entrée en communication qui mobilise « des codes et des réseaux de relation complexe », résultats d'une histoire. POEDI Gabriel, « Coutume », *101 mots pour comprendre l'histoire de la Nouvelle-Calédonie*, ANGLEVIEL Frédéric ed., GRHOC/Ile de Lumière, Nouméa, 1997, pp. 29-30.

<sup>205</sup> LEENHARDT Maurice, *Do Kamo*, p. 157.

<sup>206</sup> POEDI Gabriel, *op. cit.*, pp. 54-55. C'est l'auteur qui souligne.



Le sujet semble se mouvoir indifféremment dans le passé et dans le présent – ce qui fait dire à Leenhardt qu’insensible à la contradiction logique, la pensée « *du Canaque* » relève bien de cette fameuse « *mentalité primitive* ». En réalité, il semble que le sujet se situe sur différents niveaux de temporalités, qui coexistent. Gabriel Poëdi en définit trois : le temps linéaire, le temps cyclique et le temps absolu. Le sujet peut se situer sur ces trois niveaux tout comme le conte kanak offre trois niveaux de lecture différents, accordés à ces trois temps : le temps linéaire du développement de l’intrigue, le temps cyclique de l’énonciation, qui actualise le passé, révèle l’invisible et en désigne les traces spatiales,<sup>207</sup> et le temps absolu qu’il désigne comme « *le temps de l’être* » :

*C’est le temps où l’espace physique et le temps linéaire sont réduits à néant, où l’alpha et l’oméga se confondent C’est le temps où le passé et le futur se rencontrent, où les morts et les vivants se rejoignent, où les hommes, les esprits et les ETRES peuvent établir sans difficulté aucune des relations.*<sup>208</sup>

Ces éléments de réflexion sur la conception kanak du temps ne peuvent être assimilés hâtivement aux conceptions polynésiennes, mais des points de convergence intéressants apparaissent. Dans son ouvrage *Altérité polynésienne ou les métamorphoses de l’espace-temps*,<sup>209</sup> Bernard Rigo a lui aussi dénoncé les stéréotypes européens: la temporalité polynésienne ne peut pas être définie comme un « *éternel retour* », caractéristique du temps cyclique :

*Le tupu ou le fanau ne répètent pas seulement une action passée, ils multiplient les entités : le présent est gros de tout ce qui n’était pas apparu dans le passé. Si le présent est l’extension du passé, il n’en est pas l’équivalent, pas plus que les prérogatives d’un héritier ne se limitent à celles de son père.*<sup>210</sup>

Si Bernard Rigo ne reprend pas à son compte le modèle du « *temps spiralé* » qui a fait l’objet de bien des débats en Polynésie, on peut cependant noter que dans ce modèle l’élargissement de la spirale dans le schéma proposé implique également un déploiement de l’espace-temps, un présent gros du passé mais également de ses virtualités propres.<sup>211</sup> Bernard Rigo définit la pensée polynésienne comme une pensée de l’expansion, de la génération, de la continuité et du réseau. De son point de vue, l’idée de création est étrangère à la cosmogonie

---

<sup>207</sup> Les commentaires de Gabriel Poëdi et Déwé Gorodé convergent pour noter que le récit oral du conte, après une amorce au passé est toujours raconté au présent comme s’il était systématiquement actualisé. Les niveaux du récit et du discours se confondent ainsi.

<sup>208</sup> POEDI Gabriel, *op. cit.*, p. 57. C’est l’auteur qui souligne.

<sup>209</sup> RIGO Bernard, *Altérité polynésienne ou les métamorphoses de l’espace-temps*, CNRS éditions, Paris, 2004

<sup>210</sup> *Ibid.*, 352 p.

<sup>211</sup> RAAPOTO Jean-Marius, « Le projection temporelle en reo maōhi », *L’espace-Temps*, bulletin du LARSH, eds. Au Vent des îles, Papeete, 2005, pp. 229-248.

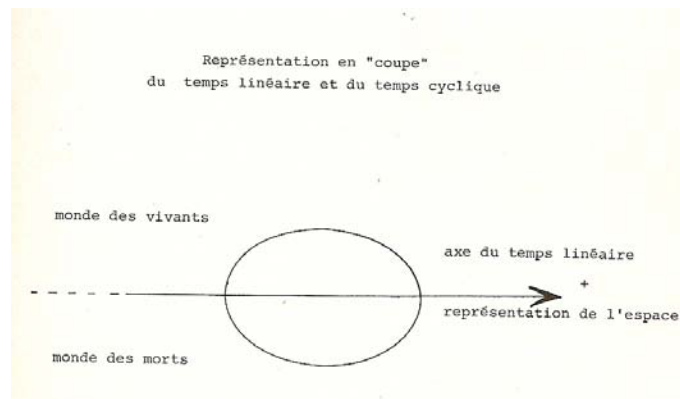
polynésienne qui postule une continuité verticale entre tous les éléments du monde, qui s'engendrent les uns les autres :

*Dans tous les cas, les éléments fondamentaux préexistent ; le minéral produit le végétal [...] ; le végétal génère l'animal, le divin engrosse le minéral [...]. Quel que soit le système mythologique vers lequel on se tourne, on voit bien qu'il n'y a pas une séparation ontologique entre ces différentes catégories d'objets.*<sup>212</sup>

La temporalité s'organise dans la même continuité entre passé, présent et futur, continuité qui n'implique pas une confusion entre les trois. La pensée polynésienne appréhende parfaitement le changement, mais elle ne pense pas le temps d'un point de vue seulement linéaire, comme un flux irréversible :

*Dans cette perspective, le passé n'est pas le présent, mais il est présent comme, par exemple, le tupuna n'est pas son héritier, mais il est présent pour son héritier. Invisible, la souche est présente. Ce n'est pas dire que le passé se confond avec le présent, c'est dire, dans une logique de réseau, le passé n'est jamais absent. Il est présent à une certaine distance qu'aucune rupture ontologique ne voue à une éternité ou à un néant définitif.*<sup>213</sup>

Les analyses de Bernard Rigo et de Gabriel Poëdi convergent ici autour de l'affirmation d'un continuum espace-temps. Si l'on se reporte au schéma proposé par Gabriel Poëdi,<sup>214</sup> on peut voir que le temps cyclique assure une circulation constante entre le monde des vivants/monde du visible et le monde des morts/monde de l'invisible, qui partagent le même espace.



<sup>212</sup> RIGO Bernard, *op. cit.*, p. 79. Il précise plus loin qu' « on doit en déduire, comme C. Levi-Strauss, au nom même du principe de continuité contenu dans toute perspective généalogique, que les correspondances entre dieux/marae/hommes/animaux/végétaux ne peuvent pas être de type métaphorique. » Il plaide pour une analyse de cette relation dans les termes d'une synecdoque, par laquelle la relation fonde les entités, et non l'inverse (pp. 92-93). Cette analyse offre une perspective intéressante pour traiter du lien qui unit l'homme et son/ses « totems » dans la pensée kanak.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>214</sup> POEDI Gabriel, « Le concept du temps en milieu kanak », *op. cit.*, p. 55.

Cette constante circulation constitue d'ailleurs un motif littéraire récurrent dans les fictions océaniques : les vivants et les morts communiquent et restent toujours en relation. La mise en valeur de cette thématique en fait le lieu d'une affirmation culturelle : c'est d'ailleurs ce thème que convoquent les narrateurs qui se situent dans un entre-deux culturel lorsqu'il s'agit d'affirmer leur appartenance au monde kanak : ainsi, dans la nouvelle de Dany Dalmayrac « Les Quatre Justes », l'identité kanak du narrateur métis s'appuie sur l'évocation des liens communautaires horizontaux, mais aussi sur les liens avec les ancêtres, à travers la figure du banian.<sup>215</sup>

Pour Bernard Rigo la séparation de l'espace et du temps est une caractéristique de la pensée occidentale, au même titre que l'opposition entre l'âme et le corps, l'être et le paraître, que ne connaît pas la pensée polynésienne. En se fondant sur des analyses linguistiques du *Reo Mao'hi*, il montre que la pensée polynésienne appréhende l'espace et le temps comme un tout, « *un continuum espace-temps dont la physique contemporaine a montré qu'il était davantage dans l'ordre des choses que ne le supposait le dualisme cartésien.* »<sup>216</sup> Garder à l'esprit la contestation de l'opposition binaire entre espace et temps, sociétés froides et sociétés chaudes proposée par la géographe Doreen Massey peut nous aider pour approcher la conception océanique de l'espace-temps et le travail d'exploration et de configuration mis en oeuvre par certains récits de fiction.

Mais ce continuum spatio-temporel implique avant tout la persistance du passé dans l'orbe du présent, ce qui est difficile à concevoir pour une pensée occidentale hantée par la fuite du temps et l'irréversible déperdition du passé. Une circulation constante unit le présent et le passé. Bernard Rigo parle de « *double circulation* » : en effet, ce n'est pas seulement le passé qui irrigue le présent de sa présence, mais tout autant le présent qui l'informe et réorganise le réseau généalogique en fonction du contexte contemporain :

*Si le passé [...] est important, ce n'est pas en tant qu'il écrase le présent du poids de son ancestralité, in illo tempore, comme dirait Mircea Eliade, c'est en tant que l'ancestralité est informée par le présent. Ce qui change tout. Cette double circulation implique une double information par laquelle le monde d'hier et d'aujourd'hui se recompose.*<sup>217</sup>

L'analyse de Gabriel Poëdi met elle aussi en évidence deux types de circulation : le temps cyclique – ou « *en spirale* » assure une circulation du présent vers le passé et l'origine, alors

---

<sup>215</sup> DALMAYRAC Dany, « Les Quatre Justes », *L'Ile monde*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 97-140. Voir en particulier les pages 98 à 101.

<sup>216</sup> RIGO Bernard, *op. cit.*, pp. 94-95.

<sup>217</sup> RIGO Bernard, *ibid.*, p. 166.

que le temps linéaire mène inéluctablement du passé vers le futur. L'individu se situe ainsi sur deux axes en même temps, dans deux orientations possibles vis-à-vis du passé et du futur. La possibilité de se projeter dans deux « directions » rappelle les analyses des marqueurs polynésiens « *mua* » et « *muri* » qui situeraient le « passé devant » et le « futur derrière ». <sup>218</sup> Selon Bernard Rigo ces deux marqueurs « *ne sont pas des métaphores spatiales du temps* » mais « *l'expression māo'hi de l'espace temps* », qui permet au sujet de se situer dans différentes perspectives face au temps. <sup>219</sup>

La souplesse de la projection dans le temps se manifeste donc sur le plan linguistique. Pour Gabriel Poëdi l'utilisation de marqueurs spatio-temporels et aspectuels qui peuvent être combinés de diverses manières dans sa langue, le A'jië - comme dans la plupart des langues océaniques – impliquent un rapport spécifique au temps. Il écrit à ce propos:

*[Ceci] dans la phrase A'jië signifie que son mouvement n'est pas conjugué mais que ces particules marqueurs de temps le « téléportent » où le locuteur désire le situer soit dans un axe linéaire, celui du déroulement de la journée ou de l'année, soit dans un axe cyclique [...]* <sup>220</sup>

Dans la même perspective d'une liberté de projection de l'énonciateur et du coénonciateur dans le temps, il souligne une spécificité du fonctionnement énonciatif des contes kanak :

*[Le conte] prend donc forme dans un espace précis. Chaque narrataire peut suivre réellement le mouvement de l'histoire dans l'espace. On pourrait suivant les différents mouvements décrits dresser une toponymie des lieux. A cela correspond donc un temps : le présent linéaire qui se déroule au fur et à mesure que l'on parcourt l'espace et qui anime l'histoire au moment où l'on raconte. Le narrateur commente le conte qui prend vie et s'anime au fil des mots. Il invite l'auditoire à rentrer dans le conte pour un voyage dans le temps. C'est donc un moyen de téléportation vers le passé pour vivre une histoire au présent. Voilà donc pourquoi le conte s'ouvre au passé : « il était une fois la roussette ». Une fois l'opération de téléportation faite, les verbes changent de couleur et prennent celle du présent.* <sup>221</sup>

A ce propos, Gabriel Poëdi souligne l'inadaptation de la traduction française des verbes au passé simple – temps du récit, qui ne rend pas compte de la valeur de présent dans le conte kanak. Déwé Gorodé va dans le même sens lorsqu'elle déclare :

---

<sup>218</sup> RAPOOTO Jean-Marius., « La projection temporelle en Reo ma'ohi », *op. cit.*, p. 247.

<sup>219</sup> RIGO Bernard, *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>220</sup> POEDI Gabriel, *op. cit.*, p. 54

<sup>221</sup> POEDI Gabriel, *Essai de réflexion sur le conte kanak*, inédit (archives familiales), pp. 2-3.

*Quelquefois, on veut raconter une histoire qui est dans le passé, mais au fur et à mesure qu'on la raconte, on est tellement pris par l'histoire, comme si on était dedans maintenant.*<sup>222</sup>

On pourrait, à partir de ces analyses, émettre l'hypothèse que, contrairement à ce qui se passe dans une langue comme le français où l'on distingue deux manières de se situer sur l'axe du temps, en prenant pour point de référence le « *temps de l'événement* » ou « *le moment de l'énonciation* »,<sup>223</sup> le A'jië comme d'autres langues océaniques, et le fonctionnement énonciatif des récits invitent à penser la possibilité de se situer en même temps de deux manières dans le temps : dans le passé devenu moment de l'énonciation ou un moment de l'énonciation déplacé dans le passé, bref, dans un temps à la fois linéaire et cyclique.

Witi Ihimaera reconnaît lui aussi une double circulation à l'œuvre dans la spirale, et l'affirmation récurrente selon laquelle « *at the same time the spiral is going forward, it is returning* »<sup>224</sup> figure dans le paratexte de son roman, *The Rope of Man*, à la fin de la note de l'auteur qui précède le texte, plaçant ainsi l'ensemble du récit sous l'égide de cette double circulation. Là encore, cette approche du temps renvoie à un motif littéraire dominant : des écrivains tels que Patricia Grace, Witi Ihimaera Albert Wendt ou Déwé Gorodé explorent les ressources narratives de la fiction, en particulier les ruptures chronologiques, qui permettent de signifier cette double circulation et la possibilité de se projeter de diverses manières dans le temps.

Cette conception du temps implique une conception fondamentalement originale des rapports entre le passé, le présent et le futur et modifie par là considérablement l'appréhension que l'on peut avoir de l'histoire. Que les récits de fiction océaniques s'emparent avec la plus grande ardeur de cette compréhension du temps et de l'histoire ne peut nous étonner : elle signifie une manière irréductible de vivre au monde et fonde une identité.

Néanmoins, une question fondamentale persiste : dès lors qu'il n'y a pas rupture mais continuité entre le passé et le présent, dès lors que celui-ci n'est pas ce monde perdu mais persiste dans l'orbe du présent, peut-on considérer que le concept d'histoire est pertinent ?

---

<sup>222</sup> STEFANSON Blandine, « Entretien avec Déwé Gorodé », *Notre Librairie, Revue des littératures du sud*, *op.cit.*, p.85.

<sup>223</sup> BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Gallimard, 1966, 356 p. Voir le chapitre XIX : « Les relations de temps dans le verbe français ».

<sup>224</sup> IHIMAERA Witi, *The Rope of Man*, p. 7. Proposition de traduction: « *Tout en se déroulant, la spirale revient sur elle-même. Tout en avançant vers le futur, elle retourne vers le passé.* »

b) Pour une historicité océanienne.

Gabriel Poëdi et Bernard Rigo nous montrent que le passé n'est jamais aboli et persiste, invisible, dans l'espace-temps océanien. Le sujet se projette ainsi de façon souple et diverse dans le temps, et, à ce titre, le présent informe le passé au même titre que le passé informe le présent. Dans ces conditions, peut-on encore penser quelque chose comme de l'histoire – qui implique l'existence d'un objet révolu, soumis à une intention cognitive ?

Bernard Rigo semble en douter :

*On le voit, le rapport à ce que les Occidentaux appellent de l'histoire est pour le moins spécifique mais, précisément, parce que qu'il n'y a pas d'histoire, c'est-à-dire une chronologie irréversible marquée par la flèche du temps.*<sup>225</sup>

L'idée d'une « *double circulation* » qui implique que le présent informe et transforme le passé autant que l'inverse remet en cause la possibilité d'envisager une histoire tangible :

*Aucune histoire n'est écrite d'avance puisque l'information est aussi bien ascendante que descendante, que, d'une certaine façon, le mana est cette capacité à informer.*<sup>226</sup>

Pour Bernard Rigo l'opposition être/paraître, ou vrai/faux n'a pas de sens d'un point de vue polynésien : est ce qui apparaît. Aussi le passé peut-il être informé en fonction du présent. Il retrouve ici la définition que Te Maire Tau a donnée de la conception maori du passé :

*[...] like everything else in Maori society, mana formed one's perception of the past, not time. The past was massaged and moulded into a form that maintained the mana of one ancestors and community.*<sup>227</sup>

Il faut cependant noter que l'affirmation d'une impossibilité culturelle d'appliquer le concept occidental d'histoire aux sociétés océaniques se fait presque toujours au prix d'une réduction de la complexité de ce concept qui ne se réduit pas à sa dimension chronologique. On peut en effet opposer une première remarque à l'approche de Te Maire Tau : il n'est pas évident que la notion de temps, au sens de mise en ordre chronologique, définisse à elle seule le mode sur lequel la conscience historique occidentale vise le passé. L'enjeu de l'histoire n'est pas de rendre compte de la pure succession, ce qui est impossible et n'a pas de sens, mais de mettre à jour les relations d'ordre logique et dialectique entre des états ou des événements qu'elle construit en tant qu'objets de connaissance. La chronologie quant à elle se contente de vérifier les rapports de succession ou de simultanéité des événements, qui autorisent à les relier logiquement ; elle fonctionne comme caution scientifique d'une visée

---

<sup>225</sup> RIGO Bernard, *op.cit.*, p. 168.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 63.

qui est d'abord interprétative et construite par l'historien dans le souci du présent – et du futur. Le « calibrage » chronologique est secondaire dans le souci du passé que manifeste la conscience occidentale<sup>228</sup> : ce qui fonde et traverse toute la démarche historique, comme l'a montré Paul Ricœur, c'est l'interprétation, déjà présente comme intention lorsque l'historien interroge ses sources. Chronologie et périodisation sont d'ailleurs fonction de l'objet historique visé. A ce titre, on peut estimer que la mise en ordre logique des états ou des événements, l'explication et la compréhension du passé sont beaucoup plus déterminantes que la question de la chronologie – ce qui ne signifie pas que la conception du temps ne soit pas, quant à elle, déterminante.<sup>229</sup> Du même coup, il faut admettre que le passé est informé à partir d'une intention et d'un souci qui relèvent du présent de l'historien. Comme l'a montré P. Ricœur, cette intention parcourt toute la démarche historiographique : ainsi, la mise en forme narrative – fictionnelle ou historique – n'est jamais neutre. Dans le récit, la succession ne peut plus être considérée comme le fruit du hasard : le poids de la visée interprétative s'y vérifie sans cesse. La succession ou la concomitance de deux événements dans un récit est le plus souvent interprétée comme nécessaire par le lecteur. La chronologie des événements, soigneusement sélectionnés, peut ainsi se transformer en logique : elle apparaît comme un choix délibéré qui ordonne les faits, elle est surmotivée et surinterprétée par l'intention de l'auteur comme par celle du lecteur – ouvrant d'ailleurs la possibilité d'un décalage entre ces deux intentions et justifiant l'idée que la signification de l'œuvre n'aboutit que dans l'acte de lecture. Le récit de fiction, qui doit tout à la volonté de l'écrivain, fonctionne ainsi au point que c'est la mise en scène de l'absurde, de la pure succession dénuée de sens qui est vécue comme extraordinaire et fait l'objet d'un travail littéraire particulier : dans *L'Étranger* de Camus par exemple, elle vient questionner les préjugés qui condamnent au nom d'une logique qui croit pouvoir définir l'être humain sur la base d'une histoire composée à partir d'événements épars et sans liens.

Le récit historique n'est pas préservé de ce surinvestissement interprétatif par sa référence au réel : il remodèle toujours l'objet passé qu'il vise. On peut facilement montrer à quel point le discours historique, en particulier dans les contextes coloniaux et post-coloniaux, si précis

---

<sup>228</sup> Comme dans la plupart des consciences et des cultures sans doute : on ne voit pas bien en quoi la pure datation pourrait résoudre de façon satisfaisante la question des liens des hommes avec leur passé.

<sup>229</sup> L'expérience du rapport au passé des communautés européennes invite à penser que si l'intérêt pour le passé se présente souvent comme une forme de curiosité en Europe, en revanche, du point de vue kanak, le passé est conçu comme tout à fait déterminant et vivant dans ses effets lorsqu'il est évoqué. Ainsi, tel événement datant de la révolte de 1878 ressurgit dans le récit d'une vieille femme 125 ans plus tard et explique directement une situation constatée au début du troisième millénaire. On verra que les récits de fiction se font largement l'écho de cette puissance toujours actuelle du passé.

semble-t-il d'un point de vue chronologique, reste informé par les présupposés socioculturels, voire idéologiques, de l'historien. Les différentes présentations historiques de la révolte de 1878 en Nouvelle-Calédonie en sont un bon exemple. Ainsi, le récit qu'en fait Bernard Brou est déterminé par son point de vue politique à trois niveaux : la réduction des causes structurelles de la révolte à la conjugaison de faits conjoncturels, la concentration valorisante du récit des événements sur les actions de l'armée française et la mise en évidence, en conclusion et sur le même plan que les dommages humains, des effets négatifs de cet épisode sur la mise en valeur économique de la colonie.<sup>230</sup>

La seconde remarque que l'on peut opposer à Te Maire Tau, c'est que la relativité du point de vue sur le passé, en évacuant la problématique du vrai, apparaît « postmoderne » avant la lettre. Le passé est toujours informé par le présent et l'horizon de l'avenir, ne serait-ce qu'en fonction du sens que nous attribuons à la vie humaine. Les relations d'ordre logique mises à jour dans l'analyse historique sont fonction de ce que nous estimons, à une époque et dans une société donnée, crédible, sensé et significatif : en ce sens, nous donnons forme au passé à partir de notre conscience du présent.

Il est évident que si l'on s'en tient à une définition étroite de l'histoire, dont l'objet serait d'établir des aspects du passé dans leur réalité, de manière aussi fidèle que possible, en se fondant sur une chronologie scientifique et des méthodes d'enquêtes rigoureuses, on en arrivera aisément à la conclusion qu'une telle conception est étrangère à la pensée polynésienne traditionnelle, comme, probablement, à toutes les cultures en dehors de la société occidentale moderne et contemporaine, comme l'a montré Michel de Certeau.<sup>231</sup>

Pour autant, ces sociétés n'étant pas dépourvues d'une conscience du temps et du passé, il faut bien envisager sur quel mode elles vivent et racontent ce passé. Faut-il reconduire l'idée que les sociétés de tradition orale sont par excellence des sociétés de la mémoire par opposition aux sociétés de l'écriture qui accèdent à l'histoire par le recours à l'archive ?

Bernard Rigo lui-même remet en question la validité de la distinction entre histoire et mémoire dans le cadre des sociétés de tradition orale que sont les sociétés polynésiennes :

*Le mot appartient à une histoire et l'on n'en finit pas de dire l'histoire. Raconter une histoire, c'est la faire : nous sommes dans une société orale. Entre la mémoire du généalogiste et l'histoire du conteur, la frontière est plus souple que l'on peut le supposer.*<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> BROU Bernard, *Histoire : Nouvelle-Calédonie / France*, S.E.H.N.C., 1975, réed. 1992, 136 p.

<sup>231</sup> CERTEAU Michel (de), *L'écriture de l'histoire*, op. cit., pp. 15 & sq.

<sup>232</sup> RIGO Bernard, *L'altérité polynésienne*, op. cit., p. 109.



L'alternative histoire ou mémoire paraît donc un peu courte, et si la mémoire résout la question du mode de représentation du passé, elle ne permet pas de cerner l'originalité du discours sur le passé, dans ses liens avec le présent et le futur, que développent les cultures océaniques. Or, à l'évidence, les sociétés océaniques produisent un discours sur le passé, elles le racontent sur la base d'une intention qui lui attribue une efficacité et une signification, fussent-elles fluctuantes. Plus encore, on l'a vu, il semble que les cultures océaniques s'inscrivent dans une conception très spécifique de l'espace-temps, fondée sur une continuité et une double circulation qui unissent passé, présent et futur. Une telle conception de l'espace-temps, dans lequel le passé persiste, à distance et invisible, mais dans la continuité du monde actuel, n'est-elle pas une façon comme une autre de penser le destin des hommes et des objets passés ? Penser que rien ne disparaît, que les objets s'éloignent seulement dans l'espace-temps est encore une manière de résoudre la question de la disparition. Ne faut-il pas alors considérer que cette pensée de l'espace-temps détermine une conception originale de l'histoire, fondée sur une relation organique du passé, du présent et du futur ?

Toute histoire implique une philosophie de l'histoire, c'est-à-dire aussi une pensée de la façon dont l'homme habite le monde. Réduire le discours sur le passé de sociétés entières à une dimension mémorielle, cela revient à les rabattre sur une signification politique et communautaire et à occulter le fait que ces discours pensent aussi l'inscription dans le temps et dans le monde.

Il sera fondamental d'interroger les récits de fiction auxquels nous avons affaire dans ce sens. Il s'agira en particulier d'étudier de près quelle configuration spatio-temporelle ces récits mettent en place et quelle conception de l'histoire est ainsi soutenue, en gardant à l'esprit toutefois que les récits océaniques, s'ils manifestent nettement le souci d'explorer l'histoire et l'espace-temps océanique, sont nécessairement syncrétiques puisqu'ils héritent de près de deux siècles de pratiques et de discours occidentaux autant que de conceptions culturelles océaniques.

## Chapitre 3 : Histoire, espace et temps en littérature.

La représentation de l'histoire dans la fiction engage plusieurs axes de réflexion. Il faut se demander quel rapport peut être établi entre le discours historique et le discours fictionnel, lorsque l'un emprunte aux codes de l'autre, et quels sont les enjeux de ces emprunts ou, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, de « *l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction* ». <sup>233</sup> Mais la fiction ne se contente pas de recourir aux codes du discours historique pour l'interroger ou le contester. Le récit de fiction déploie un espace-temps qui engage une philosophie de l'histoire et de la façon dont l'homme habite le monde et le temps. De ce point de vue, la fiction ne se contente pas de rivaliser avec le discours historique : elle va plus loin en questionnant le concept même d'histoire et le sens de la vie humaine.

### **3.1. Histoire et fiction : comment et pourquoi la fiction représente-t-elle l'histoire ?**

Philosophes et historiens, Paul Ricœur mais aussi Paul Veyne <sup>234</sup> pour ne citer qu'eux, ont souligné la dimension narrative du discours historique – ce qui laisse penser des points de convergence avec le récit fictionnel. Aristote définissait déjà ces deux genres l'un par rapport à l'autre :

*[...] le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité [...] Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier.* <sup>235</sup>

A l'histoire reviendrait la responsabilité de dire les faits particuliers et réels, fussent-ils invraisemblables, à la poésie reviendrait le rôle de peindre des vérités générales, qui, sans être avérées ou réalisées, correspondent à l'idée que les hommes se font de l'ordre du monde et du sens de la vie, bref, à ce qui leur paraît vraisemblable.

---

<sup>233</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, p. 329.

<sup>234</sup> VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971, réed. 1978, 248 p. Voir notamment p. 36 et sq., « *La notion d'intrigue* ».

<sup>235</sup> ARISTOTE, *Poétique*, trad. de Michel Magnien, Livre de poche, 1990, 1451b/ p. 98.

Les deux genres semblent ainsi se définir dans une opposition complémentaire : aussi ne faut-il pas s'étonner de ce que leurs transformations respectives interagissent au fil de l'histoire.

a) Quelques éléments d'histoire littéraire.

En fonction des époques et des représentations de ce qu'est le passé et de ce qui doit être considéré comme de l'histoire, la place et l'enjeu des références historiques au sein de l'œuvre littéraire se modifient. La fiction s'empare souvent de l'histoire : de la tragédie au drame romantique, la représentation qu'elle construit de l'histoire, les aspects qu'elle en privilégie, sont révélateurs d'une conception sous-jacente de la destinée humaine, de ses ressorts et de ses acteurs. Pour la tragédie ou l'épopée qui s'occupe des événements qui affectent quelques héros de haute naissance, l'histoire se résume dans les grands hommes qui la font et l'enjeu de sa représentation est à la fois leur exemplarité morale et l'idée que la destinée – et donc l'histoire humaine – est orientée, déterminée par la fatalité de forces dominantes : les Dieux ou les passions. L'œuvre littéraire prétend bien alors représenter la vérité morale de l'histoire humaine.

A l'époque romantique, la fiction mobilise aussi largement les références historiques, mais en y introduisant de nouveaux personnages : le peuple ou son incarnation dans un personnage imaginaire. L'histoire humaine ne se résume plus au destin de quelques grands personnages : elle est agie par des forces multiples, qu'elles soient collectives ou individuelles, et puisque l'homme est soudain responsable de sa destinée, par voie de conséquence l'histoire doit être un objet de connaissance et de méditation qui éclairera le présent.<sup>236</sup> L'enjeu n'est sans doute pas toujours aussi philosophique et une partie des romans historiques produits dans cette période, ceux d'Alexandre Dumas par exemple, visent plutôt l'exotisme ou le pittoresque de la profondeur historique. Les romans historiques « grand public » que nous connaissons héritent de cet attrait exotique du passé. Ils opèrent une vulgarisation de l'histoire conçue de manière assez traditionnelle et autour de personnages ou d'événements fameux se tisse un récit largement fictionnel. Le passé est alors objet de curiosité et de dépaysement, sans que les ressorts de l'action ou la psychologie des personnages ne soient pensés dans une perspective

---

<sup>236</sup> C'est bien le projet d'un historien tel que Michelet.

historique : seul le cadre change, les qualités et les vices de l'homme restent quant à eux intemporels.

Dans la fiction, l'histoire peut aussi apparaître sous la forme de références qui constitue un cadre dont une des fonctions est sans doute de garantir « *l'effet de réel* » analysé par Roland Barthes.<sup>237</sup> Le roman réaliste ou naturaliste recourt volontiers à ce type de stratégie et inscrit la destinée de personnages imaginaires dans un contexte historique, généralement très récent, qui sert de cadre réaliste à l'intrigue. Le personnage imaginaire est cependant conçu comme le parfait produit de son époque : Rastignac ou Gervaise figurent leurs contemporains et la fiction se substitue à la réalité pour mieux en extirper une « vérité » humaine et sociologique. Alors que le roman de cape et d'épée figure un héros aux vertus anhistoriques, le personnage du romancier réaliste ou naturaliste est secrété par la société dans laquelle il vit.

Dans d'autres textes, les questions qui se posent à l'homme, si elles sont le fruit de contextes historiques et politiques précis, prennent une dimension philosophique et universelle, comme si l'histoire humaine pouvait être lue à la lumière de grands dilemmes éthiques et politiques. *L'Espoir*, *Les Mains sales*, *Les Justes* par exemple, entretiennent un rapport de ce type à l'histoire : en mettant en scène des personnages de fiction dans un cadre historique plus ou moins identifiable – ce dernier est parfois abstrait, néanmoins il fait toujours signe vers des références historiques familières pour leur public – ces œuvres renvoient à des problématiques politiques générales et leurs personnages de fiction incarnent ainsi une posture de l'homme face à l'histoire. Dans *L'Espoir* d'André Malraux, Le Négus figure l'engagement et le désespoir des anarchistes, et sa disparition héroïque représente, explique, voire justifie leur disparition : ils sont condamnés malgré la générosité de leur idéal libertaire, car seule la discipline communiste est susceptible de mobiliser une organisation suffisamment efficace pour résister aux troupes franquistes. L'enthousiasme, la générosité révolutionnaire cèdent devant la nécessité d'être efficace, fût-ce au prix des valeurs humaines au nom desquelles on se bat.<sup>238</sup> Comme *Les Justes* de Camus, le roman de Malraux place au centre du débat historique la question de la fin et des moyens.

On peut tirer quelques conclusions de ce rapide panorama. Le traitement des références historiques dans la fiction est lié à deux grands paramètres : il dépend tout d'abord – et témoigne dans le même temps - de la représentation prégnante dans une société donnée de ce qui fait l'histoire : la fantaisie des dieux, la fatalité, les passions humaines, les grands hommes, le politique, les masses, les dynamiques sociales... La fiction produit ainsi une

---

<sup>237</sup> BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, pp. 81-90.

<sup>238</sup> MALRAUX André, *L'Espoir*, Gallimard, Folio, pp. 488-489.

représentation de l'histoire dominée par des forces différentes, qui illustre la liberté humaine ou au contraire un déterminisme. Il paraît donc impossible de ne pas prendre en compte les représentations socioculturelles dominantes de l'histoire lorsqu'on s'apprête à interroger la façon dont la fiction la représente. Mais, on le pressent, la représentation et l'usage des références historiques dans la fiction sont aussi largement liés à des questions d'ordre générique. De ce point de vue les pistes d'analyse ouvertes par Mikhaïl Bakhtine<sup>239</sup> lorsqu'il analyse les différents *chronotopes* du roman occidental depuis l'Antiquité sont fondamentales et nous invitent à considérer que l'analyse de la représentation de l'histoire dans la fiction ne saurait trouver tout son sens sans une analyse des espaces-temps figurés par les récits. Il importera de mettre à jour les *chronotopes* qui organisent les récits de fiction contemporains pour éclairer la représentation de l'histoire qu'ils sous-tendent : la construction des espaces-temps narratifs s'avère d'une importance capitale lorsqu'il s'agit de cerner la philosophie de l'histoire que génère le récit de fiction.

Concernant les rapports entre histoire et fiction, reste cependant une question majeure qu'on ne peut occulter, et qui elle aussi a fort à voir avec la question du genre : celle de la portée référentielle de la fiction et de son rapport complexe à la réalité.

#### b) L'entrecroisement entre histoire et fiction.

La fiction ne cesse d'emprunter le matériau de l'histoire, et l'histoire, de son côté, emprunte les procédés narratifs et stylistiques de la fiction : comme l'a montré P. Ricœur, on peut ainsi identifier un entrecroisement entre le récit de fiction et le récit historique.<sup>240</sup> Mais un clivage majeur est censé les séparer : l'histoire prétend rendre compte des faits passés dans leur réalité, elle est fondamentalement référentielle, alors que la fiction relève de l'imaginaire et produit des références qui restent internes au monde fictionnel. Pour les théoriciens de la fiction comme Jean-Louis Schaeffer, celle-ci s'appuie sur un contrat tacite avec son public qui suspend la visée référentielle à des objets du monde réel. Elle se distingue donc du discours historique sur un plan pragmatique :

*Le dispositif fictionnel ne peut pas être défini sémantiquement mais seulement au niveau pragmatique. Dans la mesure où il dépend du cadre de la feintise ludique partagée, le caractère fictionnel d'une représentation est une propriété émergente du modèle global, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une propriété qui ne saurait être réduite à – ni être déduite de –*

---

<sup>239</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *L'esthétique du roman*, Gallimard, Tel, Paris, pp. 237-398.

<sup>240</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 3 : *Le temps raconté*, p. 329.

*la sommation du caractère dénotatif ou non des éléments locaux que ce modèle combine.*<sup>241</sup>

Pourtant, certains récits de fiction ne cessent de jouer, et pas toujours de manière anodine, avec les références historiques. Considérer que la fiction relève toujours du jeu, quelles que soient les références dont elle s'empare, au nom des droits sacrés de l'imagination, et que le « bon » lecteur reconnaît nécessairement les termes de ce contrat tacite paraît réducteur. Il est évident que les usages sociaux des genres historiques et fictionnels sont nettement différenciés : il suffit de penser à leur usage scolaire. Pourtant, la naïveté fait virtuellement partie des dispositions du lecteur, qui n'est pas nécessairement un spécialiste averti, protégé de l'illusion par une distance toute intellectuelle. Certains auteurs, tels que Diderot,<sup>242</sup> cultivent les procédés de distanciation et inscrivent dans le texte même les éléments qui doivent permettre de briser l'illusion. Mais il n'en reste pas moins que l'illusion réussie, ou au moins l'équivoque réussie, font partie, de manière irréductible, des effets pragmatiques de la fiction, et, le cas échéant, des objectifs de l'auteur. Certains historiens dénoncent d'ailleurs avec véhémence les équivoques de la fiction qui joue avec l'histoire.<sup>243</sup> A ce titre, il convient de les interroger, car la fiction ne se cantonne pas toujours dans les régions de l'imaginaire et elle s'assigne des enjeux qui peuvent également engager une référence au réel. Jakobson souligne d'ailleurs, lorsqu'il distingue six fonctions du langage, qu'« *il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient une seule fonction* ».<sup>244</sup> A propos de la fonction poétique, il indique qu'elle n'est pas exclusive d'autres fonctions, et que des genres tels que la poésie épique mettent « *fortement à contribution la fonction référentielle* ».<sup>245</sup> Les réactions de lecteurs, y compris de lecteurs supposés critiques, regorgent d'exemples qui nous montrent que notre premier réflexe est parfois de prendre la fiction pour argent comptant et de lui attribuer une fonction immédiatement référentielle. Eva Rask Knudsen dans son ouvrage sur les littératures aborigènes d'Australie et maori de Nouvelle-Zélande rapporte des propos tenus par Alan Duff qui sont significatifs de ce point de vue :

---

<sup>241</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1999, p. 224.

<sup>242</sup> On peut penser notamment au *Supplément au voyage de Bougainville* et à la façon dont le dialogue entra A et B met en scène la découverte du « supplément » et la question de son authenticité. DIDEROT, *Supplément au Voyage de bougainville*, ed. Etablie par A. Adam, Garnier-Flammarion, Paris, 1972.

<sup>243</sup> Ainsi, à l'occasion du sixième colloque de la Pacific History Association à Nouméa, du 5 au 10 décembre 2004 (atelier V : Histoire et littérature), une historienne calédonienne s'insurgeait contre les effets pervers du roman de Didier Daeninckx, *Cannibales*, inspiré de l'exposition coloniale de 1931, estimant que trop de lecteurs prenaient pour argent comptant les faits qui y sont racontés.

<sup>244</sup> JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Editions de Minuit, 1963, 260 p., p. 214.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 219.

*It [Alan Duff's novel Once Were warriors] constitutes a reaction to the sentimentality of the literature of the 1970s, to an unproductive nostalgia that Duff regards as the false romance of "Nanny down on the beach, gathering kaimoana for her mokopuna, tears of love leaking from her eyes." The typical modern-day Maori, says Duff, are not "all like Witi Ihimaera's [early] characters [...] you go to any courthouse ... you'll see it's just about all Maoris there."*<sup>246</sup>

Ce sur quoi s'appuie la critique ici - et l'opposition entre deux tendances de la littérature maori contemporaine - c'est bien la question de l'aptitude du roman ou de la nouvelle à faire référence à une réalité et à en tirer une représentation crédible. Cette question ne se laisse pas réduire à la problématique du vraisemblable romanesque, ou alors il faut considérer que le vraisemblable doit se fonder sur une fidélité d'ordre sociologique au réel – et relève alors bien d'une forme de référentialité. « *Nanny on the beach....* » ne contredit pas nos règles d'appréhension des formes de la réalité et de l'action humaine. Elle est parfaitement possible, y compris socialement et historiquement. Mais pour Alan Duff, elle ne dit rien de la réalité sociologique des Maori d'aujourd'hui, voire elle la trahit parce qu'elle n'est pas représentative de la majorité des Maori. C'est donc sur le plan éthique et politique, bien plus que sur le plan esthétique, que la critique opère : ce qu'on demande ici à la fiction, ce n'est pas seulement d'être vraisemblable, mais plus encore d'être représentative, c'est-à-dire de correspondre à une vision de la réalité des Maori d'aujourd'hui. La question n'est pas de savoir si la lecture d'Alan Duff est légitime ou non, mais d'admettre qu'elle existe et qu'elle est sans doute plus commune qu'on le croit. En dénoncer la naïveté au nom du droit de Witi Ihimaera, en tant que romancier, de donner une représentation parfaitement imaginaire ou idyllique de la vie maori ne nous permettra pas de mieux comprendre pourquoi et comment nous accordons de la véracité ou de la valeur à des représentations littéraires, ni à quels enjeux peut bien renvoyer la représentation de références historiques dans le tissu fictionnel.

Il faut cependant nuancer cette idée : nous n'avons pas les mêmes attentes à l'égard de toutes les œuvres de fiction et il semble ici nécessaire de réintroduire la notion de genre littéraire. Le genre engage un horizon d'attente et un contrat de lecture implicite qui détermine le degré de référentialité que le lecteur va accorder au texte. Il va de soi qu'on ne saurait reprocher à un roman de science fiction son manque de fidélité sociologique ! Dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer traite avec une grande minutie des

---

<sup>246</sup> KNUDSEN Eva Rask, *The Circle and the Spiral*, pp. 72-73. Proposition de traduction: « C'est [le roman d'Alan Duff *L'Âme des guerriers*] une réaction à la sentimentalité de la littérature des années 1970, à une nostalgie peu productive que Duff décrit comme la fausse romance de « Mamie sur la plage, ramassant des coquillages pour ses petits enfants, des larmes de tendresse dans les yeux ». Les Maori typiques d'aujourd'hui, dit Duff, ne ressemblent pas aux [premiers] personnages de Witi Ihimaera [...] allez dans n'importe quel tribunal .... et vous verrez qu'il est plein de Maori. »

différents supports fictionnels (récit « écrit », récit filmique, théâtre, jeux vidéos) et des implications des modes narratifs (hétérodiégétique ou homodiégétique), mais peu du « genre » de roman auquel on a affaire et des attentes ainsi créées chez le lecteur. Or, si l'analyse des modalités narratives d'insertion de références historiques ou pseudo-historiques pour évaluer leur fonctionnement référentiel est très importante lorsqu'il s'agit de la représentation fictionnelle de l'histoire, il paraît également essentiel de prendre en compte l'aspect générique, avec le contrat de lecture et les attentes qu'il implique du point de vue de la réception : si le vraisemblable que nous attendons de l'« *heroic fantasy* » concerne essentiellement les motivations de l'action et le fonctionnement moral des personnages, les attentes à l'égard de nouvelles ou de romans réalistes qui prennent pour cadre une période historique ne sont plus les mêmes, surtout si la période en question est ressentie comme cruciale par la communauté à laquelle appartient le lecteur.

Il faut cependant préciser que la « vérité » que peut viser la fiction relève d'abord du lieu commun et de la représentation collective. Cette « vérité » n'est pas vérifiable, elle n'est pas de l'ordre d'une description scientifique fondée sur des critères méthodologiques. Elle ne peut qu'être l'objet d'un consensus qui s'établit sur la base de représentations convergentes du texte et de ses lecteurs. Parce que ma représentation sociologique du monde maori est conforme à celle d'Alan Duff, j'accorde du crédit à ses romans et je récuse « l'idéalisme »<sup>247</sup> d'autres écrivains. Si je préfère accorder du crédit à *Tangi* ou *Whanau*, c'est parce que d'autres représentations de la vie maori, qui explorent le sens et les valeurs d'une culture, me semblent conformes à ce que je crois savoir de cet univers, qui ne se résume pas à la figure de Jake Heke.<sup>248</sup> Or c'est bien parce qu'elle met en jeu nos représentations que la fiction peut prétendre à une efficacité pragmatique.

Comme tout consensus, celui qui s'établit entre des représentations littéraires et celles de leurs lecteurs est toujours relatif. Il est même le fruit d'une négociation constante entre des représentations aussi diverses que mobiles, qui bien souvent se répondent. La valeur que l'on accorde à une représentation littéraire dépend d'un savant dosage entre sa familiarité et son originalité : nous validons des représentations que nous reconnaissons comme vraies, que nous pouvons doter d'une légitimité sociale et culturelle à condition qu'elles ne se réduisent pas à la pure répétition de schémas déjà bien trop connus, car dans ce cas, nous les dénoncerons comme des poncifs ou des clichés.

---

<sup>247</sup> Le terme a été employé par certains critiques pour commenter les œuvres de Patricia Grace et Witi Ihimaera.

<sup>248</sup> DUFF Alan, *Once Were Warriors*, University of Queensland Press, 1990, reed. Vintage Books, Auckland, 1995, 198 p.



Les groupes et les individus qui composent une société partagent un certain nombre de représentations, mais s'opposent également autour d'autres images en fonction de leur expérience individuelle ou collective et à partir de leur horizon culturel, religieux, sociologique et politique. La production littéraire, dans la mesure où elle participe largement à la reconduction de certains lieux communs comme à leur révision, constitue un site majeur d'expérimentation et de négociation entre ces diverses représentations.

Lorsqu'elle s'attaque à la représentation du passé, ou des liens du passé avec le présent, la fiction s'empare d'un sujet brûlant qui met en jeu la construction de l'identité des groupes sociaux. Elle jongle avec des représentations partagées, ou jugées objectives - des références historiques avérées par exemple - et la promotion de points de vue singuliers sur le passé, qui relèvent davantage de la mémoire individuelle ou communautaire. Elle ébranle ainsi nos mémoires et notre vision de l'histoire. Pour Lynda Hutcheon,<sup>249</sup> interroger les rapports de l'histoire et de la fiction, et par là problématiser les deux notions - l'histoire en particulier - est une des caractéristiques des textes narratifs postmodernes. Le travail critique de la littérature postmoderne vient ainsi rejoindre les questions que des philosophes comme Paul Ricœur, Michel de Certeau ou Hayden White ont adressées à l'historiographie.

Pour Lynda Hutcheon, la frontière établie entre le discours littéraire et le discours historique est récente :

*In the nineteenth century, at least before the rise of Ranke's « scientific history », literature and history were considered branches of the same tree of learning, a tree which sought to “interpret experience for the purpose of guiding and elevating man” (Nye, 1966)<sup>250</sup>*

La critique postmoderne s'appuie sur cette observation pour remettre en question le cloisonnement de la littérature et de l'histoire en tant qu'il s'agit d'abord de productions langagières :

*It is the very separation of the literary and the historical that is now being challenged in postmodern theory and art [...] They have both been seen to derive their force more from verisimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent either in terms of language or structure, and they appear to be equally intertextual, deploying the texts of the past within their own complex textuality.<sup>251</sup>*

---

<sup>249</sup> HUTCHEON Lynda, *A Poetics of Postmodernism : History, theory, fiction*, Routledge, New York & London, 1988, 268 p.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 105. Proposition de traduction: « *Au Dix-neuvième siècle, au moins avant la montée en puissance de « l'histoire scientifique » de Ranke, la littérature et l'histoire étaient considérées comme deux branches du même arbre du savoir, un arbre qui avait vocation à 'interpréter l'expérience dans le but de guider et d'élever l'homme' (Nye, 1966) »*

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 105. Proposition de traduction : « *C'est la séparation même de la littérature et de l'histoire qui est aujourd'hui remise en cause par la théorie et l'art postmodernes. [...] On avait considéré que leur force, à toutes les deux, dérivait davantage de la vraisemblance que de la vérité objective ; elles sont toutes les deux*

Autrement dit, les procédés fictionnels viennent éclairer la fabrique du texte historique et casser l'illusion référentielle : il n'existe plus un réel auquel certains genres de discours auraient le privilège de faire référence, mais des réels construits en langage. Le concept même d'histoire est renvoyé à sa vacuité : s'il existe bien sûr un passé, celui-ci n'est accessible et transmissible qu'en langage, et l'histoire n'existe que sous la forme actualisée d'un récit-discours. S'ouvre ainsi la possibilité pour le récit de fiction de questionner nos représentations de l'histoire.<sup>252</sup>

Il nous faudra donc analyser avec le plus grand soin la nature des représentations du passé, les significations qui leur sont attribuées et, le cas échéant, interroger l'écart qu'elles affichent avec les représentations supposées de la réception. Bien entendu, nous ne saurions confronter de façon systématique les représentations sociales et les représentations littéraires du passé : il s'agit davantage de repérer dans le fonctionnement des textes ce qui signale le caractère inédit ou problématique d'une représentation du passé. L'enjeu est non seulement d'identifier ce qui se constitue comme référence au passé au sein de la fiction, ainsi que sa place et sa fonction dans l'économie du récit, mais aussi d'envisager la manière dont cette référence s'intègre dans le tissu narratif.

Mais il serait réducteur de n'envisager les représentations de l'histoire dans la fiction que sous l'angle de leur nature, de leur place et de leur fonction dans l'économie du récit. Comme l'a montré Paul Ricœur, il existe un entrecroisement entre le récit historique et le récit de fiction : ce n'est pas toujours quand le récit de fiction affiche une dimension historique qu'il explore le mieux la temporalité.<sup>253</sup> Pour Paul Ricœur, le récit qu'il soit fictionnel ou historique, s'attache à la configuration d'une expérience singulière du temps. Or, l'expérience du temps est précisément ce qui fait de nous des êtres historiques : des êtres dans l'histoire, mais aussi des êtres d'histoire(s), qui pensent les changements auxquels ils sont soumis.

Dès lors qu'elle propose une représentation du passé, la fiction narrative opère l'articulation logique et/ou chronologique d'une série d'événements, qui s'appuie à la fois sur une conception spécifique de « l'événement », sur des modèles explicatifs, voire sur la mise en œuvre d'une intentionnalité qui assigne une finalité – et donc un sens – au processus historique. Cependant, on l'a vu, si les êtres humains partagent tous la même condition

---

*tenues pour des constructions du langage, largement tributaires de conventions dans leurs formes narratives, et aucunement transparentes que ce soit en termes de langage ou de structure, et en plus il apparaît qu'elles sont toutes deux intertextuelles, déployant les textes du passé dans leur propre textualité complexe. »*

<sup>252</sup> Lynda Hutcheon parle à ce propos de « *métfiction historiographique* », *ibid*, p. 92.

<sup>253</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit, 3 : Le temps raconté*, pp. 346-347.

historique, tous ne pensent pas le changement dans les mêmes termes ni sous la même forme. Il y a donc toutes les chances pour que les ressources des genres narratifs soient exploitées afin d'explorer et de configurer des conceptions du temps ou de l'espace-temps particulières. Ainsi, si les textes narratifs de Déwé Gorodé, Patricia Grace et Witi Ihimaera présentent un caractère historique, ce n'est cependant pas par ce biais-là qu'ils revisitent notre conception de l'histoire. Cette dernière est beaucoup plus affectée par la configuration narrative originale de la spatialité, de la temporalité que proposent leurs récits.

Pour cette raison, il serait regrettable de se cantonner à l'étude des seuls romans ou des nouvelles océaniques qui présentent un caractère ouvertement historique. Cela reviendrait à se priver des précieux éléments de réflexion qu'apportent des récits qui ne se confrontent pas à la « grande Histoire » lorsqu'ils mettent en scène les rapports entre passé et présent, notamment à travers le travail de la mémoire individuelle et familiale.

Cependant, avant d'examiner de plus près la façon dont les récits construisent une représentation de l'espace-temps, il convient de faire le point sur les interrelations entre espace, temps et histoire telles que les pense la critique postcoloniale.

### c) Histoire et fiction dans un contexte postcolonial.

Les analyses de Lynda Hutcheon ouvrent des perspectives intéressantes dans le cas des littératures océaniques contemporaines : comme d'autres littératures postcoloniales, un de leurs enjeux semble bien être de contester la version de l'histoire produite par les Occidentaux en générant des représentations divergentes. Elles répondent ainsi aux enjeux que Carlos Fuentes assigne aux littératures latino-américaines :

*Pendant trois siècles, nous avons vécu sans passé. La colonisation espagnole a créé un univers dans lequel il était très difficile de s'exprimer. [...] Nous avons donc un passé silencieux que nous devons à mon avis, récupérer pour le rendre à la vie, lui redonner sens par rapport à notre vie d'aujourd'hui. On ne peut pas vivre avec trois siècles de silence derrière soi.*<sup>254</sup>

Pour Lynda Hutcheon, une des caractéristiques de l'approche postmoderne de l'histoire est de la penser en tant que discours, discontinue et plurielle, fonction d'un contexte et d'un point de vue subjectif. La scène énonciative devient donc un enjeu majeur car elle permet d'exhiber

---

<sup>254</sup> FUENTES Carlos, *Territoires du temps*, Traduit de l'espagnol par Céline Zins, Gallimard, Paris, 2005, p. 188.

le contexte, la subjectivité et la relativité qui président à l'élaboration de tout discours sur le passé. La fiction est ainsi amenée à faire des choix énonciatifs qui lui permettent de se démarquer des conventions qui nourrissent une vision monolithique de l'histoire.

On peut distinguer grossièrement deux grands modes de représentation du passé ou de l'histoire dans la fiction : dans la plupart des romans historiques de facture « classique », c'est un narrateur omniscient qui prend en charge les références historiques, la représentation du passé et élabore ainsi, d'autorité, une page histoire. Il adopte alors une position surplombante qui présente le déroulement d'événements dont la réalité n'est pas interrogée et qui a d'ailleurs pour fonction première de produire l'« *effet de réel* » analysé par Roland Barthes.<sup>255</sup> Mais on peut également avoir affaire à une représentation plus subjective ou éclatée du passé si ce sont des personnages du récit ou un narrateur-personnage intradiégétique qui en prennent la responsabilité. Dans ce cas, la référence historique se construit à partir de la mémoire individuelle ou collective dont le personnage ou le narrateur-personnage sont porteurs et qu'ils transmettent. La médiation du personnage peut être vue comme une modalisation de la valeur historique des références contenues dans l'œuvre de fiction. Plus qu'une page d'histoire, c'est la mémoire vivante d'un groupe social ou ethnique qui est ainsi mise en scène, une expérience passée du monde. On voit donc que le choix de l'un ou l'autre mode de représentation du passé n'est pas anodin dans la mesure où il manifeste une posture éthique vis-à-vis du passé. De fait, bon nombre de récits océaniques jouent sur la multiplicité des sources énonciatives qui vient remettre en question la possibilité même d'une histoire ou d'un récit unique.

La littérature apparaît ainsi comme un moyen privilégié d'illustrer et de revendiquer une relation spécifique au passé, ce qui est un enjeu fondamental des littératures dites postcoloniales.<sup>256</sup> Comme le souligne Dipesh Chakrabarty,<sup>257</sup> ce que la critique postcoloniale met en valeur, ce sont les « *subaltern studies* » c'est-à-dire les perspectives historiques minorées par le rouleau compresseur de l'historiographie occidentale, toute occupée à mettre en évidence l'avènement historique universel de la sainte trinité politico-économique : Etat-nation, Démocratie et Capitalisme, au prix d'une sélection qui ignore les aspects éminemment pluriels, hétérogènes, divers et contradictoires de l'histoire humaine. La littérature, lorsqu'elle

---

<sup>255</sup> BARTHES Roland, *op. cit.* Dans ce cas, la référence au travail de documentation de l'auteur tend à faire de lui un quasi historien.

<sup>256</sup> Voir par exemple MUDROOROO Narogin, *Writing from the Fringe, A study of modern Aboriginal literature*, Hyland House, Melbourne, 1997, p. 5.

<sup>257</sup> CHAKRABARTY Dipesh, « Postcoloniality and the Artifice of History », *The Postcolonial studies Reader*, *op. cit.*, pp. 383-388.

met en scène un point de vue sur l'histoire ou sur l'espace participe donc à un mouvement qui rend publics des points de vue divers sur l'histoire vécue par les hommes et les femmes de ces derniers siècles.

Si les approches postmodernes et postcoloniales éclairent des procédés d'écriture qui contestent une vision monolithique de l'histoire, il n'est pas certain que les enjeux de cette critique soient identiques dans les deux cas. Comme l'a souligné Arun P. Mukherjee dans son article « *Whose Postcolonialisme and whose Post-modernism ?* », <sup>258</sup> la critique postcoloniale a souvent reproché à la critique postmoderne une tendance à assimiler et à homogénéiser de force les enjeux d'œuvres produites dans des contextes différents. De fait, si la fiction postmoderne conteste une vision monolithique de l'histoire en rappelant qu'elle est d'abord un discours, ce n'est pas nécessairement l'enjeu que s'assignent des œuvres écrites dans un contexte postcolonial et qui veulent opposer au discours européen un autre discours, tenu pour vrai. Il ne s'agit donc pas de dissoudre toute possibilité d'adhérer à un discours, mais de défendre une autre perception de l'histoire :

*For example, while Maria Campbell or Toni Morrison may challenge Eurocentric history, they want us to believe the truth claims of the history they themselves are providing.* <sup>259</sup>

Mais pour Arun P. Mukherjee, la critique postcoloniale est tout aussi assimilationniste dès lors qu'elle réduit les enjeux des œuvres qu'elle étudie à une confrontation toujours renouvelée avec l'Occident impérialiste, quel que soit le lieu du globe où l'on se trouve.

Prenant l'exemple de la littérature indienne, il défend l'idée que les littératures produites dans ces contextes visent d'abord des enjeux propres à la société dont elles sont issues :

*I would like to respond that our cultural productions are created in response to our own needs and we have many more needs than constantly to parody the imperialists. [...] They are, like any other literature, in a dialogic (Bakhtin 259-422, Burke) relation with other social discourses that circulate in the Indian society rather than with those at the "centre".* <sup>260</sup>

On ne peut alors penser le travail de la fiction sur la représentation de l'histoire ni comme une tentative de dissolution de l'unité de l'histoire, ni comme la pure contestation d'un discours occidental qui devrait être remplacé par un autre. Comme l'a souligné H.K.

---

<sup>258</sup> MUKHERJEE Arun P., "Whose Postcolonialism and whose Postmodernism?", *World Literature in English*, vol. 30, N° 2, 1990, 1-9.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 4. Proposition de traduction : « Bien qu'elles contestent l'histoire eurocentrique, Maria Campbell ou Toni Morrison, s'attendent à ce que nous acceptions la vérité de l'histoire qu'elles produisent. »

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 6. Proposition de traduction : « J'aimerais répondre que nos productions culturelles sont créées en réponse à nos propres besoins, et nous avons bien d'autres besoins que celui de parodier sans cesse les impérialistes [...] Comme pour n'importe quelle autre littérature, elles sont dans une relation dialogique (Bakhtin 259-422, Burke) avec d'autres discours sociaux qui circulent dans la société indienne bien plus qu'avec ceux du « centre ». »

Bhabha,<sup>261</sup> toute nation moderne implique une narration, qui sélectionne dans le passé les éléments significatifs d'une histoire et leur assigne une orientation : celle qui vise son propre avènement. Cette temporalité orientée est fondamentalement linéaire, et suppose la réduction de l'hétérogénéité constitutive de tout espace, de toute culture, de toute durée.

Interroger les récits qui mettent en scène l'histoire nous permettra donc de mesurer quelle part ils rendent à cette hétérogénéité, qui conteste l'homogénéité imposée par le discours occidental et quelle part ils accordent à une nouvelle homogénéité, dans la mesure où ils peuvent proposer des modèles d'interprétation de l'histoire locale fortement orientés. Ainsi, Déwé Gorodé, adopte parfois une perspective qu'on peut qualifier de « nationaliste » au sens où elle postule l'avènement du pays/nation Kanaky. On passe alors de la représentation d'une histoire plurielle et localisée des clans et des pays à celle d'une histoire unifiée du pays « Kanaky », qui désigne ses traîtres et ses héros. L'espace se redéfinit ainsi en fonction de la temporalité dans laquelle on l'inscrit. Mais à d'autres occasions, elle promeut une approche de l'histoire telle qu'elle a pu être vécue par les femmes kanak, et clive du même mouvement l'espace social kanak en même temps qu'elle inscrit l'éthique et le discours féminins dans un autre rapport au temps.

Dans l'œuvre de Witi Ihimaera, des modèles historiques divers sont empruntés pour interpréter la trajectoire coloniale du peuple maori : la référence au « *peuple élu* » sous le joug de pharaon mais aussi la référence à la tragédie grecque et à une temporalité placée sous le signe du développement linéaire d'une fatalité.

Ces modèles doivent être questionnés dans la mesure où ils proposent une représentation unifiée ou au contraire fragmentée, mais toujours signifiante de l'histoire collective. Cependant pour identifier les modèles historiques construits par la fiction, on ne saurait faire l'économie d'une analyse des espaces-temps narratifs sur lesquels elle s'appuie car ils mettent en jeu la façon dont l'homme habite le monde ainsi que le sens de son existence.

### **3.2. *Espaces-temps narratifs.***

La construction spatio-temporelle de l'intrigue implique une conception de l'homme et de son action sur le monde – elle fonde une philosophie de l'histoire, au sens où celle-ci renvoie à la façon dont l'homme se pense dans le temps.

---

<sup>261</sup> BHABHA Homi K., "Dissemination: Time, narrative, and the Margins of the Modern Nation", *The Postcolonial Studies Reader*, op. cit., p. 176-177.

Paul Ricœur a montré dans *Temps et récit* que la mise en intrigue était une manière de résoudre l'expérience contradictoire du temps qui tient en échec les philosophes depuis des siècles. Comme l'étude menée par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier<sup>262</sup> invite à le penser, la réflexion sur l'espace se heurte à des difficultés comparables à celle qu'a connues la réflexion sur le temps. On peut postuler que le récit organise la diversité des lieux mis en scène dans l'intrigue en un réseau, c'est-à-dire un espace structuré et signifiant, au même titre qu'il construit à partir d'une succession chronologique d'événements et de vécus discordants une histoire qui dit une expérience singulière du temps. Le récit devient ainsi le lieu privilégié d'une exploration du rapport humain à l'espace et au temps, d'autant plus riche que coexistent des relations conflictuelles particulièrement aiguës à ces deux expériences du monde dans les contextes coloniaux et postcoloniaux.

#### a) Espace, temps et histoire.

Comme le concept de *chronotope* analysé par Bakhtine invite à le penser, la question du lieu, de l'espace et celle du temps sont difficilement dissociables dans la représentation qu'en donne le récit de fiction. Le rapport à l'espace est intimement lié à un rapport au temps : la contemplation immobile du lieu qu'habite l'écrivain romantique est le revers d'une expérience douloureuse du temps qu'on ne peut retenir, engloutissant êtres et visages aimés et vouant le sujet à la nostalgie. A l'inverse, le « *chronotope* » picaresque assure au héros la possibilité de parcourir le monde et de se l'approprier dans une temporalité entièrement dédiée au futur où le sujet n'est jamais entravé des ruines de son passé, mais tout entier tourné vers une réalisation à venir de son destin. M. Bakhtine a ainsi mis en évidence que ce qu'il désigne comme « *l'affinement de la conception de l'histoire* » doit être relié à une évolution des chronotopes romanesques, qui prennent mieux en compte les transformations culturelles et psychologiques :

*[...] la littérature a assimilé le véritable chronotope historique de façon compliquée et sporadique : on n'adaptait que certains de ses aspects, accessibles dans certaines conditions historiques ; on n'élaborait que certaines formes du chronotope réel dans l'art.*<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2002, 181 p.

<sup>263</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, p. 238.

L'imbrication de l'espace, du temps et de l'histoire dans une perspective postcoloniale est d'autant plus forte que l'appropriation de l'espace implique une manipulation de l'histoire et un mode d'inscription dans le temps, faisant de ces trois notions le point nodal d'un conflit politique et culturel. Ainsi, B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin dans *The Postcolonial Studies Reader*, soulignent que le lieu, dans les littératures dites postcoloniales, est moins défini comme un paysage que comme l'enchevêtrement du langage, de l'histoire et de l'environnement qui le construisent, l'identifient et le polarisent.<sup>264</sup>

On sait que nommer le lieu constitue en soi un pouvoir dans la mesure où on l'inscrit ainsi dans une histoire à la temporalité spécifique. Ainsi, dans *Le Pacte du serpent Arc-en-ciel* d'A. Wright, le narrateur relate un épisode dans le lequel le pouvoir économique et politique australien rebaptise à grand bruit un fleuve du nom de Norm, un vieil aborigène de la région. Cette opération se présente comme une supercherie caractéristique de l'époque contemporaine qui fait mine de reconnaître l'identité aborigène d'une région pour mieux continuer à en exploiter les richesses minières en toute impunité. L'identité plaquée sur le lieu est aussi illégitime que superficielle car dépourvue aussi bien d'ancrage historique que de sincérité.

La réaction des Aborigènes et les précisions du narrateur devant l'événement apparaissent comme des actes de résistance :

*Les Aborigènes, habitants traditionnels du lieu rassemblés pour l'événement, marmonnèrent Ngabarn, Ngabarn, Mandagi, et Norm le fit aussi, de sa voix forte et amère, plus puissante que le haut-parleur, dans sa très brève allocution de remerciement, quand ceux qui avaient quelques connaissances en insultes dans les langages locaux savaient parfaitement qu'il ne disait pas Merci ! Merci ! et se tordaient de rire à en avoir mal au ventre parce que, depuis l'origine des temps, le fleuve n'avait qu'un seul nom. Il s'appelait Wangala.*<sup>265</sup>

Cette évocation ironique dénonce bien évidemment une mascarade : la raison d'être des velléités de reconnaissance officielle de la légitimité autochtone ne trompe personne. Mais il est important de noter que cette légitimité, seul le colonisateur a pu l'ignorer : elle n'a jamais fait l'objet du moindre doute chez les habitants traditionnels qui ont toujours su où ils étaient et comment se nommait le fleuve « *depuis l'origine des temps* ». L'affirmation d'une continuité de l'identité originelle des lieux est un motif récurrent dans la littérature océanienne contemporaine. On le retrouve dans une nouvelle de Déwé Gorodé telle qu'« *Affaire classée* » : le jardin de la propriété coloniale, l'espace colonisé par excellence, le lieu où se

---

<sup>264</sup> ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Postcolonial Studies Reader*, Part XII : "Place", "Introduction", pp. 391-392.

<sup>265</sup> WRIGHT Alexis, *Le Pacte du serpent Arc-en-ciel*, p. 25



donnent les fêtes les plus raffinées y est présenté, avant tout et à l'insu des personnages européens, comme un espace kanak, structuré par une histoire qui s'y manifeste de manière récurrente.

Ce savoir ancestral, en assignant aux lieux une identité et une histoire qui remonte aux origines, renverse les rapports de pouvoir : celui qui dans son ignorance s'est arrogé le pouvoir de nommer, de défigurer et de s'appropriier les lieux a signé sa perte. Au mieux, son ignorance en fait la risée de tous, comme dans la nouvelle d'Alexis Wright, au pire, il y laissera sa vie, victime du déchaînement d'une fatalité enclenchée par la violence des spoliations et des répressions coloniales, comme on le verra dans « Affaire classée ».

La construction littéraire du lieu, indissociable de l'inscription dans une temporalité et de la référence à une origine et à une histoire, apparaît donc comme un enjeu politique majeur, en particulier dans le contexte des anciennes colonies de peuplement que sont l'Australie, la Nouvelle-Zélande et la Nouvelle-Calédonie, puisque deux identités, deux mythes d'origine, deux histoires et deux temporalités se confrontent dans un même espace dont elle prétendent nommer et borner les « lieux ». Comme le souligne Carlos Fuentes à propos de la littérature sud-américaine, la nécessité de s'arracher à la conception occidentale et linéaire du temps, tout en puisant sa légitimité dans un héritage culturel venu des religions indiennes, impose à l'écrivain un défi majeur :

*Je crois que tout écrivain, et surtout tout écrivain contemporain, essaie, consciemment ou inconsciemment, de vaincre l'ordre successif de l'écriture. [...] On s'efforce toujours de surmonter l'ordre successif pour atteindre à un temps simultané. Pourquoi ? J'ai l'impression qu'il y a dans cette affaire une critique culturelle sous-jacente. A savoir le rejet du temps linéaire propre à l'Occident, cette progression linéaire du temps vers un avenir radieux qui est au cœur de la pensée occidentale moderne. Or cette pensée sacrifie les autres conceptions du temps qui existent dans le monde [...]. Nous sommes donc en révolte contre cette succession purement linéaire du langage. Peut-on rendre le langage simultané ? A l'intérieur d'un livre, il est possible d'opérer cette révolution du temps qui est, d'une certaine façon, une révolution culturelle.<sup>266</sup>*

Si le récit de fiction a bien vocation à mener à bien une révolution culturelle et à construire une autre façon d'être à l'espace, au temps et à l'histoire, reste à examiner dans le détail les moyens dont il dispose pour réaliser ses ambitions.

---

<sup>266</sup> FUENTES Carlos, *Territoires du temps*, pp. 196-197.

b) Les modalités de la représentation littéraire de l'espace et du temps dans la fiction.

Si Paul Ricœur peut faire du récit le lieu de la résolution d'une expérience contradictoire du temps, déchirée entre un vécu subjectif et la mesure objective des procès et des changements qui affectent le monde, c'est bien parce que la représentation narrative du temps est multidimensionnelle et autorise des jeux et expérimentations divers.

Au premier rang des expériences du temps avec lesquels peut jouer le récit se place l'articulation de la durée fictive de l'intrigue et du rythme de la narration. On sait que cette question a été investie par la théorie littéraire en tant qu'elle engageait la vraisemblance de l'expérience temporelle dans le cadre des trois unités au théâtre : la durée de l'intrigue – une journée – devait pouvoir être mesurée à celle de la représentation théâtrale. De ce point de vue, le roman opère une révolution et le théâtre lui emboîte le pas : la durée de l'intrigue et le rythme de la narration, son ouverture et sa clôture ne sont plus contraintes. Elles ouvrent la possibilité de jouer sur toutes sortes de décalages : ellipses qui permettent d'évoquer dix ans en une page, effets de ralentis grâce auxquels quelques minutes d'une intrigue occupent des dizaines de pages et dramatisent l'instant vécu. L'articulation entre durée de l'intrigue et rythme du récit autorise toutes les expérimentations qui rendent compte du décalage constant entre le temps vécu subjectivement et sa mesure objective, extérieure, que Genette analyse sous le terme d' « *anisochronies* ». <sup>267</sup>

Cette expérience contradictoire du rapport entre « *temps de l'histoire* » et « *temps du récit* » se manifeste également dans la rupture du déroulement chronologique. Comme le terme l'indique, la chronologie, en même temps qu'elle propose une représentation linéaire des procès, engage un discours et une cohérence raisonnée, autrement dit, la succession des événements invite à motiver certains enchaînements, à substituer aux connecteurs strictement temporels des connecteurs logiques. Analepses et prolepses, associées le plus souvent au rêve, introduisent une rupture dans les enchaînements chronologiques et réinvestissent certains moments du passé ou anticipent sur les procès à venir. Les époques se télescopent alors et invitent à penser d'autres relations de causalité. Ces procédés témoignent du vécu subjectif des êtres humains qui interprètent les événements qui les affectent à la lumière d'une histoire personnelle, familiale ou sociale dont la profondeur va bien au-delà des causes immédiates des procès en cours. Toutefois les ruptures chronologiques peuvent engager une lecture de

---

<sup>267</sup> GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 122-130.

l'histoire qui ne saurait se cantonner à un vécu psychologique : lorsque le passé fait irruption au cœur du présent, il vient briser la linéarité du temps et ouvre la voie à des approches cycliques, ou « *en spirale* » des procès historiques. Pour un grand nombre de sociétés, et pour les sociétés océaniques en particulier, les événements présents ne sont pas plus le résultat de causes immédiates et visibles que la maladie n'est l'effet d'un dysfonctionnement physiologique, d'un virus ou d'une bactérie. Ils peuvent puiser leurs racines dans des causes beaucoup plus lointaines, qui nécessitent des investigations poussées et complexes. De nombreux récits de fiction océaniques exploitent les procédés de rupture chronologiques et l'interrogation des processus historiques qu'ils engagent. Plusieurs romans de Witi Ihimaera se construisent ainsi autour d'une rumination inquiète de l'histoire familiale, qui risque toujours d'échouer dans ses tentatives pour mettre à jour les origines du mal qui ronge les vivants. L'espace et la durée dans laquelle s'inscrivent le parcours et l'évolution d'un personnage engagent ainsi une figuration du destin humain et des motifs qui y président

Mais le temps, comme l'espace sont également des thèmes que les œuvres explorent à plusieurs niveaux. Ils sont tout d'abord l'objet d'une appréciation subjective et affective de la part des personnages, suscitant angoisse, nostalgie, plénitude, etc. Dans le roman, le temps et l'espace peuvent être vécus dans l'harmonie, comme ils peuvent constamment échapper au personnage voué à une course effrénée pour ne pas être rattrapé par le temps. Le traitement thématique et symbolique des références au temps et à l'espace laisse ainsi affleurer des modèles de compréhension de l'histoire et de la manière dont les hommes habitent le monde. L'attachement à un lieu, souvent associé à l'origine, la centralité qui lui est conférée et la polarisation de l'espace figuré par le texte qui en découle peuvent être le plus souvent reliés à un rapport au temps duel : au temps de l'origine et de l'adéquation avec soi-même s'oppose un espace-temps étranger qui échappe au sujet ou le dévore. Le mode sur lequel est vécu le rapport à l'espace et au temps – nostalgie ou au contraire foi dans le développement du destin personnel, goût de l'aventure – illustre ainsi une vision de l'histoire.

Le temps historique est lui, d'ailleurs, thématiqué dans le texte littéraire qui découpe, à la manière du discours historique, des durées et crée ses propres périodisations dans le destin collectif des hommes, tout en leur donnant sens et valeur symbolique. Même lorsque le récit de fiction ne paraît pas construire de périodisation historique, le déploiement de l'intrigue implique toujours au moins l'identification d'une origine et d'une fin : le commencement ne peut difficilement être dépourvu de valeur symbolique dans la fiction : il relève toujours un peu d'une origine, avec toute la dimension mythique dont elle peut être porteuse, de même que la fin vient clore un destin qu'elle charge de sens. Le récit de fiction, dès lors qu'il

représente le destin humain, produit une philosophie de l'histoire. L'absurdité du destin narratif n'est d'ailleurs que la manifestation d'une nouvelle philosophie de l'histoire, comme le montrent les romans existentialistes.

Le récit de fiction produit toujours une conception de la temporalité et de l'histoire des hommes : en fonction des choix génériques de l'œuvre, se déploie pour les personnages la possibilité d'une réconciliation avec leur destin et leur histoire ou au contraire, le risque d'être dévorés par une fatalité qui les détruit ou les rend étrangers à eux-mêmes. La mise en scène du destin, en même temps qu'elle assigne un sens aux procès historiques, ouvre également la possibilité de confronter des expériences divergentes et fracturées du temps, et, par exemple, la violence de l'irruption d'un espace-temps occidental, centralisé et linéaire, qui vient bouleverser les repères et les fonctionnements spatio-temporels océaniques et égarent l'individu. L'un des objets des récits de fiction océaniques, ceux d'Albert Wendt par exemple, est ainsi d'interroger la rencontre d'espaces-temps contradictoires, issus de traditions culturelles radicalement différentes, qui peuvent s'opposer mais aussi produire de nouveaux modèles syncrétiques.

S'agissant de la dimension culturelle du rapport au temps et de sa représentation dans le récit, la réflexion menée par P. Ricœur dans *Temps et Récit* ménage des pistes de réflexion particulièrement intéressante, car elle permet d'appréhender les variations qui peuvent exister dans l'approche de la temporalité et de l'histoire. En reprenant la réflexion d'Aristote, P. Ricœur montre que la mise en intrigue narrative s'efforce de créer une concordance à partir d'éléments discordants et résout ainsi les contradictions sur lesquelles butent les philosophes. Il distingue trois stades de la *mimésis* : celui de la préfiguration, qui puise dans l'expérience du monde réel une précompréhension de l'action, de sa valeur symbolique et de son caractère temporel (*Mimésis I*), celui de la configuration, de la mise en ordre au sein du récit d'actions/d'épisodes successifs dont l'histoire fera un tout (*Mimésis II*), et celui de la refiguration (*Mimesis III*), « *intersection entre le monde du texte et le monde de l'auditeur ou du lecteur* », <sup>268</sup> qui enrichit et recompose ainsi sa perception du monde. Mimesis I et Mimesis III engagent ainsi le lien du récit de fiction au monde réel et aux représentations culturelles de celui-ci : si la configuration de l'expérience du temps vient puiser dans une précompréhension de l'action, de son sens, de sa valeur et de son caractère temporel, il faut du même coup admettre que cette précompréhension sera variable d'un point de vue culturel. Mais la variation culturelle intervient également au cours de *Mimésis II* et *Mimésis III*, dans le jeu

---

<sup>268</sup> RICŒUR Paul, *Temps et Récit, Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*, p. 136.

avec ce que P. Ricœur appelle « *traditionalité* », « *le jeu entre innovation et sédimentation* »<sup>269</sup> que constitue toute intertextualité. Cet aspect est d'autant plus important que les récits de fiction océaniens héritent d'une intertextualité multiple. Ils entrent en effet en dialogue avec au moins quatre ensembles discursifs :

- celui des traditions orales kanak ou maori,
- celui des recompositions identitaires syncrétiques, issues en particulier du champ religieux ou politique,
- celui des textes issus des traditions littéraires occidentales,
- celui des textes postcoloniaux ou postmodernes, particulièrement crucial pour des raisons d'affinités éthiques et politiques, mais distinct du second ensemble dans la mesure où il tend à en contester à la fois la prééminence et les fondements philosophiques et idéologiques.

Cette porte ouverte à la variabilité culturelle nous autorise à émettre l'hypothèse que les récits de fiction explorent les traits proprement océaniens, au même titre que des traits occidentaux ou syncrétiques, d'un espace-temps qui plonge ses racines à la fois dans une expérience du monde et dans l'héritage d'une intertextualité et d'une langue océanienne. Il faut donc être très attentif au rapport qu'entretiennent les récits de fictions avec les héritages discursifs et narratifs multiples qui les nourrissent.

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 145.

## Conclusion de la première partie.

Les préalables théoriques envisagés dans cette première partie doivent nous fournir les outils indispensables à l'analyse des récits de fiction océaniens.

Le rapport entre histoire et mémoire intéresse le récit de fiction dès lors qu'il s'empare de la représentation du passé. On peut notamment émettre l'hypothèse qu'il instaure une forme de dialogue entre histoire et mémoire et contribue ainsi à refuser la prééminence de l'une sur l'autre, que l'historique pense l'emporter sur le mémoriel ou l'inverse. La fiction tient un discours sur le passé, sur ses relations avec le présent, joue de son ambiguïté référentielle et ce faisant, suggère d'autres manières de comprendre l'histoire.

Ces premiers chapitres nous ont également indiqué à quel point nous devrions être attentifs aux configurations de l'espace et du temps que déploie le récit de fiction, car elles mobilisent autant de représentations de l'histoire. L'analyse de ces configurations engage la construction narrative des textes, mais aussi, on le verra, les genres auxquels ils se rattachent, leurs codes, leurs thèmes et leurs registres et suppose donc une description systématique des figures de l'histoire, de l'espace et du temps.

Cette démarche est d'autant plus cruciale dans le cas des littératures océaniques qu'il nous faudra isoler ce que les récits de fiction empruntent à l'intertextualité plurielle qui les nourrit : que doivent-ils aux représentations occidentales ou postcoloniales ? En quoi explorent-ils une conception de l'espace, du temps et de l'histoire proprement océanique ?

Nous aborderons les pistes de réflexion ouvertes ci-dessus dans deux grandes parties, articulées autour de deux approches de la notion d'histoire.

Il s'agira dans notre seconde partie d'envisager l'histoire et la mémoire comme relations d'événements passés et de décrire la façon dont le récit de fiction océanique en mobilise et en organise les figures. Nous nous interrogerons également sur le statut auquel prétendent les figures de l'histoire dans la fiction, en regard du discours historique.

La troisième partie s'intéressera davantage à la philosophie de l'histoire que construisent les récits de fiction océaniques, en développant une représentation originale de l'action humaine et du sens qu'on peut lui conférer, de l'espace et du temps. Nous pourrions ainsi conclure en essayant de mettre en évidence les différentes modélisations de l'histoire que produisent les récits de fiction océaniques.

DEUXIÈME PARTIE : FICIONS OCÉANIENNES  
ET REPRÉSENTATION DU PASSÉ

## INTRODUCTION.

De nombreux récits de fiction océaniens s'inscrivent résolument dans un contexte géographique, sociologique et historique océanien, volontiers réaliste et produisent ainsi un discours sur leur société et leur histoire.

De nombreux récits de fiction font le choix d'une perspective historique, ou au moins diachronique. Si l'on adopte le point de vue de G. Lukàcs<sup>270</sup> qui associe la naissance du roman historique en Europe à l'émergence d'une conscience historique de masse consécutive à la Révolution française et aux bouleversements politiques du début du XIX<sup>ème</sup> siècle, le souci océanien de figurer l'histoire s'impose comme une évidence. Bien des facteurs ont contribué à aviver la conscience historique océanienne : les bouleversements liés aux procès coloniaux, l'émergence d'une conscience politique et culturelle collective hantée par la menace d'une déperdition socioculturelle et le sentiment d'une accélération du temps provoquée par ce qu'on a successivement désigné comme la « modernité », puis la « mondialisation » ou l'occidentalisation des modes de vie. La périodisation proposée par un intellectuel océanien tel que Vilsoni Hereniko est révélatrice du caractère central de la période coloniale comme du sentiment que l'époque contemporaine est caractérisée par une rupture radicale avec le passé :

*I divide Pacific history into three phases using a Rotuman point of view that corresponds to the perspective of other Pacific groups : ao maksul ta (time of darkness), ao taf ta (time of light), and ao fo'ou ta (new time). These three phases coincide with the Euro-American categories of pre-colonial, colonial, and postcolonial.*<sup>271</sup>

L'approche de Vilsoni Hereniko ouvre des pistes de réflexion intéressantes concernant le « sentiment de l'histoire » : bien qu'opposées autour des notions d'obscurité (païenne) et de lumière (chrétienne), les deux premières périodes forment néanmoins un ensemble que l'opinion commune semble ressentir comme « traditionnel », puisqu'il entre en opposition avec l'époque « nouvelle », celle du changement et de la rupture avec le passé. On peut dès lors émettre l'hypothèse que le sens de l'histoire est aujourd'hui dominé par deux aspects : d'une part, le sentiment d'une rupture avec le passé – qui peut impliquer une déperdition des

---

<sup>270</sup> LUKACS, *Le Roman historique*, Payot, reed. 2000.

<sup>271</sup> HERENIKO Vilsoni, « Representations of cultural identities », *Tides of History : the Pacific Islands in the twentieth Century*, HOWE K.R., KISTE R.C., LAL B.V. eds, Allen & Unwin, Australia, 1994, pp. 406-434.



traditions -, et d'autre part, la nécessité de sonder la complexité de l'héritage culturel océanien, qui mêle les influences précoloniales et chrétiennes. La définition de périodes historiques va de pair avec leur qualification éthique, d'inspiration chrétienne, autour de l'opposition entre « ombre » et « lumière ». Les écrivains contemporains ont d'autant plus à cœur d'interroger cette approche chrétienne de l'histoire océanienne qu'en découle une conception de l'homme et des valeurs socio-culturelles qui en font un sujet.

Le passé historique devient alors l'objet d'une exploration, qu'il s'agisse de se réapproprier les traits d'une identité qui semble se décomposer aujourd'hui ou d'établir l'archéologie du présent. Les références au passé sont omniprésentes dans les récits de fiction océaniens, bien qu'elles se présentent sous des formes très différentes et que les récits qui les mettent en scène relèvent de genres, ou de sous-genres narratifs qui peuvent sembler parfois très éloignés des formes canoniques du roman historique. La mise en scène du passé et de l'histoire repose donc sur des procédés très divers qu'il nous faut analyser : quels « passés » la fiction produit-elle et comment les figure-t-elle ?

Pour répondre à cette question, nous nous intéresserons d'abord à la diversité des figures du passé et de l'histoire que proposent les récits de fiction, à la manière dont ils les organisent sur le plan narratif. Nous verrons à cette occasion que le mode de représentation de l'histoire dans les récits de fiction engage le genre auquel ils se rattachent.

Nous nous intéresserons ensuite au point de vue sur l'histoire que les récits de fiction mettent en scène. Ils s'attachent bien évidemment à défendre une perspective océanienne sur le passé, mais nous verrons qu'ils défendent avant tout une approche polyphonique et insistent ainsi sur une relation plurielle et vécue avec le passé.

Les récits de fiction dramatisent ainsi le rapport au passé : il nous faudra donc interroger les ambiguïtés du régime référentiel des références qu'ils mettent en scène et qui leur permettent de promouvoir une représentation du passé, mais aussi de négocier ce qui peut être conçu comme de l'histoire.

## Chapitre 4 : Figures de l'histoire.

Aborder la question de la mise en scène de l'histoire dans la fiction suppose une compréhension large de ce qui « vaut pour de l'histoire » et en figure le contenu. C'est à tout ce qui se présente comme du passé qu'il faut s'attacher, car la fiction ne cesse de jouer sur les ambiguïtés de son régime référentiel, entre monde imaginaire et références vécues comme « réelles » par une communauté historique. Avant d'examiner le régime référentiel de la fiction et la façon dont elle joue avec l'historicité (chapitre 6), il convient de décrire les figures du passé qu'elle produit et construit : seule leur description méthodique nous permettra d'approcher le statut et les enjeux propres à la « mention » de « références historiques », selon l'expression de Paul Ricœur.<sup>272</sup> Chaque figure du passé importe dans la mesure où elle participe toujours à la refiguration de notre conception du réel, de la façon dont l'action humaine s'inscrit dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire de l'histoire.

On l'a vu avec M. Bakhtine, l'inscription du personnage dans le temps constitue un critère majeur de différenciation générique des récits de fiction. Il apparaît nécessaire d'examiner le statut des figures du passé et des procès temporels dans l'économie narrative en tant qu'il détermine les genres ou les sous-genres produits par les écrivains océaniens, et, avec eux, une conception de l'homme et de la société.

Toute une gamme de représentations du « passé » peut être mise en évidence : figurations d'ordre strictement fictionnel, références « quasi-historiques »<sup>273</sup> qui s'appuient sur un ensemble de représentations socio-historiques partagées par une communauté donnée ou encore figures symboliques dont la nature abstraite éloigne la représentation du passé des enjeux du réalisme romanesque pour en faire le lieu d'interrogations philosophiques, au sens où elles questionnent notre « ethos », notre manière d'être au monde.

Il s'agit dans ce chapitre de décrire sous quelles formes le passé peut être représenté dans la fiction océanienne contemporaine, avant d'envisager de quelle manière les configurations narratives les articulent et constituent ainsi des genres ou des sous-genres narratifs.

---

<sup>272</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, p. 233.

<sup>273</sup> L'expression est utilisée par Paul Ricœur dans *Temps et récit* pour préciser de quelle façon la fiction imite l'histoire : « *Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire.* » *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, p. 345.

## **4.1. Modes de représentation du passé historique.**

### **4.1.1. Les figures de l'histoire dans la fiction : une évidence complexe.**

La mise en scène de l'histoire dans le récit de fiction recouvre des formes aussi riches que diverses. Comme on l'a rappelé dans le chapitre 3, le récit de fiction ne cesse d'emprunter au récit historique et inversement. Le récit, en tant qu'il inscrit l'intrigue dans un espace et une durée construit nécessairement une diachronie et donc une forme d'historicité, collective ou individuelle. Cependant, si tous les récits de fiction produisent des représentations du temps et d'un « *quasi passé* », ils ne lui accordent ni la même place, ni le même statut, ni le même rôle dans le destin des personnages et la progression de l'intrigue. M. Bakhtine a ainsi montré que le roman d'aventures grec était caractérisé par « *un hiatus extra-temporel entre deux moments d'un temps biographique* », <sup>274</sup> une succession de péripéties se concentrant entre ces deux moments sans que les personnages ne soient affectés par le temps. L'absence d'indices historiques et de transformation des personnages figure ainsi un temps vide qui ne laisse aucune trace, où le passé ne joue aucun rôle puisque l'intrigue est gouvernée par le hasard.

On l'a signalé, dans le roman réaliste l'histoire joue en revanche un rôle fondamental, le destin des personnages étant déterminé à la fois par leur passé individuel et par les circonstances socio-historiques dans lesquelles ils se meuvent, là où d'autres genres narratifs mettent en œuvre une successivité dépourvue d'effets concrets : le personnage ne mûrit pas, ne vieillit pas, n'est pas affecté par des rapports sociaux et politiques mouvants.

Le roman moderne entretient donc des relations étroites et complexes avec l'histoire : il s'en nourrit, tout en ne pouvant revendiquer le même régime référentiel de vérité scientifique que le discours historiographique. Si pour Aristote <sup>275</sup> la fonction de la poésie est d'évoquer le possible et le général alors que l'histoire s'occupe du réel et du particulier, Ian Watt <sup>276</sup> associe étroitement la naissance du roman au réalisme formel – soit au souci de proposer une représentation crédible ou fidèle d'un contexte socio-historique particulier. Alors que la littérature classique s'articulait autour d'archétypes universels et intemporels – les passions humaines par exemple -, le roman moderne fait irruption sur le terrain de l'histoire et se consacre à la peinture d'individus dont l'existence est déterminée par des paramètres

---

<sup>274</sup> BAKHTINE Mikhail, *L'Esthétique du roman*, p. 242.

<sup>275</sup> ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, ed. Livre de Poche, 1990.

<sup>276</sup> WATT Ian, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, coll., Seuil, 1982, pp. 11-46.

sociologiques et historiques. Il convient ainsi de rappeler que le réalisme de Balzac est celui d'un auteur qui se présente comme « *un historien du présent* ». Comme l'a montré Gérard Gengembre, ce qui est original dans le roman moderne, c'est « *le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps.* »<sup>277</sup> Dès lors, la représentation romanesque est tout autant historique que sociale. Bien évidemment, les bouleversements engendrés par la Révolution française ne peuvent que rendre encore plus déterminante l'histoire du point de vue du destin des hommes et des sociétés : rien d'étonnant dès lors à ce que le XIX<sup>ème</sup> siècle soit celui du roman historique.

Néanmoins, une définition trop réductrice du « roman historique » masque le fait que le roman a fortement à voir, dès son origine, avec l'histoire. Certains en sont d'ailleurs arrivés à considérer que tout roman est, finalement, historique. G. Gengembre fait ainsi référence aux propos de Vincent Jouve, qui écrit :

*La dimension socio-historique d'un récit se manifeste aussi bien par des références précises à la société de l'écrivain que par ses effacements et ses silences. C'est également à son insu que le romancier participe de l'inconscient social : certains phénomènes internes au texte ne sont explicables que par le renvoi implicite à un intertexte culturel. Enfin, la relation du roman à l'Histoire passe par des relais de natures très différentes qui relèvent de l'idéologie, des discours en vigueur et des institutions.*<sup>278</sup>

Si les inscriptions et les rôles endossés par les figures du passé et de l'histoire dans le roman sont divers, on peut cependant postuler que le récit de fiction entretient toujours, de près ou de loin, une relation avec l'histoire. Mais il faut sans doute admettre dans le même temps qu'il n'y a pas un seul chronotope historique valable, fondé sur une conception moderne de l'histoire, mais une diversité de représentations de l'histoire, entendue comme discours sur l'inscription des hommes dans le temps. Le roman reste un descendant de l'épopée puis du roman de chevalerie qui relèvent également d'une relation privilégiée à l'histoire. Derrière chaque genre narratif se profile ainsi une relation à l'histoire et au temps. Il s'agit donc de mettre en évidence les figures du passé et de l'histoire qui sont privilégiées par les différents genres et sous-genres narratifs et d'analyser quelle philosophie de l'histoire ils engagent ainsi.

Pour en revenir à notre corpus, il faut constater que peu de récits de fiction océaniens sont exempts de portée historique. C'est déjà le cas des traditions orales : ainsi, comme l'ont

---

<sup>277</sup> GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, p. 23.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 13. Voir JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, SEDES, 1997, p. 102.

montré A. Bensa et J.C. Rivierre,<sup>279</sup> les *ténô*, les *jêmââ*, et les *jèkutâ* sont trois genres de l'aire paicî qu'on peut décrire comme des épopées ou des récits historico-mythiques et qui ont directement à voir avec l'histoire. Mais le conte (*tägadé*) offre lui aussi la possibilité d'une lecture historique, dans la mesure où il « *rend compte avec fidélité de l'univers sociologique où il apparaît.* »<sup>280</sup> D'autres récits oraux évoquent les relations coloniales sous la forme d'anecdotes amusantes, mais dont la dimension historique est incontournable. En témoigne l'histoire kanak de l'homme qui marchait avec ses compagnons et qui était si fatigué qu'il dormait debout et en arriva à trébucher sur un bœuf.<sup>281</sup> Derrière la plaisanterie, l'enjeu fondamental de cette anecdote est d'ordre historique : le bœuf n'est pas là par hasard. Les spoliations et la pression foncières en Grande Terre ont été largement générées par la pratique de l'élevage et une explosion du nombre de têtes de bétail, qui ravageait périodiquement les cultures kanak car les éleveurs refusaient de clôturer les pâtures. Le bétail en errance constituait également une menace pour les hommes. Comme l'a montré Alain Saussol, cette pratique de l'élevage est une des causes immédiates de la grande Révolte de 1878.<sup>282</sup> Enfin, si cet homme dort debout au point de trébucher sur un bœuf, c'est parce qu'à l'époque du régime de l'Indigénat et des travaux forcés, les hommes devaient se lever très tôt pour être sur la propriété des colons au petit jour, ce qui, ajouté aux travaux de la tribu, rendait la vie très fatigante. Omniprésentes, les références au passé ne sont cependant pas toujours explicites et exigent une lecture attentive. Il s'agit donc à présent de décrire les formes qu'elles peuvent prendre.

#### 4.1.2. Visages du passé.

On l'a vu, si les figures de l'histoire sont abondantes dans les récits de fiction océaniens, elles prennent des formes très diverses. On peut d'ailleurs en identifier des variantes assez proches : figures de l'histoire, figures du passé, figures de l'ancestralité ou de l'héritage. Afin de les décrire, on peut proposer une typologie fondée sur deux principaux critères : celui de leur caractère réaliste et celui de leur fonctionnement narratif.

Certaines figures de l'histoire peuvent être qualifiées de « réalistes » au sens où elles s'appuient sur des codes topographiques, sociologiques et historiques, tels que les a décrits R.

---

<sup>279</sup> BENSA Alban et RIVIERRE Jean-Claude, « De quelques genres littéraires dans la tradition orale paicî (Nouvelle-Calédonie) », *Journal de la Société des Océanistes*, N°50, tome XXXII, mars 1976, pp. 32-65.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>281</sup> « Histoire d'une promenade »/ « Nô né viëri », récit recueilli par Gabriel POEDI, manuscrit non publié, p. 184, archives familiales.

<sup>282</sup> SAUSSOL Alain, *L'Héritage*, *op. cit.*

Barthes qui produisent un effet de réel et permettent d'inscrire l'intrigue dans le cadre d'un imaginaire historique commun, de rattacher la trajectoire individuelle de personnages fictifs à la « grande histoire » collective, les références codées par une communauté donnée permettant ici d'articuler les deux niveaux.

Cependant, dans certains récits, l'histoire est figurée sous la forme d'un procès plus que sous la forme d'un cadre et de codes : elle est alors appréhendée sous l'angle du devenir qui affecte les personnages et les sociétés. Dans ce cas, les codes réalistes peuvent être absents, néanmoins, le passé fictif renvoie encore à une représentation de l'histoire, ne serait-ce que du point de vue des dynamiques individuelles et collectives qu'il contribue à dessiner. Dans certains cas, le passé fictif n'est que furtivement évoqué, mais sans être directement représenté, il sature le présent des personnages. Une véritable poétique de la trace<sup>283</sup> se développe ainsi dans bien des œuvres de fiction océanienne.

Enfin, il faut mentionner certaines figures plus symboliques de l'histoire – qui pourraient plus justement être désignées comme des figures de l'ancestralité. Parfois essentialistes, elles s'inscrivent difficilement dans une perspective historienne moderne : elle relèvent davantage d'un rapport mythique au passé et plus précisément à l'origine qui peut trouver à s'incarner dans des lieux ou des objets. Elles revendiquent, donc bien souvent une autre relation au passé mais qu'on ne peut négliger si l'on veut cerner les représentations de l'histoire construites par les récits de fiction océaniens.

#### a) Cadres et codes socio-historiques.

C'est d'abord aux cadres et aux codes socio-historiques les plus habituels qu'il faut s'intéresser puisqu'ils déterminent la dimension sociologique et historique des récits de fiction, en utilisant des codes caractéristiques du roman réaliste ou historique. Il faut préciser ici que la notion d'histoire est comprise dans un sens très large : il s'agit aussi bien de l'histoire de périodes éloignées et étendues dans le temps que d'une histoire « *du temps présent* » à la manière de Balzac. Ce qui définit l'histoire ici, c'est moins la situation du cadre

---

<sup>283</sup> Paul Ricœur souligne dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, l'importance de la problématique de la trace, de l'empreinte laissée par le passé, dont il distingue trois emplois : « *la trace écrite* », archivée de l'historien, la « *trace psychique* », affective et la « *trace cérébrale* » des neurosciences. La problématique de la trace renvoie à l'irréductibilité de la persistance du passé en même temps qu'à la complexité de sa manifestation. RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, pp. 16-18.

et des événements dans le passé que la signification collective, sociale et politique qui leur est attribuée.

### *Fonctionnement des codes socio-historiques*

Il faut noter que certains épisodes sont évoqués de manière explicite, alors que d'autres ne sont que faiblement contextualisés et font signe vers l'histoire de manière plus implicite. Cette variété dans la présentation des références historiques a des implications qui vont bien au-delà du simple jeu formel : on le verra, elle a une incidence sur le statut référentiel des figures du passé et relève d'une stratégie discursive. Là où certains récits intègrent les références historiques dans le devenir des personnages et de leurs familles et explorent ainsi la façon dont le passé a pu être vécu, d'autres récits adoptent en revanche explicitement une position polémique vis-à-vis d'épisodes historiques précis.

De nombreux récits de fiction océaniens font référence à des événements historiques réels, mais ceux-ci sont identifiés avec des degrés de précision variables et s'appuient sur des stratégies d'authentification très différentes. Dans les récits de Patricia Grace et de Déwé Gorodé, le contexte et les références restent relativement flous car ils se déploient le plus souvent à partir d'un point de vue singulier et subjectif qui n'affiche pas de visée historique. Dans *Baby No-Eyes* comme dans « Utê Mûrûnû », on le verra, la mémoire des épisodes historiques est transmise d'une génération à l'autre par les grand-mères le plus souvent. Par contre, les références historiques sont souvent beaucoup plus précises dans les récits de Witi Ihimaera, assumées par un narrateur qui propose un point de vue beaucoup plus tranché et polémique sur le passé et dont l'*ethos* se rapproche de celui de l'historien.

Comme l'a analysé R. Barthes, l'identification de la dimension historique d'éléments textuels s'appuie sur l'utilisation d'un code partagé par l'auteur et le lecteur, qui fonctionne comme un renvoi à un discours, un stéréotype ou « à une culture antérieure ou ambiante ».<sup>284</sup> L'utilisation d'un code reconnu et partagé insère du sens et entre dans la construction du dispositif que constitue le texte. Notre propos n'est pas ici d'entrer dans une analyse du fonctionnement textuel, mais de repérer quels codes sont mobilisés par le récit de fiction lorsqu'il s'agit de faire référence au passé ou à l'histoire.

---

<sup>284</sup> BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, p. 300.

Certains récits de fiction font ainsi le choix d'un code historique explicite, emprunté à une histoire officielle, alors que d'autres s'appuient sur un code historique implicite, qui s'appuie davantage sur la mémoire d'un groupe.

Les références à l'histoire peuvent être implicites, dans la mesure où le code utilisé n'apparaît pas immédiatement comme historique, ou du moins pas à tous les lecteurs. Ainsi, dans la nouvelle de Déwé Gorodé, « La Saison des pommes kanakes », la référence à l'histoire est oblique. L'histoire coloniale n'en est absente qu'en apparence : elle est représentée à travers ses effets sur le monde kanak et dans des marques qui jalonnent son espace.

Elle s'incarne par exemple dans « *les fils barbelés clôturant une immense cocoteraie de colon* » que longent le jeune narrateur, son frère et ses papas, « *où paissaient tranquillement quelques vaches bien grasses en compagnie d'un taureau [...]* »<sup>285</sup> L'allusion aux barbelés comme indicateurs de la situation coloniale n'est pas exceptionnelle ; on la retrouve dès l'incipit d'« Utê Mûrûnû » : « *Dui Nâtêi achevait de clouer le crampon qui devait fixer la troisième rangée de barbelés.* »<sup>286</sup> Ici, les barbelés renvoient aussi au régime de l'indigénat et au travail forcé des kanak : il est signalé plus loin que Dui Nâtêi « *travaillait pour les prestations depuis trois semaines* », sur une « *propriété privée des popwaalé* ». Si on peut considérer que le terme « prestation » relève d'un code historique explicite, la clôture en barbelé incarne tout autant le processus colonial de spoliations foncières : elle est l'empreinte affirmée dans le paysage d'une appropriation des terres par les colons qui interdit le passage et entrave la circulation, comme l'a fait le régime de l'Indigénat. La référence au bétail du colon et la peur ressentie par le jeune narrateur sont également significatives : la mise en place d'un système d'élevage semi extensif, outre les spoliations foncières, a généré de nombreux conflits du fait des ravages que le bétail pouvait faire dans les cultures kanak et du danger que représentaient les bêtes errantes.

La référence aux effets de la colonisation, et en particulier à la spoliation des meilleures terres au profit des colons se poursuit dans « La Saison des Pommes kanakes » lorsque le grand-père du narrateur décrit leurs terres et leur tribu : « *Nous n'étions que des va-nu-pieds aux maigres champs coincés sur des collines à niaoulis entre la montagne et l'océan.* »<sup>287</sup> De fait, les spoliations foncières ont installé les réserves des tribus dans les espaces les moins

---

<sup>285</sup> GORODE Déwé, « La Saison des pommes kanakes », *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, p. 71.

<sup>286</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier », *ibid.*, p. 5.

<sup>287</sup> GORODE Déwé, « La saison des pommes kanakes », *ibid.*, p. 72.



fertiles et les moins accessibles, vers les montagnes, en altitude, ou dans le fond des vallées, ou parfois, sur quelques maigres terres côtières.

Enfin, dans cette nouvelle, c'est le personnage de la « *fiancée de la terre rouge* », l'acariâtre belle-sœur du narrateur issue de « *clans miniers* », qui incarne un des effets du processus colonial : l'exploitation du nickel en Grande-Terre. Son mauvais caractère est associé explicitement aux atteintes portées à sa terre d'origine :

*La fiancée de la terre rouge, fière comme ses cimes de nickel, et peut-être écorchée comme elles, qu'en savions-nous, ne risqua ni sourire qui eût pu m'appriivoiser ni geste qui eût pu nous charmer.*<sup>288</sup>

L'enjeu historique est identifié par le lecteur à partir d'un « code historique », qui reste assez vague et ne permet pas d'identifier immédiatement un lieu et une époque précise : « *colon* », « *minier* », « *prestations* » : autant de termes qui inscrivent l'intrigue dans le cadre de l'histoire coloniale et du régime de l'indigénat. Le code topographique lui aussi reste imprécis : il permet d'identifier des espaces caractéristiques de la Grande-Terre, mais pas une localité précise. Seuls les indices linguistiques avec l'emploi de mots paicî invitent à penser que les intrigues se déroulent dans cette aire linguistique – qui reste assez vaste. La relative imprécision du lieu et de l'époque permet au cadre, aux agents et aux événements mis en scène par la fiction de valoir pour l'ensemble de l'histoire coloniale telle que l'ont vécue les Kanak.

Les références implicites au passé historique sont identifiables au sein d'une même communauté culturelle. Comme l'indique Déwé Gorodé au cours d'un entretien avec Blandine Stefanson, les références, si elles ne sont pas explicitement marquées du sceau d'une date, renvoient cependant à un passé vécu. Elle évoque ainsi le café, plante coloniale par excellence, qui a largement mobilisé la main d'œuvre kanak au temps de l'Indigénat :

*[...] celui qui représente le monde blanc dans le contexte colonial, c'est le gendarme ou le colon qu'on va voir parce qu'on va travailler dans sa caférie. Dans « Utê Mûrûnû », il y a les deux filles qui se sauvent parce qu'elles étaient en train de travailler avec leurs parents dans la caférie. Dans L'Agenda, il y avait cette usine à café que voyait le passeur. Le café n'est pas quelque chose d'innocent, parce que le caféier a été une plante imposée, pour sa rentabilité économique.*<sup>289</sup>

Le passé n'est donc pas convoqué de manière explicite par un regard « historien » surplombant, il est implicitement contenu dans les objets et les personnages qui organisent

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>289</sup> STEFANSON Blandine, « Entretien avec Déwé Gorodé », *Notre librairie : Revue des littératures du Sud*, n°134, mai-août 1998, *Littérature de Nouvelle-Calédonie*, p. 83.

l'espace et balisent le récit et ce contenu ne peut être identifié comme « historique » que par une réception qui partage déjà ces référents socioculturels. L'intérêt de cette stratégie de référence oblique à l'histoire est qu'il ne détache pas le regard de son objet : le passé historique est évoqué du point de vue de ceux qui l'ont vécu et non par un historien détaché de ce passé. Il s'agit de reconstituer par le biais de la fiction le point de vue des acteurs de ce passé, de cerner leurs motifs et leurs affects. La fiction se positionne ainsi en marge du discours historique, en se débarrassant de tout souci chronologique au profit d'une perception subjective et « qualitative » des événements et procès historiques vécus par le groupe.

Les mêmes procédés de référence implicite au passé peuvent être identifiés dans les romans et nouvelles de Patricia Grace. Comme Déwé Gorodé, Patricia Grace présente les références à l'histoire de manière diffuse et allusive. Elle explique ainsi que l'intrigue du roman *Potiki*, qui évoque la lutte d'une communauté maori contre des promoteurs immobiliers, est inspirée de faits réels : l'affaire de « *Bastion Point* », de « *Raglan golf course* » et des tensions qu'a connues sa propre communauté.

*There are several incidents which legitimize the writing of Potiki – before and after the writing of the book. There are cases quite well known to us. One is Bastion point. [...] That was one big event, and there was the Raglan golf course. [...] But I suppose the most important thing for me was the things that have happened in the community I live in.*<sup>290</sup>

Néanmoins, l'intrigue et les personnages du roman sont imaginaires, ces événements historiques réels ne sont jamais cités comme tels et du même coup les événements renvoient à une expérience générique de la colonisation, de ses conséquences foncières et des tensions liées à différentes conceptions de la mise en valeur des terres. Le caractère implicite de la référence au passé historique lui assigne ainsi une valeur globale.

Dans *Baby No-Eyes*, les références au passé restent floues mais renvoient à des tendances générales de l'histoire coloniale, en fonction de leur importance pour le monde maori. Elles peuvent être symbolisées par des personnages. Ainsi, le personnage de Billy Silk, le baleinier, représente la période des premières installations d'Européens et leur union avec des femmes maori. Parfois, les événements, s'ils ne sont pas explicitement situés, rendent compte des

---

<sup>290</sup> TAUSKY Thomas E., « Stories That Show Them Who They Are » : an interview with Patricia Grace, *Australian & New-Zealand Studies in Canada*, n° 6, Fall 1991, pp. 90-102, pp. 97-98. Les événements évoqués sont tous liés à des conflits fonciers avec la Couronne ou des compagnies privées autour de la propriété de terres maori. Proposition de traduction : « Il y a plusieurs incidents qui justifient l'écriture de *Potiki* – avant et après l'écriture du livre. Il y a des cas qui sont bien connus de nous tous. L'un d'eux est *Bastion Point* [...] Ça, c'était vraiment quelque chose, et il y eut aussi l'affaire du terrain de golf à Raglan [...] Mais ce qui compte le plus pour moi, toute réflexion faite, ce sont les choses qui se sont passées dans la communauté dans laquelle je vis. »

changements globaux liés à la présence européenne et qui ont profondément affecté le monde maori. Un point de vue « historien » se dessine alors :

*When the Pakeha came in his pretty ships with their ugly cannons and guns, those old ones who were enemies to each other began to trade for muskets because vengeance was of such great importance to them. But it was only some people who had access to this trade. Others, unable to get muskets, were made vulnerable. War became different after the coming of guns. Life became different. From that time on there was death like there never had been before.<sup>291</sup>*

Les événements en question ne sont pas datés et le lecteur doit faire un effort de reconstitution historique pour parvenir à les situer. En revanche, ils illustrent très clairement les bouleversements sociaux, économiques et politiques irrémédiables engendrés par le procès colonial :

*[...] There were piles and piles of dead. So many dead.*

*Too many dead for the death customs to be carried out in the way laid down, too many dead for the ovens and stomachs of the avengers. The all-important genealogies were being affected, whole families were disappearing, lands and food sources were being abandoned, negotiations were not able to take place, liaisons were not able to be made according to tradition. The world had changed forever.<sup>292</sup>*

Les événements qui affectent les personnages fictifs de *Baby No-Eyes*, affranchis de toute référence à une situation particulière, prennent une valeur générale et symbolisent l'histoire commune. Du même coup, la disparité des situations locales est laissée de côté. La valeur générale des événements décrits, tout en occultant les conflits internes au monde maori, tend à promouvoir une histoire unifiée – et unificatrice, dotée d'une dimension assez fortement didactique. La fiction permet ici de vulgariser les aspects les plus marquants de l'histoire coloniale.

La perspective adoptée par Witi Ihimaera est souvent très différente : les spécificités du vécu historique d'un groupe – *Te Whanau a Kai* – sont volontiers mises en évidence, tout

---

<sup>291</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, p. 109. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-KLIJN, 2006): « *Quand le Pakeha est venu dans son joli bateau avec ses vilains canons et ses vilains fusils, ces anciens qui étaient ennemis ont commencé à faire du commerce contre des mousquets, parce que la vengeance était d'une telle importance pour eux. Mais seul un petit nombre avait accès à ce négoce. D'autres, qui ne pouvaient pas obtenir de mousquets, se sont retrouvés vulnérables.*

*La guerre a changé après l'arrivée des fusils. La vie a changé. A partir de ce moment là la mort a été plus présente que jamais. »*

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 109-110. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-KLIJN, 2006): « [...] il y a eu des piles et des piles de morts. Tant de morts.

*Trop de morts pour qu'on puisse satisfaire aux rites mortuaires comme le voulait la coutume, trop de morts pour les fours et les estomacs des vengeurs. Les généalogies si importantes en étaient affectées, des familles entières disparaissaient, les terres et les sources de nourriture étaient abandonnées, les négociations ne pouvaient avoir lieu, les liens ne pouvaient se faire selon la tradition. Le monde avait changé pour toujours. »*

comme les rivalités entre les groupes, ce qui ne l'empêche pas de mettre l'accent sur ce qui définit une expérience coloniale commune. Dans *The Dream Swimmer*, lorsqu'est évoquée la figure du prophète Rua, qui s'était autoproclamé successeur de Te Kooti, le narrateur rappelle qu'il n'a pas été suivi par les gens de Poverty Bay, et que le parlementaire Wi Pere s'était fortement opposé à lui. Il attribue à sa grand-mère Riripeti Pere, fille adoptive de Wi Pere, les paroles suivantes :

*'Rua's camp was at Rangitata, which was our ancestral land, not his. When Wi pere found out, he was exceedingly angry. He called upon government and Colonel Porter to throw him out.'*<sup>293</sup>

Plus loin, il cite Wi Pere en tant que témoin :

*Witness 5: Wi Pere Halbert, Maori parliamentarian, anecdotal reminiscence to descendant Te Haa Ihimaera Smiler Jr*  
*You want to know the reason why Rua and his people went on the move? I'll tell you why. When Rua and his followers heard the names of Colonel Porter and myself mentioned, they became scared and cleared out.*<sup>294</sup>

Dans le même temps, la mémoire de Rua est réhabilitée par Riripeti Pere, au-delà des conflits qui ont pu opposer les acteurs de l'époque, au titre de la résistance farouche qu'il a livrée au pouvoir colonial *pakeha*, assimilé à celui de « Pharaoh » par le mouvement millénariste inspiré de l'Ancien Testament dont Rua était devenu le leader :

*'Nevertheless, Grandson, even we in the Waituhi acknowledge Rua Kenana's great patriotism and his leadership of the maori sovereignty movement among the people of Tuhoe, particularly our kin of Maungapohatu and Te Waimana.'*<sup>295</sup>

L'histoire mise en scène dans les romans de Witi Ihimaera ne fait ainsi jamais l'économie de sa complexité. Ses romans abondent en références réelles très localisées. Dans *Whanau II*, les groupes ayant soutenu la répression européenne sont clairement nommés, illustrant ainsi la diversité des choix et des réactions déclenchées par la pression coloniale. Dans ce passage est ainsi évoquée la répression conduite par les forces coloniales contre les tribus rebelles de Poverty Bay :

---

<sup>293</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 134. Proposition de traduction : « Le camp de Rua se trouvait à Rangitata, qui était notre terre ancestrale, pas la sienne. Quand Wi Pere l'apprit, il se mit dans une colère noire. Il fit appel au gouvernement et au colonel Porter pour le faire jeter dehors. »

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 136. Proposition de traduction : « Témoin 5: Wi Pere Halbert, parlementaire maori, évocation anecdotique à l'intention de son descendant Te Haa Ihimaera Smiler junior  
Tu veux savoir la raison pour laquelle Rua et les siens sont partis, je vais te la dire. Quand Rua et ses fidèles entendirent mentionner le nom du colonel Porter et le mien, ils prirent peur et disparurent. »

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 132. Proposition de traduction : « Néanmoins, mon petit-fils, même nous à Waituhi devons admettre le grand patriotisme de Rua Kenana et son rôle de dirigeant du mouvement Maori pour la souveraineté au sein des Tuhoe, et en particulier de nos parents de Maungapohatu et Te Waimana. »

*The soldiers were a squad of Hawke's bay Colonial Defence Force. They were laughing and boasting because, after some months when the military campaign hung in the balance, they were gaining the upper hand on the East Coast. Henare Potae and loyalist Ngati Porou forces were helping them.*

[...]

*'We'll do it, boyo, [a] soldier laughed. « Hirini Te Kani has now declared himself to be on the side of the Crown and Rongowhakaata loyalists have joined him. »<sup>296</sup>*

La diversité des choix historiques, le conflit et l'ambivalence ne sont donc, comme nous l'avons vu, pas traités de façon allusive chez Witi Ihimaera. Ils semblent au contraire constituer des moteurs de l'intrigue, comme ils sont ceux des procès historiques : ainsi, dans *The Matriarch* comme dans *Bulibasha, King of the Gipsies*, le conflit n'oppose pas seulement différentes tribus et iwi, mais se manifeste également au sein d'une même famille.

Dans le même temps, les codes sociohistoriques utilisés sont extrêmement précis : dates, personnages et circonstances historiques sont notés méticuleusement. Les récits sont localisés autour d'un village réel, Waituhi, situé près de Gisborne dans la région de Poverty Bay – Turanganui. Les romans les plus récents de Witi Ihimaera manifestent d'ailleurs une volonté d'inscrire l'ensemble des romans dans un même univers de référence, faisant de l'œuvre un ensemble cohérent, un monde qui vise un effet de totalité au sens où Balzac avec la *Comédie Humaine* ou Zola avec *Les Rougon-Macquart* ont pu le faire. Les deux romans *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* forment une « bilogie » dans laquelle le principal narrateur, Tamatea Mahana raconte l'histoire de sa famille. Les deux romans font du village de Waituhi et de l'une de ses maisons communes, Rongopai, leur centre géographique. Si le premier roman de Witi Ihimaera, *Tangi*, se situait également à Waituhi, aucun élément ne permettait de le rattacher explicitement à cette bilogie. Par contre, la nouvelle version de ce roman, *The Rope of Man*, publiée en 2005, prend soin de situer Tama, le narrateur de *Tangi*, dans la famille Mahana : il est le fils de Rongo, un frère cadet de Te Ariki Mahana, et donc le cousin du narrateur de *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* ainsi que le petit fils d'Artémis/Riripeti Pere-Mahana, « *the Matriarch* » :

*Te Kooti's warrior ways were taken up by Dad's mother, my grandmother, Riripeti Mahana, from whom I am descended. Riripeti tried her best to get the land back. She and her husband, Grandfather Ihaka, had fourteen children. Dad and uncle Pita were the*

---

<sup>296</sup> IHIMAERA Witi, *Whanau II*, pp. 89-90. Proposition de traduction : « Les soldats étaient une escouade des Forces Coloniales de Défense de Hawke's Bay. Ils riaient et se vantaient, parce qu'après quelques mois durant lesquels l'issue de la campagne militaire fut incertaine, ils étaient en train de prendre l'avantage sur la Côte Est. Henare Potae et les forces loyalistes des Ngati Porou les y aidaient. 'On va y arriver, mon gars, dit un soldat en riant. « Hirini Te Kani a maintenant déclaré qu'il était du côté de la Couronne et les Loyalistes de Rongowhakaata l'ont rejoint. » »

*youngest. Before she died, Riripeti anointed a successor, my cousin, Tamatea, overseas right now; it was his father, Riripeti's eldest son, Te Ariki, who headed the clan.*<sup>297</sup>

L'œuvre de Witi Ihimaera tend ainsi à former un monde unifié et cohérent. On retrouve dans *The Rope of Man* comme dans *The Matriarch* une description très précise et réaliste de la maison commune de Waituhi, Rongopai.

En dehors du code topographique, le code historique est également très précis dans les romans de Witi Ihimaera. Ainsi, on l'a vu, dans *The Matriarch*, l'histoire de la destitution de Rakaihikuroa et de son fils est datée assez précisément – on sait qu'il a vécu avant 1650. L'arrivée de Cook est également datée, au jour et à l'heure près, très précisément, tout comme l'ensemble des épisodes qui relèvent de la période coloniale. Le prologue de *The Dream Swimmer*, consacré au personnage d'Artémis, est ainsi articulé autour de trois séquences, très précisément datées sur le plan historique, qui résument l'enfance et la jeunesse d'Artémis/Riripeti Pere et évoquent la naissance des parents du narrateur, Te Ariki et Tiana :

*2.40 a.m., 10 June 1886*  
*Gisborne, 14 May 1911*  
*9 December 1915*<sup>298</sup>

La première date est associée – arbitrairement - à la naissance d'Artémis par le narrateur : « *Nobody knows when Riripeti Pere, also known as Artemis, was born, but I like to think that it was at that time and during the turmoil of Tarawera.* »<sup>299</sup> Très précise, elle est particulièrement importante d'un point de vue historique aussi bien que symbolique : elle renvoie à l'éruption du Tarawera près de Rotorua, le 10 juin 1886, qui a profondément marqué la mémoire collective. L'éruption a en effet englouti le village maori de Te Wairoa et tué près de 150 personnes. En dehors de la signification symbolique de cet événement, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, la mention de cette date permet au narrateur d'inscrire le personnage de Riripeti dans la « grande Histoire » puisque sa naissance est associée à un des événements les plus vulgarisés de l'histoire moderne de la Nouvelle-Zélande.

---

<sup>297</sup> IHIMAERA Witi, *The Rope of Man*, 2005, p. 53. Proposition de traduction : « *Riripeti Mahana dont je suis un descendant, la mère de papa, ma grand-mère, hérita de l'âme guerrière de Te Kooti. Riripeti fit de son mieux pour récupérer les terres. Elle et son mari, grand-père Ihaka, eurent quatorze enfants. Papa et oncle Pita étaient les plus jeunes. Avant de mourir, Riripeti désigna un successeur, mon cousin Tamatea, qui vit à l'étranger aujourd'hui ; c'était son père, le fils aîné de Riripeti, Te Ariki, qui dirigeait le clan.* »

<sup>298</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, pp. 15-18.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 15.

### *La précision du code socio-historique et ses enjeux*

Les stratégies variables dans l'utilisation de codes socio-historiques interrogent. Quels peuvent être les enjeux de l'utilisation de matériaux historiographiques - une datation à l'occidentale par exemple - ou au contraire, du refus d'y avoir recours ?

On l'a vu, recourir à des références diffuses au passé historique permet à la fois de focaliser sur les aspects subjectifs et vécus de ce passé et de leur conférer une exemplarité : les événements évoqués valent pour l'histoire coloniale collective. Mais à l'intérieur d'un même récit, la précision du code historique peut varier : dans une nouvelle telle que « Utê Mûrûnû » de Déwé Gorodé, la précision du code historique utilisé diffère en fonction de l'époque concernée. Plutôt flou dans les premiers temps de l'histoire coloniale, quoiqu'on ait une datation approximative de la mort d'Utê Mûrûnû **3a**<sup>300</sup> – « *au début de ce siècle* » -, il devient de plus en plus précis et rejoint une chronologie occidentale. La Première Guerre mondiale est évoquée par une formule peu habituelle, qui évoque « *les soldats de Guillaume* ». <sup>301</sup> C'est à partir de la Seconde Guerre mondiale que le code historique se fait plus explicite, à travers l'évocation du « *short kaki des « Volontaires » pour la deuxième guerre mondiale des popwaalé qui tirait à sa fin* », <sup>302</sup> des « *anciens combattants de la première guerre mondiale* » <sup>303</sup> et du « *Bataillon du Pacifique* ». <sup>304</sup> Des dates apparaissent pour évoquer la période contemporaine, les « *années soixante* », les « *années soixante-dix* », « *l'année précédant le début des "événements"* ». <sup>305</sup> On passe progressivement d'un système de repérage historique fondé sur la succession des générations à un système qui recourt à des dates.

Dans la nouvelle « *Affaire Classée* », le discours kanak sur le passé ne recourt pas non plus à des dates précises. Dans la troisième séquence de la nouvelle, Maguy raconte l'histoire de la fille du feu et des représailles menées par l'armée française contre sa tribu à la suite d'une insurrection sans plus de précision. C'est le retour du regard européen sur les événements qui permet de les dater : l'enquête d'une journaliste, évoquée à la fin de la première séquence, révèle que l'identité de la mystérieuse héritière d'un jeune officier calédonien mort sur le front de la Seconde Guerre mondiale est celle « *d'une jeune fille brûlée*

---

<sup>300</sup> La nouvelle évoque cinq Utê Mûrûnû successives : pour les distinguer, je propose d'accompagner leur nom d'un chiffre (ordre d'apparition dans le récit) et d'une lettre (ordre généalogique).

<sup>301</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », *op. cit.*, p. 23.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 37.

vive lors de l'incendie de la maison de ses parents pendant la révolte qui secoua le pays quelques trente cinq ans avant le début de la Grande Guerre »<sup>306</sup> - soit en 1879. Le code historique se fait plus explicite lorsque le point de vue européen s'affiche dans le récit à travers le regard des journalistes qui sont confrontés à des événements étranges ou bien lorsque sont évoqués des événements « européens », tels que la Première Guerre mondiale à laquelle renvoient des expressions comme la « *neige boueuse de Verdun* », la « *mobilisation* » et la « *la grande guerre* ». <sup>307</sup> Cependant, le regard européen sur le passé, s'il est capable d'avoir recours à un système de datation précis et à des codes officiellement reconnus, reste ignorant du fond de l'histoire, dont les personnages kanak sont les seuls détenteurs. Les lectures de l'histoire se côtoient donc sans parvenir à se croiser.

Tout se passe donc comme si le code historique se précisait, ou du moins s'occidentalisait progressivement : plus l'interpénétration du monde européen et du monde kanak s'accroît, plus le code historique s'occidentalise. Et de fait, la Seconde Guerre mondiale clôt une période de l'histoire coloniale de la Nouvelle-Calédonie : le régime de l'Indigénat est aboli en 1946, les Kanak deviennent alors des citoyens et font irruption sur la scène politique. Si les oppositions frontales entre les communautés sont loin d'être résolues, au moins, les Kanak ne sont plus cantonnés à part, dans les réserves, dans la périphérie du monde colonial. L'histoire, même conflictuelle, se déroule alors dans un espace commun. Mais là encore, le passage d'une histoire clivée, dont les références aux passés ne se mesurent pas, à un espace socio-politique commun, fût-il conflictuel, met en scène une représentation généralisante et didactique de l'histoire coloniale, qui fait l'économie de phénomènes plus restreints. A bien des égards, les nouvelles de Déwé Gorodé racontent l'avènement d'une conscience politique kanak moderne, qui puise ses racines dans les révoltes et les résistances premières et distribue clairement les rôles : aux résistants et aux militants s'opposent les traîtres et les corrompus. La complexité des rapports socio-politiques apparaît dans les récits de Déwé Gorodé, on y reviendra, autour de la question du statut des femmes.

Dans les romans de Patricia Grace, le travail de singularisation des personnages offre un contrepoint à la dimension générique de la mise en scène du passé historique : celui-ci vient nourrir des destinées fortement individualisées qui se laissent difficilement réduire à des archétypes politiques. Lorsqu'un personnage type apparaît, comme Dollarman dans *Potiki*, il est si dépourvu d'individualité et de personnalité propre qu'il incarne plus une idée ou une tendance sociale qu'un individu. Le traitement de la complexité des relations historiques est

---

<sup>306</sup> GORODE Déwé, « Affaire classée », *L'Agenda*, p. 28.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 24.



donc reportée dans bien des romans de Patricia Grace de la sphère socio-politique vers la sphère humaine et privée : les événements et procès historiques vulgarisés par la fiction sont bien communs, mais ils sont « digérés » différemment par des personnages aux individualités riches et diverses.

Chez Witi Ihimaera, la grande précision des codes topographiques et socio-historiques s'applique jusque dans la période précoloniale, comme le manifeste l'histoire de la destitution de Rakaihikuroa évoquée précédemment. On peut supposer que cette stratégie de figuration du passé a pour but d'affirmer l'historicité du passé maori, contestant ainsi la prétention européenne au monopole d'une histoire événementielle et politique, en même temps qu'elle insiste sur la complexité du passé maori et des effets du processus colonial. Mais, on y reviendra,<sup>308</sup> la précision des codes socio-historiques fonde également l'ambiguïté de la valeur référentielle du récit de fiction, qui ne cesse de provoquer le discours historique sur son propre terrain.

#### b) Mise en scène des sources historiques : le témoignage et l'archive.

Le recours au code historique dans les romans de Witi Ihimaera implique également la mise en scène de personnages historiques, ce qui est rarement le cas chez Patricia Grace ou Déwé Gorodé - le recueil *Sous les Cendres des Conques* faisant exception puisque la 5<sup>e</sup> section du recueil, intitulée « Septembres kanak » est consacrée aux héros de la résistance kanak, au premier rang desquels Ataï, invoqué par le premier poème :

*WA-NAKA*

*Wa-Naka Wa-Naka  
Sois case de nos cris  
Wa-Naka Wa-Naka  
Sois tertre interdit de nos souvenirs  
Wa-Naka Wa-Naka  
Sois tertre du mal qui mine notre âme  
Wa-Naka Wa-Naka  
Sois Terre taboue de nos pleurs  
[...]*

*1<sup>er</sup> septembre 1878  
Kanak souviens-toi  
Des fils et filles de Wa-Naka*

---

<sup>308</sup> Voir *infra*, chapitre 6.

*Kanaks souvenez vous d'Atai*<sup>309</sup>

En dehors de ces poèmes, les figures historiques sont absentes des textes de Déwé Gorodé et la fiction se concentre sur des personnages qui incarnent les acteurs anonymes de l'époque coloniale.

Dans *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* par contre, le récit des faits et gestes des personnages historiques occupe une place centrale. L'acte II de *The Matriarch* est consacré à la figure de Te Kooti, leader millénariste de la religion *Ringatu*, l'acte IV à celle de Wi Pere Halbert, parlementaire Maori, tandis que l'acte III est en grande partie consacré à des personnages et des objets historico-mythiques liés aux migrations depuis Hawaiki et au premier peuplement de la Nouvelle-Zélande: le *waka* (pirogue) Takitimu, le grand chef Tamatea Ariki Nui, le grand prêtre Ruawharo, etc.

Dans *The Dream Swimmer*, les chapitres 14 et 15 sont consacrés au prophète Rua et à la répression subie par le mouvement millénariste dont il avait pris la tête.

Witi Ihimaera pousse plus loin encore l'ambiguïté référentielle en utilisant les outils de l'historiographie, en particulier des documents d'archives et ce qui est présenté comme des témoignages historiques, la plupart du temps confrontés les uns aux autres.

Ainsi, dans *The Matriarch*, sont reproduits des discours qui sont présentés comme ceux du parlementaire Wi Pere Halbert. Ils sont situés et datés très précisément, et illustrent l'énergie déployée par le parlementaire maori pour défendre les intérêts de son peuple, dans le domaine du foncier en particulier :

*Parliamentary Hansard : Native Land Laws Amendment Bill, October 2, 1884, Mr Pere 'Mr Speaker, I wish to say something in regard to the Bill now before the House. It will authorise Natives to sell their individual shares in the land: that is to say, it will take the land from under the protection given by the Act of 1873.[...]'*<sup>310</sup>

On trouve également dans les deux romans des séquences qui se présentent comme des témoignages – publics ou privés. Le prophète Rua est ainsi évoqué par cinq témoins différents, dont l'historien Elsdon Best, célèbre pour ses ouvrages sur la culture maori :

*Witness 1 : Elsdon Best, historian, Appendices to the Journals of the House of representatives, 1907.*

---

<sup>309</sup> GORODE Déwé, *Sous les cendres des conques*, pp. 89-91. Wa-Naka est le nom du village d'Ataï, leader de l'insurrection kanak de 1878.

<sup>310</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, p. 321. Proposition de traduction : « *Journal Officiel Parlementaire: amendement du projet de loi sur les terres indigènes, le 2 octobre 1884, M. Pere : 'M. le Président, je voudrais dire quelque chose concernant le projet de loi présenté ici devant la Chambre. Il va autoriser les Indigènes à vendre leurs parts individuelles de terres : autant dire que cela va retirer la terre de la protection assurée par la loi de 1873.'* »

*All natives have been warned by Rua to leave their homes, sell all portable property, and go and live on the hills in order to avoid an appalling deluge which is soon to overwhelm all low-lying lands. [...]*

*Witness 2: Turei Te Taite, interviewed by Sydney Franklin, radio New Zealand Maori Programmes, 5 february 1951.*

*You ask, Why we all follows him? He was the Twelfth Prophet and he had the matakite, the second sight.[...]*

*Witness 3: Anaru Pera, as taperecorded by his daughter Eliza Pera, for jubilee publication of Waioeka Primary School (unpublished)*

*Ae, our Great migration was like unto Moses exodus from Egypt. It began on 5 june 1907. [...]*<sup>311</sup>

L'intégration au cœur du récit de fiction de textes qui relèvent ou prétendent relever d'un autre régime référentiel puisqu'ils apparaissent comme des documents historiques, permet à la fiction, on y reviendra, de jouer d'une rivalité avec le discours historique. Le tissage de plusieurs discours, dont les statuts varient de la fiction au témoignage et à l'archive, permet aussi de mettre en scène un passé complexe, fondamentalement dialogique, voire conflictuel. Le passé historique ainsi figuré ne peut plus être pensé comme monolithique ; aucun discours ne peut prétendre à une vérité plus définitive que les autres. Le sens de l'histoire est en débat. La stratégie de mise en scène de l'histoire dans les romans de Witi Ihimaera semble viser le discours historique lui-même dans ses incertitudes, plus qu'une représentation didactique du destin colonial maori. Mais le récit de fiction tire également de ces représentations problématiques de l'histoire des procédés de dramatisation de l'intrigue et du parcours des personnages : l'indécidabilité du passé voue les personnages à l'errance et au doute puisque les ressorts de leur destin personnel et familial sont toujours incertains.

D'autres romans mettent en scène des personnages historiques : la figure de Stevenson apparaît dans le roman d'Albert Wendt *Mango's Kiss*, celle de Pomare dans le roman de Vairaumati no Ra'iatea *Arioi*. Mais à la différence des romans de Witi Ihimaera, les

---

<sup>311</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, pp. 134-135. Proposition de traduction :

« Témoin 1: Elsdon Best, historien, *Annexes du Journal de la Chambre des représentants*, 1907.

*Rua a prévenu tous les Indigènes qu'ils devaient abandonner leurs maisons, vendre tous leurs biens mobiliers et aller vivre sur les collines afin d'éviter un effroyable déluge sur le point de submerger toutes les terres basses.*

Témoin 2 : Turei Te Taite dans un entretien avec Sydney Franklin, *programmes Maori de radio Nouvelle-Zélande*, 5 février 1951.

*Vous demandez pourquoi nous l'avons tous suivi ? Il était le douzième prophète et il avait le matakite : il avait le don de vision dans l'au-delà.*

Témoin 3 : Anaru Pera, enregistrée par sa fille Eliza Pera, pour la publication du jubilé de l'école primaire de Waioeka (inédit)

*Ae, oui, notre grande migration était véritablement comme l'exode de Moïse hors d'Égypte. Elle a commencé le 5 juin 1907. »*

personnages historiques restent dans ces deux œuvres très secondaires ; ils relèvent davantage de la construction d'un cadre historique, au sein duquel évoluent des personnages de fiction : Vahinetua, Mautu ou Barker.

La discrétion des figures historiques dans la plupart des romans océaniques peut poser question. Il faut souligner tout d'abord avec Gérard Gengembre que le roman historique ne met pas forcément en scène des personnages historiques, mais aussi des personnages qui incarnent un courant historique, une idée.<sup>312</sup> Il faut donc être attentif aux autres figures de l'histoire que peuvent construire les récits de fiction.

Une des hypothèses qui pourrait cependant être avancée pour interpréter la relative absence de personnages historiques dans les récits de fiction océaniques peut être que l'individu ne saurait être considéré comme la principale mesure du procès historique, à la différence de ce qui se passe à la grande époque du roman historique en Europe. Gérard Gengembre rappelle qu'à l'époque romantique « *l'affirmation de l'originalité de l'individu caractérise ce retour du moi, chargé d'être la mesure de toute chose* » et que « *le héros historique comme Napoléon, référence absolue du siècle, apparaît comme la figure du grand homme hégélien dans l'histoire.* »<sup>313</sup> S'il faut prendre garde à ne pas reconduire le vieux stéréotype européen selon lequel l'Océanien n'existerait pas en tant qu'individu, mais seulement comme membre de la communauté – il apparaît au contraire que les personnages des récits de fiction océaniques sont fortement singularisés – il est en revanche fort probable que le roman océanique n'illustre pas les mêmes rapports de l'homme à l'histoire que le roman historique de l'époque romantique occidentale qui célèbre l'avènement de l'individu. C'est une évidence : la figuration de l'homme dans l'histoire implique nécessairement une conception de l'agir humain, qui ne peut qu'être variable d'un point de vue historique comme d'un point de vue culturel. Il conviendra d'interroger la façon dont l'action est mise en scène et quelle place la fiction accorde à l'énergie individuelle.

La fiction ne se contente cependant pas de mettre en scène des épisodes et des personnages historiques épars et dont la confrontation produit plus d'incertitudes que de vérités : l'intrigue figure également un procès inscrit dans un espace et une durée et produit ainsi un discours sur le déroulement historique qui lui assigne sens et valeur.

---

<sup>312</sup> GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, ed. Klincksieck, Paris, 2006, p. 95.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 27.

### c) Figurations du procès historique.

On trouve des romans et des nouvelles qui figurent l'histoire sous la forme d'un procès, d'un devenir plus que par le biais d'un code ou de cadres qui inscrivent l'intrigue dans un contexte historique déterminé.

C'est le cas par exemple de la nouvelle de Déwé Gorodé « La Saison des pommes kanakes ». Elle est constituée de deux séquences successives, qui se déroulent à quarante ans d'intervalle. La séquence finale met en scène un procès en sorcellerie intenté contre la belle-sœur préférée du narrateur par des « voyants » décrits comme des « charlatans »<sup>314</sup> alcooliques. Une autre belle-sœur du narrateur, surnommée belle-sœur de la « terre-rouge » manifeste également sa violence accusatrice dans cette séquence. La scène qui se déroule près du pommier kanak planté par le narrateur quarante ans auparavant rappelle celle des mariages coutumiers qui eurent lieu au même endroit. Mais la complicité heureuse qu'il partageait alors avec sa belle-sœur préférée a fait place au sentiment tragique qu'elle ne se « relèvera pas » des accusations qu'on porte contre elle. Tout se passe comme si l'atmosphère et les relations sociales heureuses de la tribu du narrateur s'étaient lentement dégradées au fil du temps, amenant la destruction annoncée des personnages. Dans la nouvelle, c'est le personnage de « la fiancée de la terre rouge », déchirée « comme ses cimes de nickel »<sup>315</sup> qui semble introduire la violence et la discorde au sein la tribu du narrateur, comme si l'onde de choc du processus colonial parcourait l'espace et le temps pour affecter progressivement l'ensemble des pays kanak. L'histoire est figurée ici comme un processus de dégradation du lien social et des valeurs spirituelles et culturelles. Le pommier kanak, arbre fruitier endémique, est devenu celui du péché judéo-chrétien, dont on foule les fruits pourris. Alors qu'il était traditionnellement associé aux ancêtres ou servait de médicament,<sup>316</sup> autour de lui s'agitent aujourd'hui des charlatans alcooliques employés de l'administration, version contemporaine défigurée et hideuse de ceux qui pratiquaient les rites traditionnels. Dans ce nouvel espace social, le respect des personnes et des alliances contractées n'a plus sa place.

La nouvelle « Benjie, mon frère... » figure également l'histoire sous la forme d'un procès : celui de l'acculturation d'une partie de la jeunesse kanak, de l'espoir d'une réappropriation de soi liée aux événements et de la ruine de cet espoir. Le narrateur est un jeune kanak qui a grandi en ville, dans une situation sociale et familiale précaire : il a été élevé par sa grand-

---

<sup>314</sup> GORODE Déwé, « La saison des pommes kanakes », *Uté Mûrûnú*, p. 76-77.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>316</sup> Voir le *Guide des plantes du chemin kanak*, ADCK, 1998, p. 26-27.

mère alcoolique dans un squat. Sa rencontre avec Benjie semble lui offrir de nouveaux repères : « *Ce fut donc avec Benjie que je découvris peu à peu les sentiers du terroir et des racines.* »<sup>317</sup>

Le processus de réappropriation de soi, initiée sur le plan culturel grâce à Benjie, se mue alors en réappropriation politique. Engagé dans les comités de lutte pendant les Evénements, le narrateur redonne, momentanément, du sens à sa vie :

*Sur les pas et à l'ombre de Benjie, j'ai vécu ces longues années de lutte à la fois comme un temps rédempteur et comme un moment de grâce, si toutefois je peux m'exprimer ainsi pour quelqu'un qui n'a plus remis les pieds dans une église depuis longtemps. Après la démobilisation qui a amené la disparition progressive des comités de lutte, je n'ai pas eu le courage d'exposer à Benjie mes doutes et mes interrogations concernant le mouvement.*<sup>318</sup>

La démobilisation le renvoie à sa misère et à son existence sans repères. Le narrateur s'engage ainsi dans une dérive mortifère, entre drogue et prostitution. Au moment où il raconte son histoire, il est en train de mourir du SIDA. Son destin propose une lecture pessimiste de l'histoire contemporaine : les migrations vers la ville, l'acculturation détruisent la jeunesse kanak, et si la lutte politique a soulevé un instant l'espoir d'une renaissance, le choix historique du compromis replonge cette jeunesse dans la déshérence, produit d'une histoire sans racines et sans but.

Le roman d'Albert Wendt, *Leaves of the Banyan Tree*, illustre également une vision pessimiste du procès historique contemporain. A la génération des anciens *matai* Tauilopepe Laau (mort en 1928) et Toasa succède celle de Tauilopepe Mauga et de Malo qui bouleversent les équilibres traditionnels en introduisant dans leur village une logique économique occidentale à leur profit :

*Although the arrival of the papalagi had brought changes to the bush they too had been slow. Even when men used the more efficient papalagi tools the bush sooner or later crept back over their feeble clearings. The tempo of change had quickened in Tauilopepe's own life time. But out of recent attempts to conquer the bush only Malo, the first Sapepean to realise the rich profits to be made by using papalagi implements and knowledge, seemed to be succeeding.*<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> GORODE Déwé, « Benjie, mon frère... », *L'Agenda*, p. 73.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>319</sup> WENDT Albert, *Leaves of the banyan Tree*, p. 14. Proposition de traduction : « Bien que l'arrivée des Papalagi ait apporté des changements en brousse, ces changements eux aussi avaient été lents. Même lorsque les hommes utilisaient les outils plus efficaces des papalagi, tôt ou tard la brousse repoussait dans leurs maigres éclaircies. Le changement s'était accéléré à l'époque de Tauilopepe. Mais en dehors des récentes tentatives pour conquérir la brousse, seul Malo semblait réussir, le premier habitant de Sapepe à comprendre qu'on pouvait s'enrichir de par l'utilisation des instruments et du savoir papalagi. »

Si la rivalité qui oppose les *Aiga* de Tauilopepe et de Malo est très ancienne, en revanche, un trait inédit vient modifier le fonctionnement du village de Sapepe : tout à son désir de richesse, Tauilopepe ne croit plus dans le caractère sacré de la terre. Comme Malo, il exploite les hiérarchies coutumières et les appartenances religieuses à son profit, ce qui ne manque pas de provoquer des ruptures sociales : ainsi, Malo, mis en difficulté par Tauilopepe, fait le choix d'une autre église.<sup>320</sup>

Tauilopepe construit sa fortune en s'opposant à Toasa, qui incarne l'esprit de son père et des anciens mais qu'il considère comme un vieux fou ignorant. Les deux fils de Tauilopepe incarnent deux issues possibles des transformations initiées par le père. Pepe le fils légitime, nourri par les mythes anciens que Toasa lui a transmis est un révolté qui ne supporte pas le monde bâti par son père. Ecrasé par l'autorité de son père, il sombre dans la marginalité. Galupo, le fils renié et illégitime, né d'une relation adultère avec Moa, la femme de Malo, se révèle un manipulateur sans scrupules, animé d'un insatiable désir de revanche. En cela, il est le digne héritier, mais un héritier amoral et monstrueux, de Tauilopepe. L'éducation de Lalolagi, le fils de Pepe, adulé par son grand-père, est également un échec : parti étudier en Nouvelle-Zélande, il revient au pays aussi vaniteux qu'inconsistant.

L'influence occidentale, comme l'éducation reçue par Tauilopepe et Lalolagi ont des effets désastreux : arrachés aux valeurs et au sens du monde légué par les anciens, les personnages sont voués à devenir des exclus ou des marginaux (Pepe), des enfants gâtés incapables (Lalolagi) ou de redoutables manipulateurs (Galupo). Les héritiers légitimes sont perdus et abandonnent le pouvoir à des fils illégitimes, sans héritage social ni spirituel, si ce n'est la soif de se venger des injures qu'ils ont subies.

Le destin historique du village de Sapepe est ainsi placé sous le signe de la détérioration : les ancêtres et les dieux sont abandonnés, livrant la communauté à Galupo, qui chuchote à son père sur son lit de mort :

*I am also, as another writer has put it, a 'product of our times', a product of the history and whole movement propelling our country towards an unknown future. Or, shall I say, I am that future. If I am evil then our whole history has been a drift towards evil.*<sup>321</sup>

Le roman se conclut ainsi sur la victoire de Galupo :

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 140. Tauilopepe obtient du pasteur Filipino qu'il oriente son prêche contre la famille de Malo. En représailles, ce dernier invite des missionnaires Mormons à conduire le culte pour sa famille et fonde une nouvelle église.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 412. Proposition de traduction : « *Je suis aussi, comme disait un autre écrivain "un produit de notre temps", un produit de l'histoire et du vaste mouvement qui propulse notre pays vers un futur inconnu. Ou, devrais-je dire, je suis ce futur. Si je suis le mal, alors notre histoire toute entière est à la dérive vers le mal.* »

*And he laughed for the power and the glory was his. Now.*<sup>322</sup>

Une incertitude plane sur le personnage de Galupo : manipulateur inquiétant, il reste un inconnu et on ne sait quel sort son avènement réserve à la communauté. Mais le doute qu'il laisse planer et l'absence de contre-pouvoir susceptible de lui faire face sont peu réjouissants. Cette figuration pessimiste du procès historique qui livre la communauté à de nouvelles forces incontrôlables n'est pas isolée : on la retrouve par exemple dans *Maiba*, roman de l'écrivain papou Russell Soaba,<sup>323</sup> où le pouvoir est accaparé par des usurpateurs qui détiennent des armes et des moyens économiques, au détriment des représentants traditionnels des chefferies. La communauté bascule alors dans le chaos et la violence.

Ce procès historique de détérioration est particulièrement évident dans des romans qui racontent la destinée d'une famille ou la trajectoire d'un personnage et de sa communauté. D'autres romans et nouvelles traitent du passé de façon plus allusive : il est évoqué sous forme de traces qui affleurent dans le présent et permettent de le comprendre, mais supposent une démarche active de reconnaissance et de réappropriation de la part des personnages.

Au pessimisme de la dégradation historique et de l'acculturation répond ainsi une perspective plus optimiste, qui laisse entrevoir la possibilité de renouer avec le passé et de réorienter le cours de l'histoire.

#### d) Une poétique de la trace.

Les romans et nouvelles océaniens sont caractérisés par le fait que le passé n'est que très rarement représenté comme un cadre figé, pittoresque ou érudit. La « *couleur locale* » ou « *historique* » n'est pas au centre du récit de fiction océanien. C'est plutôt le procès historique qui est en jeu, ainsi que ses effets sur les individus et les familles autant que la manière dont ils le vivent et y réagissent. Le plus souvent passé au crible d'une conscience océanienne, il en détermine l'évolution et la dynamique. Il n'est jamais représenté de manière dédramatisée puisqu'en interaction avec les personnages, il produit l'intrigue et ne se contente pas de lui servir de cadre. A cet égard, on peut dire que le passé est toujours à l'œuvre dans le destin des personnages.

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 413. Proposition de traduction : « *Et il se mit à rire, car le pouvoir et la gloire étaient siens. Maintenant.* »

<sup>323</sup> SOABA Russell, *Maiba*, Three Continent Press, Washington, 1985, 115 p.



Cette dimension vécue du passé figuré par la fiction implique une continuité entre ce que nous pouvons appeler le « passé historique » – qui inscrit les personnages dans la « *grande Histoire* » - et le « *passé fictionnel* » intime des personnages. Les deux sont indissociables : agents historiques, les personnages océaniens sont mus par la nécessité de réagir aux circonstances de l'histoire. Il n'existe ainsi pas de détail anodin dans leur quotidien : tout fait signe vers l'histoire et les récits de fiction se bâtissent ainsi sur une véritable poétique de la trace.

C'est particulièrement évident dans les récits qui partent de l'horizon d'une énonciation contemporaine pour convoquer le passé sous forme d'analepses. L'exploration du passé s'articule en effet très souvent à partir du présent. Dans *Baby No-Eyes*, *The Matriarch* ou *The Dream Swimmer* ou dans le premier roman de Déwé Gorodé *L'Epave*, le récit du passé est généré par la quête de narrateurs ou de personnages contemporains et s'organise autour des traces qu'il a laissées, dans le paysage, les corps ou les mémoires individuelles et familiales. Ce passé peut aussi bien faire référence à l'histoire collective que renvoyer à l'histoire intime des personnages. Ainsi, dans *Baby No-Eyes*, les analepses renvoient aussi bien à l'histoire personnelle et familiale de personnages imaginaires – celle de l'oncle violeur par exemple, « *the man who was a ghost* »<sup>324</sup> exclu du réseau familial – qu'à des phénomènes historiques avérés, tels que la diffusion des mousquets parmi la population maori au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle et ses terribles conséquences sur le déroulement des guerres tribales.<sup>325</sup> L'identité contemporaine des personnages est ainsi nourrie d'expériences personnelles, familiales et collectives.

Le roman *Baby No-Eyes* propose une véritable poétique de la trace qui met en scène des objets autour desquels se déploient les récits du passé. Le passé ne se donne jamais à lire comme une évidence, il est réactivé par une mémoire, en l'occurrence celle de la grand-mère Kura qui se fonde sur le souvenir d'objets concrets ou de personnes singulières. Chaque chapitre dont Kura est la narratrice et qui révèle un épisode du passé familial commence par la désignation d'un lieu ou d'un objet : « *There was a school* », « *There's the hei pounamu made of speckled greenstone* », « *There was a teapot with a dent by its nose* ». <sup>326</sup> Tout se passe alors comme si le passé se redéployait à partir du foyer central que constitue l'objet concret. Cette manière de raconter les histoires vient symboliser le caractère épars et éclaté de toute reconstitution du passé et l'irréductible singularité des points de vue qui le réactivent. Mais

---

<sup>324</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, p. 178.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>326</sup> *Ibid.*, pp. 29 ; 94 ; 252.

elle illustre aussi l'idée, fondamentale dans *Baby No-Eyes*, que le passé n'est jamais aboli et qu'il persiste dans des objets apparemment insignifiants ou des stigmates encore non désignés comme tels.

L'histoire subsiste ainsi sous forme de traces dans le présent qui peuvent à tout moment faire l'objet d'un développement narratif. L'idée que le passé peut se lire dans les corps quand bien même il n'aurait jamais été formulé est ainsi clairement affirmée dans *Baby No-Eyes* :

*Or sometimes there is a story that has no words at all, a story that has been lived by a whole generation but that has never been worded. You see it sitting in the old ones, you see it in how they walk and move and breathe, you see it chiselled into their face, you see it in their eyes. You see it gathering in them sometimes, see the beginning of it on their lips, then you see it swallowed and it's gone.*<sup>327</sup>

L'image de ces histoires « *chiselled into their faces / ciselées dans leurs visages* » – et non pas « sur », ce qui rappelle la profondeur de certains tatouages maori gravés sur les visages - illustre à quel point la survivance du passé dans les âmes et les corps peut être puissante et déterminante, au point d'affecter parfois des générations qui n'ont pas été confrontées directement à ce passé.

Le roman de Déwé Gorodé *L'Épave*, illustre la même idée d'une persistance du passé : l'épanouissement amoureux de la jeune Léna est entravé par une force obscure qui la hante. Il s'agit en fait du souvenir enfoui d'un viol subi dans son enfance, mais qu'elle peine à se réapproprier :

*Quand elle essaie de trouver le lien entre ses frayeurs nocturnes et les réticences irréprensibles qui la raflent au beau milieu de l'amour, elle se heurte comme à un mur qui lui interdit une partie d'elle-même. Sûre de ce qu'elle n'arrive pas encore à saisir ou à se rappeler, elle se dit que sa mémoire avait dû le perdre, bien en amont du deuil de sa mère [...].*<sup>328</sup>

Léna n'est pas le seul personnage à avoir oublié un souvenir d'enfance traumatique : c'est également le cas de Lila qui se souvient grâce à ses rêves d'un lieu chargé d'une aura négative :

*Et la première fois que je suis allée du côté de l'épave, là-bas à la baie, j'ai reconnu les lieux de mon rêve. Comme je n'y étais jamais venue, quand j'ai revu ma mère lors d'un deuil, je l'ai questionnée à ce sujet. Elle m'a dit que si, j'y suis venue une fois, toute petite, avec elle et ses copines et cousines de la mine. Et quand on est reparti de là, j'étais bien*

---

<sup>327</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, p. 28. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-KLIJN, 2006): « *Ou c'est parfois une histoire sans la moindre parole, une histoire vécue par toute une génération mais qui n'a jamais été mise en mots. On peut la voir tapie chez les anciens, on la voit à leur façon de marcher, de se mouvoir, de respirer, on la voit ciselée sur leur visage, on la voit dans leurs yeux. On la voit parfois se rassembler en eux, on en voit le début sur leurs lèvres, puis on les voit l'avaler et c'est fini.* »

<sup>328</sup> GORODE Déwé, *L'Épave*, p. 90.

*malade. Je n'arrêtais pas de pleurer, je faisais des cauchemars et je ne voulais plus manger.*<sup>329</sup>

La répétition du même viol, subi dès l'enfance d'une génération de femme à l'autre, leur impose la même soumission à une figure masculine qui les domine et les exploite sexuellement : celle du vieux Tom, du vieux pêcheur, assimilée aussi à celle de l'ogre.<sup>330</sup> Le passé, individuel ou collectif, détermine le destin des personnages féminins : meurtries dès l'enfance, elles sont enchaînées à leur bourreau et perpétuent le long destin de maltraitance et de soumission des femmes.

Cette figuration du passé sous forme de traces matérielle, symbolique ou psychique – qui peut faire l'objet d'un développement narratif ou rester allusive – en fait une virtualité du présent qu'il appartient aux mémoires des personnages de redécouvrir. A bien des égards, le passé n'est représenté dans ces récits que pour autant qu'il informe le présent – au même titre, on le verra, qu'en tant qu'objet de mémoire, le passé peut être informé par le présent.

L'exemple du roman de Patricia Grace intitulé *Tu, a Novel* est significatif de ce point de vue. Au premier abord, on peut estimer avoir affaire à un roman historique de facture traditionnelle : il évoque ce que la Seconde Guerre mondiale a représenté pour les Néo-Zélandais, et plus particulièrement pour les Maori. Alternent ainsi dans le roman l'évocation de la vie quotidienne d'une famille maori à Wellington pendant la guerre et les lettres envoyées du front par les fils de cette famille, qui appartiennent au XVIII<sup>ème</sup> bataillon maori. Mais ce passé est directement rattaché au présent : le corps du roman est encadré par une lettre testimoniale écrite par un oncle à ses neveux. Il leur donne accès à leur propre histoire en révélant les secrets qui ont entouré leur naissance et l'identité de leurs pères respectifs. Cette identité ne se résume d'ailleurs pas à une désignation nominale : elle dévoile aussi qui furent Pita et Rangī, les frères de Te Hokowhitu-a-Tu, surnommé Tuboy, évoque leur enfance et leurs rêves de jeunes hommes. Le poids du passé sur le présent des personnages constitue un des thèmes du roman. L'empressement de Tuboy et de ses frères à s'enrôler apparaît comme la résurgence d'une malédiction familiale qui a endeuillé l'enfance des trois frères : la violence et la mort de leur père, revenu blessé et fou de la Première Guerre mondiale. Le passé n'est donc jamais aboli, il persiste de génération en génération puisqu'il continue à déterminer le destin des personnages.

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 108.

Même des récits qui semblent s'inscrire dans l'époque contemporaine de façon purement synchronique, comme le premier roman de Patricia Grace, *Mutuwhenua*, mettent en évidence cette persistance du passé. Deux motifs importants l'illustrent dans *Mutuwhenua* : une pierre découverte sur les terres des grands-parents de l'héroïne et la maison dans laquelle elle emménage avec son mari Graeme.

Au cours de son enfance, la narratrice, Linda/Ripeka, ses cousins et le fils d'un visiteur *pakeha* découvrent en jouant au bord de l'eau une étrange pierre verte sculptée :

*I don't know who noticed the stone first. Its shape made it different from the other stones and pieces of stick lying at the bottom of the creek.[...]It was about a foot in length, tongue-shaped at one end and tapered towards the other.*<sup>331</sup>

D'emblée, cette pierre suscite la fascination des enfants et se voit dotée d'une très grande valeur historique. Péremptoire, le jeune *Pakeha* déclare :

*'It came in the floods from the hills and it took years and years to get there. It's hundreds of years old.'*<sup>332</sup>

A elle seule, cette pierre vient donc incarner le passé et l'identité maori. Mais il faut noter que l'attitude des Maori et des *Pakeha* face à ce « passé » diverge fondamentalement. Le jeune garçon *pakeha* et son père s'approprient la pierre contre l'avis du grand-père de Ripeka, Toki, qui estime qu'elle doit retourner d'où elle vient, dans les collines. Les *Pakeha* n'y voient qu'un objet, éventuellement doté d'une valeur marchande : « *Must be worth a coin or two* », dit le père du jeune garçon. Le silence et la consternation des Maori suggèrent que cette pierre a une valeur particulière et qu'elle ne doit pas être manipulée n'importe comment. Le père de Ripeka envoie d'ailleurs l'un des enfants la récupérer discrètement dans le coffre de la voiture de leur visiteur, pour la rendre ensuite à la terre. Cette pierre prend ainsi une valeur inédite et vivante pour Ripeka et ses cousins :

*I often think of that piece of stone lying at the bottom of the gully buried under a ton of rock and earth. And when I think of it I can feel its weight in my hands and the coldness of it, and I can see its dull green light. And it always seems that I can feel it and see it better now than when it was just like another shell or piece of colored glass. As though part of myself is buried in that gully.*

*Whenever my cousins and I talk about that time I know they feel the same way too.*<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> GRACE Patricia, *Mutuwhenua*, p. 6. Proposition de traduction : « Je ne sais pas qui remarqua la pierre en premier. Sa forme la distinguait des autres pierres et bouts de bois au fond du ruisseau. [...] Elle faisait une trentaine de centimètres de longueur, d'un côté elle était en forme de langue et de l'autre elle était effilée. »

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 7. Proposition de traduction : « Elle est descendue des collines avec les inondations et ça a pris des années et des années pour qu'elle arrive ici. Elle a des centaines d'années. »

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 8. Proposition de traduction : « Je pense souvent à ce morceau de pierre qui gît au fond du ravin, enseveli sous une tonne de rochers et de terre. Et quand j'y pense, mes mains la soupèsent et en sentent la froideur, et il me semble en voir le poli mat et vert. Et à chaque fois il me semble la voir et la sentir mieux que

Alors que pour les *Pakeha* l'objet historique a une valeur pittoresque, et parfois marchande, pour les Maori, l'objet issu du passé – et de la terre – doit être respecté et ne peut être arraché à la terre à laquelle il appartient, car il est doté d'une valeur sacrée qui peut agir sur les vivants. La narratrice, en comparant cette pierre enfouie à une part d'elle-même renvoie à un lien organique qui unit le sujet, l'objet et le passé qu'il incarne. Le passé ne peut être pensé comme étranger au présent. Ses stigmates sont résurgents : il persiste dans le présent et apparaît comme un élément constitutif du sujet contemporain.

Tout au long du roman, la référence à cette pierre se constitue en un leitmotiv qui manifeste l'irréductible « différence » de l'héroïne confrontée au monde *pakeha*, ce qu'elle peine à partager mais qui fait sa richesse et dont elle ne veut ni ne peut se détourner.

La persistance du passé et l'impossibilité de l'ignorer est figurée une deuxième fois dans le roman. Jeune mariée, Linda emménage avec son époux *pakeha*, Graeme, dans une maison où elle dépérit. Sa famille interprète de la façon suivante le malaise ressenti par la jeune femme :

*'These are old concerns and we would have to go back a long way to know exactly. But where you are is a bad place for you. It must be a burying place for this to happen. It should be left to those who where there first and it is no place for you.'*<sup>334</sup>

Elle réussit cependant à dépasser ses peurs et à faire partager à son mari le respect du passé maori des lieux : il la comprend et le jeune couple déménage. Le passé en se manifestant dans le présent des personnages sous la forme de traces, d'objets et de lieux rappelle avec insistance la profondeur historique qui les constitue et leur donne vie

On retrouve le motif de la pierre qui incarne l'ancestralité dans une nouvelle de Witi Ihimaera intitulée « Fire on Greenstone ». <sup>335</sup> Enfant, il avait découvert dans la maison de ses grands-parents une pierre de jade que sa grand-mère avait alors refusé de lui confier parce qu'il était trop jeune :

*I opened the box. Inside was the greenstone. No one knew how old it was, only that it was very old.*<sup>336</sup>

---

*lorsqu'elle n'était que comme un morceau de coquillage ou de verre coloré parmi d'autres. Comme si une part de moi était enterrée dans ce ravin.*

*A chaque fois que mes cousins et moi parlons de cette époque, je sais qu'ils ressentent la même chose. »*

<sup>334</sup> GRACE Patricia, *Mutuwhenua*, p. 129. Proposition de traduction : « Ce sont de vieilles histoires et il nous faudrait remonter bien loin pour savoir ce qu'il en est exactement. Mais cet endroit où tu te trouves t'es néfaste. Ce doit être un site funéraire pour que ça arrive. Il faut le laisser aux premiers occupants ; ce n'est pas un endroit pour toi. »

<sup>335</sup> IHIMAERA Witi, « Fire on Greenstone », *Pounamu, Pounamu*, 1972, reed. 2003.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 57. Proposition de traduction : « J'ouvris la boîte. A l'intérieur se trouvait la néphrite. Personne ne savait de quand elle datait, seulement qu'elle était très ancienne. »

Bien des années plus tard, après la mort de sa grand-mère, son grand-père la lui confie, estimant qu'il est prêt. Peu après, la maison familiale, le cœur et l'histoire de la famille, est détruite par un incendie. Au-delà de son chagrin devant cette part de leur passé parti en fumée, le narrateur réalise qu'il lui reste cette pierre :

*But then I remembered the greenstone and Nani Tama's words about carrying on Nani Miro's work.*

*There are some things fire can't destroy.*

*And I saw not fingers of flame but a soft luminous glow reaching out and around me.*<sup>337</sup>

Comme dans le roman de Patricia Grace, la pierre représente la permanence et l'indestructibilité de l'ancestralité. Le passé, dont la profondeur reste insondable, est entre les mains du narrateur et éclaire ses choix à venir.

Dans les nouvelles de Déwé Gorodé, on retrouve ces mêmes procédés de thématization symbolique du passé. Dans la très courte nouvelle « La Case », différentes traces du passé se surgissent dans la description. Il s'agit en premier lieu du passé de la narratrice, puisqu'elle évoque à travers la case un souvenir d'enfance : « *La case de grand-père est sans doute l'une des images les plus limpides qui me restent de mon enfance.* »<sup>338</sup> Mais les différents éléments contenus dans cet espace la rattachent à une ancestralité beaucoup plus profonde qui se manifeste dans le paysage:

*Une ancienne allée de pins colonnaires, plus large, s'étalait là, derrière celle des cocotiers, autre trace vivante des ancêtres qui ont vécu ici autrefois.*<sup>339</sup>

[...]

*Derrière la case, à l'ombre d'un énorme banian, surgissait de la terre une pointe de rocher toute recouverte de mousse noire et humide. Une ancienne sculpture telle qu'on en trouve encore dans nos cimetières dressait devant lui sa résistante ossature coiffée d'une conque toute blanchie, trouée, blessée par les intempéries. Une haie d'arbustes au maigre tronc noueux et étiré, aux feuilles jaunes découpées, protégeait ce petit lieu tabou. Un lointain ancêtre dormait là depuis quelques générations. Aucun d'entre nous n'aurait osé y glisser ne serait-ce qu'un orteil. Nous avons bien trop peur de troubler le sommeil sacré.*<sup>340</sup>

Dans l'espace organisé autour de la case se révèle la présence des ancêtres qui y « *dorment* ». La profondeur historique de cette présence est marquée par l'usure de la conque,

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 58. Proposition de traduction : « *Mais je me souvins alors de la néphrite et des mots de mamie Tama comme quoi il fallait continuer le travail de mamie Miro.*

*Il y a des choses que le feu ne peut détruire :*

*Et je ne vis aucune langue de feu, mais seule une lueur lumineuse m'atteindre et m'entourer. »*

<sup>338</sup> GORODE Déwé, « La Case », *L'Agenda*, p. 7.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 8

malmenée par les intempéries, comme par la « *large sculpture assez âgée* » à l'entrée de la case. Tout fait signe vers le passé et le caractère sacré de l'ancestralité dans cet espace.

Le passé trouve à s'incarner dans des personnages aussi bien que dans des lieux ou des objets : dans *Whanau*, second roman de Witi Ihimaera, l'histoire du groupe est incarnée par le personnage de Nanny Paora, le plus vieil homme du village, et par la maison commune de Rongopai. Alors que le roman exprime le risque d'une déperdition de la culture maori, la plupart des jeunes rêvant, comme Hana Walker, de quitter le village de Waituhi pour aller vivre à Auckland ou à Wellington, les liens privilégiés du petit Pene avec son arrière grand-père, Nanny Paora, illustrent la continuité du passé et du présent. Pene, avec Nanny Paora, dernier témoin du monde ancien, est d'ailleurs le seul à voir le village ancien sous l'apparence du village contemporain, à voir les esprits des ancêtres de Rongopai se manifester et appeler à eux Nanny Paora à la fin du roman. Si les liens communautaires se distendent sous l'effet des contraintes sociales imposées par le monde *pakeha*, si la société rurale maori est plus que jamais menacée, le passé subsiste néanmoins dans toute sa puissance, quoique beaucoup l'ignorent.

L'attachement du village à leur « *kaumata* », Nanny Paora, et la mobilisation de tous pour le rechercher alors qu'il s'est perdu en pleine nuit, sous la pluie, attestent symboliquement de ce lien toujours vivant, même s'il reste enfoui, avec le passé. Même Hana Walker, qui pourtant a pris en horreur son village et rêve de fuite et d'émancipation, retrouve à cette occasion le sens de son attachement au village et la fierté de ses racines.

Cette figuration du passé à travers les personnages âgés ou les ancêtres, vivants ou morts, est l'un des procédés récurrents des récits de fiction océaniques. L'incarnation symbolique de l'histoire dans la figure d'une personne âgée est exploitée de manière plus frappante encore dans la pièce de théâtre de Witi Ihimaera, *Woman far Walking*.<sup>341</sup> Le personnage principal, TeTiri O Waitangi Mahana, connue sous le nom de Tiri, est âgée de 160 ans : elle est née le jour du Traité de Waitangi et incarne l'histoire coloniale maori.

Dans la nouvelle de Déwé Gorodé, « J'use du temps », le passé s'incarne dans le personnage du narrateur qui reste inscrit dans les lieux qui sont les siens, insensible au temps qui passe, et pour cause : il est l'esprit d'un ancêtre qui aime à séjourner dans un creek d'où il surveille les allées et venues de ses descendants et des habitants de la région. De l'un deux il dit :

---

<sup>341</sup> IHIMAERA Witi, *Woman Far Walking*, Huia Publishers, Wellington, 2000, 100 p.

*Avec la cousine, aujourd'hui comme les autres fois, il passera midi en ma compagnie à l'ombre du vieux bois tabou au bord du trou d'eau ici au fond du creek. Car c'est par là que je peux être sans toutefois être là. On dit que j'y vis, que j'y habite, que j'en suis maître ou que sais-je encore, mais je suis partout et nulle part. Pour beaucoup, je n'existe pas, mais peu importe car pour moi la question ne se pose pas.*<sup>342</sup>

Témoin du passé, il se présente comme un gardien, libre d'en offrir les signes à qui bon lui semble, par exemple à son protégé, un jeune pêcheur. Il utilise la voie du rêve pour lui faire des révélations et espère lui indiquer ainsi « *le chemin du pays, le long chemin de l'héritage* ». <sup>343</sup>

La présence persistante des ancêtres sous forme symbolique ou en tant que personnages, voire narrateurs, est un mode de figuration du passé récurrent dans la littérature océanienne. Le contenu de ce passé n'est pas toujours développé, et la figure qui le représente, objet, lieu ou personnage, en garde alors le mystère entier. Mais très souvent, cette figure sert d'amorce au déploiement narratif de l'histoire individuelle ou collective. Ainsi, l'esprit-narrateur de la nouvelle « J'use du temps » nous révèle que le creek est son lieu de « *prédilection pour de multiples raisons dont celles qui [le] lie au jeune pêcheur solitaire.* » <sup>344</sup> Le récit se développe ensuite en une analepse qui révèle au lecteur que le jeune pêcheur est le petit fils de l'amour d'enfance perdu de l'esprit narrateur. L'esprit de l'ancêtre mort à la guerre et devenu les yeux et la voix du creek peut ainsi témoigner des histoires vécues dans ces lieux, la sienne et celle des générations ultérieures.

La figuration symbolique constante du passé dans la fiction, qu'elle constitue ou non l'amorce narrative d'une analepse, affirme ainsi l'omniprésence des stigmates de l'histoire individuelle ou collective qui fait corps avec les personnages. Il faut à présent examiner de quelle manière les récits articulent ces différents niveaux historiques.

## **4.2. Compositions narratives et enjeux génériques.**

Après avoir décrit les différentes figures du passé, qu'elles relèvent d'une sphère purement fictive ou renvoient à la « grande Histoire », il faut à présent examiner la façon dont le récit intègre ces figures et les relie entre elles. Le tissage narratif des figures de l'histoire met en jeu le statut générique des récits de fiction océanien, au regard du roman historique occidental

---

<sup>342</sup> GORODE Déwé, « J'use du temps », *L'Agenda*, p. 67.

<sup>343</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 67.



notamment. Or, le statut générique des récits renvoie non seulement aux relations que l'oeuvre négocie avec la tradition littéraire, mais aussi à une conception philosophique de la manière dont l'homme s'inscrit dans le temps et dans le monde.

#### 4.2.1. Synchronie et diachronie.

On peut identifier deux grands types de récits de fiction que distingue leur manière d'insérer la figuration du passé dans le déroulement de l'intrigue : les uns peuvent être qualifiés de « diachroniques », les autres de « synchroniques ». Ils illustrent deux enjeux différents du rapport à l'histoire et au passé.

Certains récits peuvent être qualifiés de « diachroniques » au sens où l'intrigue s'inscrit dans une durée historique affichée qui se déploie au rythme de l'intrigue. Les points d'ancrage de l'intrigue dans cette durée sont bien souvent liés à la succession des générations : ce type de roman pourrait être rapproché du roman familial ou de la saga. Les romans d'Albert Wendt, *Mango's Kiss* ou *Leaves of the Banyan Tree*<sup>345</sup> en sont de bons exemples : à travers le destin de famille samoane, *Mango's Kiss* couvre une période qui va du dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle à l'entre-deux-guerres et *Leaves of the Banyan Tree* évoque les mutations sociales et culturelles qui ont affecté la société samoane de l'entre-deux-guerres aux années 1970. De la même façon, l'intrigue du roman de Chantal Spitz, *L'Ile des Rêves écrasés*<sup>346</sup> couvre l'ensemble du XX<sup>ème</sup> siècle. On retrouve le même travail de périodisation historique articulé sur des générations successives de personnages dans le roman de l'écrivain aborigène Alexis Wright, *Les Plaines de l'espoir*. Le roman dépeint l'histoire tragique des Aborigènes australiens, du rassemblement forcé autour des missions à la lutte politique contemporaine. Un simple survol des littératures océaniques contemporaines suffit pour s'apercevoir que nombreux sont les récits qui figurent l'histoire océanique à travers celle d'une famille ou de quelques personnages : les nouvelles de Déwé Gorodé, « Utê Mûrûnû » ou « Affaire classée », *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* de Witi Ihimaera, *Baby No-Eyes*, *Cousins* ou *Tu* de Patricia Grace.

Le cadre réaliste de l'intrigue, grâce à des indices historiques établis, peut permettre de l'ancrer dans une époque déterminée, mais la « couleur locale » ou « historique » n'est jamais au centre du projet romanesque. En cela, le roman océanique, lorsqu'il cherche à représenter

---

<sup>345</sup> WENDT Albert, *op. cit.*

<sup>346</sup> SPITZ Chantal, *L'Ile des rêves écrasés*, Au Vent des Iles, Papeete, 1991, reed. 2003, 206 p.

l'histoire, se tient au plus loin d'une partie de la tradition occidentale du roman historique, telle que l'incarne un Alexandre Dumas. La fiction océanienne semble au contraire fuir le pittoresque.

Plus que l'exotisme et les traits singuliers d'une époque, c'est le procès historique et son impact social, politique, économique et culturel qui est l'objet de toutes les attentions. C'est pourquoi la perspective adoptée est rarement celle d'un tableau : le plus souvent, les récits mettent en scène à travers les générations successives les étapes et les effets les plus marquants de l'histoire coloniale. Dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Affaire classée », la représentation est d'ailleurs discontinuée : trois séquences narratives se succèdent. A chacune d'elle correspond une génération et un moment décisif de l'histoire coloniale : la première puis la seconde guerre mondiale et, enfin, les Evénements des années 1980. Il faut y ajouter une quatrième séquence : le récit, enchâssé dans la troisième séquence, de l'origine de la malédiction évoquée par la nouvelle, qui trouve ses racines dans le contexte de l'insurrection kanak de 1878 et de la répression qui a suivi. Dans « Utê Mûrûnû » les héroïnes sont séparées par une génération d'intervalle. Elles aussi sont situées dans l'histoire grâce à des événements qui constituent des points de repère importants de l'histoire coloniale de la Nouvelle-Calédonie : les révoltes de 1878 et 1917 et leur répression, les guerres mondiales - en particulier, les bouleversements sociaux intervenus pendant et après la seconde - la période du « réveil » du pays et de l'émergence des revendications indépendantistes. En retour, ces événements et ces périodes sont évoqués du point de vue des femmes kanak.

La perspective diachronique permet aux écrivains de mettre en avant des épisodes de l'histoire de leur communauté qui sont ressentis comme déterminants : l'histoire individuelle de quelques personnages vient incarner celle de tout un peuple. Les trois caractères grâce auxquels G. Deleuze et F. Guattari<sup>347</sup> ont défini les littératures mineures semblent ainsi s'appliquer parfaitement aux littératures océaniques : écrites par une minorité dans la langue de la majorité, « *la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation* » ; « *tout y est politique* », « *c'est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs* », et, enfin, « *tout <y> prend une valeur collective* ». L'inscription de l'intrigue dans le procès historique par le truchement des générations qui se succèdent ouvre ainsi sur l'affirmation d'une approche politique de l'histoire, telle qu'est supposé l'avoir vécue le groupe minoré. La fiction diachronique s'affiche ainsi d'un même mouvement comme périodisation de l'histoire

---

<sup>347</sup> DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Kafka, Pour une littérature mineure*, eds. de Minuit, 1975, 160 p., pp. 29-33.

océanienne et révision politique de ses enjeux ainsi que de son impact sur les générations qui l'ont vécue.

D'autres récits peuvent être qualifiés de « synchroniques » : l'intrigue se déroule dans un monde contemporain dont le déploiement dans une durée semble, au premier abord, limité. Les premiers romans de Witi Ihimaera, *Tangi* (1973) et *Whanau* (1974) en sont de bons exemples : en filigrane de l'évocation d'une semaine de deuil (*Tangi*) ou de vingt-quatre heures de la vie d'un village (*Whanau*), transparaissent des références mythiques et historiques qui nourrissent la densité du présent. Cet effet est d'ailleurs renforcé dans les réécritures de ces deux romans publiées en 2004 (*Whanau II*) et 2005 (*The Rope of Man*) : de nombreuses incursions narratives travaillent à creuser la surface du présent pour faire ressurgir le passé. Dans ces récits de fiction, le passé est d'abord le fruit de la mémoire ; il est déterminant en ce qu'il constitue l'identité des personnages. Le narrateur de *Tangi* est construit par ses souvenirs d'enfance, rappelés par le deuil, l'image des siens est nourrie de références mythiques : le deuil qui sépare le père et la mère est ainsi interprété comme une répétition de la séparation du ciel et de la terre.

Là où les récits diachroniques mettent en scène les étapes décisives de l'histoire coloniale ainsi que la manière dont les populations océaniques ont pu les vivre, les récits « synchroniques » mettent quant à eux en évidence, grâce à la poétique de la trace étudiée précédemment et à de nombreuses analepses, la persistance vivante du passé qui détermine le présent des personnages. Toujours est-il que, parcouru au fil d'une durée traversée par plusieurs générations ou creusée dans l'épaisseur du présent, le passé est omniprésent.

Quelques récits, romans ou nouvelles, peuvent être considérés au premier abord comme des tableaux historiques. C'est le cas, par exemple, du roman de Vairaumati no Ra'iatea, *Arioi*, qui dépeint à travers le destin de Vahinetua la tradition des *arioi*. Néanmoins, le choix de la période historique n'est pas le fruit du hasard : il renvoie à une période de bouleversements majeurs qui interdit de penser l'histoire comme un cadre figé. Le destin de Vahinetua bascule avec l'irruption européenne et les stratégies que déclenche cette intrusion parmi les *Ari'i*. Ces derniers se rangent du côté de la nouvelle religion et récusent les traditions ancestrales dans l'espoir d'étendre et de conforter leur pouvoir. Au-delà de l'évocation d'une tradition culturelle océanienne, le roman s'attache à reconstruire la perception que les Maohi de l'époque ont pu avoir de l'arrivée des étrangers et de leurs traditions, ils sondent les motivations et stratégies des différents groupes sociaux lors de ce tournant historique. L'histoire apparaît alors tissée de ces événements qui, pensés et agis par

les hommes, produisent un changement : plus qu'un tableau, le roman propose un ralenti qui dramatise le moment historique où le destin polynésien bascule irrémédiablement.

De plus, l'évocation de cette période historique où les traditions du monde ancien se sont brisées, prend racine dans le présent de l'énonciatrice, qui s'exprime dans l'épilogue du récit :

*Je m'appelle Vairaumati no Ra'iatea. J'ai écrit cette histoire. Ou plutôt, elle m'a été soufflée les soirs de lune par des voix qui ne mourront jamais. J'ai essayé de la retranscrire. Maladroitement, je le reconnais. Ce que j'entendais était si beau, si terrible aussi, si blessé, si désespéré, que, parfois, j'en perdais le fil ; et, trop souvent, il m'a fallu, avec mes mots à moi, remplacer ceux que j'avais laissé échapper.*<sup>348</sup>

Ici, le passé historique est déterminé de deux points de vue : il est marqué par les bouleversements socioculturels induits par l'intrusion occidentale, mais, au-delà de la destruction dont il témoigne, il est caractérisé par sa persistance dans le présent, puisque l'énonciatrice entend encore ces « voix qui ne mourront jamais ».

Le roman de Witi Ihimaera, *Bulibasha, King of the Gipsies*, fonctionne sur un mode comparable. Le narrateur, Simeon, y raconte ses affrontements avec son grand-père, l'autoritaire Tamihana, surnommé Bulibasha. Ce dernier règne en maître absolu sur sa famille, imposant à tous les valeurs religieuses mormones particulièrement strictes ainsi que le respect absolu des intérêts de la famille et de son propre prestige. Simeon/Himiona est un petit fils rebelle, révolté devant une autorité si intransigeante qu'elle nie l'individualité d'autrui. Mais sa révolte traduit également l'avènement d'un temps nouveau, où les patriarches maori et/ou chrétiens n'ont plus le dernier mot. Il répond à son grand-père qui ne cesse de lui reprocher le fait que son éducation le rend arrogant, en ces termes :

*What's wrong with being whakahihi? Your world is changing, Bulibasha. I'm the one who is changing it.*<sup>349</sup>

La jeunesse de Simeon, qui célèbre le rock et le cinéma, est associée à l'idée d'une émancipation des tutelles traditionnelles, renforcées par la religion. Parallèlement, ce sont les mythes familiaux qui s'effondrent. Alors que toute la famille a vécu dans la célébration de l'amour romanesque partagé par Bulibasha et sa femme Ramona, il s'avère après la mort du patriarche qu'il avait en réalité enlevé Ramona au futur mari qu'elle aimait pour la violer. S'effondre ainsi, en même temps que le règne absolu du grand-père, l'histoire mythique qu'il

---

<sup>348</sup> RA'IA TEA Vairaumati no, *Arioi*, op. cit., p. 119.

<sup>349</sup> *Whakahihi* : être suffisant, arrogant. Proposition de traduction : « Qu'y a-t-il de mal à être whakahihi? Ton monde est en train de changer, Bulibasha. Et celui qui est en train de le changer c'est moi. »

avait imposée aux siens. Si le récit se concentre sur la période des années 1950 et 60, c'est donc pour illustrer les changements dont elle témoigne dans le monde maori.

Là encore, cette période de rupture est relue à la lumière du présent de l'énonciateur : Simeon, devenu adulte, raconte son histoire. Le destin du personnage coïncide avec la remise en question d'un modèle social familial traditionnel et les débuts d'une intégration des Maori dans la société *pakeha*. Le narrateur, malgré la révolte qu'il ressentait contre son grand-père, n'est d'ailleurs pas exempt de nostalgie face à ces transformations :

*As for the grandchildren, we became scattered to the four winds by the world of the Pakeha. Its insistent clamour enticed us all away from the simpler pleasures of our lives.*<sup>350</sup>

Comme dans *Arioi*, le tableau, inséré dans le présent du narrateur adulte, semble vouloir témoigner de la fin d'une époque et d'un mode de vie. S'il en reste des vestiges dans le présent, la vie des personnages a définitivement changé.

Il existe une dernière catégorie de récits synchroniques, qui proposent un cliché des sociétés contemporaines : la nouvelle de Déwé Gorodé « On est déjà demain » raconte ainsi vingt-quatre heures de la vie d'une femme kanak aujourd'hui, entre devoirs familiaux et conjugaux, participation aux cérémonies coutumières, préoccupations quant au devenir de la jeunesse et solidarités sociales perpétuées. Si le passé n'est guère évoqué dans cette nouvelle, elle se présente en revanche comme une photographie de la femme dans la société d'aujourd'hui, avec ses permanences et les nouveaux défis qu'elle impose, une sorte de cliché historique du temps présent tel que l'apprehende une femme au quotidien.

Se dessine ici un nouvel aspect de l'intégration d'éléments historiques au sein de la fiction : la façon dont les récits articulent la singularité de destins fictifs et les références collectives.

#### **4.2.2. Histoire intime, histoire collective : l'organisation des plans narratifs.**

Nous avons décrit différentes figures du passé, qu'il s'agisse d'un passé qui s'affiche comme fictif ou au contraire de références qui renvoient, même de manière oblique à l'histoire collective. La plupart des nouvelles et romans articulent ces deux niveaux de

---

<sup>350</sup> IHIMAERA Witi, *Bulibasha, King of the Gypsies*, p. 287. Proposition de traduction : « *Quant aux petits enfants, nous nous sommes éparpillés aux quatre coins du monde des Pakeha. Sa clameur insistante nous a tous attiré loin des plaisirs plus simples.* »

représentation, mêlant au récit imaginaire un point de vue et un discours sur l'histoire. Cependant les œuvres optent pour des modes différents d'articulation des deux niveaux narratifs.

La stratégie la plus répandue consiste à placer au premier plan des personnages de fiction et à utiliser des références historiques pour construire une trame de fond qui sert de cadre à leur parcours ou à leur mémoire. Néanmoins, le destin des personnages continue à interagir avec les événements et les processus historiques. Ainsi dans la nouvelle « Utê Mûrûnû », la trajectoire fictionnelle des Utê Mûrûnû successives se trouve au premier plan, mais elle est aux prises avec l'Histoire : la vie d'Utê Mûrûnû **2b** est déterminée par les révoltes. Elle perd son père et son grand-père au cours de la répression d'une révolte à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Sa mère en meurt de chagrin et elle est ensuite élevée par sa grand-mère.

*Fille et petite fille de guerriers qui eurent la tête tranchée pour s'être soulevés contre la razzia de leur hameau par les Blancs, je perdis ma mère de bonne heure. En effet, minée par le chagrin, hantée par les horreurs de la répression, elle ne pouvait s'empêcher, chaque fois qu'elle pouvait s'échapper, de retourner là-bas derrière la montagne, à l'endroit où mon père et mon grand-père avaient été exécutés.<sup>351</sup>*

Mariée de force à un « vieux cousin polygame » au début du XXe siècle, elle s'enfuit et fait sa vie avec un autre cousin. Mais elle perd son mari et son fils aîné au cours de la répression de la révolte de 1917 :

*Une nuit, alors que Kaatâdaa brillait encore de tout son éclat, au premier chant du coq, ils nous ont quittés pour se rendre à un grand pilou de l'autre côté des montagnes.[...] On racontait alors que tel prêtre invoquait à nouveau la pierre de guerre, tel autre nouait la liane de guerre. Moi, je n'y songeais guère, à ces rumeurs belliqueuses, d'autant plus que beaucoup de nos hommes se battaient déjà depuis un certain temps contre les soldats de Guillaume, très loin là-bas, au-delà des mers, au pays des popwaalé. [...]*  
*Ils ne revinrent jamais du grand pilou de l'autre côté des montagnes.<sup>352</sup>*

Se trouvent donc au premier plan des personnages de fiction dont le destin personnel est conditionné par l'Histoire. On retrouve ici une des caractéristiques des littératures mineures selon G. Deleuze et F. Guattari : le destin personnel des personnages et de leur famille revêt une valeur collective. Le destin des Utê Mûrûnû successives est exemplaire dans la mesure où il incarne celui de l'ensemble des femmes kanak. Il représente leur vécu et leur point de vue sur la société coloniale. La fiction tient bien ici un discours sur l'Histoire et son retentissement sur la vie des hommes.

---

<sup>351</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 18.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

On retrouve les mêmes procédés dans les romans de Patricia Grace, *Baby-No-Eyes* ou *Tu, a Novel*, bien que la place accordée à l'histoire privée et fictive et à la Grande Histoire soit variable d'un roman à l'autre. Dans *Tu* alternent l'évocation du destin de la famille de Tuboy et des séquences qui évoquent les combats du bataillon maori engagé dans la seconde guerre mondiale. Le destin de cette famille est d'ailleurs déterminé par la guerre : le père est revenu fou de la première Guerre Mondiale et les deux fils aînés, Pita et Rangi, mourront au cours de la seconde. Dans ce cas précis, il semble que l'Histoire écrase de son ombre les destinées individuelles, qu'elle interrompt d'ailleurs brutalement ou sur lesquelles elle fait peser le poids du silence et de l'oubli : le deuil familial empêche pendant des années Benedict et Rimini, les enfants nés pendant la guerre, d'accéder à la vérité sur leurs origines.

Le fonctionnement d'un roman tel que *Baby No-Eyes* se rapproche beaucoup plus de celui des nouvelles de Déwé Gorodé évoquées précédemment : si le destin de la famille du héros, Tawera, est très lourdement influencé par la violence de l'histoire coloniale, figurée à travers l'amputation linguistique, culturelle, foncière et enfin physique dont sont victimes les personnages, elle reste cependant au second plan et c'est l'histoire personnelle des personnages de fiction qui occupe le devant de la scène – alors que dans *Tu*, la folie de la guerre projette les personnages dans une histoire sanglante qui envahit le premier plan : les chapitres relatant l'histoire familiale alternent alors avec des chapitres consacrés à la guerre, racontés par Tu.

La place accordée à l'histoire collective et à l'histoire privée permet ainsi de faire porter l'accent alternativement sur l'impossibilité d'échapper au « *bruit et à la fureur* » de l'histoire ou sur les effets des circonstances historiques sur le destin et l'être-au-monde des personnages océaniens.

Dans *The Matriach* et *The Dream Swimmer* de Witi Ihimaera alternent également des séquences de type historique et des séquences consacrées à l'histoire du narrateur et de sa famille. L'histoire ne se trouve pas toujours reléguée au second plan, et pour cause : Witi Ihimaera recourt volontiers à des personnages historiques, tels que Te Kooti, Rua ou Wi Pere. Plus encore, l'ascendance des personnages fictifs que sont le narrateur et sa famille proche est constituée de personnages historiques : il y a une fusion de l'univers fictif et de l'univers historique qui invite à interroger la dimension référentielle de ces romans, voire à les lire comme des romans à clefs. Plus qu'à une répartition de l'histoire privée et de l'histoire collective sur des plans différents, c'est à leur imbrication qu'on assiste. Du même coup, les personnages ne sont plus des représentants anonymes du vécu d'une communauté, mais des sujets historiquement responsables, impliqués à titre individuel dans l'histoire collective au

sein de laquelle ils agissent. Le parcours du narrateur, qui se réapproprie le passé de sa famille, aboutit d'ailleurs à lui faire prendre conscience qu'il est de son devoir de reprendre la lutte menée par ses ancêtres pour la restitution des terres – et donc d'entrer lui aussi dans l'arène de l'Histoire. Sa tante l'appelle à combattre en ces termes :

*'Oh, Tamatea, I have tried so hard to put destiny back on track. Forestalled those many years ago, I have tried to open the way for it to begin again. But I am not the one to do it. You are the only one to do it. You are the only one who can do that. As we did in 1949, we must go down to Wellington again. We must force the Prime Minister to do what should have been done then. He must agree to return the land to us.'*<sup>353</sup>

Comme son ami Nasim, rencontré lors d'un séjour en Afghanistan, le narrateur est à son tour renvoyé à ses responsabilités historiques. Il évoque l'intervention soviétique en Afghanistan en 1979 qui décide du destin de Nasim et de sa mère, chef de guerre surnommée « *the Falcon* » :

*Estimates of civilians killed in the ten-years period from the 1978 coup d'état range from 500,000 to a million. The Falcon and my friend Nasim were among them.*<sup>354</sup>

Le narrateur revit avec l'expérience afghane sa propre histoire : il découvre dans la mère de Nasim une autre Riripeti/Artémis. Il est ainsi renvoyé à la spirale de l'histoire, qui retourne en arrière en même temps qu'elle va en avant :

*At the same time as the spiral is going out, it is returning. At the same time as it is going forward, it is going back.*<sup>355</sup>

L'histoire de la famille du narrateur prend du même coup une autre dimension : imbriquée dans l'histoire coloniale néo-zélandaise, elle incarne également une réactualisation d'expériences vécues par bien d'autres peuples et prend une dimension exemplaire et universelle. La résistance à l'oppression produit un peu partout les mêmes figures héroïques et mythiques.

Les récits de fiction s'appuient donc sur des stratégies différentes d'insertion narrative du passé et de l'histoire. Déploiement diachronique ou creusement de la synchronie, distinction

---

<sup>353</sup> IHIMAERA Witi, p. 187. Proposition de traduction : « *Oh, Tamatea, j'ai tout fait pour remettre le destin sur le bon chemin. Contrecarrée il y a maintenant tant d'années, j'ai essayé d'ouvrir la bonne voie pour que tout redémarre. Mais ce n'est pas à moi de le faire. C'est à toi de le faire. Tu es le seul qui puisse le faire. Comme en 1949, nous devons aller à Wellington. Nous devons obliger le premier Ministre à faire ce qui aurait dû être fait à l'époque. Il doit accepter de nous rendre nos terres.* »

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 156. Proposition de traduction : « *On estime qu'entre 500 000 et 1 million de civils furent tués au cours des dix années qui ont suivi le coup d'Etat de 1978. Parmi eux se trouvaient Le Faucon et mon ami Nasim.* »

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 149. Proposition de traduction : « *Tout en se déroulant, la spirale revient sur elle-même. Tout en avançant vers le futur, elle retourne vers le passé.* »



de plans et de niveaux narratifs ou imbrication de référents historiques et de la trame fictive : la place des figures du passé et des procès historiques varient en engageant du même coup une conception de l'Histoire et le statut générique des récits.

### **4.3. L'identité générique des récits et ses enjeux.**

Les variations dans la représentation du passé historique impliquent en effet des questions qui relèvent du genre : aux représentations de l'histoire et du passé construites par une époque et une culture donnée correspondent des genres privilégiés. L'épopée par exemple se fonde sur une conception historico-mythique du passé qui cherche à promouvoir une identité commune, à travers le destin d'un héros fondateur ou d'un personnage qui réunit les valeurs célébrées par une communauté. La figuration de l'histoire n'y est pas soumise à un critère de vérité, mais à la nécessité de célébrer l'exemplarité d'un personnage dans lequel le groupe se reconnaît. On sait également que ce qui distingue fondamentalement la tragédie du drame romantique est la question de la responsabilité humaine dans l'histoire. Là où la tragédie illustre la soumission de l'homme à des forces supérieures qui déterminent son destin – les Dieux, les passions, le pouvoir ... - le drame lui rend son statut d'agent historique. D'une histoire exclusivement politique, affaire des « *Grands* », on est passé à une histoire qui prend en compte les forces sociales, et notamment le peuple qui fait irruption sur la scène de l'histoire.

La plupart des œuvres littéraires sont donc préoccupées par la représentation du passé, de l'histoire, et de la façon dont l'homme s'inscrit dans le temps. En revanche leurs caractères génériques varient en fonction des représentations qu'une société a du passé et de l'histoire. A cet égard, l'histoire conçue comme science aujourd'hui peut être elle aussi envisagée comme un genre : le discours historique est identifiable grâce à certains traits formels, énonciatifs et thématiques, avec lesquels la fiction peut elle-même jouer.

Le roman historique ne peut pas être envisagé comme un genre monolithique. Comme l'a montré Gérard Gengembre,<sup>356</sup> on a plutôt affaire à un ensemble composite qui réunit plusieurs variantes ou sous-genres : le roman réaliste puis naturaliste, le roman de cape et d'épée, la saga, le roman de guerre, etc. A chacune de ces variantes correspond une approche de l'histoire : envisagée d'un point de vue sociologique par le roman réaliste et naturaliste,

---

<sup>356</sup> GENGEMBRE Gérard, *Le Roman Historique*, *op. cit.*

elle est pour le roman de cape et d'épée un réservoir qui offre des ressources pittoresques et exotique ; l'histoire est alors le terrain d'aventures privilégié de héros hors du commun. Dans le contexte colonial, il faut relever le succès rencontré par le genre de la saga : outre la dimension exotique, ce genre romanesque semble avoir pour fonction d'illustrer les difficultés de la vie coloniale et de célébrer les valeurs d'endurance des familles de colons présentées comme celles qui font l'histoire d'un nouveau pays. Bien évidemment, la promotion d'une telle vision de l'histoire coloniale ne va pas sans arrière-pensées politiques, notamment parce qu'elle éclipse totalement le rôle et le point de vue des populations dominées par le procès colonial.<sup>357</sup> Le roman de guerre, quant à lui, se situe plutôt du côté de la volonté de témoigner de la violence de l'histoire

Sonia Lacabanne, dans son ouvrage *Les premiers romans polynésiens*<sup>358</sup> ne reconnaît qu'un seul roman historique au sens strict : *Behind The tattooed Face*<sup>359</sup> de Pat Baker. Publié en 1975, ce roman met en scène une société maori précoloniale guerrière et se conclut sur l'arrivée de Cook. S. Lacabanne se fonde sur une définition traditionnelle du roman historique, qui exploite le caractère pittoresque ou exotique du passé grâce aux procédés suivants :

*Des héros fictifs ou empruntés à l'histoire sont placés dans un cadre historique. Le décor du roman est fourni par une époque particulière reconstituée avec plus ou moins de véracité d'après des mémoires, des chroniques et autres archives. Son intrigue, fortement romanesque, assure une évasion à bon compte.*<sup>360</sup>

La dimension pittoresque lui paraît être un obstacle au développement de ce genre narratif dans le Pacifique contemporain dans la mesure où les auteurs océaniens s'attachent, selon elle, à « faire la vérité sur l'ici et le maintenant ».<sup>361</sup>

On peut cependant objecter qu'une telle définition du roman historique est réductrice. Le grand succès de ce genre au XIX<sup>ème</sup> siècle s'est manifesté, on l'a vu, sous la forme d'œuvres aussi diverses que les visions qu'ont leurs auteurs de l'histoire et de ses enjeux. Si la définition sur laquelle s'appuie S. Lacabanne correspond bien à la façon dont Alexandre Dumas, par exemple, pratique ce genre, ainsi qu'aux formes populaires du roman historique à

---

<sup>357</sup> Déwé Gorodé dénonce ainsi le « mythe blanc » dont est porteur le roman de Jacqueline Sénès, *Terre Violente*, et son adaptation télévisuelle. Le roman dessine une vaste fresque historique, où la violence des rapports coloniaux n'est évoquée que lors des sursauts violents de l'histoire : premières révoltes, événements. Le point de vue du colonisé est éclipsé au profit du déploiement dramatique de la saga familiale.

<sup>358</sup> LACABANNE Sonia, *Les Premiers romans polynésiens*, p. 19-20

<sup>359</sup> BAKER Pat Heretaunga, *Behind the Tattooed Face*, Cape Catley Ltd, Whatamango Bay, 1975, 276 p.

<sup>360</sup> LACABANNE Sonia, *Les Premiers Romans polynésiens, naissance d'une littérature de langue anglaise, 1948-1983*, Publication de la Société des Océanistes n° 43, Musée de l'Homme, Paris, 1992, pp. 19-20.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 20.

la fin du XIX<sup>ème</sup> et au XX<sup>ème</sup> siècles, en revanche, elle ne rend pas compte des œuvres d'autres romanciers, comme *Les Chouans* de Balzac ou *Quatre-vingt treize* de V. Hugo. Le roman historique ne vise pas nécessairement le pittoresque et le divertissement. Il est également une quête de la vérité ou illustre l'irruption des masses populaires sur le devant d'une scène auparavant peuplée d'une petite élite aristocratique.

Il convient plutôt de s'interroger sur la façon dont les romans océaniques s'inscrivent dans la tradition littéraire du roman historique, et le cas échéant, de voir comment ils la renouvellent sur la base de sous-genres inédits plutôt que d'affirmer de façon péremptoire que le roman historique n'est pas ou peu représenté en Océanie. Les analyses de Sonia Lacabanne, applicables aux premiers romans publiés en Océanie, sont démenties par les romans publiés ultérieurement. Elle déclare en effet à propos des écrivains océaniques :

*Dans leurs œuvres, le passé ne remonte guère au-delà de la génération des grands-parents et sa fonction est d'amplifier le conflit des générations ou la rapidité de l'évolution de la société. L'utilisation du passé dans les romans du Pacifique Sud a donc avant tout une qualité contrastante et n'est pas une fin en soi.*<sup>362</sup>

Si les premiers romans d'Albert Wendt (*Sons for the Return Home*), Witi Ihimaera (*Tangi* et *Whanau*) ou Patricia Grace (*Mutuwhenua*) peuvent accréditer cette thèse, leurs romans ultérieurs la contredisent : l'exploration, voire l'exhumation du passé constitue l'enjeu central de romans tels que *Baby No-Eyes*, *The matriarch* ou *The Dream Swimmer*. De même, la réécriture de *Whanau* et *Tangi* (*Whanau II* et *The Rope of Man*) ne fait que renforcer l'intensité des liens entre le présent et le passé. Des romans tels que *Tu, a Novel*, *Leaves of the Banyan Tree* ou *Mango's Kiss* relèvent par ailleurs nettement de genres attenants au roman historique. On peut en distinguer plusieurs tendances parfois mêlées dans les romans : le roman de guerre – peu représenté –, le roman historique réaliste, le roman généalogique. Il faut également évoquer une tendance héroïque et épique à laquelle empruntent également certains récits.

La distinction entre ces tendances génériques se construit à partir de plusieurs critères relatifs à la figuration de l'histoire et du passé que nous avons évoqués précédemment : le choix de codes historiques et réalistes et leur mode d'insertion narrative, le choix d'une mise en scène synchronique ou diachronique et enfin, le recours à des codes empruntés à certains genres : la tragédie ou l'épopée.

---

<sup>362</sup> LACABANNE Sonia, *op. cit.*, p. 19.

Le roman de Patricia Grace *Tu*, s'inscrit dans la tradition du roman de guerre. Il a pour enjeu l'histoire du *Maori Battalion* parti combattre en Europe pendant la Seconde Guerre Mondiale. Si les personnages sont fictifs, le cadre et l'évocation des combats en Europe sont en revanche nourris par un travail d'enquête qui s'est efforcé de reconstituer le contexte historique de l'époque, en Nouvelle-Zélande et en Europe. Le roman s'affiche explicitement comme un travail de mémoire et manifeste ainsi une dimension testimoniale ; l'écrivain précise qu'elle s'est inspirée du journal tenu par son père et dédie son roman à un ancien combattant :

*To the memory of sergeant Edward Gunson  
28 (Maori) Battalion, D Coy, Reg 815133  
(1915-1983)*<sup>363</sup>

Le souci d'envisager les conséquences de la guerre sur les familles et le pays rapproche également *Tu* du genre historique-réaliste, très représenté dans la littérature océanienne contemporaine.

Le roman d'Albert Wendt, *Mango's Kiss* s'inscrit dans cette tradition, au moins dans ses deux premières parties. Si la plupart des personnages sont imaginaires, en revanche, le cadre de l'intrigue est réaliste : le roman évoque la vie dans un petit village samoan à la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècles ainsi que les effets de la christianisation ou encore de l'épidémie de grippe espagnole de 1918. Certains personnages sont d'ailleurs historiques ou para-historiques : Stevenson est mis en scène et l'ethnologue Freemeade renvoie à la figure de Derek Freeman. Néanmoins, un brouillage générique intervient dans la dernière partie du roman : le « roman d'aventure » d'Arona, puis le roman policier viennent miner le caractère réaliste du roman historique. Le roman *Leaves of The Banyan Tree* s'inscrivait déjà dans un cadre réaliste comparable à celui de *Mango's Kiss*. Les deux romans s'appuient sur ce cadre réaliste pour mener une réflexion sur les effets et les enjeux de la christianisation comme sur l'évolution des rapports sociaux, économiques et politiques engendrés par la présence coloniale. Des nouvelles telles que « Utê Mûrûnû » ou « Affaire Classée » de Déwé Gorodé travaillent sur le même type d'enjeux historiques. Les personnages sont imaginaires, mais le cadre dans lequel s'inscrit l'intrigue se présente comme historique : « Utê Mûrûnû » dépeint ainsi l'histoire coloniale du point de vue des femmes kanak.

---

<sup>363</sup> Proposition de traduction : « *A la mémoire du sergent Edward Gunson / 28<sup>ème</sup> (Maori) bataillon, D Coy, Reg 815133.* »

Il reste cependant intéressant de souligner qu'un nombre important de récits de fiction océaniens, bien qu'ils mettent en jeu une représentation du passé, ne correspondent pas aux canons du genre du roman historique ou du moins retravaillent cette tradition.

On peut estimer que beaucoup de récits de fiction, viennent redéfinir les enjeux du roman historique dans la mesure où leur objet n'est pas de reconstituer une époque dans son authenticité et son originalité, mais de mettre à jour les liens tacites qui persistent entre le passé et le présent. Dans le cas des récits diachroniques, l'accent est mis sur la succession des générations et la représentation des liens qui les unissent, de l'héritage qu'elles se transmettent, qu'elles revendiquent ou qu'elles contestent. Dans le cas des récits synchroniques, le fait qu'ils proposent une représentation « horizontale » des sociétés kanak et maori ne signifie pas que le passé ou l'histoire ne constitue pas un enjeu pour ces récits. Bien souvent, le passé s'y trouve thématiqué, on l'a vu, à travers un paysage, un objet ou un symbole : par exemple une pierre dans *Mutuwhenua*. De plus, dans bien des récits, comme *Tangi* par exemple, la linéarité du temps et du récit est sans cesse brisée : l'apparente synchronie est ainsi troublée par des bulles de passé qui viennent éclater à la surface du présent. Ainsi, même si *Tangi* ne comporte guère de références historiques et décrit la société contemporaine, le récit, par sa construction, engage une réflexion sur le procès temporel et sur la façon dont le présent est saturé, surdéterminé par le passé. A ce titre, on pourrait parler de « romans généalogiques », puisqu'ils se concentrent sur la question de la filiation et de la transmission intergénérationnelle.

Le roman « généalogique » ne peut être confondu avec le roman familial ou la saga : leurs enjeux sont différents. Comme le montre G. Gengembre, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard ou *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains, archétypes de la saga familiale, ont pour objet de figurer l'histoire contemporaine, ses « bouleversements » et ses « convulsions ». <sup>364</sup> On pourrait considérer ce type de roman comme une tentative de synthèse et de vulgarisation des traits sociologiques et politiques d'une époque.

Dans le cas de romans tels que *The matriarch*, *The Dream Swimmer*, *Baby No-Eyes* ou de nouvelles telles que « Utê Mûrûnû », une double dynamique de réappropriation du passé amène à dépasser le simple panorama historique : ces récits réaffirment, en la réactivant, une filiation identitaire en même temps qu'ils pratiquent une archéologie du présent, en exhumant le passé.

---

<sup>364</sup> GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, p. 83.

Le rapport au passé dans le cadre du roman généalogique est donc tout à fait particulier : il n'est pas un simple objet de curiosité, ni même seulement un modèle qui permettrait de mieux appréhender les problèmes du présent. S'affirment deux aspects fondamentaux de ce lien particulier au passé.

D'une part, le passé ne peut jamais être coupé du présent, qui en appelle la résurgence. A ce titre, il conviendra d'analyser la façon dont la restitution du passé, par le truchement de la mémoire des personnages notamment, est mise en scène (chapitre 5). L'idée d'une persistance active du passé est renforcée par le fait que les récits ne sont pas linéaires : en brisant la chronologie linéaire ordinaire, la fiction océanienne explore les liens souvent inédits qui rattachent le passé et le présent. Les structures narratives viennent renforcer la forte présence du passé déjà martelée sur le plan thématique. Le récit de fiction océanien échappe ainsi à ce qui, pour Georges Lukács,<sup>365</sup> a tué la dimension révolutionnaire du roman historique européen : la dissolution du lien entre le passé mis en scène et les enjeux présents. Plus qu'un passé « objet » figé, c'est bien la dynamique et l'impact du procès historique que mettent en jeu ces récits de fiction.

D'autre part, les romans généalogiques engagent une redéfinition du passé lui-même, de façon à mieux prendre en compte l'identité océanienne. La fiction ne cesse donc de jouer sur le même terrain que l'histoire, en interrogeant nos discours sur le passé mais aussi ce qui peut être qualifié d'historique (chapitre 6). Participent ainsi de l'histoire des épisodes mythiques ou historico-mythiques que l'histoire moderne occidentale récuserait. La présence de ces références peut être interprétée de différentes façons non exclusives : elle relève à la fois d'une contestation de l'approche occidentale contemporaine du réel, mais aussi de la construction de figures héroïques et mythiques.

Peu de récits de fiction peuvent être exclusivement rattachés au genre héroïque, épique ou mythique,<sup>366</sup> mais bon nombre de récits en empruntent les codes : l'organisation des romans de Witi Ihimaera, découpés en actes, font ainsi référence à la tragédie, de même que les thèmes qu'ils exploitent – la fatalité par exemple. Ils construisent également des figures héroïques et mythiques, comme celle d'Artémis. Les nouvelles de Déwé Gorodé, lorsqu'elles épurent la caractérisation de leurs personnages au point de les réduire à leur capacité de résistance font également signe du côté du genre héroïque ou épique

---

<sup>365</sup> LUKACS Georg, *Le Roman historique, op. cit.*

<sup>366</sup> On peut rattacher à ces genres la pièce de J-M. Tijbaou et G. Dobbelaere, *Kanake*, mais les nouvelles et romans océaniens, s'ils en empruntent certains éléments, ne s'y réduisent pas.

Au total, il faut donc constater une figuration multidimensionnelle et variée du passé et de l'histoire, qui engagent une conception du destin humain. Mais pour compléter cette approche des figures de l'histoire et du passé, il convient également de prendre en compte le point de vue à partir duquel elles se déploient.

## Chapitre 5 : Points de vue sur le passé.

On a pu mesurer dans le précédent chapitre la place importante et multiforme qu'occupe la représentation du passé ou de l'histoire dans les récits de fiction océaniens. Ils insistent ainsi sur les liens indissolubles qui unissent le passé et le présent. Mais constater la fréquence et la diversité des figures du passé et de l'histoire reste insuffisant : il faut également interroger la perspective à partir de laquelle le passé est convoqué et représenté. C'est bien sûr un point de vue océanien sur le passé que les récits de fiction cherchent à promouvoir.

Ici, on le verra, se joue un affrontement entre histoire et mémoire puisque les récits interrogent la possibilité d'une approche neutre ou objective de l'histoire et s'appuient sur le pouvoir de la parole et du témoignage.

### ***5.1. L'affirmation d'un point de vue océanien***

Les récits de fiction qui nous occupent privilégient la mise en scène de personnages océaniens, de leur communauté et leur espace, et donc de leur point de vue sur le passé. En retour, les événements et situations historiques mis en scène par les récits sont sélectionnés en fonction de leur caractère significatif pour une conscience océanienne. Plus que les événements qui dominent l'histoire coloniale, c'est leur impact vécu sur le groupe qui est représenté et qui en définit à grands traits une périodisation : les générations représentées sont situées à des moments de l'histoire ressentis comme décisifs et ces étapes historiques sont reconstruites en fonction du point de vue des générations kanak ou maori.

#### ***Production de l'événement***

Certains événements historiques mis en scène par les récits de fiction ont une portée mondiale et ne touchent pas seulement les Océaniens. C'est le cas des références aux deux guerres mondiales qui structurent bien des récits : « Utê Mûrûnû » et « Affaire Classée » de Déwé Gorodé ou *Tu* de Patricia Grace.

Néanmoins, ces guerres sont évoquées d'un point de vue résolument océanien : le roman de Patricia Grace qui se déroule en partie en Europe décrit la seconde guerre mondiale à



travers l'expérience du XVIII<sup>ème</sup> bataillon maori. Les nouvelles de Déwé Gorodé évoquent les guerres mondiales à partir du point de vue de celles, ceux qui, restés au pays, voient partir les hommes ou vivent les bouleversements sociaux occasionnés par la présence de l'armée américaine en Nouvelle-Calédonie.

Chantal Spitz, dans son roman *L'Île des rêves écrasés* insiste sur la lecture que les habitants de l'île de « Ruahine » eurent de l'entrée dans la Première Guerre mondiale. Annoncée par un officier français sans que la population ne comprenne clairement de quoi il est question, elle est d'abord associée à la domination et à l'arrogance occidentale :

*Ils sont tous assis sagement lorsque le tāvana et le pasteur traversent la grande salle et s'avancent jusqu'à l'estrade, accompagnés d'un papaâ d'une quarantaine d'années, qui porte un uniforme militaire.*

*Il passe de sa démarche raide et hautaine, sans un regard pour ces gens qu'il ne voit pas, mais qui remarquent tous qu'il n'a pas daigné quitter son képi avant de pénétrer dans le fare putuputuraa.*

[...]

*L'étrange militaire ne prend pas la peine de remercier dieu, ni d'accueillir l'assemblée, et encore moins de se présenter. C'est pourquoi jusqu'à présent, il est resté dans la mémoire du village comme « celui qui porta la terrible nouvelle, papaâ aux yeux bleus, sans nom et au visage oublié ».<sup>367</sup>*

L'officier est caractérisé par ses certitudes, son mépris des habitants de l'île et de leurs pratiques culturelles. Le recours à la focalisation interne promet un point de vue collectif maohi sur « l'étranger » qui se comporte comme s'il était chez lui. Plus encore, Chantal Spitz montre que les arguments de l'officier français qui incite les jeunes gens à s'engager pour défendre « la Mère patrie » ne font pas sens pour les habitants de Ruahine :

*Pendant le tamāaraa qui suit la réunion, tout le village ne parle plus que de cette guerre. Où peut bien se trouver cette Mère Patrie et qui peut bien être cette Allemagne ? Pourquoi défendre ce pays qu'ils n'ont jamais vu et dont ils ont dû entendre le nom une dizaine de fois dans leur vie, et encore ! Pourquoi donc le papaâ les a-t-il traités d'enfants de notre grande nation, eux qui sont et seront toujours Maohi ? Pourquoi vient-il les chercher pour chasser l'étranger de chez eux, alors qu'eux-mêmes se sont installés ici sans aucun droit ? Décidément, quels drôles de gens ces papaâ ! Bien sûr, qu'ils vont accepter de partir, ces taureàreà, jeunes hommes, non pour aller défendre cette Mère Patrie inconnue, mais pour sortir de chez eux, voir ailleurs. [...]*

*Partir sur des vaisseaux, traverser les océans et aborder une nouvelle terre : l'aventure des glorieux Pères !<sup>368</sup>*

En s'efforçant de mettre en évidence les motivations qui furent celles des jeunes Polynésiens, avides de s'engager dans cette guerre, Chantal Spitz conteste une vision très européenne de l'engagement patriotique. Celui-ci n'a pas de sens pour les jeunes Maohi :

---

<sup>367</sup> SPITZ Chantal, *L'Île des rêves écrasés*, p. 35.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

c'est l'héritage culturel de ce peuple de navigateurs qui les pousse à s'engager mais en aucun cas l'amour d'une France arrogante et colonisatrice.

Bien évidemment, cette reconstitution du point de vue des générations antérieures sur le passé historique qu'elles ont vécu est un artifice : la focalisation interne permet à l'instance narrative d'attribuer à ses personnages un discours, des appréciations et des prises de position politiques qui sont les siennes.

On retrouve le même type de procédé dans la nouvelle de Déwé Gorodé lorsqu'elle place dans la bouche de son personnage, Utê Mûrûnû **2b**, devenue à son tour narratrice, le jugement suivant sur les auxiliaires kanak ayant participé aux répressions des révoltes de 1878 et 1917 :

*Puis vint le temps de la répression avec son cortège d'ignominie, de trahisons et de bassesses. Ce qui restait de la tribu, c'est-à-dire les enfants, les femmes et les vieillards, fut pris entre deux feux. Les troupes coloniales remontèrent la vallée d'un côté, et de l'autre franchirent la montagne, guidées par leurs collaborateurs de l'endroit. Ces derniers avaient pour moi visages de soumission, d'indignité et d'ignorance. Je ne m'expliquais pas leurs raisons et je crois que je ne les comprendrai jamais. Dans cette guerre, les popwaalé ne faisaient que continuer à nous vouer à la mort lente ou immédiate, comme aux moments de leur installation ici et comme aujourd'hui encore. Mais eux, les traîtres, comment pouvaient-ils marcher, s'asseoir ou dormir impunément sur les cadavres sans sépulture de leurs pères et grands-pères, de leurs enfants et de leurs mères ? Cette question reste toujours sans réponse pour moi.<sup>369</sup>*

L'argument et le vocabulaire utilisés ici, « trahisons », « collaborateurs », « traîtres » relèvent d'un jugement d'ordre idéologique sur ces événements qui renvoient à une énonciation contemporaine. Considérer que la participation à la répression relève d'une trahison à l'égard de son propre peuple (« leurs pères et grands-pères... ») présuppose l'existence d'un sentiment d'appartenance commune à un peuple ou à une nation kanak. Or un tel sentiment n'a émergé que dans les années 1970, après plus d'un siècle d'exclusion, de marginalisation et de dépossession, sous l'impulsion des jeunes militants qui réinterprètent la résistance kanak en termes nationalistes et révolutionnaires ou grâce à la promotion de la culture kanak engagée par des hommes tels que J.-M. Tjibaou. Les motivations historiques des acteurs des révoltes de 1878 ou 1917, pour ne citer que les plus importantes, obéissent à des logiques différentes et que seule une étude approfondie des réseaux d'alliance et des situations spécifiques de chaque groupe à l'époque pourrait permettre de reconstituer.

Le point de vue océanien s'affirme également à travers ce qui est sélectionné comme un événement historique suffisamment important ou significatif pour être représenté. C'est pourquoi l'évocation des guerres mondiales, même si elles ont été coûteuses en vies

---

<sup>369</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », *op. cit.*, pp. 24-25.

humaines, passe souvent au second plan. Dans le roman d'Albert Wendt, *The Mango's Kiss*,<sup>370</sup> c'est la terrible épidémie de grippe espagnole à la fin de la Première Guerre mondiale qui prend le pas sur l'évocation de la guerre elle-même, trop lointaine pour affecter réellement la vie du petit village samoan de Sapepe. A travers cette catastrophe sanitaire et humaine sont mises en évidence les conséquences du mépris et de la domination blanche. L'ensemble de la partie centrale du roman est consacré à l'évocation de cette épidémie et de ses conséquences tragiques à Samoa. La responsabilité de cette tragédie est clairement attribuée aux autorités coloniales néo-zélandaises qui ont laissé le *S.S. Talune* jeter l'ancre à Apia alors qu'elles savaient que l'équipage du navire était touché par l'épidémie. La population des villages est alors abandonnée à son triste sort et ce n'est qu'au moment où l'épidémie touche à sa fin que réapparaissent les responsables administratifs de la colonie. L'affirmation d'un point de vue océanien sur l'histoire passe donc ici par l'exploration d'un certain nombre d'épisodes historiques méconnus, mais révélateurs du rapport de force colonial.

Cette épidémie est également évoquée dans les premiers chapitres *The Dream Swimmer* de Witi Ihimaera. Là encore les autorités coloniales sont directement responsables du désastre sanitaire, puisqu'elles ont autorisé le débarquement d'un navire, le *S.S. Niagara* dont l'équipage était contaminé sous prétexte qu'un ministre se trouvait à bord.<sup>371</sup> Dans ces deux romans, l'évocation de l'épidémie l'emporte sur celle de la guerre dont la réalité reste lointaine. C'est donc le vécu océanien qui se trouve ainsi mis en relief, à travers les effets dramatiques de l'épidémie, mais aussi les négligences et le mépris manifestés par les autorités coloniales envers les populations océaniques et le fait que l'envahisseur est perçu comme celui qui, depuis les premiers contacts, sème la mort, la maladie et le désordre partout où il passe. A cet égard, l'épidémie, en illustrant le caractère mortifère de la présence européenne, pourrait bien symboliser ce qui préside à toute colonisation : la destruction systématique qui a commencé dès les premiers contacts avec le choc microbien subi par les populations océaniques.

Le rapport de force colonial s'affirme ainsi comme l'un des thèmes majeurs des récits de fictions océaniques, qui en explorent toutes les facettes et s'attachent à reconstruire la manière dont cette relation a pu être vécue par les Océanien.

---

<sup>370</sup> WENDT Albert, *The Mango's Kiss*, "The Epidemic", pp. 269-364.

<sup>371</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 32-33.

## *Violence originelle*

L'évocation du passé ou de l'histoire à partir d'un point de vue océanien passe, dans certains textes, par la contestation directe d'une histoire « officielle » réelle ou supposée. Il s'agit alors de rétablir une version des faits sans complaisance pour les zones d'ombre de la période coloniale. Dans son roman *The Matriarch*, Witi Ihimaera opère ainsi un renversement par rapport à ce qui est présenté comme une version officielle et *pakeha* de l'histoire néo-zélandaise et notamment de la découverte d'Aotearoa par le capitaine Cook.

*All New Zealand schoolchildren are taught about Captain James Cook's discovery of New Zealand and his historic landfall at Poverty Bay in the Endeavour in October 1769. They are told that the event was quite glorious – that a lad at the masthead shouted 'Land Ahoy!' at 2 p.m. on 7 October 1769, a curly-headed youth after whom the landform he had sighted, Young Nick's Head, was named. They are asked to imagine the sight as the Endeavour anchored off the mouth of the Turanganui River. They are told, to some amusement, that the reaction of the Maori people on the shore was one of awe for the huger white bird, the floating island, and the multicoloured gods who had come on the bird. Ah yes, the stuff of romance indeed!*

*But what the schoolchildren are not told is that Cook's first landing was marked by the killing of a Maori called Te Maro, shot through the heart by a musket bullet, Monday 9 October, 1769. Then on the morning of Tuesday 10 October, 1769, another Maori called Te Rakau was shot and killed, and three others were wounded. During the afternoon of that same day a further four Maoris were murdered in the bay merely because they had showed fight when molested, and three of their companions were taken captive.*

*Captain James Cook claimed New Zealand for Britain. The Endeavour finally left Poverty Bay on Thursday 12 October, 1769. The glorious birth of the nation has the taste of bitter almonds when one remembers that six Maoris died so that a flag could be raised and that the Endeavour had lain in Poverty bay for only two days and fourteen hours.<sup>372</sup>*

---

<sup>372</sup> IHIMAERA Witi, *op. cit.*, pp. 36-37. Proposition de traduction : « On apprend aux écoliers néo-zélandais la découverte de la Nouvelle-Zélande par le Capitaine Cook et son arrivée historique à Poverty Bay, à bord de l'Endeavour, en octobre 1769. On leur raconte quel glorieux événement ce fut : du haut du grand mât, un jeune mousse cria « Terre à l'horizon ! » le 7 octobre 1769 à 2 heures de l'après-midi ; un mousse aux cheveux bouclés, du nom duquel on baptisa la côte qu'il avait aperçue, la « Tête du Jeune Nick ». On leur demande d'imaginer la scène lorsque l'Endeavour jeta l'ancre à l'embouchure de la rivière Turanganui. On leur raconte, pour leur amusement, l'ébahissement des Maori, sur la côte, face à l'immense oiseau blanc, l'île flottante, et les dieux multicolores qui voyageaient à bord de cet oiseau. Ah oui, vraiment tous les ingrédients d'un roman d'aventure !

*Mais ce qu'on ne raconte pas aux écoliers, c'est que le premier débarquement de Cook fut marqué par l'assassinat d'un Maori nommé Te Maro, tué d'une balle de mousquet en plein cœur, le lundi 9 octobre 1769. Et puis, dans la matinée du mardi 10 octobre 1769, c'est un autre Maori nommé Te Rakau qui fut abattu, alors que trois autres furent blessés. Dans l'après-midi du même jour, quatre Maori de plus furent assassinés simplement pour avoir voulu riposter alors qu'ils étaient harcelés, et trois de leurs compagnons furent fait prisonniers. Le capitaine James Cook prit possession de la Nouvelle-Zélande au nom de la Grande-Bretagne. L'Endeavour quitta finalement Poverty Bay le jeudi 12 octobre 1769. La glorieuse naissance de la nation laisse un goût amer lorsqu'on se souvient que six Maori sont morts pour qu'un drapeau puisse être hissé, alors que l'Endeavour n'est resté que deux jours et quatorze heures ancré dans Poverty Bay. »*

Cette version de la première visite de Cook met en évidence la violence qui s'installe d'emblée et va définir la relation coloniale. L'extrême précision factuelle du récit vient répondre de façon ironique et cinglante aux prétentions objectives et scientifiques d'une histoire *pakeha* qui a omis certains « détails » et a eu longtemps tendance à ne retenir que les noms européens, au détriment des Maori, voués à l'anonymat. Les rétablir dans leur identité exacte revient à leur donner une stature et une dignité historiques égales à celles des Européens rendus célèbres par leurs découvertes ou leur tragique disparition. Il s'agit de rendre aux Océaniens leurs droits sur l'histoire, au premier rang desquels leur statut de protagonistes, qu'ils soient considérés comme des héros ou des victimes.

Mais rétablir l'importance historique des acteurs océaniens implique la prise en compte de leur point de vue sur les relations entre leur communauté et les communautés issues de la colonisation.

### *L'arbitraire et la violence*

L'adoption d'un point de vue océanien sur la relation coloniale érige la violence et le caractère arbitraire du pouvoir colonial en thème privilégié des récits de fiction océaniens. Dans ses romans, Witi Ihimaera s'attache à rappeler toutes les vexations ou lois injustes dont ont été victimes les Maori. Dans *The Dream Swimmer* le rapport de domination coloniale se révèle dans les premières pages du roman avec l'évocation de l'épidémie de grippe espagnole de 1918. Cet épisode marque l'entrée en résistance de Riripeti Pere (Artémis) la grand-mère du narrateur. Elle se heurte au mépris des autorités *pakeha* qui refusent aux Maori l'accès à l'hôpital de Gisborne et établissent des barrages pour les empêcher de circuler, prétendant ainsi cantonner une épidémie dont elles sont responsables. Les cérémonies funéraires sont interdites et le Dr Bellamy, médecin chef de l'hôpital de Gisborne va jusqu'à faire détruire « *the Ship of God* », l'hôpital improvisé par Riripeti et destiné à accueillir les malades maori privés d'accès aux soins, les condamnant ainsi à mourir dans l'isolement.<sup>373</sup>

L'arbitraire des décisions du pouvoir colonial est un motif récurrent : on le retrouve lorsque le personnage de Riripeti évoque la promulgation d'une loi interdisant les prêtres maori (*tohunga*), destinée en réalité à réduire la résistance opposée par le « *prophète* » Rua au pouvoir colonial :

---

<sup>373</sup> IHIMAERA Witi, *op. cit.*, chapitre 4.

*'Do not think, Grandchild, that Pharaoh had ever been happy about the presence of Rua. As far as 1907 he had passed the Tohunga Suppression Act, a piece of legislation explicitly aimed at Rua's activities. When it was deliberated in the House, Hone Heke, the MP for Northern Maori, suggested that it be extended to include European quacks and Pakeha Tohunga!'*

*The Matriarch laughed, her voice trilling in the air. Then her voice darkened.*

*'Dr Bellamy even threatened to use the act to suppress me when I built the Ship of God. Did you know, e Mokopuna, that the Act is still in force?'*<sup>374</sup>

Elle évoque également la loi interdisant aux Maori de vendre de l'alcool, utilisée par les autorités *pakeha* pour traîner Rua au tribunal en 1916 et rappelle la réponse adressée par ce dernier aux autorités:

*'Why should only the Pakeha be able to sell liquor to my people, and the Maori not? Why should there be one law for the Pakeha and another for the Maori? We should all be under one law.'*<sup>375</sup>

L'histoire du prophète Rua se termine dans un bain de sang, décrit avec soin dans le roman. Rua est accusé de sédition pour avoir refusé que ses hommes rejoignent le front et avoir souhaité la défaite de l'Angleterre : s'ensuit une sévère répression. Son refuge de Maungapohatu est pris d'assaut, la police fait feu sans discernement alors que les hommes de Rua n'étaient pas armés. Rua est condamné en 1916 et le procès lui-même illustre l'injustice et l'arbitraire du pouvoir colonial:

*Although the judge considered Rua's arrest to have been unlawful and the jury considered him guilty only of using moral resistance, Rua was sentenced to one year's hard labour followed by eighteen months' imprisonment for 'reformation purposes'. It has to be said that the jury was greatly distressed at the harshness of the judgement.*

*'We were astounded at the severity of the sentence', a number of them said.*<sup>376</sup>

---

<sup>374</sup> IHIMAERA Witi, *ibid.*, p. 139. Proposition de traduction : « Ne va pas croire, petit fils, que Pharaon ait jamais été heureux de la présence de Rua. Dès 1907, il avait fait voter la loi de suppression des tohunga, un texte qui visait explicitement les activités de Rua. Quand la délibération eut lieu à la Chambre, Hone Heke, le député des Maori du Nord, suggéra qu'elle soit élargie afin d'inclure aussi les médecins charlatans européens et les tohunga Pakeha ! »

*La matriarche rit, son rire s'éleva tel un trille dans l'air. Puis sa voix s'assombrit.*

*'Dr Bellamy menaçait même d'utiliser cette loi pour me réprimer lorsque je construisis l'Arche de Dieu. Est-ce que tu savais, e Mokopuna, mon petit, que cette loi est toujours en vigueur ? »*

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 140. Proposition de traduction : « Pourquoi est-ce que seul le Pakeha aurait le droit de vendre de l'alcool à mon peuple et pas le Maori ? Pourquoi y aurait-il une loi pour le Pakeha et une autre pour le Maori ? Nous devrions tous être soumis à une seule et même loi. »

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 145. Proposition de traduction : « Bien que le juge considérât que l'arrestation de Rua avait été illégale et que le jury ne le considérât coupable que d'avoir usé de résistance morale, Rua fut condamné à un an de travaux forcés suivis de dix-huit mois d'emprisonnement « à des fins de réinsertion ». Il faut bien dire que la dureté du jugement perturba beaucoup le jury .

*'La sévérité du verdict nous avait stupéfiés', déclarèrent certains d'entre eux. »*

Les séquences du roman qui évoquent le passé semblent ainsi avoir pour principale fonction de revisiter l'histoire pour en extraire toutes les injustices subies par les Maori. Il retrace dans le même temps la genèse et les motifs des stratégies de résistance à la domination coloniale, notamment à travers les mouvements religieux millénaristes qui assimilent le peuple maori au peuple hébreu, le pouvoir *pakeha* à celui de Pharaon et promettent que la lutte débouchera sur la liberté et la reconquête de Canaan.

La répression et la violence sont également des motifs majeurs dans l'œuvre de Déwé Gorodé. La révolte de 1878 et sa répression sont évoquées de façon récurrente dans les poèmes de *Sous les Cendres des conquies* comme dans les recueils de nouvelles. Dans la nouvelle « Affaire Classée », c'est un officier français qui illustre le caractère arbitraire du pouvoir colonial : il s'empare par la force de la « *fille du feu* », une prêtresse tabou dont il fait sa maîtresse pour la trahir doublement en l'abandonnant pour rejoindre sa fiancée européenne et en massacrant les habitants de sa tribu en représailles aux mouvements de révolte. La violence et la trahison initiales déterminent le destin de la relation coloniale. La vengeance, répétée d'une génération à l'autre, est en effet le thème central de la nouvelle « Affaire classée » et met en évidence le caractère irréductible de la résistance kanak à l'envahisseur, mais surtout la fatalité qu'a enclenchée la violence coloniale : le passé est voué à se répéter et, même lorsque toutes les apparences laissent penser que l'espace colonial est désormais pacifié, la violence peut ressurgir à tout instant et briser bien des illusions.

Dans *The Matriarch* le massacre de Matawhero perpétré par Te Kooti Arikirangi est également présenté comme une vengeance. Le narrateur parle de « *retaliation* », qui vise le pouvoir colonial et en particulier le Major Biggs responsable de l'arrestation de Te Kooti à Wharaenga A Hika et de sa déportation aux Iles Chatham. Le lecteur est d'ailleurs pris à partie à plusieurs reprises durant la description, particulièrement minutieuse et douloureuse, de la « *vengeance* » de Matawhero. Il doit ainsi regarder en face la terrible manifestation de ce qu'il n'a peut-être jamais voulu voir comme une « *guerre sainte* ». Le lecteur est ainsi poussé dans ses derniers retranchements par une instance narrative qui traduit la violence de l'histoire par une violence du texte.

La relation coloniale n'est pas seulement évoquée en termes de violence et d'arbitraire : les récits de fiction mettent aussi volontiers en évidence les clivages qui imposent une distance entre les communautés. C'est sans doute là que le point de vue océanien s'affirme le plus fortement. Les intrigues se construisent en effet au sein des communautés océaniques qui subissent les conséquences de la domination coloniale tout en étant très éloignées des acteurs européens qui n'appartiennent pas au premier plan narratif. Cette construction de l'espace

narratif qui situe dans un arrière plan lointain les figures du colonisateur pourrait avoir deux enjeux : conférer aux personnages océaniens le statut d'agents historiques de premier plan, mais aussi rendre compte du trait sans doute le plus caractéristique de la société coloniale, le cantonnement.

### *Le cantonnement colonial*

Dans un entretien accordé à Blandine Stefanson, Déwé Gorodé a souligné le clivage des univers socioculturels dans le monde colonial :

*Si on ne voit pas les Blancs dans les nouvelles – le colon, ou Diibéré (l'ancien bagnard qui a été libéré et qui a eu droit à une concession), le Missi (le Missionnaire) -, c'est que réellement, dans l'histoire d'ici, on les voyait de loin. Ils sont là, et on sait ce qu'ils représentent. Rien n'a changé d'ailleurs.*<sup>377</sup>

L'absence du colonisateur prend d'abord la forme d'une distance physique. Dans la majorité des récits de Déwé Gorodé, le monde kanak est sur le devant de la scène et les personnages européens n'apparaissent qu'à l'arrière plan. Lorsqu'on est projeté dans un espace européen, c'est alors aux personnages kanak de se faire discrets sur la scène narrative : ainsi, dans le parc de la propriété coloniale dans « Affaire classée », les habitants de la tribu toute proche circulent sans qu'on les remarque. Aussi dans ses nouvelles, la relation à ceux qui incarnent la colonisation est-elle bien souvent vécue sur le mode de la frontière. Au début de la nouvelle « Utê Mûrûnû », Dui effectue les prestations imposées par le régime de l'Indigénat sur une propriété coloniale : il travaille sur les barbelés qui délimitent les terres du colon.

L'image des barbelés est récurrente dans les textes de Déwé Gorodé : ils renvoient aux spoliations puisqu'ils entourent les meilleures terres où « paît le bétail gras » du colon<sup>378</sup> et « griffent » la peau des Kanak cantonnés dans les réserves.<sup>379</sup> Cette double fonction des barbelés illustre le scandale colonial : après avoir confisqué les meilleures terres, on contraint les Kanak à construire eux-mêmes les clôtures qui, tout en étant censées empêcher le bétail d'errer et de ravager les cultures des réserves, les enferment dans ces mêmes réserves, entravent leur circulation et les exproprient définitivement.

Dans l'univers colonial évoqué par les littératures océaniques contemporaines, le colonisateur reste à distance et impose un « cordon sanitaire » entre lui et le colonisé, d'autant

---

<sup>377</sup> STEFANSON Blandine, *op. cit.*, p. 83.

<sup>378</sup> GORODE Déwé, « La Saison des pommes kanakes », *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, p. 71.

<sup>379</sup> GORODE Déwé, *Sous les cendres des conques*, p. 52.



plus incongru que le colonisateur est désigné comme celui qui amène la mort et la destruction, comme l'indique la récurrence du réseau sémantique de la maladie ou de la contamination associée à l'intrusion coloniale. La mise en scène du clivage illustre la dimension spatiale et horizontale du pouvoir colonial. Celle-ci est directement liée à la question de l'emprise foncière, c'est-à-dire aussi à la source majeure des conflits : la présence coloniale se manifeste ainsi, on l'a vu, à travers les barbelés, la présence du bétail ou des caféries, la référence à telle tribu « *coincée entre la mer et les collines à niaoulis* ». <sup>380</sup> Tous ces indices spatiaux rappellent les spoliations foncières et les cultures introduites par la colonisation. Se construit ainsi un espace fictif organisé par un point de vue océanien dominé et marginalisé.

Ces clivages persistent jusqu'à l'époque contemporaine, ce dont témoignent les poèmes de *Sous les cendres des conques* ou encore l'évocation des habitats précaires occupés dans « *Nouméa la blanche* » par les parents de la narratrice dans la nouvelle « *Utê Mûrûnû* ». S'y révèle la ségrégation urbaine comme la domination socio-économique, exprimée de la façon la plus crue :

*Ils passèrent d'abord quelque temps chez une tante dans un hôtel miteux du côté de la Vallée du Tir [...] Puis mes parents emménagèrent dans le moisi de la cave d'une grande maison coloniale du Faubourg Blanchot souvent fermée, que mon père gardait tout en entretenant les massifs du jardin. Ma grand-mère m'y emmena une fois et, si elle apprécia les roses, les gerberas et les œillets, elle déplora tout autant qu'on acceptât de descendre si bas, à boire, manger, dormir sous l'urine et les excréments de ceux qui, au-dessus, assouvissaient tous leurs besoins sur nous, « sur nos têtes », martelait-elle dans notre langue. Ils occupèrent ensuite, vers Sainte-Marie, un réduit en tôles ondulées où l'on pouvait à peine se mouvoir [...] <sup>381</sup>*

On peut trouver une représentation des relations interethniques comparable dans le roman de Witi Ihimaera, *Tangi*, dans la version de 1973 aussi bien que dans celle qui a été réécrite en 2005. Le narrateur y évoque sa jeunesse, ses parents ayant travaillé de longues années comme ouvriers agricoles itinérants pour des fermiers *pakeha*. La famille était logée dans des *whare* en plus ou moins bon état, loin de la ferme et entretenait des relations courtoises mais aussi distantes que conventionnelles avec les fermiers, comme en témoigne ce passage :

*And always on the first morning, we would go up to the farm owner and his wife. Wherever we went there was always a big house to be made obeisance to, and a boss and his missus to thank. Mum would put on her nice polka dress and Dad would put on a jacket. I'd have to wear a white shirt and my sisters look so cute in their yellow frocks. Off we'd go, up to the back door, to introduce ourselves.  
'This is my wife, Huia,' Dad would say.*

<sup>380</sup> GORODE Déwé, « La Saison des pommes kanakes », *op. cit.*, p. 72.

<sup>381</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 31.

*Mum would shake hands with the farm owner and his wife, if she was there. 'Pleased to meet you', she would say, addressing herself to Mrs Boss. 'If there's any cleaning work you want done, or any cooking, don't hesitate to ask.' Mum was always poised, reciting the words by heart.*

*'These are my children', Dad would continue, introducing us. 'They won't get in the way.' It was our turn to shake hands. We were often ill at ease doing this, afraid we would do something wrong.*

*Sometimes we'd be asked inside for a cup of tea. 'No, thank you,' Mum would answer. 'Perhaps another time.'*

*The lady of the house would agree. 'Yes, that's a good idea. You must have a lot of settling in to do.'*<sup>382</sup>

Durant l'enfance du narrateur, les contacts avec le monde européen sont donc espacés et superficiels, en dehors de l'école qui tend à arracher les enfants à leur culture ou à les éliminer progressivement du système scolaire.

Les choses changent cependant lorsque le narrateur, devenu un jeune adulte, vit à Wellington. Il a alors une petite amie *pakeha*, Sandra et ses relations sociales avec le monde européen semblent plus harmonieuses. On peut estimer que cette représentation apaisée des relations interethniques n'est pas située par hasard dans les années 1970 : elle figurerait ainsi une démocratisation de la société néo-zélandaise sous l'effet du « *revival Maori* ». Néanmoins, il faut souligner que l'intégration du Maori est individuelle et semble impliquer son acculturation. Le jeune narrateur est absorbé par la vie *pakeha*. Le parcours inverse reste difficile et illustre le fait que la reconnaissance des Maori comme communauté, dotée de droits collectifs, continue à poser problème. Les fictions contemporaines mettent ainsi l'accent sur ce qui constitue le nœud du conflit colonial : là où la société européenne dominante s'estime quitte dès lors qu'elle garantit les droits individuels, les récits de fiction, en évoquant l'espace social d'un point de vue océanien, signalent qu'il s'agit aussi de

---

<sup>382</sup> IHIMAERA Witi, *Tangi: The Rope of Man*, 2005, p. 42. Proposition de traduction : « *Et toujours, le matin du premier jour, nous allions à la ferme du propriétaire et de sa femme. Où que nous soyons il y avait toujours une grande maison à laquelle il nous fallait présenter nos respects, un patron et son épouse à remercier. Maman s'endimanchait de sa jolie robe à pois et papa mettait une veste. Il me fallait mettre une chemise blanche et mes sœurs sont toute mignonnes dans leurs robes jaunes. Et en route, jusqu'à la porte de service, pour nous présenter.*

*'C'est ma femme, Huia,' disait papa.*

*Maman serrait la main au propriétaire de la ferme et à sa femme, si elle était là. 'Enchantée de vous rencontrer, disait-elle en s'adressant à Madame la Patronne. 'Si vous avez besoin de quelqu'un pour le ménage ou la cuisine, n'hésitez pas à demander.', maman restait toujours digne, récitant ces quelques mots par cœur.*

*'Ce sont mes enfants, disait papa, en nous présentant. 'Il ne vous gêneront pas'. C'était à notre tour de serrer les mains. Cela nous mettait souvent mal à l'aise, nous avions peur de mal faire.*

*Parfois, on nous invitait à entrer prendre une tasse de thé. 'Non, merci,' disait maman, 'peut-être une autre fois.'*

*La maîtresse de maison acquiesçait. 'Oui, c'est une bonne idée. Vous devez avoir beaucoup à faire pour vous installer. »*

reconnaître l'originalité de l'*ethos* océanien : une manière d'être, de voir et d'habiter le monde qui ne se résume pas à une assimilation aux standards européens.

La représentation des relations amoureuses est un des thèmes qui permet dans les récits de fiction d'explorer les enjeux individuels et collectifs des relations intercommunautaires. Alors que chez Déwé Gorodé elle n'est évoquée que sous la forme de l'exploitation sexuelle de la femme kanak devenue « *l'animal de plaisir du Blanc* »<sup>383</sup> ou de la trahison,<sup>384</sup> l'exploration du couple mixte chez Witi Ihimaera, Albert Wendt et Patricia Grace postule une relation sincère des individus même si elle illustre les résistances familiales ou les malentendus culturels qui risquent de les séparer. Ainsi, dans *Mutuwhenua*, c'est l'acceptation par Graeme de l'identité maori de Linda/Ripeka, passée sous silence jusque-là qui constitue un risque pour ce couple. A la fin du roman, Linda confie son enfant à sa mère : son mari devra donc accepter cette pratique proprement océanienne qui consiste à donner son premier né à ses parents. Le roman reste ouvert - on ne sait rien de la réaction de Graeme - mais optimiste quant à sa capacité à accepter cette décision par amour pour Linda. Dans *Sons for the Return Home* d'Albert Wendt par contre, le jeune couple ne survit pas à la pression exercée par la famille samoane sur le héros, destiné à accomplir les ambitions familiales. Dans les deux romans le conflit est donc bien lié à la confrontation de deux *ethos* culturels et collectifs.

La conciliation de ces *ethos* reste cependant possible. Si dans *The Matriarch* et *The Dream Swimmer*, comme on l'a vu, les injustices coloniales et la situation de guerre latente ou ouverte qui oppose *Pakeha* et Maori sont abondamment évoquées, en revanche, à la fin du roman *The Rope of Man*, le narrateur reprend l'image de « la corde de l'histoire » pour promouvoir une vision positive et optimiste d'Aotearoa-New-Zealand comme un pays qui assume son multiculturalisme :

*I think of that Rope of Man, te taura tangata. Not only Maori but also Pakeha are now entwined in the rope, bringing hopefully new strengths, not weaknesses, new possibilities.*<sup>385</sup>

La gloire des ancêtres polynésiens qui ont parcouru l'Océan Pacifique en pirogue pour découvrir Aotearoa est étendue aux ancêtres *pakeha*, qui ont eux aussi sillonné les Océans à leurs risques et périls.<sup>386</sup> S'exprime ici la possibilité pour les Néo-Zélandais, de se reconnaître

---

<sup>383</sup> GORODE Déwé, *Sous les Cendres des Conques*, p. 40

<sup>384</sup> GORODE Déwé, « Affaire Classée », « Où vas-tu Mûû ? ».

<sup>385</sup> IHIMAERA Witi, *The Rope of Man*, p. 321. Proposition de traduction: « Je pense à cette corde d'humanité, te taura tangata. Non seulement les Maori, mais aussi les Pakeha sont entrelacés dans la corde et apportent, on l'espère, de nouvelles forces, non des faiblesses, de nouvelles possibilités. »

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 188.

dans une histoire et une identité communes qui font tomber les barrières et résolvent le conflit. Le narrateur répond ainsi à la question narquoise d'un journaliste britannique qui lui demande ce que les Maori peuvent bien apporter au monde :

*All Maori and all New Zealanders jointly bring an example of what can be achieved in terms of excellence, equity and justice to all mankind. In our own country we are showing that it is possible to resolve issues of blood, race, ancestry and identity. Internationally, we bring a certain grit, determination, moral compass and integrity to the world's future.*<sup>387</sup>

La vieille Europe, incarnée par le journaliste britannique, est ainsi renvoyée à sa propre incapacité à accepter la diversité ethnique et culturelle par l'ancienne colonie qu'elle a créée et qui, devenue un pays multiculturel, est en train de conjurer les démons de sa naissance, de convertir la violence des origines en énergie positive, d'advenir à elle-même :

*New Zealanders are still in the process of becoming. The next great is about to begin. Dreamers, awake.*<sup>388</sup>

Tout en participant à l'élaboration d'un bilan de l'histoire coloniale, un roman tel que *The Rope of Man* travaille à imprimer une direction à l'avenir et appelle ses lecteurs à relever le défi.

L'adoption d'un point de vue océanien permet ainsi aux récits de promouvoir une perception de l'histoire coloniale fort différente de celle qu'ont pu diffuser les européens. Elle témoigne des injustices du passé, de la nature des relations coloniales telles que les ont vécues les colonisés, mais aussi de la possibilité de dépasser ces antagonismes et de promouvoir une reconnaissance de l'autre génératrice d'une énergie inédite.

### ***Périodisations océaniques***

Lorsqu'ils abordent l'histoire coloniale, on l'a vu, les récits de fiction mettent en scène les épisodes ressentis comme les plus significatifs d'un point de vue océanien. Ils contribuent ainsi à diffuser des représentations de l'histoire coloniale rythmée par l'identification d'événements et de périodes marquants du point de vue du statut social et politique océanien et des relations entre les communautés. La sélection des événements-clés que figurent les

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 322. Proposition de traduction : « Maori et Néo-Zélandais tous ensemble offrent l'exemple de ce qui peut être accompli dans les domaines d'excellence, d'équité et de justice humaine pour tous. Au sein de notre pays nous démontrons qu'il est possible de résoudre les problèmes de lignage, de race, d'ascendance et d'identité. Au niveau international, nous apportons un certain courage, une détermination, une éthique et une intégrité au monde à venir. »

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 322. Proposition de traduction: « Les Néo-Zélandais sont encore dans le processus du devenir. La prochaine grande transformation est sur le point de commencer. Rêveurs, réveillez-vous. »

récits de fiction propose ainsi une perception de l'histoire dont le rythme et les dynamiques sont modelés par un regard océanien.

Dans le roman de Patricia Grace, *Baby No-Eyes* à chaque génération correspond ce qui est vécu comme une étape décisive de l'histoire coloniale du pays. La période des premiers contacts commerciaux dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle est représentée par le personnage de Billy Silk, « *the whaler* », devenu l'époux de Pirinoa, une jeune femme de haut rang. Cette époque est caractérisée par l'assimilation du personnage européen isolé par le monde maori : Mehana, le cousin de Pirinoa, se porte garant de Billy qu'il désigne comme son frère pour le rendre digne de Pirinoa.<sup>389</sup> Toutefois, les premiers signes de destruction apparaissent : l'introduction du mousquet dans les guerres maori multiplie les morts, rend impossible le respect des règles traditionnelles qui entourent le deuil et affecte profondément la survie des groupes. On constate donc que comme dans les nouvelles de Déwé Gorodé, l'histoire précoloniale n'est guère représentée : la représentation historique commence avec la rupture d'un point d'équilibre, au moment où les contacts avec les Européens deviennent plus fréquents et où s'amorcent les premiers mécanismes de destruction.

La période suivante est associée à la christianisation, qui marque la génération de « *Grandfather Tumanako* », fils de Pirinoa et de « *Billy the Whaler* ». L'évangélisation est présentée comme un processus d'aliénation et de réduction d'un état « sauvage » et rebelle incarné aussi bien par le monde maori que par les sulfureux aventuriers du type de Billy Silk.

*It was with this birdnosed one, son of a high-born woman and a whaler that goodness began. Grandfather Tumanako didn't know that goodness was a thief. This goodness was passed on to my mother, who passed it on to me. Some of us have kept it, kept our faces shut away ever since then. Others couldn't. Others have inherited wilful wildness from outstepping Pirinoa and adventuring Billy Silk.*<sup>390</sup>

On peut noter au passage que *Billy the Whaler* n'est pas la seule figure de Blanc « ensauvagé » dans la littérature océanienne : on la retrouve dans le personnage de Barker dans le roman d'Albert Wendt *Mango's Kiss* qui revendique son paganisme face à Mautu, le pasteur samoan. Dans les deux romans, il est également remarquable qu'une figure féminine semblable se construise face à celle de l'aventurier : Pirinoa dans *Baby No-Eyes* et Peleiupu

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, pp.96-99.

<sup>390</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, p. 107. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-Klijn, 2006) : « C'est avec celui au nez en bec d'oiseau, fils d'une femme noble et d'un baleinier, qu'a commencé l'obéissance. Grand-père Tumanako ne savait pas que l'obéissance peut se faire voleuse. Cette obéissance a été transmise à ma mère, qui me l'a transmise. Certains d'entre nous l'ont conservée, et ont fermé leurs visages depuis. D'autres non. D'autres ont hérité de la sauvagerie farouche de Prinoa la transgresseuse, et de Billy Silk l'aventurier. »

dans *Mango's Kiss*<sup>391</sup> incarnent toutes deux une figure féminine pleine d'une fierté et d'une volonté inébranlables.

La génération de Kura, petite fille de Tumanako, naît dans les années 1910-1920 : Kura évoque une épidémie dévastatrice qui aurait eu lieu lorsqu'elle avait six ans.<sup>392</sup> On peut supposer qu'il s'agit de l'épidémie de grippe espagnole de 1918 qui a fait des ravages en Nouvelle-Zélande. Cette génération subit l'exclusion dès l'enfance, à l'école. Kura perd une de ses cousines, Riripeti persécutée par son institutrice, « *tuée par l'école* » parce qu'elle était incapable de se conformer aux exigences de l'école qui lui impose un prénom anglais et lui interdit de parler maori :

*She remembered to speak in English, except that the teacher didn't know it was English she was speaking because Riripeti was too afraid to make the words come out loudly. "Do I have to shake that language out of you, do I do I?" the teacher would say, shaking and shaking her. Then Riripeti would be smacked and sent to stand in the bad place.*<sup>393</sup>

Kura vit dans la culpabilité de la mort de sa cousine qu'elle n'a pas su empêcher et, comme tous ceux de sa génération, apprend à cacher son identité maori. Cette génération affronte également les difficultés économiques liées au chômage et à la crise économique des années 1930.<sup>394</sup>

La négation de la culture maori endurée par la génération de Kura a des conséquences directes sur celle de leurs enfants, à laquelle appartiennent Shane et Te Paania. Cette génération subit de plein fouet une perte identitaire à laquelle elle réagit par la révolte ou l'autodestruction. Ainsi, Shane reproche à sa mère de lui avoir donné un prénom de « *cow-boy* » :

*It's a movie name, a cowboy name. [...] A name for Pakeha, a name for Pakeha teachers to like. To make me be like them. Where's my tipuna name ?*<sup>395</sup>

---

<sup>391</sup> Albert Wendt a confié à ses lecteurs que la figure de Peleiupu avait été inspirée par sa grand-mère.

<sup>392</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, pp. 179-180.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 34. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-Klijn, 2006) :

« Elle se souvenait de parler en anglais, sauf que la maîtresse ne savait pas que c'était de l'anglais parce que Riripeti avait trop peur de dire les mots à voix haute.

- Est-ce qu'il faut que je te les fasse sortir de force, hein ? hein ? disait la maîtresse en la secouant et en la secouant encore.

Et puis Riripeti recevait une claque et allait au coin des mauvais élèves. »

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 26. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-Klijn, 2006) :

« - C'est un nom de film, un nom de cow-boy. [...] »

- Un nom de pakeha, le genre de nom que les profs pakeha admettent. Pour que je leur ressemble. Où est mon nom de tipuna ? »

A la suite de cette conversation, Shane se laisse emporter une fois de plus par la colère. Il reprend le volant après avoir bu et provoque un accident au cours duquel il va trouver la mort, ainsi que son enfant à naître, « *baby No-Eyes* ». C'est à sa compagne, Te Paania, que revient le rôle, dans la suite du roman, d'entreprendre une reconquête de soi dans un combat pour la reconstitution d'une communauté, familiale et culturelle et la restitution des histoires vécues par leur communauté, de l'identité culturelle et des terres maori. Ainsi, Kura, la mère de Shane, est amenée à raconter l'histoire de sa famille depuis l'époque de Pirinoa et démêle l'écheveau complexe qui constitue l'identité des générations contemporaines. Grâce à Kura, Te Paania, surnommée la grenouille à cause de ses yeux qui sortent, comprend qui elle est :

*Beyond frog ?*

*It's wildness that makes my eyes bug out. It's my bugging-out eyes that enable me to see wildly, according to Gran Kura. This same wildness caused the leapings from my throat when I was at school, and later launched me into the arms of Shane. "You recognised him as someone who would rescue you from too much goodness", Gran said.<sup>396</sup>*

Dans *Baby No-Eyes*, l'histoire coloniale semble impliquer une dialectique : à une fierté et une volonté originelles, associées dans le roman à un caractère sauvage (*wildness*) succède une période d'oppression, de persécution et d'amputation qui écrase cet ethos originel. Mais celui-ci ressurgit avec violence à l'époque contemporaine, et affirme ainsi la continuité d'une identité latente ou plus exactement d'une éthique, manière d'être au monde, qui attendait l'occasion de s'exprimer. La violence de ce « retour » n'est pas sans danger, puisqu'elle pousse les jeunes gens de la génération de Shane à l'autodestruction. Mais elle initie un processus de reconstruction plus apaisé, dont Te Paania sera l'artisan. Cette réappropriation de soi s'appuie largement sur la culture et renvoie ainsi au « *revival Maori* » des années 1970 qui a permis de promouvoir la visibilité de la communauté maori en Nouvelle-Zélande, seul rempart aux conséquences désastreuses de la négation et du refoulement d'une identité.

Ce type d'organisation narrative qui construit une représentation de l'histoire à partir du point de vue de chaque génération n'est pas propre à la littérature océanienne : on le retrouve dans d'autres littératures. Pour donner un exemple francophone, cette organisation est utilisée par la romancière guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart dans *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* pour rendre compte de l'histoire des femmes antillaises de l'abolition de l'esclavage à l'entrée dans la modernité des années 1960.

---

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 143. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-Klijn, 2006) : « *Au-delà de la grenouille? C'est la sauvagerie qui me rend les yeux exorbités. Ce sont mes yeux exorbités qui font que je suis capable de voir sauvagement, d'après mamie Kura. Cette même aptitude à voir sauvagement avait provoqué des sauts dans ma gorge quand j'étais à l'école, et m'avait jetée plus tard dans les bras de Shane. - Tu as reconnu en lui quelqu'un qui te sauverait de trop d'obéissance, a dit mamie. »*

Les nouvelles de Déwé Gorodé se développent elles aussi autour de références historiques et mobilisent toujours les mêmes grands moments de l'histoire kanak. Si l'on prend l'exemple de la nouvelle « Utê Mûrûnû », on constate qu'elle met en scène cinq personnages féminins du même nom, dont le destin est rythmé par les étapes de l'histoire coloniale. Utê Mûrûnû **2b** transmet à sa petite fille la mémoire d'une condition féminine ancestrale faite d'oppression et d'humiliation, à laquelle le christianisme n'a fait qu'ajouter sa contribution : « *Ornières de plaisir, nous devenions des Eva mordues par le serpent inventé par les prêtres de la nouvelle religion* ». <sup>397</sup> Au-delà des effets conjugués de la tradition et de la christianisation, la vie d'Utê Mûrûnû **2b** est secouée par la répression brutale des révoltes kanak. La date de la première révolte évoquée par la nouvelle n'est pas clairement identifiée, mais la génération à laquelle appartient Utê Mûrûnû **2b** la situe dans le dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle, puisqu'on la marie à « *un vieux cousin polygame* » peu après la mort de sa grand-mère, Utê Mûrûnû **1c** « *qui s'éteignit tout au début de ce siècle* ». On pourrait donc estimer que cette révolte figure celle de 1878, dans la mesure où elle en est contemporaine, mais elle peut tout aussi bien valoir pour l'une de celles qui l'ont précédées. <sup>398</sup> Utê Mûrûnû **2b** subit les conséquences d'une seconde révolte, qu'il est cette fois beaucoup plus facile d'identifier comme étant celle de 1917, puisqu'elle se déroule pendant la Première Guerre mondiale :

*On racontait alors que tel prêtre invoquait à nouveau la pierre de guerre, tel autre nouait la liane de guerre. Moi, je n'y songeais guère, à ces rumeurs belliqueuses, d'autant plus que beaucoup de nos hommes se battaient déjà depuis un certain temps contre les soldats de Guillaume\*, très loin là-bas, au-delà des mers, au pays des popwaalé.* <sup>399</sup>

Elle y perd son mari et son fils aîné, tués « *par les balles des soldats blancs* ». Elle est ensuite donnée en récompense à un auxiliaire kanak de la répression :

*Puis vint le temps de la répression avec son cortège d'ignominies, de trahisons et de bassesses. Ce qui restait de la tribu, c'est-à-dire les enfants, les femmes et les vieillards, fut pris entre deux feux. Les troupes coloniales remontèrent la vallée d'un côté, et de l'autre franchirent la montagne, guidées par leurs collaborateurs de l'endroit. Ces derniers avaient pour moi visages de soumission, d'indignité et d'ignorance. [...]*

---

<sup>397</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », *op. cit.*, p. 21.

<sup>398</sup> Dans *L'Héritage*, Alain Saussol rappelle ainsi : « *L'insurrection de 1878 n'est pas un accident, ni un événement fondamentalement nouveau. Dernière des grandes révoltes historiques visant à bouter les Européens hors de l'île, elle s'inscrit en droite ligne dans le prolongement des tentatives antérieures dont elle intègre de nombreux caractères.* » (p. 189).

<sup>399</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », *op. cit.*, pp. 24-25.



*Ils se partagèrent le butin que nous étions, nous, les veuves avec nos enfants et nous ramenèrent dans nos tribus respectives. Trois de mes cousines de la vallée préférèrent se suicider. Moi, c'est mon deuxième fils qui me retint à la vie.*<sup>400</sup>

Utê Mûrûnû **1c**, petite fille de **2b** représente la génération médiane : elle parvient à l'âge adulte juste avant la Seconde Guerre Mondiale, qui représente un tournant décisif pour la population kanak comme pour le personnage. Utê Mûrûnû **4d**, petite-fille de **1c**, arrive à l'âge adulte à la fin des années 1970, au moment du « *réveil du pays* » organisé par de jeunes militants kanak. La génération de ses parents reflète le processus d'urbanisation qui commence à toucher le monde kanak dans les années soixante et les difficiles conditions de vie dans « *Nouméa la Blanche* ».

La cinquième génération de Utê Mûrûnû est à venir à la fin de la nouvelle : c'est l'enfant à naître du fils d'Utê Mûrûnû **4d**, dans les années 1990. Cette nouvelle de Déwé Gorodé propose ainsi une périodisation de l'histoire kanak du point de vue des femmes kanak et des conséquences de l'histoire coloniale sur leurs vies. Là encore, cette périodisation permet d'affirmer la persistance d'une éthique féminine kanak de la résistance, en même temps qu'elle illustre un point de vue kanak sur l'histoire coloniale.

La nouvelle « *Affaire Classée* » propose une périodisation de l'histoire coloniale similaire à celle que met en scène « *Utê Mûrûnû* ». L'intrigue de cette nouvelle s'enracine dans un double viol associé à une révolte qui pourrait bien être celle de 1878. Le premier viol est commis par un officier français : il enlève et fait sienne la prêtresse du feu qui est pourtant taboue, puis la trahit. Dans le même temps, la répression frappe durement la tribu du vieux pêcheur d'anguille, grand père de la fille du feu. Enfreindre le tabou qui protège la fille du feu répète la violence des spoliations foncières et de la répression qui porte atteinte aux hommes de cette terre. La révélation de ce double crime originel prend place à l'extrême fin de la nouvelle et explique les causes d'une malédiction qui se répète à trois reprises : la première fois au moment de la Première Guerre mondiale, elle frappe le jeune héritier d'une famille de colons, la seconde fois, au moment de la seconde guerre mondiale elle coûte la vie à un officier américain, la troisième fois, elle s'abat sur un sergent kanak qui sert l'armée française au beau milieu des « *Evénements* » des années 1980.

On constate donc que chacune des nouvelles met en relief les mêmes épisodes clés de l'histoire coloniale : les révoltes de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, les deux guerres mondiales, en particulier les bouleversements sociaux engendrés par la Seconde, et enfin la

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 25.

période des Événements, qui entre en écho avec la révolte de 1878 et produit un effet de clôture de l'histoire coloniale, encadrée par les manifestations de la résistance kanak.

Au total, les récits de fiction contribuent donc à promouvoir une représentation océanienne de l'histoire coloniale. Le travail de périodisation a bien sûr une dimension fortement didactique : écrire le point de vue du colonisé sur l'histoire. Les récits manifestent ainsi le fait que toute représentation du passé, tout discours historique ou mémoriel trouve son ancrage dans un « lieu » socialement et culturellement déterminé qui modifie la perspective ouverte sur le passé. Mais ils réhabilitent dans le même temps le pouvoir océanien, en affirmant la persistance d'une éthique de la fierté et de la résistance.

Le recours à la notion de scénographie, c'est-à-dire à la manière dont un récit met en scène ses conditions d'énonciation, présente ici un grand intérêt : le statut et les caractéristiques des voix narratives qui évoquent le passé ainsi que les circonstances dans lesquelles ce dernier est convoqué sur la scène narrative nourrissent d'un même mouvement un discours sur l'histoire et la mise en scène d'un *ethos*.

## 5.2. Scénographies

Lorsqu'il s'est intéressé à la scénographie postcoloniale, Jean-Marc Moura a proposé « d'examiner les trois axes selon lesquels l'œuvre postcoloniale présuppose et construit son propre cadre énonciatif : l'*ethos*, manière dont la scénographie gère sa vocalité, son rapport à une voix fondamentale ; la manière dont elle définit sa situation ; et la temporalité dans laquelle elle prétend s'insérer ». <sup>401</sup> A ces éléments, il convient cependant d'ajouter, comme l'a montré Dominique Maingueneau, la façon dont l'œuvre s'inscrit dans la tradition d'un genre discursif et en négocie l'héritage :

*Support d'un acte de discours socialement reconnu, l'œuvre est énoncée à travers une institution, en l'occurrence un genre de discours déterminé, qui lui-même, à un niveau supérieur, mobilise cette vaste institution qu'est la littérature.*

[...]

*La situation à l'intérieur de laquelle s'énonce l'œuvre n'est pas un cadre préétabli et fixe : elle se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont puisqu'elle doit être validée par l'énoncé qu'elle permet de déployer.* <sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 121.

<sup>402</sup> MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993, p. 122.

Concernant les références historiques, il paraît aussi essentiel de s'attacher à la manière dont elles sont mises en scène qu'à leur nature. Pour cela, il convient d'analyser non seulement quelle est la voix qui assume ce discours sur le passé, la situation spatio-temporelle dans laquelle elle se déploie, mais aussi la façon dont elle dit le passé et en particulier les codes génériques qu'elle emprunte et qui lui assignent un statut.

### *Modes de narration et genre*

La scénographie des romans historiques ou « réalistes » fonctionne très différemment de celle des romans qu'on a appelés dans le chapitre précédents « généalogiques ». Le roman historique ou réaliste traditionnel est la plupart du temps un récit à la troisième personne : le passé s'incarne alors dans un cadre auquel une instance narrative surplombante donne forme et contenu. Cette stratégie narrative tend à donner une telle représentation du passé pour objective. Ainsi, comme l'a montré Roland Barthes, la présence de séquences descriptives visent un effet de réel et cherchent à créer une illusion référentielle. A bien des égards, ce type de représentation constitue une prise de position autoritaire sur l'histoire, d'autant moins discutable qu'elle n'affiche pas sa source énonciative.

Ce choix scénographique apparaît par exemple dans le roman d'Albert Wendt *Mango's Kiss* et dans une partie du roman *Leaves of the Banyan Tree*. Le cinquième chapitre de *Mango's Kiss* commence ainsi :

*It was mid-1893.*

*On his next trip into Apia with Barker, Mautu brought home a new pick, a shovel and a bushknife, which he stored in the cupboard where he kept most of his valuable possessions.*<sup>403</sup>

Le code historique que constitue la date, imposé par un narrateur omniscient permet d'ancrer le récit dans une chronologie établie. C'est un procédé réaliste fréquent qui attribue au récit la capacité à rendre compte des traits particuliers d'une époque ou d'une société.

On retrouve les mêmes procédés dans *Leaves of the Banyan Tree*. Le récit peut ainsi trouver son point d'ancrage dans un événement historique important, comme l'accès à l'indépendance du pays par exemple :

*Western Samoa was now an independent nation 'founded on God' so the national motto proclaimed.*

---

<sup>403</sup> WENDT Albert, *Mango's Kiss*, p. 53. Traduction (Jean-Pierre Durix, 2006): « C'était au milieu de 1893. Lors du voyage suivant que Mautu fit à Apia en compagnie de Barker, il rapporta un pic tout neuf, une pelle et une machette qu'il rangea dans un placard où il gardait d'habitude ses biens les plus précieux. »

[...]

*It was Monday morning, two weeks after independence and two days before workers were to start marking and digging the foundations of the new church.*<sup>404</sup>

L'utilisation, à côté d'un événement historique aisément datable, du déictique « *now* » souligne l'omniscience et l'omnipotence d'un narrateur libéré des contraintes spatio-temporelles : il est présent au temps de l'événement et se permet d'abolir toute distance entre le temps de l'intrigue et celui de la narration. Il s'arroge ainsi le pouvoir de décrire le passé avec une grande exactitude. Si cette stratégie de mise en scène du passé semble emprunter les codes du genre réaliste en s'appuyant sur une voix omnisciente et surplombante, l'abolition d'un ancrage spatio-temporel peut cependant poser question. Elle peut être le signe que la voix narrative refuse d'être définie par des déterminations individuelles, sociales, géographiques ou historiques. Mais elle peut aussi bien en manifester la puissance prophétique, capable de lire dans le passé les signes d'un destin individuel ou collectif et d'en extraire le sens caché.

### ***Détournement du récit à la troisième personne***

Certains récits, apparemment écrits à la troisième personne, jouent ainsi sur les ambiguïtés d'une voix narrative qui, si elle reste surplombante, prend volontiers parti et révèle son identité.<sup>405</sup> Dans la première partie de la nouvelle « Utê Mûrûnû » puisque toute la première séquence est écrite à la troisième personne, jusqu'au moment où ressurgit un « *nous* », accompagné par un adverbe modalisateur dans lesquels s'affiche la présence et l'opinion de la voix narrative :

*Certains considéraient ce conflit <la seconde guerre mondiale> comme un fléau de plus dans la cohorte des maux importés par les popwaaélé qui, décidément, outre la spoliation foncière, l'impôt de capitation, les prestations et travaux forcés, n'en finissaient pas de nous parasiter.*<sup>406</sup>

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 298. Proposition de traduction: « *Les Samoa Occidentales étaient maintenant une nation indépendante 'fondée sur l'assise de Dieu' comme le proclamait la devise nationale.*

[...]

*On était lundi, deux semaines après l'indépendance et deux jours avant que les ouvriers ne commencent à marquer et à creuser les fondations de la nouvelle église. »*

<sup>405</sup> Comme l'a noté Raylene Ramsay, la manifestation de la voix narrative dans un récit à la troisième personne n'est pas un procédé inédit, puisqu'on le trouve au début de *Madame Bovary* par exemple. Le nous qui révèle la voix narrative exprime une complicité ironique avec une communauté (celle des élèves ou des lecteurs de son époque). Dans les nouvelles de Déwé Gorodé à la troisième personne, lorsque ressurgit la voix narrative, c'est toujours pour désigner son appartenance à la communauté kanak.

<sup>406</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », *op. cit.*, p. 27.

La voix énonciative se teinte alors d'une identité sociale et historique : si le discours sur l'histoire reste omniscient, il est cependant assumé par une voix qui révèle d'où elle parle. On observe dans la nouvelle « Affaire classée » des ambiguïtés énonciatives comparables. La voix narrative ne se révèle jamais dans l'emploi d'une première personne, en revanche, son ton volontiers ironique trahit la position éthique qu'elle adopte vis-à-vis de l'histoire coloniale qu'elle brosse à grands traits. Après avoir évoqué l'agonie d'un jeune officier calédonien « dans la neige boueuse de Verdun »,<sup>407</sup> elle revient sur la journée de fête, dans la propriété de sa famille, durant laquelle son sort s'est scellé puisqu'il apparaît comme la victime d'une malédiction. Elle anticipe, sur un ton plein d'ironie, sur son destin :

*L'héritier des lieux, lui, n'oubliera pas de sitôt ni les fastes ni les émotions de cette merveilleuse journée.*<sup>408</sup>

Le ton employé par la voix narrative la rapproche des héroïnes de la nouvelle, Marguerite/Margareth/Maguy. Réincarnations de l'esprit d'une jeune femme kanak trahie par son amant européen, elles prennent un malin plaisir à jouer sur les mots et à manipuler leur naïf interlocuteur. « *Disons que j'aime bien jouer des petits tours aux bons vivants* »,<sup>409</sup> explique Marguerite. Le ton ironique et la convergence des traits des personnages féminins avec ceux de la voix narrative contribuent à donner à cette dernière une identité et une appartenance, bien qu'elle relève apparemment d'un narrateur omniscient. L'omniscience est ici détournée en manipulation : la voix narrative est décidément « du côté » de Marguerite et de ses avatars.

### ***Variations génériques et scénographiques***

Le choix scénographique hérité du roman réaliste, qui propose une représentation du passé monolithique et supposée objective, est ainsi volontiers détourné au profit de l'affirmation d'un point de vue subjectif et océanien. Les représentations du passé peuvent également être interrogées par la présence concurrente de différents modes de narration et genres discursifs au sein des œuvres.

Dans le cas du roman d'Albert Wendt, *Leaves of the Banyan Tree*, si la première et la troisième parties relèvent du roman historique ou réaliste à la troisième personne et en utilisent les codes de représentation, en revanche, la seconde partie se présente sous la forme

---

<sup>407</sup> GORDODE Déwé, « Affaire Classée », p. 24.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 27.

d'un roman-testament écrit par un des personnages : Pepe, le fils rebelle de Tauilopepe le notable de Sapepe. Ainsi, c'est la parole de Pepe, le fils rebelle et marginal, qui occupe une place centrale dans le roman ; c'est son point de vue sur l'histoire et l'évolution de son pays qui constitue le cœur du roman :

*My mother Lupe is dead. My father Tauilopepe is alive. He is now one of the richest in these little islands which the big god Tagaloaalagi threw down from the heavens into the Pacific Ocean to be used by him as stepping-stones across the water, but which are now used by people, like my honourable father, as shit-houses, battlefields, altars of sacrifice and so on.*<sup>410</sup>

Bien des récits océaniens recourent ainsi à un narrateur-personnage – voire multiplient les voix narratives, comme dans *Baby No-Eyes* ou *Potiki* de Patricia Grace. Le passé est alors plus volontiers évoqué par le truchement de la mémoire d'un personnage ou d'un narrateur personnage : plus que d'histoire, il faudrait parler de mémoire. La source énonciative ainsi que le contexte socio-historique duquel elle est censée émerger sont mis en scène en même temps que l'évocation du passé. Cette stratégie de représentation du passé peut paraître moins autoritaire que du récit à la troisième personne dans lequel un narrateur omniscient affirme une vision monolithique de l'histoire. Elle contribue surtout à renforcer la signifiante du passé : les aspects qu'on en retient ne visent pas la représentation d'un ailleurs pittoresque ou la prouesse érudite, ils ne sont pas non plus choisis de façon arbitraire. Puisqu'ils sont retenus par une mémoire et n'ont pas sombré dans l'oubli, c'est qu'ils ont été suffisamment marquants pour façonner l'identité des hommes et des femmes du présent et de leurs ancêtres. Le passé n'est donc pas l'objet neutralisé d'une intention scientifique et objective : il est l'héritage vécu que partage la communauté des vivants, et les circonstances mêmes dans lesquelles se manifestent les voix énonciatives témoignent de sa vitalité.

Les récits de fiction océaniens, lorsqu'ils mettent en scène des narrateurs-personnages recourent à des dispositifs énonciatifs divers. Bon nombre de récits – romans ou nouvelles – sont écrits à la première personne : « La saison des pommes kanakes », « Le passeur » « Rencontres » ou « Où vas-tu Mûû », *The Whale Rider*, *Tu*. Le narrateur-personnage prend alors la responsabilité de l'évocation du passé, dont il est un témoin privilégié. Ainsi, la narratrice Mûû raconte-t-elle sa propre histoire dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Où vas-tu

---

<sup>410</sup> WENDT Albert, *Leaves of the Banyan Tree*, p. 160. Proposition de traduction : « *Ma mère Lupe est morte. Mon père Tauilopepe est vivant. Il est aujourd'hui un des hommes les plus riches de ces petites îles que le grand dieu Tagaloaalagi jeta depuis les cieux dans l'Océan Pacifique afin de s'en servir de pierres de gué, mais qui sont aujourd'hui utilisées par des gens, tel mon honorable père, comme chiottes, champs de bataille, autels de sacrifice et ainsi de suite.* »

Mûû ? ». Les vingt ans qui séparent la narratrice de la jeune fille qu'elle fut lui donne un recul qui lui permet de juger plus sévèrement la nature des relations coloniales qu'elle ne le faisait alors. Amoureuse d'un jeune colon prénommé Gilles, elle avait refusé d'entendre les mises en garde de son cousin Téâ, s'exposant à être utilisée puis abandonnée par son amant. Vingt ans plus tard, elle décrit le faste des noces de Gilles avec sa fiancée européenne en parlant d'un « décor fabuleux dont le clinquant nous consume l'existence à petit feu depuis trop longtemps. ».<sup>411</sup> La date de sa liaison avec Gilles – 1963 – et l'évocation des occupations de terres auxquelles participe son fils Dui permettent de situer le moment de la narration : 1983 ou 1984, au moment des Evénements. La narratrice Mûû témoigne donc d'une expérience qu'elle analyse de façon critique avec le recul et qui vient justifier la révolte contre l'exploitation à laquelle elle participe vingt ans plus tard avec les siens.

Dans le roman de Patricia Grace *Tu*, le récit est pris en charge, sous la forme d'une lettre adressée à ses neveux puis d'un journal intime, par Tuboy, le cadet de la famille, le seul à être revenu vivant de la Seconde Guerre mondiale et à pouvoir témoigner de ce qui s'y est passé, de la vie de ses frères et des secrets qu'ils ont emportés avec eux.

Il faut cependant noter que certains récits ne se contentent pas d'un dispositif narratif à la première personne mais font coexister des séquences narratives dont les modes de narration sont différents. C'est le cas de *Leaves of the Banyan Tree*, on l'a vu, mais aussi de « Utê Mûrûnû » de Déwé Gorodé, de *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* de Witi Ihimaera ou encore de *Cousins* de Patricia Grace.

Deux types de configuration peuvent être alors distingués. La configuration la plus ordinaire consiste à enchâsser dans un récit à la troisième personne un récit à la première personne, ou l'inverse. On retrouve ce dispositif dans « Utê Mûrûnû » : la première séquence de la nouvelle, apparemment écrite à la troisième personne, intègre un récit à la première personne assumé par un des personnages, Utê Mûrûnû **2b**. Cette dernière y raconte son histoire à sa petite fille, Utê Mûrûnû **1c** pour l'encourager dans ses choix de vie.

Dans *The Matriarch* ou *The Dream Swimmer*, on trouve le dispositif inverse : un narrateur ou une narratrice qui s'exprime à la première personne peut intégrer dans le fil de la narration un autre récit. Ainsi, l'histoire de Tiana, la mère du narrateur est racontée en partie par une de ses amies, Mereira, que le narrateur retrouve dans une maison de retraite dans les années 1980.<sup>412</sup> Dans les deux cas, l'évocation du passé implique l'intervention d'un narrateur ou

---

<sup>411</sup> GORODE Déwé, « Où vas-tu Mûû ? », p. 20.

<sup>412</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 161.

d'une narratrice, personnage garant d'une mémoire inégalement partagée. Il a alors pour fonction de restituer des pans du passé restés obscurs.

L'autre configuration consiste à juxtaposer les séquences dont les modes de narration sont différents sans jamais justifier leur enchaînement sur le plan narratif. On la retrouve dans *Leaves of The Banyan Tree*, mais également dans « Utê Mûrûnû », dans *Potiki* et *Cousins*, *The Matriarch* et *The Dream Swimmer*. Dans la nouvelle « Utê Mûrûnû », au récit à la troisième personne dans lequel est enchâssé un premier récit à la première personne, succède un second récit à la première personne dont l'insertion n'est cette fois pas assurée d'un point de vue narratif. Dans les romans de Witi Ihimaera cités ci-dessus, l'alternance entre des séquences à la première personne, racontées par Tamatea, le narrateur devenu adulte, et des séquences à la troisième personne, dans lesquelles un narrateur omniscient évoque Ripeti/Artémis, la grand-mère du narrateur, est systématique. Elle participe d'une stratégie polyphonique délibérée qui vise à donner une vision complexe et éclatée du passé familial et collectif.

Cette stratégie polyphonique se manifeste également dans des récits qui multiplient les narrateurs-personnages : c'est le cas de la nouvelle de Déwé Gorodé, « La Cordyline », ou du roman de Patricia Grace *Baby No-Eyes*. Chaque section ou chapitre de ces récits est assumée par un narrateur différent : dans « La Cordyline », trois narrateurs personnages évoquent le personnage d'un grand-père qui vient de mourir et dans *Baby No-Eyes* Tawera, Te Paania et Kura se partagent la parole pour raconter l'histoire de leur famille, ses drames et ses efforts pour se recomposer. Dans *Baby No-Eyes*, certains chapitres attribués à Mahaki, un ami de Te Paania, sont cependant racontés à la troisième personne, tout comme dans *Potiki*, à côté des deux narrateurs personnages que sont Roimata et Toko, on trouve des chapitres, attribués à Mary ou Hemi, qui sont racontés à la troisième personne. Le roman *Cousins* se compose de six parties principales qui portent les noms des trois héroïnes, trois cousines : Mata, Makareta et Missy. La première partie, consacrée à Mata, est racontée à la troisième personne, la seconde et la quatrième, consacrées à Makareta sont racontées à la première personne, dans la troisième consacrée à Missy le narrateur, son frère jumeau mort-né s'adresse à elle à la seconde personne. La cinquième partie est également consacrée à Missy : elle est cette fois racontée à la première personne, tout comme la dernière, qui revient au personnage de Mata. Chacune de ces parties apporte un éclairage différent sur l'histoire de la famille en fonction du personnage sur lequel elle se concentre, mais aussi en fonction du point de vue adopté. On peut de plus émettre l'hypothèse que le mode de narration n'est pas sans lien avec la capacité des personnages à se connaître eux-mêmes : si Mata ne se raconte pas elle-même, c'est sans



doute parce qu'elle est une orpheline métisse, élevée loin de sa famille maori et privée de son identité. L'aliénation subie par Mata l'empêche de s'épanouir et de maîtriser sa vie : c'est finalement l'affection et le soutien de sa cousine Makareta, l'enfant chérie des vieux, qui lui rend la capacité à assumer le récit de sa propre vie dans la dernière partie du roman.

Les variations dans le choix des modes de narration ne relèvent pas d'un pur jeu esthétique : elles fondent le discours que le récit tient sur le passé, à travers la façon dont les voix narratives l'évoquent. La mise en scène des voix narratives, comme du lieu et du moment où elles disent l'histoire, revêt ainsi une importance capitale. Ces voix affichent un point de vue subjectif sur le monde et l'histoire, mais leur ancrage spatial, temporel et symbolique les inscrit dans un processus historique au sein duquel elles agissent, ou qu'au contraire elles subissent.

### *Qui sont donc les narrateurs ?*

La capacité à représenter le passé est souvent attribuée à des narrateurs-personnages qui incarnent la mémoire – les vieux en particulier. Ainsi, dans *Baby No-Eyes* de Patricia Grace, les chapitres qui évoquent les moments les plus significatifs de l'histoire coloniale tels que la famille maori mise en scène les a vécus, sont toujours attribués au personnage de la grand-mère Kura.

Dans les romans de Witi Ihimaera *The Dream Swimmer* et *The Matriarch*, les séquences qui évoquent l'histoire de Te Kooti, de Rua ou des épisodes historico-mythiques comme le voyage du Takitimu, la pirogue sur laquelle les ancêtres du narrateur sont arrivés en Nouvelle-Zélande sont le plus souvent racontés par Riripeti, la grand-mère du narrateur à l'enfant qu'il était. Ces récits entrent dans le cadre d'une initiation : le savoir historique et mythique est transmis à l'enfant parce qu'il est son héritier et qu'elle le destine à poursuivre son combat contre « *Pharaoh* ». Ces enseignements se font le plus souvent à l'intérieur de Rongopai, sous l'œil des ancêtres représentés sur les fresques et dans une atmosphère empreinte de sacralité. Certains épisodes du passé familial, concernant la mère du narrateur en particulier, sont pris en charge par une amie de celle-ci que le narrateur a retrouvée dans une maison de retraite à la fin des années 1980.<sup>413</sup> D'autres passages qui évoquent des épisodes historiques ou « *quasi-historiques* » sont attribués à une parole collective des vieux, porteurs

---

<sup>413</sup> Voir p. 161 et *sq.*, p. 167 et *sq.*

de mémoires : un grand nombre de séquences s'ouvrent ou se terminent sur l'expression suivante : « *This is what the old people say.* »<sup>414</sup>

De façon comparable, dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Utê Mûrûnû », l'évocation du passé est prise en charge dans des récits enchâssés, attribués à l'une des Utê Mûrûnû devenue grand-mère, qui s'adresse en ces termes à sa petite-fille :

*Je n'ai rien d'autre à te léguer, petite mère, que ma voix qui s'essouffle, les paroles édentées des histoires de ma vie ou de l'histoire de mes vies.*<sup>415</sup>

Lorsque l'évocation du passé n'est pas prise en charge par les Anciens, on peut rencontrer d'autres narrateurs-personnages plus inattendus qui sont d'autant plus aptes à rendre compte du passé qu'ils en sont les représentants : chez Patricia Grace, on l'a vu, la narration de l'une des six parties du roman *Cousins* est assumée par un enfant mort-né qui évoque la vie de sa sœur jumelle qui lui a survécu. Chez Déwé Gorodé, dans la nouvelle « J'use du temps », le narrateur est l'esprit d'un homme tué au cours de la Seconde Guerre mondiale qui observe la génération de ceux qui pourraient être ses petits enfants et se rappelle avec nostalgie de ses années jeunesse, du fond du creek où il réside désormais :

*Car c'est par là que je peux être sans toutefois être là. On dit que j'y vis, que j'y habite, que j'en suis le maître ou que sais-je encore, mais je suis partout et nulle part. Pour beaucoup, je n'existe pas, mais peu importe car pour moi la question ne se pose pas.*<sup>416</sup>

Comme les personnages âgés, les esprits sont par excellence ceux qui sont en mesure de dire un passé dont ils sont les gardiens et qui leur permet d'avoir une lecture aiguë du présent, eux dont le regard peut embrasser l'histoire collective.

Cependant, il existe une autre catégorie de personnages-narrateurs, qui, bien qu'ils témoignent davantage de l'époque qu'ils traversent plus que du passé proprement dit, tiennent cependant un discours sur l'histoire de leur époque et sur les tendances de leur temps. Si l'on reprend l'exemple du roman d'Albert Wendt, *Leaves of the Banyan Tree*, il est intéressant de rappeler que la voix narrative de la partie centrale est celle de Pepe le fils rebelle et marginal. Il propose une véritable « contre histoire », qui offre un contrepoint à la fois ironique et douloureux à la prodigieuse ascension de son père Tauilo pepe et aux dégâts qu'elle a produits et surtout l'insulte au passé ancestral et divin de leurs îles que représente l'attitude de ce notable peu scrupuleux. Le roman du succès de celui en qui on pourrait voir un Rastignac samoan est déconstruit de l'intérieur par le récit intime et déchiré de son propre fils. Le

---

<sup>414</sup> Voir par exemple *The Dream Swimmer*, p. 33, p. 63, p. 67, p. 89, p. 120, p. 148, p. 251, etc.

<sup>415</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 21.

<sup>416</sup> GORODE Déwé, « J'use du temps », *L'Agenda*, p. 67.

témoignage/testament de Pepe insiste sur le processus de destruction sociale qu'a enclenché l'ambition démesurée de son père, et son agonie témoigne de l'impossibilité pour ceux qui comme lui, ont grandi dans le respect du monde ancien, de survivre dans un monde devenu étranger.

Le choix d'un narrateur dont la position sociale est marginale n'est pas isolé : J.M. Moura relève la récurrence de cette stratégie dans les œuvres de littérature francophone postcoloniales :

*Les personnages rapportés à l'énonciation partagent une appartenance sociale problématique soit parce qu'elle est liée à un contexte colonial oppressant (Nedjma de Kateb Yacine) soit à cause d'un monde postcolonial où les oppressions se sont déplacées sans s'éteindre.[...]*

*La voix énonciative est située sur une limite, une frontière renvoyant à une fondamentale précarité liée aux bouleversements coloniaux puis postcoloniaux et au climat de tension et d'inquiétude qu'ils ont produit pour l'artiste qui vit loin des barbelés idéologiques.<sup>417</sup>*

Pepe appartient bien au groupe de ces « déclassés », qui racontent leur monde depuis ses marges. Plus encore, il écrit ce monde sur son lit de mort, à l'hôpital. Les premières lignes de son récit décrivent ce qu'il voit par la fenêtre de sa chambre : un crematorium improvisé dans lequel des résidus chirurgicaux et des restes humains sont brûlés, emportés pour servir de nourriture aux cochons, ou dévorés par les chiens.<sup>418</sup> Par contraste, le soleil brille sur ce monde où l'homme peine à respirer, agonise et se décompose. Pepe parle depuis un lieu qui ressemble à la mort elle-même. Une vision extrêmement négative du processus historique se manifeste ainsi dans le point de vue de Pepe : sa situation, l'endroit où il se trouve, ses paroles témoignent de l'agonie d'un monde dont son père est le fossoyeur. Représentant de la génération médiane qui devait hériter de ses pères, Pepe fait le bilan de l'histoire à mi-parcours et met en évidence la puissance mortifère d'une cupidité vorace qui assombrit le futur.

Dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Benjie, mon frère... », le narrateur, un jeune kanak à la dérive, évoque les Evénements auxquels il a participé, dans le sillage de son ami Benjie et les conséquences tragiques qu'a eues la démobilisation politique sur des jeunes dans sa situation, qui y ont perdu leur foi dans le « mouvement » :

*Sur les pas et à l'ombre de Benjie, j'ai vécu ces longues années de lutte à la fois comme un temps rédempteur et comme un moment de grâce, si toutefois je peux m'exprimer ainsi pour quelqu'un qui n'a plus remis les pieds dans une église depuis longtemps. Après la démobilisation qui a amené la disparition progressive des comités de lutte, je n'ai pas eu*

---

<sup>417</sup> MOURA Jean-Marc, *op. cit.*, p.126-127.

<sup>418</sup> WENDT Albert, *Leaves of the Banyan Tree*, p. 157.

*le courage d'exposer à Benjie mes doutes et mes interrogations concernant le mouvement. Je ne voulais pas l'embêter avec ces questions, lui qui continuait à tant se dépenser pour les autres. Alors, je me suis tiré doucement pour retomber dans l'alcool, la came, bref la galère avec les copains dans les cabanes.*<sup>419</sup>

La position marginale du narrateur propose un point de vue sur l'histoire contemporaine calédonienne qui illustre la perte des repères, l'exclusion et la désespérance de toute une frange urbaine de la jeunesse kanak, abandonnée à elle-même et à la misère sociale et culturelle. L'histoire politique et ses héros se voient reportés au second plan pour rendre la parole au peuple des déshérités et des oubliés, voués, comme le narrateur atteint du SIDA, à l'agonie.

Dans le roman de Witi Ihimaera *Bulibasha, King of the Gypsies*, la narration est assumée par Simeon, petit-fils de Bulibasha, en révolte contre un grand-père qui règne sans partage sur sa famille. Simeon occupe dans la famille une position marginale pour deux raisons : il est le fils d'un fils cadet auquel aucun droit n'est reconnu et il est un adolescent révolté, l'un des seuls à tenir tête à l'autoritaire chef de famille. Il témoigne ainsi de l'état que représentaient les traditions familiales, sociales et religieuses imposées par Bulibasha, à l'époque où un vent de liberté soufflait sur le monde et où l'accès à l'éducation représentait une occasion d'émancipation. Simeon, sans cesse rabroué par son grand-père, lui répond : « *Your world is changing, Bulibasha. I'm the one who is changing it.* »<sup>420</sup> Simeon témoigne ainsi de l'effritement d'un monde – et d'une famille – que préservait l'autorité incontestée des Anciens. Du même coup, apparaît crûment la relativité des vérités que tous tenaient pour intangibles.

La marginalité du narrateur au sein de l'intrigue peut également le doter d'une position détachée qui lui permet de se poser en témoin extérieur et de confronter différentes perspectives qui témoignent de la complexité des situations socio-historiques. Dans le roman de Witi Ihimaera, *The Whale Rider* c'est Rawiri, le jeune oncle de l'héroïne Kahu qui raconte son histoire. S'il évoque son propre parcours, c'est Kahu qui reste néanmoins au cœur de l'intrigue. Rawiri occupe une position en retrait au sein de la famille : il est le frère cadet de Porourangi, le père de Kahu, et ne semble pas prêt à assurer la relève de leur père Koro. Il assume cependant un rôle protecteur envers Kahu, dont Koro refuse de reconnaître les exceptionnelles qualités sous prétexte qu'elle est une fille. Si Rawiri est un témoin privilégié des événements, s'il maîtrise l'histoire familiale et mythique de son clan, en revanche il

---

<sup>419</sup> GORODE Déwé, « Benjie, mon frère... », p. 86.

<sup>420</sup> IHIMAERA Witi, *Bulibasha, King of the Gypsies*, p. 224.

occupe un rôle secondaire dans l'intrigue. Il assiste aux événements plus qu'il n'y participe. On retrouve ici une configuration dans laquelle le narrateur personnage assume la responsabilité du récit et donne son point de vue tout en restant aux marges de l'histoire. Néanmoins, son expérience et son témoignage mettent en relief deux fils thématiques du roman. L'enjeu le plus évident du roman est de montrer la nécessité pour la tradition maori, incarnée par Koro, de repenser le rôle attribué aux femmes, qui peuvent, comme Kahu, être désignées comme héritières des ancêtres. Mais le roman évoque également la difficulté à exister pour le peuple dominé dans le contexte colonial, dont Rawiri fait l'expérience lors de ses voyages dans le reste du Pacifique, prenant conscience de l'impossibilité pour lui de ne pas appartenir au groupe des colonisés. Or ces deux thèmes doivent être reliés : la résistance de Koro à tout changement est bien liée à sa volonté farouche de défendre une tradition menacée de toute part et dont l'acculturation et les dérives de la jeunesse témoignent. On ne saurait réduire le roman à une défense du droit des femmes : s'il le fait, c'est en soulignant les difficiles défis que doit relever le monde maori, qui doit résoudre ses tensions internes sans se laisser écraser par les contraintes imposées par la société dominante. C'est ici la difficulté pour un groupe dominé de s'inscrire dans l'histoire qui est mise en évidence, entre le repli sur les codes traditionnels excessivement rigides et le risque de déréliction dans une modernité sans repères.

Certains narrateurs, enfin, occupent une place centrale au sein de l'intrigue et, sans pour autant être âgés et porteurs d'une mémoire particulièrement riche, ils jouent un rôle majeur dans la reconstitution de l'histoire. Tamatea, le narrateur principal de *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* occupe une position centrale au sein de sa famille : sa grand-mère, Riripeti/Artémis a fait de lui son héritier, ce qui le place au centre de rivalités familiales intenses. La nécessité de poursuivre la lutte de ses ancêtres en vue de récupérer les terres spoliées et le sentiment qu'une malédiction (*mate*) pèse sur la famille le pousse dans une quête au cours de laquelle il cherche à reconstituer le passé de sa famille et à identifier les sources des problèmes auxquels elle est confrontée. Il recueille et compile ainsi une multitude de témoignages et de points de vue sur le passé, évoqués dans les séquences discontinues qui constituent les deux romans. Mais reste la pesante responsabilité qui lui incombe : interpréter ces témoignages et ces indices afin de comprendre le passé, l'histoire et le destin de la famille. La multitude des voix qui disent, font et défont l'histoire devient alors source d'angoisse : le passé se révèle et se dérobe sans cesse mais n'offre jamais aucune certitude, ni quant aux événements anciens, ni quant à la conduite à tenir dans le présent.

Les choix scénographiques des récits de fiction, qui multiplient volontiers les voix narratives et les points de vue, nous invitent donc à interroger les enjeux d'une telle polyphonie. Si la façon dont les voix narratives s'inscrivent dans l'espace et le temps permet de construire un point de vue spécifique sur le monde et sur l'histoire, alors il faut bien admettre que la polyphonie à l'œuvre dans la plupart des récits ouvre sur une représentation complexe et parfois incertaine du passé et signale une difficulté à lire et à comprendre l'histoire.

### **5.3. Compositions polyphoniques**

La polyphonie est omniprésente dans les récits de fiction océaniques : coexistence des modes de narration, diversification des voix et des sources narratives, discontinuités et ruptures dans la diégèse, multiplicité ou détournement des genres discursifs ou littéraires, tout contribue à miner une vision monolithique du monde et de l'histoire. Reste à savoir si cette mise en évidence de la « *pluralité humaine* », selon l'expression que Paul Ricoeur emprunte à Hannah Arendt,<sup>421</sup> est à mettre au compte d'une esthétique post-moderne qui soutient l'idée que le sens ne peut être univoque ou si les récits océaniques adoptent cette stratégie pour miner les fondements d'une universalité européenne et promouvoir une vision alternative de l'histoire. La polyphonie s'appuie sur différents procédés qu'il s'agit à présent d'examiner. Elle joue bien entendu sur la multiplication des voix et des sources narratives, mais aussi sur la diversité et la discontinuité des genres discursifs et littéraires que déploient les récits.

#### **5.2.1. Procédés polyphoniques.**

La polyphonie narrative peut se manifester dans le choix d'un genre littéraire comme la nouvelle. Witi Ihimaera comme Patricia Grace et Déwé Gorodé ont écrit des recueils de nouvelles, qui figurent souvent parmi leurs premières œuvres. Le roman *Tangi* était d'ailleurs à l'origine une nouvelle, transformée ensuite en roman. Le succès de ce genre pose question, et il paraît réducteur de l'expliquer par les contraintes de la diffusion. Les auteurs reviennent

---

<sup>421</sup> RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 395.

d'ailleurs avec plaisir à ce genre, comme Patricia Grace, qui a publié en 2006 un recueil de nouvelles *Small Holes in the Silence* à la suite de plusieurs romans.<sup>422</sup>

Le premier mérite de la nouvelle, en particulier lorsqu'elle s'insère dans un recueil, est qu'elle n'a pas le caractère total et clos du roman de facture traditionnelle, qui à bien des égards « produit » un monde – comme le roman réaliste par exemple. La discontinuité du recueil, qui reste cependant un tout composé, permet de représenter de multiples facettes d'un objet. Le recueil de nouvelles fonctionne comme un kaléidoscope, qui permet aux points de vue et aux narrateurs de se succéder. Ainsi, le recueil de Déwé Gorodé, *L'Agenda*, met en scène des personnages et des narrateurs très divers : narrateurs omniscients (« Une Dame dans la Nuit ») mais dont la voix est parfois ironique et ambiguë (« Affaire classée »), femmes adultes ou âgées qui reviennent sur leur enfance et leur jeunesse (« La Case », « Où vas-tu Mûû ? »), jeune homme kanak d'aujourd'hui (« Le Passeur », « Benjie mon frère... ») ou jeune fille (« Rencontres », « L'agenda de Lida »), esprit d'un mort tué au cours de la Seconde Guerre mondiale (« J'use du temps »). Le recueil propose ainsi de multiples points de vue sur le monde, sur l'histoire et la manière dont les êtres peuvent se situer dans le destin collectif.

Dans le recueil de nouvelles de Patricia Grace intitulé *Small Holes in the Silence*,<sup>423</sup> alternent également divers narrateurs : certaines nouvelles sont écrites à la troisième personne tout en privilégiant la focalisation interne : « Headlights » évoque ainsi une scène de la vie quotidienne de Monica, une mère de famille célibataire sur le point de craquer et de prendre la fuite, tandis que la nouvelle « Eben » raconte l'histoire peu ordinaire d'un garçon handicapé et de la femme qui a choisi de l'enlever du centre où il avait été placé pour l'élever. Beaucoup d'autres nouvelles sont écrites à la première personne et apportent le témoignage sur le monde et les êtres humains de différents narrateurs : une jeune fille qui évoque l'histoire des ses arrière grands parents dans « Stepping Out », une femme assise dans un parc dans « Until We Meet Again », une adolescente dans « Wendel »... Mais dans ce recueil de nouvelles, plus que la diversité des points de vue narratifs, c'est celle des expériences du monde qui produit la polyphonie. Les voix narratives se contentent en effet dans la plupart des cas d'être la caisse de résonance d'autres vies qu'elles croisent et dont elles témoignent.

Mais la polyphonie n'est pas l'apanage des recueils de nouvelles : les romans océaniques sont rarement monocordes. Variété des genres discursifs exploités, changements de point de vue narratif, voire de narrateur : là encore, il semble bien que la quête d'une expression

---

<sup>422</sup> *Baby No-Eyes* en 1995, *Dogside Story* en 2001, *Tu* en 2004.

<sup>423</sup> GRACE Patricia, *Small Holes in the Silence*, 2006.

plurielle de l'expérience du monde maori ou kanak soit l'un des fils directeurs du travail d'écrivains tels que Witi Ihimaera, Patricia Grace, Albert Wendt ou Déwé Gorodé.

Les changements de points de vue narratifs et de narrateurs sont fréquents dans les romans océaniens. Dans *Potiki*, *Baby No-Eyes* ou *Cousins*, les différents chapitres portent les noms des différents personnages. Certains sont écrits à la troisième personne et se concentrent alors sur le personnage dont ils portent le nom. D'autres sont écrits à la première personne, et la narration est alors prise en charge par le personnage associé au chapitre. Ainsi, dans *Baby No-Eyes*, les chapitres attribués à Kura, Te Paania et Tawera sont écrits à la première personne et proposent le point de vue de ces personnages sur l'histoire familiale. Seuls les chapitres attribués à Mahaki sont écrits à la troisième personne, mais la focalisation interne y domine largement. Cette multiplication des voix permet de donner des points de vue différents sur un même événement, comme l'agression dont sont victimes les Maori alors qu'ils occupent l'un des parcs de la ville dans le cadre d'une revendication foncière, racontée par Tawera (chapitre 28), Te Paania (chapitre 29) puis du point de vue de Mahaki (chapitre 30). Plus largement, l'alternance des points de vue et leur multiplication produit une interprétation de l'histoire familiale riche et complexe, toujours en devenir.

Dans d'autres romans, comme *The Bone People* de Keri Hulme, les glissements d'une voix à l'autre ne sont pas signalés : alternent dans le récit les séquences à la troisième personne qui évoquent les personnages de Kerewin, Joe et Simon, et les séquences à la première personne où le lecteur plonge dans le flux de conscience de l'un des personnages et appréhende les événements et les situations de son point de vue. Certaines nouvelles de Déwé Gorodé adoptent la même stratégie. « La Cordyline » est ainsi racontée par trois personnages différents : deux femmes et un homme, qui évoquent sous un angle chaque fois singulier la vie d'un grand-père récemment décédé et que chacun d'entre eux a bien connu. Si les séquences narratives sont isolées par des signes typographiques, en revanche, aucune transition narrative n'est ménagée pour avertir le lecteur du changement de narrateur. Cela produit un effet de rupture parfois déroutant, qui impose au lecteur de faire un effort pour identifier le point de vue narratif utilisé.

Dans le roman *L'Épave* apparaissent également différents points de vue narratifs. Le récit essentiellement à la troisième personne insère dans l'histoire du jeune couple de Tom et Léna, d'autres récits : celui de Lila, à la première personne,<sup>424</sup> puis celui qui concerne « maman Léna », une amie de Maria, la mère de Léna, dont la jeune fille a hérité le prénom. Ici

---

<sup>424</sup> GORODE Déwé, *L'Épave*, p. 63-75.



cependant, la variation des voix et des points de vue illustre, derrière la multiplicité des personnages féminins, l'unité de leur destin d'esclaves sexuelles des hommes. La polyphonie semble ici mise au service de la constitution d'un motif romanesque qui donne une nouvelle unité au récit.

Dans les romans de Witi Ihimaera, *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* la multiplication des voix narratives se double d'une multiplicité des genres discursifs mobilisés par le récit. La polyphonie est donc renforcée par les différences de statut entre les discours qui coexistent dans les romans. Cette technique, on le verra, peut être interprétée comme une manière de problématiser les représentations du monde et des événements, dont le sens et la valeur sont conditionnés par une énonciation. En fonction du narrateur ou de l'énonciateur qui la prend en charge, l'histoire est interprétée très différemment.

L'introduction de la polyphonie dans le roman n'est évidemment pas une prérogative océanienne. Mais il est important de rappeler que le travail de déconstruction importante du genre qu'engage la polyphonie, on le constate de Dostoïevski à Faulkner ou Toni Morrison, va de pair avec la promotion du point de vue des vaincus, des humiliés et des sans paroles, comme le rappelle Carlos Fuentes :

*[...] en Amérique latine, notre écrivain américain préféré est William Faulkner – parce qu'il est le seul qui traite réellement de la défaite. Nous nous reconnaissons dans Faulkner. Il est, en revanche, très difficile de se reconnaître dans la réussite américaine, pour autant qu'elle puisse être enviée, admirée ou donner envie de la partager. Elle est étrangère à l'expérience de la plus grande partie de l'humanité.*<sup>425</sup>

Au-delà de toute labellisation, ce qui paraît donc central avec les procédés polyphoniques, c'est qu'ils engagent une contestation de l'ordre dominant qui tend toujours à se faire passer pour un ordre « naturel » qu'ils font éclater les représentations unifiées et stéréotypées du ou des groupes sociaux et mettent à jour l'intelligence que les acteurs sociaux ont leur situation et de leur histoire, les réhabilitant ainsi dans leur statut de sujet humain.

### 5.2.2. Stratégies polyphoniques

En autorisant la parole du dominé, la polyphonie a aussi pour premier enjeu de contester le point de vue dominant. Elle permet en effet de relativiser un point de vue monolithique et

---

<sup>425</sup> FUENTES Carlos, *Territoires du temps*, p. 180.

normatif sur l'histoire, la version qu'en donne le colonisateur par exemple, et ouvre sur d'autres interprétations possibles du réel.

### *Divergences culturelles*

La polyphonie permet de problématiser la représentation du passé en illustrant le fait que ce qui est vraisemblable ou tend à rendre compte du réel diverge en fonction de l'arrière-plan culturel du personnage qui raconte. La domination d'un point de vue occidental sur l'histoire est ainsi remise en question. Dans le cadre de sa quête, le narrateur principal des deux romans de Witi Ihimaera, *The Matriarch* and *The Dream Swimmer* mobilise ainsi sa mémoire individuelle, la mémoire familiale ou collective, mais aussi ce qui apparaît comme des extraits d'archives ou un point de vue historien. Les romans se constituent ainsi en compositions polyphoniques, les séquences attribuées à différentes voix narratives et relevant de genres discursifs différents : récit à la première personne, témoignages, archives et documents historiques, comptes-rendus journalistiques se succèdent autour de noyaux thématiques ou d'épisodes importants. Ainsi, l'acte III de *The Matriarch*, intitulé « *The Time of the Spider* », est consacré à un épisode important qui s'est déroulé en 1949 alors que le narrateur, Tamatea, n'était qu'un jeune enfant. Adulte, il s'efforce de rassembler les témoignages de ceux qui sont censés avoir assisté à cet événement. Lors d'un rassemblement – *hui* – la grand-mère du narrateur affronte à plusieurs reprises l'un de ses rivaux, nommé Timoti. Le récit premier, récit à la troisième personne qui se présente comme la version neutre et objective de cet épisode évoque la façon dont Artémis se transforme en araignée pour affronter son ennemi, puis fait descendre sur lui une pluie d'araignées parce qu'il a menacé le *mana* de son petit-fils en essayant de lui toucher la tête. Ce récit historique est entrecoupé par le témoignage d'un journaliste *pakeha* sur le même événement. Ce qu'il a cru voir confirme le récit premier, mais sa vision de la scène est incomplète et il refuse d'y voir autre chose qu'un effet de son imagination :

*Your grandmother bent down to him <Timoti> and her black veils obscured him completely. I imagine that she was ministering to him and endeavouring to assist him. All I could see was the way her body quivered and, for a moment, it looked as if she was eating his flesh. But that was just a fanciful thought, nothing more than that.*<sup>426</sup>

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 258. Proposition de traduction : « Votre grand-mère se pencha sur lui <Timoti> et ses voiles noirs le cachèrent complètement. J'imagine qu'elle était en train de le soigner et qu'elle s'efforçait de l'aider. Tout ce que je pouvais voir c'était la façon dont son corps tressaillait et, pendant un moment, on aurait dit qu'elle était en train de manger sa chair. Mais c'était juste une pensée bizarre, rien de plus. »

Les modalisations introduites par ce témoin soulignent les divergences culturelles entre Maori et *Pakeha*. Alors que les pouvoirs ésotériques d'Artémis ne font aucun doute pour les Maori, le témoin *pakeha* ne peut croire à leur manifestation. Il reste dans le doute et pense que son esprit lui joue des tours. Cette divergence de point de vue pose un problème d'interprétation pour le lecteur. On peut considérer que le journaliste incarne un point de vue occidental cartésien qui refuse de reconnaître que des puissances spirituelles et surnaturelles trouvent à s'exprimer dans le monde maori. La confiance dans ce que dit l'énonciateur ou le narrateur faisant partie des lois pragmatiques de la réception du discours, le lecteur se trouve presque contraint de valider le récit premier et d'adhérer à l'interprétation du monde et du passé soutenue par le narrateur, bien qu'elle puisse s'opposer à ce qu'il tient pour vraisemblable habituellement. Les récits de fiction jouent alors sur un possible conflit entre les lois du discours qui donnent son pouvoir à la figure de l'énonciateur et les représentations culturelles du vraisemblable.

On retrouve une stratégie semblable dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Affaire Classée » : le point de vue européen, incarné notamment par le capitaine des parachutistes qui juge que la mort subite de l'un de ses jeunes sous-officiers n'a rien d'extraordinaire et décide de classer sans s'occuper davantage des « sornettes » qu'il entend, est impuissante à comprendre l'origine de la malédiction qui plane autour du vieux banian. Seule une voix kanak, celle de Maguy, a le pouvoir de lever le mystère sur cette malédiction et de raconter l'histoire des lieux. Là aussi, à travers le discours des personnages s'affrontent deux visions du monde : alors que le point de vue océanien reconnaît l'efficacité des pouvoirs ésotériques et la présence des esprits, l'Européen ne veut même pas en envisager l'éventualité.

Il serait cependant réducteur de considérer que les enjeux de la polyphonie adoptée par les récits de fiction océaniques ont pour seul objet la contestation d'un point de vue occidental dominant. La polyphonie a pour enjeu fondamental d'illustrer la diversité des postures et des visions de monde à l'intérieur du monde océanique lui-même, qui est leur premier objet. Il s'agit d'explorer les méandres de l'identité et de l'histoire océaniques plutôt que de répondre indéfiniment à l'autre qu'est l'Européen.

### ***Le conflit des mémoires et la question du pouvoir***

La polyphonie narrative nous intéresse particulièrement dans la mesure où elle supporte une représentation complexe et originale du passé et de l'histoire. La mise en scène – et en

paroles – de la mémoire de différents personnages ou de différents points de vue et discours sur le passé en offre une vision riche.

Ces points de vue peuvent révéler des approches conflictuelles du passé familial. Ainsi, alors que le narrateur de *The Matriarch* a toujours perçu une hostilité de la part de son grand-père, Ihaka, à son égard, due notamment au fait que sa grand-mère, Riripeti, dite Artemis ou « the Matriarch », a fait de lui son héritier, il est contredit par une partie de la famille :

*I had once foolishly told my cousin Sammy that grandmother didn't trust Ihaka, and Sammy had asked my Uncle Pita if this was true. My uncle came to me and said, « You know nothing, boy, nothing. » Uncle Pita was like grandfather also ; misrepresenting the past.<sup>427</sup>*

La quête de Tamatea est ainsi rendue particulièrement complexe et le passé apparaît comme l'enjeu stratégique de luttes d'influences. Néanmoins, dans la mesure où le récit met parfois en scène la contestation des prises de position du narrateur, ou du moins les problématise, c'est la valeur de vérité définitive de toute représentation du passé qui est mise en question. Les deux romans *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* renvoient au caractère trouble et problématique du passé : déterminant, il est dans le même temps difficile à saisir et à comprendre. Mais plus que la pluralité inconciliable des points de vue sur le monde et sur l'histoire et donc l'explosion du sens chères aux théories postmodernes, la complexité du passé semble illustrer chez Witi Ihimaera son caractère déterminant et donc éminemment stratégique et conflictuel, sans que cela n'interdise l'espoir d'en percer le mystère. Les divers points de vue et témoignages rassemblés par le narrateur lui permettent d'avancer dans sa compréhension de l'histoire de sa famille. Néanmoins, persiste dans ces romans le risque de mal interpréter l'origine des conflits et de la malédiction qui touche la famille. Alors que le narrateur soupçonnait sa mère, jalouse et violente, d'être à l'origine du mal qui ronge sa famille, il découvre qu'en réalité, son grand-père, ses oncles et tante ont provoqué le sort en trahissant les dernières volontés de Riripeti et en contestant au tribunal le testament dans lequel elle attribuait toute sa succession à son petit-fils Tamatea. La connaissance du passé révèle ainsi toutes les relations de pouvoir à l'œuvre dans la famille, comme sa déformation vise à préserver des fragiles légitimités.

La fin du roman *Bulibasha, King of the Gypsies* révèle clairement de quelle manière le passé a été travesti afin de contribuer à la gloire et au règne sans partage du grand-père

---

<sup>427</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, p. 219. Proposition de traduction : « Une fois, stupidement j'avais dit à mon cousin Sammy que grand-mère n'avait pas confiance en Ihaka, et Sammy avait demandé à mon oncle Pita si c'était vrai. Mon oncle vint me voir et me dit : « tu ne sais rien, mon garçon, vraiment rien. ». Oncle Pita lui aussi était comme grand-père : il déformait le passé. »

Tamihana. Alors que la famille a toujours vécu dans le culte d'une passion amoureuse qu'auraient partagée la grand-mère Ramona et Tamihana, censé l'avoir enlevée au pied de l'autel pour lui éviter un mariage forcé avec Rupeni Poata, imposé par son père, l'amère vérité se révèle après la mort de Tamihana. Ramona n'avait jamais rencontré Tamihana avant qu'il ne l'enlève le jour de son mariage et ne la viole. Le travestissement de l'histoire dans laquelle la famille a cru religieusement toutes ces années n'a eu pour fonction que de maintenir intact l'honneur du chef de famille.

Alors que dans les romans de Witi Ihimaera la pluralité des voix vise à illustrer les tensions internes à l'histoire familiale, la multiplication des voix narratives vise le plus souvent chez Déwé Gorodé à illustrer la récurrence ou la permanence d'un rapport de force. Les récits ne laissent guère de place à la parole de ceux qui, par exemple, sont désignés comme des « *traîtres* ». Par contre, les récits promeuvent plusieurs personnages dont les témoignages s'accordent pour évoquer une expérience commune. La multiplication des voix vise à faire émerger du sein de l'histoire kanak et de la contestation du pouvoir colonial la parole et la mémoire féminines. Deux pouvoirs sont ainsi visés : celui du colonisateur voleur de terre, mais aussi celui des hommes.

Dans la nouvelle « Utê Mûrûnû », les voix de femmes se succèdent et se transmettent, de grand-mère à petite-fille, un héritage d'expériences multiples : les « *voix de la terre* », assimilées à « *celles de la mère, celle de la femme* » qu'écoute Utê Mûrûnû **3a** transmettent donc de génération en génération les mêmes « *paroles féminines* » nées de la souffrance et de l'humiliation, et le même appel farouche à la résistance. C'est alors Utê Mûrûnû **2b** qui raconte « *les histoires de <sa> vie* » ou *l'histoire de <ses> vies* »<sup>428</sup> à sa petite fille, Utê Mûrûnû **1c**, qui, à son tour, transmettra son héritage de paroles à sa descendante, Utê Mûrûnû **4d**. Les voix féminines dominant largement dans les récits de Déwé Gorodé. Dans le roman *L'Epave* elles se succèdent pour raconter une histoire similaire et témoignent de la même volonté de promouvoir une mémoire féminine faite d'exploitation et d'humiliation.

La polyphonie a donc pour enjeu de faire sortir du silence auquel elles étaient condamnées par l'histoire des voix féminines qui témoignent de leur « *carcan* ». <sup>429</sup> Plus largement, elle met en scène les rapports de force latents qui organisent l'histoire des familles ou des groupes et illustre la complexité des dynamiques historiques. Si le passé est source de figurations divergentes et éclatées, c'est parce qu'il est constitutif des individus et des groupes, au point qu'il est impossible d'en promouvoir une représentation dédramatisée.

---

<sup>428</sup> GORDODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 21.

<sup>429</sup> GORODE Déwé, *Sous les Cendres des Conques*, p. 82.

### 5.2.3. La mémoire et la parole

Un des premiers effets de la promotion de points de vue multiples sur le passé est de mettre en avant la vitalité des mémoires plutôt qu'une histoire désengagée du vécu des êtres. Dans le roman généalogique et polyphonique, le passé est redécouvert à partir du présent. Il mobilise d'une manière ou d'une autre la mémoire et la parole des personnages ou des narrateurs qui sont amenés à explorer leur passé individuel et collectif. La représentation de l'histoire apparaît à la fois discontinue et plurielle, mais elle affirme dans le même temps le caractère vivant, quasi organique, et tout cas productif du lien entre le présent et le passé. A bien des égards, le passé semble inscrit dans le présent des personnages et attend d'être *ex-pliqué* ou dévoilé. La poétique de la trace qui illustre, on l'a vu, la persistance du passé se trouve thématifiée grâce à certains signes qui marquent la chair et l'esprit des personnages, la terre ou le paysage. L'idée que l'histoire se lit au quotidien dans l'espace ou sur les corps, y compris de ceux qui n'ont pas vécu les événements, est également présente dans l'œuvre de Patricia Grace. Dans le roman *Baby No-Eyes*, le récit d'un douloureux épisode de l'enfance de Kura, la grand-mère, est évoqué dans ces termes :

*Or sometimes there is a story that has no words at all, a story that has been lived by a whole generation but has never been worded. You see it sitting in the old ones, you see it in how they walk and move and breathe, you see it chiselled in to their faces, you see it gathering in them sometimes, see the beginning of it on their lips, then you see it swallowed and it's gone.*

*But Gran Kura's lips had remained parted. Words, unswallowed, began to fall from them. "There was a school", she said.<sup>430</sup>*

De ce point de vue, le passé n'est jamais aboli et détermine le destin des personnages à leur insu tant qu'il est tu. Ainsi, lorsque Kura raconte les histoires du passé, elle ne fait jamais qu'expliquer, au sens étymologique, les tensions et les contradictions du présent.

La représentation littéraire du passé joue ainsi sur la dialectique complexe qui unit mémoire et oubli : l'oubli illustre de manière patente l'incomplétude et la discontinuité de la mémoire, mais comme le souligne Paul Ricœur, il est également la condition du ressouvenir,

---

<sup>430</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, p. 28. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-Klijn, 2006) : « *Ou c'est parfois une histoire sans la moindre parole, une histoire vécue par toute une génération mais qui n'a jamais été mise en mots. On peut la voir tapie chez les anciens, on la voit à leur façon de marcher, de se mouvoir, de respirer, on la voit ciselée sur leur visage, on la voit dans leurs yeux. On la voit parfois se rassembler en eux, on en voit le début sur leurs lèvres, puis on les voit l'avalier et c'est fini.*

*Mais les lèvres de Mamie Kura étaient restées entrouvertes. Des paroles, non avalées, ont commencé à en tomber.*

*- Il y avait une école, a-t-elle dit. »*

et dans les romans qui nous occupent, joue un rôle majeur dans l'intrigue dans la mesure où il permet une sorte de retour du refoulé.

Le fait que Kura commence à raconter les histoires du passé - « *There was a school...* » - a dans un premier temps des conséquences tragiques puisque son fils Shane, furieux et ivre, se tue dans un accident avec son enfant à naître. Ici, l'interprétation de ce qui amène l'accident de Shane reste ambivalente : il est présenté comme un écorché vif, dépossédé de son identité et de son histoire. Mais dans le même temps, c'est la révélation brutale du passé qui semble avoir des conséquences mortifères, puisqu'elle est immédiatement suivie d'un accident sans doute causé par une explosion de colère de Shane, devenu incontrôlable.

Au-delà de ce premier effet dévastateur, la restitution du passé engage dans un second temps un lent travail de recomposition et de réappropriation : recomposition d'une famille et d'un futur incarné dans un nouvel enfant, Tawera, réappropriation des terres confisquées, de la langue et de la culture maori, de la maîtrise de son destin et surtout, réappropriation du passé. Ainsi, les chapitres dont Kura est la narratrice commencent pour la plupart avec le même type de formule :

*There was a suitcase... (chapitre 1)*  
*There was a school ... (chapitre 4)*  
*It was with this birdnosed one... (chapitre 13)*  
*There was Rebecca... (chapitre 19)*  
*There was a man who was a ghost... (Chapitre 22)*  
*There was a woman ... (Chapitre 31)*  
*There was a teapot... (chapitre 34)<sup>431</sup>*

La réappropriation du passé se déploie à partir d'un souvenir ponctuel de Kura, lié à un objet ou un personnage, à partir duquel se déploie un récit qui rend compte d'une partie de l'histoire de la famille. A bien des égards, le réveil de la mémoire de Kura produit le récit : elle reconstitue le passé en même temps que la famille se reconstruit un avenir autour de Tawera, le second enfant de Te Paania. Tout se passe comme si le redéploiement de la mémoire du passé autorisait l'épanouissement du présent et de l'avenir.

Mais l'expression des mémoires n'a pas pour seul enjeu la réappropriation du passé. Elle vient également disqualifier toute relation distante et objective avec le passé. Dans la nouvelle « *Affaire Classée* », deux approches du mystère qui entourent le vieux banian sont mises en

---

<sup>431</sup> Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-Klijn, 2006) : « *Sur la véranda, une valise.../ Il y avait une école... / C'est avec celui au nez en bec d'oiseau... / Il y avait Rébecca.../ Il y avait un homme qui était un fantôme.../ Il y avait une femme... / Il y avait une théière... »*

concurrence. L'une est fondée sur l'enquête et l'écrit – comme l'histoire scientifique –, l'autre s'appuie sur la mémoire de ceux qui appartiennent aux lieux. Il est remarquable que les circonstances curieuses de la mort des trois jeunes gens victimes de la malédiction du banian suscitent à chaque fois une enquête : des journalistes se penchent en vain sur la disparition des deux premiers, un officier parachutiste devait faire un rapport sur la mort du troisième, mais il décide de classer l'affaire. Aucun écrit ne parvient à faire la lumière sur les faits. La curiosité ethnologique ne peut non plus atteindre la vérité : le jeune officier américain, passionné de mythes mélanésien n'obtient aucun renseignement fiable du vieux pêcheur kanak qu'il interroge. Finalement, seule la parole de Maguy, une jeune femme kanak parvient à dissiper le mystère : elle raconte à sa victime l'histoire de la malédiction liée au vieux banian. La nouvelle met donc en évidence une concurrence entre l'écrit – l'histoire – et l'oralité qui s'appuie sur la mémoire de ceux qui ont vécu les événements ou en ont gardé le souvenir.

La critique postcoloniale a déjà abondamment montré que le pouvoir de dire, de raconter et de décrire constituait un site majeur d'affrontement dans le contexte colonial. Dire et nommer, c'est s'octroyer un pouvoir sur les hommes, les lieux, les objets. Ecrire l'autre, c'est aussi le circonscrire. La nouvelle répond de façon cinglante à l'asservissement que les écrits européens – récits de voyages, descriptions ethnographiques, textes de lois, discours de toutes sortes, etc. - ont imposé aux sociétés océaniques, en renvoyant l'écrit européen, coupé de tout lien vivant avec le passé, à son impuissance à dire le réel.

Il n'y a que les voix et les mémoires océaniques soient en mesure de restituer le seul passé qui vaille : celui qui a été vécu, senti, compris et transmis par des générations successives, celui qui informe encore le présent. La fiction, en s'emparant du passé, semble ainsi entrer en rivalité avec le discours historique dont elle conteste la vision prétendument neutre et dédramatisée de l'histoire. Dans cette perspective d'une concurrence entre deux discours sur le passé, il importe d'interroger le statut des références historiques qui jalonnent la fiction afin d'éclairer le rôle que celle-ci entend jouer à côté du discours historique proprement dit.



## Chapitre 6 : Histoire et fiction

Après avoir examiné les différentes figures du passé et de l'histoire construites par les récits de fiction océaniens, ainsi que la manière dont s'affirme un point de vue océanien sur l'histoire, il reste à s'interroger sur le statut des références au passé et sur leur fonction au sein de la fiction.

On l'a vu, les récits de fiction océaniens recourent volontiers à des figures du passé qui s'appuient sur des codes historiques et appartiennent à un univers de référence commun à l'écrivain et à ses lecteurs. On peut se demander dès lors quelle est leur valeur référentielle. Cependant, on l'a vu, les figures de l'histoire ne sont pas les mêmes d'un récit de fiction à l'autre. Si l'intégration d'un code historique sous la forme de noms, de dates, d'événements clés de l'histoire collective n'a rien de très original, en revanche, il faut noter dans certains récits la coexistence d'énoncés fictifs et historiques. C'est bien alors le statut de la fiction qui est mis en jeu dès lors qu'elle vient côtoyer le terrain du discours historique.

Il convient d'interroger l'ambiguïté référentielle fondamentale de cet ensemble qui ne cesse d'appartenir à la fiction tout en se référant à des épisodes qui, pour un certain nombre de lecteurs, sont réels ou en empruntant à des textes ou des discours tenus pour historiques. Il faudra cependant garder à l'esprit les différents modes de référence au passé : les références au passé historique, sous la forme d'événements, de dates, de processus ou de situations identifiables ou identifiées dans une société donnée, l'insertion de textes ou de discours historiographiques et enfin l'histoire comme discours sur le passé ou production d'une interprétation du déroulement des événements.

### **6.1. *Énoncé fictif, énoncé historique***

Parmi toutes les figures du passé que construit la fiction, nous intéressent particulièrement ici celles qui peuvent être considérées comme historiques au sens où elles vulgarisent des références qu'une communauté reconnaît comme historiques et « *avérées* » et empruntent ainsi la forme d'un « *code historique* » établi, pour reprendre l'expression de Roland Barthes.

Dans la tradition occidentale, la séparation entre les deux genres discursifs que sont l'histoire et la fiction littéraire paraît fermement établie depuis bien longtemps. Aristote distinguait non seulement l'objet de l'histoire et la poésie mais aussi leur statut au regard de la vérité : là où l'histoire a pour objet le particulier en tant qu'il est réalisé, fût-il difficile à croire, la poésie a pour objet le général, non réalisé, mais vraisemblable, c'est-à-dire conforme à ce que la communauté culturelle concernée considère comme vrai ou possible.<sup>432</sup>

L'histoire des deux genres nous amène cependant à deux remarques : l'émergence du réalisme, produit de l'exigence de « vraisemblable », rapproche soudain la fiction de l'histoire. Elle prend elle aussi le particulier et les traits spécifiques d'un contexte historique pour objet. Quant au discours historique, s'il prétend s'appuyer sur des faits, recueillis dans des témoignages et des documents d'archive, il procède néanmoins d'un travail d'interprétation qui, comme le rappelle P. Ricœur, traverse les trois phases du travail de l'historien : la phase documentaire, la phase explicative et la phase de la représentation scripturale.<sup>433</sup> En cela, le discours historique est lui aussi tributaire des représentations du réel et du possible que partage la communauté culturelle de l'historien. Michel de Certeau, en défendant la nécessité d'une histoire religieuse, a ainsi noté la difficulté que pouvait présenter notre prétention à comprendre une époque qui se pensait elle-même fort différemment de la nôtre :

*Les « modèles » sociologiques ou idéologiques tendent à devenir un impérialisme et à définir une nouvelle orthodoxie. Ils sont nécessaires, car ils déterminent un processus de la recherche, donc une intelligibilité de l'histoire. Mais ils sont pour nous ce par quoi l'histoire doit offrir une résistance. Sinon toute société différente apparaîtrait conforme à notre idéologie ou à notre expérience, et, faute de cet « écart », il n'y aurait plus à proprement parler, d'historiographie. Autrement dit, nous ne pouvons oublier, comme le disait Maurice Crubelier, cité par Pierre Goubert, que l'histoire sociale est encore « un projet, une manière de voir » - une méthode non une vérité.*

[...]

*L'histoire religieuse du XVII<sup>ème</sup> siècle, par exemple, met donc en cause une différence entre deux systèmes d'interprétation, l'un « social » (si l'on veut) et l'autre « religieux », c'est-à-dire entre deux époques de la conscience ou entre deux types historiques de l'intelligibilité : le nôtre et le leur. Aussi faut-il se demander quel est le sens de l'entreprise qui consiste à « comprendre » un temps organisé en fonction d'un autre type d'intelligibilité que le nôtre.<sup>434</sup>*

---

<sup>432</sup> ARISTOTE, *Poétique*, édition établie par Michel Magnien, Livre de Poche, 1990, p. 98.

<sup>433</sup> RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, p. 235. « Loin de récuser l'importance de la notion d'interprétation, je propose de lui donner une aire d'application beaucoup plus vaste que celle que lui assignait Dilthey ; il y a, selon moi, de l'interprétation aux trois niveaux du discours historique, au niveau documentaire, au niveau de l'explication/compréhension, au niveau de la représentation littéraire du passé. »

<sup>434</sup> CERTEAU Michel (de), *L'Écriture de l'histoire*, p. 171-173.

La frontière qui sépare l'histoire et la fiction est donc fragile : si la fiction convoque sur la scène narrative des faits particuliers afin de produire un sens et une vérité culturels, l'histoire quant à elle, tout en partant des faits, les ordonne en fonction de représentations tout aussi culturelles. Le roman ne cesse d'ailleurs d'emprunter au discours historique ses présupposés quant au sens de la destinée des hommes et des collectivités : c'est ce qui explique les transformations des formes de la fiction en fonction de la compréhension que les hommes avaient de l'histoire. Mais le récit de fiction découvre aussi, notamment lorsqu'il émerge au carrefour de plusieurs traditions culturelles, la possibilité de jouer sur la diversité de ce qui peut être pensé comme probable ou possible par la communauté des lecteurs.

La tangence entre les deux genres discursifs est d'autant plus grande que dans la plupart des sociétés non occidentales, en tout cas dans les sociétés océaniques traditionnelles, il paraît difficile de poser une distinction radicale entre récit fictif et récit historique. J-M. Schaeffer nuance cependant cette idée lorsqu'il s'appuie sur les travaux des ethnologues Goldmann et Emmison pour montrer que dans certains récits, alternent « *des séquences "tenues pour vraies" par le conteur et son auditoire [...] avec des séquences clairement posées comme fictives.* »<sup>435</sup>

Néanmoins, on peut soutenir que s'il y a bien une différence de régime référentiel dans les récits traditionnels de nombreuses cultures, elle se situe bien souvent à des niveaux d'interprétation différents d'un même texte ou d'un même discours, sans qu'on puisse retrouver une distinction aussi étanche qu'en Occident entre des genres discursifs que leurs codes aussi bien que leur réalisation sociale séparent nettement. Pour prendre un exemple issu des traditions orales kanak, Gabriel Poëdi identifie dans son analyse du conte « *Méu* »/« *La Roussette* »<sup>436</sup> trois niveaux de lecture différents.<sup>437</sup> Le premier niveau, consacré aux péripéties de l'intrigue, équivaldrait à la suspension référentielle propre à la fiction, le second inviterait à une lecture socio-politique du conte et le doterait ainsi d'une fonction référentielle, le troisième renverrait à une lecture d'ordre philosophique, d'ordre plus général. Les différentes fonctions attribuées respectivement à la fiction et au discours historiographique se superposent ainsi dans un seul et même texte-discours.

La stricte séparation entre représentation fictionnelle et représentation historique relèverait donc de conventions culturelles et institutionnelles. Ainsi, Jean-Marie Schaeffer défend-il l'idée que « *la fiction est une réalité pragmatique, et plus précisément qu'elle nécessite*

---

<sup>435</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, p. 152.

<sup>436</sup> « *Méu* »/ « *La Roussette* », recueilli par Cl. Lercari, narrateur : Nédja Jean.

<sup>437</sup> POEDI Gabriel, *Essai de réflexion sur le conte kanak*, non publié, archives familiales.

*l'instauration d'une attitude mentale spécifique* ». <sup>438</sup> L'immersion dans la fiction implique une suspension partielle du rapport entre la représentation et la réalité, autorisée par un certain nombre de signes conventionnels. Ce sont sans doute les traits génériques qui sont les plus évidemment conventionnels : le fameux « *il était une fois* » des contes qui suspend toute référence au temps historique, comme le caractère imaginaire des toponymes et des patronymes, l'emprunt de matériaux issus des mythologies européennes (sorciers, elfes, dragons, etc.) propres au genre de l'« *heroic fantasy* » assignent d'emblée aux œuvres concernées un statut fictionnel.

L'univers fictionnel reste cependant lié au monde réel dont il emprunte les traits et qu'il modélise – Jean-Marie Schaeffer souligne d'ailleurs que toute représentation est référentielle. <sup>439</sup> Paul Ricoeur montre ainsi que lors de la première phase de la mimésis, le poète emprunte au réel « *les qualifications éthiques* » de l'action qu'il représente. <sup>440</sup> Cependant, pour J.M. Schaeffer, la fiction implique une relation différente à la réalité, au sens où elle détache les représentations qu'elle produit de toute évaluation épistémique. <sup>441</sup> Il cite G. Genette en rappelant que « *ce qui caractérise la fiction c'est qu'elle « est au-delà du vrai et du faux », c'est-à-dire qu'elle met entre parenthèses la question comme telle de la valeur référentielle et du statut ontologique des représentations qu'elle induit.* » <sup>442</sup> La fiction, à laquelle sont reconnus des enjeux cognitifs, proposerait ainsi une représentation analogique de la réalité :

*Le fait que la fiction soit « au-delà du vrai et du faux » et qu'elle mette entre parenthèses la question référentielle telle qu'elle se pose dans le cadre des modèles homologues n'empêche pas que les modèles fictionnels se rapportent à la réalité (et sont donc référentiels en ce sens là, qui est celui de l'analogie globale), puisque pour les êtres humains il n'y a de modèle représentationnel qu'en tant qu'il se rapporte à ce à quoi nos actes représentationnels sont capables de se rapporter, c'est-à-dire ce qui relève de la réalité au sens le plus général (et le plus générique) du terme.* <sup>443</sup>

L'analogie implique que la fiction fasse référence au monde de manière globale et oblique, là où les représentations non fictionnelles engagent des références au réel ponctuelles et directes. On retrouve ici la distinction aristotélicienne entre une poésie tournée vers le général et la vérité et l'histoire qui vise les faits particuliers. Ainsi, pour reprendre l'exemple de l'*heroic fantasy* qui propose la représentation d'un univers en décrochage avec le réel, si les

---

<sup>438</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, p. 213.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>440</sup> RICOEUR Paul, *Temps et récit*, vol. 1, p. 94-95.

<sup>441</sup> SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 161.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 210-211.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 219.

noms, les identités, les espèces sont imaginaires, d'autres traits sont empruntés à nos représentations du réel : l'organisation spatio-temporelle, les modalités de l'action humaine, leur évaluation éthique, entre autres, restent essentielles à la structuration des représentations imaginaires. La fiction résumerait donc notre expérience de l'être au monde, là où l'historiographie en représenterait les réalisations ponctuelles, partielles et toujours problématiques quant au sens qu'on peut leur assigner.

Cette analyse semble rendre compte du fonctionnement de nombreux récits de fiction qui empruntent aux codes historiques établis pour proposer une représentation globalisante du destin des hommes d'une époque ou d'une région donnée : de nombreuses nouvelles de Déwé Gorodé proposent en effet une représentation didactique de l'expérience coloniale kanak. Pourtant, on trouve aussi un certain nombre de récits de fiction océaniens dont le fonctionnement est différent, comme les romans de Witi Ihimaera *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* : en mêlant les discours et les genres, comme on l'a vu dans le chapitre 4, ils problématisent et particularisent la représentation du passé et s'éloignent d'une représentation didactique et généralisante. Le régime référentiel des récits de fiction océaniens n'est donc pas toujours le même.

Comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer, les conventions qui signalent le caractère fictionnel d'un récit sont diverses. A partir de l'analyse du fonctionnement de *Marbot*, un récit fictionnel que son auteur a fait passer pour une biographie historique, Jean-Marie Schaeffer identifie quatre lieux principaux responsables de la confusion entre réel et fiction : le contexte auctorial (le genre discursif pratiqué habituellement par un auteur nous prédispose à accueillir ses productions ultérieures), le paratexte qui définit le statut du récit concerné sur la base de conventions institutionnelles et culturelles,<sup>444</sup> la « mimésis formelle » (le choix énonciatif/la scénographie du récit) et l'intégration narrative de la réalité et de la fiction. *Marbot* illustre ainsi « la contamination de l'univers historique (référentiel) par l'univers fictionnel », alors que d'ordinaire, ce sont les références historiques qui sont intégrées dans une représentation posée comme fictionnelle. L'exemple de *Marbot* illustre bien à quel point la distinction entre la fiction et d'autres types de discours repose sur des conventions culturelles qui dessinent des frontières entre les genres. Si l'auteur de *Marbot* a pu leurrer ses

---

<sup>444</sup> Ainsi, lorsque le R.P. Lambert propose dans son ouvrage *Mœurs et superstitions des néo-calédoniens* une version du mythe de Kaabo et lui donne pour sous-titre « Roman néo-calédonien », il modifie radicalement le statut référentiel du récit, en faisant basculer cette histoire des alliances claniques du côté d'une fiction déjà psychologisante. La littérature coloniale ne fera que renforcer ce mouvement, utilisant un matériau local comme prétexte à l'illustration de la mentalité primitive.

lecteurs, c'est parce qu'il s'est débarrassé de toutes les conventions qui auraient signalé son récit comme une fiction.

La stratégie des récits de fiction océaniens, et par exemple des deux romans de Witi Ihimaera cités ci-dessus, semble être inverse : ils affichent leur inscription dans la tradition romanesque pour ensuite s'emparer de figures de l'histoire qui interrogent les représentations des lecteurs. Qu'en est-il alors du statut référentiel des représentations réalistes des événements ou des personnages de l'histoire coloniale que proposent les récits de fiction, et surtout des énoncés de nature historiographique qui figurent dans certains romans ? Dans quelle mesure les représentations proposées par les récits de fiction peuvent-elles influencer sur ce que le lecteur tient pour vrai ou faux, d'un point de vue social ou historique ?

Dans *Temps et récit*, P. Ricoeur a montré que les références historiques auxquelles recourt volontiers la fiction sont « neutralisées » par le caractère fictif de l'intrigue et des personnages :

*[...] on se tromperait gravement si on en concluait que ces événements datés ou datables entraînent le temps de la fiction dans l'espace de gravitation du temps historique. C'est le contraire qui a lieu. Du seul fait que le narrateur et ses héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentation à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements. Plus précisément, la référence au passé, et la fonction elle-même de représentation, sont conservées, mais sur un mode neutralisé, semblable à celui par lequel Husserl caractérise l'imaginaire. Ou, pour employer un autre vocabulaire emprunté à la philosophie analytique, les événements historiques ne sont plus dénotés, mais simplement mentionnés.*<sup>445</sup>

Devenues des « mentions » dépourvues de capacité de « dénotation », les « références » historiques n'en sont précisément plus : autoréférentielles, elles ne visent plus une référence commune extérieure. En découle une séparation radicale du monde historique et du monde fictionnel, ce dernier se contentant de « citer » le monde réel sans jamais l'atteindre.

Les analyses de J.M. Schaeffer adoptent une perspective assez proche : l'entrée dans la fiction suspend toute évaluation épistémique des représentations, bien que celles-ci conservent ponctuellement leur capacité référentielle ou dénotative. Jean-Marie Schaeffer reprend ici les analyses de R. Barthes pour montrer que « dans la fiction, « le tout (...) est plus fictif que chacune de ses parties » »<sup>446</sup> et que « dans les univers fictionnels le principe de cohérence interne remplace le principe de relation vérifonctionnelle ».<sup>447</sup>

---

<sup>445</sup> RICOEUR Paul, *Temps et récit*, tome 3 : le temps raconté, p. 233.

<sup>446</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.*, p. 224.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 219-220.

Autrement dit, le récit de fiction peut intégrer toutes sortes de références historiques, qui visent bien des représentations communes chacune à leur niveau, il n'en reste pas moins signalé et compris comme une fiction, et c'est le caractère vraisemblable de la représentation d'ensemble qu'il propose qui prévaut sur la question de la véracité, provisoirement suspendue, des éléments particuliers qui le composent.

Si les références historiques intégrées dans la fiction sont « *neutralisées* » sur le plan de leur valeur épistémique, cela signifie-t-il qu'elles se contentent de produire un effet de réel ? Les analyses de J.M. Schaeffer, qui mettent en évidence les enjeux cognitifs de la fiction, invitent à penser qu'elle ne se contente pas de garantir le caractère vraisemblable de ces représentations ; elle vise aussi une capacité à se représenter le monde, sous la forme de modélisations :

*Les fictions sont effectivement des opérateurs cognitifs. Mais encore faut-il s'entendre sur la signification de cette affirmation. Il ne s'agit pas de dire que la fonction des fictions est d'ordre cognitif. [...] Si le dispositif fictionnel est un opérateur cognitif, c'est parce qu'il correspond à une activité de modélisation, et que toute modélisation est une opération cognitive.*<sup>448</sup>

Autrement dit, si la fiction ne nous apprend pas le monde, elle nous apprend en revanche à construire – et à déconstruire nos représentations du monde. Toutefois, est-on certain que la fonction dénotative des références historiques soit toujours neutralisée ? Une exigence d'exactitude ponctuelle pèse malgré tout sur la fiction : en témoigne la réaction du lecteur devant des entorses manifestes à la réalité historique. J.M. Schaeffer le montre en soulignant que si les inférences de l'univers fictionnel vers l'univers réel semblent bloquées, en revanche l'inverse n'est pas vrai, ce qui explique les exigences des lecteurs.<sup>449</sup> Lorsque dans son roman *Tôghàn* Marcel Melthérorong place des analyses anachroniques dans la bouche d'un de ses personnages, cela constitue une entorse à la réalité historique qui dérange le lecteur. L'un des personnages explique la prise d'otage d'Ouvéa en 1988 par le désir de voir abolir les Accords de Matignon alors que les événements de Gossanah ont précédé la signature des Accords, qu'ils ont contribué à rendre plus urgents encore.<sup>450</sup> Ce phénomène peut difficilement être imputé à la liberté de l'écrivain de construire un monde fictionnel : il est ressenti comme une contre-vérité d'autant plus problématique qu'elle fait courir le risque de diffuser des

---

<sup>448</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, p. 319-320.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>450</sup> MELTHERORONG Marcel, *Tôghàn*, Editions française du Vanuatu, 2007, 82 p. Le personnage de Joseph explique ainsi que « *la cohorte des rebelles fit savoir à la France son désir d'abolition des Accords de Matignon. Cela avait déjà coûté la vie à deux leaders indépendantistes. Ces accords avaient été vécus comme une trahison par certains.* », p. 57.

représentations faussées des Événements. Autant dire que la portée référentielle des événements historiques mentionnés par le récit de fiction n'est pas neutralisée, puisqu'ils restent soumis à des critères d'évaluation épistémiques aux yeux de bon nombre de lecteurs. La neutralisation de la portée référentielle des mentions historiques dans le discours fictionnel est peut-être vraie en théorie, mais elle est démentie par la réception pragmatique commune.

On peut donc discuter l'existence de deux visées différentes de la fiction : que celles-ci agissent sur notre capacité à composer et recomposer nos représentations ne fait aucun doute. S'ouvre ainsi la possibilité pour la fiction, en faisant émerger de nouvelles modélisations, de nous encourager à produire des représentations renouvelées de la réalité, quoique les représentations fictionnelles n'entrent pas directement en concurrence avec les représentations réelles. Disons alors que si la fiction n'impose pas une représentation du monde, elle dispose à en concevoir d'autres.

Reste la question de savoir si les représentations fictionnelles peuvent entrer en concurrence avec les représentations réelles et prétendre ainsi à une valeur dénotative. L'exigence de fidélité formulée à l'égard des œuvres que signale Jean-Marie Schaeffer invite à penser que la portée référentielle de la fiction n'est pas toujours neutralisée puisqu'on attend d'elle une fiabilité au regard d'aspects moraux ou politiques, et, on l'a vu, la mention d'événements historiques reste soumise à des critères d'évaluation épistémiques. On peut donc difficilement admettre que la référence d'épisodes ou de phénomènes historiques soit totalement neutralisée par la fiction dès lors qu'elle entre en conflit ou au contraire reconduit des représentations minoritaires ou dominantes du passé.

Le fait que les récits océaniens fassent de l'histoire et du passé l'objet de leur représentation plus qu'un simple cadre doit nous interroger. Les récits de fiction océaniens tiennent indéniablement un discours sur le passé – et sans doute aussi, on le verra, sur le concept même d'histoire. Il faut donc interroger les enjeux des références au passé ainsi que le fonctionnement référentiel sur lequel elles s'appuient.

## ***6.2. Fonctionnement et enjeux des références historiques dans la fiction océanienne***

Les rapports entre histoire et fiction apparaissent complexes : si un fossé épistémologique les séparent, il n'en reste pas moins qu'en empruntant une partie de son matériau et de ses



références à l'histoire, la fiction produit des représentations et un discours sur le passé – faute de quoi elle serait dépourvue d'enjeux politiques et idéologiques.

### *Comprendre l'histoire*

Les récits de fiction de Patricia Grace et Déwé Gorodé semblent s'inscrire pleinement dans une approche de la fiction comme représentation globale analogique de la réalité. Le caractère diffus et allusif des références historiques, l'absence de personnages historiques, la présence d'un personnel romanesque fictif : tout contribue à « bloquer » la portée référentielle effective des situations et des événements évoqués dans les textes. Le vécu des personnages, quoiqu'il fasse écho à un contexte historique réel, est absorbé dans un univers fictif qui lui donne une portée générale.

Dans les nouvelles de Déwé Gorodé comme dans les romans de Patricia Grace, seul un prénom est en général attribué aux personnages : leur état civil incomplet tend à les extraire de tout contexte institutionnel officiel. Chez Patricia Grace, il s'agit de mettre au premier plan leur vécu intime, de travailler avec soin leur déploiement moral et psychologique. Chez Déwé Gorodé, la caractérisation des personnages reste schématique : leur semi-anonymat leur confère ainsi une valeur générique. Les Utê Mûrûnû successives dans la nouvelle éponyme valent pour le destin des femmes kanak et proposent une représentation synthétique et vraisemblable de vécus historiques. Leur prénom illustre les aspects collectifs de leur identité de femme kanak. Ce prénom kanak renvoie à l'humilité de « *la petite fleur jaune pâle du cocotier* », <sup>451</sup> mais aussi à sa robustesse et à sa capacité à donner naissance à de lourds fruits ; il exprime ainsi ce qui est posé par une des narratrices comme une éthique féminine kanak : le nom Utê Mûrûnû est donc collectif, porté par plusieurs personnages, il renvoie à une identité féminine collective plus qu'individuelle. De la même façon, le roman *L'Épave* met en scène des personnages d'hommes et de femmes auxquels sont attribués des prénoms d'usage courant qui en font des archétypes plus que des personnes particulières : Tom, Léna, Maria, Lila.

Les lieux sont rarement nommés chez Déwé Gorodé : si les paysages et les objets nous renvoient à la Grande-Terre, si les mots *paicî* nous situent dans cette aire linguistique, en revanche, toute référence précise à un village, une tribu ou un toponyme est soigneusement évitée.

---

<sup>451</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 30.

Le caractère diffus des références historiques déplace le centre de gravité des récits des procès historiques proprement dit vers une exploration de leurs possibles effets sur des personnages fictifs. Le récit tente une expérimentation, qui vise à reconstituer une synthèse de ce à quoi a pu ressembler le vécu collectif. Il propose ainsi des modèles didactiques de compréhension de l'histoire coloniale kanak.

Dans les romans de Patricia Grace, si les personnages sont également désignés par leur seul prénom, ils n'ont pas le statut d'archétype que leur attribue Déwé Gorodé. Les récits de fiction de Patricia Grace mettent en valeur la singularité des personnages et de leur destinée plus qu'une identité collective. Dans *Cousins* par exemple, la personnalité, les choix et le destin des trois cousines Mata, Missy et Makareta sont très différents : Mata, orpheline métis est arrachée à sa famille maori et reste une jeune femme fragile et vulnérable, Makareta, l'enfant chérie des vieux se dérobe finalement au mariage envisagé pour elle, que Missy, sa cousine à laquelle les vieilles personnes ne pensait pas, endosse à sa place. Non seulement les destinées de personnages sont totalement divergentes, mais elles démentent les attentes construites avec le temps.

D'une manière générale, le personnage est au centre de la poétique des récits de Patricia Grace. Là encore, si l'histoire joue un rôle important dans le destin des personnages – à travers, par exemple, le racisme et les relations interethniques – les récits privilégient l'exploration des réponses personnelles et intimes de chaque personnage à son environnement. Tout discours monolithique et unificateur sur l'histoire s'efface au profit d'une représentation riche et complexe des relations diverses qu'entretiennent ou ont entretenues les individus. Ainsi, le roman *Baby No-Eyes* insiste sur les spoliations dont ont été victimes les Maori au cours de l'histoire coloniale, tout en envisageant d'autres formes de relations plus harmonieuses entre Pakeha et Maori : le père de Tawera est un *pakeha* avec lequel Te Paania a vécu quelque temps, et si Mahaki, l'un des proches amis de Te Paania avec lequel elle reconstruit une famille est maori, en revanche, on ne sait rien de l'identité de son compagnon Dave : peu important ses origines, il fait partie de cette famille recomposée. De la même façon, les romans de Witi Ihimaera dénoncent avec véhémence les injustices coloniales tout en laissant une place importante à la représentation de la situation complexe dans laquelle se trouve Regan, l'épouse pakeha du narrateur de *The Matriarch* et *The Dream Swimmer*. Chez Witi Ihimaera comme chez Patricia Grace, la complexité des personnages et des relations interpersonnelles occupe une place centrale.

A une représentation didactique du passé colonial se substitue donc ici une mise en scène de la diversité humaine et des liens sociaux possibles. Un recueil de nouvelles tel que *Small*

*Holes in the Silence* paraît d'ailleurs s'organiser autour d'un double motif récurrent : celui de la construction, parfois inattendue, de liens entre les individus ou au contraire de leur délitement. La nouvelle « Eben » raconte ainsi le lien construit entre un jeune garçon handicapé placé dans un centre spécialisé et une femme seule, Pani qui vient s'occuper de lui les week-end et finit par l'enlever et l'élever comme son fils. « Love Story » évoque le lien d'amour entre le jeune Willie et une statue dans une maison commune. Il découvre alors sa propre histoire, qui le relie à la famille à laquelle appartient la statue et la maison commune. Plus qu'une vision univoque du passé, les nouvelles interrogent donc des manières diverses d'être au monde et de créer du lien.

Il arrive cependant que la portée référentielle du texte de fiction, narratif ou théâtral, soit vigoureusement refusée par les écrivains. Déwé Gorodé réfute ainsi l'interprétation de sa pièce *Kanaké 2000*<sup>452</sup> envisagée par plusieurs critiques, qui ont vu dans l'opposition fratricide entre Kanaké et son « frère » une référence à l'assassinat de Jean-Marie Tjibaou par le militant indépendantiste Djubelly Wea. Elle souligne au contraire que la pièce est une réécriture du mythe *paicî* de Teâ Kanaké, qui entre en écho avec d'autres mythes tels que celui d'Antigone.<sup>453</sup> La pièce endosserait ainsi une valeur d'ordre philosophique, illustrant la permanence des conflits humains, de l'opposition entre les valeurs masculines, attachées au prestige et à la guerre, et les valeurs féminines, fondées sur l'humilité et le respect de la vie.

On observe d'ailleurs la même volonté de s'abstraire de toute référence à une histoire trop particulière dans les textes de l'écrivain calédonien Nicolas Kurtovitch, notamment dans la pièce *Le Sentier/Kaawenya* : aucun nom n'est attribué aux personnages, ainsi dépourvus d'identité sociale et ethnique, et si un lieu est proposé au début de la pièce, il est cependant immédiatement précisé qu'il peut être modifié en fonction du lieu où se joue la pièce :

*Homme Âgé*

*Ils venaient de le nom de lieu sera déterminé en fonction de la localisation de la pièce, pour ici, Nouvelle-Calédonie : Tiânë... Ils sont arrivés depuis plusieurs jours, mais ils n'ont eu le sentiment d'être prêts que ce matin.*<sup>454</sup>

Née des Evénements des années 1980 en Nouvelle-Calédonie, écrite pour y apporter une réponse provisoire, à l'occasion de l'inauguration du centre culturel Jean-Marie Tjibaou en 1998, la pièce s'oriente vers la mise en scène d'une histoire humaine généralisable, sans contexte définitif. Si elle fait référence à un contexte de type colonial, elle dénonce surtout les

<sup>452</sup> Pièce non publiée, mise en scène par Pierre Gope et jouée à Nouméa, au théâtre de poche, en octobre 2000.

<sup>453</sup> GORODE Déwé, communication personnelle.

<sup>454</sup> KURTOVITCH Nicolas, *Le Sentier/Kaawenya*, Grain de Sable/ADCK, 1998, p. 15.

horreurs de la guerre civile et engage des interrogations d'ordre philosophique : comment faire face aux déchirements de l'histoire ? Doit-on agir au nom de valeurs collectives ou sur la base de convictions individuelles ?

La portée référentielle de ces textes est donc ouverte et c'est au lecteur ou au public d'y trouver des modèles narratifs qui donnent forme et sens à ses propres expériences, qu'elles soient personnelles ou collectives.

Pour autant, doit-on considérer que cette stratégie de mise en fiction de l'histoire suspend toute fonction référentielle ? L'histoire particulière reste la source des expérimentations proposées par la fiction. Le récit en propose une schématisation et par là, une compréhension globale. Mais certaines situations, certains événements peuvent difficilement être coupés du réel. Comme l'a montré Mounira Chatti dans son analyse de *Kanaké 2000*,<sup>455</sup> certains détails ancrent le texte dans un contexte historique particulier : la référence à Ouvéa et aux dix-neuf morts<sup>456</sup> fait écho à l'histoire réelle et incite le public à voir derrière les personnages « anonymés » des figures historiques réelles.

Les textes jouent ainsi d'une manière ambiguë avec le réel : tout en évitant d'endosser la responsabilité d'une dénotation claire, ils s'appuient sur des figures, des événements ou des conjonctures qui font écho au réel et mettent en jeu les représentations que les lecteurs ou le public peuvent avoir de l'histoire.

### ***La question de la réception***

S'agissant du fonctionnement référentiel des références historiques que mobilise la fiction, il paraît difficile de faire l'économie du rôle joué par la réception

La dichotomie parfaite entre histoire et fiction paraît un peu simpliste. A propos des réactions en situation de feintise, J. M. Schaeffer note que seules les « *boucles réactionnelles courtes* », liées « *à des situations où l'interaction entre perception et réaction se situe entièrement à un niveau préattentionnel* »<sup>457</sup> - par exemple lorsque un spectateur a le réflexe de se protéger devant la mise en scène d'un danger – persistent dans l'immersion fictionnelle. Par contre, les « *boucles réactionnelles longues* », qui sont elle conscientes, sont neutralisées.

---

<sup>455</sup> CHATTI Mounira, « Histoire et mémoire kanak : désir et déni », MAGDELAINÉ Valérie ed., *Paroles d'Outre-Mer*, L'Harmattan, à paraître.

<sup>456</sup> Le 5 mai 1988, l'armée française donne l'assaut pour mettre fin à une prise d'otage. Dix-neuf militants kanak indépendantistes ont été tués lors de cet assaut, dont certains dans des circonstances troublantes, puisque de nombreux témoignages s'accordent à dire que certains d'entre eux ont été tués après s'être rendus. Du côté des forces de l'ordre on dénombre quatre morts.

<sup>457</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, p. 191.

L'analyse de ces réactions ne permet donc pas d'établir une distinction définitive entre les représentations fictionnelles de l'histoire et celles qui prétendent rendre compte de la réalité historique effective. Nos réactions face à un documentaire historique et face à un film de fiction historique sont-elles si différentes ? Nos réactions « longues » sont neutralisées dans les deux cas par le fait qu'il s'agit de représentations filmiques, mais comment garantir que la fiction « historique » échoue à contaminer nos représentations cognitives ?

Il paraît difficile de promouvoir une approche monolithique du fonctionnement référentiel de la fiction en mettant sur le même plan des genres aussi différents que l'*heroic fantasy* et la fiction historique. Ces deux genres n'impliquent ni les mêmes attentes, ni la même réception et on peut émettre l'hypothèse qu'ils ont des enjeux éthiques différents. Si l'on suppose que ces deux genres relèvent de la même « *fictionnalité* » et du même rapport au réel, la responsabilité de ne pas se laisser tromper par l'imitation reviendrait au lecteur. La fiction peut toujours se retrancher, en théorie, derrière les droits sacrés de l'imagination ou l'argument selon lequel la fiction crée son propre univers de référence en jouant sur des effets de réel, il n'en reste pas moins que la validation cognitive des représentations dépend du seul pôle de la réception.

On peut alors se demander si une partition confortable entre histoire et fiction ne vient pas réfuter trop aisément les vieux censeurs de l'imitation, qui de Platon à certains historiens aujourd'hui ont toujours dénoncé les dangers de l'illusion. Le défaut de cette approche est qu'en postulant un lecteur critique idéal, elle fait l'impasse sur le contexte et les enjeux sociologiques de la littérature ou de la fiction mais aussi sur les spécificités propres à chaque genre. Comme l'a montré P. Ricœur, la fiction – sous ses formes orales comme écrites – est un facteur de « *refiguration* » du réel. Il se pourrait ainsi qu'elle agisse sur nos représentations du monde social ou du passé historique de façon tout aussi efficace qu'un discours sociologique ou historique. En fonction du genre littéraire auquel il a affaire, le récepteur peut attribuer des valeurs référentielles variables à une représentation fictive et il est probable que le pôle de la production, de son côté, joue en connaissance de cause sur cette possible candeur de la réception, faute de quoi on risque d'ignorer les fonctions et les effets des récits de fiction « *à vocation réaliste* ». Certes, la représentation littéraire reste une représentation, et d'autant plus arbitraire qu'elle n'est pas soumise aux critères méthodologiques et épistémologiques qui contraignent le discours historique, sociologique ou ethnologique, mais il n'empêche qu'elle peut être reçue comme « *vraie* », c'est-à-dire comme une représentation fidèle à la réalité, et pas seulement comme vraisemblable ou possible. Si la lecture procure du plaisir, l'enjeu esthétique reste au second plan pour la réception commune, qui saisit d'abord les enjeux

éthiques et politiques au sens large. Que penser, sans cela, de la réaction d'une historienne lors du colloque de la Pacific History Association<sup>458</sup> qui, à la suite d'une communication sur la représentation de l'histoire dans le roman, s'alarmait du danger que représentent des romans historiques tels que *Cannibale* de Didier Daeninckx<sup>459</sup> que certains lecteurs confondent avec la réalité historique ? Les critiques littéraires peuvent occulter de telles remarques, il n'en reste par moins que cette réception existe, que la fiction y a nécessairement affaire et en joue.

Les réactions suscitées par le premier roman de Déwé Gorodé, *L'Épave* sont également révélatrices du redoutable et formidable impact de la représentation littéraire ou fictionnelle sur nos représentations du monde. Le roman traite de l'exploitation sexuelle des femmes par les hommes et il est perçu comme porteur d'une vérité globale, qui trouverait son écho dans les faits divers que rapporte avec empressement la presse locale en Nouvelle-Calédonie. Le discours de l'auteur, qui affirme s'appuyer sur l'expérience réelle encourage d'ailleurs cette réception. Bien entendu, le récit de fiction ne produit jamais à lui seul la « valeur de vérité » du stéréotype. La reconnaissance de cette valeur est préparée par toute une série de récits, soumis ou non à des contraintes déontologiques, qui vont du fait divers à l'anecdote et à la rumeur. Mais la représentation littéraire vient couronner et figer ces représentations diffuses et leur donner la portée d'une vérité générale.

En retour, les attentes et les représentations de la réception peuvent conduire à refuser certaines représentations fictionnelles. Si l'on examine bien ce qui soutient les lectures critiques les plus virulentes des récits de fiction, on constate que leur principal argument repose sur le fait que le récit de fiction donne une image fautive ou déformée de la réalité, argument surprenant si l'on considère que la fiction, par définition, c'est « pour de faux ». Ainsi, on a vu avec Eva Rask Knudsen les propos significatifs d'Alan Duff<sup>460</sup> qui dénonce la mièvrerie de certaines représentations romanesques de la vie maori.

Ce sur quoi s'appuie la critique ici - et l'opposition entre deux tendances de la littérature maori contemporaine - c'est bien la question de l'aptitude du roman ou de la nouvelle à faire référence à une réalité et à en tirer une représentation « vraie ». Et cette question ne se laisse pas réduire à la problématique du « vraisemblable » romanesque et de la conformité à une éthique de l'action, ou alors il faut considérer que le vraisemblable doit se fonder sur une fidélité d'ordre sociologique au réel – et relève alors bien d'une forme de référentialité.

---

<sup>458</sup> Seizième Colloque de la Pacific History Association, Nouméa, 5-10 décembre 2004.

<sup>459</sup> DAENNINCKX Didier, *Cannibale*, Verdier, Paris, 1998.

<sup>460</sup> KNUDSEN Eva Rask, *The Circle and the Spiral*, pp. 72-73.

« *Nanny on the beach...* » ne contredit pas nos règles d'appréhension des formes de la réalité et de l'action humaine. Elle est parfaitement « possible », y compris socialement et historiquement. Mais pour Alan Duff, elle ne dit rien de la réalité sociologique des Maori d'aujourd'hui, voire elle la trahit parce qu'elle n'est pas représentative de la majorité des Maori. C'est bien le pouvoir référentiel de la fiction, qui offre des perspectives sur le réel, les oriente ou les recrée, qui fonde sa capacité à tenir un « discours » et à produire de l'idéologie.

On peut donc en conclure, comme Jean-Yves Tadié, que la fiction n'est que très rarement comprise comme neutralisée sur le plan référentiel :

*On n'empêchera pas l'écrivain et son lecteur de se servir de la littérature pour interpréter la vie. [...] Même si le discours littéraire renvoie à lui-même, il tire également son effet ou son retentissement de sa fonction référentielle et le récit ne se nourrit de mots que parce qu'il raconte le monde.<sup>461</sup>*

Le récit de fiction reconduit ou modifie des représentations collectives et joue avec la « vérité » de notre monde et de notre histoire. Dès cet instant, la question de la mise en scène et du traitement de ce qui relève de l'histoire au sein de la fiction doit être envisagée aussi du point de vue de la réception et de la refiguration du monde qu'elle propose si l'on veut en mesurer tous les enjeux.

La mise en scène du passé et de ses relations avec le présent vise au moins deux grands aspects de nos représentations de l'histoire: il s'agit d'une part de tenir un discours d'ordre général sur l'inscription de l'homme dans le temps et le sens de la destinée humaine, et, d'autre part de jouer sur l'adhésion du lecteur à une représentation réaliste du passé en déplaçant les frontières de ce qui peut être considéré comme pensable et plausible historiquement. La fiction engage ainsi un nouveau positionnement éthique et politique au regard des représentations du passé.

La précision plus ou moins grande du code historique mobilisé pour représenter le passé historique a une incidence majeure sur la visée référentielle des représentations produites par la fiction. Certains récits, tels ceux de Déwé Gorodé et Patricia Grace, visent une représentation globale du passé et expérimentent ses effets sur des personnages fictifs. D'autres récits, tels que ceux de Witi Ihimaera, qui mettent en scène des épisodes historiques beaucoup plus précis et repérables, travaillent ce qui doit être tenu pour véridique sur le plan historique.

---

<sup>461</sup> TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, Paris, 1987, p. 243.

*Le recours à l'hétérogénéité discursive et référentielle : quand la fiction imite  
l'histoire*

On l'a vu, dans des romans comme *The Matriarch* ou *The Dream swimmer*, Witi Ihimaera entremêle de façon systématique histoire personnelle et familiale du narrateur, histoire « mythique » et « grande Histoire », intégrant des personnages réels, des rapports et des discours relevant d'un assemblage documentaire qui interroge le statut fictionnel du récit.

Si le narrateur, Tamatea, apparaît comme un personnage de fiction, en revanche Te Kooti, Wi Pere et Riripeti Pere, présentés comme ses ancêtres sont des personnages bien réels. Ce télescopage de l'univers réel et de l'univers de la fiction rend d'autant plus ambigu le statut du narrateur Tamatea que certains éléments de la vie de ce personnage entrent en écho avec la vie de l'auteur lui-même : ils ont la même année de naissance (1944), une situation familiale comparable (une femme *pakeha* et deux filles) et ont les mêmes ancêtres (Wi Pere et Riripeti Pere). L'auteur reconnaît d'ailleurs s'être inspiré de sa grand-mère pour écrire ses deux romans. Le paratexte insiste néanmoins sur le caractère fictionnel des deux romans, et on ne peut prétendre avoir affaire à une autobiographie, les termes du contrat défini par Philippe Lejeune<sup>462</sup> n'étant pas honorés : le narrateur ne porte pas le nom de l'auteur, et le lecteur ne peut s'appuyer sur aucun contrat de sincérité. Pour autant, comme Witi Ihimaera l'indique lui-même, les romans peuvent être lus comme des autobiographies déguisées. Le jeu sur l'ambiguïté référentielle du texte semble donc faire partie ici du processus de création littéraire.

*My eldest daughter Jessica always describes my work as yet another of Daddy's autobiographies masquerading as fiction. The family – the Ihimaera family – has been at the very source of my work, and it is the exploration of family dynamics, even in a book like Dear Miss Mansfield, that provided me with my right, I suppose, to write about my iwi and the Waituhi valley. This is fine, for, say, The Matriarch which is based on my Grandmother – that gives me validity<sup>463</sup>.*

Les romans ne se contentent d'ailleurs pas de jouer sur la référence à des personnages réels, ils mettent également en scène des fragments d'histoire. Ainsi, le quatrième acte du

---

<sup>462</sup> LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, 362 p.

<sup>463</sup> SHARRAD Paul, « Listening to One's Ancestors : An interview with Witi Ihimaera », *Australian and New Zealand Studies in Canada*, n° 8, décembre 1992, p. 99. Proposition de traduction : « Ma fille aînée Jessica décrit toujours mon travail comme encore une des autobiographies de papa qui se fait passer pour de la fiction. La famille – la famille Ihimaera – a été à la source même de mon travail, et c'est l'exploration de la dynamique de famille, même dans un livre tel que Dear Miss Mansfield, qui m'a procuré le droit, je suppose, d'écrire au sujet de mon iwi et de la vallée de Waituhi. C'est valable pour, par exemple, The Matriarch, qui s'inspire de ma grand-mère, ce qui me donne une certaine légitimité. »



roman *The Matriarch* convoque le passé en intégrant des extraits de discours prononcés par Wi Pere/Halbert au Parlement et qui sont cités littéralement :

*Parliamentary Hansard : Adress in Reply, August 20, 1884, Mr Pere*  
'Mr Speaker, Sir, I am a stranger to this House, but although I am a stranger I am inclined to say a few words...' <sup>464</sup>

Le statut générique et référentiel de ces romans est tout à fait ambigu. Ce brouillage n'a rien d'innocent : il place délibérément le pôle de la réception dans une situation inconfortable, entre adhésion à la valeur référentielle réelle des épisodes évoqués et suspension de ce crédit. Pour reprendre les analyses proposées par J.M. Schaeffer à propos de *Marbot* : là où dans le roman historique traditionnel on assiste « à l'introduction d'éléments référentiels dans un univers globalement inventé », <sup>465</sup> *Marbot* introduit un personnage fictif dans un univers historique. Sans aller jusque là, on peut cependant estimer que les romans de Witi Ihimaera travaillent sur l'ambiguïté de la contamination d'un univers par l'autre. Des séquences entières sont consacrées à des récits d'ordre historique, au point que l'on peut se demander ce qui est au centre du roman : le destin de personnages fictifs – au premier rang desquels le narrateur Tamatea – ou la réhabilitation d'épisodes historiques méconnus ou racontés de façon partisane, comme la répression des rébellions millénaristes menées par Te Kooti ou Rua. Chez Witi Ihimaera, plus on remonte dans le passé, plus la précision référentielle se fait grande. Un va-et-vient constant s'instaure entre univers fictif et univers historique : les lieux et les personnages historiques ont pour descendants des personnages fictifs, mais en retour, c'est un passé réel qui est convoqué dans le présent, par la parole de ces personnages fictifs qui le reconnaissent comme leur.

Plus encore, l'écrivain emprunte des méthodes qui sont celles de l'historien, telles que la citation et la confrontation de différents témoins ou l'exploitation de sources avérées, qu'il s'agisse d'archives – ou de ce qui est présenté comme tel – ou de travaux scientifiques : ainsi, concernant Rua, une description de l'historien/ethnologue Eldson Best est citée. <sup>466</sup>

Les deux romans semblent chercher à entretenir le doute : si le cadre romanesque et fictionnel rend problématique l'adhésion aux références historiques qui y sont insérées, en revanche, il est difficile de les écarter d'un geste comme non crédibles. La lecture semble

---

<sup>464</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, p. 315. Proposition de traduction : « *Journal Officiel Parlementaire: adresse en réponse, 20 août 1884, M. Pere*

'M. Le président, dans cette Chambre je suis un inconnu, mais bien que je sois un inconnu, je suis enclin à prononcer quelques mots... »

<sup>465</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, p. 142.

<sup>466</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 133.

plutôt introduire une interrogation sur leur possible vérité. La fiction introduit très exactement ici une histoire possible : un compte-rendu du passé dont on ne saurait dire s'il est véridique ou non, mais qui ébranle assurément nos représentations du passé et les enrichit d'un possible qui reste à démentir.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que certaines confrontations entre histoire et fiction tendent à conforter le statut véridatif de cette dernière. Ainsi, l'épisode de l'arrivée de James Cook à Poverty Bay tel que le présente *The Matriarch* rencontre des échos surprenants avec le récit qui en a été proposé par Ann Salmond dans *Two Worlds*,<sup>467</sup> et pour cause : les deux textes s'appuient sur les mêmes sources. Ici, la fiction emprunte directement les matériaux de l'historien et produit une version concurrente de celle que l'histoire nationale canonique, de source britannique, avait conservée.

Reste à se demander pourquoi la fiction entretient à ce point l'ambiguïté du statut des références qu'elle charrie au regard de la vérité historique. Pourquoi donc attribuer à la fiction la responsabilité de concurrencer l'histoire sur son propre terrain ?

### **6.3. La construction de l'histoire**

De quoi le passé est-il donc fait ? Cette question nous emmène au plus près des enjeux idéologiques des fictions océaniques lorsqu'elles s'attachent à représenter l'histoire.

Parmi les références au passé historique que sélectionnent et mettent en scène les récits de fiction océaniques, le passé colonial occupe une place conséquente : on l'a vu, le cadre historique dans lequel s'inscrivent les intrigues s'étend le plus souvent sur une période qui va de l'installation des missionnaires ou des prises de possession à nos jours. Néanmoins, certains récits renvoient également à des références précoloniales, mythiques ou historico-mythiques qui ouvrent sur une autre profondeur historique. À côté de la constitution d'un patrimoine historique qui rende compte des rapports de domination et de résistance liés à la colonisation, caractéristique d'un contexte postcolonial, il semble donc que les récits de fiction questionnent ce qui doit être considéré comme historique et s'attachent à mobiliser un patrimoine historico-mythique pour rendre toute sa dignité à l'histoire océanique, mais aussi, sans doute, pour redéfinir les frontières du plausible.

---

<sup>467</sup> SALMOND Anne, *Two Worlds, first meetings between Maori and Europeans 1642-1772*, "Chapter 5: Tuuranga-nui (Poverty Bay) 6-11 october 1769, pp. 119-138.

## a) Constitution d'un patrimoine historique

Les récits de fiction océaniens se concentrent pour la plupart sur la période coloniale. L'événement le plus ancien qu'évoquent les nouvelles de Déwé Gorodé « Utê Mûrûnû » ou « Affaire classée » est la révolte de 1878, dans laquelle bien des tragédies familiales trouvent leur origine. Le roman de Patricia Grace, *Baby No-Eyes* retrace l'histoire d'une famille depuis les premiers contacts, épisodiques, avec les Européens tels que « *Billy the whaler* » par exemple, jusqu'à nos jours. Le roman balaie ainsi presque deux siècles d'histoire, le destin de la famille de Kura illustrant les grandes périodes de l'histoire coloniale, d'une aliénation progressive de l'identité et des terres maori aux revendications contemporaines.

Dans *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* les références les plus nombreuses concernent également les périodes coloniale et contemporaine. Elles sont largement consacrées à l'évocation de la résistance maori. Deux actes de *The Matriarch*, « *The Song of Te Kooti* » et « *The Statesman* », sont ainsi consacrés à deux figures historiques qui ont marqué la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle : Te Kooti Arikirangi, leader d'une rébellion armée et Sir Wi Pere/Halbert, parlementaire maori dont les discours en faveur de la reconnaissance de son peuple sont reproduits dans le roman. Outre la figure de Te Kooti, *The Dream Swimmer* évoque celle du prophète Rua, son successeur, et la répression dont il fut victime. Les références omniprésentes à ces figures de la révolte et de la résistance dans les récits de Witi Ihimaera mettent en évidence la violence de la situation coloniale et ce qu'on essaie trop souvent de ne pas y voir : un état de guerre, qui peut être larvé, mais ne cesse néanmoins d'opposer les communautés. Cette violence initiale, dont témoigne la version que Witi Ihimaera propose de l'arrivée de Cook, se répercute au fil de l'histoire, à travers de multiples révoltes et leurs répressions, jusqu'à l'affirmation d'une reconnaissance actuelle ou à venir, de la légitimité océanienne. Les récits de fiction mobilisent ainsi les références à l'histoire pour mettre en évidence le caractère fondamentalement conflictuel de l'histoire coloniale, qu'un point de vue européen pétri d'illusions civilisatrices a longtemps nié. De la même façon les récits de Déwé Gorodé font de certains épisodes, comme la révolte de 1878, un leitmotiv qui vient incarner l'histoire coloniale, tandis que le roman *L'Épave* semble lui donner une conclusion dans « *l'ADN* » célébré à sa manière par le personnage de Lila :

*Parce qu'on s'en est pris plein la gueule pour la cause avec tous ces frères qui sont tombés partout là sur la terre de nos ancêtres, dans notre pays la Kanaky !  
Et aujourd'hui il faut le rappeler, petite sœur, à tous les connards qui ont la mémoire courte qui vadrouillent partout là, oui, aujourd'hui, c'est quand même tout le monde qui en profite de cet ADN, là, bordel ! Et excuse, ma sœur, pour le langage et attention, c'est pas*

*l'ADN des scientifiques, là. Non, non, je parle de l'accord à nous, là, l'identité kanak, qu'on a signé avec les acquis de la lutte [...]*<sup>468</sup>

D'un récit à l'autre, les mêmes figures et événements historiques sont convoqués : se diffuse ainsi une vulgarisation de l'histoire coloniale et de ses aspects les plus marquants, au regard d'une conscience océanienne engagée dans une lutte d'émancipation. Et le premier effet de la reconnaissance du conflit colonial est d'inviter le lecteur à en penser le nécessaire dénouement.

Mais les récits de fiction océaniens ne se contentent pas de répertorier les rôles mobilisés par la scène coloniale. Un roman tel que *The Matriarch* évoque également des épisodes précoloniaux. Ainsi, dans le dernier chapitre de l'acte I, le narrateur évoque l'histoire précoloniale de sa région d'origine, Turanganui, et en particulier la fin du règne de Rakaihikuroa, défait par les alliés de Kahutapere, Mahaki et son fils Whakarau. Cet épisode est présenté dans une perspective fortement historique, il est notamment daté à l'occidentale :

*During this time when the Ngati Kahungu were in the ascendant, the main chief in the Gisborne district was the autocratic Rakaihikuroa. He lived in the century prior to 1650 and his reign was of great strength and power.*<sup>469</sup>

Le narrateur assigne au passé de Turanganui un poids historique qu'il compare à celui d'épisodes européens :

*In the manner of the great Italian power struggles between rival citadels, the aged Rakaihikuroa and his arrogant son plotted to murder the young and beloved twins of Kahutapere, and thereby establish their own bloodline and succession in their own royal house. If you wish to, you might imagine all this happening against the background of tall castellated cities, and dress the actors in the drama in the rich costumes and accents of the courts of the renaissance Italy.*<sup>470</sup>

On peut attribuer au moins deux fonctions à cette comparaison : elle ironise sans doute au passage sur l'incapacité des Européens à prendre au sérieux l'histoire des peuples colonisés, voire à leur accorder le crédit d'une historicité. On retrouve le même type de remarque ironique dans *The Rope of Man* lorsque le narrateur déclare, à propos des enseignements scolaires et de la curiosité qu'ils suscitaient chez lui :

---

<sup>468</sup> GORODE Déwé, *L'Epave*, p. 63.

<sup>469</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, p. 97. Proposition de traduction : « *Durant cette période d'ascension des Ngati Kahungu, le chef le plus important du district de Gisborne était l'autocrate Rakaihikuroa. Il vécut au cours du siècle qui précéda 1650 et régna avec une énergie et une autorité considérables.* »

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 98. Proposition de traduction : « *De façon similaire aux grandes luttes de pouvoir entre citadelles rivales d'Italie, le vieux Rakaihikuroa et son fils hautain complotèrent dans le but d'assassiner les jeunes jumeaux adorés de Kahutapere, et d'affermir de la sorte leur propre lignage et succession dans leur propre maison royale. Vous pourriez imaginer que tout ceci se passe dans un contexte de villes fortifiées, revêtir les acteurs du drame de riches costumes et leur prêter l'accent des courtisans de l'Italie de la Renaissance.* »

*The irony was that I was never interested in learning about the country that lay closest to my understanding: New-Zealand. And, as far as the teacher was concerned, Maori didn't have a history really.*<sup>471</sup>

Mais les références italiennes proposent également une grille de lecture de l'histoire et des actions humaines qui renvoient à un modèle tragique et au rôle fondateur de passions telles que l'orgueil ou le goût du pouvoir. Le roman est d'ailleurs composé de cinq actes, accompagnés d'un prologue et d'un épilogue. Le thème de la fatalité parcourt l'ensemble du récit, et la figure d'Alexis, l'oncle devenu aveugle auprès de qui le narrateur espère obtenir les clés du mystère familial, est celle d'un oracle. Une réflexion sur le sens de l'histoire accompagne donc la représentation du passé dans ce roman.

Autant dire que les récits de fiction océaniens, à travers les références historiques qu'ils mobilisent, ne se contentent pas de vulgariser une version océanienne de l'histoire : ils produisent un discours sur l'histoire elle-même, son sens et ses frontières, comme en témoigne la collusion quasi systématique de l'histoire et du mythe dans bien des récits de fiction océaniens.

#### b) Histoire et mythe.

La quête identitaire et la reconstitution du passé familial et collectif mises en scène par les deux romans de Witi Ihimaera, *The Matriarch* et *The Dream swimmer* mobilisent volontiers des références que l'on qualifierait de « mythiques » d'un point de vue occidental, au sens où elles ne relèvent pas du champ historique, mais appartiennent à un ensemble de récits fondateurs d'une identité collective. Dans cet ensemble, il convient cependant de distinguer les références mythologiques, qui font le récit par exemple d'une genèse, des références historico-mythiques, qui renvoient à un procès avéré - les migrations polynésiennes par exemple - mais en proposent une version qui ne relève pas du discours historiographique.

La stratégie qui consiste à rassembler des références historiques ordinaires et des références mythologiques ou historico-mythiques dans un même discours sur le passé - collectif, familial ou individuel - et l'origine est récurrente dans les œuvres de Witi Ihimaera : on la retrouve dans *Tangi*, *The Sky Dancer*, *Whanau* ou *The Rope of Man*. La plongée dans le passé représentée par les récits parcourt l'histoire coloniale, précoloniale et rejoint le temps des dieux et du vide originel (*Te Kore*). L'origine du monde est ainsi constamment réécrite et

---

<sup>471</sup> IHIMAERA Witi, *The Rope of Man*, p. 59. Proposition de traduction : « *Ce qui est ironique c'est que je ne m'étais jamais intéressé à l'histoire du pays qu'il m'était le plus facile de comprendre : la Nouvelle-Zélande. Et, pour ce qui était de l'enseignant, les Maori n'avaient pas vraiment d'histoire.* »

nourrit l'histoire collective et individuelle des personnages de fiction. L'exploration du passé convoque également la référence aux nuits (*Te Po*) qui précèdent la formation du monde : *Te Po* et les différentes nuits sont évoquées de manière récurrente dans les romans de Witi Ihimaera.<sup>472</sup>

Parmi les références historico-mythiques que Witi Ihimaera mêle volontiers à des références historiques figurent en bonne place les migrations issues de Polynésie orientale et au peuplement de la Nouvelle-Zélande, évoquées avec l'arrivée des canoës (*Vaka*) venus d'Hawaïki. Cet épisode occupe une place centrale dans *The Matriarch* : l'histoire du Takitimu, canoë des ancêtres du narrateur, parcourt l'ensemble de l'Acte III. Le narrateur la raconte aux lecteurs, telle qu'il la tient de sa grand-mère Artémis, surnommée « *the matriarch* » :

*I must tell you now of the holy ark of the iwi Maori, the Takitimu, and the two taniwha who escorted the sacred canoe from Hawaiki to Aotearoa. I will tell it as it was told to me by the matriarch when we were standing at the pillars of the sky. Takitimu is gone to rest in the well of the world, forever protected and sealed from the evil of man. But to understand all, you must know all, from the very beginning of Takitimu making. So draw near and listen to the story of the holy ark.*<sup>473</sup>

Le système énonciatif mime une transmission orale, qui reproduit et perpétue celle qui a eu lieu dans l'enfance du narrateur. Le récit des origines s'apparente à la transmission d'une cosmogonie sacrée et s'affiche comme un savoir crucial. Cette histoire recèle une véritable compréhension du monde qui s'organise autour de certains lieux : « *the pillars of the sky* » désignent Rongopai, la maison commune de Waituhi dont le toit soutient le ciel et « *the well of the world* » est situé, selon le narrateur, dans une gorge de l'île Sud d'Aotearoa.<sup>474</sup> L'idée que l'histoire ou le mythe se lisent dans l'espace dans lequel ils sont ancrés est d'ailleurs récurrente dans l'œuvre de Witi Ihimaera : « [...] *the entire land was a living geography text and history book in one.* »<sup>475</sup>

---

<sup>472</sup> *Te Kore* et *Te Po* ne se situent pas seulement à l'origine du monde: ces deux entités font partie du monde actuel, elles sont une des dimensions de l'espace-temps que l'on peut parcourir en tous sens. Il conviendra de revenir sur cette question dans la troisième partie, consacrée aux conceptions de l'espace et du temps et à leur incidence sur les représentations de l'histoire.

<sup>473</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, op. cit., p. 252. Proposition de traduction : « *Je dois vous parler à présent de l'arche sacrée de l'iwi Maori, le Takitimu, et des deux taniwha qui escortèrent la pirogue sacrée depuis Hawaiki jusqu'à Aotearoa. Je vais vous le raconter de la même façon que la matriarche me l'a raconté lorsque nous nous tenions près des piliers du ciel. Takitimu repose désormais dans le puits du monde, à jamais protégé et hermétiquement à l'abri de la malfaisance humaine. Mais pour tout comprendre, vous devez tout savoir, depuis le commencement même de la fabrication de Takitimu. Alors, approchez et écoutez l'histoire de l'arche sacrée.* »

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 103.

Le texte attribué à ces épisodes mythiques et historico-mythiques le même caractère de vérité et la même valeur explicative qu'aux épisodes proprement historiques, consacrés par exemple à Wi Pere ou à Te Kooti. À bien des égards, ils constituent même le centre de la quête engagée par le narrateur : l'histoire du Takitimu occupe l'ensemble de l'acte III et constitue le nœud de l'intrigue, alors que les références à Te Kooti et à Wi Pere se situent respectivement en amont (acte II) et en aval (acte III). L'origine historico-mythique devient ainsi un centre organique qui irradie l'histoire collective et individuelle des personnages du roman.

Les références mythiques ou historico-mythiques jouent un rôle structurant dans la plupart des romans de Witi Ihimaera : non seulement les récits y font abondamment référence, mais ces références fournissent parfois une grille de lecture sous-jacente aux événements vécus par les personnages. Ainsi, le roman *Tangi* et la première partie de *The Rope of Man*, qui en est une réécriture, invitent à lire la mort du père du narrateur, Tama, comme une répétition de la séparation du ciel, Ranginui, et de la terre, Papatuanuku. Ce thème constitue un leitmotiv dans le roman publié en 1973 comme dans la réécriture de 2005. Le début du roman évoque la fin de l'histoire : les funérailles – *tangi* – de son père terminées, le narrateur quitte sa famille pour rentrer à Wellington. L'incipit commence par ces mots : « *This is where it ends and begins* ». <sup>476</sup> Cette formule ouvre sur des sens multiples. Elle peut être interprétée comme un commentaire métatextuel : fin de l'histoire et début du récit. Elle peut évoquer le deuil : les funérailles et le deuil collectif terminés, c'est le deuil intime qui peut commencer. Elle peut également proposer une lecture du destin du narrateur, derrière lequel on peut lire celui du monde : la séparation du père et de la mère, la mort ou disparition physique du père devenu inaccessible est une fin, mais aussi le commencement de la vie du fils. De la même façon, lorsque les différents dieux décident de séparer leurs parents, Ranginui – le ciel – et Papatuanuku – la terre – la fin de l'étreinte parentale constitue un deuil : le père devient inaccessible. Mais le deuil ouvre également la possibilité de la vie et du développement du monde. Ce motif pourrait également être lu en termes psychanalytiques : le fils, nouvelle génération, appelle la mort du père, dont il est symboliquement responsable, mais cette « mort » donne au fils toute sa place.

Patricia Grace exploite le même procédé dans *Potiki*, en faisant de l'histoire de Toko une réécriture de celle du demi-dieu Maui. De même, la pièce de Déwé Gorodé, *Kanaké 2000* <sup>477</sup>

---

<sup>476</sup> IHIMAERA Witi, *Tangi* (1973), p. 1, *The Rope of Man* (2005), p. 12.

<sup>477</sup> GORODE déwé, *Kanaké 2000*, non publié, manuscrit consulté avec l'aimable autorisation de Madame Gorodé.

se présente comme une réécriture du mythe paicî déjà utilisé par J.M. Tjibaou dans le jeu scénique *Kanaké*.<sup>478</sup>

Chez Déwé Gorodé, on note peu d'indications concernant l'histoire précoloniale et peu de références mythiques relevant d'un patrimoine culturel partagé, en dehors d'une référence au personnage de Kaapo, issu des traditions orales kanak.<sup>479</sup> Les références au monde précolonial ne sont pas présentées dans une perspective historique et dynamique : le monde précolonial n'est pas décrit, les personnages n'y évoluent pas, il constitue plutôt l'horizon lointain d'une origine inaccessible. Il est évoqué par une mémoire féminine douloureuse, transmise par Utê Mûrûnû **3a**, grand-mère d'Utê Mûrûnû **2b**, qui représente la génération la plus éloignée dans le temps : elle est probablement née juste avant la prise de possession et la seule ascendance qu'on lui connaisse est celle de la terre, dont elle écoute « les voix ». La mémoire généalogique ne remonte pas au-delà de la prise de possession, et Utê Mûrûnû **1c** apparaît comme une descendante de cette terre-femme. La généalogie s'enracine ainsi dans une origine mythique qui constitue le socle identitaire à partir duquel se déclinent les vies des Utê Mûrûnû successives et le temps précolonial semble se confondre avec celui du mythe.

Dans le roman *L'Épave* apparaît également furtivement une référence au monde précolonial, où l'exploitation sexuelle des femmes par les hommes trouverait déjà une origine dans la figure de l'ogre païen dont le vieux Tom semble avoir hérité. Eva, après avoir soigné Léna lui révèle ainsi l'origine de la soumission dont elle a été victime :

*Elle lui signifia que c'était un ogre et que si l'église avait mis fin au cannibalisme des ancêtres, ceux-ci avaient aussi appris à leurs descendants comment continuer à respecter le pacte originel qui les lie à eux, en adaptant les pratiques rituelles.*<sup>480</sup>

Cependant, si les récits de fiction de Déwé Gorodé évitent les références au « temps d'avant », ils ne se privent pas de mettre en scène deux conceptions concurrentes et difficilement conciliables de l'histoire. Dans la nouvelle « Affaire Classée », ce qu'un point de vue européen, celui du capitaine des parachutistes, considère comme des « sornettes » ou comme un « mythe » est la seule vérité qui rende compte de l'histoire des lieux et de la véritable nature du rapport colonial, fondé sur la trahison et la violence. Le récit d'origine de la malédiction révélé à la fin de la nouvelle ne relève pas d'un patrimoine mythique immédiatement identifiable, néanmoins, il revêt cependant toutes les caractéristiques d'un

---

<sup>478</sup> TJIBAOU Jean-Marie & DOBBELAERE Georges, « Kanaké », *Mwà Vée : il y a 20 ans... Mélanésie 2000*, n° 10, ADCK / Centre Culturel Tjibaou, 1995, Nouméa, pp. 8-17.

<sup>479</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 21.

<sup>480</sup> GORODE Déwé, *L'Épave*, p. 108.



récit fondateur et prend le pas sur toute autre explication historique, dont aucune ne parvient à être formulée dans la nouvelle.

Dès lors, le mythe semble inextricablement entremêlé à l'histoire des hommes dont il assure la compréhension et aucune rupture épistémologique ne les sépare. Sont ainsi constituées en références historiques des épisodes que, d'un point de vue occidental, on qualifierait de mythique. Cette volonté de rétablir la valeur de vérité des récits traditionnels explique la contestation récurrente de la dénomination « *mythe* » par l'ensemble des auteurs.

Au cours d'un entretien, Déwé Gorodé critique ainsi le terme de mythe :

*Faut-il employer ce mot mythe que je n'aime pas ? Pour nous, ce que les Européens ont traduit par mythe, ce ne sont pas des mythes. C'est notre histoire à nous.*<sup>481</sup>

De ce point de vue, la fiction pourrait avoir pour rôle de retravailler la compréhension de ce qui fait histoire, en réhabilitant la valeur fondatrice et explicative de ce qui est communément considéré comme « mythique ». Patricia Grace quant à elle précise ainsi que l'application du terme de mythe aux récits traditionnels maori lui paraît acceptable seulement s'il est également applicable aux récits bibliques.<sup>482</sup> Les épisodes mythiques relèveraient alors de ce point de vue davantage d'une lecture symbolique que littérale.

La question de la place que les récits de fiction océaniens accordent au mythe au regard de l'histoire reste donc essentielle : s'agit-il d'un mode de compréhension de l'histoire humaine, soumis à une lecture symbolique, ou doit-il être conçu comme part intégrale du procès historique, relevant d'une lecture littérale. Déwé Gorodé et Witi Ihimaera, en s'appuyant sur des stratégies différentes – l'une produit des mythes au sein même de ses récits de fiction tandis que l'autre emprunte un matériau culturel existant – semblent promouvoir une lecture littérale des références mythiques et historico-mythiques. Ils les situent en effet sur le même plan que des références de nature historique : la malédiction de la fille du feu, prêtresse tabou est imbriquée dans l'évocation de la révolte de 1878 et de ses conséquences dans la nouvelle « *Affaire classée* » tandis que l'histoire du voyage du Takitimu appartient à l'histoire familiale du narrateur au même titre que des personnages historiques réels tels que Wi pere et te Kooti dans *The Matriarch*.

Patricia Grace, quant à elle, dans un roman comme *Potiki*, introduit la dimension mythique par le biais d'un travail de surimposition qui ouvre différents niveaux de lecture. L'histoire de Toko peut être lue comme la réactualisation du mythe de Maui ; elle implique alors une

---

<sup>481</sup> STEFANSON Blandine, « Entretien avec Déwé Gorodé », *op. cit.*, p. 84.

<sup>482</sup> GRACE Patricia, Communication personnelle, novembre 2003.

lecture littérale du mythe qui se reproduit au fil de l'histoire. Mais elle peut aussi être interprétée à la lumière d'un mythe détaché de l'histoire et réduit à sa fonction symbolique.

Là où les récits de fiction de Witi Ihimaera et Déwé Gorodé semblent forcer la posture du lecteur à l'égard du rapport entre mythe et histoire, Patricia Grace ménage un éventail de lectures possibles de l'articulation des deux domaines, d'un engendrement mutuel à un mode de compréhension symbolique.

Non seulement les fictions océaniques exploitent toutes les ambiguïtés référentielles possibles liées à la représentation du passé et produisent ainsi un discours sur l'histoire, mais elles redéfinissent dans le même mouvement les frontières de ce qui est admissible en termes historiques : en même temps qu'elles jouent sur leur capacité à redéfinir une position éthique et politique à l'égard du passé, elles transforment la nature et l'extension mêmes de ce passé.

La collusion de références historiques avérées et de références qui relèvent du mythe vient interroger les frontières même de l'histoire : le caractère effectif de toute une série de manifestations surnaturelles ou ésotériques, écartées par l'historien, sont établies par les récits de fiction. Ils ne se contentent donc pas de donner un point de vue sur le passé : ils s'attaquent ainsi au concept même d'histoire en renégociant la frontière du mythique et de l'historique, du surnaturel et du possible.

Il faut donc à présent s'attacher aux différents aspects du concept d'histoire que travaillent les récits de fiction océaniques : les modalités de l'action humaine, le déploiement dans l'espace et dans le temps qui président à la compréhension et à l'explication des procès historiques.

## Conclusion de la deuxième partie

La description des figures du passé et de l'histoire mobilisées par les récits, outre qu'elle nous a confirmé leur omniprésence, nous a montré qu'elles pouvaient prendre des formes très diverses. Les récits océaniens mêlent ainsi le recours à des « *codes historiques* », l'insertion de textes sources, tels que des archives ou des témoignages, la mise en scène de procès, ou encore des figures de la trace qui deviennent de véritables matrices narratives, comme si elles appelaient la restitution du passé par le récit.

Les récits s'appuient sur des compositions narratives et des configurations énonciatives très diverses pour organiser la représentation de ces figures du passé, redéfinissant ainsi les formes et les genres narratifs dont ils sont les héritiers. Ils promeuvent des genres narratifs innovants, tels que le « roman généalogique » qui travaille la question de la filiation et de la rémanence des héritages ancestraux et engage, on le verra, une conception particulière de l'espace et du temps historiques.

Les romans et nouvelles qui nous occupent affichent un point de vue océanien sur les événements et les procès historiques qui insiste sur le rapport vivant et mémoriel des sujets avec le passé. Ils produisent ainsi une dramatisation du rapport au passé qui vient remettre en question l'objectivité du discours historique. Les récits révèlent ici leur statut de discours sur le passé et l'histoire. Ils s'appuient sur l'ambiguïté référentielle des figures du passé qu'ils mettent en scène pour proposer une autre manière de voir et de comprendre l'histoire, qu'il s'agisse d'en donner un aperçu global ou au contraire d'en problématiser certains aspects.

Les récits de fiction mettent alors en jeu la constitution même de l'histoire, en interrogeant l'appréciation de ses contenus et de son déroulement et en allant jusqu'à remettre en question les frontières qui la séparent du monde du mythe.

Les récits de fiction océaniens ne se contentent pas de donner à voir une représentation particulière du passé : ils travaillent le concept même d'histoire. Notre troisième partie examinera les différents aspects de ce travail sur la notion d'histoire, qui touche à la représentation de l'agir humain, mais aussi de l'espace et du temps, pour déterminer quelles modélisations de l'histoire sont élaborées par la fiction océanienne contemporaine.

## TROISIÈME PARTIE : AUTOUR DU CONCEPT D'HISTOIRE

## INTRODUCTION

Lorsque, dans *Temps et Récit*, P. Ricœur analyse « *l'entrecroisement entre histoire et fiction* », il montre comment chacun de ces deux genres discursifs emprunte à l'autre. Si la mise en récit de l'histoire fait inmanquablement appel aux ressources de l'imaginaire et du style, le récit de fiction quant à lui imite le processus de « *représentance du passé* » à l'œuvre dans le récit historique et met ainsi en scène ce que P. Ricœur appelle un « *quasi passé* ». Pour ce faire, le récit de fiction recourt à des procédés propres au récit historique : l'emploi des temps verbaux qui visent le passé et des marqueurs spatio-temporels, le respect des règles de la vraisemblance que sont la probabilité ou la nécessité des actions et des procès – c'est-à-dire aussi des modèles explicatifs et des grilles de compréhension de l'action.

De ce point de vue, tout récit de fiction, dès qu'il met en scène un « *quasi passé* » configure une expérience du temps et du changement et interroge le concept même d'histoire, ce qui permet à Paul Ricœur de souligner qu'il serait réducteur de considérer que la fiction n'a affaire au passé et à l'histoire que lorsqu'elle affiche des références historiques :

*Ce n'est pas lorsque le roman exerce une fonction historique ou sociologique directe, mêlée à sa fonction esthétique, qu'il pose le problème le plus intéressant quant à la vraisemblance. [...] C'est précisément lorsqu'une œuvre d'art rompt avec cette sorte de vraisemblance qu'elle déploie sa véritable fonction mimétique. Le quasi-passé de la voix narrative se distingue alors entièrement du passé de la conscience historique. [...] S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction, mêlée à l'histoire, est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique, c'est à la faveur de son caractère quasi historique que la fiction elle-même peut exercer après coup sa fonction libératrice. Le quasi passé de la fiction devient alors le détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif.*<sup>483</sup>

On peut alors postuler que ce sont bien les modèles d'explication et de compréhension de l'action ainsi que la configuration d'une expérience spatio-temporelle qui ont l'incidence la plus productive et la plus significative sur le concept même d'histoire, et non les références historiques les plus évidentes. Des romans qui, à première vue, ne peuvent être qualifiés d'historiques, peuvent ainsi avoir affaire à la notion d'histoire, dans la mesure où ils mettent en scène la manière dont les actions humaines s'inscrivent dans le temps ou s'ordonnent en fonction d'une conscience du temps. Il nous faut donc nous détacher d'une approche trop

---

<sup>483</sup> RICŒUR Paul, *Temps et Récit*, 3. *Le temps raconté*, pp. 346-347.

étroite de la représentation de l'histoire dans la fiction si l'on veut saisir la manière dont elle s'attache à travailler une philosophie de l'histoire. Y a-t-il encore du sens derrière le désordre et le scandale apparents des événements ou l'homme est-il voué à projeter sur cette histoire qui n'a plus ni début, ni fin, ses propres projections? Pour Hannah Arendt, cette question est au fondement de la conscience moderne de l'histoire,<sup>484</sup> mais elle pourrait bien être propre à la pensée européenne. Il s'agit donc d'explorer les représentations du procès historique que construisent les récits de fiction océanien.

L'exploration de modèles historiques construits par la fiction s'appuie sur plusieurs constituants de la notion même d'histoire : la compréhension de l'action humaine et son inscription dans la durée, mais aussi les concepts d'espace et de temps dans lesquels se déploient les procès historiques.

Nous nous arrêterons d'abord sur la compréhension de l'action humaine que proposent les récits de fiction, dans la mesure où elle détermine notre compréhension de l'histoire. Les récits de fiction océaniens manifestent le souci de réhabiliter la responsabilité historique océanienne, en même temps qu'ils interrogent la part de liberté et de déterminisme qui caractérise l'agir humain. Ils mettent ainsi en jeu le sens de l'histoire, entre l'affirmation d'un dynamisme historique ouvert aux initiatives humaines et l'affirmation figée et atemporelle d'une identité océanienne intangible.

On le voit, la conception du temps sur laquelle s'appuient les récits de fiction a une incidence majeure sur la représentation de l'histoire. Nous nous pencherons donc sur les configurations du temps produites par les récits de fiction pour tenter de repérer comment certains récits explorent une conception océanienne du temps. Or, le temps dans bien des récits paraît indissociable de l'espace : nous explorerons les représentations de l'espace et du lieu et observerons que de nombreux récits construisent un espace-temps qui engage une conception particulière de l'histoire.

Notre dernier chapitre proposera une typologie des principales modélisations de l'histoire dans les récits de fiction océaniens. Si nous nous sommes attachés à l'originalité de la représentation de l'histoire que produisent les romans et nouvelles d'écrivains tels que Witi Ihimaera, Patricia Grace ou Déwé Gorodé, il serait illusoire de croire que l'ensemble des récits de fiction océaniens s'accorde sur une représentation de l'histoire. Nous ferons donc références aux modèles historiques mis en scène par d'autres auteurs océaniens, tels que Chantal Spitz pour tenter de mettre en évidence la singularité des solutions proposées par les

---

<sup>484</sup> ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick levy, Gallimard, Paris, 1972, 380 p. Voir en particulier le chapitre II : Le concept d'histoire antique et moderne », pp. 58-120.

différentes œuvres. Nous nous autoriserons également quelques incursions chez des auteurs, aborigènes ou calédoniens qui n'appartiennent pas à notre corpus, mais dont les perspectives sur l'histoire peuvent se révéler particulièrement éclairantes pour les œuvres qui nous occupent. La conception que les hommes se font de l'histoire ne peut être que syncrétique et impose une démarche comparative. Les modèles occidentaux, notamment la perspective judéo-chrétienne, se sont mêlés à des conceptions océaniques du temps et de l'histoire. Il nous faudra également interroger l'affleurement du thème de la fatalité dans certains récits ainsi que les formes du déterminisme historique mis en scène. L'identification des influences philosophiques et des modèles historiques mobilisés par les œuvres est indispensable si l'on veut comprendre les rapports que les récits de fictions entretiennent avec les traditions littéraires et philosophiques dont ils héritent, entre opposition, syncrétisme et appropriation.

## Chapitre 7 : Agir dans le temps

Qu'est-ce qui conduit l'histoire des hommes ? La volonté des dieux et la fatalité des passions humaines ? Ou bien la Providence, le Progrès ou la Raison dont les desseins peuvent emprunter des chemins peu lisibles pour les pauvres mortels ? En sont-ils, malgré eux, les agents efficaces, ou leurs actions, tout en étant pour une large part déterminées par les circonstances, produisent-elles un monde social, culturel en perpétuelle évolution, synthèse continue de traditions et d'innovations ?

La mise en fiction de l'histoire ou d'un « quasi passé » fictionnel, on l'a dit, implique une interprétation du procès historique lui-même, voire une philosophie de l'histoire. Au fondement des modèles historiques se trouvent en effet les diverses conceptions de la manière dont les hommes s'inscrivent dans le temps, agissent sur le monde ou subissent les changements de leur univers.

L'histoire est doublement liée à l'action humaine. Elle en résulte, au sens où le changement est un effet des conduites humaines ; mais elle est aussi bien la source de ces conduites, puisque l'agir humain est motivé par les circonstances sociales, culturelles, économiques, politiques propres à chaque époque. Il s'agit donc d'interroger la représentation que les récits de fiction proposent du destin des hommes et de leurs motivations. Sont-ils déterminés par le contexte historique ? L'identité personnelle et collective évolue-t-elle avec le temps ? Il faudra aussi examiner le statut de l'intention et de l'action humaine : comment se manifestent-elles ? Quelle est leur « efficacité » eu égard aux procès historiques ? La manière dont les récits représentent l'action humaine fonde toute modélisation de l'histoire puisqu'elle expose les ressorts du destin des hommes.

### ***7.1. La réhabilitation de la responsabilité historique océanienne***

La mise en scène de la responsabilité historique océanienne constitue en soi un défi aux représentations imposées par les discours occidentaux : censés appartenir à des « sociétés froides » et « sans histoire », les Océaniens ne seraient entrés dans l'histoire que par le biais de l'irruption européenne et par la force. Jusque dans la logique « tiers-mondiste » des années



1960 et 1970, les peuples colonisés ou anciennement colonisés ne font pas l'histoire : ils la subissent. La vulgarisation de l'histoire des décolonisations ne s'est d'ailleurs pendant longtemps guère préoccupée des premiers mouvements de résistance à l'intrusion coloniale, comme le fait remarquer Ahmadou Kourouma dans son roman, *Quand on refuse, on dit non* :

*Mais les résistances héroïques du peuple ivoirien ne sont pas reconnues par la Côte-d'Ivoire officielle. Houphouët, le premier président de la Côte-d'Ivoire, avait une conception curieuse de l'histoire des peuples. Pour s'entendre avec le colonisateur, il a effacé la résistance à la colonisation. Il a parlé des vainqueurs et a oublié les vaincus. Il a laissé les vaincus dans l'ombre de l'oubli.*

*C'est pourquoi aucune rue des villes ivoiriennes ne porte le nom des résistants ivoiriens à la colonisation. En revanche, elles affichent les noms des administrateurs coloniaux les plus cruels et racistes. La Côte-d'Ivoire met entre parenthèses les souffrances et les actes héroïques des Ivoiriens pendant la pénétration et la conquête coloniale du pays. C'est pourquoi les Ivoiriens vont chercher leur appartenance à la patrie dans l'ivoirité. L'ivoirité, c'est être ivoirien avant les autres. Ce n'est pas avoir versé son sang pour la patrie...<sup>485</sup>*

Un des premiers enjeux de la mise en fiction de l'histoire dans les récits océaniques contemporains, on l'observe dans l'œuvre de Déwé Gorodé comme dans celle de Witi Ihimaera, de Patricia Grace ou d'Albert Wendt, est donc la réhabilitation des colonisés en tant qu'acteurs à part entière du procès colonial – qu'ils jouent le rôle des victimes, des héros révoltés ou des traîtres.

Witi Ihimaera prend soin, on l'a vu précédemment, de rétablir une historicité maori précoloniale. Le stéréotype d'une société « primitive » anhistorique se trouve ainsi remis en cause, avec d'autant plus de vigueur que certains épisodes précoloniaux sont explicitement comparés à des épisodes de l'histoire politique européenne, notamment italienne – histoire politique s'il en est. On peut d'ailleurs estimer que le choix d'une telle référence n'est pas dénué d'ironie.

Mais c'est bien l'histoire coloniale qui occupe la place la plus importante dans les récits de fiction océaniques contemporains, et dans ce contexte, la mise en scène du rôle historique des Océaniques revêt une importance majeure.

Dès le recueil de poèmes *Sous les cendres des conques*, Déwé Gorodé distribue les rôles : le peuple humilié, opprimé et rebelle, la « *popinée* » « *animal de plaisir du blanc* », mais aussi « *celui qui courbe l'échine* », ceux qui « *raffolent* » « *des miettes de la table des nantis* »<sup>486</sup> les « *larbins* » et autres « *marionnettes kanak* »<sup>487</sup> qui feront leur retour dans « Utê

---

<sup>485</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, Seuil, Paris, 2003, p. 59.

<sup>486</sup> GORODE Déwé, *Sous les Cendres des Conques*, « Chaînes », pp. 40-41

<sup>487</sup> *Ibid.*, « La ronde des marionnettes », pp. 48-49.

Mûrûnû, petite fleur de cocotier » sous la figure des « *traîtres* » auxiliaires de la répression. Si la colonisation a spolié, opprimé, réprimé, cela ne s'est pas passé sans heurts ni sans complicités. Le souci d'évoquer l'histoire vécue et agie par les Kanak explique d'ailleurs la faible représentation du monde européen dans les nouvelles de Déwé Gorodé. Elles illustrent les effets pervers et cruels du processus colonial, mais ne dépossèdent pas les personnages kanak – les femmes en particulier – de leur caractère d'agents responsables de leur passé comme de leur présent. Une telle perspective a des répercussions évidentes sur l'évaluation morale et politique du présent : sont condamnées la passivité comme la compromission avec l'ordre colonial. Il ne subsiste donc plus qu'une voie légitime, celle de la résistance et de la lutte. La mise en scène de l'histoire nourrit ainsi un discours sous-jacent sur les exigences du présent.

### *Affirmation de la puissance océanienne*

La mise en scène de la résistance historique au procès colonial permet de restaurer symboliquement la puissance océanienne. La biologie de Witi Ihimaera qui couvre l'histoire coloniale de la Nouvelle-Zélande insiste ainsi sur le *mana* des différents leaders, historiques et/ou fictionalisés : Te Kooti, Wi Pere et Artémis. Le récit se développe autour du dévoilement de la puissance des ancêtres du narrateur et de leur lutte sans merci contre la dépossession coloniale. L'Acte II de *The Matriarch* est consacré à Te Kooti Akirangi, leader religieux du mouvement *Ringatu* qui incarne la face occulte et sombre du combat. La responsabilité du massacre de Matawhero lui est en effet attribuée. L'acte IV, intitulé « *The Statesman* » est consacré à son double inversé, son pendant officiel : le parlementaire maori Wi Pere. L'acte central, « *The Time of the Spider* » se concentre sur la figure d'Artémis, héritière de Te Kooti et de Wi Pere. Elle incarne ainsi une puissance politique qui s'exerce dans le discours et dans la lumière, mais aussi un pouvoir ésotérique qui agit mystérieusement. Héritier choisi par Artémis, sa grand-mère, le narrateur Tamatea se trouve à son tour investi de cette double puissance, politique (il est diplomate et fils aîné du clan Mahana) et ésotérique, dont il explore les ressorts dans les deux romans.

Les romans ne cessent de mettre en scène la résistance et la puissance maori face au monde européen. La figure d'Artémis/Riripeti Pere, la grand-mère du narrateur, concentre les pouvoirs politiques, religieux et ésotériques et ne se prive pas d'en faire usage lorsqu'elle est confrontée au monde *pakeha*. Les premiers chapitres de *The Dream Swimmer* évoquent la période de l'épidémie de grippe espagnole, en 1918, au cours de laquelle elle est devenue

pour son peuple « *an icon of resistance* ». <sup>488</sup> Elle affronte alors les autorités *pakeha* et l'odieux Dr Bellamy qui refuse aux Maori l'accès à l'hôpital de Gisborne et fait détruire « *The Ship of God* », l'hôpital maori construit sur les ordres d'Artémis à Waituhi. Cet épisode pousse Riripeti à déclarer la guerre aux autorités *pakeha*. La scène de destruction de l'hôpital d'Artémis prend alors une dimension fantastique : au plus fort de l'affrontement, alors que *The Ship of God* est en train de brûler, Artémis semble commander les éléments afin de détruire le Dr Bellamy :

*“ From this night, my people, I pledge myself to thee. Tonight I begin my war against the Pakeha, pharaoh and all his kind.”*

*The flames glowed red in the pearls in Riripeti's hair. She looked at the figure of Dr Bellamy. He was not watching the flaming Ship of God. He was looking at Riripeti, and there was triumph in his face. Riripeti shook her head so that her black veil began to descend.*

*“So be it”, she said.*

*A sudden wind came from the south, causing the Ship of God to turn upon the bosom of Death. Clouds of billowing smoke were lifted up into the air and the Ship of God cracked and groaned in its death agonies. Amid a shower of sparks a patch of canvas broke free. It came twisting and turning through the air and all who saw it grew silent with fear for it was invested with purposeful flight. Sighing, it hovered. It was searching for something. When it found what it was looking for, it struck. Before he knew it, Dr Bellamy was wrapped tightly in a blazing shroud.*

*“No!” he cried.* <sup>489</sup>

Les références bibliques, comme celle de l'Arche de Noé ici, nourrissent le discours de la religion *Ringatu*, courant millénariste qui réinterprète la tradition biblique au service d'une résistance maori au pouvoir colonial. L'épisode fictionnel joue ainsi avec des références culturelles et historiques, modelant une représentation du passé dans laquelle le conflit colonial est toujours vivant et se manifeste comme la réactualisation de l'exil et de la résistance du « *peuple élu* ». La violence du conflit est dramatisée par la lecture religieuse que le récit reconduit : elle devient alors la manifestation d'une lutte millénaire.

<sup>488</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 89

<sup>489</sup> *Ibid.*, pp. 88-89. Proposition de traduction : « *A partir de ce soir, mon peuple, je me consacre à toi. Ce soir je commence la guerre contre les Pakeha, Pharaon et toute son espèce.*

*Les reflets des flammes brillaient, rouges dans les perles dans les cheveux de Riripeti. Elle regarda la silhouette du Dr Bellamy. Il ne regardait pas l'Arche de Dieu en flammes. Il était en train de regarder Riripeti, et le triomphe se lisait sur son visage. Riripeti secoua la tête et son voile noir se mettait à descendre.*

« *Qu'il en soit ainsi* », dit-elle.

*Venu du sud, un vent soudain fit se retourner l'Arche de Dieu dans le sein de la mort. Des nuages de fumée s'élevèrent en tourbillonnant dans les airs et l'Arche de Dieu craqua et gémit dans de mortelles douleurs. Au milieu d'une pluie d'étincelles, un morceau de toile se détacha. Tournoyant dans les airs, il se déplaça et la peur rendit silencieux tous ceux qui le virent car il volait pour une raison bien déterminée. Soupissant, il oscilla. Il cherchait quelque chose. Quand il trouva ce qu'il cherchait, il frappa. Avant qu'il ne le réalise, le Dr Bellamy était étroitement enveloppé d'un linceul de flammes.*

« *Non !* » cria-t-il. »

Comme dans la nouvelle de Déwé Gorodé, « Affaire classée », le récit de fiction révèle l'omniprésence de la tension et du contentieux, dont les effets se répercutent de génération en génération. L'espace colonisé et gardé n'est soumis et pacifié qu'en apparence, et c'est sous la forme d'un pouvoir occulte que s'exprime la résistance continue du colonisé, au nom de ce qui se présente à l'occasion comme une « guerre sainte » :

*The Matawhero retaliation was part of a religious war which the Pakeha himself began. When religious fervour is engaged, the primary question during any attack is whether you are for or against. That is why there were both Maori and Pakeha victims.*<sup>490</sup>

L'affirmation du pouvoir maori ou du *mana* se reproduit au plan de l'énonciation : le narrateur s'adresse à plusieurs reprises au(x) *Pakeha*, adoptant la voix de différents leaders historiques. Le récit du massacre de Matawhero, perpétré lors de la révolte de Te Kooti est nourri d'une multitude de détails au point d'en apparaître cruel. Le lecteur européen est sans cesse interpellé, comme si le narrateur était Te Kooti lui-même, renouvelant sa déclaration de guerre. De même, à plusieurs reprises, dans *The Matriarch* comme dans *The Dream Swimmer*, le narrateur parle de la même voix que les prophètes maori millénaristes, tels que Rua ou Te Kooti, fondateur de la religion *Ringatu*. Il s'adresse alors à « Pharaoh », réactualisant l'assimilation du peuple maori au peuple hébreu, et redoublant la puissance guerrière d'une puissance morale et spirituelle

Dans d'autres récits, cette affirmation d'un pouvoir – méconnu – se fait sur un mode ironique. C'est le cas par exemple dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Affaire classée ». On l'a vu, dans cette nouvelle, la voix narrative endosse les caractères de la voix des héroïnes – Marguerite, Margareth puis Maguy, qui manipulent les hommes dont elles cherchent à se venger. La voix narrative déploie la même ironie et la même propension que les personnages à jouer avec le lecteur, son ignorance ou ses croyances. A nouveau, la figuration d'un pouvoir « indigène » volontiers occulte est redoublée par le ton ironique des instances énonciatives qui, détentrices d'un savoir culturel et historique qu'elles distillent à leur gré, affirment dans le même élan leur pouvoir sur le lecteur exogène. Au total, le pouvoir océanien s'appuie sur un savoir qui seul accède à la profondeur historique, cantonnant l'emprise européenne à une horizontalité superficielle. L'affirmation de la puissance océanienne, féminine ici, s'appuie donc à la fois sur le savoir et sur la parole : celui ou celle qui parle, déploie en même temps sa

---

<sup>490</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, p. 159. Proposition de traduction : « Les représailles de Matawhero faisaient partie d'une guerre religieuse que le Pakeha lui-même commença. Lorsqu'il s'agit de ferveur religieuse, la question fondamentale lors d'une attaque est de savoir si vous êtes pour ou contre. C'est pourquoi il y eut aussi bien des victimes maori que pakeha. »

connaissance d'un monde qui s'impose aux personnages comme aux lecteurs qui lui sont étrangers et leur rappelle la fragilité de leur position.

Le pouvoir de connaître et de dire le passé est alors rendu au personnage océanien qui retrouve une place prépondérante dans la production de l'histoire puisqu'il est seul capable d'en éclairer le sens et d'en dénoncer les faux-semblants. Du même mouvement, les voix océaniques rappellent que la colonisation n'est jamais achevée car jamais acceptée : le thème de la guerre sainte chez Witi Ihimaera ou de la vengeance chez Déwé Gorodé insiste sur le fait que la pacification de l'espace colonial est un leurre, et la parole océanienne vient sans cesse rappeler l'irréductibilité du conflit.

### *Stratégies océaniques*

Réhabiliter la responsabilité historique océanienne, notamment à travers l'évocation des résistances au processus colonial, revêt des enjeux majeurs pour le présent : il s'agit de penser les relations sociales, culturelles et politiques d'aujourd'hui, voire de justifier des choix politiques actuels. La valorisation ou la disqualification des actes attribués aux personnages du passé par la fiction nourrit un discours sous-jacent sur le présent.

De nombreux récits de fiction illustrent la diversité des stratégies mises en œuvres par des personnages océaniques qui sont les acteurs de leur propre histoire, fût-elle tragique et violente. Ces stratégies peuvent déboucher sur une déstructuration des rapports sociaux, comme dans la nouvelle de Déwé Gorodé « La Saison des pommes kanakes »<sup>491</sup> où sont mis en scène de prétendus voyants, désignés comme des « *charlatans* » alcooliques et violents, qui incarnent une version dégradée des relations coutumières comme des magies traditionnelles, désormais au service de leurs propres intérêts.

Dans d'autres nouvelles, comme « Utê Mûrûnû », l'exploration de l'histoire cherche à faire émerger des traits identitaires sous la forme d'une éthique féminine kanak qui résiste aux ravages de l'histoire coloniale et s'adaptant aux circonstances. Qu'elle soit illustration d'une déstructuration ou mise en évidence de la transmission de certaines valeurs au-delà des bouleversements historiques, l'exploration de l'histoire par la fiction interroge les identités océaniques contemporaines, leurs filiations, leurs lignes de fracture et surtout les choix qui sont faits par les personnages océaniques. Les individus sont responsables de la destruction comme de la conservation des valeurs dans la mesure où ils agissent à l'intérieur du contexte

---

<sup>491</sup> GORODE Déwé, « La Saison des pommes kanakes », *Utê Mûrûnû, Petite fleur de cocotier*, pp. 76-77.

colonial, en s'efforçant d'adapter leurs valeurs à des situations nouvelles, comme dans « Utê Mûrûnû » ou en s'accaparant de manière indue des prérogatives traditionnelles qui ne sont pas les leurs, tels les charlatans de « La Saison des pommes kanakes ».

Dans le roman de Varaumati no Ra'iatea intitulé *Arioi*, les Ari'i sont tenus pour responsables de la collusion avec les Européens, contre laquelle les Arioi – artistes et danseurs – plus libres de s'exprimer que d'autres, les avaient pourtant mis en garde, sur les conseils de leur maître :

*Tevai-i-te-Rai de Maha'iatea avait ce soir là, à Ra'iatea, une raison précise de croire que les dieux ne parlaient plus aux princes. Il sillonnait l'Océan, approchait les Grands de tous les marae des îles mais fréquentait aussi les plus humbles. Et il devenait sensible à une rumeur qui allait croissant : nos ari'i ne nous abandonnent-ils pas ? Nos ari'i ne sont-ils pas séduits par la parole des hommes blancs ? Nos ari'i, dans l'ombre de leurs palais de nī'au et de bambou, ne troquent-ils pas, à l'insu de nous tous, les paroles tonnantes de nos Dieux contre le tonnerre acide et froid des armes du dieu blanc ? Pourquoi nos ari'i laissent-ils faire autant les blancs ? Les aider à se nourrir, leur prêter des terres, n'est-ce pas suffisant ? Ils étaient arrivés comme des meurt-de-faim. Ils étaient repartis. Et ils étaient revenus, de plus en plus quémandeurs ; et les dons s'ajoutaient aux dons. Jusqu'où irait cet abandon ? Déjà des Mā'ohi les écoutaient ! Déjà la bataille de Fe'i Pi n'enseignait-elle pas qu'un ari'i devenait très fort parce qu'il avait reçu l'appui des Blancs ?<sup>492</sup>*

Le roman se conclut sur l'évocation de la victoire de Pomare, associée aux chrétiens. Cet épisode historique se présente comme la fin d'un monde, entraînant une réorganisation culturelle et politique qui fait disparaître les confréries Arioi, interdites par les chrétiens. Le récit explore ainsi les ressorts des bouleversements sociopolitiques liés à l'irruption européenne.

Le roman d'Albert Wendt, *Leaves of The Banyan Tree*, explore une situation similaire : le personnage de Tauiloapepe Mauga, un des matai du village samoan de Sapepe va transformer sa société. Dévoré par l'ambition et le désir d'être riche, il jalouse le seul commerçant du village, Malo. Il décide alors de créer une plantation qui sera appelée « *Leaves of the banyan tree* », mais pour arriver à ses fins, il sacrifie toutes les valeurs incarnées par son propre père, Tauiloapepe Laau et Toasa, le meilleur ami de ce dernier. Le défrichement des terres et la création de la plantation sont assimilés à un viol du caractère originel et sacré de la nature samoane, qui ne sera désormais plus respectée par les hommes, mais soumise à leurs ambitions matérielles. Le vieux Toasa, qui désapprouve l'ambition de Tauiloapepe, s'adresse en ces termes aux hommes venus défricher la forêt :

---

<sup>492</sup> VAIRAUMATI no Ra'iatea, *Arioi*, ed. Au Vent des Iles, 2001, pp. 62-63.

*“There she is,” Toasa said, sweeping his walking-stick across the bush. “No one has touched her before. Anyway no one who’s alive to tell us, eh ? She has remained pure since God created these islands. Line up ! »*

*All the men except Tauilopepe, who remained beside Toasa, formed a line at the foot of the green wall. “Remember, no one has touched her before!” Toasa shouted. The men advanced cautiously. “What are you waiting for, eh ? You don’t want to deflower her? You scared of her?” A few of the men laughed. Tauilopepe advanced to a short tree and chopped it down with one blow of his axe. “There, see that?” called Toasa. “It’s easy. She won’t scream and charge you in court with rape! Many of the others followed Tauilopepe’s example.”<sup>493</sup>*

Le défi lancé par Toasa, dernier gardien du sacré, des *aitu* qui vivent dans le « bush » et les montagnes est relevé par Tauilopepe, qui prend l’initiative et la responsabilité de détruire le monde ancien, là où les autres hommes se montrent timorés et inquiets. Ils suivent son exemple cependant, et c’est bientôt toute l’organisation sociale du village qui va s’en trouver bouleversée. Pour s’enrichir, Tauilopepe commence par utiliser son pouvoir coutumier pour faire travailler gratuitement les hommes de son *aiga*. Mais rapidement, la rivalité qui s’est installée entre lui et Malo nourrit une concurrence qui le contraint à payer la force de travail qu’il utilise. Les rapports marchands s’introduisent alors dans les relations coutumières.

Le roman figure ainsi la façon dont les générations successives ont transformé la vie sociale samoane, en utilisant à leur profit les situations nouvelles créées par la présence européenne. Toasa et le père de Tauilopepe incarnent un monde ancien, dominé par des croyances et des rapports de pouvoir fondés sur la coutume traditionnelle. Tauilopepe et Malo font de l’argent un nouveau facteur déterminant dans les relations sociopolitiques. Le fils légitime de Tauilopepe, Pepe, incarne quant à lui une nouvelle génération déchirée entre le sentiment de trahir la culture transmise par les grands-parents et le monde marchand – et urbain - dans lequel les choix de ses parents les ont projeté. Le petit fils de Tauilopepe, horriblement gâté, est un jeune prétentieux inepte et incapable. A la fin du roman, c’est une autre figure, beaucoup plus inquiétante, qui prend la relève : celle de Galupo, fils illégitime et sans scrupule de Tauilopepe humilié car non reconnu, avide de gloire et de pouvoir. Par sa naissance même, Galupo représente le péché initial de Tauilopepe. Il est né d’une relation

---

<sup>493</sup> WENDT Albert, *Leaves of the Banyan Tree*, p. 61. Proposition de traduction : « “La voilà”, dit Toasa, balayant la forêt de sa canne. » Personne ne l’a jamais touchée. Du moins personne qui soit en vie pour nous le dire, hein ? Elle est restée pure depuis que dieu a créé ces îles. En ligne ! »

« Tous les hommes sauf Tauilopepe, qui resta à côté de Toasa, se mirent en ligne au pied du mur de verdure. « Rappelez-vous, personne ne l’a jamais touchée ! », cria Toasa. Les hommes s’avancèrent prudemment. « Qu’est-ce que vous attendez, hein ? Vous ne voulez pas la déflorer ? Vous avez peur d’elle ? Quelques hommes se mirent à rire. Tauilopepe s’avança jusqu’à un petit arbre et l’abattit d’un coup de sa hache. « Voilà, vous voyez », cria Toasa. « C’est facile. Elle ne va pas crier et porter plainte au tribunal pour viol. » Beaucoup d’autres suivirent l’exemple de Tauilopepe. »

adultère entre Tauilo pepe et Moa, la femme de Malo, que Tauilo pepe a abusée et exploitée avant de l'abandonner, car il lui était nécessaire de voler à Malo suffisamment d'argent pour créer sa propre exploitation. Galupo est donc le résultat de l'avidité et de l'absence de scrupules de Tauilo pepe. Le roman dessine ainsi une sorte de parcours historique, qui évoque le déclin des élites traditionnelles sous l'effet du pouvoir nouveau amené par l'argent et l'émergence d'une nouvelle élite, née de la destruction des valeurs sociales antérieures et dépourvues de tout sens de l'intérêt collectif, qu'elle soit ivre de suffisance et de sottise (Lalolagi) ou assoiffée de vengeance (Galupo).

La transformation des rapports de force et l'émergence de nouvelles élites, d'autant plus illégitimes qu'elles sont dangereuses n'est pas un thème propre à l'œuvre d'Albert Wendt. On le retrouve dans le premier roman de l'écrivain papou Russell Soaba, intitulé *Maiba*.<sup>494</sup> L'héroïne, Maiba, dernière représentante de la chefferie légitime, assiste à la dégradation des relations sociales dans son village, au moment où de nouveaux pouvoirs, fondés sur l'argent qui permet d'acquérir des armes, s'y imposent.

On observe dans les pièces de Pierre Gope le même pessimisme quant à ce que les hommes font de l'histoire : dans *Où est le droit/Okorenetit ?*, Corilen dénonce une coutume vidée de son sens par des vieillards ivrognes qui ne possèdent plus la « parole vraie ».<sup>495</sup> Dans *Le dernier Crépuscule*, un jeune chargé de mission kanak incarne une nouvelle génération diplômée qui manifeste son mépris des ancêtres et son absence de scrupule et accepte de vendre ses terres.<sup>496</sup>

Si la colonisation porte une lourde responsabilité dans les processus de destruction qui sont mis en scène, il n'en reste pas moins que les personnages océaniens sont présentés comme des acteurs à part entière de cette histoire, qu'ils choisissent de résister à ses dangers ou qu'ils prennent une part active et intéressée à ses développements les plus inquiétants.

La restauration de la responsabilité historique océanienne invite ainsi à s'interroger sur le statut de l'action humaine : peut-elle prétendre à la liberté, qui ferait de l'histoire l'œuvre des hommes, ou est-elle dominée par une forme de déterminisme ?

---

<sup>494</sup> SOABA Russell, *Maiba*, op. cit.

<sup>495</sup> GOPE Pierre, *Où est le Droit ?/Okorenetit ?*, Grain de sable, 1997, pp. 23-24.

<sup>496</sup> GOPE Pierre, *Le dernier Crépuscule*, Grain de sable, 2001, pp. 26-35.



## **7.2. Agir dans l'histoire, entre liberté et déterminisme.**

Interroger le caractère libre ou déterminé de l'action humaine implique d'abord d'explorer la condition historique et culturelle du personnage et de l'identité qui lui est attribuée. Les choix varient fortement d'un écrivain à l'autre, de l'affirmation d'une plasticité de l'identité individuelle, soumise au temps, à la mise en scène de personnages-archétypes qui incarnent une identité collective océanienne intangible.

### a) La condition historique du personnage.

Quelle est l'influence du contexte historique et du temps sur l'identité des personnages des récits de fiction océaniens ? Se trouve engagé ici un premier aspect de la dimension historique du personnage, au sens où son identité et son action sont, en partie au moins, le résultat des circonstances propres à une époque. La question de l'évolution du caractère et de la transformation morale et psychologique du personnage au fil de la diégèse est importante, puisqu'en soumettant le personnage à l'influence du temps, elle récuse l'éventualité d'une identité figée et intemporelle pour faire du personnage le produit d'une durée. L'identité historique du personnage peut également se manifester dans ce qu'il hérite du passé et de ses ancêtres : un ensemble de traits identitaires constants ou des traumatismes enfouis qui traversent les époques et que le personnage actualise.

Entre le postulat essentialiste d'une identité culturelle intemporelle et les fractures imposées par les circonstances historiques qui la rendent aléatoire, les récits de fiction explorent des voies diverses à la recherche des fils qui relient le passé au présent.

Bien des récits de fiction mettent en évidence le caractère dynamique des identités océaniques contemporaines et rejoignent ainsi la position adoptée, par exemple, par Gabriel Poëdi :

*Jusqu'aux environs de 1950, il était difficile à un Kanak de bien vivre ; les différentes obligations imposées par la colonisation ont déstructuré profondément son identité et son organisation sociale. [...] ses relations sociales se sont déstructurées, son discours aussi n'est que le calque d'un dialogue fortement suggéré et par là même occasion son identité a perdu de sa contenance.*

*Aujourd'hui, le Kanak n'est plus seul dans son pays. Les nouveaux venus, les nouvelles lois ont fait de lui un exilé dans sa terre natale. Il progresse vers un relatif équilibre et par conséquent gagne de plus en plus en taille et en reconnaissance. L'identité kanak est le produit d'une rencontre de deux peuples sur la route du temps qui fuit vers le futur. Ainsi,*

*par la force des événements, le Kanak de demain sera le résultat de négociations entre les différentes composantes qui forment ce territoire et qui s'y intéressent.*<sup>497</sup>

Dans le roman ou la nouvelle, la caractérisation des personnages, dans la mesure où elle implique la construction d'une identité sociale et culturelle, pose la question de leur historicité. Sur ce point, les récits de fiction océaniques adoptent des stratégies assez différentes.

Sans doute faut-il évoquer d'abord le statut de personnages qui, confrontés aux aléas de l'histoire, témoignent cependant du caractère intemporel d'une identité culturelle. C'est le cas de bon nombre des personnages de Chantal Spitz qui semblent incarner une « âme » ou une essence polynésienne, indépendamment des circonstances historiques changeantes imposées par l'intrusion coloniale. Comme l'a montré Mounira Chatti dans son analyse du roman *L'Ile des Rêves écrasés*<sup>498</sup>, même si le roman prétend rendre ses prérogatives au point de vue polynésien, la construction des personnages semble échouer à lui rendre son originalité :

*[...] construire un point de vue ma'ohi ne saurait se limiter au fait de faire parler des narrateurs ou héros ma'ohi. Chez Chantal Spitz, tout se passe comme si l'enjeu de l'écriture était de savoir ce que représente le personnage ma'ohi dans le monde. Et quand ce personnage parle, il reprend à son compte, consciemment ou inconsciemment, les discours européens. Du coup, L'Ile des rêves écrasés est, dans une certaine mesure, la représentation d'une représentation qui la précède, qui l'excède, celle de la littérature occidentale sur le mythe de Tahiti.*

*Or un point de vue, par exemple ma'ohi exige de construire le personnage en tant que vision du monde et de lui-même. [...]*

*Dans L'Ile des rêves écrasés, cette conscience de soi et du monde semble précéder le héros, au lieu d'être pour l'auteur un objet de vision et de représentation.*<sup>499</sup>

Mounira Chatti cite ainsi ce passage du roman qui évoque l'enfance de Tematua dans le village de Maeva du roman et illustre la dimension intemporelle et idéale de l'identité sociale et culturelle polynésienne que met en scène Chantal Spitz :

*On y vit en communauté, au rythme calme de la nature, éternel recommencement du cycle de la lune, des étoiles et des marées. [...]*

*Ils sont heureux, tous ces enfants à moitié nus, dans cette nature généreuse, apprenant les gestes immémoriaux de leurs pères. [...] Naturellement, ils perpétuent ces gestes millénaires, transmis depuis l'aube des temps, par le geste et le verbe, connaissance de la nature mise en mémoire jour après nuit.*<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> POEDI Gabriel, « Kōmō », in F. Angleviel, *101 mots pour comprendre la Nouvelle-Calédonie*, ed. Ile de Lumière, 1997, pp. 119-120.

<sup>498</sup> CHATTI Mounira, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'Ile des rêves écrasés* de Chantal Spitz », FILLOL Véronique et VERNAUDON Jacques eds., *Stéréotypes et représentations en Océanie*, 2005.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 225. L'analyse s'appuie sur la référence à Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*.

<sup>500</sup> SPITZ Chantal, *op. cit.*, p. 33.

L'histoire se dissout ici dans une éternité liée au temps des origines et qui reproduit le mythe d'une fusion de l'homme et de la nature. Or, ce mythe est aussi le rêve qui habite Tematua et ses descendants et qu'ils ne cessent de chercher à reproduire pour échapper à une histoire imposée par l'Occident, qui ne promet que malheur et destruction.

Le mythe d'un éternel bonheur conforme à la nature se réactualise dans les personnages autour du thème de l'épanouissement et de la complétude sexuelle que Terii, un jeune tahitien, fait découvrir à Laura officier français chargée de travailler sur le site des essais nucléaires. Quoi qu'il en soit des bouleversements collectifs et individuels des personnages, Terii et Tetiare restent porteurs de ce « rêve », cette identité heureuse et millénaire :

*Le rêve est toujours vivant. Il leur paraît seulement parfois un peu moins lumineux. Mais l'espoir est là, que peut-être les enfants réussiront là où eux ont failli.*<sup>501</sup>

Face aux menaces de destruction qui pèse sur les hommes et leurs « rêves » ne cesse de s'affirmer la renaissance à venir de l'identité mao'hi éternelle :

*La déchirure de notre peuple orphelin  
Exilé sur notre Terre d'éternité  
Ensemencée des rêves d'or de nos Pères  
Nous a rendus étrangers à nous-mêmes*

*Mais voici que se lève un nouveau jour  
Dans lequel se dressent nos enfants  
Plus forts, plus dignes que leurs parents  
Avec au fond du corps la fierté de ce qu'ils sont  
Différents les uns des autres  
Beaux et fiers Mao'hi de toujours.*<sup>502</sup>

Chez Chantal Spitz, l'opposition binaire entre identité millénaire et aliénation, entre harmonie éternelle et destruction dénie toute historicité du personnage : celui-ci est soit ce qu'il a, à travers ses pères, toujours été, soit il est voué à la destruction, comme Eritapeta, la sœur de Tetiare et Terii qui se renie et se détruit en refusant d'assumer sa passion pour Tihoti, un jeune Maohi pauvre et sans instruction,<sup>503</sup> ou encore comme Yves, le héros du roman *Hombo*, privé dès sa naissance de son nom, Vehiata, et ainsi de sa véritable identité par un père soucieux de faciliter son insertion dans la « *tradition nouvelle* ».<sup>504</sup> L'action des personnages de Chantal Spitz est ainsi déterminée par une identité sociale et culturelle

---

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 90-91.

<sup>504</sup> SPITZ Chantal, *Hombo*, pp. 15-16.

intangibles, qu'ils la vivent de leur mieux ou qu'ils meurent lentement de l'avoir perdue. L'histoire et le changement sont compris comme un procès de corruption et de destruction face auquel ne se dresse qu'une alternative : restaurer l'identité maohi perdue, menacée, relever « *les rêves écrasés* ».

Si la question de la destruction hante également les romans d'Albert Wendt, il faut cependant remarquer que la représentation qu'il propose de ses personnages est très différente de celle de Chantal Spitz. Les romans d'Albert Wendt ne cessent en effet d'exhiber leur caractère historique, en explorant notamment avec une grande constance les effets de la christianisation sur la société samoane. C'est l'un des thèmes qui font l'originalité de l'œuvre d'Albert Wendt, car peu d'écrivains l'interrogent : chez Chantal Spitz, les liens du christianisme et de la culture de Ruahine ne sont pas discutés, ils forment un tout, comme le récit de la genèse ouvre le roman au même titre que le récit maohi des origines. Chez Déwé Gorodé, la question de l'évangélisation est traitée rapidement, « *la nouvelle religion* » étant soit renvoyée à une façon de plus d'asservir les femmes devenues des « *Eva mordues par le serpent* »<sup>505</sup>, soit pensée en termes d'aliénation, son seul mérite étant de donner la possibilité de vivre des valeurs de partage avec sa communauté.

Le roman *Mango's Kiss* place au premier plan l'historicité de l'identité samoane et notamment le rôle du christianisme. A nouveau, deux figures antinomiques et complémentaires forment un couple d'amis : Mautu le pasteur samoan, défiant à l'égard des vestiges de pratiques païennes et Barker, l'Européen qui renie le Dieu chrétien. C'est alors l'européen qui fait figure de sauvage face au Samoan devenu chrétien :

*'I wish my children were like Pele. The brats are total savages!' Barker said. Poto looked hurt.*

*'Like their father perhaps,' Mautu quipped.*

*'I'm not a savage!' Barker pretended to be hurt.*

*'You are a papalagi savage!' Poto joked.*

*'You don't believe in the English God. Or English civilisation. You don't respect other papalagi, not even the missionary, so Poto is right : you are a papalagi savage,' Mautu said.*<sup>506</sup>

---

<sup>505</sup> Déwé GORODE, « Utê Mûrûnû », p. 21.

<sup>506</sup> WENDT Albert, *Mango's Kiss*, p. 70. Traduction (Jean-Pierre Durix, pp. 116-117) : « - *Si seulement mes enfants ressemblaient à Pele ! Ces garnements sont des sauvages incontrôlables, dit Barker. Poto semblait vexée.*

- *Comme leur père, peut-être, lança Mautu malicieusement.*

- *Je ne suis pas un sauvage ! répondit Barker en feignant d'être offensé.*

- *Tu es un sauvage papalagi ! déclara Poto sur le ton de la plaisanterie.*

- *Tu n'adores pas le Dieu anglais ni la civilisation anglaise. Tu ne respectes pas les autres Papalagi, pas même les missionnaires. Donc Poto a raison ; tu es un sauvage papalagi, dit Mautu. »*

En lui donnant accès à sa langue et à sa culture, notamment littéraire, Barker donne à Mautu le sens de la liberté et lui permet de se réapproprier le passé de sa culture et de sa société, éclipsé par l'évangélisation. Il apparaît ainsi qu'aucun processus n'est parfaitement linéaire : si tous les romans d'Albert Wendt convergent pour illustrer le poids du christianisme sur la société samoane, bien des personnages restent habités par d'autres liens spirituels hérités du passé. Dans *Mango's Kiss*, la fille aînée de Mautu, Peleiupu reste malgré son éducation chrétienne très sensible à la présence des esprits (*aitu*) et s'intéresse aux pratiques ancestrales. Elle se rapproche d'une guérisseuse nommée Filivai pour mieux comprendre les réalités invisibles auxquelles elle est sensible. Le narrateur s'attarde alors sur la conscience qu'a Peleiupu des influences à la fois contradictoires et syncrétiques qui traversent la société de la fin du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècle :

*Later in her life, Peleiupu would observe that her people's belief in the Christian Atua, the Holy Spirit, was only the top third of a pyramid that included, in its three-dimensional body and belly, a feared assembly of savage aitu, sauali'i, sauai and the papalagi introduced ghosts, vampires, Frankensteins, demons, devils and Satan. Linked to this observation would come the perception that all living creatures were part of a world inhabited by other beings that were visible and invisible, benevolent and destructive. Now that they were Christians, the Satoans tried not to discuss those other beings within Mautu's hearing. From what Peleiupu had heard and observed, she knew that many Satoans, especially the elders, sometimes met and talked with some of the spirits of their ancestors, at times suffered the wrath of those spirits, and were sometimes possessed by them. Even her parents, who professed utter faith in reason and the Bible, were not free of the feared menagerie that inhabited the murky depths of the pyramid. To her death Lalaga would deny the existence of the menagerie but Peleiupu knew she feared its existence. On the other hand, her father whose ancestors had been taulaaitu, as he read more would come to believe more profoundly and without fear in what he would call 'that other reality', in which dwelled the banished spirits of his taulaaitu ancestors and their Atua Fatutapu and all the other presences and spirits.<sup>507</sup>*

---

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 80. Traduction (Jean-Pierre Durix pp. 133-134) : « Plus tard dans sa vie, Peleiupu remarquerait que la foi que son peuple avait en l'atua chrétien, l'Esprit Saint, ne constituait que le troisième et dernier étage d'une pyramide qui incluait dans son corps, dans son ventre tridimensionnel, un cortège redouté d'aitu sauvages, de sauali'i, les sauai, les fantômes introduits par les Papalagi, les vampires, Frankenstein, les démons et Satan. En rapport avec ce constat, elle se rendait compte que toutes les créatures vivantes faisaient partie d'un monde habité par d'autres êtres visibles et invisibles, bienfaisants et destructeurs. Maintenant qu'ils étaient chrétiens, les Satoans s'efforçaient de ne pas évoquer ces autres êtres en présence de Mautu. En se fondant sur ses propres observations et sur ce que les gens disaient, Peleiupu savait que de nombreux Satoans, surtout les anciens, se réunissaient parfois et conversaient avec les esprits de leurs ancêtres. Il arrivait qu'ils encouraient la colère de ces esprits et qu'ils soient possédés par eux. Même leurs parents, qui professaient une foi indéfectible en la raison et dans la Bible, n'étaient pas totalement épargnés par cette ménagerie qui peuplait les profondeurs troubles de la pyramide. Jusqu'à sa mort, Lalaga jurerait que cette ménagerie n'existait pas mais Peleiupu savait que Lalaga les redoutait. D'un autre côté, leur père, dont les ancêtres avaient été des taulaaitu, à mesure que ses lectures s'approfondissaient, allait croire plus fort et sans aucune crainte à ce qu'il appelait « l'autre réalité », où résidaient les esprits exilés de ses ancêtres taulaaitu et leur Atua Fatutapu en compagnie des autres présences, des esprits divers. »

Les personnages incarnent ainsi différents modes de négociation d'une identité culturelle que l'histoire a rendue complexe. Au refus angoissé du passé païen incarné par Lalaga, épouse de pasteur et mère de famille ayant reçu une éducation chrétienne exemplaire, s'oppose la figure de Barker, le *papalagi* qui a renoncé au Dieu chrétien, peut-être parce qu'il a pu mesurer l'hypocrisie de ceux qui prétendent le servir - l'identité et les choix du personnage sont bien le produit du temps vécu. Entre ces deux pôles se situent une gamme de stratégies sociales et culturelles, depuis le double jeu de la majorité des habitants de Satoa, à la conciliation silencieuse que tend à vivre Mautu en passant par la révolte de Peleiupu, adolescente en quête de liberté. Les héros du roman ne sauraient donc être réduits à un archétype de l'identité « *satoane* » : ils en illustrent plutôt la complexité. Le personnage de Peleiupu défie ainsi la représentation attendue de la fille samoane, chrétienne soumise et dévouée : dès le premier chapitre du roman, sa capacité à faire des choix opposés à l'éducation chrétienne qu'elle a reçue se manifeste lorsqu'elle étouffe son petit frère malade pour abrégé ses souffrances. Mais là encore, Albert Wendt semble récuser toute représentation binaire : Peleiupu n'incarne pas une hypothétique identité précoloniale. Elle est avant tout un personnage libre qui s'adapte au fil de l'histoire : elle choisit d'épouser le fils métis de Barker et lance son village dans la modernité en créant un magasin prospère. La quête et le sens des racines ne l'empêche pas de devenir, à certains égards, plus « européenne » que son mari dans ses choix d'adulte. L'identité des personnages est donc évolutive : Peleiupu est d'ailleurs très vite perçue par Barker comme capable d'une grande adaptation. Son intelligence et sa volonté font d'elle une adolescente intransigeante, puis une femme de caractère autoritaire. L'évolution des personnages est parfois signalée de façon brutale : ainsi, Lalaga, souvent défiante vis-à-vis du passé païen, semble dans sa vieillesse comprendre et partager la curiosité de Mautu pour « *the time of darkness* ». <sup>508</sup> Ce revirement inattendu manifeste que l'identité des personnages d'Albert Wendt n'est jamais figée, mais qu'elle est le résultat d'interactions continues entre le sujet et son environnement social et humain.

Dans les romans de Witi Ihimaera, l'époque peut influencer le caractère des personnages : les débuts du Rock n' Roll encouragent la révolte de Siméon contre le poids des obligations familiales et la révolte menée par Te Kooti est évoquée dans les termes d'une guerre sainte, reconstituant le cadre de pensée historique dans lequel s'est inscrite l'action de ce leader religieux. Néanmoins, l'influence des circonstances et des systèmes de pensée dominants à

---

<sup>508</sup> Il s'agit d'une expression de Vilsoni Hereniko qui figure dans un article intitulé « *Representations of cultural identities* » et publié dans *Tides of history, op. cit.*

une époque est largement contrebalancée par le fait que se transmettent d'une génération à l'autre des traits identitaires permanents qui relativisent le caractère mouvant de l'identité des personnages. La question religieuse est ainsi abordée très différemment chez Witi Ihimaera et chez Albert Wendt : là où elle est associée à une rupture historique qui débouche sur une coexistence implicite, contradictoire et mouvante de plusieurs univers culturels – païen et chrétien – chez Albert Wendt, Witi Ihimaera insiste plutôt sur le caractère syncrétique des nouvelles religions. La vision du monde de Te Kooti, leader de la foi *Ringatu*, se déploie comme un ensemble cohérent et univoque. Elle puise ses racines dans une identité et une culture maori qui refuse la soumission et s'est totalement approprié l'influence biblique qu'elle a reprise à son compte. Le peuple maori est assimilé au peuple élu, en lutte pour se libérer de l'esclavage de Pharaon. Si ce système de pensée est le fruit d'une époque, il n'est jamais qu'un des habits du *mana* maori qui s'affirme avec constance d'une génération à l'autre et contre lequel l'histoire et ses aléas ne peuvent rien.

A la différence d'Albert Wendt, l'identité personnelle des personnages est peu mouvante dans les romans de Witi Ihimaera : non seulement leur caractère et leurs motivations restent assez constantes, mais de plus, les récits ne cessent d'illustrer la résurgence d'une génération à l'autre des mêmes traits de personnalité qui ramènent l'identité de l'individu à celle de ses ancêtres : Tamatea est à bien des égards une réactualisation d'Artémis qui affirme « *l'avoir fait à son image* »<sup>509</sup>, voire de Tiana dont il a, selon sa femme Regan, parfois la cruauté.<sup>510</sup> Même lorsque les romans, comme *The Whale Rider* ou *Bulibasha King of the Gipsies* évoquent un conflit des générations et la lutte d'un personnage pour être reconnu dans son identité par ses ascendants – souvent leur grand-père -, ils signalent dans le même temps une filiation morale et psychologique : si Siméon ou Kahu affrontent leur grand-père respectif, c'est parce qu'ils en sont les héritiers les plus évidents et que la force de leurs caractères les mène au conflit. Les circonstances historiques peuvent être changeantes, l'identité du personnage se construit néanmoins sur la base de traits identitaires qui traversent les époques et postulent la permanence du *mana* familial. Cependant, si l'identité morale et spirituelle des personnages est transmise de génération en génération, leur identité sociale et la façon dont ils actualisent ce qu'ils sont est variable. L'affirmation d'une continuité culturelle va donc de pair avec l'adaptation à un contexte historique mobile chez Witi Ihimaera.

Dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Utê Mûrûnû », les héroïnes successives affirment avec force leur identité et leurs choix personnels, en s'opposant aux choix que la tradition leur

---

<sup>509</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, p. 13.

<sup>510</sup> IHIMEARA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 55.

impose, mais elles n'en restent pas moins une figure générique idéale de la femme kanak, dont elles définissent une éthique fondée sur des « *paroles féminines* », « *partage, solidarité, humilité* », <sup>511</sup> et sur un appel à la résistance. Cette identité garde une permanence d'une génération à l'autre et, là encore, semble peu sensible au contexte historique. Comme chez Witi Ihimaera, les personnages actualisent une identité et une éthique ancestrales, qui guident leur action, et qu'ils adaptent à des circonstances nouvelles.

Certaines nouvelles, comme « Dos Montes... » par exemple, mettent en évidence une incommunicabilité entre les individus, liée aux divergences de leur identité et de leurs histoires. La narratrice de la nouvelle, une jeune résistante chilienne à la dictature de Pinochet est ainsi renvoyée à son passé colonial par Katie, une militante mélanésienne originaire d'Irian Jaya, avec laquelle elle croyait partager l'essentiel de ses valeurs :

*Tu es bien une descendante de ces conquistadors qui, non contents de nous avoir tranché la langue à l'ombre de la croix, voudraient encore qu'on leur parle ! Tu as perdu les tiens, tu t'es exilée ici en terre aborigène, OK, mais savais-tu seulement un mot de la langue de la vieille Araucan que tu croisais chaque matin à Santiago ? Sais-tu, au moins, que depuis des siècles, elle, elle est en exil dans son propre pays ?*<sup>512</sup>

Dans la suite de la nouvelle, Katie prend la décision de retourner combattre dans son pays – décision difficile à comprendre pour la narratrice tant elle est suicidaire. Cette décision s'appuie sur une logique militante, avec laquelle se conjugue l'appel des racines : « [...] *au bout du chemin, l'attendaient ses montagnes altières et ses majestueuses cascades de West-Papua* ». <sup>513</sup> Le passé et les racines jouent un rôle majeur dans la construction des personnages et dans la motivation de leur action dans les nouvelles de Déwé Gorodé. De ce fait, ses personnages sont bien le produit du temps, mais moins par leurs transformations et évolutions psychologiques que par leur inflexible fidélité à leurs origines. Les personnages de Déwé Gorodé sont pour une grande part déterminés par une éthique et l'injonction au devoir de mémoire. Le registre nostalgique occupe d'ailleurs une place importante dans un recueil tel que *Sous les Cendres des conqués*. Le rapport au temps des personnages est donc pour une large part dominé par la nécessité de résister à une usure qui arracherait le sujet à ses origines ou de défendre une manière de vivre qui permette de rester fidèle à une éthique ancestrale.

Chez Patricia Grace, l'histoire pèse de tout son poids sur le destin et l'identité des personnages. Dans le roman *Baby No-Eyes*, Gran Kura explique que sa génération, traumatisée par la stigmatisation de la culture et de la langue maori, a cru mettre ses enfants à

---

<sup>511</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 21.

<sup>512</sup> GORODE Déwé, « Dos Montes... », p. 85.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 87.



l'abri en niant leurs origines. Ce choix a eu des conséquences désastreuses : le personnage de Shane incarne la révolte mortifère d'une génération acculturée. Mais les personnages peuvent être aussi libérés du passé par la parole : le récit des traumatismes vécus par Gran Kura ne parvient pas à sauver Shane de la destruction, mais il engage ceux qui restent sur la voie d'une reconstruction qui prend en compte les blessures du passé et s'efforce de les surmonter. Les personnages sont ainsi conduits par le passé, que celui-ci les détermine à leur insu ou qu'ils choisissent d'en réparer les erreurs. Le poids du passé ne relève cependant pas d'une fatalité inexorable : les personnages de Patricia Grace sont en constante évolution, ne serait-ce que par leur capacité à reprendre en main leur destin, quels que soient les drames qu'ils traversent.

La capacité à évoluer et à changer des personnages est également un des aspects les plus marquants du premier roman de Patricia Grace, *Mutuwhenua*. Le roman explore la question du rapport entre les cultures au sein d'un couple mixte. Patricia Grace aborde ici un thème que traite également Déwé Gorodé dans sa nouvelle « Où vas-tu Mûû ? ». Mais là où le roman de Patricia Grace figure la possibilité de dépasser les antagonismes ethniques et coloniaux au sein du couple, la nouvelle de Déwé Gorodé illustre leur irréductibilité : la relation amoureuse n'est que duperie, exploitation de la femme kanak par un homme européen qui ne la respecte pas. Le roman de Patricia Grace ne verse cependant pas dans l'angélisme ; les foyers de tension entre les communautés sont nettement identifiés et explorés : méconnaissance, voire mépris de la culture maori. L'éventualité que l'homme *pakeha* ait l'intention de profiter de la femme maori est d'ailleurs clairement évoquée et explique les réticences initiales du père de Ripeka à l'égard de Graeme. Mais les personnages sont d'abord en devenir, et le roman illustre à bien des égards une sorte de déconstruction des stéréotypes fondateurs.

Les deux récits émergent de contextes sociopolitiques différents, mais ils illustrent également une sensibilité politique différente. Patricia Grace s'attache de façon privilégiée à la diversité des choix et des attitudes humains de ses personnages, Déwé Gorodé place ses personnages au centre de rapports de force politiques et historiques qui les déterminent presque entièrement et laisse peu de place à la caractérisation psychologique. Mûû, narratrice devenue adulte, a changé, mais il s'agit moins d'une maturation que du dévoilement de ses illusions de jeunesse : elle a découvert à ses dépens l'exploitation et la trahison qui fondent la relation coloniale. Sous une forme apparemment plus « ouverte », l'injonction finale du roman de Patricia Grace n'en est cependant pas moins puissante : si l'homme blanc peut devenir protecteur – lui qui a si longtemps été prédateur – il devra cependant accepter de se plier à des choix culturels qui ne sont pas les siens. Il est contraint de reconnaître le poids du passé et des valeurs maori, sous la forme maléfique du retour des esprits comme sous la forme

positive de l'adoption (*whangai*) : Linda choisit en effet de confier son premier né à sa mère afin de conforter son lien à une terre et à un passé maori. A travers son enfant, l'homme blanc se donne à l'autre et inverse ainsi la relation coloniale de prédation qu'il avait instaurée. Le roman se conclut sur ce choix, dont on ne sait si Graeme sera capable de l'accepter : la question de la résolution du conflit culturel et de la viabilité de l'union reste donc en suspens, conditionnée à la capacité du personnage européen à s'adapter et à évoluer.

Bien évidemment, tout personnage de fiction est construit à partir de stéréotypes et de représentations socioculturelles : il est toujours issu de figures du discours. Cependant, le travail de complexification ou au contraire d'épuration du caractère des personnages, son aptitude à mûrir et à évoluer déterminent, au-delà du degré d'individualité du personnage, une conception des rapports historiques : souples et ouverts à toute évolution, malgré le poids des conflits passés lorsque les personnages ne cessent de se transformer au fil du temps, ils peuvent être aussi conçus comme figés autour de rapports de force entre dominants et dominés qui se répètent sans parvenir à se réduire. Ce constat devra ainsi être complété par une analyse des archétypes sur la base desquels sont construits les personnages pour déterminer les modèles de compréhension de l'histoire que proposent les récits.

L'influence de l'histoire sur la caractérisation des personnages joue ainsi sur différents plans : hommes et femmes d'une époque, déterminés par les circonstances historiques, ils ne témoignent pas tous de la même aptitude à évoluer et engagent du même coup la dimension historique de l'identité culturelle. Mais les personnages sont historiques également en tant qu'ils peuvent avoir la charge d'un passé « *qui ne passe pas* » et pèse sur leur vision du monde. Pour compléter notre compréhension de l'action humaine, il reste à s'interroger sur l'autonomie du personnage, ses motivations et sur le statut des agents historiques : qui fait l'histoire, comment et pourquoi ? Les représentations de l'agir humain sont tributaires des conceptions dominantes de l'histoire : il importe d'interroger ces représentations pour mieux comprendre quelle philosophie de l'histoire émerge des récits de fiction océaniens.

#### b) Liberté et déterminisme : l'histoire, l'individu et le groupe

En Occident, la responsabilité historique s'est longtemps confondue avec l'initiative politique réservée à une élite. En effet, du point de vue d'une histoire traditionnellement politique, seuls les « *Grands* » étaient dignes du pouvoir, de la tragédie et d'une responsabilité historique. G. Gengembre écrit ainsi :

*L'Histoire fut longtemps pensée, et dans une certaine mesure continue de l'être, comme une confrontation entre les hommes, et le produit des rencontres entre les volontés. De là le privilège accordé aux grands hommes. Se trouvant au centre des décisions, leurs actions deviennent la matière de l'Histoire et aussi du récit. [...] Comme l'individu a le pouvoir de changer les choses et l'ordre du monde, il possède un extraordinaire potentiel de personnage de fiction.*<sup>514</sup>

Au XIX<sup>ème</sup> siècle le héros romantique peut être un enfant du peuple et plus nécessairement un prince, comme en témoignent bien des œuvres romantiques ; mais il faut attendre l'émergence d'une conscience des rapports de classe, puis l'école des Annales pour que l'accent se déplace d'une l'histoire politique focalisée sur l'individu vers une histoire économique sociale, qui assigne aux masses et aux dynamiques collectives un rôle historique.

Dans le contexte océanien, les écrivains doivent faire face à d'autres représentations : la négation de l'historicité des sociétés océaniques s'est appuyée sur une disqualification de l'individualité et l'idée que le sujet océanien ne saurait être pensé hors du groupe. La mise en scène de l'histoire océanienne, au-delà de la reconnaissance de la responsabilité historique des Océaniens, doit alors ruiner un stéréotype largement véhiculé par les Européens : celui d'une dilution de l'individu dans une communauté monolithique qui lui refuserait toute initiative. Le refus de reconnaître la responsabilité historique océanienne est d'ailleurs étroitement lié à ce stéréotype : dépourvu d'individualité, l'Océanien ne saurait être un agent politique – et donc historique.<sup>515</sup>

Les récits de fiction océaniques ont donc à se situer entre des pôles contradictoires de représentation de la responsabilité historique. La figuration des rapports entre l'individu et le groupe doit faire l'objet d'investigations si l'on s'interroge sur le statut d'agent historique du personnage océanien. Est-il déterminé par une appartenance ou des rapports de force collectifs qui le dépassent ? Ou bien conserve-t-il, de par sa singularité, une liberté d'initiative historique ? La promotion de l'individualité des personnages fait partie des enjeux majeurs des œuvres de certains des écrivains océaniques tels qu'Albert Wendt, Witi Ihimaera ou Patricia Grace.

### ***La question de l'individualité et de la diversité humaine***

La contestation d'une vision uniforme du monde océanien, dont les individus seraient interchangeables, est très présente dans l'œuvre de Patricia Grace. Le soin apporté dans ses

---

<sup>514</sup> GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique, op. cit.*, p. 19.

<sup>515</sup> Voir *infra*, les analyses de B. Rigo dans *L'Altérité polynésienne*, p. 170.

romans et nouvelles à la caractérisation des personnages et aux relations qu'ils entretiennent témoigne d'une volonté d'illustrer leur singularité. A bien des égards, c'est une poétique centrée sur le personnage qui domine dans ses œuvres. Les rapports conflictuels entre les communautés ou la dimension politique ne sont pas effacés pour autant, mais ils sont articulés autour du parcours de figures humaines complexes, dont l'épaisseur est nourrie, entre autres, par le fait que le foyer narratif circule d'un personnage à l'autre, donnant accès à leur intériorité et à la manière spécifique dont ils vivent le monde.

Le roman *Potiki* en est un bon exemple : l'intrigue relate l'opposition d'une communauté à un projet économique qui menace leurs terres. Elle est nourrie par la diversité des personnages qui participent de cette communauté. S'il y a bien unité, elle se construit à partir d'une diversité, illustrée notamment par les tempéraments bien différents des enfants d'Hemi et Roimata. Ainsi Hemi exprime-t-il sa conscience du caractère bien trempé de sa fille Tangimoana, qui lui rappelle un grand-père :

*His own daughter Tangi was like that too, never let anyone put her or her people down. Had such a clear view of what she stood for and nothing got past her. If she'd been round in Reuben's day she'd have been up there beside him spitting. He hoped his daughter wouldn't suffer too much for the sort of person she was.*<sup>516</sup>

Les individualités se manifestent dans la diversité des personnages et engagent leurs choix politiques : à Tangimoana la rebelle s'opposent les ouvriers maori employés sur le chantier de « *Mister dollarman* » aux dépens de ceux qui défendent leurs terres.<sup>517</sup> Mus par des traits de caractères ou des motivations contradictoires – la nécessité de garder son emploi ou de défendre ses terres par exemple - les personnages font des choix de vie qui peuvent les éloigner les uns des autres et renvoient une image complexe de la réalité sociale et de ses dynamiques.

La mise en évidence de la diversité des membres qui constituent la communauté est également une manière de déjouer les préjugés racistes qui noient toujours l'individu dans une masse indifférenciée, supposée homogène, et qui endosse les mêmes stigmates. La nouvelle « *A Way of Talking* » dénonce ce type de discours raciste : la jeune narratrice emmène sa sœur Rose, présentée comme « *the hard-case in the family, the kamakama one, and the one*

---

<sup>516</sup> GRACE Patricia, *Potiki*, p. 66. Traduction (Hélène Devaux-Minié, pp.95-96) : « *Sa propre fille Tangi était ainsi, elle ne permettait jamais à personne de la rabaisser, ni elle ni son peuple. Elle avait une vision très claire de ce qu'elle représentait et rien ne lui échappait. Si elle avait appartenu à la génération de Reuben, elle se serait trouvée à ses côtés pour haranguer les siens. Oui, Tangimoana était ainsi. Il espérait que sa fille ne souffrirait pas trop d'être ce qu'elle était.* »

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 107.

with brains »<sup>518</sup> prendre le thé chez une couturière *pakeha*, Mrs Frazer. A la suite d'une réflexion désagréable de Jane Frazer qui explique à propos de son mari « *He's down the road getting the Maoris for scrub cutting* », Rose/Rohe s'insurge :

*"Don't they have a name?"*

*"What? Who?" » Jane was surprised and her face was getting pink.*

*"The people from down the road whom your husband is employing to cut scrub." Rose the stink thing, she was talking all pakehified.*

*"I don't know any of their names."*

*I was glaring at Rose because I wanted her to stop, but she was avoiding my looks and pretending to concentrate on her cigarette.*

*"Do they know yours?"*

*"Mine?"*

*"Your name."*

*"Well... yes."*

*"Yet you have never bothered to find out their names or to wonder whether or not they have any." »<sup>519</sup>*

Les noms impliquent ici la reconnaissance de l'identité personnelle de chacun, au-delà de son appartenance à un groupe voisin mais méconnu. Le refus de reconnaître l'autre dans sa singularité revient à l'enfermer dans une identité globale fortement stéréotypée. La nouvelle souligne avec insistance la diversité des identités singulières, en opposant les deux sœurs, Rose et Hera. Gênée par la réaction acide de sa sœur, Hera préfère garder le silence, même si elle aussi est froissée par les remarques de Mrs Frazer. Mais la réaction de Rose lui ouvre les yeux sur les blessures de cette dernière, qui affronte seule les préjugés racistes. La tendance coloniale à séparer les communautés sur la base de divergences culturelles supposées irréductibles et à attribuer une « mentalité » uniforme à tous les membres de cette communauté est donc ruinée par la mise en évidence de manières divergentes de s'inscrire dans le corps social.

---

<sup>518</sup> GRACE Patricia, « A way of Talking », *Collected Stories*, p. 11. Proposition de traduction : « "Ils n'ont pas de noms?" »

« *Quoi? qui?* », Jane était surprise et se mit à rougir.

« *Les gens en bas de la rue que votre mari emploie pour débrousser.* » Rose, la sale peste, elle parlait comme si elle était toute pakehifiée.

« *Je ne connais aucun de leurs noms.* »

*Je fixais Rose car je voulais qu'elle arrête, mais elle évitait mon regard et faisait mine de se concentrer sur sa cigarette.*

« *Connaissent-ils le vôtre?* »

« *Le mien?* »

« *Votre nom.* »

« *Eh bien, oui.* »

« *Et pourtant vous n'avez jamais pris la peine de demander leurs noms ou de chercher à savoir s'ils en avaient un.* " »

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 13.

Dans l'œuvre de Witi Ihimaera – en particulier des romans *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* – la diversité humaine est interne à chaque personnage et se manifeste dans la profonde ambivalence d'Artémis, de Tiana et du narrateur lui-même. Ces personnages puissants oscillent entre un rôle de protecteurs et une cruauté qui en font des menaces pour leur entourage. Le *mana* des personnages peut être aussi bénéfique que destructeur. Il s'ensuit que leurs prérogatives d'agents historiques peuvent s'exercer en bien comme en mal et restent incertaines, ouvertes aux possibles et à de multiples interprétations. Ainsi, le narrateur, qui par nature est supposé attirer la sympathie du lecteur, est-il accusé par des membres de sa propre famille d'être la cause de leurs malheurs. Sammy, le cousin de Tamatea s'adresse à lui en ces termes :

*"You are the cause of all our troubles, Tamatea", Sammy said. "You. Our uncle Alexis, his mate was all because of you. My sister Raina, her sickness also. Why? Because the old lady, our grandmother, she gave you our souls, Tamatea, and left us prone to all illness. Aunt Circe tried to prevent it, but you got everything. Everything."*<sup>520</sup>

L'hostilité d'une partie des siens à son égard s'oppose à la chaleur des relations familiales évoquée par ailleurs et place le narrateur dans une relation ambivalente vis-à-vis de sa propre communauté : il semble chercher une position d'extériorité, par le biais de constants déplacements à l'étranger imposés par sa carrière de diplomate ou en faisant de son mariage avec Regan, une *Pakeha*, le véritable centre de sa vie ou. Mais où qu'il soit, la communauté se rappelle à lui et absorbe son énergie.

Si les violentes accusations de Sammy sont récusées par la mère de ce dernier, le narrateur semble conscient de sa propre ambivalence et de son aptitude à la cruauté. Son épouse elle aussi perçoit cette double dimension :

*"People say you're like Riripeti. But sometimes, like last night when you yelled at the girls, I wonder -"*  
*My fists were clenching and unclenching. Don't say it, Regan.*  
*"There's a cruelty in you that makes you more like Tiana."*<sup>521</sup>

Le double héritage de sa grand-mère et de sa mère fait de Tamatea une figure aussi puissante qu'ambivalente. Mais chacune de ces femmes, dont le récit nous dit qu'elles n'ont

---

<sup>520</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 74. Proposition de traduction : « Tu es la cause de tous nos problèmes, Tamatea, dit Sammy. « Toi. Notre oncle Alexis, son mate, sa mort, c'était à cause de toi. Ma sœur Raina, sa maladie elle aussi. Pourquoi ? parce que la vieille femme, notre grand-mère, t'a donné nos âmes, Tamatea, et nous a abandonnés à tous les maux. Tante Circe a essayé de l'empêcher, mais c'est toi qui as tout obtenu. Tout. »

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 55. Proposition de traduction : « Les gens disent que tu es comme Riripeti. Mais parfois, comme hier soir quand tu as crié après les filles, je me demande... »  
*Mes poings se serraient et se desserraient. Ne le dis pas, Regan.*  
*« Il y a une cruauté en toi qui te fait plus ressembler à Tiana. »*

cessé de s'affronter pour s'accaparer Tamatea, est en elle-même ambiguë. Tiana ressent tous les dangers que courent ses enfants et en particulier son fils aîné. Elle le sauve ainsi d'une mort certaine en voyageant en rêve jusqu'à Venise où il passe des vacances avec sa femme Regan, bien qu'elle lui ait interdit de se rendre dans cette ville. Mais Tiana est aussi une mère violente qui maltraite ses enfants et le corps de Tamatea est couvert de cicatrices laissées par les coups de couteau qu'elle lui a infligés.

Si Riripeti, la « *matriarche* » apparaît au premier abord comme une figure plus uniformément positive, sa personnalité n'est pourtant pas dépourvue de zones d'ombre. Elle guide et défend sa communauté contre le pouvoir colonial, investissant dans ce combat toute son énergie et une partie de sa santé. Mais elle est également capable d'une grande indifférence, par exemple à l'égard de Tiana, qui manque de mourir en donnant naissance à Tamatea et pour laquelle elle n'a pas un regard. Elle pourrait bien aussi être à l'origine du mauvais sort qui s'acharne sur le clan Mahana. Le danger que Tamatea court en allant à Venise est explicitement relié au mystérieux séjour que Riripeti y a fait dans sa jeunesse et à une faute qui aurait alors été commise :

*Riripeti. It must have to do with Riripeti. She was here sixteen years. Something must have happened during that time which still hasn't been paid for. This must be why Tiana didn't want me to come. There is always a reckoning. Always.*<sup>522</sup>

Cette ambivalence des personnages est liée à la présence sous-jacente d'une puissance de destruction qui nourrit la dimension tragique des intrigues et des destins : leur bienveillance et leurs valeurs sont constamment menacées par la violence et le désordre qui peuvent les transformer. La diversité des points de vue adoptés dans les romans renforce les incertitudes de tout jugement sur les personnages. Ainsi, Riripeti, après avoir été au service de sa communauté et avoir été adulée en retour est-elle perçue dans ses dernières années comme un tyran insensé :

*Around March 1957, the fights at the homestead escalated to terrorising proportions. The fights were always about the imposition of Riripeti's will upon the future and her railings against any protestations against that will. My aunts and uncles have never spoken of that time. They prefer to remember their mother as the Madonna and not as the monster. They prefer to remember her as the Spider Woman weaving great webs and not as the Spider Mother devouring her young to ensure her own ambition. The spirit of Clytemnestra had invaded the soul of Riripeti. The House of Atreus was in its decline and fall.*<sup>523</sup>

---

<sup>522</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 99. Proposition de traduction : « *Riripeti. Ça doit avoir un lien avec Riripeti. Elle a passé seize ans ici. Durant ces années il a dû se passer quelque chose pour laquelle la dette n'a toujours pas été payée. Ce doit être la raison pour laquelle Tiana ne voulait pas que je vienne. Il y a toujours un compte à rendre. Toujours.* »

Chez Witi Ihimaera, la diversité est donc interne au personnage et rend l'avenir indécidable. La manifestation de l'altérité intérieure aux protagonistes ouvre ainsi sur une historicité incertaine et potentiellement tragique, lorsque les forces les plus négatives qui habitent les hommes se déchaînent. Le narrateur se trouve ainsi lancé dans une quête qui doit lui permettre de mieux se connaître lui-même en éclairant les ressorts de l'histoire familiale.

Dans les récits de Déwé Gorodé, l'affirmation de la diversité des individualités est présente, mais cela ne va pas sans réserve. La caractérisation des personnages, on l'a dit, reste assez générale. Les personnages ne sont guère ambigus, et lorsqu'ils se confrontent, ils incarnent des idées ou des choix historiques : la résistance héroïque ou la trahison par exemple. La réticence à les nommer entrave également leur individualisation : ils sont généralement dépourvus de nom de famille ou de clan et portent des prénoms communs, Tom ou Léna, par exemple, dans le roman *L'Épave*. Dans la mesure où ces prénoms courants se transmettent d'une génération à l'autre, ils contribuent à faire des personnages de ce roman des archétypes du féminin et du masculin et réduisent la différenciation psychologique et sociale des personnages.

La caractérisation psychologique n'est pas un ressort fondamental des récits de Déwé Gorodé. Ainsi, dans la nouvelle « Où vas-tu Mûû ? », les personnages sont exclusivement définis par leur statut social et familial : Mûû, la narratrice, une adolescente amoureuse qui ment à ses grands-parents, la grand-mère discrète et bienveillante, le grand-père, le meilleur des hommes quand il n'est pas ivre, la cousine alibi, le cousin sévère et attentif, l'amant, fils de colons, qui trahira sa fiancée kanak. L'intrigue amoureuse est évidée ici de tout enjeu psychologique : elle illustre des rapports de domination politiques et l'issue en est déterminée à l'avance, comme l'indiquent les paroles de mise en garde que Téâ, le cousin de Mûû lui adresse :

*Vous perdez votre temps à courir après les jeunes blancs. Ils ne fréquentent les femmes noires que la durée de leur plaisir. Quand ils vous emmènent chez eux, c'est juste pour vous abandonner dans la basse-cour avec leurs poules, leurs chiens et leurs cochons. Une fois qu'ils se sont bien servis de vous, ils vous rejettent comme de vieux torchons.*<sup>524</sup>

---

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 273. Proposition de traduction : « Vers mars 1957, les disputes à la maison connurent une escalade dans des proportions terrifiantes. L'objet des disputes était toujours ce qu'imposait pour l'avenir la volonté de Riripeti qui se répandait en invectives contre toute opposition à sa volonté. Mes tantes et mes oncles n'ont jamais parlé de cette époque. Ils préférèrent garder le souvenir de leur mère comme celui de la Madone et non celui d'un monstre. Ils préférèrent se souvenir d'elle comme la femme araignée qui tissait de superbes toiles et non comme la mère araignée qui dévorait ses petits pour garantir ses propres ambitions. L'esprit de Clytemnestre avait envahi l'âme de Riripeti. La maison des Atrides était à l'heure de son déclin et de sa chute. »

<sup>524</sup> GORODE, « Où vas-tu Mûû ? », p. 17.



La prédiction se révèle exacte car Gilles abandonne Mûu pour épouser une jeune femme européenne. Le comportement des personnages est prévisible car déterminé par leur identité sociale et culturelle autant que par le rapport de domination colonial auquel nul ne peut échapper. Les personnages se trouvent alors ramenés à des parcours de vie déjà balisés : Mûu épouse son cousin selon la coutume et se trouve engagée vingt ans plus tard dans le mouvement indépendantiste à travers son fils.

La figuration des rapports humains chez Déwé Gorodé est donc fondée sur une lecture politique de l'espace socioculturel qui laisse peu de place au caractère individuel des personnages. S'il y a bien une diversité des figures et des postures, c'est essentiellement d'une diversité politique, établie sur des lignes de fracture, qu'il s'agit. Dans la nouvelle « Affaire classée », le monde kanak colonisé s'oppose à la domination du colonisateur, dans le roman *L'Épave*, les femmes s'opposent à la domination des hommes. À côté de la ligne de front homme-femme, se dessine également une opposition « *traître* » / « *résistant* » à l'intérieur du monde kanak : à plusieurs reprises, la figure des « *traîtres* » qui collaborent avec le pouvoir colonial est évoquée en contrepoint de celles des protagonistes de romans et nouvelles.

La dimension stéréotypée ou archétypale du personnage est bien entendu une donnée commune à tout récit, qui se construit sur la base de représentations socioculturelles partagées, qu'il reconduit telles quelles ou réévalue. Cependant, les récits adoptent des stratégies narratives différentes, poussant plus ou moins loin l'individualisation des personnages. Lorsque les personnages incarnent un groupe social et sont faiblement individualisés, c'est la figuration, parfois didactique, des rapports sociopolitiques collectifs qui l'emporte dans le récit. Lorsque les personnages sont plus fortement individualisés, comme dans les romans de Patricia Grace ou de Witi Ihimaera, les récits, même s'ils n'évacuent pas le discours politique, semblent insister davantage sur la complexité sociale et psychologique du vécu historique océanien.

La figuration de la diversité des êtres et de leur manière d'appréhender le monde peut avoir pour enjeu la contestation des clichés occidentaux sur la « personnalité océanienne », mais elle ne s'y réduit pas. La prétendue uniformité du groupe stigmatisé ou minoré a eu aussi pour effet de nier la diversité des postures historiques adoptées. Or lorsque les récits océaniens mettent en scène l'histoire, ils réhabilitent le personnage océanien dans ses prérogatives de sujet tout autant qu'ils contestent un point de vue trop étroitement occidental. En cela, la caractérisation des personnages est d'une importance décisive, puisqu'elle engage son statut de sujet et la question de sa liberté.

### ***Liberté et déterminisme : l'individu et le groupe***

La réhabilitation de l'action historique océanienne passe par la mise en scène de la divergence des choix sociaux et politiques assumés par les Océaniens. Ce travail participe de la déconstruction d'un stéréotype abondamment développé par les Occidentaux pour qui, nous l'avons vu, les Océaniens n'existeraient que collectivement, et non individuellement. Bernard Rigo indique à ce propos :

*Le primat de la collectivité ne se fait pas contre l'individuation, il ne façonne pas une « persona », comme nous avons essayé de le montrer ; il est nécessaire à l'individuation, il fonde le sujet. Si nous avons parlé de holisme, c'est pour indiquer le primat de la relation sur l'entité mais pas au sens donné par L. Dumont d'un système idéologique « où la valeur se trouve dans la société comme un tout » et qui subordonne l'individu humain. Moins nœud relationnel que navette qui fait et défait le réseau, le sujet ne se dilue pas dans un monde mythique comme a pu le penser Maurice Leenhardt en son temps et comme le croient encore sur parole des penseurs contemporains.<sup>525</sup>*

B. Rigo poursuit sa réflexion en montrant qu'une éthique de l'héroïsme prévaut dans la pensée polynésienne, le destin du sujet n'étant jamais scellé d'avance, mais au contraire, caractérisé par sa plasticité et la place accordée à « *l'exploit personnel* ». <sup>526</sup>

On peut émettre l'hypothèse qu'en rétablissant le personnage océanien dans un statut d'agent, les récits de fiction océaniens explorent et cherchent à configurer une conception culturelle de l'action et du sujet humains, dans ses rapports avec la collectivité. En ce qui concerne la figuration de l'histoire océanienne, la répartition des responsabilités individuelles et collectives soulève des questions fondamentales, notamment dès qu'il s'agit de rompre avec les clichés véhiculés par les discours occidentaux sur l'identité océanienne.

La diversité des attitudes sociales et historiques mises en scène par les récits de fiction suffit à déconstruire une représentation stéréotypée des sociétés océaniques, qui persiste à vouloir faire du « *bon sauvage* » un homme selon la nature, insensible aux intérêts mondains. Les récits de fiction travaillent au contraire à mettre en évidence la responsabilité des individus face à l'histoire. Il s'agit ici d'analyser la représentation que les récits de fiction proposent des rôles respectifs de l'individu et du groupe dans les procès historiques.

Le rôle social et politique respectif des « *grands hommes* » et des masses peut interroger en Océanie comme partout ailleurs. Qui fait l'histoire ? Quelle volonté s'exprime dans les événements et l'évolution des sociétés océaniques ? Il faut ici distinguer deux questions :

---

<sup>525</sup> RIGO Bernard, *L'Altérité polynésienne*, p. 170.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 181.

celle du rôle historique des individus, à travers la figure d'un grand homme, et celle de la représentation du corps social.

La figure du grand homme ou de l'individu qui fait l'histoire est fortement présente chez des écrivains comme Albert Wendt ou Witi Ihimaera. Albert Wendt recourt rarement à des figures historiques, par contre le roman *Leaves of the Banyan Tree* illustre la puissance et l'influence de volontés individuelles comme celles de Tauilopepe, de Malo ou de Galupo sur le destin collectif. Witi Ihimaera dans *The Matriarch* ou *The Dream Swimmer* construit à partir de personnages historiques des figures héroïques de la résistance maori, comme Te Kooti, Wi Pere ou Rua. Ces figures convergent pour construire un des personnages centraux des deux romans : celle d'Artémis-Riripeti, la « *matriarche* » charismatique qui mène son clan dans une lutte sans merci contre les spoliations dont il a été victime. Witi Ihimaera s'inscrit ainsi dans une tradition de promotion de figures mythiques de la résistance à la domination coloniale et de lutte pour la liberté qui a vocation à fonder une identité collective.

Chez Patricia Grace, si l'individu occupe une place centrale, il est rarement posé comme un héros de dimension historique : l'histoire paraît plutôt le fruit de la conjugaison de destins modestes. Dans les récits de Déwé Gorodé, les figures individuelles sont peu présentes : dominant des figures humbles et résistantes à la fois, qui ne se confrontent pas seules à la « *grande Histoire* », mais y participent collectivement. Seuls certains poèmes de *Sous les Cendres des conquies* mettent en scène une figure mythique comme celle d'Ataï, héros de la résistance kanak. La pièce *Kanaké 2000* se construit quant à elle autour d'une figure mythique de la résistance et de l'identité kanak, dans la filiation du jeu scénique écrit par J.M. Tjibaou et G. Dobbelaere : celle du héros fondateur Kanaké, qui devient dans la pièce de Déwé Gorodé un écho du leader kanak assassiné.

Au total, si quelques figures héroïques, à la fois historiques et mythiques, apparaissent dans les récits de fiction océaniens, elles ne semblent pas dominer : c'est plutôt la question des rapports du sujet à la communauté sociale qui l'emporte.

La représentation du corps social occupe en effet une place fondamentale dans les récits de fiction océaniens et, en illustrant les dynamiques qui le constituent, engage de fait le rapport de l'individu au groupe.

Un certain nombre de discours à la fois politiques et culturels – ou « *culturalistes* » - postulent une unité idéale, intemporelle et quasi organique de la communauté océanienne dans laquelle l'histoire se dissout en même temps que l'individu océanien. Dans *L'île des rêves écrasés* le projet du personnage de Tetiare qui rêve de devenir écrivain est formulé ainsi :

*L'idée est lancée qui coule dans ses veines, sublime et terrifiante : écrire. Se dépouiller pour se donner à l'autre, paroles du rêve pour faire renaître le rêve. Nous rendre à nous-mêmes en retrouvant l'éternité de notre âme.*<sup>527</sup>

Il est remarquable ici que le fantasme de « *faire renaître le rêve* », l'état idéal de la société maohi soit accompagné d'une représentation de l'écriture comme fusion avec l'autre, elle qui doit restaurer l'unité perdue. La fiction littéraire est ici influencée par une conception essentialiste de l'identité culturelle.

D'un point de vue historique, de telles représentations sont éminemment douteuses. Elles ont été largement diffusées par les Européens dans un premier temps, par exemple par Maurice Leenhardt en Nouvelle-Calédonie lorsqu'il dénie toute historicité au monde kanak.<sup>528</sup> La source de bien des discours contemporains doit d'ailleurs être cherchée dans des représentations anthropologiques européennes.

Mais dans la mesure où ces représentations figées ne sont pas dépourvues d'utilité politique, elles sont parfois reconduites par les Océaniens eux-mêmes aujourd'hui. Elles ont, comme l'a montré Albert Memmi,<sup>529</sup> une fonction idéologique et nourrissent le mythe positif de sa propre culture qu'élabore le colonisé pour combattre le mythe négatif produit par le colonisateur : la société colonisée peut être sans histoire, en particulier politique, mais il ne faut pas y voir l'indice d'une « *primitivité* » ou d'un retard de développement. Le mythe positif interprète cette atemporalité comme le signe d'une plénitude et d'un équilibre inaccessibles aux sociétés occidentales, déchirées par les conflits d'intérêt.

En cela le mythe positif propose un reflet inversé du mythe négatif produit par le colonisateur, mais aussi de la société européenne, elle-même dominée par la logique du progrès - et du profit. Les sociétés océaniques seraient donc, par essence, respectueuses de l'humain et de la nature, affranchies des conflits d'intérêt entre leurs membres. Là encore, le discours européen a joué un rôle majeur dans l'élaboration de ces poncifs, qui persistent de depuis Bougainville et Diderot.

On ne peut ignorer non plus le fait que cette vision pour le moins édulcorée de la société colonisée est reconduite par ceux qui, au fil du procès colonial, ont acquis une place dans le champ politique qu'ils ont à défendre sur un plan symbolique. Nier l'historicité de ces sociétés revient à établir des légitimités définitives, puisque non soumises au temps et au changement. La tendance à ne saisir les sociétés océaniques qu'à travers un prisme

---

<sup>527</sup> SPITZ Chantal, *L'Île des rêves écrasés*, p. 162.

<sup>528</sup> Voir LEENHARDT Maurice, *Do Kamo*, *op. cit.*

<sup>529</sup> MEMMI Albert, *Portrait du colonisé*, Petite bibliothèque Payot, 1973, pp. 164-166.

ethnologique fait courir le risque de promouvoir une unité culturelle de façade qui masquerait l'historicité aussi bien que la diversité sociologique et politique de la société en question, et préserverait du même coup les intérêts les mieux établis.

De nombreux récits de fiction s'efforcent de déconstruire cette unité idéale, comme ceux d'Albert Wendt, par exemple, qui s'emploie à peindre les conflits de pouvoir et d'intérêt qui organisent les villages samoans de ses romans et produisent du changement. Aussi est-il intéressant d'analyser la façon dont les récits de fiction mettent en scène les rapports entre les groupes sociaux, ainsi qu'entre l'individu et la communauté : s'y révèlent des présupposés idéologiques qui fondent une représentation de l'histoire.

Bien des personnages d'Albert Wendt doivent supporter le poids du contexte social, culturel et historique, auquel ils ne cessent de poser la question de leur liberté et de leur individualité. Le déterminisme qui pèse sur les personnages est largement le résultat de la pression sociale et culturelle exercée par le groupe, et dont le personnage ne peut se défaire qu'au prix d'une grande violence, exercée contre lui-même aussi bien que contre le groupe. Dans le roman *Pouliuli*, le héros Faleasa Osovae, notable du village de Malaelua, est pris d'une soudaine répulsion à l'égard de tout ce qu'il a été et de ses relations familiales et sociales, qui lui apparaissent fausses et dominées par l'intérêt. A soixante-seize ans, il décide donc brutalement de refuser de se plier plus longtemps à ses obligations sociales au point que ses proches le croient devenu fou. A ce prix, il espère gagner sa liberté et renaître à lui-même. Il se confie à son ami Laaumatua :

*Faleasa had just described to his lifelong friend his plan and his transformation from what he called 'cannibal meat' into a 'free angel'. [...]*  
*'But you're right, Laau,' Faleasa said, 'it is an insane plan but I'm convinced it's the only sane thing I can and must do if I want to remain sane myself.'* He paused and then added : *'Perhaps in our insane world in which terror and violence feed on the heart's sinews, what we call insanity or, rather, those people we brand as insane are really the only sane creatures among us. Who knows. For seventy-six years I lived what I now see as an insane existence. I was easy meat for all the cannibals ; and the worst, the most rapacious of all, were my own aiga and village.'*<sup>530</sup>

---

<sup>530</sup> WENDT Albert, *Pouliuli*, p. 16-17. Proposition de traduction : « Faleasa venait de décrire à son ami de toujours son projet et sa transformation de ce qu'il appelait « viande pour cannibale » en un « ange libre ». [...] « Mais tu as raison, » Laau, dit Faleasa, « c'est un projet insensé, mais je suis convaincu que c'est la seule chose sensée que je puisse et doive faire si je veux moi-même rester sain d'esprit. » Il fit une pause et ajouta : « Peut-être que notre monde insensé dans lequel la terreur et la violence se nourrissent des nerfs du cœur, ce que nous appelons la folie ou, plutôt, les gens dont nous prétendons qu'ils sont fous sont en réalité les seules créatures sensées parmi nous. Qui sait. Pendant soixante-seize ans j'ai vécu ce que maintenant je pense avoir été une existence insensée. J'étais une proie facile pour tous les cannibales ; et les pires, les plus voraces de tous, étaient ma propre aiga et mon propre village. »

La douloureuse question de l'identité et de la liberté individuelles se pose donc tardivement à Faleasa qui a mené une vie familiale et sociale exemplaire. Le roman débute sur l'évocation de la crise qu'il traverse et revient sur des épisodes de son passé qui ont pu la préparer : l'absence de relation affective réelle avec sa mère qu'il n'a servie que par devoir, ses relations avec son ami d'enfance Lemigao Laumatua, la découverte de son voyeurisme, le séjour d'un mystérieux vieil homme à moitié fou dans son village. Tous ces éléments ont contribué à leur manière à fissurer les certitudes sociales que son éducation avait imposées à Osovae. Son ami Lemigao en particulier représente la possibilité d'une contestation de l'ordre social et de l'identité imposée par le groupe. Lemigao, enfant naturel et boiteux, incarne la marginalité sociale. Mais il assume ses différences avec beaucoup de fermeté et enseigne l'insoumission à son ami Osovae. Il l'incite ainsi à mentir au cours du « *tautoga* » et à jurer devant Dieu qu'il n'est pas responsable du vol de cochon qui a récemment eu lieu. La perspective d'avoir menti devant Dieu effraie Osovae au point qu'il en tombe malade : il n'empêche que Lemigao lui a révélé la possibilité de s'affranchir du joug de la religion. Les normes sociales et culturelles qui ont encadré l'existence de Faleasa se révèlent ainsi arbitraires, conventionnelles, parfois superficielles, parfois profondément hypocrites.

Cependant, la liberté revendiquée par bien des protagonistes des romans d'Albert Wendt n'est pas sans risque : elle se solde dans bien des cas par la destruction du sujet dont la volonté individuelle s'oppose à celle du groupe. S'il y a bien une historicité et une liberté du personnage, elles n'enlèvent rien au caractère tragique de l'histoire, qui illustre la difficulté d'être soi au sein de la communauté.

On retrouve le thème d'un déchirement de l'individu entre ses aspirations propres et son appartenance à un groupe dans les romans de Witi Ihimaera. En témoigne par exemple l'alternative proposée par sa tante au héros de *The Uncle's story* : « *What matters most to you, Michael ? Being Maori, or being gay ?* »<sup>531</sup> A cette question, les personnages d'homosexuels maori répondent d'ailleurs différemment. Si Michael insiste sur l'impossibilité de dissocier ces deux aspects de son identité et l'absurdité d'une telle alternative, l'un des personnages de *Nights in the Garden of Spain* choisit le mariage de raison et la nécessité d'assurer une descendance.<sup>532</sup>

Dans les deux romans *The Matriarch* and *The Dream Swimmer* apparaît un déchirement comparable du narrateur entre sa vie individuelle, occidentalisée, auprès de son épouse *pakeha* et de ses filles à Wellington, et les exigences que font peser sur lui son statut au sein

---

<sup>531</sup> IHIMAERA Witi, *The Uncle's Story*, p. 28.

<sup>532</sup> IHIMAERA Witi, *Nights in the Gardens of Spain*, Secker & Warburg, 1995, p. 234-235.

de sa famille et la responsabilité historique qu'il doit assumer à la suite de sa grand-mère, Artémis, et de ses ancêtres Te Kooti ou Wi Pere. Le poids du passé familial et colonial ne cesse de se rappeler au personnage et limite sa liberté individuelle. Il fait ainsi l'expérience comme bien d'autres personnages océaniques d'une contradiction entre son individualité, ses désirs de sujet et la nécessaire fidélité, non seulement à la famille, mais surtout à la communauté dominée et spoliée dans le contexte colonial. L'appartenance culturelle et politique s'oppose ainsi à la liberté du sujet. Il est d'ailleurs remarquable que de nombreux personnages de fiction océaniques incarnent une forme de marginalité : soit parce qu'ils sont mariés et vivent en dehors de leur communauté (Tamatea, Linda/Ripeka, etc.), soit parce qu'ils refusent d'assumer le rôle social dont ils sont les héritiers ou les garants (Pepe, Osovae), soit parce que leur statut social est minoré (le fait d'être femme dans les œuvres de Déwé Gorodé ou dans *The Whale Rider* de Witi Ihimaera).

Toutefois, les rapports entre les aspirations individuelles et l'appartenance au groupe ne sont pas toujours aussi conflictuels. Dans un roman tel que *Baby No-Eyes* de Patricia Grace, la contradiction entre la réalisation individuelle et l'appartenance culturelle n'a pas lieu d'être puisque c'est seulement lorsqu'ils découvrent une façon d'être fidèle à la communauté en luttant contre les diverses spoliations qui la menacent, que les personnages de Te Paania et de Mahaki font l'expérience d'une plénitude individuelle. C'est lorsque la communauté retrouve son pouvoir d'initiative historique que le personnage est enfin restauré et sécurisé dans son identité personnelle.

Dans les nouvelles de Déwé Gorodé, la question de la liberté personnelle face au groupe est posée de façon récurrente par des personnages féminins, qui revendiquent notamment la possibilité de décider de leurs unions. Mais à la différence d'Albert Wendt et Witi Ihimaera, c'est moins un individu que représentent par exemple les Utê Mûrûnû successives de la nouvelle éponyme, que le groupe des femmes kanak dans leur ensemble, dont elles portent d'ailleurs les voix. Chez Déwé Gorodé, la liberté revendiquée face au groupe fonde une nouvelle communauté, à laquelle est attribuée une éthique et une solidarité exemplaires. Dans *L'Épave*, le personnage de Lila déclare à propos des femmes qui l'ont entourée lors de son accouchement :

*C'est le fils que j'ai eu avec mon copain et qui était aussi le bébé des vieilles et des filles qui m'ont vachement gâtée et chouchoutée quand je l'attendais, et avant et après l'accouchement. J'étais tranquille quand son père allait aux réunions, et même dans les*

*délégations à l'extérieur, car les grands-mères, les mamans, les sœurs, les cousines, les filles et les nièces étaient là. Les femmes sont là. Elles sont toujours là.*<sup>533</sup>

Cependant, si une communauté idéale en remplace une autre, les possibilités de divergences au sein du groupe persistent dans les récits de Déwé Gorodé : se pose alors la question des rapports politiques qui se manifestent au sein des sociétés et de la façon dont les individus ou les groupes sociaux les négocient. L'affichage des divergences d'intérêt qui traversent les communautés engage directement leur mobilité et leur historicité.

### c) Divergences sociales et historicité.

Faire sortir le sujet océanien du carcan atemporel dans lequel une certaine tradition ethnologique l'a enfermé implique du même coup la reconnaissance du caractère mouvant des sociétés océaniques et donc de leur historicité. De fait, de nombreux récits de fiction mettent en scène les dynamiques sociales et les oppositions qui traversent la société qu'ils représentent. L'une des plus évidentes est celle qui interroge la place des femmes océaniques dans leur société.

### *Femmes et hommes*

Ainsi, les œuvres de Déwé Gorodé et de Witi Ihimaera, en dehors de la fracture coloniale, mettent en scène un autre front : celui qui oppose les femmes et l'autorité coutumière régie par les hommes. Cette opposition s'affiche dans plusieurs romans de Witi Ihimaera : à bien des égards, son œuvre place les femmes au centre du monde maori et des relations de pouvoir. Le titre du premier volume de sa « bilogie » est révélateur de ce point de vue : la « matriarche » vient remettre en question l'idéologie patriarcale attribuée à la société maori.

Dans le roman *The Whale Rider*, les préjugés du grand-père l'empêchent de reconnaître dans sa petite-fille l'héritier qu'il recherche désespérément parmi les garçons. Le roman met ainsi directement en question la place des femmes dans la société maori et conteste les fondements d'une idéologie patriarcale.

---

<sup>533</sup> GORODE Déwé, *L'Épave*, p. 71.



La ligne de front qui oppose les femmes sinon aux hommes, au moins à un système idéologique et social qui les opprime, est désignée explicitement dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Utê Mûrûnû » par l'une des héroïnes :

*Prestige, virilité, guerre, des concepts mâles pour la grande case des hommes bâtie sur le dos large des femmes ! Partage, solidarité, humilité, paroles féminines conçues, nourries, portées par nos entrailles de femmes battues ! Auu ! tu le sais déjà, petite sœur, ce monde érigé sur notre ventre, nos bras, notre tête, cet univers parasitant notre corps n'est qu'un leurre qui nous force à la soumission !*<sup>534</sup>

Deux éthiques s'opposent ici, l'une mortifère et fondée sur l'orgueil, l'autre à la fois humble et nourricière puisqu'elle fonde la possibilité même d'une société humaine. Il est remarquable que les valeurs masculines soient renvoyées à des « *concepts* » alors que l'éthique féminine se manifeste par des « *paroles* » : ce sont bien les femmes qui, ici, détiennent la parole et avec elle, des valeurs authentiquement kanak. La promotion du droit des femmes va ici de pair avec une volonté de repenser ce qui fonde l'originalité de la culture et de l'identité kanak.

Même si les valeurs attribuées aux hommes et aux femmes peuvent encore relever d'un stéréotype (« *prestige* » contre « *humilité* »), il est important de noter qu'une des caractéristiques de cette éthique féminine kanak est sa plasticité. Elle lui permet de s'adapter à des circonstances historiques changeantes. La nouvelle met en scène cinq générations de femmes, qui, tour à tour, revendiquent leur droit à décider de leur vie – et notamment de leur union – mais aussi, leur droit à une parole et à un poids politique.

Cette revendication s'appuie sur l'évolution du contexte historique qui fait de l'individu le nouveau dépositaire de la responsabilité sociale, exercée auparavant par la communauté. Ainsi, Utê Mûrûnû 1c, qui parvient à l'âge adulte juste avant la Seconde Guerre Mondiale justifie son refus du mariage coutumier que son frère lui propose en invoquant la nécessité de s'adapter à un monde en changement :

*Je ne veux pas que l'on décide de mon sort dans une alliance qui continuera à nous engager à vie, les miens et moi, ainsi que toute notre descendance jusqu'au dernier. Le mariage coutumier, ses rites et ses discours renforcent les liens contractés par nos ancêtres par le passé et leur assure un avenir tout tracé imposé à toute notre future descendance. Comme toutes nos traditions, il implique les morts, les vivants et ceux qui viendront. Mais aujourd'hui, s'il reste un roc inébranlable, il n'est plus incontournable. On doit pouvoir décider soi-même de sa vie, de son avenir, et léguer à ses enfants le droit au choix responsable. Je cherche un chemin pour contourner le rocher.*<sup>535</sup>

---

<sup>534</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 21.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 16.

Le récit donne raison à l'héroïne : dix ans plus tard, après la fin de la Seconde Guerre mondiale, elle revient chez elle pour constater les bouleversements sociaux engendrés par la présence américaine :

*Plusieurs femmes, célibataires ou mariées, s'enfuirent ainsi avec les Américains, d'un camp à l'autre, avant d'échouer sur les trottoirs de Nouméa. Certaines revenaient abandonner leurs bébés aux grands-parents avant de retourner avec les militaires ou de mourir de maladie vénérienne non soignée, comme la jeune sœur de Utê Mûrûnû [...]*<sup>536</sup>

Cette jeune sœur est précisément celle qui s'est soumise au mariage coutumier : son destin tragique montre que même si « *les gardiens et les gardiennes des traditions [...] continuaient à entretenir le terreau coutumier* », cela n'a pas suffi à guider et protéger celles et ceux qui se sont trouvés exposés à la tentation et aux dangers de nouveaux choix de vie. Il revient donc à l'individu de choisir et d'assumer son existence en connaissance de cause, sans quoi il risque d'être dévoré par une société nouvelle. Seuls les choix et l'adaptation individuelle ouvrent alors la possibilité de conserver une éthique qui court le risque d'être dissoute dans un contexte historique transformé.

Il s'agit ici pour Déwé Gorodé d'illustrer que le fait de défendre le droit des femmes à maîtriser leur destin n'a pas pour enjeu le seul épanouissement individuel : dans des circonstances nouvelles, face à différents choix possibles, les femmes doivent exercer sciemment et personnellement leurs responsabilités d'épouse et de mère.

On pourrait aussi émettre l'hypothèse que cette nouvelle responsabilité des femmes est celle de tout individu : le destin d'Utê Mûrûnû **1c** est exemplaire en ce qu'il se situe à un moment charnière de l'histoire contemporaine du peuple kanak. La fin de la Seconde Guerre mondiale coïncide aussi avec l'abolition du régime de l'Indigénat qui accorde aux Kanak le statut de citoyen français. Après avoir été marginalisé et exclu du droit commun, le peuple kanak voit s'ouvrir, au moins juridiquement, les portes de la société calédonienne européenne. Le processus est lent, et avec le recul, s'il marque le début d'une émancipation politique, il fait courir un risque d'un nouveau genre aux sociétés kanak : la dilution progressive de leurs repères culturels et sociaux collectifs, déjà mis à mal par les spoliations foncières et les répressions coloniales. Le sujet kanak doit progressivement inventer son propre destin dans une société étrangère qui domine son propre pays. De ce point de vue, le destin d'Utê Mûrûnû **1c** manifeste la nécessité de faire désormais ses propres choix, d'agir à partir de valeurs qu'on

---

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 27.

reconnaît pour siennes, puisque la communauté n'offre plus de remparts suffisamment solides aux dérives individuelles.

La responsabilité personnelle de ce personnage s'exprime d'ailleurs sur tous les plans, au point que cela dépasse son compagnon de ses prérogatives :

*[...] Utê Mûrûnû secoua et décupla l'énergie qui sommeillait en elle depuis trop longtemps. Elle prit à bras le corps ses responsabilités familiales et sociales. Elle assumait de front aussi bien ses tâches conjugales, éducatives et domestiques que ses obligations coutumières et ses activités religieuses. Puis, avec d'autres jeunes gens de la région, son compagnon rejoignit le Bataillon du Pacifique. Il se libérait ainsi de son emprise, mais ayant compris depuis longtemps que seule, sa propre mort, à elle, Utê Mûrûnû, aurait raison d'elle, il s'en alla le cœur en paix mourir, lui, prématurément et sans raison valable, là-bas, pour et dans les contrées glaciales de popwaalé. Dès lors elle décréta qu'il lui revenait, à elle seule, de prendre ce qu'elle estimerait être la meilleure initiative concernant l'avenir de son fils.<sup>537</sup>*

Non seulement Utê Mûrûnû prend librement ses propres décisions, mais elle s'affirme comme le pivot de la société kanak, qu'elle porte de toute son énergie. Le personnage transmet d'ailleurs cette force à sa descendance : devenue grand-mère, elle s'insurge contre les misérables conditions de vie de son fils et de sa belle-fille à Nouméa, nourrit la conscience culturelle et historique de sa petite-fille, encourage les jeunes indépendantistes qui viennent « réveiller le pays à nouveau »<sup>538</sup>, rabrouant au passage ceux qui, à l'image d'un vieil oncle, refusent aux jeunes le droit d'exercer une responsabilité politique et historique.

Les femmes, représentées par les Utê Mûrûnû successives, apparaissent ainsi comme les principales actrices d'une émancipation sociale et politique, qui passe par la capacité d'analyser et d'affronter des circonstances historiques changeantes.

Cependant, cette responsabilité historique des femmes n'est pas neuve. Elle a été transmise de génération en génération, et ce sont les « paroles » de ses grand-mères qui ont nourri la force personnelle d'Utê Mûrûnû **1c**. Or, l'aïeule qui l'a encouragée à choisir son propre destin, s'est appuyée sur la référence à un modèle féminin kanak :

*Marchons sur les traces de Kaapo, notre princesse de légende kanake, qui ouvrit bien des brèches à ses risques et périls, qui se fraya tant de chemins contre vents et marées !<sup>539</sup>*

Kaapo est un personnage issu des traditions orales du Nord de la Grande-Terre, dont on retrouve le nom dans les différentes langues : Kaabo, Kaavo, etc. De nombreux récits oraux

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 21.

évoquent les chemins d'alliance parcourus, faits et défaits, par cette fille aînée du clan.<sup>540</sup> Dans ces récits, elle chemine seule : une lecture ethnologique invite à y voir une représentation symbolique des liens coutumiers engagés par les clans. Mais Déwé Gorodé opte pour une interprétation littérale de ces récits traditionnels, faisant ainsi de Kaapo le modèle d'une émancipation féminine. La promotion d'une héroïne kanak de la résistance et de la responsabilité sociale féminine implique que la femme a pu exercer, à titre individuel, une action historique. Les enjeux ici sont multiples : il s'agit sans doute en premier lieu de réhabiliter la femme dans un rôle sociopolitique effectif et de refuser ainsi l'argument d'une traditionnelle soumission. Les tenants d'un conservatisme qui cherchent à soumettre la femme au nom d'arguments culturels se voient opposer un modèle kanak de résistance et d'émancipation féminine.

En second lieu, Kaapo et ses descendantes viennent faire éclater une vision monolithique de la société kanak traditionnelle : la communauté n'est pas idéalement unie, mais connaît des tensions et des rapports de force internes qui laissent une place aux stratégies individuelles, notamment par le biais des déplacements géographiques et sociaux.

Les personnages de cette nouvelle viennent également illustrer la résistance kanak à l'intrusion coloniale, et rappellent en particulier le rôle que les femmes kanak ont pu jouer dans la résistance à l'envahisseur.

Une filiation biologique et symbolique s'établit entre les personnages féminins : les références traditionnelles sont convoquées pour justifier les luttes contemporaines, qu'elles concernent l'émancipation politique du peuple ou celle de la femme. Le personnage représente alors un groupe, social et synchronique mais aussi diachronique, à travers une filiation, auquel sont rendues ses prérogatives d'agent historique : le colonisé face au colonisateur, la femme face à l'homme ou à la communauté. Du même coup, c'est la passivité et l'inertie qui se trouvent condamnées : les personnages masculins font pâle figure, tandis que les Utê Mûrûnû rappellent sans cesse qu'il ne faut pas accepter de subir. Toute l'histoire kanak, et plus particulièrement celle des femmes, est ici mobilisée pour appeler chacun à se mobiliser au présent, au nom de valeurs culturelles à la fois héritées et réactualisées en fonction des circonstances. Rendre au personnage kanak son statut d'agent historique, c'est rappeler à l'individu ses responsabilités actuelles à l'égard de lui-même et des siens.

L'opposition entre homme et femme est reprise avec encore beaucoup plus de force et un caractère quasi obsessionnel dans le roman *L'Epave*. L'exploitation sexuelle des femmes par

---

<sup>540</sup> Voir BENSA et RIVIERRE, *Les Chemins de l'Alliance : l'organisation sociale et ses représentations (région de Touho- aire linguistique cèmuhi)*, SELAF, 1982, 586 p.

les hommes s'y constitue en un *leitmotiv* inquiétant, privant la femme de son libre-arbitre. Le roman offre un contrepoint pessimiste à l'émancipation, en harmonie avec une identité kanak féminine, qui se dessine dans la nouvelle « Utê Mûrûnû ». La soumission de la femme à l'homme qui fait d'elle son esclave se répète d'une femme à l'autre et de génération en génération. La libération et l'émancipation apparaissent du même coup illusoires, en ce qu'elles ne parviennent pas à modifier les rapports de domination entre les hommes et les femmes. Le roman se conclut sur le double suicide du vieux Tom et de la vieille Léna et sur l'évocation d'un couple d'enfants qui portent les mêmes noms et semblent promis à un avenir qui répétera l'histoire récurrente de leurs ancêtres. Le ton du roman est pessimiste en ce qu'il n'apporte pas de perspective de résolution de l'oppression dont sont victimes les femmes mais semble au contraire postuler la répétition inexorable des mêmes schémas de domination. Il a cependant le mérite d'explorer les rapports de domination et de pouvoir, croisant ceux qui relèvent du genre et ceux qui relèvent du contexte colonial, et donc de mettre à jour les ressorts de situations historiques.

Dans les récits de fiction océaniens, les divergences sociales, source de transformations historiques, ne s'arrêtent pas à la contestation de la domination masculine. C'est plus globalement la question du pouvoir qui met les hommes en action, autour de la question de son fonctionnement, sa légitimité ou de son usurpation.

### ***Le pouvoir : légitimité et usurpation***

La question du pouvoir domine en effet la quête de bien des personnages océaniens, qu'ils cherchent à y échapper ou au contraire à se l'approprier. Les œuvres explorent ainsi son fonctionnement : Déwé Gorodé, on l'a vu, met en scène dans son roman *L'Épave* les ressorts de la domination masculine, notamment sur le plan sexuel.

Les romans de Witi Ihimaera mettent en évidence les divergences et les tensions internes au monde maori, voire aux familles elles-mêmes, et l'importance que revêt la lutte pour le *mana*. Ainsi, le combat d'Artémis, s'il vise d'abord à récupérer les terres spoliées par la colonisation, l'amène également à affronter les autres chefs coutumiers – Timoti par exemple, ou même son propre mari et ses enfants lorsqu'elle choisit de faire de son petit-fils Tamatea son unique héritier. Les figures de Riripeti « *la matriarche* » ou même de Tiana dans les romans de Witi Ihimaera sont des figures du pouvoir qui permettent à l'écrivain de mettre en évidence le caractère conflictuel des liens familiaux et surtout le risque, pour un pouvoir charismatique, de devenir menaçant. Riripeti, chef charismatique du clan Mahana, devient la

terreur de la famille à la fin de sa vie.<sup>541</sup> Le narrateur la compare alors à Clytemnestre et rapproche le destin de sa famille de celui des Atrides. Dans les romans de Witi Ihimaera, le charisme et le pouvoir sont des motifs récurrents, mais la référence aux mythes tragiques de l'Antiquité signale que la grandeur peut à tout instant précipiter la chute des personnages.<sup>542</sup> Or, il semble que ce soit en eux-mêmes que la puissance positive se trouve inversée en force de destruction. Le pouvoir, inhérent aux relations familiales et sociales, est donc une source de tragique.

Dans d'autres romans, ce sont les bouleversements historiques qui semblent responsables de la menace que représente le pouvoir. La question de la légitimité du pouvoir et de l'usurpation est au centre du roman de Russell Soaba, *Maiba*. Les héritiers légitimes de la chefferie traditionnelle, dont fait partie l'héroïne Maiba, sont menacés par l'émergence de représentants du pouvoir, qui avancent parfois masqués et ne découvrent leurs véritables intentions que progressivement. Dans le roman, les nouveaux hommes de pouvoir sont caractérisés par leur violence et leur absence de scrupule alors que la chefferie traditionnelle renvoie à une image d'équilibre et de justice. Le roman illustre donc une détérioration du lien social et politique dans le monde contemporain et une rupture historique avec une organisation sociale légitime.

La même perspective apparaît dans la nouvelle de Déwé Gorodé « La saison des pommes kanakes » : la parole sévère mais juste des grands-pères est confisquée par des « *charlatans* » alcooliques qui se présentent comme des « *voyants* » et font régner la terreur dans la tribu. Ils usurpent le pouvoir, dévoient la parole et les pratiques magiques ancestrales. L'équilibre social est ainsi menacé par l'émergence d'une nouvelle élite peu scrupuleuse et avide de reconnaissance.

Les romans d'Albert Wendt illustrent eux aussi, on l'a vu, une dégradation du lien social sous l'effet des intérêts individuels et de l'appétit pour les nouvelles formes du pouvoir – économique notamment. Néanmoins, si les générations les plus anciennes incarnent un respect des valeurs spirituelles que ne connaissent plus leurs fils, la rivalité ne se présente pas chez Albert Wendt comme le seul résultat de l'intrusion européenne et d'une déstructuration de la société. Ses romans et nouvelles envisagent la rivalité comme un des ressorts fondamentaux du dynamisme social samoan. L'affirmation du pouvoir, même si elle se fait au

---

<sup>541</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 273.

<sup>542</sup> On retrouve cette thématique de l'*hubris* dans la nouvelle « Ihipi » de Witi Ihimaera. La reine Ihi entraîne la chute de son royaume par excès de présomption et pour avoir négligé les dieux. IHIMAERA Witi, « Ihipi », *Dead of Night*, Reed, 2007, pp. 137-185.

service de la communauté, est une préoccupation majeure des personnages de *matai* que met en scène Albert Wendt et justifie bien des manipulations. La nouvelle « I Will be Our Saviour from the Bad Smell »<sup>543</sup> met ainsi en scène de façon ironique les ambitions des principaux *matai* du village de Saula. Une odeur pestilentielle règne en effet dans le village et une rivalité intense s'installe entre les *matai*, chacun d'eux imaginant le prestige qu'il pourrait obtenir s'il découvrait la cause de cette insupportable odeur. La rivalité apparaît ici comme le moteur de la vie sociale. La référence au « Sauveur » rend la nouvelle plus ironique encore : le modèle évangélique nourrit ici les oppositions latentes et le désir de prestige, dans les circonstances les plus incongrues et les plus grotesques.

La question du pouvoir, des rivalités entre *matai* aux relations entre les hommes et les femmes, est au centre des romans d'Albert Wendt : c'est elle qui détermine l'action des individus et, du même coup, les processus sociaux et historiques. Albert Wendt en explore toutes les facettes et les conséquences. Comme chez Witi Ihimaera, la quête du pouvoir semble faire partie des ressorts fondamentaux de l'action et ses effets sont souvent dévastateurs. Le caractère tragique de l'histoire n'est donc pas exclusivement lié à un dérèglement des rapports de pouvoir venus de l'extérieur, même si les transformations dues au choc colonial jouent un rôle essentiel. C'est bien le personnage océanien qui produit sa propre histoire dans sa quête de pouvoir.

Loin d'être des sociétés froides et sans histoire, les sociétés océaniques telles que les mettent en scène Witi Ihimaera ou Albert Wendt sont au contraire dominées par les stratégies sociales et politiques mises en œuvre par des personnages qui sont toujours en mouvement. Si quelques auteurs, comme Chantal Spitz par exemple, renvoient à une essence culturelle intemporelle qui habiterait les personnages maohi, la majorité des écrivains océaniques contemporains mettent en scène des caractères qui évoluent en fonction des circonstances et de leur propre complexité intérieure. Ils sont donc bien des êtres d'histoire, en même temps que des agents. Qu'il s'agisse de dynamiques collectives historiques ou de dynamiques familiales, les récits de fiction, en restituant à leurs personnages des prérogatives et des intentions qui leur sont propres, ruinent du même coup le mythe d'une unité d'action et d'intérêt du peuple concerné. Sans doute visent-ils au contraire à figurer et à comprendre les dissensions historiques et, finalement, la complexité des rouages de l'histoire. La caractérisation des personnages, leur évolution au fil de la diégèse, leurs ambiguïtés viennent en tout cas illustrer le dynamisme océanien et son adaptation aux circonstances. Pour autant,

---

<sup>543</sup> WENDT Albert, *The Birth and Death of the Miracle Man and Other Stories*, pp. 96-125.

cela ne signifie pas que les personnages sont d'une complète plasticité : le poids du passé reste fondamental, bien souvent déterminant, et implique que leurs actions et leurs motivations ne sont lisibles qu'au regard du passé. La prégnance des questions liées à l'héritage interdit de penser l'histoire comme une poussée qui vouerait le passé à la disparition. Il faudra ainsi envisager la façon dont les personnages actualisent des traits hérités du passé et s'inscrivent dans le temps : leurs initiatives jouent un rôle majeur dans les procès historiques, néanmoins, l'espace-temps social ne saurait être pensé comme un champ entièrement ouvert à la liberté individuelle, car le sujet doit toujours composer avec des appartenances synchroniques et diachroniques.



## Chapitre 8 : Récit, histoire et temporalité.

La conceptualisation de l'histoire est étroitement liée, on l'a vu, à notre compréhension de l'action humaine, de ses intentions, de ses modalités et de ses effets, variables d'un point de vue historique et culturel. Mais le concept d'histoire, cette « *science des hommes dans le temps* » comme le souligne la définition qu'en a proposée Marc Bloch<sup>544</sup>, tel qu'il est appréhendé par la pensée occidentale est largement tributaire de représentations sous-jacentes du temps, et, on le verra, de l'espace.

Comme l'a montré P. Ricœur, l'historiographie implique un arrachement à la dimension subjective de la mémoire et modifie notre rapport à l'espace et au temps :

*C'est ensemble que l'ici et le là-bas de l'espace vécu de la perception et de l'action et que l'au-paravant de la mémoire se retrouvent encadrés dans un système de places et de dates d'où est éliminée la référence à l'ici et au maintenant absolu de l'expérience vive.*<sup>545</sup>

L'histoire en tant que science humaine recourt en effet à une conception objective du temps et de l'espace, comme milieux dans lesquels se manifeste et se déploie l'action des hommes sur leur environnement. Pourtant, l'histoire n'ignore pas la dimension subjective du temps et de l'espace vécus : elle en fait même l'un de ses objets d'étude dès lors qu'elle prétend décrire et commenter la mémoire des individus ou des groupes. A bien des égards, la démarche historique, dès qu'elle s'attaque aux mémoires, consiste ainsi en une récupération du temps vécu, décrit et analysé à l'aune d'un temps chronologique et linéaire qui le remet en perspective.

Se pose dès lors la question de la place que le récit de fiction accorde à l'expérience subjective de l'espace et du temps. S'érige-t-il en tribune de mémoires spoliées par la rationalisation opérée par le discours historiographique ? Ou explore-t-il des configurations inédites du rapport entre l'espace-temps intime et l'espace-temps collectif, politique, historique ?

La fiction est certainement le lieu privilégié de l'expression des mémoires collectives, en concurrence avec une histoire scientifique qui ne peut satisfaire les attentes de groupes

---

<sup>544</sup> BLOCH Marc, *op. cit.*

<sup>545</sup> RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 183.

dominés ou minoritaires à l'égard de la représentation du passé. Mais face au discours historiographique, le récit de fiction pose également le problème de la diversité culturelle des approches du temps et de l'espace. Dans bien des sociétés, et notamment dans les sociétés océaniques, le temps linéaire de l'historiographie occidentale n'est qu'une des manières de s'inscrire dans le temps et coexiste, nous l'avons vu, avec d'autres approches de la temporalité.<sup>546</sup> De la même façon l'espace peut être appréhendé différemment d'une culture à l'autre. Mais surtout, dans les récits de fiction qui nous intéressent, c'est la relation entre l'espace et le temps qui est interrogée, en ce qu'elle mobilise des enjeux politiques qui « historicisent » l'espace, mais aussi identitaires et culturels, dès lors que le récit raconte une manière singulière d'être au monde.

De ce point de vue, la fiction rejoint des analyses contemporaines telles que celles de la géographe radicale Doreen Massey<sup>547</sup> qui a remis en question la partition classique de l'espace et du temps. Dès lors qu'il reconnaît le caractère vécu de ces deux notions, l'historien ne peut plus se contenter de les concevoir comme de purs milieux dans lesquels prendrait place l'agir humain, soumis à son pouvoir absolu de les découper à sa guise, en fonction de son objet d'étude. Vécu, l'espace est non seulement historique en ce qu'il est modifié au fil du temps, mais plus encore, il agit sur les hommes et les sociétés, il produit des rapports sociaux, culturels et politiques, c'est-à-dire aussi de l'événement et du changement. Le temps vécu des hommes est donc également généré, en partie au moins, par l'espace dans lequel leur univers matériel et mental se déploie. L'histoire est ainsi engendrée par l'espace et le temps des hommes autant que par la science qui analyse la façon dont ils s'y inscrivent.

Il nous faut donc commencer par examiner quelles configurations spatio-temporelles promeuvent les fictions océaniques contemporaines, afin de mieux connaître les expériences de l'espace et du temps ainsi mises en scène et leur enjeu : contester une approche occidentale ou explorer des conceptions océaniques du temps ?

Le temps et l'espace sont cependant traités dans deux chapitres distincts, bien qu'il soit nécessaire, comme on le verra, de les penser sous la forme d'un espace-temps continu. Consacrer à chacune des notions un chapitre doit nous permettre d'explorer de façon plus détaillée les figures du temps et de l'espace construites par les récits, avant d'envisager leur articulation et surtout leur incidence sur la compréhension et la modélisation de l'histoire.

Après avoir rappelé combien la représentation du temps constitue un enjeu majeur dans un contexte postcolonial, nous décrirons les formes sous lesquelles se manifestent dans les

---

<sup>546</sup> Voir *supra*, chapitre 2, pour les analyses de Bernard Rigo.

<sup>547</sup> Voir *supra*, chapitre 2, pour les analyses de Doreen Massey.

littératures océaniques une poétique de l'éclatement et de la discontinuité. Nous observerons cependant que cette poétique ne résume pas l'enjeu des récits de fiction océaniques : au contraire, ils semblent viser, au-delà du désastre, une restauration du sens de l'histoire qui s'adosse à l'exploration de nouvelles figures du temps.

### **8.1. Politiques et poétiques du temps**

La représentation linéaire et orientée de la temporalité est au fondement des grandes idéologies de l'histoire qui ont marqué la pensée occidentale contemporaine. L'idée de progrès et les approches évolutionnistes ont joué un rôle majeur dans la justification idéologique des politiques coloniales. À bien des égards, la colonisation a consisté en une intégration forcée d'espaces-temps divers dans une temporalité linéaire occidentale, dont le mouvement n'a fait que s'accélérer jusqu'aujourd'hui. Le sentiment d'une accélération et d'une dévoration du temps, de la modernité ou encore de la mondialisation, exprimé par bien des écrivains appartenant à d'autres cultures, puise certainement ses racines dans ce processus. En retour, ces représentations de la temporalité ont connu des crises, liées à la contestation de la suprématie occidentale. Comme le rappelle l'écrivain mexicain Carlos Fuentes :

*Il est indubitable que nous avons traversé une crise de la notion un peu béate de progrès telle que l'avait glorifiée le XVIII<sup>ème</sup> siècle. L'optimisme de Condorcet a fini dans Auschwitz et le goulag.<sup>548</sup>*

Il identifie ainsi une contestation du temps linéaire occidental chez de grands auteurs du XX<sup>ème</sup> siècle, tels que Joyce et Faulkner, et y découvre des affinités avec la sensibilité latino-américaine, héritière des conceptions amérindiennes du temps. L'exigence de « vaincre la fatalité de l'ordre successif de l'écriture » s'impose alors à l'écrivain :

*J'ai l'impression qu'il y a dans cette affaire une critique culturelle sous-jacente. À savoir le rejet du temps linéaire propre à l'occident, cette progression linéaire du temps vers un avenir radieux qui est au cœur de la pensée occidentale moderne. Or cette pensée sacrifie les autres conceptions du temps qui existent dans le monde, et notamment celle d'un temps circulaire propre aux peuples autochtones, les Aztèques, les Africains, les Incas et beaucoup d'autres. Les grandes œuvres qui ont révolutionné la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle – voyez Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner – contiennent un rejet implicite de ces conceptions. Nous sommes donc en révolte contre cette succession purement linéaire du langage. Peut-on rendre le langage simultané ? À l'intérieur du livre, il est possible*

---

<sup>548</sup> FUENTES Carlos, *Territoires du temps*, p. 161.

*d'opérer cette révolution du temps qui est, d'une certaine façon, une révolution culturelle.*<sup>549</sup>

Une conjonction apparaît ici entre une critique de la temporalité classique caractéristique du postmodernisme, qui en dénonce les illusions, et la promotion, ou l'exploration, d'approches non occidentales du temps. Entre le sentiment douloureux d'un arrachement au passé et l'espoir de renouer les fils d'une continuité problématique, l'exploration de la temporalité et de l'histoire dans lesquelles s'inscrivent les hommes apparaît comme un enjeu majeur dans bien des récits de fiction.

Comme l'a montré P. Ricœur, le récit constitue l'un des moyens de restituer une expérience humaine du temps, d'autant plus contradictoire dans un contexte colonial ou postcolonial qu'elle est issue de la confrontation de conceptions culturelles différentes et de rapports de domination. P. Ricœur, en définissant la *mimesis*<sup>550</sup> comme un triple mouvement qui se fonde sur une préfiguration du monde de l'expérience, opère la configuration de divers éléments qui en sont issus et propose une refiguration de notre expérience du monde, mise en œuvre par le lecteur, confère au récit le pouvoir de dire une expérience du monde contradictoire. Le travail de « *mise en intrigue* » consiste ainsi pour l'essentiel en l'élaboration d'une concordance à partir d'éléments pluriels et discordants. La définition du roman avancée par des écrivains tels que Milan Kundera ou Carlos Fuentes, qui en font un lieu d'expression de la diversité du monde, ne sont pas sans lien avec les analyses de P. Ricœur. Le roman figure un monde caractérisé par sa diversité, qui ne peut s'exprimer que dans le multiple et la polyphonie :

*Le nous du roman contemporain n'est plus l'étroit canon du XIX<sup>ème</sup> siècle (personnages, trame, linéarité), mais un horizon plus large dans lequel dialoguent non seulement des personnages, mais, comme le veulent Bakhtine et Broch, des civilisations, des temps historiques éloignés, des classes sociales différentes, des figures encore floues et sans définition psychologique, des langages.*<sup>551</sup>

Néanmoins, l'intrigue continue à faire peser une exigence d'unité du monde fictif construit par le récit :

*Pour le romancier moderne qui se réfère à Cervantes, se pose un problème, à savoir comment préserver une certaine dose d'unité sans sacrifier la différence qui nous entoure, et comment préserver cette différence sans sacrifier l'unité qui nous permet de la comprendre.*<sup>552</sup>

---

<sup>549</sup> *Ibid.*, pp. 196-197.

<sup>550</sup> Voir *supra*, chapitre 3.

<sup>551</sup> FUENTES Carlos, *Territoires du temps*, p. 154.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 276.

Si pour Carlos Fuentes, la polyphonie narrative a pour enjeu ultime l'inachèvement qui permet « *de prolonger les possibilités narratives* », il conviendra cependant de s'interroger sur les enjeux respectifs de l'éclatement du temps et de la quête d'une continuité que l'on observe dans les récits de fiction océaniens. Dans un contexte de rapport conflictuel à la temporalité, le travail de la mise en intrigue vient bien évidemment contester un modèle historique dominant. Mais en illustrant le caractère tragique des fractures du temps et en explorant la possibilité d'une continuité retrouvée, il n'est pas certain qu'elle ait pour enjeu dernier l'inachèvement et l'expression de la diversité. Bien des œuvres semblent plutôt viser la reconstitution d'un être-au-monde cohérent, même s'il est difficilement accessible. Au-delà de la discontinuité qui domine dans les récits sous des formes diverses, semble donc se dessiner la quête d'une continuité et d'une unité.

## **8.2. Une poétique de la discontinuité**

De nombreux récits de fiction océaniens sont caractérisés par l'éclatement de l'expérience du monde, du temps et de l'histoire. Celui-ci peut se manifester sur le plan thématique lorsque s'exprime le sentiment d'une fracture avec le passé, sur le plan générique, à travers un éclatement des discours et des chronotopes qui y sont liés, ou sur le plan narratif lorsque la linéarité de l'intrigue est systématiquement brisée. Du point de vue de la critique postcoloniale, l'éclatement de l'expérience du temps permet de ruiner le règne d'une histoire monolithique et linéaire. Mais dans les récits qui nous occupent, les effets de rupture ouvrent également la voie au tragique et rendent aussi urgente que nécessaire la restauration de liens au passé ébranlés par la violence coloniale.

### a) La « *mémoire mutilée* »<sup>553</sup>

Dans bien des récits de fiction océaniens, le passé est vécu sur le mode du manque et constitue l'objet d'une quête, au point de devenir l'appel d'air qui déclenche le mouvement narratif, la matrice qui génère le récit.

---

<sup>553</sup> GORODE Déwé, *Sous les Cendres des Conques*, « Flamme feu follet », p. 19.

L'œuvre de Déwé Gorodé en témoigne. Les premiers poèmes publiés dans *Sous les Cendres des conques* déplorent les fractures historiques qui privent l'homme ou la femme kanak de leur passé. Ces fractures sont d'abord liées à la destruction de l'organisation socioculturelle kanak déclenchée par le procès colonial :

*La parole  
des rivières du pays  
armature de la grande case  
lit des clans de la terre  
vallées pour vivre ensemble  
partager  
la coutume  
nos luttes  
notre histoire  
des ancêtres dieux totems oubliés  
terres saccagés  
pierre magiques tuées  
alliances généalogies démantelées  
contes légendes discours étranglés  
« âdi » découpés nattes déchirées  
ignames taros déterrés*

*histoire de têtes coupées exilées*

*et celle de ceux qui collaborent encore*

*La parole  
armature des rivières du pays  
tôt ou tard  
les eaux rejoignent l'océan  
le monde<sup>554</sup>*

Les poèmes, tout en dénonçant cette destruction, ne cessent d'invoquer une réappropriation du passé ainsi qu'une restauration de l'unité perdue. Le titre du recueil lui-même évoque la destruction « *des conques* », qui symbolisent l'appel et la parole qui réunit les clans, les vivants et les morts. Mais, dans le même temps, ce titre suggère une renaissance en germe « *sous les cendres* ».

Le thème de la destruction de la parole occupe une place importante dans le recueil : Déwé Gorodé évoque ainsi « *les paroles refoulées de/génération écrasées violentées humiliées* »<sup>555</sup>, « *la parole éparpillée* »<sup>556</sup>, « *la parole prisonnière* »<sup>557</sup>, « *l'amère rosée de la*

---

<sup>554</sup> GORODE Déwé, « Armature », *Sous les Cendres des Conques*, p. 26.

<sup>555</sup> *Ibid.*, « Derrière les murs », p. 15.

<sup>556</sup> *Ibid.*, « Jour après jour », p. 20.

<sup>557</sup> *Ibid.*, « Tant de fois », p. 24.

*parole brisée* »<sup>558</sup>. La « *parole* » renvoie à un concept culturel particulièrement riche : à la fois verbe et acte, lien social (entre les vivants) et spirituel (entre les vivants et les ancêtres), la « *parole* » équivaut dans un certain nombre de langues kanak – le A’jië par exemple – à la notion de « coutume », dont il pourrait d’ailleurs être une traduction plus appropriée.<sup>559</sup>

Puisque la « *parole* » garantit une unité synchronique et diachronique, sa destruction a de multiples effets : elle renvoie au délitement d’une organisation sociale et de ses fondements philosophiques et spirituels aussi bien qu’à l’oppression qui réduit au silence le peuple colonisé et le prive de son passé en entravant la circulation de ce qui, transmis de génération en génération, relie les vivants et les ancêtres.

De façon significative, en même temps que le poète appelle de ses vœux la renaissance de la « *parole* » kanak, fût-ce dans la douleur ou à travers une « *amère rosée* », les poèmes eux-mêmes s’affichent comme « *parole fourbie* »,<sup>560</sup> armes affûtées en vue d’une lutte, appel à l’unité et à la résistance, mais aussi réaffirmation de la puissance du verbe kanak. L’évocation de la destruction de la « *parole* » et du lien au passé est donc adossée à la réhabilitation et à la profération d’une nouvelle « *parole* » - celle du poète et de la communauté au nom de laquelle il s’exprime. De ce point de vue, la fracture entre le passé et le présent est tout autant un thème majeur de l’œuvre que son catalyseur.

Les recueils de nouvelles ultérieurs, *Uté Mûrûnû* et *L’Agenda*, ainsi que le roman *L’Épave* peuvent alors être compris comme une tentative pour renouer les liens avec le passé et restaurer une continuité de la parole brisée, grâce aux ressources qu’offre le discours narratif.

De la même manière, dans le roman de Patricia Grace, *Baby No-Eyes*, c’est bien le silence pesant sur le passé et l’identité maori qui déclenche l’événement tragique et rend nécessaire de « dire » le passé pour réussir à vivre dans le présent. Shane est un révolté qui se sent dépossédé de son identité. Cette révolte l’amène à boire et à provoquer un accident dans lequel il trouve la mort, ainsi que son enfant à naître. La révélation des secrets enfouis peut avoir des conséquences terribles, comme le pressent Kura, lorsqu’elle dit à Shane qui veut connaître le passé : « *Our stories could kill you.* » Mais dans *Baby No-Eyes*, la parole semble avoir aussi une valeur thérapeutique : la reconstruction des personnages après le cataclysme de la mort de Shane et de son bébé passe par la restitution du passé qui permet aux

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, « Aubade », p. 25.

<sup>559</sup> Ainsi, Gabriel Poëdi dans son article « coutume », après avoir récusé la définition qu’en donne le dictionnaire le Robert, rappelle que « dans la langue a’jië, coutume se dit : nô, qui est la parole de tous, l’histoire d’un peuple, le lien sacré entre le monde de l’invisible et celui du visible ». POEDI Gabriel, *101 mots pour comprendre l’Histoire de la Nouvelle-Calédonie*, p. 69.

<sup>560</sup> « *Parole fourbie* » est le sous-titre attribué à la première partie du recueil *Sous les cendres des Conques*, p. 9.

personnages de se réappropriier leur culture, leur vie présente, et même leurs terres. La parole qui renoue avec le passé permet de dépasser la destruction, de construire l'avenir. Le passé perd sa puissance destructrice dès lors qu'il est connu et assumé dans le présent. Sur le plan de la construction narrative, c'est le roman lui-même qui constitue ce redéploiement du passé et de la parole qui le ranime, et l'amène à grossir le présent des personnages, à nourrir leur avenir.

Le poids du silence, qui rend les personnages étrangers à eux-mêmes en les privant de l'accès à leur passé, est un thème récurrent des récits océaniques contemporains : le roman de Déwé Gorodé *L'Épave* se développe ainsi autour du motif du viol, subi dans l'enfance et oublié, qui aliène la femme et la soumet aux caprices sexuels de son bourreau. De même, le silence honteux qui entoure la naissance de Kiri, et en particulier l'identité de son père, dans le roman de Patricia Grace *Dogside story* condamne l'enfant à vivre chez des tantes qui la maltraitent – et répètent ainsi leur histoire douloureuse. Le silence est également le motif central du roman de Titaua Peu, *Mutismes*. Il aliène les individus et génère une violence familiale, politique et historique irrépressible.

Le récit, dans la « bilogie » de Witi Ihimaera, *The Matriarch* et *The Dream Swimmer*, apparaît comme le résultat de la nécessité dans laquelle se trouve le narrateur d'explorer son passé et celui de sa famille pour y découvrir l'origine des dissensions qui la déchirent et du mauvais sort qui semble s'acharner. Là encore, le passé est d'abord vécu sur le mode du manque, et son évocation constitue l'essentiel du contenu thématique de l'œuvre en même temps que la justification de son déploiement narratif.

Dans tous les cas, le silence qui entoure le passé est source de souffrance et d'aliénation. Il empêche les personnages de se connaître et de se réaliser. Dans le roman *Mutuwhenua* la prise de conscience par la narratrice de l'impossibilité dans laquelle elle est de renier son passé et son identité Maori l'amène à renouer les fils de son passé et de son présent. Dans *L'Épave* c'est l'incapacité des héroïnes à trouver le bonheur dans le présent qui les oblige à redécouvrir les blessures que renferme leur passé de femmes et de fillettes.

L'expérience de la rupture et de la discordance est donc au fondement thématique et narratif des récits de fiction océaniques. Mais cette expérience de la discordance se manifeste aussi sur le plan générique : des expériences du monde, de l'espace et du temps divergentes s'expriment dans la diversité des genres et sous-genres narratifs auxquels renvoient les récits de fiction océaniques.



b) L'éclatement générique et la concurrence des chronotopes.

L'éclatement générique se manifeste de plusieurs manières : il passe par le recours à des genres qui sont construits sur une stratégie de discontinuité, tels que les collections de textes – recueils de poèmes et de nouvelles, la coexistence de thèmes et de registres divergents, ou même de genres discursifs différents à l'intérieur du même texte.

Le choix de certains genres littéraires illustre ainsi une poétique de la discontinuité : les recueils de poèmes comme les recueils de nouvelles mettent en scène des visions et des expériences diverses et intermittentes du monde et proposent ainsi des représentations plurielles et discontinues de la temporalité dans lesquelles s'inscrivent le sujet ou les personnages. Les recueils de poèmes, souvent premiers dans les œuvres d'auteurs océaniques tels que Déwé Gorodé, s'ils n'appartiennent pas au domaine narratif, fondent cependant une poétique de la discontinuité qui continue à s'exprimer dans d'autres genres.

Dans le recueil *Sous les Cendres des Conques*, les thèmes de la destruction et de la renaissance constituent un fil directeur, mais c'est la figure de l'éclatement qui reste au premier plan en proposant des points de vue épars sur le désastre colonial. Certains poèmes évoquent un univers mythique atemporel, qui résiste à la modernité occidentale :

*Pierre parole  
pierre rite  
pierre héritée*

*sans temps sans espace sans âge  
verbe tabou don interdit  
pierres plus précieuses  
que ce temps qui les fait tous courir<sup>561</sup>*

D'autres poèmes évoquent un passé de déchirement et d'humiliation qui hante encore les générations présentes, celui des « Chaînes » du régime de l'indigénat par exemple :

*Hommes noirs têtes nues pieds écorchés  
Vieillards voûtés sous offense et insulte  
Jeunes débutants à cette école du baigne  
Sans gain sans gourde  
Sous fusil et fouet du colon  
Pesants pics à la main pour concasser  
La roche des pistes de ce pays<sup>562</sup>*

---

<sup>561</sup> GORODE Déwé, « Les pierres du pays », p. 21.

<sup>562</sup> *Ibid.*, « Chaînes », p. 40.

Le présent est marqué par la contradiction entre des modes de vie et des espaces inconciliables qui privent l'individu de ses repères :

*Tu sors de la case  
pour entrer dans un building dernier cri  
[...]  
Ta vie est un guet-apens  
un entre-les-deux  
un va-et-vient  
un crépuscule  
une aube<sup>563</sup>*

A chaque lieu correspond une temporalité différente : celle de l'ancestralité, d'une continuité entre le passé et le présent pour la case, celle d'une modernité de l'urgence pour le building entre lesquels l'individu se perd. De la même façon, le poème « *Ere spatiale* »<sup>564</sup> évoque l'acculturation de la jeunesse kanak « à vingt ans de l'an 2000 », fascinée par les modèles imposés par la télévision. D'autres poèmes, enfin, opposent à cette menace de dévoration par la modernité occidentale, la certitude d'une victoire et d'une renaissance à venir et appellent à « *bâtir une case nouvelle pour un pays autre* ». <sup>565</sup>

Ces temporalités divergentes sont étroitement liées à des registres divers : un sujet lyrique, dominé par la nostalgie voisine ainsi avec des éléments de discours politique qui relèvent bien souvent du pamphlet. Le poète oscille ainsi entre les rapports divergents au temps. Dans certains poèmes la nostalgie d'un pays perdu et d'un passé enfui domine :

*Dis-moi  
que nous reste-t-il  
de l'histoire de nos vies  
dans ce monde qu'ils ont bâti  
ici et ailleurs ?<sup>566</sup>*

A d'autres moments, le passé sature le sujet de sa présence, comme dans le poème « *Wa-Naka* », dans lequel le poète invoque le nom du village d'Ataï, pour donner toute sa force à la lutte présente :

*Wa-Naka Wa-Naka  
sois case de nos cris<sup>567</sup>*

A côté du registre nostalgique et de l'invocation spirituelle qui convoque le passé dans le présent de l'énonciation, on trouve également dans *Sous les Cendres des conques* des poèmes

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, « Case bidonville et building », p. 35.

<sup>564</sup> *Ibid.*, « Ere spatiale », p. 46-47.

<sup>565</sup> *Ibid.*, « Pour dire le deuil », p. 97.

<sup>566</sup> *Ibid.*, « Que nous reste-t-il? », p. 78.

<sup>567</sup> *Ibid.*, « Wa-Naka », p. 89.

qui relèvent davantage du pamphlet politique et s'inscrivent dans le présent de l'énonciation et dans l'immédiateté et l'urgence de la lutte, comme en témoignent ces extraits :

*Capitiaux et 5,5*  
*Monopole de la SLN*<sup>568</sup>

*Madame multinationale*  
*Tient salon aux quatre coins de la terre*  
*[...]*  
*Elle roule Rolls Royce sur l'or*  
*Du Brésil en Mauritanie ou en Australie*  
*On lui affrète Boeings spéciaux*  
*De Londres à New York via Paris ou Tokyo*<sup>569</sup>

Le recueil se constitue ainsi en un kaléidoscope qui témoigne de la coexistence de temporalités divergentes et d'une inscription du sujet dans le monde dominée par l'instabilité, entre déploration, aliénation, dénonciation véhémement et foi en une renaissance à venir.

Les recueils de nouvelles s'inscrivent également dans une poétique de la discontinuité en proposant une vision du monde éclatée. La place des femmes dans les sociétés kanak d'hier et d'aujourd'hui est sans doute le thème dominant du recueil *Utê Mûrûnû*. Mais leurs expériences s'expriment à partir d'une série d'intrigues et de points de vue narratifs différents, qui en donne une vision plurielle, kaléidoscopique. Le témoignage diachronique des femmes du passé – dans la nouvelle « Utê Mûrûnû » par exemple, ou dans « La Cordyliné » - voisine avec le vécu immédiat des femmes du présent – dans « On est déjà demain » par exemple. Les points de vue se succèdent et le recueil convoque diverses figures féminines : femmes des tribus, femmes ayant grandi en ville ou militante mélanésienne en exil dans « Dos Montes... » par exemple. Elles peuvent également être vues par d'autres personnages : un personnage masculin témoigne de l'évolution des relations sociales et conjugales dans « La saison des pommes kanakes », une autre femme, étrangère à sa culture et à son histoire, évoque la figure d'une femme mélanésienne dans « Dos Montes... ». Là encore, la diversité des approches renvoie à des inscriptions divergentes dans le temps : entre conscience culturelle et historique (« Utê Mûrûnû »), absorption dans un présent où on ne voit plus passer le temps tant les tâches à accomplir sont nombreuses et envahissantes (« On est déjà demain »), temporalité de l'exil et de la nostalgie (« La Saison des pommes kanakes », « Dos Montes ... »).

Dans le cas de ces deux recueils, au-delà de l'identité de genre – poésie ou nouvelle – et d'une récurrence dans le choix des registres puisque le lyrisme tend à dominer, la

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, « Nickel », p. 54.

<sup>569</sup> *Ibid.*, « Madame multinationale », p. 63.

discontinuité propre à la collection de textes permet d'illustrer la complexité de l'expérience que les personnages ou le sujet ont du temps.

La multiplication des textes et des points de vue, des contextes de vie et des destins permet ainsi de mettre en scène des rapports divergents à l'espace et au temps, qui oscillent entre un espace approprié associé à une expérience réconciliée du temps et un exil dans son propre pays, marqué par la fuite en avant d'une temporalité que le sujet échoue à s'approprier.

Dans le cas des romans, on pourrait attendre une représentation plus unifiée du monde et de la temporalité : le déroulement linéaire de l'intrigue impliquerait en effet une homogénéité de l'expérience du temps, en lui attribuant une orientation articulée autour du déroulement de l'intrigue, mais aussi un sens qui émerge de l'expérience ou du destin du personnage. Or, les romans océaniens contemporains, on l'a vu, recourent volontiers à des stratégies polyphoniques. Nombreux sont les récits de fiction qui changent de narrateur au fil de l'intrigue : c'est le cas de *Potiki* ou *Cousins* de Patricia Grace, de *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* de Witi Ihimaera ou du roman de Déwé Gorodé *L'Épave* ou même de ses nouvelles « Utê Mûrûnû » et « La cordyline ». Le premier effet de cette polyphonie est de briser l'unité de l'expérience du monde et de la temporalité, d'en illustrer le caractère contradictoire ou conflictuel. Dans *Potiki* les générations illustrent ainsi des rapports au monde et au temps différents, entre le militantisme radical de Tangimoana qui pense que seule la lutte politique peut rendre une place à son peuple dans le présent, et son père Hemi, rendu calme et confiant par la certitude que ses liens à la terre restent indestructibles et qui refuse toute colère. Tangimoana est donc dominée par le désir d'agir sur le présent et le futur, alors que son père est tout entier porté par le passé.

La poétique de l'éclatement s'appuie également sur un mélange des genres et des discours, qui met en concurrence des chronotopes très différents : dans *The Matriarch* et *The Dream Swimmer*, Witi Ihimaera mêle récit à la première personne, récits historico-mythiques, extraits de presse ou de discours politiques, journaux de bord, commentaires ethnologiques ou historiques, entretiens et témoignages. C'est parfois un même épisode qui est raconté par des personnages différents, comme par exemple la scène au cours de laquelle Artémis combat Timoti, son ennemi juré, en envoyant une nuée d'araignée l'attaquer.<sup>570</sup> Les témoignages de personnages ayant participé à cet événement, dont un journaliste, voisinent avec la version qu'en donne un narrateur omniscient. De ces divers points de vue émergent donc, on l'a vu, des lectures divergentes de cet événement surnaturel. Or, elles engagent à chaque fois une

---

<sup>570</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, p. 245 & sq.

approche différente de l'espace-temps : le déroulement historique, linéaire, réaliste et rationaliste se confronte ainsi à une continuité spatio-temporelle qui permet à une puissance ancestrale ou mythique de se manifester. De la même façon, dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Affaire classée », le temps absolu du mythe et les fractures du passé se réactualisent à n'importe quel moment de l'histoire, brisant la linéarité de son déroulement.

La confrontation d'un point de vue occidental fondé sur des traditions scientifiques, et d'un point de vue maori, qui accorde une place dominante aux forces ésotériques et au sacré, est l'un des ressorts majeurs des deux romans de Witi Ihimaera. Un des exemples les plus intéressants est la lecture divergente qui est proposée des relations entre le narrateur, Tamatea et sa grand-mère Artémis. L'une des lectures fait de Tamatea l'écu et l'héritier, que sa grand-mère a initié, lui conférant ainsi son charisme, ses pouvoirs ésotériques et ses prérogatives. Cette lecture interprète le destin du narrateur et de sa famille sur un mode qui relève du tragique : le mauvais sort qui poursuit le clan Mahana trouve son origine dans la faute que l'époux d'Artémis, Ihaka, et leurs enfants ont commise en dépossédant Tamatea de son héritage et de ses prérogatives. Une telle lecture suppose que le passé détermine le destin des personnages et qu'il informe le présent.

Mais d'autres discours émergent au sein du roman et proposent une lecture bien différente de la relation qui unissait le narrateur et sa grand-mère, notamment celui d'un ami psychologue du narrateur. Il interprète la rivalité qui opposait le narrateur à son grand-père dans une perspective psychanalytique qui ruine la lecture tragique :

*'My own view, therefore, is that you're telling me a story, a fantasy, and you have used your intelligence to make it so believable that you believe in it yourself. The truth must be simpler, and you are hiding it from me and from yourself also. [...]*

*'What could it be? I don't know, but I would suggest that you were jealous, sexually, of your grandfather. The matriarch was a goddess. Until the onset of your own puberty, your grandfather posed no threat to your adoration of her. She, I suspect, was adept at using sexual politics to make you love her. Your feelings of love and lust became intertwined when you reached adolescence. Nobody, in your eyes, would have been worthy as her consort except, perhaps, one person. Yourself. But it was your grandfather who slept with her, who shared her bed and took her body.'*<sup>571</sup>

---

<sup>571</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, p. 409. Proposition de traduction : « Mon avis personnel, par conséquent, est que tu me racontes une histoire, un fantasme, et que tu t'es servi de ton intelligence pour la rendre si crédible que tu y crois toi-même. La vérité doit être plus simple, et tu me la caches comme tu te la caches à toi-même ; « Que peut-elle être ? Je ne sais pas, mais à mon avis tu étais jaloux, sexuellement, de ton grand-père. La matriarche était une déesse. Jusqu'au début de ta puberté ton grand-père ne représentait aucune menace pour l'adoration que tu lui vouais. Je la soupçonne d'avoir été experte à user de stratagèmes sexuels pour se faire aimer de toi. Tes sentiments d'amour et de désir se sont entremêlés quand tu as atteint l'adolescence. Personne, à tes yeux, n'aurait mérité d'être son époux, sauf peut-être une personne. Toi. Mais c'était ton grand-père qui couchait avec elle, qui partageait son lit et prenait son corps. »

Ce discours psychanalytique vient interroger, du cœur même du roman, la cohérence trop parfaite de l'univers tragique du narrateur et le désigner comme un fantasme. Mais alors, avec la réalité des rivalités familiales, que le narrateur associe à celles des Atrides<sup>572</sup> – c'est également la dimension sacrée et ésotérique de l'univers construit autour d'Artémis qui est renvoyée à un mythe. Le discours psychanalytique vient désenchanter le monde du narrateur et substitue au chronotope tragique celui du roman personnel, subjectif et fantasmatique d'un sujet. La lecture maori de l'histoire familiale, fondée sur le *mana*, les rapports de pouvoir et l'existence d'un lien spirituel entre les vivants et les morts comme entre les hommes et la terre, est ainsi réduite à un fantasme ou à une pathologie qui trouvent leur origine dans une histoire intime individuelle.

Le mélange des genres se manifeste également par le glissement d'un sous-genre romanesque à l'autre, rendant l'identité générique de certaines œuvres problématique. Le roman d'Albert Wendt, *Mango's Kiss* glisse ainsi du roman historique, centré sur les enjeux de l'évangélisation et de l'acculturation dans un village samoan à la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècles, au roman d'aventures vécu par Arona, le fils rebelle devenu marin du pasteur Mautu, puis au roman policier, dans la Nouvelle-Zélande de l'entre-deux-guerres. Là encore les chronotopes se confrontent et leur succession semble entériner une accélération du temps. Le roman historique construit une temporalité qui travaille l'identité et la culture des hommes, autant qu'eux-mêmes produisent de l'histoire en agissant sur leur environnement. A la fois acteurs et victimes des changements liés à l'irruption européenne, ils évoluent et interrogent leur identité personnelle et collective. Dans le roman d'aventures vécu par Arona, qui incarne le destin des premiers Océaniens à s'être engagés sur les navires européens sillonnant le Pacifique, le temps de l'événement ne laisse plus guère de place à la question de l'identité culturelle. Le destin devient alors individuel plus que collectif. Quant au roman policier, il engage plus encore les personnages dans une temporalité de l'urgence qui les arrache aux déterminations d'une histoire culturelle et collective. Peleiupu et sa famille semblent d'ailleurs affranchis de leur identité océanienne. Trois chronotopes se succèdent ainsi dans le roman, et le passage des personnages d'un espace-temps à l'autre semble les inscrire progressivement dans une modernité qui accélère le mouvement du temps et les acculture.

Sous une forme plus syncrétique, le roman de Witi Ihimaera, *The Sky Dancer* mêle également les genres : au roman socio-psychologique contemporain centré sur les difficultés

---

<sup>572</sup> L'une des sections de *The Dream Swimmer* s'intitule « *House of Atreus* ». L'évocation de la malédiction qui semble planer sur la famille Mahana y occupe une grande place.

individuelles de Skylark et de sa mère, une ancienne présentatrice vedette toxicomane, se mêlent des emprunts au « road movie », aux mythes maori et au roman de science fiction qui permet un voyage dans le temps. Dans *The Sky Dancer* la temporalité moderne et urbaine est marquée par la rapidité, la fuite en avant, une surévaluation du présent et de la jeunesse qui évide les êtres de tout contenu et les disqualifie dès qu'ils vieillissent. L'histoire et le passé ne présentent aucun intérêt dans cet univers. Le séjour dans l'île Sud de Skylark et sa mère apparaît en contrepoint comme une volonté d'échapper à ce temps dévorant qui engloutit des hommes sans passé et sans racines. Précisément, le flux irrépressible de ce temps contemporain est interrompu par l'irruption du temps « absolu » du mythe qui rappelle Skylark à ses racines maori et lui révèle lentement son identité et l'histoire millénaire qui façonne son destin.

Le roman de Déwé Gorodé, *L'Épave* mêle également les genres et les chronotopes. Au roman de la rencontre amoureuse, immergée dans le présent, succède celui de l'histoire individuelle et familiale qui amène à chercher dans le passé des personnages, l'origine de leurs fractures psychologiques. Mais derrière le temps biographique, se profile un temps mythique qui évoque l'éternelle soumission des femmes aux hommes et le règne de forces ancestrales. Le personnage du vieux pêcheur qui hante la vie des femmes du roman est ainsi associé, on l'a vu, à la figure de l'ogre cannibale.<sup>573</sup> Le motif de la sexualité, ou plus exactement de la soumission sexuelle, qui domine le roman est donc présenté ici comme un avatar du cannibalisme ancestral. Dans ce roman, le motif de la sexualité nous fait passer d'un chronotope à l'autre. Au beau milieu du présent béat de l'idylle amoureuse et de la passion « *qui n'aspire plus qu'à être apaisée, comme pour anéantir le passé* »<sup>574</sup> et isole les amoureux dans leur bulle<sup>575</sup>, ressurgit un passé personnel et familial traumatisant, réitéré et partagé par l'ensemble des personnages féminins du roman. L'assimilation de la soumission sexuelle à la figure de l'ogre en fait, en dernier ressort, l'expression d'une vérité mythique et intemporelle. Tout se passe comme si on retrouvait dans ce roman les trois niveaux de temporalité décrits par Gabriel Poëdi<sup>576</sup> : le temps linéaire individuel, le temps cyclique intergénérationnel et le temps absolu de la permanence du mythe.

A côté de ces trois temporalités qui organisent la lecture du roman, surgissent d'autres figures du temps : une temporalité urbaine, rapide et heurtée qui s'articule autour du

---

<sup>573</sup> GORODE Déwé, *L'Épave*, p. 108.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 85

<sup>576</sup> Voir *supra*, chapitre 2.

personnage de Lila la marginale, avec les textes de rap qu'elle récite et le crime sordide dont elle est victime, motif de thriller ou de roman policier. Mais émerge également un temps historique, qui envisage le passé colonial sous l'angle du rapport entre les sexes, et découvre dans toutes les communautés la même soumission féminine. La récurrence obsessionnelle du même motif, qui se répète d'un espace-temps à l'autre, propose ainsi une vision d'autant plus cauchemardesque des relations entre les hommes et les femmes qu'elle semble se démultiplier à l'infini.

L'éclatement est donc bien une donnée constitutive de l'intrigue comme de l'expérience des personnages dans les fictions océaniques contemporaines, comme en témoigne la pluralité des genres et des chronotopes qui se côtoient dans un même roman. L'éclatement générique met directement en jeu le temps et l'espace configuré par les romans. Comme l'a montré M. Bakhtine, à chaque genre ou sous-genre narratif est lié un chronotope particulier. Les fictions narratives océaniques font émerger ainsi d'espaces-temps hétérogènes des voix multiples qui déconstruisent une approche monolithique du temps contemporain. Mais l'expérience de la rupture s'exprime également par le biais de la fréquente déconstruction de la chronologie narrative classique.

### c) Déchronologisations.

De nombreux récits océaniques ont recours de façon systématique à la déconstruction de la chronologie classique. Le déroulement linéaire de l'intrigue se trouve ainsi remis en question. A ce propos, Patricia Grace évoque dans le roman *Baby No-Eyes* un modèle narratif emprunté aux récits traditionnels des Anciens :

*There's a way the older people have of telling a story, a way where the beginning is not the beginning, the end is not the end. It starts from a centre and moves away from there in such widening circles that you don't know how you will finally arrive at the point of understanding, which becomes itself another core, a new centre.*<sup>577</sup>

Elle décrit ici la façon dont est composé le roman lui-même : en effet, le prologue sur lequel s'ouvre le roman, ainsi que les deux premiers chapitres ne constituent pas le début de l'intrigue, mais la première étape du dénouement d'un drame qui va puiser ses racines au

---

<sup>577</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, p. 28. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-Klijn, pp. 45-46) : « Les anciens ont une manière bien à eux de raconter une histoire, une manière qui veut que le début ne soit pas le début, que la fin ne soit pas la fin. Cela part d'un centre dont le récit s'éloigne dans des cercles qui vont s'élargissant, à tel point qu'on ne voit plus comment on pourra enfin parvenir au point de l'entendement, qui à son tour devient noyau, nouveau centre. »



milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, avec l'irruption coloniale. La structure narrative de ce roman est ainsi caractérisée par un va-et-vient constant entre le passé et le présent, mais aussi par une double direction du déploiement temporel.

La temporalité se déploie ainsi dans deux directions à la fois opposées et complémentaires : un premier axe, ouvert par le prologue et les premiers chapitres, évoque la reconstruction d'une famille autour d'un petit garçon, Tawera. Dans le prologue, Tawera est sur le point de naître, au moment où sa mère décide d'aller vivre chez un couple d'amis très proches. Dans le chapitre 1, Kura, la grand-mère décide de partir rejoindre la mère de Tawera pour être présente lors de sa naissance, évoquée dans le chapitre 2. Un second axe opère une plongée dans le passé, explorant des épisodes qui révèlent la tragédie vécue par Te Paania, qui a perdu son mari Shane et son premier enfant dans un terrible accident de voiture. L'exhumation du passé révèle les déchirures des personnages et les racines du drame qu'ils ont vécu : dépossédé de son identité maori, Shane est voué à l'autodestruction.

Les chapitres 1, 2, 9, 16, 18, 20, 21, 23-25, 26-30, 32, 33, 35-37 sont ainsi consacrés à l'enfance et à l'adolescence de Tawera, tandis que les autres chapitres opèrent une plongée dans un passé plus ou moins lointain : les chapitres 3, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 15 et 17 sont consacrés à l'histoire de Shane et Te Paania, tandis que les chapitres 4, 11, 13, 19, 22, 31 et 34 narrés par Kura évoquent l'histoire de la famille, remontant jusqu'au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les chapitres consacrés à la jeunesse de Te Paania, à son mariage avec Shane et à l'accident dont il a été victime ne suivent pas non plus d'ordre chronologique : des séquences qui se situent après l'accident alternent avec l'évocation de périodes antérieures. Le roman est donc bâti sur la coexistence de plusieurs procès temporels et narratifs qui rompt la linéarité ordinaire de l'intrigue. Mais là encore, la discontinuité chronologique permet de faire émerger d'autres cohérences, en établissant une circulation et des liens entre les différentes époques et situations vécues par les personnages. Plus encore, il semble que la révélation narrative du passé participe directement au processus de reconstruction engagé par la famille de Tawera.

*Baby No-Eyes* n'est pas le seul roman à figurer un va-et-vient constant entre le passé et le présent : on trouve le même procédé dans d'autres romans de Patricia Grace, comme *Mutuwhenua* ou encore *Cousins*, dans les romans de Witi Ihimaera : *Tangi*, *The Matriarch*, *The Dream Swimmer* ou dans les nouvelles de Déwé Gorodé : « Utê Mûrûnû » ou « La Cordyline » par exemple. Dans ces textes, la profondeur historique se développe à partir d'un foyer narratif qui s'inscrit dans l'horizon du monde contemporain. Le récit se construit autour de plusieurs repères temporels : celui du temps fictif de l'énonciation/narration et celui des événements du passé. La structure de l'intrigue apparaît ainsi éclatée : la progression linéaire

est sans cesse entravée, remettant en question, au premier abord, la possibilité d'un sens, mais aussi celle d'une progression historique.

Cette perte du sens doublée du sentiment d'un piétinement de l'histoire apparaît nettement dans la « bilogie » de Witi Ihimaera, *The Matriarch* et *The Dream Swimmer*. Le narrateur, Tamatea, cherche à percer les mystères de l'histoire de sa propre famille qui semblent sans cesse se dérober, en même temps que, de génération en génération, les tentatives pour récupérer les terres dont sa famille a été spoliée se répètent en vain.

Si l'on prend l'exemple du premier volume, *The Matriarch*, on constate que sa structure narrative est très complexe : il se découpe en cinq actes et vingt-deux chapitres, et un va-et-vient constant s'établit entre différentes strates du passé et le présent du narrateur à l'intérieur de chaque chapitre. La succession des différentes séquences est caractérisée par la discontinuité, tant en terme de point de vue narratif que de genre de discours ou de repérage spatio-temporel. Des séquences de récit à la première personne dont le repère temporel est le moment de l'énonciation voisinent avec des séquences de récit à la troisième personne, racontant l'enfance du narrateur – le repère temporel étant alors le temps de l'événement, coupé du présent de l'énonciation. Les discontinuités narratives viennent ainsi renforcer les ruptures temporelles.

Le roman se présente à la fois comme une plongée dans le passé et une quête du sens puisque le passé doit venir expliquer le présent : c'est là le sens des constants va-et-vient entre différentes strates historiques qui établissent une circulation ininterrompue entre le passé et le présent, mais aussi des changements de point de vue narratif ou discursif, qui apportent différents éclairages sur un même objet. Néanmoins, on le verra, au-delà de la dispersion de la structure narrative, le récit semble chercher à recréer une concordance, fondée sur des effets de correspondance entre le passé et le présent.

La pratique de la « déchronologisation » dans les littératures océaniques contemporaines, anglophones ou francophones, est suffisamment répandue pour poser question. S'agit-il là seulement d'un phénomène de mode qui fait du roman ou des nouvelles le site d'expérimentation d'une approche postmoderne du temps et de l'histoire ? Ou l'enjeu est-il pour les écrivains d'explorer les liens qui unissent le passé, le présent et le futur dans une conception proprement océanique du temps ?

Il convient ici de rappeler quels peuvent être les enjeux du travail sur la discontinuité avant d'éclairer de quelle manière les récits de fiction explorent d'autres voies de concordance, affranchies d'une linéarité jugée trop occidentale.

d) De quelques enjeux d'une poétique de la discontinuité.

La critique postcoloniale a abondamment montré qu'une poétique de la polyphonie était un moyen de briser le carcan d'un discours colonial monolithique et répressif et d'ouvrir ainsi la voie à d'autres façons de dire et de penser le monde.

Mais les discontinuités spatio-temporelles illustrent également les contradictions douloureuses des espaces-temps multiples dont le sujet, en exil dans son propre pays, fait l'expérience. Dans bien des cas, la discordance apparaît aussi comme un moyen d'exprimer la violence, qu'il s'agisse de la violence d'une expérience sociale absurde et douloureuse ou de la violence des fractures historiques qui privent les personnages d'une relation continue et sereine avec leur passé.

Le roman *Baby No-Eyes* en est un bon exemple : la discontinuité narrative est particulièrement flagrante dans les premiers chapitres, qui s'articulent autour du désastre de l'accident dans lequel Shane et le bébé de Te Paania trouvent la mort. La seconde partie du roman engage une restauration de la continuité : le développement du destin de Tawera alterne avec les chapitres qui achèvent de reconstruire le passé familial, comme si la révélation du passé était la condition de possibilité d'un avenir.

Dans de nombreux récits, la rupture du lien entre le passé et le présent se présente comme la source majeure du tragique. C'est particulièrement évident dans le roman *The Rope of Man* où la folie d'Eric Amundsen est interprétée comme le résultat d'une rupture avec sa généalogie (*whakapapa*) qu'il voit dans ses délires sous la forme d'une rivière toujours inaccessible. Fruit d'un viol subi par Huia, la mère du narrateur Tamatea, Eric a été abandonné par Huia à la naissance et n'existe pas aux yeux de sa famille. Il est ainsi exclu de cette « corde » généalogique (*the « rope of man »*) qui unit les hommes entre eux en même temps qu'à leur passé et leur origine. En retour, la restauration du lien et d'une circulation entre le passé et le présent, les vivants et leurs ancêtres apparaît comme une condition de la vitalité sociale et morale des personnages.

Dans les romans de Witi Ihimaera *The Matriarch* et *The Dream Swimmer*, les discontinuités renvoient davantage à la difficulté pour le narrateur Tamatea d'interpréter les signes qui permettront de comprendre ce qui s'est passé et donc de rétablir un équilibre en réparant les fautes commises. La difficulté d'accès au passé implique là aussi un sentiment tragique – la famille se sent victime d'un mauvais sort (*curse/mate*) dont elle ne parvient pas à identifier la véritable cause – mais aussi au risque de sombrer dans l'absurde. Le narrateur tient ainsi sa mère, à laquelle il voue une grande rancune, pour responsable des malheurs de sa

famille. A sa mort, il choisit de mutiler et d'enfermer son cadavre dans une grotte afin d'empêcher son esprit de revenir vers les siens. Or, il s'est trompé sur la source du malheur : ce sont ses oncles et tantes qui sont responsables de leur propre malheur pour n'avoir pas respecté les dernières volontés d'Artémis. La destruction volontaire de toute forme de lien avec sa mère morte n'avait aucun sens et désenchanté le monde dans lequel vivent le narrateur et ses soeurs, ce que ces dernières ne manquent pas de lui reprocher avec une grande amertume :

*Since that night I buried Tiana on Mount Hikurangi I have been seeking forgiveness. I tried to get Teria to understand but she turned from me. She has broken her promise never to speak to me only once, and that was when she phoned me in Washington.*

*'What have you done, Tamatea?' teria wept. 'My dreams are so empty. I never realised how often Mum visited me when I was sleeping. I wait for her to come to me, but there is only darkness.'*

*Yes, Teria. Darkness. And silence too.*<sup>578</sup>

En réponse à la rupture du lien entre le passé et le présent qui génère du tragique ou de l'absurde, en retour, l'enjeu de l'écriture paraît bien être de restaurer ou de réactiver une circulation interrompue. Cette perspective, dominante dans les récits océaniques contemporains, remet en cause une lecture postmoderne de ces œuvres, qui postulerait un éclatement du sens de l'histoire et du monde. Si la rupture et la fracture occupent en effet une place importante dans ces textes, elles ne sont cependant pas définitives et coexistent avec la confiance en un sens et une continuité qu'il s'agit de restaurer. Ainsi, la restitution d'une concordance, qui passe par la réappropriation d'un sens de l'histoire, est l'un des moteurs majeurs des intrigues océaniques contemporaines. Elles ne se résolvent donc pas à l'affirmation d'un éclatement du monde, à la différence de certains récits contemporains, dont Paul Ricœur a pu montrer qu'ils remplaçaient la clôture classique de l'intrigue par la mise en scène d'une indécidabilité et d'un « *temps de la Crise* ». <sup>579</sup>

---

<sup>578</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 421. Proposition de traduction : « *Depuis cette nuit où j'ai enterré Tiana sur le mont Hikurangi, je recherche le pardon. J'ai essayé de faire comprendre à Teria, mais elle s'est détournée de moi. Elle n'a rompu sa promesse de ne plus me parler qu'une fois, et c'est quand elle m'a appelé à Washington.*

« *Qu'est-ce que tu as fait, Tamatea ? dit Teria en pleurant. « Mes rêves sont si vides. Je n'avais jamais réalisé que maman me rendait visite aussi souvent quand je dormais. J'attends qu'elle vienne à moi, mais il n'y a que les ténèbres. »*

*Oui, Teria, les ténèbres. Et le silence aussi. »*

<sup>579</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit*, p. 40 à 58 : « *Déclin : fin de l'art de raconter ?* ». Voir en particulier p. 49 : « *C'est dans le roman contemporain qu'on aperçoit le mieux la jonction des deux thèmes : déclin des paradigmes, donc fin de la fiction – et impossibilité de conclure le poème, donc ruine de la fiction de la fin.* »

### 8.3. Redonner un sens à l'histoire

Loin de ruminer l'impossibilité d'une fin et du sens, les récits de fiction semblent plutôt préoccupés par la nécessité de surmonter l'absurdité du désastre, et par la quête d'un sens de l'histoire, fût-il tragique. L'expérience éclatée et discordante du temps n'est donc que l'un des volets des récits de fiction océaniens. Il s'agit ainsi à la fois d'ouvrir la possibilité de dépasser les manques et les ruptures vécus par les différentes générations et de produire de nouveaux modes de compréhension des procès historiques.

Dans l'immense majorité des romans et nouvelles, on l'a vu, le passé est désigné comme le lieu d'un manque, d'une carence au sein du présent des personnages, qui appelle sa restitution par le récit. De tous les thèmes, celui du deuil, présent dans bien des récits océaniens, illustre la possibilité de surmonter la perte et les dissonances qu'elle provoque dans l'expérience du monde grâce à la parole.

#### « Pour dire le deuil »<sup>580</sup>

Le thème du deuil, très présent dans les récits de fiction océaniens, témoigne en effet du lien étroit qui s'y manifeste entre la perte, la fracture et le déploiement de la parole et du récit. Le deuil donne lieu à une cérémonie au cours de laquelle les paroles qui sont prononcées visent à restaurer du lien entre les vivants et les morts, mais aussi entre les contemporains, dans le troisième chapitre du roman *Potiki* par exemple. Plus encore, le deuil lui-même semble générer du récit. Il est ainsi le thème matrice du roman *Tangi*<sup>581</sup> : la mort de son père et le deuil font ressurgir le passé dans la mémoire du narrateur. Dans « *La Cordyline* »<sup>582</sup> de Déwé Gorodé, c'est également la mort d'un grand-père qui appelle le récit du passé, plus ou moins lointain. Dans *Potiki*, la mort insupportable de Toko, provoquée par une explosion criminelle est surmontée par les trois jours de cérémonie, de chants et d'échanges, mais aussi par la réalisation dans la maison commune d'une sculpture à son effigie, qui vient répondre aux attentes du passé et assurer le futur de la communauté – la figure de Toko est celle de l'enfant du sculpteur qui n'avait pas d'enfants. Au récit sculpté dans le bois répondent les histoires que la communauté, rassemblée dans la maison commune va continuer à raconter, et qui lui donne sens et unité :

---

<sup>580</sup> GORODE Déwé, *Sous les Cendres des Conques*, p. 97.

<sup>581</sup> IHIMAERA Witi, *Tangi*, op. cit.

<sup>582</sup> GORODE Déwé, *Utê Mûrûnû*, pp. 39-55.

*When most of the visitors had gone, the people whose house it was settled on the mattresses to tell, retell, listen to the stories. The stories were of people and whanaungatanga, of the plaiting that gives strength to the basket, the weaving that gives the basket beauty, and of koha that makes the basket full. And the stories were also of the land and sea, sky and fire, life and death, love and anger and pain.*<sup>583</sup>

L'image du tressage et du panier met bien ici au premier plan le souci d'une continuité et du maintien d'un lien, à la fois diachronique et synchronique, qui est au centre des préoccupations de bien des récits océaniques. Chez Witi Ihimaera, c'est l'image de la corde des hommes (« *the rope of man* ») qui est convoquée, dans le roman du même nom. Au-delà de l'éclatement et des fractures de l'histoire, il convient donc de renouer les fils d'une continuité et de restaurer une forme d'harmonie.

Cependant, le travail de « déchronologisation » de l'intrigue opérée par bien des récits océaniques implique que la « concordance » dans ces récits ne peut être recherchée du côté de la linéarité d'une intrigue qui relierait les éléments épars de l'expérience d'une communauté dans un déroulement chronologique. Bien au contraire, c'est plutôt le principe de la contiguïté entre le présent et le passé qui préside à la composition des intrigues. Dès lors la concordance s'appuie sur des phénomènes de correspondance, d'écho ou de circulation thématique entre le passé, le présent et le futur qui renvoient à des conceptions de la temporalité dont l'orientation n'est pas irrévocable puisqu'il est toujours possible de réactualiser le passé.<sup>584</sup> La contiguïté narrative des temps du récit et du temps de la narration fait ainsi apparaître les liens indissolubles, mais souvent inédits qui unissent le passé et le présent, les vivants et les ancêtres et grâce auxquels le passé et le présent s'informent l'un l'autre.

### ***Concordance et contiguïté***

Le principe de contiguïté semble donc l'emporter, dans un certain nombre de récits de fiction océaniques, sur celui de déroulement chronologique. La dispersion liée à la juxtaposition des époques, des discours, des registres et des points de vue est compensée par

---

<sup>583</sup> GRACE Patricia, *Potiki*, pp. 172-173. Traduction (Hélène Devaux-Minié, p. 247) : « *Lorsque la plupart des visiteurs furent partis, les membres de la communauté dont c'était la maison s'installèrent sur les matelas pour entendre et raconter, raconter sans fin les récits. Ces histoires parlaient d'eux et de whanaungatanga, elles parlaient du tressage qui donne de la force au panier, du tissage qui lui donne sa beauté, et de l'amour qui le remplit.*

*Les récits parlaient également de la terre et de la mer, du ciel et du feu, ils parlaient de vie et de mort, d'amour, de colère et de souffrance. »*

<sup>584</sup> Cette conception d'une temporalité dont l'orientation n'est pas irrévocable fait déjà signe vers un espace-temps qu'il est possible de parcourir dans tous les sens.

l'affleurement de réseaux thématiques qui créent des échos entre le passé et le présent. Le rapprochement d'épisodes ou d'événements éloignés dans le temps permet de faire émerger, à travers des effets de contraste ou de similitude, des interprétations inédites du destin des personnages.

L'existence d'un réseau thématique apparaît très nettement dans le roman de Patricia Grace, *Baby No-Eyes*. Le roman se présente en effet comme une série de variations sur la même matrice thématique : le couple opposé et complémentaire amputation/recomposition qui affecte les générations successives et structure le discours historique en mettant à jour des liens de causalité entre les événements.

Le roman débute sur la première étape de la reconstitution : celle d'une famille. Le narrateur du prologue est Tawera, l'enfant à naître de Te Paania. Il raconte leur arrivée chez Dave et Mahaki, les amis de sa mère. Dans le premier chapitre, c'est Kura, la grand-mère, qui va venir les rejoindre pour la naissance de Tawera. Le second chapitre est narré par Tawera qui vient de naître.

Cette dynamique de reconstitution trouve son origine dans un événement atroce, qui apparaît comme le stade ultime de la dépossession ou de l'amputation. L'intrigue du roman se noue en effet autour d'une catastrophe : l'accident qui coûte la vie à Shane, le mari de Te Paania, et à leur bébé à naître. Comme si cette double perte ne suffisait pas, les médecins à la morgue enlèvent les yeux du bébé et ne daignent pas même expliquer leur geste à la famille.

Or, à l'origine de cette catastrophe se trouvent d'autres histoires d'amputation :

- Celle dont Shane, l'écorché vif, a été victime, lui qui a été privé, on l'a vu, de son prénom maori et de son identité. Déchiré par ce manque, il apparaît comme un personnage incontrôlable, il boit et provoque l'accident de voiture qui lui coûte la vie et détruit son enfant à naître.
- Celle de Kura, la mère de Shane, qui a vu sa cousine Riripeti mourir de peur et chagrin à cause de l'école. Riripeti, incapable de cacher son identité maori, subissait les persécutions de son institutrice. Rongée par la culpabilité parce qu'elle n'a pas su défendre Riripeti, Kura se mure dans le silence. Elle incarne ainsi une génération qui est forcée de nier sa langue et son identité pour survivre et préserver ses propres enfants :

*We keep our stories secret because we love our children, we keep our language hidden because we love our children, we disguise ourselves and hide our hearts because we love our children. We choose names because we love our children.*<sup>585</sup>

La dynamique de recomposition à l'œuvre dans le roman implique la reconstitution d'une famille quelques années après le drame, mais aussi un retour systématique sur toutes les histoires d'amputation vécues et à venir qui sont racontées les unes après les autres - qu'elles concernent les terres, l'identité, la langue ou la culture. Ce retour sur les histoires vécues, première restitution, débouche sur une dynamique de réappropriation par la communauté de sa langue, de ses terres et plus globalement de son destin.

Dans *Baby No-Eyes*, les variations autour du couple matrice amputation/restitution sont toutes liées entre elles par des liens de cause à effet. Plus encore, elles génèrent le récit puisque chaque manque, chaque amputation appelle une restitution qui passe par la formulation des histoires dans lesquelles ils trouvent leur origine. Le déploiement d'une profondeur historique suit ainsi un développement narratif non linéaire. Le noyau de l'intrigue voit se développer en amont et en aval une spirale qui relie passé, présent et avenir. Ce noyau est un point aveugle, qui culmine dans l'horreur et l'absurdité : celui du deuil impossible du bébé auquel on a enlevé ses yeux, sans raison valable. Ce point aveugle, révoltant et absurde, appelle du récit et du sens, et c'est à partir de lui que, sur un plan thématique, se recompose la famille, mais aussi, sur le plan narratif cette fois, le puzzle de son histoire ou de ses histoires.

Cependant, la contiguïté du présent et du passé, sans conteste, produit du sens, mais elle n'illustre pas toujours une représentation optimiste du procès historique : là où la possibilité d'une réappropriation de soi structure le roman *Baby No-Eyes*, la juxtaposition de deux épisodes éloignés dans le temps, séparés par une ellipse narrative et une distance temporelle de quarante ans dans une nouvelle telle que « La saison des pommes kanakes » de Déwé Gorodé illustre au contraire une dégradation sociale irrémédiable.

La nouvelle est structurée par une série d'oppositions binaires : elle est constituée de deux volets narratifs évoquant deux scènes qui se déroulent au même endroit à quarante ans d'intervalle. La rupture narrative et temporelle est compensée ici par les échos thématiques et structurels qui rapprochent les deux scènes. Centrée sur le thème du mariage et de la vie communautaire, elle met en scène deux figures de jeunes femmes antithétiques : la fiancée du clan utérin, dotée d'une aura positive pour le jeune narrateur, et « *la fiancée de la terre*

---

<sup>585</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, p. 39. Traduction (Jean Anderson et France Grenaudier-Klijn, p. 63) : « *Par amour pour nos enfants, nous gardons nos histoires en secret. Par amour pour nos enfants nous taisons notre langue. Nous nous déguisons et nous masquons nos cœurs par amour pour nos enfants. Par amour pour nos enfants, nous choisissons leurs noms.* »



rouge », avec laquelle tous s'attendent à avoir « *du fil à retordre* ». Le caractère violent de cette dernière est explicitement rattaché aux atteintes subies par sa terre :

*La fiancée de la terre rouge, fière comme ses cimes de nickel, et peut-être écorchée comme elles, qu'en savions-nous, ne risqua ni sourire qui eût pu m'appriivoiser ni geste qui eût pu nous charmer.*<sup>586</sup>

La fiancée du clan utérin est associée à la vie par le biais des « *pommes kanakes* » qu'elle offre au narrateur pour qu'il en plante une graine de retour chez lui. La fiancée de la terre rouge est associée à des forces négatives, mortifères : le récit suggère qu'elle a volé le fiancé de sa cousine à force de scènes de jalousie et rendu cette dernière malade de désespoir.

C'est au sein du clan du narrateur que ces deux influences, l'une heureuse, fruit de l'équilibre des alliances traditionnelles, l'autre négative, effet des bouleversements engendrés par la colonisation et l'exploitation minière, trouvent à se confronter.

La seconde partie de la nouvelle représente le clan du narrateur quarante ans plus tard, au cours d'une chasse aux sorcières, associée à la violence, à l'alcool et au mensonge. De façon significative, c'est la belle-sœur du clan utérin qui est visée par ce procès, entre autres par la belle-sœur du pays minier. Il semble donc que dans cet espace de convergence des influences qu'est la tribu du narrateur, la fin de la nouvelle illustre une dégradation sociale et une emprise grandissante des forces mortifères. La pratique coutumière a basculé d'une représentation positive à une représentation négative. Dans la première partie, l'enjeu de la joute verbale est d'obtenir une jeune fille en mariage, et le rapport de force qui se met en place reste positif, chargé d'émotion. Les discours sont d'ailleurs immédiatement suivis d'un repas abondant, partagé par tous. Dans la dernière partie de la nouvelle, ce rapport de force verbal a basculé dans la violence : celle qu'on demandait en mariage quarante ans auparavant est accusée d'être une sorcière, l'habileté des discours coutumiers des grands-pères a été remplacée par les vociférations et les accusations violentes « *des charlatans* », le repas commun par l'alcool pris en cachette, l'émotion positive par la terreur. On peut y voir le signe d'une dégradation de la parole dans sa fonction sociale : elle est désormais liée à une autorité dégradée, dont se sont emparés des usurpateurs.

La communication entre les espaces a débouché sur la contamination de l'espace équilibré de la tribu du narrateur par la violence et le déchirement de l'espace du clan minier. Dans cet espace, une scène similaire se répète à quarante ans d'intervalle, dans une version dégradée : le narrateur contemple sa belle-sœur au moment où elle est au centre des

---

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 75.

attentions. La première scène évoque la complicité du narrateur enfant avec la jeune fille lumineuse qui est en passe de devenir sa belle-sœur.

*Alors, plus que jamais, j'attendis notre cousine et belle-sœur de droit pour avant tout lui montrer notre jeune pommier qui sortait de terre. Le matin des cérémonies, quand assise, tête baissée, avec la belle-sœur du pays minier, sur une belle natte aux longues franges, elles attendaient devant toutes nos parentés réunies le discours qui allait nous les confier, je fixai sa chevelure aux reflets blonds scintillant au soleil dans le secret espoir d'un petit signe de connivence [...] <sup>587</sup>*

La seconde scène évoque le procès pour sorcellerie intenté à cette même belle-sœur:

*C'est la saison des pommes kanakes. Certaines pourrissaient sous la haute herbe aplatie à l'ombre du vieux pommier âgé maintenant de près d'une quarantaine d'années, comme ces scènes et ces souvenirs concernant ma belle-sœur qui venaient m'assaillir en ce lieu. L'herbe comme d'autres pommes avait été écrasée par les hommes qui avaient accompagné les trois voyants. Ceux-ci avaient affirmé que notre cousine et belle-sœur y opérait également depuis longtemps, tout comme plus haut sous le banyan des ancêtres, ou en bas sous les palétuviers ou encore la nuit, à marée basse, au bord du récif. La saison des pommes kanakes devenait celle des charlatans, ou le temps des sorciers. <sup>588</sup>*

Le pommier kanak joue ici un rôle essentiel : il constitue un point de repère et d'orientation, ancré dans l'espace de la tribu, il est le témoin du temps et des actions des hommes. Le retour du souvenir lui est associé. On pourrait dire qu'il incarne le temps dans l'espace, mais un temps qui combine récurrence ou continuité – le pommier est toujours présent - et changement ou évolution – l'arbre a vieilli. Les scènes décrites présentent de fait une certaine similitude, mais mises en regard, elles manifestent aussi une dégradation de l'organisation sociale.

Le procès historique que dessine ce télescopage entre un passé harmonieux et un présent délétère est donc de l'ordre du tragique : une fatalité est à l'œuvre, qui ruine la cohésion sociale de la communauté et réduit la dimension spirituelle de la parole à des simagrées. Mais c'est peut-être bien la parole elle-même qui est à l'origine de cette fatalité. Le discours désapprobateur et virulent du grand-père qui ne souhaitait pas laisser partir sa petite fille dans le clan du jeune narrateur peut aussi être lu comme un mauvais présage dont la seconde séquence de la nouvelle constituerait la réalisation tragique.<sup>589</sup> La parole, dans cette perspective, structure le procès historique puisqu'elle le génère. La nouvelle opère ainsi un renversement de perspective. La parole ne se contente pas de dire le réel ou de raconter le

---

<sup>587</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>589</sup> Cette interprétation m'a été proposée par Déwé Gorodé elle-même au cours d'un entretien. La nouvelle illustrerait ainsi la puissance de la parole qui informe l'avenir en même temps qu'elle le prévoit.

passé : elle produit et informe les événements et les processus qui s'inscrivent dans le temps. Elle engage ainsi la question du sens du procès historique et de l'interprétation qu'on peut en avoir.

Mais cette nouvelle engage également une réflexion sur la notion de temps : elle combine la référence à un temps cyclique symbolisé par « La Saison des pommes kanakes » et la référence à un temps linéaire qui ouvre la possibilité d'une dégradation. Plus qu'un temps cyclique, c'est bien un temps en spirale qui apparaît ici. Le travail sur les discontinuités narratives, en laissant affleurer des réseaux de correspondance thématique, engage donc une réflexion sur la notion de temporalité : en briser la linéarité permet d'explorer d'autres manières d'être dans le temps et surtout, de mettre en évidence des causalités qu'un déroulement linéaire masquerait : c'est l'aptitude de la parole ou des événements passés à se réactualiser qui modèle les procès historiques, que ceux-ci soient marqués du sceau du tragique ou d'une possible réparation.

### *Circulation et actualisation de la parole*

Dans un roman tel que *The Matriarch*, le rôle structurant de la parole est encore plus évident, puisqu'elle semble circuler d'un personnage à l'autre, d'une génération à l'autre. La parole ne se contente pas d'être transmise de génération en génération : c'est une identité, avec cette parole, qui semble parcourir le temps et se réactualiser régulièrement.

Dans ce roman polyphonique, on l'a vu, les voix narratives se multiplient : celle du narrateur intra diégétique (Tamatea) voisine avec celle d'un narrateur extra diégétique et celles des personnages du passé (Artémis, Te Kooti, etc.). Mais il est important de noter que le statut de la voix narrative est parfois ambigu. Le récit du massacre de Matawhero est ainsi fait avec une précision cruelle, dont seul un témoin des faits serait capable. A d'autres moments cette voix narrative va jusqu'à s'adresser au Major Biggs, contre qui était tournée la vengeance de Matawhero pour l'avertir, sur un ton prophétique, de ce qui l'attend :

*So swim, swim for the last time, Major Biggs, to the shadows cast by the underwater valleys of the Waiapaoa. And as you swim, take care not to look downward into the black waters because if you do, you will see there a taniwha, in your likeness. White, almost scabrous, it is a thing of prophetic power as it imitates your movements, stroke by stroke. And now it is rising to kiss you with its deathly lips and to welcome you in your slow, slow swimming towards your death.*<sup>590</sup>

---

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 151. Proposition de traduction : « Nage, nage donc pour la dernière fois, Commandant Biggs, jusqu'aux ombres projetées par les vallées sous-marines de la Waiapaoa. Et pendant que tu nages, prends garde à ne pas regarder en bas, dans les eaux noires, car si tu le fais tu verras une taniwha à ton image. Blanche,

Ici, la voix du narrateur est également la voix d'un prophète et d'un témoin des faits, sans doute celle de Te Kooti lui-même. Le passé et le présent se superposent ainsi sur plusieurs plans : héritier de la colère sacrée de Te Kooti et d'Artémis, le narrateur réactualise leur position politique et idéologique lorsqu'il décide d'aborder cet épisode historique. Après avoir évoqué Matawhero, il s'adresse au *Pakeha* au nom de la même exigence de vérité et de justice :

*Yes, Pakeha, you remember Matawhero. Let me remind you of the murders at Ngatapa. I picture it this way, the killing of the Te Kooti followers by the colonial forces on the morning of 5 January, 1869. It is a cold grey day and the mist is steaming across the pa.*<sup>591</sup>

Avec la position "politique" de ses ancêtres, le narrateur réactualise également leur puissance : le pouvoir du narrateur qui choisit de représenter le passé et l'impose au lecteur *Pakeha* auquel il s'adresse reproduit le pouvoir de Te Kooti, entré en guerre contre l'autorité coloniale. A bien des égards, la plongée dans le passé opérée par le narrateur de *The Matriarch* consiste en un effort pour ranimer et réactualiser le *mana* ancestral, qui nourrit son propre verbe. Le pouvoir de dire le passé colonial dans ses moindres détails, mais aussi l'avenir du Major Biggs, fait de la voix du narrateur celle d'un prophète – sans doute de Te Kooti lui-même - qui ne connaît pas de frontières spatio-temporelles. Du même coup, le narrateur, inscrit dans le présent de l'énonciation, ne peut pas être considéré seulement comme l'héritier de valeurs, d'un combat, ou même d'une propension particulière à résister ou affirmer son pouvoir : le narrateur de *The Matriarch* est une réactualisation de ses ancêtres, c'est leur voix qui se fait entendre à travers la sienne et lui donnent sa puissance et son ambiguïté. De ce point de vue, il n'y a pas de rupture entre le passé et le présent, puisque le présent est saturé par la présence du passé et des ancêtres, qui se manifestent par leur voix et leur parole. La contiguïté narrative des épisodes passés et présents ne fait ici qu'accentuer la convergence de voix qui semblent traverser le temps. Là encore, cette organisation narrative autour de la parole engage des représentations des liens entre le passé, le présent et le futur, et donc de la temporalité qu'il s'agit maintenant de préciser.

---

*scabreuse même, cette chose a des pouvoirs prophétiques alors qu'elle imite tes mouvements, brasse après brasse. Et à présent elle s'élève pour t'embrasser de ses lèvres funèbres et t'accueillir dans ta lente, lente nage vers ta mort. »*

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 177. Proposition de traduction : « *Oui, Pakeha, tu te souviens de Matawhero. Laisse moi te rappeler les meurtres à Ngatapa. C'est ainsi que je me représente la scène, le meurtre des hommes de Te Kooti par les forces coloniales au matin du 5 janvier 1869. C'est une froide journée de grisaille, et la brume s'élève sur le pa.* »

## 8.4. Figures et expériences du temps

On l'a vu, la structure narrative des récits de fiction engage une conception du temps. Les discontinuités narratives ne doivent en effet pas masquer les procédés qui permettent de repenser l'articulation des différentes époques et la structure du temps. Bien souvent, le refus de la linéarité autorise l'émergence d'autres axes de circulation dans le temps, entre le passé et le présent, l'un ne cessant d'être informé par l'autre.

### a) Déploiement du temps : linéarité et circularité

Le déploiement du temps dans un nombre important de fictions narratives est configuré sous la double forme de la linéarité du temps biographique, celui du parcours de vie des personnages évoqués dans les « subséquences » narratives, et de la circularité du temps historique, mise en évidence par les ruptures chronologiques qui réorganisent le récit.

La conjugaison de la linéarité et de la circularité trouve son expression majeure dans la figure de la spirale, que Witi Ihimaera revendique explicitement comme un modèle narratif<sup>592</sup> et des critiques littéraires tels que Elisabeth Deloughrey<sup>593</sup> ou Eva Rask Knusden<sup>594</sup> ont déjà noté dans de nombreux récits de fiction océaniens.

E. Deloughrey développe son analyse du roman de Patricia Grace à partir de la question suivante : « *How can the linear structure of the novel accomodate alternative temporalities that do not celebrate the individual "progress" ?* ». <sup>595</sup> Elle montre ainsi comment le roman entremêle différents récits, anciens ou contemporains, exogènes ou endogènes, pour les intégrer dans un temps en spirale qui réunit le passé, le présent et le futur tout en restant dynamique et en devenir. <sup>596</sup>

Quant à Eva Rask Knusden, elle identifie dans les récits de fiction Maori et aborigènes des modèles narratifs qui renvoient au cercle et à la spirale. Elle note ainsi que le modèle

---

<sup>592</sup> IHIMAERA Witi, "Pacific Literature", séminaires de "Master of Arts", English department, University of Auckland, 2002.

<sup>593</sup> DELOUGHREY Elizabeth, "The Spiral temporality of Patricia Grace's Potiki", *ARIEL*, January 1999, pp. 59-63.

<sup>594</sup> KNUDSEN Eva Rask, *The Circle & the Spiral, A Study of Australian Aboriginal and New-Zealand Maori Literature*, Eds Rodopi, Amsterdam -New-York, 2004, 360 p.

<sup>595</sup> DELOUGHREY Elizabeth, *op. cit.*, p. 60. Proposition de traduction: « *Comment la structure linéaire du roman peut-elle contenir des temporalités alternatives qui ne célèbrent pas le « progrès » individuel ?* »

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 66.

mythique de la genèse du monde est non seulement un thème important dans la littérature maori, mais sert même de matrice narrative.<sup>597</sup>

Il nous faut donc observer la structure narrative des récits de fiction et interroger son rôle dans la configuration de la temporalité et d'un modèle historique. Le roman de Witi Ihimaera *The Matriarch* illustre ainsi la combinaison d'un cheminement linéaire et d'une circularité qui relie présent et passé, tant au niveau des chapitres qu'à celui de l'ensemble de l'oeuvre. Chaque acte renvoie à un centre « historique » et la structure d'ensemble semble proposer une plongée du présent vers le passé suivie d'un retour vers le présent.

Le titre de l'acte I, *Waituhi*, renvoie au lieu d'origine, au nom que portent les terres ancestrales du narrateur. La majeure partie des séquences de cet acte se concentre sur l'enfance du narrateur lors de ses séjours à Waituhi auprès de sa grand-mère Riripeti, et le milieu des années 1970, moment où sa quête débute.

Le titre de l'acte II, *The Song of Te Kooti* renvoie à un personnage historique, présenté par le narrateur comme la face sombre des revendications foncières maories : Te Kooti est un leader politique et religieux, qui a joué un rôle important dans les « *Landwars* » des années 1860. Il est notamment tenu pour responsable du massacre de Matawhero sur lequel revient le roman.

Le titre de l'acte III, *The Time of The Spider* renvoie aux pouvoirs particuliers qui sont attribués à la grand-mère du narrateur. Mais loin de se concentrer sur ce personnage, cet acte opère une plongée vers un passé historico-mythique, qui retrace la généalogie de la famille du narrateur.

L'acte IV, *The Statesman* se concentre sur Wi Pere, l'arrière-grand-père du narrateur. Ce personnage historique, parlementaire maori de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et défenseur des droits fonciers maori, est présenté comme la face publique et lumineuse des revendications maori et constitue un contrepoint à la figure de Te Kooti.

L'acte V, intitulé *Succession*, se concentre à nouveau sur la période contemporaine, qui s'étend de l'enfance du narrateur au milieu des années 1970.

La structure du roman manifeste ainsi une circulation continue entre le passé et le présent, la compréhension de l'un se nourrissant de celle de l'autre : à l'intérieur de chaque acte et de chaque chapitre, les séquences narratives alternent en évoquant des périodes historiques

---

<sup>597</sup> KNUSDEN Eva rask, *op. cit.*, p. 5 : “The traditional Maori conception of development as a form of spiralling progression is frequently encountered as a major inspiration in contemporary Maori literature – and sometimes even as the matrix of the narrative – because it offers a perspective from which Maori culture is seen to carry, intrinsically, the seeds of its own continuing renewal.”

différentes, sans que les analepses ne soient préparées par des amorces narratives. Les séquences sont attribuées à des narrateurs différents : Tamatea raconte son histoire à la première personne, mais on trouve également un narrateur omniscient qui raconte son enfance en le désignant pas une troisième personne, ou convoque des épisodes mythiques. Les séquences relèvent donc de source énonciatives différentes, qui les rattachent à des repères qui relèvent du temps de l'énonciation ou, à l'opposé, du temps du récit. Ainsi, ce n'est pas seulement le processus de la narration qui nous fait circuler sans cesse d'une époque à l'autre, mais la source énonciative elle-même qui se déplace dans le temps.

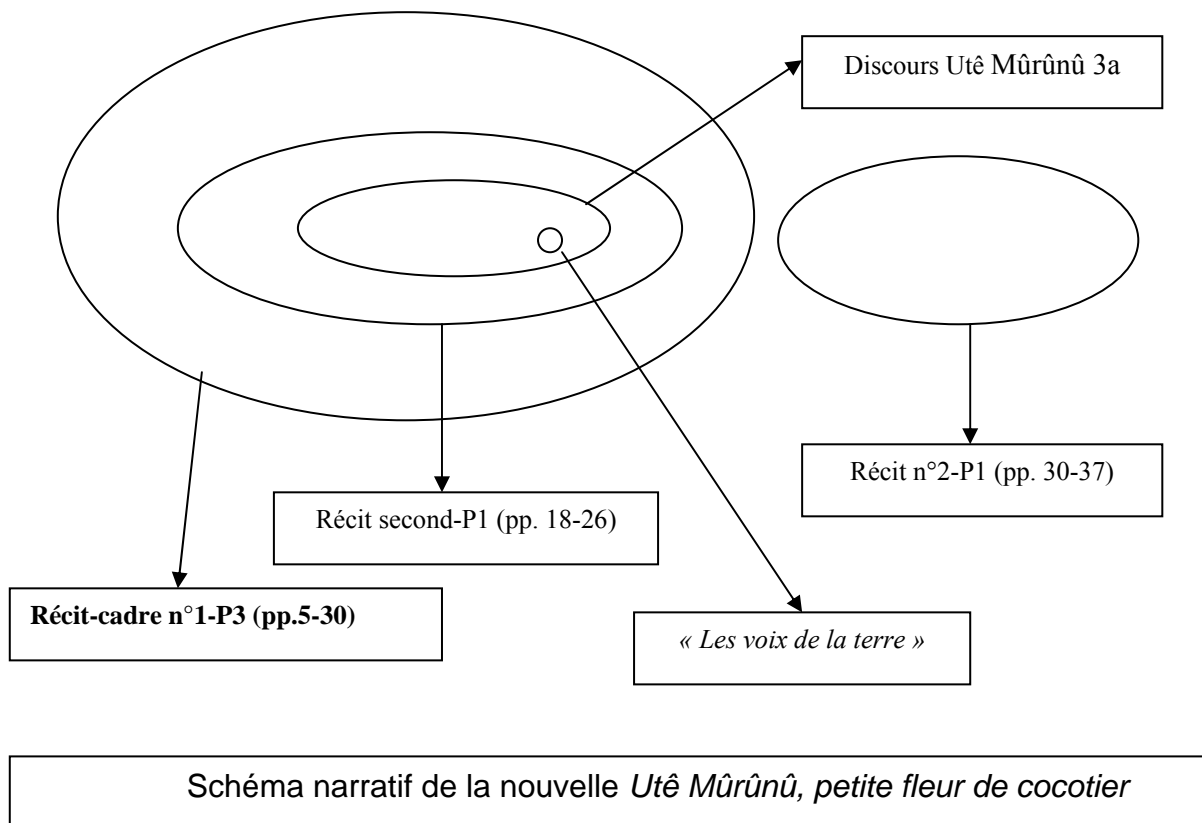
Il semble également que les mouvements de « retour » vers le passé s'élargissent jusqu'à culminer dans l'acte III, qui offre la plus grande profondeur historique, puisqu'il remonte aux migrations polynésiennes et aux origines du peuplement de la Nouvelle-Zélande. Il est remarquable que cette profondeur historico-mythique se manifeste précisément dans l'acte qui constitue traditionnellement le nœud de l'intrigue : tout se passe comme si tout procès narratif et historique devait retrouver sa source ultime dans cette origine historico-mythique, à laquelle elle revient et de laquelle elle repart en suivant les circonvolutions d'une spirale qui relie le passé et le présent.

Dans la nouvelle intitulée « Utê Mûrûnû » on retrouve ces effets de circulation entre le passé et le présent, de même qu'une remontée vers une origine mythique. On peut en effet mettre en évidence quelques décalages et effets de profondeur dans cette nouvelle qui méritent d'être analysés de près.

La nouvelle est composée de deux séquences principales, séparées par une ellipse temporelle d'une quarantaine d'années, elle-même redoublée par une rupture du mode de narration, puisqu'on passe de ce qui semble être un récit à la troisième personne à un récit à la première personne, assumé par Utê Mûrûnû **4d**, petite fille d'Utê Mûrûnû **1c**.

Dans la première séquence, une série de récits sont enchâssés les uns dans les autres : le récit à la troisième personne évoque la période qui précède et suit la Seconde Guerre Mondiale, un récit à la première personne assumé par Utê Mûrûnû **2b** s'y intègre, à l'intérieur duquel les paroles d'Utê Mûrûnû **3a** sont rapportées.

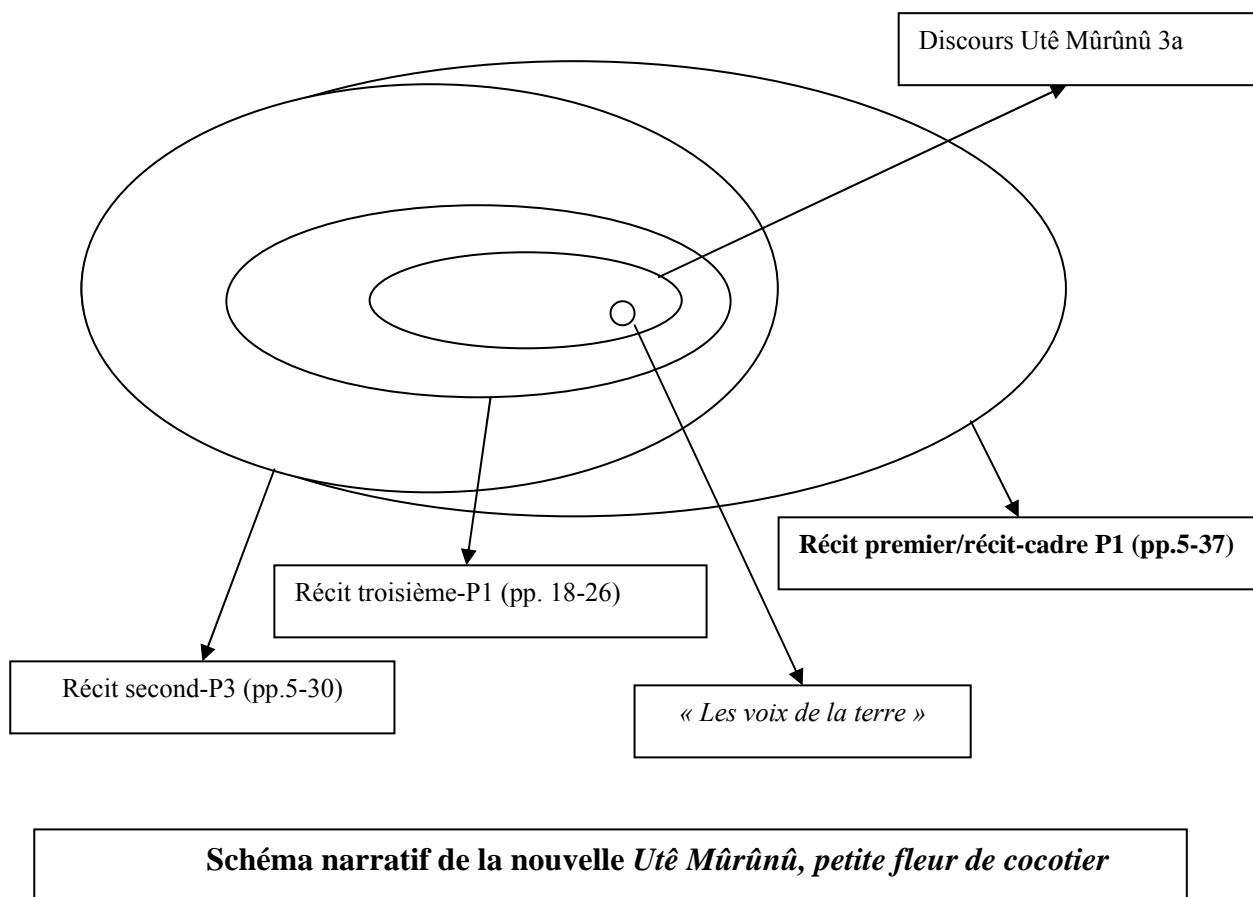
Au premier abord, le schéma narratif semble pouvoir être représenté de la façon suivante:



L'intrigue est alors composée de deux grands récits séparés par une ellipse narrative : le premier est un récit-cadre écrit à la troisième personne, dans lequel s'insère un récit second à la première personne, dont la narratrice est Utê Mûrûnû **2b**. A l'intérieur de ce récit second prend place le discours de Utê Mûrûnû **3a**, qui fait lui-même référence aux « *voix de la terre* ». La seconde partie de la nouvelle se présente comme un récit à la première personne dont la narratrice est Utê Mûrûnû **4d**, héritière des paroles de ses grands-mères.

On peut estimer que l'irruption de ce récit à la première personne qu'aucun indice ne permet d'insérer dans le récit à la troisième personne, jette le trouble lorsqu'il s'agit d'identifier le récit-cadre de la nouvelle. Du point de vue de la logique narrative, c'est le récit à la première personne d'Utê Mûrûnû **4d**, qui revient sur la vie de ses grands-mères, qu'on est tenté d'identifier comme le vrai récit-cadre. Le schéma narratif de la nouvelle serait alors le suivant :





En dehors de la seule logique narrative, une lecture attentive de la première partie de la nouvelle nous fournit un indice précieux. Au beau milieu d'un récit supposé écrit à la troisième personne, un « nous » inattendu fait irruption :

*Certains considéraient ce conflit [la seconde Guerre Mondiale] comme un fléau de plus dans la cohorte des maux importés par les popwaalé qui, **décidément**, outre la spoliation foncière, l'impôt de capitation, les prestations et les travaux forcés n'en finissaient pas de nous parasiter.*<sup>598</sup>

L'apparition de la première personne du pluriel, accompagnée du modalisateur « *décidément* » implique la présence d'un narrateur qui utilise la première personne. Or, la voix narrative qui s'affiche ici ne peut que renvoyer à celle qui s'affirme dans la seconde partie. Le véritable récit-cadre, ou récit premier est donc un récit à la première personne : celui de Utê Mûrûnû **4d**, nouvelle conscience kanak héritière des paroles et des histoires passées.

<sup>598</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », op.cit., p. 27. C'est moi qui souligne.

Une fois l'organisation narrative mise à jour, il importe d'examiner de près ce qui, à bien des égards, constitue la partie centrale du récit : le discours de Utê Mûrûnû **3a** dans lequel il est fait référence aux « voix de la terre ».

*Parfois, quand elle brûlait une touffe d'herbes sèches ou quand elle enfonçait un pieu dans la terre, elle chantonait doucement une berceuse : "Auu ! Dors en paix sous la brûlure, petite mère, tu auras de beaux fruits," ou elle murmurait pieusement comme une prière : "Auu ! Repose en paix sous la blessure, petite mère, tu auras de beaux enfants." Au début, croyant qu'elle s'adressait à moi, je sursautais toujours à ces paroles et je répliquais : " Mais je ne dors pas, Gèè, je suis réveillée ! ". Elle reprenait alors : "Non, petite femme, je ne te parle pas, je l'invoque, elle, l'autre femme, la terre, notre mère à tous, qui était, qui est et qui sera, avant et après nous. Oui, je l'appelle, elle, la terre, notre mère et notre tombe, notre vie et notre mort.*

*Elle est là, chaude, vibrante, sous nos doigts et sous nos pas ! Elle a vécu et vivra ce qu'aucun homme n'a vécu. Elle a enfanté et elle a nourri comme aucune femme ne le fera jamais. Et nous n'avons pas assez de toute une vie pour lui rendre tout cela. Nous ne pouvons que l'aimer, la prier, la sentir. Tu l'entends ? Elle est là, elle nous répond. Ecoute-la, elle chante, elle danse, elle rit ! Oui, petite femme, un jour, tu la sentiras, tu l'entendras, toi aussi, un jour peut-être, quand je n'y serai plus, quand elle me portera en elle, tu entendras nos cris, nos pleurs et nos rires. Alors, tu te souviendras de moi et de la terre. " Peut-être est-ce depuis ce temps-là que, parfois, seule aux champs, j'entends les voix de la terre.<sup>599</sup>*

Ce passage se situe dans le récit à la première personne dont la narratrice est Utê Mûrûnû **2b**, grand-mère d'Utê Mûrûnû **1c**. Dans ce passage, elle raconte à sa petite fille des souvenirs de son enfance auprès de sa propre grand-mère, Utê Mûrûnû **3a**. Les paroles prononcées par cette grand-mère sont présentées ici au discours direct.

Il faut retenir de ce passage quelques éléments utiles pour la suite de l'analyse.

- ✓ La terre est ici symboliquement<sup>600</sup> identifiée à la femme. Elle est personnifiée, elle souffre et elle enfante. Déwé Gorodé reproduit ici fidèlement la pensée kanak qui voit dans la terre une entité vivante. Mais plus que tout, la terre parle, « elle nous répond ».
- ✓ Les indices d'énonciation doivent également retenir l'attention, de deux points de vue au moins :
  - Les termes d'adresse, « petite mère », « petite femme » désignent aussi bien la terre qu'Utê Mûrûnû **2b** (ou, par la suite, Utê Mûrûnû **1c**).

---

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>600</sup> Dans cette analyse les termes « symbole », « image » ou « métaphore » sont utilisées par défaut. Si l'on considère que du point de vue kanak la terre est réellement une entité féminine vivante, il faut admettre que le rapport entre la femme et la terre n'est pas d'ordre symbolique ni métaphorique. La même question se pose lorsqu'il s'agit d'exprimer la relation de l'homme ou du clan à son totem. Mais rechercher le terme approprié à l'expression de cette relation suppose de définir des concepts propres à une ontologie proprement kanak (ou océanienne).

- L'emploi des marques de la première personne (« nous », « nos ») dans le discours d'Utê Mûrûnû **3a** implique des ensembles différents. Dans le premier paragraphe, le « nous » représente la communauté des hommes (Utê Mûrûnû **3a** et **2b** incluses). Par la suite, le « nous » représentera la communauté des femmes, énonciatrice incluse. Mais dans la proposition suivante : « [...] *quand elle me portera en elle, tu entendras nos cris, nos pleurs et nos rires. Alors tu te souviendras de moi et de la terre.* », les adjectifs possessifs de première personne du pluriel représentent l'énonciatrice (Utê Mûrûnû **3a**) et la terre.

On constate donc une série de glissements qui donne l'impression que, par endroits, les identités singulières se superposent les unes aux autres : celles de la terre et des femmes, à travers les images et les symboles, celles de la terre et des Utê Mûrûnû successives par le jeu des termes d'adresse et des indices de la personne.

Après ces premières remarques, reste à étudier la suite de ce passage de la nouvelle « Utê Mûrûnû » :

*Ces voix de la terre, enseignait donc ma grand-mère Utê Mûrûnû, n'étaient autres que celles de la mère, celles de la femme. Et elles s'adressaient, en premier lieu, à nous les femmes qui, mieux que personne, pouvions les comprendre. Porteuses de semences, nous étions lardées d'interdits, marquées de tabous comme autant de pierres pour obstruer la vie. Ornières de plaisir, nous devenions des Eva mordues par le serpent inventé par les prêtres de la nouvelle religion. Adi, perles noires du mariage coutumier, nous étions échangées comme autant de poteries scellant une alliance entre deux guerres. Voies et pistes interclaniques, nous survivions tant bien que mal à nos enfances et nos pubertés trop souvent violées par des vieillards en état de lubricité. Prestige, virilité, guerre, des concepts mâles pour la grande case des hommes bâtie sur le dos large des femmes ! Partage, solidarité, humilité, paroles féminines conçues, nourries, portées par nos entrailles de femmes battues ! "Auu ! tu le sais déjà, petite sœur, ce monde érigé sur notre ventre, nos bras, notre tête, cet univers parasitant notre corps, n'est qu'un leurre qui nous force à la soumission. Mais il est tout aussi vrai, petite mère, que tous les hommes ne sont que nos fils ! Et si nous n'avons pas demandé à venir au monde, si nous n'avons pas choisi de naître femmes, nous n'avons qu'une vie, ici et maintenant, alors tentons au moins de la vivre au lieu de la subir ! Marchons sur les traces de Kaapo, notre princesse de légende kanake, qui ouvrit bien des brèches à ses risques et périls, qui se fraya tant de chemins contre vents et marées ! Soyons toutes des Kaapo !*

*Petite sœur, nous allons bientôt quitter ces lieux, toutes les deux, moi définitivement et toi pour quelques années. Tu ne me verras pas mourir, tu ne m'enterreras pas, tu me pleureras au loin, et moi, je n'ai rien d'autre à te laisser que nos heures passées, nos tâches partagées, nos rires dérobés à l'inexorabilité du temps. Je n'ai rien d'autre à te léguer, petite mère, que ma voix qui s'essouffle, les paroles édentées des histoires de ma vie ou de l'histoire de mes vies. Ecoute-les, écoute-la donc pour la première et la dernière*

*fois afin de la raconter à ta petite fille, à notre future Utê Mûrûnû, que tu nommeras ainsi en notre mémoire !*<sup>601</sup>

Dans un premier temps, la narratrice Utê Mûrûnû **2b** reprend les paroles de sa grand-mère Utê Mûrûnû **3a** au discours indirect (« ...*enseignait ma grand-mère...* »). S'il ne fait pas de doute que la première phrase relève du discours indirect, en revanche, il est permis de s'interroger sur le statut des phrases suivantes (« *Et elles <les voix de la terre> s'adressaient...* » ). S'agit-il d'un discours indirect libre, censé retranscrire les paroles de Utê Mûrûnû **3a** ? Ou d'une glose de sa pensée, dont Utê Mûrûnû **2b** (narratrice ici) serait la seule responsable ?

Dans le même temps, le discours véhément développé dans ce passage évoque ce que seules les femmes, dans leur souffrance, peuvent comprendre : « [Les] *voix de la terre* » qui « *n'étaient autres que celles de la mère, celles de la femme* ». Ainsi, les paroles prononcées par un « nous » (« *Porteuses de semences, nous étions lardées d'interdits ...*») pourraient relever de la responsabilité d'Utê Mûrûnû **2b**, d'Utê Mûrûnû **3a**, mais aussi de « *la mère* », de « *la femme* » en général, de « *la terre* » et des femmes qu'elle porte en elle.

Ici, l'effet de surimpression des « *voix de la terre* », de la femme et des Utê Mûrûnû successives est flagrant et confirme l'impression créée par les glissements thématiques et énonciatifs repérés dans la première partie de ce passage.

A cela s'ajoute un détail typographique qui pose problème : l'emploi des guillemets pour introduire le passage suivant « *Auu ! tu le sais déjà petite sœur...* » devrait signaler que c'est Utê Mûrûnû **3a** qui prend la parole, puisque Utê Mûrûnû **2b** est la narratrice de cette séquence. Or, sur le plan thématique, on serait plutôt tenté d'attribuer ces paroles à cette dernière. Les indices typographiques et les indices thématiques nous invitent donc à des lectures différentes, ce qui renforce l'effet de surimpression des voix.

Cet effet est visiblement annoncé dans le passage suivant : « [...] *je n'ai rien d'autre à te léguer, petite mère [...] que les paroles édentées des histoires de ma vie ou de l'histoire de mes vies* ». La responsabilité de la parole est attribuée à des voix qui se superposent et qui héritent du destin et de la vie des autres. Si le témoignage est posé comme nécessairement polyphonique, dans le même temps une voix singulière porte toujours le pluriel de celles qui l'ont précédée et dont elle est l'héritière.

La transmission de la parole et de la mémoire est un enjeu central de la nouvelle, sur le plan thématique, comme sur le plan de l'organisation narrative : la parole circule et se

---

<sup>601</sup> *Ibid.*, p.21.

transmet des « voix < féminines> de la terre » aux Utê Mûrûnû successives, faisant de l'ultime narratrice, Utê Mûrûnû **4d**, la voix et la mémoire vivante de ses grands-mères. La parole trouve donc son origine dans le centre mythique que constituent « les voix de la terre » et se développe dans une spirale qui relie les générations successives ainsi que les récits enchâssés les uns dans les autres, jusqu'à être proférée par l'ultime narratrice, Utê Mûrûnû **5d**.

Cette surimposition des voix et des destins fait de chaque Utê Mûrûnû un personnage à la fois parfaitement singulier, au destin particulier, et dans le même temps pluriel, réceptacle et continuation de la mémoire et de la parole de ses ancêtres.<sup>602</sup> Comme le narrateur de *The Matriarch*, la narratrice de « Utê Mûrûnû » est porteuse d'un pouvoir et d'un savoir qui réactualisent ceux de ses ancêtres.

A travers la combinaison de la linéarité du destin individuel et de la circularité qu'engendre la réactualisation du passé, c'est bien un temps en spirale, dynamique et récurrent, que mettent en évidence les récits de fiction que nous venons d'explorer. Se dessine ainsi un modèle historique qui, loin de réduire le rapport passé-présent à des liens de causalité qui se manifesteraient dans une chronologie, fait du présent une réactualisation continuelle du passé.

A cela s'ajoute le fait qu'une double circulation dans le temps semble possible : si le passé forme le présent, il semble également possible d'inverser l'orientation linéaire du temps.

## b) La prévalence de l'origine et la circulation inverse

Une autre caractéristique des figures du temps peut être isolée à partir de l'analyse d'un certain nombre de récits de fiction océaniques : la prévalence de l'origine et la possibilité d'une circulation inverse, vers l'origine, ou d'une double circulation, du passé vers le présent mais aussi du présent vers le passé.

La circulation inverse est évoquée de manière allusive par Déwé Gorodé lorsque l'esprit-narrateur de la nouvelle « J'use du temps » raconte qu'il apparaît en rêve à son protégé, un « jeune pêcheur solitaire » pour lui révéler des vérités et déclare :

---

<sup>602</sup> Pour être complet, il faudrait montrer que non seulement la circulation de la parole et la transmission de la mémoire relient les Utê Mûrûnû successives dans une spirale qui unit chacune d'elle à ses ancêtres, mais qu'on trouve également dans cette nouvelle des prédictions qui anticipent sur le destin des personnages et impliquent un lien en aval, avec les descendants.

*C'est une de mes manières à moi de lui montrer le chemin du pays, le long chemin de l'héritage.*<sup>603</sup>

Le sens de l'image « *le chemin du pays* » paraît assez évident : en plaçant « en avant » la possibilité de retrouver le lieu d'où l'on vient, auquel on est censé appartenir, Déwé Gorodé fait ressurgir la thématique de l'exil dans son propre pays : le pays géographique ne se superpose plus ou pas encore avec le pays politique, objet d'une reconquête. Mais le redoublement de cette image par une seconde image vient ouvrir des pistes de réflexion complémentaires : l'héritage, d'un point de vue occidental en tout cas, est par définition ce que l'on sauve du passé, que l'on nous transmet et qui transite, par l'intermédiaire des générations successives, du passé vers l'avenir. Ici, au contraire, on doit cheminer vers lui : alors que l'on s'attend à ce que le chemin de la vie nous mène du passé vers le futur, la réappropriation du passé devient alors l'enjeu de l'avenir. C'est vers un centre à la fois spatial et temporel que l'on chemine : celui de son origine et de son identité. D'un point de vue occidental, le chemin de la vie part d'une origine pour se diriger vers une fin et l'identité personnelle, sociale, culturelle se construit au fil du temps : elle est progrès, marche en avant. Dans les nouvelles de Déwé Gorodé, la quête identitaire semble impliquer un cheminement inverse, à la recherche de l'origine.

La prévalence de l'origine vers laquelle on chemine s'affiche aussi dans les structures narratives. La nouvelle de Déwé Gorodé intitulée « La Cordyline »<sup>604</sup> est un triptyque articulé autour de la mort d'un grand-père. Trois narrateurs apparaissent et évoquent tour à tour cet homme qu'ils ont connu : c'est d'abord une jeune femme qui évoque la générosité de ce grand-père qui l'a soutenue dans ses amours douloureuses avec l'un de ses petits fils, puis une femme âgée qui raconte leur adolescence commune et enfin le frère coutumier du défunt qui se remémore leur enfance. Le passage d'un récit à l'autre est elliptique : la parole passe d'un narrateur à l'autre sans que le lecteur n'y soit préparé, ce qui donne l'impression que les discours et les époques se télescopent. A ces ruptures narratives et temporelles s'associe une plongée dans un passé de plus en plus lointain depuis le présent du deuil, comme si le récit plongeait, dans un mouvement en spirale de la fin vers l'origine, pour chanter la vie et la personne du mort. La structure narrative déconstruit la linéarité narrative classique et contredit ainsi l'orientation « occidentale » du récit de vie : le récit se déploie du présent de l'énonciation et de la disparition vers le passé. Le sens de la vie du mort semble moins

---

<sup>603</sup> GORODE Déwé, « J'use du temps », *L'Agenda*, p. 67.

<sup>604</sup> GORODE Déwé, *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, pp.

s'appuyer sur l'homme qu'il était devenu ou l'accumulation de ses choix et de ses actes que sur sa manière d'être lorsqu'il était enfant, comme si l'essentiel d'un destin et des choix d'une vie pouvaient se manifester dès la petite enfance, la générosité de l'homme âgé n'étant qu'une ultime manifestation des qualités du « *lutin aux yeux rieurs* »<sup>605</sup> qu'il fut.

Le cheminement narratif de la nouvelle « Affaire Classée » suit lui aussi une double direction : d'un passé lointain – celui de la première Guerre Mondiale – on chemine vers un passé récent : celui des Événements. Le parcours est donc chronologique – tout en suivant les circonvolutions d'une spirale qui permet à des phénomènes similaires de se reproduire d'une génération à l'autre. Mais dans le même temps, la narration chemine vers l'origine, et la fin de la nouvelle révèle l'événement déclencheur de la malédiction qui se répète : le viol et la trahison de la « fille du feu ».

Le roman de Witi Ihimaera, *The Matriarch*, on l'a vu, fait également de l'origine son centre narratif : l'acte III se concentre sur un passé constitué de récits fondateurs : l'évocation des migrations depuis Hawaiki, et en particulier celle du *Takitimu* d'où la généalogie du narrateur est issue, mais également l'origine du monde. Tout se passe comme si l'enquête menée par le narrateur devait cheminer vers ce centre originel pour restituer le sens de l'expérience présente de sa famille.

La question de l'origine est étroitement liée à celle de la fatalité chez Witi Ihimaera : le récit entier est tourné vers l'exploration des causes des événements qui surviennent, la collecte des multiples signes qui peuvent être à l'origine des tensions, voire du mauvais sort qui s'abat sur lui et sur les siens. Peut-être faudrait-il ici faire appel au concept de « *double circulation* » évoqué par Bernard Rigo : la plongée dans le passé, vers l'origine, n'empêche pas une circulation du passé vers le présent. La spirale se parcourt donc dans les deux sens, le passé et le présent s'informent l'un l'autre. La fin du roman *The Dream Swimmer* illustre ainsi la chance et le risque que représente cette possibilité. Le narrateur peut ainsi rétablir un équilibre rompu en compensant la faute commise par sa grand-mère en restituant un sabre qu'elle avait indûment emporté avec elle.<sup>606</sup> Le retour du sabre, objet sacré, est salué par des chants qui amènent le narrateur à conclure : « *It was an acknowledgement that something had been put right.* »<sup>607</sup> Mais la fin du roman illustre également le risque de mal interpréter le passé et d'assombrir l'avenir : pour avoir tenu sa mère pour responsable de la malédiction de la famille et avoir empêché son esprit de se manifester après sa mort, le narrateur fait

---

<sup>605</sup> GORODE Déwé, « La Cordyline », p. 52.

<sup>606</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 415-416.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 416.

l'expérience de la solitude spirituelle et d'une culpabilité intense. Néanmoins, le roman se conclut sur une rêverie qui promet le retour à venir de Tiana, celle qui n'abandonne jamais.

Dans les romans de Witi Ihimaera, l'omniprésence du motif tragique n'interdit donc pas l'espoir de surmonter les malédictions et de réparer les erreurs du passé : si chaque parole et chaque acte sont lourds de conséquences et déterminent le présent et l'avenir des personnages, la possibilité de circuler dans l'espace-temps implique celle de réparer les fautes et, en modifiant le passé, d'influer sur le présent et l'avenir.

S'exprime ainsi à travers les romans de Witi Ihimaera, une conception maori du temps, mentionnée dans les dernières pages de *The Dream Swimmer* : « *The old people say 'Te Torino haera whakamua, whakamuri', that the past and the present are together in the same spiral.* »<sup>608</sup> La figure de la spirale structure bien des récits de fiction océaniques : ceux de Witi Ihimaera, de Patricia Grace, de Keri Hulme mais aussi de Déwé Gorodé. Il est permis de penser que les œuvres explorent ainsi un rapport singulier au temps, dans lequel le présent et le passé sont en interaction continue et peuvent être parcourus par différentes orientations. Il en ressort une conception tout à fait particulière de l'histoire, où le déroulement linéaire est infléchi par la réactualisation du passé. Le présent ne saurait donc être compris sans une connaissance fine du passé, y compris d'un passé éloigné qui semblerait, au premier abord, ne renfermer aucun élément susceptible d'avoir des effets actuels. Une relation dense et complexe au temps s'exprime ainsi : les événements contemporains doivent être lus comme les signes ou la manifestation de germes bien plus anciens, et non comme le résultat patent d'une chaîne de causalité linéaire.

Si les signes peuvent être lus, s'il est possible d'agir sur les procès historiques, c'est parce que le passé est toujours présent, accessible, dans un espace-temps à explorer en tout sens. C'est donc à présent à la représentation de l'espace et à ses liens avec le temps que nous devons nous intéresser.

---

<sup>608</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p.415. Proposition de traduction: « *Les vieilles personnes disent : 'Te Torino haera whakamua, whakamuri' que le passé et le présent sont ensemble, dans la même spirale.* »



## Chapitre 9 : Espaces océaniens et histoire.

L'histoire ne saurait être définie exclusivement sur la base de la temporalité : elle a tout autant pour objet un espace, un territoire dont elle définit les limites et dont elle explore l'organisation et des dynamiques. Si l'espace est un objet historique, c'est parce qu'en tant que réseau de relations, il subit l'influence du temps et des changements historiques. Mais il faut également considérer, comme l'a souligné un géographe telle que Doreen Massey, que l'espace lui-même génère des rapports sociaux, culturels, économiques et politiques, c'est-à-dire du procès historique. Il existe une interaction continue entre espace et histoire : l'espace est historique en tant qu'il est le résultat de rapports mouvants, mais aussi en tant qu'il influe sur ces rapports.

Reste à se demander quelle place la littérature réserve à la représentation de l'espace. Si le récit de fiction est souvent considéré comme un refuge de la mémoire, tout porte à croire qu'il privilégiera une représentation subjective et vécue du lieu, alors que l'espace relèvera d'une pratique scientifique. Mais cette partition n'est guère satisfaisante : l'espace et le lieu présentent la même insoluble contradiction que le temps subjectif et le temps objectif, puisqu'ils engagent l'intimité vécue en même temps que la capacité des sociétés humaines à conceptualiser le milieu dans lequel elles se construisent. Dans sa dimension politique, le récit de fiction s'attache aussi bien à la représentation de l'espace qu'à celle du temps historique. Cet enjeu est encore plus crucial dans les contextes postcoloniaux, puisque le processus colonial a impliqué l'annexion forcée d'espaces « indigènes » à une spatialité et une temporalité occidentales.

Il s'agira donc d'abord d'examiner les rapports entre lieux, espace et histoire que construisent les récits de fiction océaniens, et en particulier la façon dont ils figurent l'espace social et politique à partir d'un ancrage dans un lieu subjectif ou mémoriel.

Dès lors, les récits de fiction mettent en jeu la conception même de l'espace, dont on verra qu'elle ne peut être comprise que comme un espace-temps.

## 9.1. *Lieux, espace, histoire.*

Si la mémoire est irréductiblement attachée à l'ici et au maintenant d'un lieu vécu, à partir duquel se déploie une représentation du monde, l'histoire en revanche, en ce qu'elle se détache de l'expérience subjective du témoin, engage un processus d'abstraction qui réinsère le lieu dans un espace plus large. Délimité sur la base de critères objectifs, au même titre que les périodes et les durées sur lesquelles travaille l'historien, l'espace n'est pas un cadre figé : il est sans cesse redéfini dans son extension, ses limites, son orientation et son dynamisme en fonction des procès auxquels l'histoire s'attache. Si l'historien, à la manière de Fernand Braudel, définit l'échelle de temporalité dans laquelle se déploient les procès qu'il décrit, il définit de la même manière les espaces dans lesquels ils s'inscrivent.

Mais quelle place les récits de fiction accordent-ils au lieu et à l'espace et comment envisagent-ils leur articulation ? Restent-ils attachés à la subjectivité d'un « *lieu de mémoire* » ou s'emploient-ils à configurer une expérience plus complexe de l'espace, certes vécu par un individu ou un groupe, mais aussi pensé comme le milieu universel des affaires humaines ?

### a) Lieux vécus, lieux de mémoire.

La tradition littéraire s'est le plus souvent attachée au caractère intime de l'expérience du lieu ; en témoignent notamment les analyses de G. Bachelard dans *La Poétique de l'espace* :

*L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours, il attire. Il concentre l'être à l'intérieur des limites qui le protègent.*<sup>609</sup>

Dans cette perspective, la représentation littéraire de l'espace se résumerait dans le lieu vécu et habité, par l'imagination comme par la mémoire, donnant voix à l'expérience particulière face aux représentations abstraites et généralisantes de l'espace.

La dimension subjective du lieu apparaît bien sûr dans les récits de fiction océaniques. En témoigne par exemple l'importance des lieux habités dans l'enfance et dont les narrateurs se souviennent. Ainsi, la courte nouvelle de Déwé Gorodé intitulée « La Case » met-elle en évidence l'intimité et la puissance affective du souvenir que la narratrice conserve de la case

---

<sup>609</sup> BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, coll. Quaddrige, Paris, 1957, reed. 1998, p. 17

de son grand-père. Le lieu, intériorisé par la mémoire, est à nouveau traversé et habité par la rêverie de la narratrice devenue adulte. La case offre une image maternelle – elle est comparée à une « immense matrone » et engage un rapport au monde : le souvenir de la case ressurgit face à l’immensité de l’horizon et renvoie le sujet à sa fragilité face au monde :

*Elle paraissait si grande, alors, à la fillette que j’étais. Si bien qu’aujourd’hui je me souviens d’elle quand j’essaie de compter les étoiles au clair de lune ou de situer l’horizon séparant là-bas le ciel azuré du bleu Pacifique. Et la grande case me renvoie l’image d’une minuscule fourmi face au monde, à l’univers.*<sup>610</sup>

Le « lieu de mémoire », revisité par la rêverie, devient ici une image du monde et renvoie à une manière de l’habiter.

La densité du lieu vécu s’illustre de façon très nette chez Déwé Gorodé dans la description toujours très détaillée de l’environnement végétal. Mais celui-ci ne renvoie jamais à un espace sauvage : les plantes ornementales ou symboliques évoquent l’occupation humaine des lieux et leur familiarité, dans une étroite imbrication du naturel et du culturel. Les éléments du décor naturel ne renvoient pas à une expérience de l’altérité ou d’un état de nature perdu comme c’est le cas par exemple dans bien des descriptions romantiques, mais à une manière d’être au monde. Ainsi, les plantes évoquées dans « La Case » ont pour la plupart une très forte signification culturelle : « la gerbe de coléus dont on offre la dernière tige aux oncles maternels lors d’une naissance », « la cordyline au tronc filiforme agitait ses longues feuilles vertes dont on apporte les plus jeunes aux utérins pour annoncer le deuil », « une ancienne allée de pins colonnaires plus large, [...] derrière celle des cocotiers, autre trace vivante des ancêtres qui ont vécu ici autrefois. »<sup>611</sup>

Bien des nouvelles comportent des descriptions très détaillées des plantes, de leur forme, de leur couleur, de leur odeur. Ainsi, les premières pages de la nouvelle « Rencontres » sont-elles consacrées à la description des plantes et du paysage qu’aperçoit la jeune narratrice, qui se rend pour la première fois dans sa tribu d’origine. Mais là aussi, c’est un lien d’intimité très étroit qui prévaut avec les éléments naturels et l’environnement :

*Intriguée par le roucoulement mélancolique d’une tourterelle que je cherchais à repérer, je m’extasiais devant l’émeraude lisse coupée d’une ligne noire des lames de fougère arboricole où se nichent les dames u. [...]  
A l’orée de la forêt, alors que je humais avec délice l’envoûtant parfum de quelques fleurs de bois tabou ramassées entre les feuilles jaunies et la mousse moelleuse, le bruit de coups*

---

<sup>610</sup> GORODE Déwé, « La Case », *L’Agenda*, p. 7.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

*de hache redoublés sur un tronc solide me parvint distinctement du côté du creek, en amont du gué franchi.*<sup>612</sup>

L'appel aux différents sens, la précision des descriptions et de la désignation des plantes, renforcent la densité de ces lieux familiers, intensément vécus et habités. C'est d'ailleurs dans cet espace que la fillette rencontre ses grands-parents, décédés depuis longtemps, mais dont les esprits l'accueillent lors de son retour chez elle. Raylene Ramsay note à propos de cette nouvelle qu'elle inverse les motifs attendus et inquiétants de la littérature fantastique : ici, la nature et l'esprit des morts sont protecteurs et accueillants.<sup>613</sup> C'est l'appartenance familière et rassurante du sujet kanak à sa terre d'origine qui s'affirme ici.

Le lieu intime et mémoriel fonde ainsi l'identité personnelle du sujet, subjective car articulée sur le souvenir, mais également sociale et culturelle, puisqu'il implique une façon d'habiter le monde et de lui donner sens.

La familiarité du lieu d'enfance est un thème qui est également très présent dans l'œuvre de Witi Ihimaera. En témoigne la constante évocation de Waituhi, de la maison commune de Rongopai et des lieux familiers de l'enfance du narrateur, telle que la maison de ses grands-parents dans la nouvelle « Fire on Greenstone » :

*The homestead... as a small boy, I used to think it was like a palace. The wooden lattice-work fringing the verandah with its curved and whorled designs was like lace decoration. At each corner of the verandah were thin moulded and tapered columns, and the doors had panels of frosted glass in them. The windows too, were set with coloured glass, and I used to like peering out of them and seeing the world made crimson or green, or deep, dark blue.*<sup>614</sup>

Là encore, lieu intime et familier, la maison ouvre sur le monde, perçu et vécu à travers la rêverie qu'elle génère chez l'enfant. Or, le rapport au monde que fonde le lieu de mémoire est d'autant plus structurant qu'il ne relève pas de la seule expérience subjective : à la vieille maison de famille est associée la pierre de jade (*greenstone*), qui engage une dimension culturelle et sacrée.

L'intensité du lien qui se tisse entre le sujet et les lieux qu'il a habités implique également leur valorisation éthique et un attachement à l'espace d'origine qui se veut indestructible.

---

<sup>612</sup> GORODE Déwé, « Rencontres », *L'Agenda*, p. 58-59

<sup>613</sup> RAMSAY Raylene, "Speaking from her I-land : The Singular Parti Pris of Ethnicity in the Writing of Déwé Gorodé", *Ecrire à la croisée des îles et des langues*, JOUVE Dominique éd., pp. 168-169.

<sup>614</sup> IHIMAERA Witi, « Greenstone », *Pounamu, Pounamu*, pp. 52-53. Proposition de traduction : « *La maison familiale... lorsque j'étais un petit garçon, je me l'imaginais comme un palais. Les treillages en bois qui bordaient la véranda, avec leurs motifs courbes et en spirale ressemblaient à une décoration de dentelle. A chaque coin de la véranda il y avait de fines colonnes moulées et effilées, et les portes étaient garnies de panneaux de verre dépoli. Les fenêtres aussi étaient garnies de verre coloré, et j'aimais bien regarder à travers et voir le monde devenu cramoisi, vert ou d'un bleu sombre et profond.* »

Ainsi, la jeune narratrice de *Mutuwhenua* qui rêve d'être libre et de découvrir le monde fait-elle à plusieurs reprises l'expérience d'un douloureux arrachement aux lieux sécurisants où elle a passé son enfance. Le roman *Potiki* met quant à lui en scène le combat de toute une communauté pour conserver ses terres ancestrales face à un projet immobilier qui les menace. A chaque fois, l'attachement au lieu d'origine ne relève pas seulement de l'affectivité individuelle, mais fonde aussi une identité culturelle collective.

L'enracinement physique et mental dans un lieu d'origine apparaît ainsi comme un enjeu majeur dans les récits de fiction océaniques. C'est un des principaux thèmes de la nouvelle « Une dame dans la nuit ». Elle évoque une vieille femme qui a refusé d'abandonner sa maison lors d'un cyclone. Une correspondance s'établit dans la description des lieux ravagés entre la vieille femme, les plantes qui ont résisté à l'ouragan (cordyline, *coleus* et taro d'eau) et une mystérieuse « *vieille dame en haillons* » apparue avant le cyclone. Cette nouvelle pourrait ainsi illustrer l'idée, évoquée parfois dans les discours coutumiers kanak, selon laquelle l'homme, l'esprit et la terre ne font qu'un.

L'enracinement physique et mental dans un lieu n'est pas seulement un thème. Comme plusieurs critiques l'ont noté, il se manifeste aussi sur le plan stylistique par un emploi très particulier des déictiques spatiaux.<sup>615</sup> On trouve plusieurs exemples de ces emplois dans la bouche des personnages, ou même des narrateurs des nouvelles de Déwé Gorodé:

*Oui, c'est ce que nous avons appris en bas, au pays  
Père m'a informé que les utérins de là-haut et de l'autre côté nous ont envoyé deux  
messages en vue de consolider les liens qui nous unissent déjà.  
Alors, vous commencez les champs ? Nous faisons de même là-bas, au pays.*<sup>616</sup>

*À l'aller donc, nous nous sommes arrêtés une première fois, là, sur le pont. Appuyé contre  
le capot du tacot, je regardai par hasard de ce côté-ci, quand je crus apercevoir de la  
lumière, ou peut-être une simple lueur, à la véranda de la cabane du passeur, là, à  
quelques pas en amont de la touffe de bambou qui m'abritait maintenant.*<sup>617</sup>

Cet emploi des déictiques spatiaux renvoie à la langue première de l'auteur, en l'occurrence le *paicî*. Louis-Jean Calvet parle d'une « *préhension gestuelle de l'environnement propre aux sociétés de l'oralité* ». <sup>618</sup> Il semble que les langues kanak soient très riches en déictiques et que le transfert en français des « *indicateurs de lieu* » kanak,

---

<sup>615</sup> STEFANSON Blandine, « Entretien avec Déwé Gorodé », *Notre librairie, revue des littératures du Sud*, op. cit., p. 85.

<sup>616</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier », pp. 6, 7 et 9. C'est moi qui souligne. Ces paroles sont attribuées à des personnages.

<sup>617</sup> GORODE Déwé, « Le passeur », *L'Agenda*, op. cit., pp.46-47. Ces paroles sont attribuées au narrateur. C'est moi qui souligne.

<sup>618</sup> CALVET Louis-Jean, *La Tradition orale*, P.U.F., Que sais-je ?, Paris, 1984, 1997, p. 55.

comme l'a noté Déwé Gorodé elle-même, soit difficile. La référence au lieu est fondamentale. Situer dans l'espace c'est aussi identifier les hommes et les groupes ainsi que les relations qu'ils entretiennent. De nombreux patronymes kanak sont d'ailleurs des noms de lieux.

L'utilisation originale des déictiques signale donc un usage « kanak » du français, comme l'a aussi montré Marie-Ange Somdah.<sup>619</sup> Mais plus encore, elle exprime une intégration totale de l'énonciateur dans un espace qui lui est propre, dont il détermine l'orientation et l'organisation, là où les conventions littéraires européennes laisseraient attendre une dénomination du lieu destinée à renseigner le lecteur ou à accentuer l'effet de réel. L'incorporation de l'énonciateur, qu'il s'agisse d'un personnage ou d'un narrateur, dans l'espace d'où il parle s'en trouve renforcée. Il est intéressant de noter au passage que l'emploi des déictiques spatiaux constitue, avec l'usage des temps verbaux, l'un des effets stylistiques les plus remarquables des nouvelles de Déwé Gorodé, ce qui doit rendre le lecteur particulièrement attentif à leurs enjeux.

La question de l'enracinement prend ainsi une portée culturelle et politique : avec l'évocation des lieux habités par les narrateurs et les personnages, il ne s'agit plus seulement de donner libre cours à une rêverie personnelle, mais plutôt d'illustrer le lien indissoluble qui unit l'homme à la terre et la centralité de son espace d'origine. De plus, les récits de fiction, loin de s'en tenir à une représentation du lieu intime du souvenir, en font bien plutôt le fondement et le point focal d'une manière d'être au monde. La double dimension subjective et culturelle du lieu de mémoire ainsi que l'usage des déictiques spatiaux qui enracinent le sujet dans un lieu à partir duquel s'organise le monde montrent que les récits de fiction reconstruisent un espace social et culturel à partir du lieu d'origine

## b) Polarisation et historicité de l'espace

Dans bien des récits océaniques, le lieu d'origine revêt donc un caractère fondateur et se manifeste comme le point focal à partir duquel s'organise le monde.

Dans certains textes, on observe ainsi une fracture qui oppose un espace fondateur vivant à un espace exogène mortifère. La nouvelle de Déwé Gorodé « Benjie, mon frère... » met ainsi en évidence l'importance des racines qui rattachent le sujet à un lieu d'origine. Les deux personnages principaux, le narrateur, un jeune kanak déraciné qui a grandi en ville et son

---

<sup>619</sup> SOMDAH Marie-Ange, « Déwé Gorodé ou la recherche de la Parole kanak », *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, op. cit., p. 89.

meilleur ami Benjie, beaucoup mieux enraciné dans sa culture, voient ainsi leurs destins diverger dramatiquement. La « déterritorialisation » du narrateur va de pair avec une perte des repères qui détruit l'individu. Ni l'amitié de Benjie, ni « *les sentiers du terroir et l'appel des racines* »<sup>620</sup> n'auront suffi à épargner une dérive mortifère au narrateur. L'enracinement dans le lieu d'origine, le retour régulier ou définitif de la ville vers la tribu apparaissent ainsi comme un rempart à la brutalité et à l'absurdité de l'histoire et d'un prétendu progrès marqué par la drogue, la prostitution et le S.I.D.A. Irrigué par son passé, ses racines, l'individu affronte avec une plus grande lucidité et une plus grande sérénité les ruptures imposées par l'histoire et les dilemmes du présent.

La nouvelle reprend le thème déjà abordé dans le recueil *Sous les Cendres des conques* de l'acculturation et de la déstructuration provoquées par le déracinement et l'entrée dans le monde moderne occidental :

*Tu sors du bidonville*  
*Tu sors de la case*  
*Pour entrer dans un building ultra-moderne*  
*Dont les vitres scintillent au soleil*  
*Tu te casses la gueule*<sup>621</sup>

Au-delà de la critique sociale dont ces textes sont porteurs, dénonçant la misère et l'exclusion dont sont victimes les Kanak, le thème du lien à la terre d'origine est récurrent dans l'œuvre de Déwé Gorodé comme dans celle d'autres écrivains océaniques. Or, ce lien ne relève pas seulement d'une nécessité socio-économique : il est, dans la plupart des cas, posé comme vital car il nourrit le sujet sur le plan moral et spirituel. L'espace urbain, associé au déracinement, apparaît quant à lui mortifère. Les deux espaces antithétiques engagent de plus des rapports divergents au temps : à un temps apaisé de la continuité avec le passé et de la stabilité des relations sociales s'oppose un temps urbain de la rupture et de l'urgence.

Waituhi, Rongopai et « *the place of the Willows* » dans les romans de Witi Ihimaera illustrent également le caractère vital du lieu d'origine : il est empreint d'une spiritualité et d'une sacralité qui régénèrent le sujet en même temps que ce dernier active leur puissance latente. Ainsi, lorsque le narrateur de *The Dream Swimmer* se décide à mener les siens jusqu'à Wellington pour présenter, à la suite de sa grand-mère, leurs revendications foncières au premier ministre, il ne part pas sans faire un détour par « *the place of the Willows* », le lieu sacré où se recueillait sa grand-mère et où elle a initié le narrateur afin qu'il prenne sa relève.

---

<sup>620</sup> GORODE Déwé, *L'Agenda*, op. cit., p. 73.

<sup>621</sup> GORODE Déwé, « Case Bidonville et building », *Sous les cendres des Conques*, p. 36.

C'est au départ un sentiment de déception qui domine, comme si ce lieu sacré avait perdu sa force spirituelle :

*I walked through the long grass to the Rim of the World. I felt so foolish. I was not a deliverer of signs or supernatural divinations. All that had gone – gone with the coming of the rational world. Nevertheless, I moved across the Rim and down to the river. All was quiet and still. No invocation could move the great turbine of life to begin again. No karakia would bring back the mauri that had provided Riripeti with mana and strength.*<sup>622</sup>

Mais, au moment du départ, réapparaissent subitement les araignées-guerrières d'Artémis, avec leur *moko* rouge sur le dos. Les fidèles accompagnatrices de Riripeti signalent par leur retour que la sacralité de ce lieu n'est pas morte et que le narrateur est parvenu à la ranimer.

Cette sacralité fonde la centralité du lieu d'origine : celui-ci polarise et structure l'espace. En témoigne la circulation des personnages dans l'espace romanesque qui, sans cesse, y retournent. C'est le cas d'Utê Mûrûnû, qui revient chez elle après des années d'exil, mais aussi du narrateur de *The Matriarch* et *The Dream Swimmer*, constamment rappelé à son appartenance familiale et géographique au village de Waituhi et aux terres qu'il a le devoir de récupérer. Les romans figurent ainsi une circulation continue entre Waituhi et le monde que parcourt le narrateur, et illustrent, avec la permanence du lien, l'énergie qui émane du lieu d'origine et permet aux personnages d'agir sur le monde. On y reviendra, cette énergie peut être liée au fait que ces lieux permettent un contact régulier avec le passé et l'ancestralité qui « recharge » en énergie - et en signification – le parcours des personnages.

La polarisation de l'espace peut se faire autour d'un lieu restreint : c'est le cas du *whareniui* de Rongopai, investi par le sacré de la religion *Ringatu* et la présence vivante des ancêtres peints sur ses murs. Le magnétisme de ce lieu attire sans cesse vers lui le petit Pene et le vieux Tamati Kota, au risque de les voir définitivement absorbés par le monde des ancêtres, le jardin peint sur les murs intérieurs du bâtiment, ce qui inquiète le personnage de Miro :

*She had divined that the Parade was bringing Tamati Kota closer to Rongopai and, keeping watch, had been ready to prevent him crossing the threshold with the boy. If they had come this far they would have been lost to her, gone already in the Garden – and, this time, Tamati Kota might not have wanted to come out.*<sup>623</sup>

---

<sup>622</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, pp. 337-338. Proposition de traduction: « Je marchai dans l'herbe haute jusqu'au Bord du monde. Je me sentis si insensé. Je ne pouvais délivrer des signes ou des divinations surnaturelles. Tout cela avait disparu – disparu avec l'arrivée du monde rationnel. Néanmoins, je descendis à travers le Bord vers la rivière. Tout était calme et tranquille. Aucune invocation ne pouvait remettre en marche la grande turbine de la vie. Aucun karakia ne ramènerait le mauri qui avait pourvu Riripeti de mana et de force. »

<sup>623</sup> IHIMAERA Witi, *Whanau II*, p. 215. Proposition de traduction: « Elle avait prédit que la Procession amenait Tamati Kota plus près de Rongopai et, en montant la garde, elle s'était tenue prête à l'empêcher de traverser le seuil avec l'enfant. S'ils étaient parvenus aussi loin, elle les aurait perdus, ils seraient déjà partis dans le Jardin – et, cette fois, Tamati Kota aurait pu ne pas vouloir en ressortir. »



Lors de leurs promenades, Tamati Kota, le plus vieil homme du village, initie le petit Pene à la présence du passé qui se manifeste à Waituhi, dont Rongopai est un centre sacré. La circulation des personnages illustre ainsi une structuration de l'espace géographique autour d'un pôle magnétique, investi par le sacré qui irrigue les personnages et les attire.

La structuration de l'espace autour de lieux particulièrement chargés de sacralité se manifeste également à travers des références mythiques qui en font le centre de l'univers. Rongopai est ainsi présenté comme « *the pillars of the sky* ». Le roman *Whanau II* se conclut d'ailleurs sur cette idée : « *Rongopai, the painted meeting house, still holds up the sky.*»<sup>624</sup> D'autres lieux jouent un rôle similaire de polarisation de l'espace. Il en va ainsi du mont Hikurangi, « *the summit of the sky* », dont le narrateur répète qu'il est le premier endroit du monde à voir la lumière du jour, mais aussi un lieu de jonction sacré :

*Hikurangi is where time and space conjoin, a nexus where stars shower and moons collide, and where the past and the future visit in the present.*<sup>625</sup>

L'espace des romans de Witi Ihimaera s'organise ainsi à partir de toute une série de références historico-mythiques qui le structurent en fonction de l'histoire maori : ainsi, Hawaiki, le lieu d'origine des migrants polynésiens venus peupler Aotearoa/Nouvelle-Zélande, les voyages et les lieux d'accostage des pirogues sont-ils régulièrement mentionnés. Une grande place est également accordée aux mythes d'origine tels que l'engendrement des nuits à partir du vide originel (*Te Kore*), la séparation du ciel et de la terre ou Maui pêchant l'île nord de la Nouvelle-Zélande. Autant dire que l'espace géographique dessiné par les romans et nouvelles de Witi Ihimaera s'écrit sur la base d'une histoire maori qui en définit l'extension, les limites et les axes de circulation. Le narrateur de *The Matriarch* indique d'ailleurs que l'espace est le support d'une lecture de l'histoire :

*These boundaries and the stories attached to their making, would be memorised. In this way, the entire land was like a living geography text and history book in one. The minutiae of life, ah yes, all imprinted and still living, inscribed on the land. And to ensure the continuity of the tribal memory, people would traverse the land from time to time and from generation to generation.*<sup>626</sup>

---

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 228. Proposition de traduction : « *les piliers du ciel* » ; « *Rongopai, la maison commune peinte, continue à soutenir le ciel.* »

<sup>625</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 57. Proposition de traduction : « *Hikurangi est l'endroit où le temps et l'espace se rejoignent, un point de jonction où les étoiles pleuvent et les lunes se heurtent, et où le passé et le futur séjournent dans le présent.* »

<sup>626</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, p. 103. Proposition de traduction : « *Ces démarcations et les histoires qui remontaient à leurs origines étaient mémorisées. De cette manière, le pays entier était en quelque sorte un précis de géographie et un livre d'histoire réunis en un seul volume vivant. Les petits riens de la vie, ah oui, tous*

Le rôle structurant du lieu d'origine dans la construction de l'espace romanesque est donc largement lié au fait qu'il témoigne d'une histoire, d'une identité, mais aussi qu'il assure une continuité avec le passé, voire constitue une zone de contact entre le passé et le présent qui autorise une circulation énergétique et sacrée. Le narrateur de *The Dream Swimmer* souligne ainsi l'existence de lieux sacrés de ce type un peu partout dans le monde. Il compare Delphes et Waituhi:

*There are some places in the world where the boundaries between past and future, living and dead are so fine that you can read the patterns of destiny.*<sup>627</sup>

Chez Déwé Gorodé, des représentations comparables du lieu d'origine semblent émerger : dans la nouvelle « Affaire classée », l'espace auquel nous avons affaire est largement occidentalisé : il s'agit essentiellement du parc d'une propriété coloniale qui va servir à l'occasion de base militaire. L'espace kanak lui n'est pas représenté : il se situe hors de la scène narrative, plus loin, en amont de la rivière, de l'autre côté de la caféière, et seuls les personnages kanak, le vieux pêcheur d'anguilles et sa petite fille, ainsi que Maguy, circulent d'un espace à l'autre, vont et viennent, voire disparaissent mystérieusement. Or, la nouvelle, en illustrant le caractère inexorable de la malédiction liée au vieux banian et le pouvoir des personnages de Marguerite/Maguy de passer de l'espace caché (espace kanak mais aussi espace des esprits) à l'espace ouvert de la colonisation, indique également que l'emprise européenne est aussi superficielle qu'illusoire, puisqu'elle ne peut prévenir la réappropriation des lieux et la vengeance. C'est l'espace kanak, saturé de la présence des esprits, qui gagne sur l'espace européenisé, contrairement à ce que laissent supposer les apparences. L'espace purement géographique, coupé du temps, et aménagé à l'européenne, n'est qu'un leurre, plaqué sur l'espace-temps kanak qui persiste en-deçà et le menace.

La sacralité d'un lieu-origine est très présente dans les nouvelles de Déwé Gorodé : le vieux banian de la nouvelle « Affaire classée », témoin du viol et de la trahison de la « *fille du feu* », une prêtresse tabou, garde une apparence qui rappelle cette histoire – ses racines ont la forme étrange d'un couple enlacé – et en perpétue la malédiction. Si l'on reprend la nouvelle « La Case », on s'aperçoit que ce lieu, revisité par une mémoire nostalgique est lui aussi empreint de sacralité : non seulement les lieux rappellent la « *trace vivante des ancêtres* », mais la case apparaît comme une interface entre le monde des vivants qui y vivent ou

---

*étaient imprimés et toujours vivaces, gravés dans la terre. Et pour garantir la continuité de la mémoire tribale, les gens voyageaient à travers les terres, de temps en temps et de génération en génération. »*

<sup>627</sup> *Op. cit.*, p. 22. Proposition de traduction: « *Il y a des endroits dans le monde où les limites entre le passé et le futur, les vivants et les morts sont si ténues que l'on peut y lire les schémas de la destinée.* »

pratiquent leurs cérémonies devant elle, et le monde des esprits, sur lequel ouvre sa petite fenêtre arrière :

*Derrière la case, à l'ombre d'un énorme banian, surgissait de la terre une pointe de rocher toute recouverte de mousse noire et humide. Une ancienne sculpture telle qu'on en trouve encore dans nos cimetières dressait devant lui sa résistante ossature coiffée d'une conque toute blanchie, trouée, blessée par les intempéries. Une haie d'arbustes au maigre tronc noueux et étiré, aux feuilles jaunes découpées, protégeait ce petit lieu tabou. Un lointain ancêtre dormait là depuis quelques générations. Aucun d'entre nous n'aurait osé y glisser ne serait-ce qu'un orteil. Nous avons bien trop peur de troubler le sommeil sacré. [...] Face à la porte, une seule fenêtre donnait sur le rocher de l'ancêtre, derrière.<sup>628</sup>*

Elle articule toutes les dimensions du monde : son environnement renvoie l'image du monde social, elle est elle-même une image du cosmos et l'interface entre les vivants et les esprits. Enfin, rendue à la terre après la mort de son occupant, elle s'effondre mais renaît aussi dans « *la paille qui a poussé alentour* ». <sup>629</sup> A bien des égards, elle apparaît ainsi comme le centre d'un espace-temps, qui permet une circulation entre le passé, le présent et le futur.

Le caractère central et sacré d'un certain nombre de lieux mis en scène dans les récits de fiction illustre le fait que l'espace est soumis à des influences qui le structurent de façon contradictoire. La confrontation de ces emprises sur l'espace, symptôme le plus évident du fait colonial, connaît des issues plus ou moins heureuses.

Dans le roman d'Albert Wendt, *Leaves of the Banyan Tree*, le banian représente le seul vestige de la forêt dévastée par la cupidité de Tauilopepe. Or cette forêt, dans la mémoire des Anciens, était un espace sacré, lieu de manifestation des esprits (*aitu*). La déforestation équivaut à la destruction d'un rapport au monde ancien et à la désacralisation de l'espace, qui livre les hommes à leurs penchants les plus sordides et les plus destructeurs.

D'autres romans illustrent au contraire que si la colonisation a imposé son emprise sur l'espace en modifiant les paysages comme dans « *Affaire Classée* » ou en spoliant les terres maori et kanak, elle n'est cependant pas parvenue à neutraliser les lieux centraux qui conservent toute leur vitalité et maintiennent ainsi la structuration et l'identité océaniques des lieux. A une organisation de l'espace qui s'est imposée par la force mais reste superficielle s'oppose ainsi une légitimité sacrée et ancestrale, qui, si elle n'est pas apparente, structure l'espace de façon beaucoup plus profonde.

En cela les récits de fiction océaniques ne se contentent pas de postuler une diversité des rapports à l'espace : l'espace océanique s'y déploie très nettement aux dépens de l'espace

---

<sup>628</sup> GORODE Déwé, « La Case », *op. cit.*, p. 8-9

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 9.

occidentalisé, fort de son caractère sacré. La mise en scène narrative de l'espace-temps océanien a pour premier effet de disqualifier l'emprise européenne sur l'espace et la terre.

Deux types d'historicité de l'espace se dessinent ainsi : l'une est faite de traces et de vestiges visibles mais précaires. La présence coloniale est ainsi marquée, on l'a vu, par certains objets qui organisent l'espace : les barbelés, les caféiers, etc. Si ces éléments rappellent constamment l'histoire coloniale et ses injustices, ils ne font guère le poids face à la présence des ancêtres et à la résurgence du passé. Les récits s'emploient en effet à affirmer constamment la puissance et le caractère vivant de l'histoire et de l'identité océaniques des lieux. Ceux-ci sont d'ailleurs voués à revenir à leurs légitimes propriétaires : la nouvelle « Où vas-tu Mûû ? » se conclut ainsi sur l'évocation de l'occupation kanak des terres détenues par des colons à l'époque des Evénements. Non seulement la terre revient ainsi à ceux à qui elle a été arrachée, mais la disparition de Gilles, le fils de ces colons, rend même impossible tout héritage du côté européen. Dans cette nouvelle, l'emprise coloniale, qui se manifeste aussi bien sur le plan foncier que sur le plan sexuel, puisque Gilles a séduit puis abandonné la jeune Mûû, enceinte, débouche sur un échec : la grand-mère de Mûû venge sa petite fille en éliminant Gilles et en aidant cette dernière à avorter de l'enfant qu'elle attend de lui. Mûû revient donc aux siens et à l'union à laquelle elle était promise avec son cousin Teâ. Vingt ans plus tard, c'est leur fils, héritier kanak légitime, qui permet le retour de la terre. Gilles n'est plus alors qu'une vieille photographie dont l'autre moitié a été déchirée, son existence est d'autant plus niée que sa descendance n'aura jamais vu le jour. De la même façon, aucun des personnages assimilés au pouvoir européen ne peut survivre à la malédiction qui se répète de génération en génération dans la nouvelle « Affaire classée ». Ils sont autant de figures du pouvoir colonial vouées à disparaître.

Dans l'espace océanien que dessinent les récits de fiction, l'histoire des lieux conserve toujours son actualité et son caractère vivant. Face à une temporalité européenne linéaire, qui voue le passé à une continuelle disparition, se déploie ainsi un espace-temps au sein duquel les liens entre le passé, le présent et le futur ne sont jamais abolis. Une circulation s'établit ainsi entre les époques, engendrant une rémanence du passé qui vient organiser le monde actuel. Il convient donc à présent d'examiner les figures de l'espace-temps que construisent les récits.

## 9.2. *Espaces-temps océaniens.*

Le déploiement du temps dans les récits de fiction océaniens est caractérisé en premier lieu par la persistance du passé dans le présent, certains lieux jouant un rôle d'interface entre le monde des vivants et celui des esprits qui ne cessent de communiquer. La circulation entre les époques se manifeste également en ce qui concerne le futur. Lui aussi semble « présent » de façon latente, toujours à la portée des personnages, notamment sous la forme du rêve, le plus souvent attaché à un lieu.

### a) Présence du passé et latence du futur.

Le passé ne semble jamais aboli dans les récits de fiction océaniens, et l'aspect le plus caractéristique de sa présence est sans doute lié à l'omniprésence des esprits. Ce phénomène entre en écho avec les réflexions de Michel de Certeau, qui rappelle que le rapport au temps de l'Occident, sur lequel se fonde l'historiographie est difficilement séparable d'un rapport à la mort :

*Pour son propre compte, l'historiographie suppose qu'il est devenu impossible de croire en cette présence des morts qui a organisé (ou organise) l'expérience de civilisations entières, et qu'il est pourtant impossible de « s'en remettre », d'accepter la perte d'une vivante solidarité avec les disparus, d'entériner une limite irréductible.*<sup>630</sup>

Pour Michel de Certeau, l'historiographie cherche à compenser l'expérience douloureuse d'une perte du passé et de l'inexorabilité de la mort par la prétention à comprendre le passé, « le privilège de récapituler le passé dans un savoir »<sup>631</sup>, là où tant d'autres sociétés n'imaginent pas de rupture entre le monde des vivants et le monde des morts, entre le passé et le présent.

L'affirmation de cette « *persistance du temps* » est un motif récurrent des littératures océaniques. Si, comme on l'a vu, le sentiment d'une fracture avec le passé génère le projet de l'écriture, celle-ci est nourrie par la révélation de la persistance du passé, très souvent attestée par la manifestation de l'esprit des ancêtres dans des lieux-clés que traversent les personnages de fiction.

---

<sup>630</sup> Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, p. 18.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 19.

Ce thème est omniprésent dans les nouvelles de Déwé Gorodé : dans la nouvelle éponyme, la grand-mère décédée d'Utê Mûrûnû **1c** se rappelle à l'héroïne et à son fils : elle révèle à l'enfant qui est son père et semble faire signe à sa petite fille plongée dans une rêverie nostalgique en se manifestant sous la forme d'une « *petite fleur jaune pâle de cocotier* » - renvoyant à leur prénom commun.<sup>632</sup> De même, la présence des esprits est le thème fédérateur de la majorité des nouvelles réunies dans le recueil intitulé *L'Agenda*.

La nouvelle « J'use du temps » va jusqu'à faire du narrateur lui-même un esprit, qui veille sur sa famille et ses proches, en particulier un « *jeune pêcheur solitaire* », son « *protégé* » - le petit fils de la femme qu'il aima et fit souffrir dans sa jeunesse. Il évoque en ces termes sa « présence » dans un creek :

*Car c'est par là que je peux être sans toutefois être là. On dit que j'y vis, que j'y habite, que j'en suis maître ou que sais-je encore, mais je suis partout et nulle part. Pour beaucoup, je n'existe pas, mais peu importe car pour moi la question ne se pose pas. Entre autres lieux, cet endroit est mon lieu de prédilection pour de multiples raisons dont celle qui me lie au jeune pêcheur solitaire.*<sup>633</sup>

Chez Patricia Grace, les esprits occupent également une place très importante. Le roman *Baby No-Eyes* est construit en large partie autour de la présence de « *baby* », l'enfant décédée que les médecins ont amputée de ses yeux sans même daigner expliquer leur geste. Mais « *baby* » survit au sein de sa famille, car sa mère est dans l'incapacité de faire son deuil et de la laisser partir. Elle accompagne partout son petit frère, au point de le faire passer pour un enfant perturbé à l'école, puisqu'il s'adresse à quelqu'un que nul autre que lui ne peut voir.

Patricia Grace travaille sans doute dans ce roman autour de l'idée selon laquelle un enfant mort-né auquel on ne rend pas les hommages funéraires nécessaires continuera à hanter sa famille. Cette idée est déjà exploitée dans le roman *Cousins*, où l'un des narrateurs est le frère jumeau mort-né de Missy, une des trois héroïnes du roman. Il raconte l'histoire de leur naissance et la vie de sa sœur en s'adressant à elle.<sup>634</sup> Il révèle au passage les motifs qui font qu'il est toujours présent, témoin des événements qui affectent la vie de sa famille : lors de l'accouchement, difficile, de leur mère, seule Missy a survécu. La grand-mère, Kui, s'est aperçue au moment de l'accouchement de l'existence de l'autre enfant mort-né, mais a choisi de ne rien dire :

*[...] she found out about me, saw the signs, but she never spoke of me, I don't know why. She put our whenua, our blanket, aside for burial and I listened to your indignant crying,*

---

<sup>632</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », pp. 28-30.

<sup>633</sup> GORODE Déwé, « J'use du temps », *L'Agenda*, p. 67.

<sup>634</sup> GRACE Patricia, *Cousins*, chapitres 31 à 40, pp. 155-197.

*Missy, thinking that the indignation could have been for me, your brother, your twin. If Kui had spoken there could have been a tear for me perhaps, at last a word of two.*<sup>635</sup>

Ce thème de l'enfant mort qui revient hanter sa famille est également présent chez Witi Ihimaera : dans la seconde version du roman *Whanau*, publiée en 2004 sous le titre *Whanau II*, il est question de l'enfant de Mattie Jones et de George Karepa. Accablé de difformités, dont la haine de Mattie à l'égard de George qui l'a abandonnée semble responsable, l'enfant est étouffé une nuit par Miro, the *Matua*, la mère adoptive de George qui héberge Mattie. Miro pensait devoir mettre fin aux souffrances de cet enfant, mais quelques années plus tard, une nuit d'orage, celui-ci réapparaît pour lui reprocher son geste :

*'But it is me,' the spirit child pouted. 'Even though I asked your help, didn't you know my mummy loved me?'*<sup>636</sup>

Néanmoins, dans les nouvelles et romans de Witi Ihimaera, la présence des ancêtres ou des esprits peut se manifester sur un mode différent : la voix et la présence des ancêtres se révèle à ceux qui, tels le vieux Paora ou le petit Pene dans *Whanau II*, sont prêts à les entendre. Lors de leurs fugues habituelles, ils revivent ainsi des épisodes historiques qui ont marqué la région :

*Pene and Nani Paora were on the Parade ; Nani Paora preferred to call it "Te Haerenga".*

*[...] Nani Paora pointed through the black berry and gorse entanglement of the thick scrub. 'Kia tupato', he hissed. 'Soldiers'.*

*The soldiers were heading for the pa which Te Whanau a Kai rebels had built as their fighting centre in Poverty bay. It was November 1865 and a lot had happened since the Hauhau had visited Waituhi earlier that year in March*<sup>637</sup>.

Le lecteur est renvoyé comme les personnages plus d'un siècle en arrière et assiste en direct aux combats qui ont eu lieu dans la région de Poverty Bay lors des guerres pour les terres qui ont opposé les Maori aux Européens. Tout se passe comme si le passé était une dimension, invisible d'ordinaire, de l'espace contemporain, mais susceptible de se révéler à

---

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 157. Proposition de traduction: « Elle m'a découvert, a vu les signes, mais n'a jamais parlé de moi, je ne sais pas pourquoi. Elle a mis notre whenua, notre couverture, de côté pour l'enterrer et j'ai écouté ton cri indigné, Missy, en pensant que ton indignation était peut-être pour moi, ton frère, ton jumeau. Si Kui avait parlé, il y aurait pu y avoir une larme versée pour moi, tout au moins un mot ou deux. »

<sup>636</sup> IHIMAERA Witi, *Whanau II*, p. 204. Proposition de traduction: « 'Mais c'est moi,' dit l'esprit enfant en faisant la moue. 'Même si j'ai demandé ton aide, ne savais-tu pas que maman m'aimait ?' »

<sup>637</sup> *Ibid.*, pp. 88-89. Proposition de traduction: « Pene et Nani Paora étaient sur la Parade - Nani Paora préférait l'appeler "Te Haerenga" ». [...] Nani Paora montra du doigt à travers l'entremêlement de mûriers et d'ajoncs des épaisses broussailles. « Kia tupato, » siffla-t-il. « des soldats ».

Les soldats se dirigeaient vers le pa que les rebelles du whanau a Kai avaient érigé en centre de combat, à Poverty Bay. On était en novembre 1865 et beaucoup de choses s'étaient passées depuis que les Hauhau avaient rendu visite à Waituhi un peu plus tôt cette année-là en mars. »

quelques initiés tels que Nani Paora/Tamati Kota, mémoire vivante du village de Waituhi et dont Pene semble être le disciple.

La présence du passé, vécu comme une « autre » dimension de l'espace actuel dans laquelle il est toujours possible de circuler, implique une perméabilité des époques qui peut s'avérer dangereuse : à la fin du roman *Whanau II* Pene et Paora courent le risque d'être irrémédiablement absorbés par le jardin peint sur les murs de la maison commune de Rongopai, comme si les attentes déçues du passé happaient les personnages dans un autre monde. Cette fois, cependant, l'autre dimension du temps ouverte dans l'espace du village est moins celle du passé, que celle de la promesse millénariste d'une « terre promise », à la fois origine et fin, pour laquelle le peuple maori, en exil dans son propre pays, s'est battu mais qu'il n'a pas encore atteinte. Les mythes fusionnent donc ici : l'espace-temps océanien, pluridimensionnel, est réinterprété à la lumière de l'histoire biblique. La chute fait alors partie du destin maori et les personnages doivent accepter un nouveau cheminement dans l'histoire :

*There was no way back into the Garden. All had been banished and forever wandered into the wilderness. A new way had to be found, a bright, shining pathway to a different kind of deliverance.*<sup>638</sup>

Le monde des esprits persiste donc, temps absolu où la fin et l'origine se confondent, où le passé, le présent et le futur se réunissent, et constitue bien ici une dimension du monde physique que parcourent les personnages. Toutefois, il ne saurait être considéré comme un refuge pour les hommes du présent : le cheminement d'une historicité linéaire, consciente des enjeux contemporains, reste la seule voie viable. Si le monde des esprits coexiste avec celui des vivants, il faut cependant éviter toute confusion entre l'un et l'autre et réguler la perméabilité entre les deux mondes.

La contiguïté ou la superposition des époques ne se révèle pas seulement à travers la persistance du passé au sein du présent. La « quatrième dimension », temporelle, de l'espace physique actuel peut aussi être celle d'un temps « absolu » : celui de la promesse enfin réalisée et du retour à soi, après un long exil et une errance de plusieurs siècles. Dans ce temps absolu, le passé, le présent et le futur sont réunis et accessibles.

De fait, la révélation du futur tient une place essentielle dans les récits de fiction océaniens, notamment sous la forme du rêve. Déwé Gorodé a rappelé à plusieurs reprises le lien du rêve

---

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 217. Proposition de traduction: « Il n'y avait pas moyen de retourner dans le Jardin. Tous avaient été bannis et erraient pour toujours dans la nature sauvage. Une nouvelle voie devait être trouvée, un chemin radieux qui menât vers une nouvelle sorte de délivrance. »



à la connaissance. Dans son roman *L'Epave*, les rêves sont omniprésents. Elle attribue cette réflexion à un personnage, qui pourtant refuse de porter le poids du passé :

*[...] le rêve peut être un moyen de revivre le passé, de percevoir le présent et de prévoir le futur [...]*<sup>639</sup>

Le rôle du rêve dans la connaissance du réel, passé, présent ou avenir, avait déjà été souligné par le narrateur-esprit de la nouvelle « J'use du temps ». Il s'en sert en effet pour guider un jeune pêcheur qu'il a pris sous sa protection :

*Récemment, revenu avec lui au soir d'une longue journée de bilan où bon nombre de ces rumeurs avaient été passées au crible pour en détecter l'origine ou plutôt le ou la rumoriste de service, je lui montrai en rêve dans d'anciennes habitations devenues encore plus délabrées des nains qui semblaient être à l'écoute d'un maître d'école. Ce qui lui fit dire : « Mais voilà pourquoi on ne les voit pas, eux, ils se cachaient là-dedans ! » Quoiqu'un peu perplexe à son réveil, il a vite compris qu'il s'agissait là des petits apprentis sorciers de la rumeur qui se cachent à contre-courant de l'histoire et qui sont à éduquer ou à conscientiser. C'est une de mes manières à moi de lui montrer le chemin du pays, le long chemin de l'héritage.*<sup>640</sup>

Si le rêve donne accès à la vérité, c'est parce qu'il est le médium privilégié de communication entre les vivants et les esprits qui les entourent et qui ont accès à une dimension du monde que les vivants ne peuvent deviner seuls. Dans la nouvelle « Uté Mûrûnû », l'une des héroïnes éponymes est ainsi guidée en rêve par sa grand-mère vers son fils mourant, mortellement blessé par les soldats français, au cours de ce qui pourrait bien être la répression de la révolte de 1917 :

*Je revis mon fils grâce à Gèè Uté Mûrûnû, une fois de plus, qui vint m'avertir en rêve, que grièvement blessé par les balles des soldats blancs, il s'était réfugié sous un vieux houp, dans la forêt. Je l'y trouvai agonisant, mais une brève lueur dans ses prunelles embrumées et un pauvre sourire sur ses lèvres gercées me prouvèrent qu'il me reconnaissait.*<sup>641</sup>

La même héroïne découvre en rêve que l'auxiliaire kanak de la répression auquel on l'a donnée en récompense est responsable du meurtre de son époux et cousin. Cette découverte précipite sa vengeance, et elle se débarrasse de son compagnon imposé à la première occasion.

Dans *L'Épave*, le rêve est toujours associé à la connaissance de soi et des autres : alors que la vie quotidienne des personnages est dominée par des forces qu'ils ne maîtrisent pas, seul le rêve leur donne accès à la vérité et au sens. Ce sont ses cauchemars qui guident tout doucement la jeune Léna vers l'intuition d'un viol subi dans son enfance. S'il ramène au

---

<sup>639</sup> GORODE Déwé, *L'Epave*, p. 88.

<sup>640</sup> GORODE Déwé, « J'Use du temps », *L'Agenda*, pp.66-67.

<sup>641</sup> GORODE Déwé, « Uté Mûrûnû », p. 25.

passé, le rêve permet également de connaître le futur. Lila rêve ainsi de la disparition de son fils, avant que celui-ci ne meure, emporté par une mauvaise grippe :

*Une fois, j'ai rêvé que je nageais près d'une petite pirogue où mon bébé dormait. On se laissait emporter par le courant de la rivière. Et je me suis réveillée au moment où, cherchant mon fils qui n'était plus dans la pirogue, j'étais prise dans les filets d'un pêcheur, sous les mimosas, au bord de la mer. Et la première fois que je suis allée du côté de l'épave, là-bas à la baie, j'ai reconnu les lieux de mon rêve. »<sup>642</sup>*

L'ensemble du roman est placé sous le signe du rêve, puisque les premières lignes sont consacrées à un cauchemar de Tom, qui, poursuivi par un requin, fait la rencontre du vieux pêcheur, désigné par son cousin comme le « *Dieu des pirogues* ». Ce dernier est une figure récurrente du roman, qui hante les rêves et le quotidien des personnages, et semble les condamner à la répétition d'une éternelle fatalité, qui soumet les jeunes femmes aux caprices sexuels du « *vieux pêcheur* » et rend impossible l'harmonie au sein des jeunes couples. Dieu de « *l'épave* », à proximité des mimosas, violeur de fillettes, il incarne les aspects les plus sordides des rapports humains, faits de soumission, de domination, d'humiliation, de perversité. Là encore, le rêve de Tom annonce son avenir : il n'a pas encore rencontré Léna, dont il va tomber amoureux, mais leur destin est déjà scellé par la présence du vieux pêcheur auquel elle a été et restera soumise, comme la plupart des autres personnages féminins du roman.

Dans la nouvelle « *Le Passeur* »,<sup>643</sup> le rêve est également le lieu privilégié d'une communication entre les esprits et les vivants : le jeune narrateur est ainsi visité par un couple mystérieux, le passeur et sa fiancée, disparus depuis longtemps. Il garde cependant à son réveil un souvenir de cette visite étrange sous la forme d'une bague qui rappelle le couple disparu.<sup>644</sup> Comme le noté Raylene Ramsay,<sup>645</sup> le personnage du passeur incarne une mémoire vivante du passé colonial du pays, qu'il avait commencé à transmettre au narrateur enfant. Avec le passeur et sa mystérieuse fiancée, c'est donc le passé qui ressurgit, comme si ce dernier était le lien entre les mondes visible et invisible qui se frôlent près de la rivière.

Si le rêve révèle la vérité sur le passé, le présent ou l'avenir, c'est sans doute parce qu'il ouvre également sur le monde du mythe où s'exprime l'identité profonde et intangible des choses, des êtres et de leurs relations. Le vieux pêcheur, associé aux figures mythiques du Dieu des Pirogues ou de l'ogre, incarne une réalité intemporelle du rapport entre les hommes

---

<sup>642</sup> GORODE Déwé, *L'Épave*, p. 72.

<sup>643</sup> GORODE Déwé, « *Le Passeur* », *L'Agenda*, pp. 45-55.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 45 et p. 55.

<sup>645</sup> RAMSAY Raylene, "Speaking from her I-land : The Singular Parti Pris of Ethnicity in the Writing of Déwé Gorodé", *op. cit.*, pp. 171-172.

et les femmes. Ce monde du mythe pourrait être associé au « temps absolu » qu'évoque Gabriel Poëdi, dont le passé, le présent ou le futur des personnages ne serait jamais qu'une actualisation de circonstance.<sup>646</sup> De ce point de vue, le rêve révèle les enjeux et les significations de motifs historiques récurrents.

Reste à savoir comment s'ouvrent dans l'espace vécu des personnages ces brèches qui permettent de parcourir le temps.

## b) Structuration de l'espace-temps

La figuration de l'espace-temps se construit à différents niveaux dans les récits de fiction océaniques : elle s'appuie sur des mythes et des cosmologies préexistants, qui deviennent des modèles ou des matrices narratifs, mais se construit également à travers la représentation d'axes de circulation à l'intérieur des récits, voire à partir de la construction narrative.

### *Espace-temps et cosmologie*

La référence à des modèles mythiques ou cosmologiques est omniprésente dans les romans de Witi Ihimaera et semble constituer un préalable à tout récit de fiction qui vient du même coup s'inscrire dans cette filiation.

Le roman *The Whale Rider*, qui met en scène une famille maori à l'époque contemporaine, débute par un prologue intitulé « *The Coming of Kahutia Te Rangi* », évoquant l'arrivée mythique de l'ancêtre sur une baleine :

*In the old days, in the years that have gone before us, the land and sea felt a great emptiness, a yearning. The mountains were like the poutama, the stairway to heaven, and the lush green rainforest was rippling kakahu of many colours. The sky was iridescent paua, swirling with the kowhaiwhai patterns of wind and cloud ; sometimes it reflected the prisms of rainbow or southern aurora. The sea was ever-changing pounamu, shimmering and seamless to the sky. This was the well at the bottom of the world and when you looked into it you felt you could see to the end of forever.*

[...]

*Suddenly, the sea was filled with awesome singing, a song with eternity in it, a karanga to the land : You have called and I have come, bearing the gift of the Gods. The dark shape rising, rising again. A taniwha, gigantic. A tipua. Just as it burst through the sea, a flying fish leaping high in its ecstasy saw water and air streaming like thunderous foam from that noble beast and knew, ah yes, that the time had come. For the sacred sign was on the monster, a swirling moko pattern imprinted on the forehead. Then the flying fish saw that*

---

<sup>646</sup> Voir *supra*, chapitre 2.

*astride the head, as it broke skywards, was a man. He was wondrous to look upon, the whale rider.*<sup>647</sup>

Le récit mythique du peuplement d'*Aotearoa* prend le contre-pied de la tradition judéo-chrétienne : la terre et la mer sont décrites comme un paradis terrestre, mais l'homme n'en est pas chassé. Au contraire il est attendu comme une bénédiction et accueilli dans la joie. La description de l'arrivée de l'homme inverse également le motif de la découverte : ce n'est pas l'homme qui découvre la terre à l'horizon, mais la terre qui aperçoit l'homme qui arrive. Le peuplement humain est présenté comme l'accomplissement d'une destinée sacrée, ce qui en fonde la légitimité : l'homme n'est pas un conquérant qui modèle les territoires à sa guise, il est le cadeau des dieux et achève de donner sens à la vie terrestre. La contradiction entre un espace naturel et un espace culturel n'existe pas ici : les images utilisées pour décrire la terre et la mer sont empruntées à une esthétique maori, comme si l'art et la nature formaient une symbiose parfaite.

On retrouve dans ce texte le motif d'une orientation de l'espace-temps qui place le passé devant « nous » et tout se passe comme si la contemplation de l'espace – de l'océan en particulier - ouvrait sur une vision de l'infini, à la fois spatial et temporel : « *the end of forever* », auquel le narrateur a d'ailleurs accès, lui qui est capable de décrire l'espace originel dans les moindres détails.

Le récit de l'arrivée de l'ancêtre constitue la matrice narrative du roman : le destin de la jeune héroïne Kahu va ainsi être une réactualisation de l'exploit et de la gloire de l'ancêtre dont elle reconduit le *mana*. La fin du prologue illustre la circulation qui organise l'espace-temps maori : l'ancêtre ne parvient pas à lancer le dernier *mauri*, marque sacrée de la présence humaine sur la terre. Celui-ci est donc destiné à une époque ultérieure, un millier d'années plus tard, lorsque les hommes en auront besoin :

---

<sup>647</sup> IHIMAERA Witi, *The Whale Rider*, pp. 4-5. Traduction (Francine Tolron, 2003, pp. 15-17) : « Dans les temps anciens, les années écoulées avant nous, la terre et la mer ressentirent un grand vide, un désir. Les montagnes étaient comme les poutama, les marches du ciel, et la forêt pluviale, verte et luxuriante, était un kakahu, une cape toute marbrée de couleurs. Le ciel était une coquille de paua, irisée par les tourbillons en forme de volutes de kowhaiwhai que le vent et les nuages y dessinaient ; parfois, il reflétait les prismes de l'arc-en-ciel ou de l'aurore australe. La mer était de pounamu, changeante, chatoyante, et se noyait dans le ciel. C'était le puits au fond du monde : lorsqu'on y regardait, on sentait qu'on pouvait voir jusqu'à la fin des temps. [...] Soudain la mer s'emplit d'un chant étourdissant, un chant qui contenait en lui l'éternité, un karanga adressé à la terre : Vous avez appelé et je suis venu / porteur de l'offrande des Dieux. La grande forme montait, montait. Un taniwha, gigantesque. Un tipua. Juste au moment où il jaillissait de la mer, un poisson volant qui sautait haut vit, en extase, l'eau et l'air dégouliner de la noble bête comme de l'écume tumultueuse : alors il sut, oui, que l'heure était venue. Car le signe sacré était sur le monstre, un moko en spirale gravé sur le front. Puis le poisson volant vit que, à califourchon sur la tête qui jaillissait vers le ciel, se tenait un homme. Il était admirable à contempler, le chevauteur de baleine. »

*And the mauri leapt from his hand with gladness and soared through the sky. It flew across a thousand years. When it hit the earth, it did not change but waited for another hundred and fifty years to pass until it was needed.*<sup>648</sup>

La destinée de Kahu semble ainsi préparée dès l'origine du peuplement et ne fait que réaliser une attente millénaire. Plus encore, le *mauri* traverse aussi bien l'espace que le temps, illustrant la possibilité de circuler aussi bien du présent vers le passé que du passé vers le présent.

La mise en scène d'une circulation dans l'espace-temps est une constante dans les récits de Witi Ihimaera : l'espace-temps réaliste ouvre à tout moment sur un espace-temps mythique ou cosmologique dans lesquels les personnages circulent. Tout se passe comme si l'espace-temps contemporain est réaliste n'était qu'une actualisation ou un prolongement visible d'un espace-temps beaucoup plus vaste dans lequel les distances peuvent être franchies en rêve et où le passé comme le futur sont accessibles. Dans *The Dream Swimmer*, Tiana a ainsi le pouvoir de circuler en rêve dans l'espace-temps et d'abolir les distances : elle se rend ainsi en une nuit à Venise pour secourir son fils, accompagnée de son ancêtre, Hine-Te Ariki :

*Threading its way through that sea of dreams came the great river, the blinding hologram, that Tiana called Time's Tide. The tide was a million kilometres wide and its noise was like deafening thunder. It was a continuum of past, present and future [...]*<sup>649</sup>

On le voit ici, pour Witi Ihimaera, la mise en scène de l'espace-temps est également l'occasion d'explorer des ressources esthétiques d'une représentation du monde qui dépasse le cadre d'un réalisme ordinaire et étroit. À côté des représentations quotidiennes du monde, se déploient ainsi des visions oniriques ou que l'on pourrait qualifier de « surréalistes » qui en révèlent les multiples dimensions.

Les personnages de ses romans font également des allers-retours dans *Te Kore – the Void*, le vide originel qui a précédé l'engendrement du monde, mais qui loin d'être renvoyé à un passé lointain et inaccessible, se présente comme l'une des dimensions du monde contemporain. À la naissance de son fils, Tiana fait l'expérience de cette chute dans *Te Kore* :

*Everything was black, silent and she could see nothing. That was when she realised that somehow she had fallen a million years into Te Kore, The Void. [...]*

---

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 6. Traduction (Francine Tolron, 2003, p. 18) : « Alors le mauri sauta joyeusement de ses mains et s'élança dans le ciel. Il traversa un millier d'années. Quand il toucha terre, il ne changea pas ; il attendit encore que cent cinquante années se passent et que l'on ait besoin de lui. »

<sup>649</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 102. Proposition de traduction : « Se faufilant à travers cette mer de rêveries, le grand fleuve coulait, l'hologramme aveuglant que Tiana appelait la Vague du Temps. La vague faisait un million de kilomètres de large et un bruit de tonnerre assourdissant. C'était une continuité de passé, présent et futur. »

*Can you imagine an abyss, bottomless and a million kilometres wide? Now, can you picture a tiny mote of dust suspended in the middle? That's what Tiana looked like as she swam in search of the way out of Te Kore.*<sup>650</sup>

L'expérience de la chute dans *Te Kore* pourrait bien être liée à celle d'une mort momentanée, à laquelle l'instinct maternel permettrait au personnage de s'arracher. Mais là encore, l'écrivain fait le choix d'une représentation qui fait appel à de nouvelles ressources esthétiques et culturelles. La circulation des personnages entre un espace actuel, quotidien et l'espace mythique de l'origine construit ainsi dans les récits une représentation de l'espace-temps ouvert à différentes orientations et défait ainsi le règne d'une trajectoire historique linéaire.

La référence à la cosmologie maori est donc omniprésente dans les romans de Witi Ihimaera et fait dans certains d'entre eux l'objet d'un travail syncrétique qui cherche à leur donner une nouvelle légitimité au regard de discours littéraires ou scientifiques contemporains. Dans un roman tel que *The Sky Dancer*, on l'a vu, la circulation dans l'espace-temps, le retour de l'origine et la possibilité de rétablir l'harmonie en réparant les fautes du passé sont réinsérées dans une intertextualité qui renvoie à la science-fiction et en particulier au motif du voyage dans le temps. Dans une nouvelle telle que « Dead of Night »,<sup>651</sup> le travail syncrétique est poussé plus loin encore : si l'on retrouve la référence à la science-fiction avec un voyage dans l'espace qui rappelle le film de Stanley Kubrick *2001, L'Odyssée de l'espace*, le discours scientifique sur le continuum espace-temps inséré dans la nouvelle est ramené à sa proximité avec une cosmologie maori.

### ***Interfaces spatio-temporelles***

L'espace est structuré autour de lieux dont le statut particulier ouvre sur des dimensions du monde qui restent d'ordinaire inaccessibles aux hommes : la sacralité et la centralité de ces lieux qui structurent l'espace est liée au fait qu'ils donnent accès au passé et garantissent le lien avec une ancestralité et un temps des origines. C'est donc bien à un espace-temps que nous avons affaire, au sein duquel se rencontrent le passé, le présent et le futur. Le lien avec le

---

<sup>650</sup> *Ibid.*, pp. 159-160. Proposition de traduction : « Tout était noir, silencieux et elle ne voyait rien ; c'est alors qu'elle réalisa que, d'une manière ou d'une autre, elle était tombée un million d'années dans Te Kore, le Néant. Pouvez-vous imaginer un abysse sans fond d'un million de kilomètres de large ? A présent, pouvez-vous vous représenter un minuscule grain de poussière en suspension au beau milieu ? C'est ce à quoi Tiana ressemblait quand elle se mit à nager, cherchant comment sortir de Te Kore. »

<sup>651</sup> IHIMAERA Witi, « Dead of Night », *Ask the Posts of the House*, pp. 187-243.

passé s'exprime à un premier niveau, on l'a vu, sous la forme d'une mémoire et d'une nostalgie intime réveillées par la familiarité du lieu. A un second niveau, le passé se manifeste réellement dans le lieu présent, sous la forme de signes divers que les esprits adressent aux vivants. Le lieu d'origine tire sa sacralité du lien qu'il assure entre les vivants et les morts, qui les accueillent à leur retour, comme le font les grands-parents disparus de la jeune narratrice de la nouvelle « Rencontres ».

La sacralité de certains lieux se manifeste dans le fait qu'ils constituent une interface entre le monde des esprits et le monde des vivants, le passé, le présent et le futur. On l'a vu, dans *The Dream Swimmer*, l'existence de tels lieux sacrés est d'ailleurs posée comme universelle :

*There are some places in the world where the boundaries between past and future, living and dead, are so fine that you can read the patterns of destiny. Waituhi is one such place; Venice is another; and so is Delphi.*<sup>652</sup>

La mise en scène de ces lieux ouverts sur le passé et le futur dans les récits de fiction océaniens tend à abolir la distinction européenne classique entre un espace tridimensionnel et un temps unidimensionnel : l'espace y intègre une nouvelle dimension, celle du temps. Cet espace-temps peut être parcouru en tout sens : le roman *The Sky Dancer* évoque ainsi la plongée de l'héroïne, Skylark, dans un passé mythique.

Le rêve permet lui aussi de parcourir instantanément l'espace et le temps. On l'a vu, Tiana, la mère du narrateur des romans *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* est appelée « *dream swimmer* » car elle a la capacité de nager à travers l'espace et le temps pour se rendre où elle veut. De même, chez Déwé Gorodé le rêve joue un rôle majeur : ainsi Utê Mûrûnû **2b** découvre-t-elle en songe le lieu où son fils, blessé au cours de la répression de 1917, est en train d'agoniser. Elle prédit également à sa petite fille les conditions dans lesquelles elle mettra son fils au monde, au cœur de la forêt.<sup>653</sup>

Ces interfaces peuvent prendre la forme d'édifices bâtis par les hommes, dont la fonction sacrée est évidente. Dans les romans de Witi Ihimaera, c'est le cas de la maison commune de Rongopai, temple *Ringatu* érigé en l'honneur du prophète Te Kooti, dont la sacralité est liée à la présence vivante des ancêtres, représentés en peinture sur les murs. La description de Rongopai, apparaît même comme un passage obligé de bien des romans de Witi Ihimaera. Dans le roman de Patricia Grace, *Potiki*, on constate une présence semblable des ancêtres dans la maison commune. Les récits de fiction mettent ainsi en scène leur fonction spirituelle :

---

<sup>652</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 22. Proposition de traduction: « Il y a des endroits dans le monde où les limites entre le passé et le futur, les vivants et les morts sont si ténues que l'on peut lire les schémas de la destinée. Waituhi est un de ces endroits, Venise en est un autre, tout comme Delphes. »

<sup>653</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 24.

tout se passe comme si l'entrée dans la maison commune, avec les peintures (Rongopai) ou les sculptures qui les décorent, était une entrée dans un espace-temps où le passé, le présent et le futur communiquent. La fonction de ces lieux est donc d'être un point de jonction entre les époques, entre l'espace des vivants et celui des esprits, d'où leur sacralité. La narration du dernier chapitre de *Potiki* est ainsi assurée par Toko devenu Potiki – un ancêtre fondateur comme Maui, représenté après sa mort par une sculpture qui attendait d'être réalisée dans la maison commune :

*There is one more story to tell which I tell while the house sleeps. And yet the house does not sleep as the eyes of green and indigo brighten the edges of the world. There is one more story to tell but it is a retelling. I tell it to the people and the house. I tell it from the wall, from where yesterday and tomorrow are as now.*<sup>654</sup>

*Potiki* met particulièrement en évidence l'intensité du lien à la terre, mais ce sont essentiellement le *wharenuī* (maison commune) et le *urupa* (cimetière) qui incarnent le sacré et le lien au passé dans ce roman. Le *wharenuī* constitue le centre de la communauté et assure un lien à la fois synchronique, entre les vivants qui s'y rassemblent, et diachronique, entre les vivants et les ancêtres, entre le passé, le présent et le futur. La nouvelle « Love Story » extraite du recueil *Small Holes in the Silence*,<sup>655</sup> illustre elle aussi le lien vivant entre les sculptures du *wharenuī* et les vivants : le jeune Willie est la risée de ses camarades qui prétendent qu'il est tombé amoureux d'une statue. En réalité, la fascination qu'il éprouve pour cette statue est liée au fait qu'il a découvert en elle la représentation des ancêtres avec lesquels il avait perdu le contact suite à une rupture familiale. La découverte de la statue enclenche une restauration immédiate du lien et lui redonne sa place parmi les siens. Dans *Potiki*, le cimetière (*urupa*), s'il est l'espace physique qui appartient aux morts, est également la source des histoires que se transmettent les enfants qui, en venant honorer leurs morts, maintiennent avec eux un lien vivant.

La plupart des récits de fiction océaniens figurent des lieux, qui, comme le *wharenuī*, constituent une interface entre le monde des vivants et celui des esprits. Le motif du banian joue ainsi un rôle essentiel dans bien des récits : il figure le lien aux ancêtres et au monde spirituel<sup>656</sup> dans « La Case » de Déwé Gorodé et représente le dernier vestige de la forêt dans

---

<sup>654</sup> GRACE Patricia, *Potiki*, p. 181. Traduction (Hélène de Vaux-Minié, p. 258.) : « *Il reste une histoire à raconter, je la raconterai pendant que la maison dort. Et pourtant, la maison ne dort pas, car les yeux verts et indigo éclairent les franges du monde. Il reste un récit à faire, mais c'est une redite. Je le raconte à nouveau, pour la tribu et pour la maison commune. Je le narre de mon emplacement, au mur, de l'endroit où hier se mêle à demain aussi bien qu'au présent.* »

<sup>655</sup> GRACE Patricia, « Love Story », *Small Holes in the Silence*, pp. 65-85.

<sup>656</sup> En Nouvelle-Calédonie, le banian était un lieu de sépulture : on déposait les morts dans ses racines.



laquelle vivaient les esprits dans le roman d'Albert Wendt *Leaves of the Banyan Tree*, après que le personnage de Tauilopepe a achevé de défricher cet espace pour y installer une plantation. Le motif du banian et sa fonction d'interface est un fort marqueur culturel, repris par bien des auteurs. Dans la nouvelle de Nicolas Kurtovitch, « L'Invité d'un jour », le banian est un repère qui permet de passer de l'espace européenisé de la route, dans l'espace « indigène », celui de la forêt primaire, où le narrateur va faire l'expérience de la présence vivante des esprits du monde ancien.

L'écrivain calédonien Dany Dalmayrac recourt lui aussi à la figure du banian, qui relie le narrateur de sa nouvelle « Les Quatre Justes » à ses ancêtres kanak :

*Plus bas, entre le chemin de terre où est érigé le monument aux morts de la tribu et la rivière, trônait l'arbre, le grand banian, avec ses branches et ses racines énormes ; il est tombé lors du passage du terrible cyclone Erika. Je descends le chemin de terre pour aller le rejoindre[...]. C'est au banian que s'est achevé l'exode de ma famille après bien des pérégrinations, de 1879 à 1959 ; une grande partie de mon histoire est inscrite dans cet arbre. Il est tombé mais il n'est pas mort ; il vit toujours avec, en lui-même, la puissance mystique et invisible de mes ancêtres. Un appel irrésistible venu du fond des âges m'ordonne de me rendre à ses côtés et de le toucher, loin de regards des gens, à l'abri de la curiosité de ceux qui ne sont pas initiés.*<sup>657</sup>

Mais c'est sans doute dans la nouvelle de Déwé Gorodé, « Affaire classée », que le banian joue le rôle le plus décisif d'interface entre le monde visible et le monde invisible. Toute l'intrigue se noue autour de cet arbre qui incarne la porosité de la frontière entre les deux mondes et oppose un espace-temps kanak à la conception européenne de l'espace et du temps.

L'imbrication du temps dans l'espace se manifeste dans cette nouvelle par le retour régulier d'un esprit, qui prend l'apparence de jeunes femmes disparues. Ainsi, la même histoire se répète trois fois dans les mêmes lieux en près d'un siècle. Cette résurgence du passé est générée par *l'impertinence*, dans tous les sens du terme, de l'appréhension européenne des lieux. Cette *impertinence* est d'abord liée à l'illégitimité de l'appropriation européenne. Comme l'a souligné Mounira Chatti<sup>658</sup>, le thème de la captation d'héritage parcourt l'ensemble de la nouvelle. Au fondement de la malédiction qui s'abat sur les personnages se trouve en fait une spoliation originelle : celle qu'a autorisée le processus colonial. *L'impertinence* se manifeste également dans l'inadéquation des fonctions et des dénominations attribuées aux lieux. La nouvelle se déroule en effet dans un lieu qui, au moins en apparence, change d'identité sociale en fonction des aléas de l'histoire calédonienne. Dans

---

<sup>657</sup> DALMAYRAC Dany, « Les Quatre Justes », *L'Ile-Monde*, L'Harmattan, 2004, 156 p., pp. 98-99. Le narrateur poursuit en évoquant le statut du banian dans la société précoloniale.

<sup>658</sup> CHATTI Mounira, « Récit de métamorphose. Le point de vue kanak », *Iris*, Hiver-été 2004, n°26, pp. 39-53.

la première section, au début de la première guerre mondiale, le lieu est désigné comme le parc d'une propriété familiale de colons. Dans la deuxième section, durant la Seconde Guerre mondiale, il est devenu un poste militaire. Sa fonction dans la troisième section, pendant les Evénements des années 1980, n'est pas précisée, mais la présence de l'armée laisse penser qu'il pourrait s'agir d'une unité militaire.

Cependant, malgré les variations dans l'utilisation des lieux, il reste des éléments de permanence, au premier rang desquels on compte le vieux banian aux étranges racines qui se trouve au fond du parc et l'atmosphère magique qui se dégage à cet endroit. Le banian est le témoin de l'histoire passée, faite de trahison et de vengeance sur fond de répression coloniale, vouée à se répéter telle une malédiction.

L'identité européenne et coloniale des lieux est présentée comme purement superficielle. Le parc de la propriété peut être aussi bien entretenu que « *le petit monde aux chaussettes bien tirées* » qui y circule, aucun jardinier ne pourra cependant faire disparaître l'histoire tragique des lieux. L'ironie générée par l'utilisation d'expressions lexicalisées – autant de lieux communs - renforce l'idée que la colonisation n'est qu'un vernis et qu'elle est une entreprise illusoire : elle s'approprie, délimite et rebaptise une terre qui a déjà une histoire et une identité, qu'on peut choisir d'ignorer, mais à ses risques et périls car il arrive que la terre se venge.<sup>659</sup>

L'inadéquation de la culture occidentale aux lieux se manifeste dans l'ignorance des personnages : ils sont les victimes désignées de la malédiction qui pèse sur les lieux, comme dans les représentations décalées que suscite chez eux la « *magie* » des lieux. La première victime confond les impressions magiques produites par le banian et la brume matinale avec un conte oriental.

*Petit garçon, il aimait s'appuyer contre le tronc d'un très vieux banian au fond du parc de la propriété familiale pour voir voguer ce qu'il imaginait de fins tapis magiques filés par une fée détenant de la laine blanche à profusion. Il était alors Aladin sur sa couche d'ouate impalpable, et les premiers rayons du soleil étaient tout simplement les lueurs enchantées de sa lampe merveilleuse qu'il promenait à travers le monde.*<sup>660</sup>

---

<sup>659</sup> On retrouve le même traitement satirique de l'implantation européenne dans une nouvelle de l'écrivain aborigène Alexis Wright, « Le Pacte du serpent ». WRIGHT Alexis, *Le Pacte du serpent Arc-en-Ciel*, traduit de l'anglais par Sylvie Kandé et Marc de Gouvenain, Actes Sud, 2002, 128 p. Nicolas Kurtovitch, quant à lui, écrivait dans un texte intitulé « Etre aujourd'hui » : « *Ici c'est une terre kanake.* » KURTOVITCH Nicolas, « Etre aujourd'hui », *Être Caldoche aujourd'hui*, coll., eds. Ile de Lumière, 1994, réed. 1996, pp. 155-159.

<sup>660</sup> GORODE Dédé, *Affaire Classée*, p. 23.

Comme l'a noté Raylene Ramsay<sup>661</sup>, il est significatif que ce soit l'imaginaire oriental et ses lieux communs qui viennent nourrir la façon dont l'enfant européen se représente l'altérité du pays ou des hommes.

Dans la seconde section de la nouvelle, le jeune officier américain plonge dans une rêverie poétique et littéraire qui ne peut lui donner la clef du mystère des lieux. Mais sa relation à l'autre reste trop empreinte des lieux communs propres à l'imaginaire occidental pour lui permettre d'accéder à la réalité kanak. Dans la dernière section, le jeune sergent, qui est pourtant kanak, est trop absorbé par son histoire individuelle pour prendre en compte les tragédies de l'histoire collective et se défaire à temps « *de sa peau de traître* »<sup>662</sup>.

Comme le pressent le jeune officier américain dans la deuxième section de la nouvelle, seule la tradition orale peut rendre compte de l'histoire et de l'identité des lieux. C'est en effet le récit du mythe, de l'histoire fondatrice, attribué à Maguy, qui donne la clef du mystère à la fin de la nouvelle.

Dans « *Affaire Classée* » ce qui est désigné comme « *la magie des lieux* » semble abolir les frontières spatio-temporelles, en tout cas pour les personnages. Dans la deuxième section de la nouvelle, la rencontre de l'officier américain avec Margaret déclenche un brouillage du cadre spatio-temporel :

*Était-ce la référence au célèbre conte, était-ce la magie de l'endroit ou du soleil radieux de ce jour-là qui abolit brusquement en l'officier tout ce qu'il a vécu avant cette rencontre inopinée ?*<sup>663</sup>

*L'officier ne saurait dire combien de temps l'aura du vieux banian les aura complètement coupés du monde extérieur. Ils ressemblaient maintenant à deux amoureux sur une île déserte [...]*

*Elle lui chantait tout à la fois sa tendresse particulière pour les îles océaniques, la poignante nostalgie des violons tziganes entendus lors d'un voyage à Paris avec ses parents, le rythme endiablé des guitares gitanes autour d'un feu au pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-mer. Elle l'entraînait à New-York pour un grand concert de jazz au Carnegie hall [...]*

*Elle demanda au capitaine si tous les deux n'étaient pas à ce moment même deux personnages du Songe d'une nuit d'été. L'officier voulut bien l'admettre, il aurait accepté n'importe quelle autre suggestion, et crut le moindre mot qui continuait de l'enchaîner à elle dans cet univers intemporel.*<sup>664</sup>

Ce passage est caractéristique de la littérature fantastique dans la mesure où le sentiment de dilution des repères spatio-temporels peut aussi bien être le produit de la « suggestibilité » du

---

<sup>661</sup> RAMSAY Raylene, Communication personnelle.

<sup>662</sup> *op. cit.*, p. 38.

<sup>663</sup> GORODE Déwé, *Affaire Classée*, p. 31.

<sup>664</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

capitaine qu'un phénomène réellement magique. Ce sentiment est lié à la frontière perméable que représente le banian, véritable interface entre le monde des esprits et celui des vivants. Cette perméabilité permet la reproduction d'événements similaires à des époques différentes : le déroulement linéaire et inexorable du temps occidental, de l'histoire se trouve ainsi remis en cause, comme « recourbé » sous l'influence de la réactualisation régulière des identités et des situations.<sup>665</sup> On a donc bien affaire à un espace-temps à quatre dimensions bien plus qu'à l'espace à trois dimensions distinct d'un temps linéaire unidimensionnel de la rationalité européenne classique. Mais chez l'Européen, cette mutation de l'espace et du temps est vécue sur le mode de l'imaginaire, comme un revers de la raison classique. Comme l'a souligné Raylene Ramsay, une fois de plus, l'approche de la réalité est brouillée chez l'officier américain par des références qui relèvent de fantasmes européens de l'altérité et constituent autant de lieux communs exotiques : l'île déserte, la musique tzigane, gitane ou afro-américaine, les esprits de la forêt du *Songe d'une nuit d'été*.<sup>666</sup> Ce brouillage des références trompe le personnage occidental sur la nature de son expérience et le *déroute*, dans tous les sens du terme, et l'empêche d'accéder à la vérité.

Qu'il s'agisse du banian ou du *wharenui* maori, les récits de fiction océaniens mettent donc volontiers en scène des lieux qui constituent de véritables interfaces entre le monde du vivant et celui des morts. Au passage, les textes doivent gérer une intertextualité fantastique, que Déwé Gorodé, on vient de le voir, prend soin de récuser en la désignant comme un brouillage culturel entre le sujet occidental et la réalité kanak. Ce n'est donc pas comme le revers fantasmatique de la raison classique que doivent être comprises la porosité de la frontière entre le monde visible et le monde invisible et la figuration d'un espace-temps dans lequel on peut circuler, mais bien comme l'exploration d'une manière d'habiter le monde et sa légitimation : elle n'est pas une vision du monde possible, elle agit et structure le monde humain.

### ***Espace-temps narratifs***

La structure des récits elle-même construit des figures de l'espace-temps : leur exploration et la mise en évidence de leur influence sur l'organisation du monde humain ne constituent

---

<sup>665</sup> Cette représentation se donne donc comme une illustration du fonctionnement des généalogies kanak où chaque quatrième génération « reproduit » la première. Voir Gabriel POEDI, « Le concept de temps en milieu kanak », *L'Homme et le temps*, Actes du colloque C.O.R.A.I.L. de novembre 1989, C.O.R.A.I.L., 1990, pp. 51-57.

<sup>666</sup> RAMSAY Raylene, communication personnelle.

pas seulement un thème dans les récits de fiction qui nous occupent ; le cheminement narratif déjoue également la linéarité historique et la partition entre espace et temps.

Il faut d'abord observer la manière dont les chronotopes s'imbriquent les uns dans les autres dans un certain nombre de récits : dans la nouvelle « Utê Mûrûnû » par exemple, les espaces-temps s'imbriquent les uns dans les autres dans le même mouvement que les récits attribués à des voix narratives différentes. La nouvelle représente d'abord un espace-temps associé au lieu d'origine, au « *pays* » du clan – la vallée dont sont issus les personnages, bornée par les clôtures autour des terres du colon<sup>667</sup> et les lieux de deuil historique – comme le lit de la rivière où furent exécutés ceux qui avaient participé à la révolte de 1878.<sup>668</sup> Le lieu d'origine est organisé autour du lien à l'ancestralité, qui s'exprime dans les relations entre les personnages, dans les souvenirs associés à certains lieux, mais aussi dans un lien à la terre femme et mère. A la fin de la nouvelle, à cet espace-temps de l'origine et de l'ancestralité, a succédé un espace-temps contemporain et politique qui élargit la conception du pays : celui-ci n'est plus seulement la vallée d'origine du clan, mais le pays kanak dans son ensemble, nouvelle entité politique, « réveillé » par les jeunes générations et orienté vers l'avenir. On retrouve ici les analyses de Blandine Stefanson concernant les différentes acceptions du mot « pays » en Nouvelle-Calédonie.<sup>669</sup> Il semble alors que les différents espaces-temps se contiennent les uns les autres : l'espace-temps politique contemporain contient l'espace-temps ancestral, ou à l'inverse, il en est la rémanence et le prolongement.

De la même façon, chez Witi Ihimaera ou Patricia Grace, l'espace-temps quotidien contemporain contient d'autres espaces-temps : ceux des ancêtres, mais aussi ceux du mythe qui semble servir de matrice narrative. Les personnages ne cessent de circuler d'un monde à l'autre, abolissant les frontières spatio-temporelles. Sur le plan narratif, cela se manifeste à travers les ruptures dans la chronologie narrative que nous avons signalées dans le chapitre 8 : la trajectoire linéaire des personnages est sans cesse interrompue par les ruptures narratives qui convoquent des épisodes du passé, voire des références mythiques.

L'espace-temps contemporain des personnages contient ainsi des espaces-temps multiples, qui en nourrissent le déploiement narratif. Ainsi, dans *Baby No-Eyes*, le parcours de vie de Tawera, du prologue où il est un enfant encore à naître, à l'épilogue où il est au seuil de sa vie d'adulte, est gros de toutes les voix narratives, les destins, les expériences de ceux qui l'ont

---

<sup>667</sup> GORODE Déwé, « Utê Mûrûnû », p. 5.

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>669</sup> STEFANSON Blandine, « Du pays rêvé à un état indépendant : les auteurs de la Nouvelle-Calédonie et la future nation », *Australian Journal of French Studies*, 39 :1, Janvier-avril 2002, pp. 102-124.

entouré et précédé. L'histoire personnelle se construit à l'opposé d'un roman d'apprentissage et d'une trajectoire linéaire : si elle contient des histoires et des espaces-temps multiples, on peut aussi inverser la perspective et la concevoir comme la réalisation actuelle des expériences charriées par le passé.

Les mêmes phénomènes de télescopage des espaces-temps contemporains, ancestraux et mythiques peuvent être observés chez Witi Ihimaera : chaque acte, chaque chapitre de romans comme *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* font coexister des séquences narratives disparates. Mais ces séquences sont reliées par le parcours physique et mental du narrateur qui les ordonne et les imbrique les unes dans les autres au cours d'une enquête qui pourrait bien être aussi une exploration de soi. Le genre autobiographique ou le récit à la première personne sont ici revisités pour intégrer des espaces-temps qui ne relèvent pas de la seule sphère intime, mais intègre le passé et le temps du mythe.

La coexistence de séquences narratives qui déploient des chronotopes différents fait éclater le déroulement chronologique et linéaire du destin individuel sous la pression des expériences et héritages collectifs : elle substitue ainsi à une logique de succession linéaire des effets de profondeurs et transforme la dynamique narrative : ce qui produit du sens, ce n'est plus l'achèvement d'une trajectoire individuelle et linéaire qu'il s'agit d'interpréter, mais plutôt l'approfondissement et l'exploration d'un espace-temps à la surface duquel gravitent des personnages dont on ne peut comprendre le destin qu'à la lumière des événements, des expériences, des représentations sous-jacents.

Substituer à la linéarité chronologique la profondeur d'un espace-temps dans lequel on circule a des incidences majeures sur la conception de l'histoire : celle-ci ne peut plus être lue ni en fonction de sa fin, comme y invitent les conceptions téléologiques de l'histoire, ni même comme un processus linéaire et arbitraire d'enchaînement des relations de cause à effet. La mise en scène d'un espace-temps fait du destin des personnages la manifestation résurgente de dynamiques dont l'origine peut être lointaine. Dès lors, pour comprendre l'histoire il faut rompre avec une lecture linéaire ou orientée et explorer en profondeur l'espace-temps à partir duquel se déploie le présent. Dans une telle perspective, le sens n'est accessible que dans une quête de l'origine, qui se confond ici avec la « fin » de l'histoire.

Au total les récits de fiction figurent un modèle de production historique, fondé sur la résurgence et la variation, en même temps qu'un modèle de compréhension de l'histoire : les origines d'un événement ou d'un phénomène se trouvent dans un procès historique qui reste toujours lisible dans l'organisation du présent, puisqu'il s'appuie sur un système de relations et des dynamiques récurrentes.

L'histoire semble ainsi gouvernée par un principe de déterminisme toujours sujet à variation : on n'échappe ni au passé ni à ce que l'histoire a fait de nous, pour autant, l'histoire humaine, individuelle et collective, reste ouverte à toute variation, puisque les hommes peuvent circuler dans l'espace-temps, modifier les causes, transformant ainsi le passé et le présent.

Il serait toutefois réducteur de considérer que les récits de fiction océaniens produisent tous le même modèle de compréhension de l'histoire : en réalité, l'exploration des figures de l'espace et du temps les amène à promouvoir des modèles historiques très différents.

## Chapitre 10 : Modélisations de l'histoire.

Le présent chapitre se propose de faire le bilan des perspectives ouvertes par les chapitres 7, 8 et 9 quant à la conception de l'histoire. La compréhension de l'action humaine comme les représentations de l'espace et du temps mettent en jeu des modèles historiques sous-jacents qui dessinent une approche océanienne de l'inscription des hommes dans le temps. Les bouleversements vécus par ces sociétés depuis les premiers contacts avec l'Europe rendent cette question particulièrement cruciale.

L'émergence d'une littérature océanienne contemporaine s'est bien souvent inscrite dans une dynamique de « *renaissance océanienne* »<sup>670</sup> : les récits de fiction ont ainsi à cœur d'explorer et de promouvoir des conceptions proprement océaniques de l'histoire, du temps, des modalités de l'action humaine. Ils le font cependant en empruntant des modèles et des représentations extérieurs au monde océanien et en fonction de perspectives politiques contemporaines qui ne peuvent être purement et simplement rabattues sur une conception supposée « traditionnelle » de l'histoire. Chaque fiction construit un modèle historique qui lui est propre, même si ce faisant, elle peut contribuer à éclairer le rapport au passé des Océaniens. Autrement dit, parler de « représentations océaniques » de l'histoire n'implique pas que ces conceptions renvoient fidèlement à des modèles culturels anciens, issus des sociétés insulaires précoloniales du Pacifique. Elles n'en demeurent pas moins des conceptions « océaniques » contemporaines, nourries d'emprunts à des modèles divers et de ce fait fortement syncrétiques.

Comme le montre Michel de Certeau dans son essai *L'Écriture de l'histoire*, « *l'axiomatique de l'agir humain* » se transforme au fil du temps. Il étudie ainsi le passage d'une compréhension théologique et chrétienne de l'action humaine à une approche sociopolitique au XVII<sup>ème</sup> siècle :

*Au système qui faisait des croyances le cadre de référence des pratiques s'est substituée une éthique sociale formulant un « ordre » des pratiques sociales et relativisant les croyances religieuses comme un « objet » à utiliser. [...]*  
*Avec l'éthique, la pratique sociale devient le lieu en fonction duquel s'élabore une théorie de conduites. [...] Autrement dit, l'éthique joue le rôle jadis alloué. [...]*

---

<sup>670</sup> Voir *supra*, prologue.



*La religion tend à devenir un objet social, et donc un objet d'étude, en cessant d'être pour le sujet ce qui lui permet de penser sa conduite.*<sup>671</sup>

Cette mutation dans les manières de penser l'action humaine pose un problème singulier à l'historien : comment penser l'altérité que représente le passé qui résiste à nos interprétations contemporaines, dominées par des « *modèles sociologiques ou idéologiques* ». <sup>672</sup>

Cela soulève des questions cruciales en ce qui concerne la représentation littéraire du passé. Dès lors qu'elle figure un « *quasi passé* », la fiction concurrence l'historiographie, au moins sur un plan symbolique et interroge notre philosophie de l'histoire. On peut même émettre l'hypothèse que l'un des enjeux de la mise en fiction de l'histoire repose sur cette altérité du passé qui résiste aux interprétations contemporaines : face au discours scientifique de l'historien se dresse une figuration du passé en acte qui peut, le cas échéant, s'ériger en contestation d'une entreprise de réduction sociologique ou idéologique. Certaines œuvres d'ailleurs, illustrent de façon remarquable l'affleurement de lectures diverses, parfois contradictoires, de l'histoire ; celle de Déwé Gorodé par exemple oscille entre une lecture marxiste d'une histoire dominée par les antagonismes sociopolitiques et la mise à jour de modèles culturels, qui promeuvent un *ethos* kanak et une conception océanienne du temps.

Mais l'altérité du passé océanien n'est pas seulement culturelle : elle est aussi, par définition, historique, ce qui place l'écrivain océanien dans une position comparable à celle de l'historien dans la mesure où il explore les ressorts d'une société qui n'est déjà plus la sienne, même si elle appartient à son passé.

Il s'agit ici de repérer les modèles historiques, nécessairement pluriels, qui coexistent au sein de la fiction, pour analyser le fonctionnement et les enjeux de leur confrontation ou de leur fusion. Si nous avons pu constater que les récits de Witi Ihimaera, Patricia Grace ou Déwé Gorodé manifestent le souci d'explorer une conception océanienne de l'espace-temps et donc de l'histoire, en revanche, d'autres récits, comme les romans de Chantal Spitz proposent une vision de l'histoire fort différente. La comparaison des nouvelles et romans étudiés dans les chapitres précédents à d'autres récits océaniens est donc ici l'occasion de montrer que la représentation de l'histoire, élaboration à la fois individuelle et collective, est variable et répond à des enjeux éthiques et esthétiques multiples.

---

<sup>671</sup> CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, pp. 179-180, 181, 186.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 171.

## 10.1. Lectures politiques.

Avant d'envisager les stratégies culturelles de reconstruction d'une inscription océanienne dans l'histoire et dans le temps, il convient d'examiner les lectures plus politiques de l'histoire moderne et contemporaine, qui s'élaborent en faisant appel à des points de vue idéologiques empruntés hors du monde océanien.

Chez Déwé Gorodé, la figuration du pouvoir et des rapports de domination est souvent déterminée par une lecture marxiste, affichée dès son premier recueil, *Sous les Cendres des conquies*. La préface du recueil, rédigée par Gabriel Téâ Auru Mwateapoo, qualifie son contenu de « contestataire et révolutionnaire » parce qu'il vise les autres peuples « victimes du colonialisme français, du capitalisme et de l'impérialisme, pour s'organiser dans la lutte commune internationaliste contre le capitalisme étendu à toute la planète » et se revendique du « socialisme scientifique ». Le recueil est ainsi présenté comme une œuvre militante, qui propose « une interprétation poétique de l'histoire » que le peuple kanak doit se réapproprier.<sup>673</sup>

Bon nombre de poèmes répondent en effet à ce « programme », lorsqu'ils dénoncent le cynisme des « Capitalistes colonialistes »<sup>674</sup>, « les symptômes vénériens de fils de / multinationales en rut »<sup>675</sup> ou l'exploitation de la terre et des hommes :

*...Nouvelle-Calédonie égale Nickel  
troisième pays producteur du monde  
T.O.M. du colonialisme français  
Boom du nickel des dernières années  
Ruée vers cet eldorado du 20<sup>e</sup> siècle  
Nickel Rush  
Implantation outrancière des grosses sociétés  
Concessions minières de tout aloi  
Expropriation impitoyable  
de la terre du peuple kanak  
Capitaux et 5,5  
Monopole de la SLN*

*Nouvelle-Calédonie égale paradis du business facile  
où parfois à l'usine de Doniambo  
les fours explosent  
et les ouvriers meurent  
où parfois sur les mines de  
Thio Poro Népoui et ailleurs*

---

<sup>673</sup> GORODE Déwé, *Sous les Cendres des conquies*, « Préface », pp. 7-8.

<sup>674</sup> *Ibid.*, « Case bidonville et building », p. 36.

<sup>675</sup> *Ibid.*, « Bouture de liberté », p. 28.

*un camion dévale les pentes argileuses  
quelqu'un agonise dans un ravin  
sous le regard vague des esprits gardiens du maquis  
car les sentiers qui montent au plateau sont glissants  
alors les ouvriers crèvent  
et le business s'en fout  
et le capital s'en contrefout*<sup>676</sup>

La dimension révolutionnaire et marxiste des poèmes de *Sous les Cendres des conquies* se manifeste non seulement dans les thèmes abordés, mais aussi dans le choix d'un style cru et réaliste, qui balaie les « *balivernes littéraires* »<sup>677</sup> et donne une place légitime à la langue de la lutte politique, sociale, économique comme à la dénonciation de la misère, du mépris et de l'exploitation. Le travail sur le langage poétique fait alors voisiner l'expression lyrique et nostalgique du lien à la terre et au passé avec des vers et des poèmes qui relèvent du tract politique. On l'a noté,<sup>678</sup> l'écriture pamphlétaire inscrit le sujet dans une temporalité résolument actuelle, celle de l'urgence du conflit. La colère et la violence qu'exprime le recueil trouvent leur intensité dans la mise en valeur des « *paroles* » de la rue « *fourbies* » par la poésie. On retrouve ces techniques d'écriture dans le recueil d'aphorismes *Par les temps qui courent* ou encore les recueils de Grace Mera Molisa, *Black Stone*, *Black Stone II* ou *Colonised People*, dont certains ont été traduits par Déwé Gorodé.

Ce premier recueil de Déwé Gorodé s'inscrit dans la ligne idéologique défendue par les jeunes militants kanak des années 1970 : l'histoire coloniale calédonienne ainsi que l'enjeu stratégique et économique majeur que représente l'exploitation du nickel ont fait de l'impérialisme et du capitalisme leur point de mire. Les groupes auxquels Déwé Gorodé a appartenu ou appartient, *les Foulards rouges*, le *Groupe 1878* puis le *Palika*, créé en 1976, s'engagent dans une lutte de libération soutenue, au moins dans un premier temps, par un discours révolutionnaire d'inspiration marxiste. Le problème est posé par les jeunes militants en termes prioritairement politiques et économiques, ce qui les amène à se désolidariser d'une entreprise de promotion de la culture kanak telle que le festival Mélanésia 2000, initié par Jean-Marie Tjibaou, dont ils dénoncent le caractère folklorique.

La lecture politique, sociale et économique de l'histoire sur laquelle s'appuie la dénonciation du colonialisme et du néo-colonialisme associés au capitalisme trouve son prolongement contemporain dans la dénonciation des effets de la mondialisation. Dans un

---

<sup>676</sup> *Ibid.*, « Nickel »

<sup>677</sup> *Ibid.*, « Soleil rebelle », p. 16.

<sup>678</sup> Voir *supra*, le chapitre 8.

article publié dans les *Chroniques du Pays Kanak*, Déwé Gorodé insiste d'ailleurs sur les limites d'une lutte qui se placerait exclusivement sur le terrain de la culture :

*Les Kanak entrent donc dans l'an 2000 dans ce monde féroce de la mondialisation. Comme tous les peuples autochtones colonisés et exploités, ils ne sont pas dupes du fait que l'encouragement à la reconnaissance culturelle par le pays ou l'Etat bailleur de fonds ne dérange en rien le pouvoir économique, celui des multinationales notamment qu'il entend maintenir dans ses anciennes colonies. Nous le vérifions ici avec l'issue du dossier minier conquise de haute lutte, ou avec de très grandes entreprises françaises qui ne sous-traitent qu'avec leurs filiales locales.*<sup>679</sup>

Si certains textes de Déwé Gorodé explorent des approches culturelles de l'histoire, bien des nouvelles renvoient plutôt à une lecture sociologique. On trouve cette approche dans la nouvelle « Utê Mûrûnû », lorsque la narratrice met en évidence les rapports de domination et la ségrégation sociale et géographique vécus par ses parents à Nouméa dans les années soixante. La narratrice passe en revue tous les habitats précaires de la ville dans lesquels le prolétariat kanak est cantonné : « un hôtel miteux du côté de la Vallée du Tir », un « réduit en tôle ondulée » vers Sainte-Marie, « un studio avec kitchenette en ville », avant d'acquérir, enfin, une maison à la Rivière Salée. De tous les logements miséreux habités par la famille, c'est certainement la cave de la maison coloniale qui illustre le mieux l'exclusion spatiale et sociale qui cantonne les familles kanak au bas de l'échelle sociale.

Dans cette nouvelle domine donc la représentation d'un chronotope réaliste qui illustre les affrontements sociaux et politiques contemporains. Dans une nouvelle telle que « Benjie, mon frère » c'est également une lecture sociologique de l'histoire qui domine. Le destin des personnages est gouverné par leur condition socioculturelle et les trajectoires divergentes de Benjie et du narrateur viennent illustrer les conséquences sociales de l'acculturation issue de la colonisation et de l'urbanisation. Benjie, ami du narrateur, incarne une jeunesse kanak éclairée et militante, sûre de ses racines. Il guide ainsi ses camarades, les aide à traverser les années du collège, puis à trouver le chemin de la résistance politique à l'oppression coloniale. Le narrateur, par contre, est un enfant perdu. Elevé par sa grand-mère alcoolique dans un squat de Nouméa, il n'a aucun repère. Il incarne une jeunesse kanak déterritorialisée, privée d'éducation et vouée à grossir les rangs d'un sous-prolétariat urbain. Si sa rencontre avec Benjie lui permet d'échapper un moment aux fléaux qui le guettent, il y retombe dès que la lutte s'essouffle et que le réseau par lequel il était soutenu se relâche. Le récit s'ouvre et se conclut sur la révélation de sa lente agonie, provoquée par l'abus d'alcool, de drogue et une

---

<sup>679</sup> GORODE Déwé, « La culture kanak face à l'an 2000 », *Chroniques du pays kanak*, Vol. 4 « Mutations », 1999.

sexualité vénale qui lui a fait contracter le S.I.D.A. Dans cette nouvelle, ce sont donc bien les rapports sociaux et politiques instaurés par le procès colonial qui déterminent le destin des individus.

Dans la nouvelle « On est déjà demain », la narratrice analyse la situation dans des termes semblables :

*Dans notre tribu, il n'y a jamais eu d'école. Voilà un peu plus de soixante-dix ans que nous étions forcés de nous déplacer vers celles de la mission ou de l'administration, et jusqu'à présent, aucun d'entre nous n'avait été ni moniteur ni infirmier, ou n'avait exercé une profession dans cette catégorie-là. Aujourd'hui, nous n'avons aucun bachelier, et deux ont eu leur brevet l'an dernier. Nous avons discuté ensemble avec ceux des autres tribus et d'autres communes de Kanaky à l'époque du comité de lutte et de l'EPK dont j'avais été l'une des animatrices ici et où notre aînée avait appris à lire et à écrire dans notre langue, mais la situation n'évoluait guère pour nos enfants. L'on nous avait balancé en vrac les JSD, « jeunes sous-développés », comme ils s'appelaient eux-mêmes, la compétence provinciale pour l'enseignement primaire avec les cinq heures pour la langue et la culture locale, les 400 cadres à former, mais tout compte fait, pour nous, le bilan restait inquiétant.<sup>680</sup>*

Cette analyse de la marginalisation des jeunes kanak entre en écho, comme pour lui fournir une explication, avec l'événement qui constitue le centre de la journée de la narratrice : le deuil absurde d'un jeune neveu, tué dans un accident de voiture, après avoir pris le volant ivre et sans permis. Comme dans « Benjie, mon frère », l'exclusion socio-économique est destructrice et ruine l'avenir de la jeunesse kanak : attirés par les lumières de la ville, les jeunes vivent d'autant plus douloureusement leur marginalisation sociale que le retour à la tribu apparaît comme une chimère pour ceux qui ont perdu leurs repères.

Titaua Peu propose une lecture de l'histoire proche de celle de Déwé Gorodé dans son roman *Mutismes*. Ce récit biographique met en scène une jeune tahitienne, confrontée aux violences qui déchirent sa société et enferment les hommes, les femmes et les enfants dans le silence. Le mutisme, c'est celui de l'enfant terrorisée qui ne trouve pas les mots pour décrire l'horreur de la violence de son père vis-à-vis de sa mère :

*Longtemps après, les mots ont-ils dit la peur, la terreur ? J'ai peur qu'ils restent presque trop faibles, sans aucun poids face à tant de violence.<sup>681</sup>*

Mais la violence conjugale ou familiale n'est que le résultat d'une autre violence, sociale et historique, qui réduit le peuple au silence et tait les injustices. Ainsi, lorsqu'un éboulement de terrain provoque la mort de deux familles et que l'un des personnages du roman découvre que ce drame est le résultat de malversations visant à s'approprier l'espace où étaient construites

---

<sup>680</sup> GORODE Déwé, « On est déjà demain... », *Uté Mûrûnû*, p. 59.

<sup>681</sup> PEU Titaua, *Mustismes*, p. 9.

les deux maisons pour y implanter un centre commercial, le scandale est de courte durée. L'entrepreneur qui aurait pu parler est mystérieusement « suicidé », le silence s'installe et Rori, pour avoir tenté de faire connaître la vérité, est écarté par le pouvoir en place.

La violence apparaît comme le résultat du mépris et des humiliations subies par un peuple dont on nie les droits et l'identité :

*Pour moi, mon peuple restait incompris et par là même, il perdait ses propres mots, forcé d'apprendre ceux des autres, maladroitement ... et alors, souvent, il ne reste plus que des silences.*<sup>682</sup>

Le récit s'ouvre sur le déchaînement de la violence familiale et se clôt sur l'évocation d'une violence sociale irrépressible. Avec d'autres, la narratrice participe aux manifestations de 1995 contre la reprise des essais nucléaires de Moruroa. Mais les manifestations tournent à l'émeute, l'aéroport et la ville sont mis à sac par des groupes de jeunes gens furieux et désespérés, que la misère a rendus incontrôlables. Le doute germe dans l'esprit de Rori, militant indépendantiste, sur la capacité des siens à contrôler le mouvement de contestation :

*Je l'entends, encore aujourd'hui, demander à leurs chefs si, une seule fois, ils avaient songé que ces hommes, peut-être, ne partageaient pas toutes nos idées. Comment allions-nous contenir autant de force ? Ces hommes venaient des quartiers qui n'existent pas, ou qu'on a peur de nommer. Ils avaient toutes les raisons d'être là, ce barrage contenait leurs désirs les plus légitimes, mais la misère, à un certain point, ne sait que détruire sans attendre. A un certain point, elle fait éclater toute la violence emmagasinée durant trop de temps.*<sup>683</sup>

L'histoire contemporaine, dans le récit de Titaua Peu est donc faite d'humiliation, de silence et de violence, toujours prête à exploser, au sein de la famille ou à l'occasion d'une manifestation ou d'un événement politique qui va déclencher la crise. Un sentiment profond de désespoir et de pessimisme domine alors la narratrice : les déchaînements de violence, si la misère ne les explique que trop bien, restent inacceptables, et surtout, ils ruinent la cause de ceux qui luttent en faveur de leur peuple. Les militants sont eux-mêmes entraînés et écrasés par ce flot de violence qui fait échouer le mouvement et le réduit au meurtre et au pillage. Les rapports sociaux semblent figés dans ce face à face entre le mépris, l'humiliation et la misère et une révolte aveugle qui ne parvient à libérer personne. La narratrice conclut son roman sur la réaffirmation des causes profondément sociales des événements de septembre 1995 :

*Au lendemain des émeutes, des voix se sont élevées contre la « barbarie ». Les mêmes voix qui, tout ce temps-là, s'étaient retranchées dans leurs demeures marbrées et protégées.*

---

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 139.

*A ces voix, je voudrais répondre, quelques années plus tard, que les violences ne sont jamais ponctuelles, elles ne naissent pas au hasard d'un chemin trop seul. Parce qu'on a oublié de l'écouter, mon peuple a frappé, trop fort.*

*A ces voix-là, je voudrais dire que septembre 1995 n'est jamais assez loin.*<sup>684</sup>

La même désespérance frappe le peuple de Titaua Peu et le personnage de Déwé Gorodé dans « Benjie, mon frère... » : déracinement et misère sociale sont sources d'aliénation et de destruction. L'injustice des rapports sociaux, l'indifférence des dirigeants apparaissent ainsi comme le moteur terrible d'une histoire violente et destructrice.

Les déterminations sociologiques jouent également un grand rôle dans les romans d'Alan Duff. *Once Were Warriors* illustre ainsi la violence qui ravage une famille maori qui vit dans un logement d'État dans une cité-ghetto d'une grande ville, où les familles ne survivent que grâce aux allocations et où les jeunes gens sont happés par la délinquance ou la loi des gangs. L'histoire maori contemporaine chez Alan Duff est celle d'un prolétariat urbain, dévasté par l'alcool. Aucune possibilité de s'arracher au désastre de leur environnement ne s'offre aux personnages. Grace se contente d'observer avec curiosité la vie aisée de la famille Trambert du haut d'un arbre, auquel elle se pendra d'ailleurs, pour échapper à l'enfer du viol qu'elle a subi.<sup>685</sup> Alan Duff refuse d'ailleurs l'approche culturelle du monde maori que proposent d'autres écrivains car il la soupçonne de mièvrerie<sup>686</sup> : il inscrit donc ses personnages dans un chronotope réaliste, contemporain et urbain.

Chantal Spitz, dans son roman *L'Île des rêves écrasés*, montre également les effets délétères des rapports de domination sociale qui structurent l'histoire et la société polynésiennes contemporaines :

*Ruahine présente tous les symptômes d'un pays sous-développé avec une balance commerciale en dangereux déséquilibre, un peuple à la recherche de lui-même s'enfonçant de plus en plus dans l'alcool, la violence, la drogue et la délinquance. Vingt ans d'irresponsabilité politique ont creusé des inégalités révoltantes entre le peuple maohi qui se prolétarise et s'analphabétise et une minorité de privilégiés qui s'enrichit.*<sup>687</sup>

Cependant, les lectures politiques et sociologiques de l'histoire océanienne contemporaine ne résument pas à elles seules les modélisations de l'histoire figurées par les récits de fiction océaniens. Dans bien des cas, la dénonciation du désastre contemporain engage une quête qui vise une réappropriation de l'histoire, rendue d'autant plus urgente que les processus de modernisation récents donnent aux narrateurs et aux personnages le sentiment de n'avoir plus

---

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>685</sup> DUFF Alan, *Once Were Warriors*, Eds. Vintage, 1995, pp. 116-117.

<sup>686</sup> Voir *supra*, chapitre 3, p. 109.

<sup>687</sup> Chantal SPITZ, *L'Île des Rêves écrasés*, p. 189.

aucune prise sur leur destin. A l'aliénation ainsi mise en scène par des écrivains comme Déwé Gorodé, Titaua Peu, Chantal Spitz ou Alan Duff répond, dans bien des récits, une tentative pour reconstruire ce qui pourrait être une histoire proprement océanienne. Mais là encore, les modèles historiques divergent car ils s'appuient sur des conceptions de l'action humaine et de l'espace-temps très différentes.

## **10.2. Contre l'histoire : l'éternité sacrée.**

L'exploration d'une vision proprement océanienne de l'histoire semble être au cœur du projet d'un grand nombre de récits de fiction contemporains, quelle que soit la stratégie qu'ils adoptent et les influences dont ils témoignent. Bien entendu, cette exploration est avant tout une reconstruction, qui emprunte parfois aux stéréotypes produits par les Européens. La fable de « *l'éternel présent* » dans laquelle auraient vécu les Océaniens, comme tant d'autres peuples, en fait partie.<sup>688</sup>

Le roman de Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés* reconstitue l'histoire de la Polynésie devenue française à travers celle d'une famille et donne ainsi corps au projet des personnages, qui est de se réapproprier leur « *rêve* », menacé par l'accélération de l'histoire et en particulier l'installation du C.E.A. qui vient troubler la tranquillité de l'île de Ruahine. Cependant, comme l'a montré Mounira Chatti, certains aspects du roman, en particulier « *l'idéalisation du passé originel ainsi que le glissement du discours vers l'ethnicité figent cette culture dans une fable* »<sup>689</sup> et on peut ainsi déceler dans cette œuvre le retour de stéréotypes auxquels elle prétendait « *tordre le cou* ». Il n'en reste pas moins que le projet d'écriture relève bien d'une réappropriation de l'histoire, bien qu'elle ne parvienne pas à se dégager entièrement des « *affabulations occidentales* », pour reprendre l'expression de Bernard Rigo. Au bruit et à la fureur de l'histoire et des guerres qui emportent les jeunes Maohi loin de chez eux, à la temporalité européenne dévorante qui projette les personnages dans un monde toujours plus étranger, s'oppose l'éternité du « *rêve* » maohi, de la vie sereine et éternelle qui s'écoule à Ruahine. Ainsi, lorsque Tematua, jeune homme, s'enrôle dans l'armée française lors de la Première guerre mondiale, l'évocation d'une histoire violente et absurde, placée sous le signe

---

<sup>688</sup> RIGO Bernard, *Lieux-dits d'un malentendu culturel : analyse anthropologique et philosophique du discours occidental sur l'altérité polynésienne*, Pirae, Au vent des îles, reed. 2003, 242 p. Voir en particulier le chapitre 2 : « *Le primitif vit dans un continué présent* », pp. 33-57.

<sup>689</sup> CHATTI Mounira, « Fictions identitaires polynésiennes : l'Île des rêves écrasés de Chantal Spitz », *Stéréotypes et représentations et en Océanie*, p. 224



de la rupture avec les siens, s'oppose à un univers maohi placé sous le signe du sacré et de l'éternité :

*Alors, parce que depuis l'aube des temps, le Verbe a toujours été l'expression de son peuple, Maevarua puise au fond de son âme des paroles à offrir à son fils, son sang et sa chair.*

[...]

*Larges et profondes vallées mystérieuses  
Protégées par l'esprit de nos pères  
Puissants roulements des vagues sur le récif  
Eternel rythme qui accompagne notre vie*

[...]

*Magie du soleil, balle de feu éternelle*

[...]

*Mystère de la lune, femme immortelle*

[...]

*gestes d'éternité de nos femmes  
qui perpétuent l'essence de notre être*

[...]

*Souviens-toi, Tematua*

*Que la terre est là, éternelle,*

*Et que nous la gardons pour ton retour.<sup>690</sup>*

L'affirmation d'une éternité, d'une continuité intangible de l'« essence » de l'être maohi nous indique précisément que domine chez Chantal Spitz une conception essentialiste de l'identité culturelle. Or, il semble bien que l'écriture ait vocation à restaurer une identité menacée ou déformée. Le roman met en scène une figure de l'écrivain dans le personnage révolté de Tetiare. Son frère l'encourage à écrire en lui disant :

*Si tu veux que nous connaissions notre histoire, fais un livre que nous lirons. Tout ce que nous lisons a été écrit par des étrangers. On en arrive presque à croire qu'on est vraiment comme ils nous décrivent, alors que tu sais bien qu'ils n'ont rien compris. Un véritable lavage de cerveau. Il est temps d'écrire notre histoire vue par nous-mêmes. Lavage de cerveau à l'endroit. [...] Ecris, Tetiare, tu en es capable ; les paroles sont en toi, vivantes. Il faut juste leur donner une réalité écrite.<sup>691</sup>*

De façon significative, le projet d'écrire se formule alors que les deux personnages se livrent à des fouilles archéologiques qui leur permettent de progresser « dans l'ancien monde ». Tout se passe comme si l'écriture était un moyen d'extraire de soi une identité enfouie mais intacte, de même que la fouille archéologique permet d'arracher à la terre les objets du passé. Tetiare s'approprie ce projet avec enthousiasme, dans l'espoir explicite de renouer avec une authenticité en péril :

---

<sup>690</sup> SPITZ Chantal, *L'Ile des Rêves écrasés*, pp. 39-40.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 161-162.

*L'idée est lancée qui coule dans ses veines, sublime et terrifiante : écrire. Se dépouiller pour se donner à l'autre, paroles du rêve pour faire renaître le rêve. Nous rendre à nous-mêmes en retrouvant l'éternité de notre âme.*<sup>692</sup>

Ici, la fiction n'est pas construction contemporaine d'une représentation du monde : elle est investie du pouvoir de restaurer une identité originelle et authentique autant qu'intemporelle. Cette affirmation d'une identité intangible relève pour Mounira Chatti d'un discours de l'ethnicité qui en fait une entité mystérieuse et inaccessible à l'autre, dégradée chez le métis ou le « *demi* » dont Tetiara dit dans le roman qu'il « *n'est personne, ni blanc, ni maohi* ». <sup>693</sup>

L'œuvre de Chantal Spitz n'est pas isolée, et bien des œuvres océaniques renvoient à des représentations anhistoriques d'une identité et d'un univers océanique éternel et harmonieux. Bien souvent, la résurgence de ces représentations va de pair avec un souci profond de reconnaître et de réhabiliter les sociétés océaniques. On en trouve la trace discrète dans une nouvelle telle que « L'Invité d'un jour » de Nicolas Kurtovitch. <sup>694</sup> Cette nouvelle a pour thème principal la rencontre avec la culture de l'autre, à travers la danse. Jamais nommée, cette danse renvoie, d'après la description qui en est faite, au pilou kanak, victime des descriptions les plus féroce­ment racistes de la part d'écrivains européens tel que George Baudoux. La nouvelle vient donc rappeler l'harmonie et la dimension spirituelle de cette danse, de même qu'elle reconnaît la prégnance d'un espace-temps kanak au sein duquel se manifestent les ancêtres. Mais dans le même mouvement, la description de la danse exprime une fusion des hommes et de la nature – une « *forêt primaire, grandiose* » <sup>695</sup> qui les entoure – qui renvoie au mythe très européen de l'harmonie participative, supposée propre aux peuples que leur mentalité mythique n'a pas éloigné de la nature, pour la réduire à un objet. Le thème de la danse renvoie dans cette nouvelle à une conception européenne de l'esthétique qui a commencé à prévaloir au XVII<sup>ème</sup> siècle et s'est affirmée chez les Romantiques, selon laquelle la beauté ouvrirait sur un ordre autre, voire supérieur de vérité et de réalité, auquel la vision commune ou scientifique ne saurait donner accès. La valorisation ici ne disqualifie pas la fable : elle la reconduit, sous un jour plus favorable, et rejoint une mouvance esthétique européenne qui célèbre chez l'autre un rapport à l'émotion qui permet d'échapper au carcan de la raison occidentale. <sup>696</sup>

---

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>694</sup> KURTOVITCH Nicolas, « L'Invité d'un jour », *Totem*, pp. 101-115

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 108

<sup>696</sup> L'intérêt des Surréalistes pour les arts premiers trouve son origine dans cette représentation de l'autre chez qui les pouvoirs de l'émotion et l'imagination seraient libérés du fait de son extériorité par rapport à la raison

On pourrait incriminer le fait que Nicolas Kurtovitch écrit la culture kanak de l'extérieur, étant calédonien de souche européenne. Mais ses représentations vont dans le même sens que celles d'autres auteurs, de culture océanienne comme Chantal Spitz. Le mythe de l'harmonie comme celui de l'éternel présent répondent donc à une attente. Ils ont des enjeux éthiques aussi bien qu'esthétiques : ils permettent d'opposer, dans une représentation binaire et presque didactique, un modèle culturel clos et atemporel océanien au modèle occidental de la temporalité linéaire. Mais ils sont également, comme on peut le voir chez Chantal Spitz une source d'expression lyrique : le monde de l'éternel présent est source de beauté et d'harmonie, sa perfection ouvre d'ailleurs sur une forme de vérité dans une correspondance parfaite avec soi-même. La représentation du monde ancien, associée à la beauté et à l'harmonie chez Chantal Spitz, est d'ailleurs bien souvent exprimée sur un mode poétique, les vers qui chantent cet univers s'intégrant au fil du récit. La dimension esthétique de l'évocation de cet univers d'harmonie renforce sa puissance évocatoire, qui vient s'opposer au désastre provoqué par l'irruption coloniale. De ce point de vue, l'éternel présent et la violence aveugle et tragique d'une histoire qui s'est imposée de l'extérieur paraissent indissociables : elle reconduisent l'opposition binaire entre une atemporalité heureuse et une déperdition de soi avec une entrée dans l'histoire qui s'apparente à la chute. Cette opposition binaire structure les représentations du monde océanien et du monde européen construites par un certain nombre de textes : elle leur attribue ainsi un contour permanent et aisément repérable, qui établit une frontière étanche entre moi et « l'autre ». En découle une vision tout aussi binaire de l'histoire au cours de laquelle on voit se briser l'unité heureuse dans un véritable désastre social et culturel. L'écriture oscille alors entre célébration et déploration

### **10.3. Le récit du désastre**

La question de la fatalité et du désastre hante un nombre important de récits de fiction océaniens, comme si une rupture s'était introduite dans l'histoire pour rendre définitivement inaccessible le monde ancien.

Dans le roman de Chantal Spitz évoqué ci-dessus, à l'éternité harmonieuse maohi s'oppose la destruction opérée par l'étranger, ses expérimentations nucléaires et les bouleversements qu'ils ont entraînés :

---

occidentale. Qu'on pense aussi à la fameuse formule de L. Sedar-Senghor, « *l'émotion est nègre comme la raison est hellène.* » SEDAR-SENGHOR Léopold, « Esthétique négro-africaine », *Diogenes*, 31, 1956.

*La folie de l'homme blanc frappe une nouvelle fois cette île tranquille, rendant déments ses habitants qui n'ont pas su se protéger du torrent dévastateur de la modernité occidentale. Comment auraient-ils pu s'en protéger, emportés par le temps qui soudain s'est emballé, noyés dans des valeurs si différentes des leurs, dans un monde où profit et corruption sont maîtres des esprits ?*

*Des milliers d'hommes de toutes les îles ont afflué à Ruahine, pour la construction de la base, pêcheurs et agriculteurs s'improvisant maçons ou menuisiers, délaissant le mode de vie millénaire pour une nouvelle existence qui leur paraît meilleure [...]*<sup>697</sup>

Le récit du désastre apparaît ici comme le pendant du mythe heureux de l'éternel présent. La fracture engendrée par l'irruption coloniale arrache le sujet océanien à la plénitude et le précipite dans une histoire qu'il n'a pas choisie. Le sentiment d'une accélération de l'histoire, liée à la mondialisation et à la multiplication des contacts et des échanges, réels ou virtuels, ne fait que renforcer le sentiment tragique d'une mort culturelle annoncée.

« Mon vieux disait... », <sup>698</sup> poème de Henri Hiro témoigne de cette opposition entre un monde naturel d'harmonie et la catastrophe d'une société moderne dominée par les puissants, où les pauvres sont niés et humiliés. Au monde perdu dont témoigne la parole du « vieux », monde de l'harmonie où « lorsque le soleil brille, il brille pour tout le monde », s'oppose celui de la « clique au pouvoir, la clique de chefs », des « bien-assis » qui « se gavent, et se baignent dans l'opulence/ [...] gros et gras, bedonnant de cellulite ». Voué à l'exclusion et à la déchéance, le poète, « l'exilé des vallées », « l'oiseau sans abri » est dévoré par le feu de la misère qui détruit jusqu'à son humanité. Sans repères dans la société moderne, il sombre dans la délinquance.

*Arioi*, le roman de Vairaumati no Ra'iatea illustre la rupture historique qu'ont constituée l'irruption européenne et la christianisation : elles provoquent le naufrage de la société maohi traditionnelle, du rapport au monde dont les Arioi, interdits par les pasteurs avec le soutien de chefs polynésiens, étaient les garants. Ce roman entre en écho sur bien des plans avec *Les Immémoriaux* de Segalen<sup>699</sup> : la dimension esthétique des pratiques culturelles est mise au premier plan, illustration d'un monde autre, dont l'exotisme est lié à la rupture historique qui l'a rendu définitivement inaccessible. Il n'existe plus que sous la forme d'échos lointains et l'expression de la nostalgie. Le roman *Arioi* se concentre sur le moment de la « chute » : prévue par le *ra'atira* tevai-i-te-Ra'i, elle ne peut être empêchée. Elle fait basculer les

---

<sup>697</sup> SPITZ Chantal, *L'Île des Rêves écrasés*, p. 187-188.

<sup>698</sup> HIRO Henri, « Mon Vieux disait... », *Littératures francophones d'Asie et du Pacifique*, JOUBERT Jean-Louis ed., *op. cit.*

<sup>699</sup> SEGALLEN, *Les Immémoriaux*, ed. Plon, 1956, réed 1982, 340 p.

hommes d'un univers de beauté et d'harmonie, incarné dans leur art de la danse et du chant, dans un monde chrétien de la faute, qui entrave la liberté et la beauté humaines :

*Puisqu'en effet, Tamatoa II avait cédé... Aux missionnaires anglais, il avait dit oui. Leurs coutumes, leurs croyances, il les avait acceptées. Les fare pure pesaient maintenant sur les ruines des fare arioi. Les corps dressés dans le soleil, nus, libres, brillants de mono'i, les Blancs les avaient empaquetés de linge ; les chevelures ondoyantes, odorantes sous leurs couronnes de fleurs, ils les avaient tordues d'épingles sous des coiffes rigides.*<sup>700</sup>

Comme chez Chantal Spitz, la beauté et la sensualité expriment l'identité maohi et l'harmonie du monde ancien : dans l'épanouissement des corps se joue en effet l'accord entre nature et culture. Le christianisme va se charger d'entraver les corps et de peser sur les hommes. Mais cette interprétation de l'évangélisation est aussi européenne que chrétienne : la transformation sociale liée à la présence missionnaire renvoie à la chute, à l'exil hors du jardin d'Eden décrit par Bougainville. Cette interprétation connaît d'ailleurs des variantes : chez Segalen par exemple, le motif de la chute est laïcisé : l'harmonie du monde ancien se présente sous des traits esthétiques plutôt qu'éthiques ou spirituels – alors que chez Diderot par exemple la beauté des corps était d'abord le signe de la santé morale et sociale du monde tahitien. Le symptôme de la chute est alors par excellence la déformation des corps par la maladie, mais chez Segalen, la déception se situe sur un plan exclusivement esthétique et n'engage pas de dimension sociale ou morale. Il est cependant remarquable que la beauté esthétique reste, chez bien des écrivains polynésiens, si profondément associée au monde ancien.

La dégradation, la chute, le cataclysme, voire l'apocalypse organisent donc bon nombre de textes et dessinent un sens profondément pessimiste de l'histoire, reflet grimaçant et amer d'une conception chrétienne, en partie au moins. Chez Déwé Gorodé, la référence chrétienne est d'ailleurs empruntée de façon ironique. On l'a vu, la nouvelle « La Saison des pommes kanakes »<sup>701</sup> illustre la dégradation mortifère des rapports sociaux et culturels. L'origine de cette dégradation reste ouverte à l'interprétation, mais il est certain que la présence coloniale a contribué à « écorcher » des personnages tels que « la belle-sœur de la terre rouge », qui amène avec elle la violence et la discorde. La nouvelle, comme son titre l'indique, se construit autour d'un symbole : celui du pommier kanak, offert au narrateur par sa future belle-sœur préférée, et qu'il plante en attendant sa venue. Quarante ans plus tard, des voyants dénoncés comme des charlatans écrasent les fruits qui pourrissent à ses pieds en instruisant le procès en sorcellerie de cette même belle-sœur, qui, innocente, va se laisser mourir. Quel est le rôle du

---

<sup>700</sup> VAIRAUMATI no Ra'iatea, *Arioi*, p. 121.

<sup>701</sup> GORODE Déwé, « La saison des pommes kanakes », *Uté Mûrûnû*, op. cit.

pommier kanak ? Il marque le temps écoulé bien sûr et rappelle le lien d'affection qui unit le narrateur et sa belle-sœur. C'est un arbre endémique associé à quelques magies bénignes.<sup>702</sup> Mais l'arbre endémique est devenu, par l'influence de la langue coloniale, un pommier – l'arbre du péché par excellence. Désormais associés à la faute, ses fruits ne sont plus d'aucune utilité et il est le lieu de la condamnation d'une femme. Tout se passe comme si les magies autrefois bénignes, s'étaient transformées en un verbe mortifère, fondé sur la violence, au service du pouvoir de quelques usurpateurs. La religion chrétienne, étant associée dans d'autres textes de Déwé Gorodé à un degré supplémentaire d'asservissement des femmes « *devenues des Eva mordues par le serpent de la nouvelle religion* », <sup>703</sup> il paraît difficile de ne pas voir dans le pommier kanak un avatar déculturé et défiguré par le christianisme de l'arbre ancestral, de même que les pratiques magiques et spirituelles, manipulées par des alcooliques, ont perdu leur sens. L'histoire est tragique et destructrice chez Déwé Gorodé, sous l'influence d'idées et de rites étrangers qui viennent déstructurer les pratiques sociales et culturelles kanak. Dans ce cas là, c'est la lecture chrétienne elle-même qui est dénoncée comme un processus de déculturation.

Avec le récit du désastre et la mise en scène par les récits de processus mortifère, c'est donc la question de la fatalité à l'œuvre dans l'histoire qui se pose : elle implique une orientation univoque, déterminée du processus historique qui anéantit le sujet. Si les phénomènes de destruction ou de dégradation sont fortement représentés dans les récits de fiction océaniques, en revanche, il n'est pas évident qu'ils puissent être compris comme le résultat d'une fatalité. D'abord, ces processus sont le résultat de l'action et de la volonté des hommes et non d'une puissance aveugle, mais surtout, leur orientation univoque et linéaire ne semble pas coïncider avec la conception de l'espace-temps qui affleure dans bien des récits océaniques : elle autorise en effet une circulation dans le temps qui permet toujours d'agir sur l'histoire. Ainsi, si le passé est déterminant, il semble souvent possible d'agir sur les causes qu'il recèle et de transformer d'un même mouvement le passé et le présent.

#### **10.4. La question de la fatalité**

L'écriture du désastre ne peut pas être envisagée comme le pur contrepoint de la représentation d'un temps ancestral heureux. Elle est aussi le moyen poétique d'exprimer la

---

<sup>702</sup> *Guide des plantes du chemin kanak, op. cit.*

<sup>703</sup> GORODE Déwé, « Uté Mûrûnû », p. 21.

tragédie et la destruction. Il convient cependant d'interroger les motifs tragiques que l'on peut observer dans les récits pour savoir si le concept de fatalité leur est applicable.

De tels motifs tragiques semblent très présents dans des littératures de la région océanienne, par exemple chez certains auteurs aborigènes australiens tels que Narogin Mudrooroo, avec par exemple *Dr Wooreddy's Prescription for Enduring the End of the World* ou Alexis Wright avec *Plains of Promise*, l'écriture du désastre étant également celle du génocide, subi par les populations aborigènes. Dans ces deux romans, la destruction des populations aborigènes, si elle est bien évidemment le résultat de la politique de l'homme blanc, qui viole, massacre et emprisonne, reste fortement liée au sentiment d'une fatalité qui se déchaîne, au moins du point de vue des personnages qui vivent ces événements. Celle-ci est figurée par différents motifs : celui du mauvais présage et celui de l'épidémie par exemple. Dans le roman d'Alexis Wright, les corbeaux perchés sur l'arbre de la mission St Dominic annoncent les morts liées à une vague de suicides. Elliot, envoyé par les vieux du campement pour aller enquêter dans le pays d'Ivy qu'on soupçonne être la source de la malédiction, erre dans un paysage dont il ne parvient plus à lire les signes. La fatalité, déclenchée par l'homme blanc, est étroitement liée dans le roman au déracinement des hommes aborigènes, qui ne parviennent plus à communiquer ni avec la terre ni avec les ancêtres, ont oublié la Loi et ont donc perdu tout ce qui nourrissait leur existence physique, sociale et spirituelle.

Dans *Dr Wooreddy*, le mauvais présage est évoqué dès le premier chapitre. Le jeune Wooreddy marche par mégarde sur quelque chose venu de la mer – réservée aux femmes et source de malheur. Il prend immédiatement conscience qu'il s'agit là d'un signe :

*It was an omen, an omen, he knew – but what came from the ocean was evil, and so it was an evil omen. [...]*

*Nothing from this time on could ever been the same – and why ? Because the world was ending! [...] One day, sooner rather than later, the land would begin to fragment onto smaller and smaller pieces. Clouds of fog would rise from the sea to hide what was taking place from Great Ancestor. Then the pieces holding the last survivors of the human race would be towed out to sea where they would either drown or starve.*

*The boy stood in a trance and learnt that he would live on to witness the end.*<sup>704</sup>

---

<sup>704</sup> MURDOOROO, *Dr Wooreddy's Prescription for Enduring the End of the World*, p. 3-4. Proposition de traduction : « C'était un présage, un présage, il le savait – mais ce qui venait de l'océan était maléfique, donc c'était un présage maléfique.

*Rien à partir de ce moment ne pourrait plus être pareil – et pourquoi ? Parce que c'était la fin du monde ! [...] Un jour, plutôt proche que lointain, la terre commencerait à se fragmenter en morceaux de plus en plus petits. Des nuages de brouillard s'élèveraient de la mer pour cacher ce qui se passait au Grand Ancêtre. Puis les morceaux sur lesquels se tenaient les derniers survivants de l'espèce humaine seraient trainés jusqu'à la mer où ils se noieraient ou mourraient de faim.*

*Le garçon resta debout, en transe, et comprit qu'il assisterait à la fin du monde. »*

Le roman évoque la disparition des derniers Aborigènes de Tasmanie, persécutés par les Européens. L'écrivain essaye d'écrire cette histoire du point de vue des personnages qui l'ont vécue, entraînés par la folie de leur « protecteur » autoproclamé, le bien-nommé Robinson, ou emportés par la maladie dans les lieux malsains où on les confine.

On retrouve le motif de l'épidémie dans bien des œuvres du Pacifique insulaire : *The Mango's Kiss* ou *The Dream Swimmer* par exemple, avec l'évocation de l'épidémie de grippe espagnole de 1918. Traumatismes historiques, ces épidémies associent la violence et la mort à l'irruption européenne : elles déciment les populations et installent un profond sentiment de pessimisme. Néanmoins, la question de savoir si elles peuvent être conçues comme l'expression de la fatalité et si les procès historiques concernés relèvent du tragique reste problématique. Chez Witi Ihimaera comme chez Albert Wendt, la responsabilité des épidémies est très clairement renvoyée au pouvoir colonial. Il n'y a donc ni fatalité ni tragédie au sens où ce n'est ni le destin ni les Dieux qui sèment la mort, mais la violence et le mépris des hommes au pouvoir. Reste que dans les romans d'Alexis Wright et de Mudrooroo précédemment cités, la mort accable les populations qui vivent les événements comme le déchaînement d'une fatalité, irréductiblement liée à la présence des « fantômes » blancs, mais dont les personnages ont du mal à comprendre clairement l'origine. Historiquement le processus ne relève pas de la fatalité, mais il génère le sentiment tragique que la mort est inexorable ou qu'on ne peut échapper aux malédictions ou mauvais présages. Deux niveaux de lecture affleurent ainsi : celui des personnages qui vivent le déchaînement d'une fatalité et celui du narrateur et du lecteur qui identifie dans l'irruption coloniale la cause du malheur.

Dans *Mango's Kiss* et *The Dream Swimmer* le pouvoir colonial est bien responsable de l'épidémie de grippe espagnole, mais le sentiment tragique persiste à d'autres niveaux. L'origine du « satoan disease » qui emporte le petit Iakopo puis est associé au suicide de Barker reste mystérieuse, tout comme les causes de la mort des squelettes découverts dans la forêt par Mautu et Barker. Un abîme semble ainsi s'ouvrir dans le passé : le désastre dont il ignore les causes et l'origine rend le sujet étranger à son propre passé et postule une histoire d'autant plus menaçante qu'elle n'est jamais vraiment accessible à la connaissance humaine.

*The Matriarch* et *The Dream Swimmer* de Witi Ihimaera illustrent également la puissance d'un mécanisme de destruction qui se manifeste par un « mate », ou « curse » dont le narrateur peine à identifier l'origine. Les deux romans ne cessent d'ailleurs de faire signe vers la tragédie et la fatalité. Les références au monde gréco-latin sont omniprésentes : Riripeti est surnommée Artémis, elle a effectué un mystérieux séjour à Venise dans sa jeunesse. La famille Mahana est associée aux Atrides à plusieurs reprises : une des parties de *The Dream*



*Swimmer* (chapitres 19 à 21) porte d'ailleurs le titre « *House of Atreus* ». Le narrateur, lorsqu'il est confronté aux souffrances de son passé se sent poursuivi par les « furies ». Sa quête est déclenchée par les paroles de son oncle Alexis, devenu aveugle et incarnant ainsi le destin. Enfin, les romans sont découpés en actes, à la manière d'une tragédie. Il est remarquable que dans ces deux « romans-tragédies », le nœud de l'intrigue soit associé à une plongée dans le passé, historique et familial. Tout se passe comme si la tonalité tragique du présent trouvait son origine dans le passé. Le destin des personnages se trouve ainsi marqué par un puissant déterminisme, issu des choix et des actions du passé, dont ils sont bien malgré eux les héritiers et parfois les victimes. Le déroulement linéaire provoque ainsi un écrasement des protagonistes, en proie au déchaînement de forces négatives qui peuvent les détruire : ainsi, l'addiction à la drogue de Raina, la cousine du narrateur de *The Dream Swimmer*, est-elle présentée comme une manifestation du mauvais sort qui s'acharne contre la famille, tout comme la maladie et la mort de l'oncle Alexis, puis l'impossibilité pour son âme de trouver le repos. On retrouve la même puissance destructrice d'une linéarité historique, assimilable à un flux destructeur dans le roman de Patricia Grace, *Baby No-Eyes* ou dans celui d'Albert Wendt, *Leaves of the Banyan Tree*, qui voit l'inéluctable ascension de Galupo, incarnation du mal et des péchés de son père et la destruction de Pepe, dernier héritier des croyances du passé. Le déterminisme qui façonne le destin des personnages donne une coloration tragique à l'histoire : son déroulement linéaire apparaît comme un processus destructeur que les personnages ne parviennent pas à contrecarrer.

Les récits de fiction invitent à se demander où se trouve la source du tragique : dans *Baby No-Eyes* ou *Leaves of the Banyan Tree*, on pourrait estimer que la fatalité a été déclenchée par la violence coloniale, réelle ou symbolique, qui a réorienté le cours de l'histoire, arrachant les êtres à leur identité et à leurs valeurs et générant ainsi des processus destructeurs qui se répercutent de génération en génération. Dans les deux romans de Witi Ihimaera, la source du tragique est moins facilement identifiable : si les spoliations foncières sont l'un des moteurs de l'histoire coloniale, le tragique trouve également son origine au sein des relations de pouvoir qui opposent les membres d'une même famille et attire la colère des morts sur les vivants. Witi Ihimaera recourt d'ailleurs à une référence précoloniale qui invite à lire les procès tragiques contemporains comme l'effet de la vengeance ou du « retour » (« *utu* »)<sup>705</sup> en vigueur dans les sociétés précoloniales. L'histoire de Rakaihikuroa et de son fils

---

<sup>705</sup> Souvent traduit par l'idée de revanche ou de vengeance, « *utu* » renvoie plutôt à l'idée de « retour » ou de « balance » dont le contenu peut être bénéfique (don) ou au contraire négatif (faute, insulte, etc.). Il implique une réponse qui vise à rétablir un équilibre.

Tupurupuru illustre les luttes politiques pour le « *mana* » - le prestige et le pouvoir. Jaloux des fils jumeaux du cousin de Rakaihikuroa, les deux hommes décident de les tuer. Le père des jumeaux, après avoir découvert les coupables de ce double assassinat, demande l'aide de sa famille, et notamment de son cousin Mahaki, dont les fils se sont partagés, après la victoire emportée sur Rakaihikuroa, les terres, qui appartiennent depuis à cette famille, Te Aitanga A Mahaki.<sup>706</sup> L'histoire de cette vengeance fait de l'histoire le théâtre d'affrontements séculaires pour le pouvoir et le prestige : ainsi, la fatalité n'est pas nécessairement le résultat d'un déséquilibre issu de l'intrusion coloniale. Elle est intrinsèquement liée à la soif du pouvoir et au besoin de vengeance qui ont toujours animé les hommes. La convocation du modèle tragique dans les romans de Witi Ihimaera pourrait bien être une manière d'éclairer l'éthique politique et historique maori, dont les ressorts sont ici rapprochés de l'*ubris* et la *nemesis* antiques.

L'autre modèle historique qui hante les romans de Witi Ihimaera est celui de l'Ancien Testament et de la fuite hors d'Égypte du « peuple élu », en quête de la terre promise. Cette référence s'appuie sur une réalité historique : bien des mouvements millénaristes, en Nouvelle-Zélande mais aussi dans toute l'Océanie, se sont construits sur l'assimilation du peuple colonisé au peuple élu, en exil dans son propre pays, sous le joug de « *Pharaon* ». Witi Ihimaera fait référence à ces mouvements, conduits par des prophètes tels que Te Kooti ou Rua, qui donnèrent à leur lutte contre l'occupant une légitimité religieuse. Mais de façon significative, ce n'est pas le nouveau testament et son Dieu d'amour qui est convoqué : c'est un Dieu de vengeance qui arme la main des hommes qu'il a choisis. Là encore, c'est bien un modèle tragique qui domine, celui d'une l'histoire « de bruit et de fureur ». Mais la violence est compensée par la promesse du retour au pays, de la fin de l'exil : c'est la possibilité d'une « *délivrance* » qui s'exprime à travers la référence à l'Ancien Testament et au peuple élu. À côté de ce motif judéo-chrétien, la conception océanienne de l'espace-temps ouvre elle aussi la possibilité d'un retour à l'équilibre : si la faute doit toujours être payée, il reste possible de la corriger pour rétablir l'harmonie.

Le caractère tragique de l'histoire doit donc être nuancé : si elle est faite de luttes et de violence, si les fautes passées pèsent sur le destin des vivants, ces fautes ne sont pas irréparables. Le passé n'est jamais hors d'atteinte, car la temporalité ne présente pas un déroulement linéaire, mais spiralé et ouvre la possibilité d'une double circulation. Ce qui

---

<sup>706</sup> IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, pp. 98-101.

donne toute son originalité à la représentation de l'histoire qui domine dans les récits océaniens, c'est la possibilité de restaurer l'équilibre et l'harmonie, en revenant sur le passé.

Les motifs tragiques pourraient alors avoir pour fonction d'illustrer la violence et la radicalité de l'histoire sociale et politique, sans pour autant impliquer un déterminisme total, puisqu'on peut toujours répondre aux déséquilibres du passé.

### **10.5. Double circulation et substrats mythiques**

S'il est possible de revenir sur le passé, c'est que l'histoire figurée par les récits de fiction n'implique pas un déroulement unilinéaire et inexorable ; elle autorise tout aussi bien un cheminement inverse vers l'origine et le passé. Autrement dit, si le passé est déterminant et peut engager des processus qui relèvent du tragique, rien n'est irrémédiable. Il revient à l'homme d'explorer le passé et de restaurer des relations défectueuses. Cette « *double circulation* » a été analysée par Bernard Rigo, dans son ouvrage *Les Métamorphoses de l'espace-temps ou l'altérité polynésienne*.<sup>707</sup> Elle implique une relation d'interdépendance entre l'inférieur et le supérieur, les hommes et les Dieux : si les hommes dépendent des Dieux, l'inverse est également vrai, car les ancêtres et les dieux peuvent disparaître dès qu'ils sont oubliés. Cette double circulation constitutive du « réseau généalogique » polynésien a des implications essentielles sur le plan de l'histoire :

*Non seulement les sociétés polynésiennes ne sont pas figées dans un éternel présent mythique qui les condamne à rejouer éternellement une scène originelle ; mais en outre, si le passé y est important, ce n'est pas en tant qu'il écrase le présent du poids de son ancestralité, in illo tempore, comme dirait Mircea Eliade, c'est en tant que l'ancestralité est informée par le présent. [...] Cette double circulation implique une double information par laquelle le monde d'hier et d'aujourd'hui se recompose.*<sup>708</sup>

Nous l'avons vu, Gabriel Poëdi dans son essai sur le conte kanak note également l'orientation spécifique du temps en spirale qui permet de cheminer du présent vers le mythe et l'origine.<sup>709</sup>

De nombreux récits de fiction océaniens contemporains semblent avoir eu à cœur d'explorer les enjeux de cette conception du temps. En effet, là où certains récits de fiction, lorsqu'ils cherchent à figurer une inscription océanienne dans l'espace et le temps, empruntent

---

<sup>707</sup> Voir *supra*, chapitre 2.

<sup>708</sup> RIGO Bernard, *Altérité polynésienne ou les métamorphoses de l'espace-temps*, pp. 165-166.

<sup>709</sup> Voir *supra*, chapitre 2.

au discours occidental le mythe de sociétés de l'éternel présent et opposent de façon binaire une historicité occidentale dévorante et une harmonie océanienne « sans histoire(s) », d'autres en revanche cherchent à prendre la mesure d'un dynamisme historique des sociétés océaniques, qui permettrait de penser l'absorption des bouleversements récents par un *ethos* océanien – manière d'être au monde et dans le temps.

On l'a vu, les schémas narratifs que l'on observe dans bien des récits de fiction océaniques illustrent une double circulation dans le temps. Si le passé informe le présent, l'inverse est également possible : le passé est refiguré à la lumière du présent. Ainsi s'explique le choix d'écrivains tels que Witi Ihimaera, Déwé Gorodé ou Patricia Grace de composer une spirale narrative qui assure une circulation continue entre le présent du narrateur et le passé. La multiplicité des voix et la quête qui organise le roman figurent la malléabilité du passé dont les représentations changent en fonction des points de vue narratifs et dont la progression de l'intrigue ne cesse de mettre à jour de nouveaux aspects, transformant la nature des êtres et des événements.

La représentation d'une double circulation qui unit le passé et le présent va le plus souvent de pair avec une exploration des liens qu'entretiennent les mythes d'origine et le déroulement historique contemporain, comme si le mythe océanien devait fournir une grille de lecture de l'histoire que le seul regard occidental serait impuissant à saisir. Deux modèles narratifs et historiques semblent alors émerger, liés à deux représentations proches mais légèrement divergentes de l'espace-temps : l'un est fondé sur la récurrence et les variations du mythe, l'autre sur son expansion. Les deux modèles s'appuient sur une conception du temps océanienne fondée sur la continuité, qui rompt avec le déroulement linéaire occidental : temps en « expansion » ou temps en « spirale » - les deux sont proches si l'on envisage la spirale comme un déploiement du « temps absolu » – dessinent un procès historique nourri par les significations du mythe.

### ***L'expansion du mythe***

Dans un roman tel que *The Sky Dancer*, la prégnance du mythe est signifiée de façon ironique ; il déconstruit les attentes du lecteur du même mouvement qu'il remanie les genres narratifs contemporains : le « road movie » et son temps dévorant sont absorbés par le temps du mythe pendant que les thèmes privilégiés de la science fiction sont réinterprétés à la lumière d'une conception maori du temps et de la généalogie. Cette stratégie ne peut être rabattue sur l'hybridité qui serait à la source d'un nouveau genre romanesque, aux confins de

deux cultures : c'est l'histoire océanienne qui réinvestit le destin des personnages et les ramène à leur vérité. Le parcours de Skylark, la jeune héroïne, s'en trouve totalement bouleversé : avant d'être la fille d'une star de la télévision au destin brisé, elle est Maori et reconnue dès son arrivée dans le village de Tuapa comme l'héritière des gardiennes de la forêt, Hoki et Bella. Les apparences se brisent et la contraignent à assumer un destin qu'elle n'imaginait pas être le sien. Or c'est précisément le lien entre le passé et le présent qui est en jeu. Les oiseaux de mer font peser une grande menace sur les oiseaux des forêts, car ceux-ci sont fragilisés par une faute commise par leurs ancêtres : alors que leur Dieu Tane leur avait permis de remporter une victoire décisive sur les oiseaux de mer, submergés par l'orgueil de la victoire, ils ont oublié de le remercier, se privant ainsi de son soutien. Il appartient donc à Skylark de réparer l'injure pour sauver l'équilibre du présent. Elle est ainsi amenée à faire un voyage dans le temps du mythe, en amont de toute histoire humaine.

Dans la nouvelle de science fiction « Dead of Night », les théories sur le continuum espace-temps et l'expansion ou rétraction de l'univers sont reformulées dans les termes de la cosmologie maori : *Endeavour*, le vaisseau spatial du capitaine Craig, alors qu'il se dirige vers les confins – qui sont en fait l'origine, le point zéro – de l'univers, pénètre dans *Te Kore*, la « nuit primordiale », absolue, qui précède la genèse du monde. Là encore, les thèmes de la science fiction semblent absorbés par une lecture qui mobilise le mythe maori.

Le temps du mythe se trouve ainsi à la source de l'histoire qui en constitue une réalisation. Bien des romans océaniens s'ouvrent d'ailleurs sur l'énoncé d'un récit originel ou d'un mythe qui fonde l'histoire, c'est-à-dire le récit mais aussi le temps historique dans lequel s'inscrivent les vies humaines. C'est le cas par exemple du roman de Chantal Spitz, *L'Île des Rêves écrasés*, ou de *The Whale Rider* de Witi Ihimaera. On l'a vu *The Whale Rider* s'ouvrir sur un prologue consacré au mythe de l'arrivée de l'ancêtre, chevauchant une baleine, et toute l'intrigue du roman – l'avènement de Kahu - se présente comme la réalisation d'une destinée attendue et préparée depuis plus d'un millénaire.

La plupart des récits de Witi Ihimaera répètent la genèse mytho-historique du monde et du peuplement premier d'Aotearoa qui représentent respectivement l'origine du temps et de l'histoire de l'humanité et celle des peuples d'Aotearoa. Constamment répétée, cette origine nourrit l'histoire des générations successives, jusqu'à l'époque contemporaine et lui donne sens. Cette genèse ne figure d'ailleurs pas seulement une origine de l'histoire en même temps que du récit. Les personnages des romans de Witi Ihimaera peuvent à tout moment revivre une traversée de *Te Po*, des nuits successives, jusqu'à risquer de tomber dans le néant d'avant

le commencement du monde : *Te Kore* – « *The Void* ». Tout se passe comme si on pouvait voyager dans ce temps originel comme dans l'espace.

Très souvent, dans les romans de Witi Ihimaera, la référence à *Te Kore* renvoie au risque de se perdre et disparaître de l'espace-temps socialisé de l'histoire. Dans la version de *Tangi* réécrite en 2005, sous le titre *The Rope of Man*, une deuxième partie, intitulée « *The Return* » a été ajoutée au roman initial. Le narrateur y découvre l'existence de son demi-frère, fruit d'un viol, et abandonné à sa naissance. Trente deux ans plus tard, la famille adoptive de ce jeune homme fait appel à la mère biologique de celui-ci car il est atteint de graves troubles psychiatriques. Lorsque le narrateur rend visite à ce demi-frère, il comprend immédiatement dans quel univers l'esprit de celui-ci s'est perdu. Le psychiatre explique qu'Eric Amundsen voit « *a huge glowing river [...] a river that comes out of nowhere and recedes into some darkness way beyond the room he is in.[...] it's the most beautiful thing he's ever seen. It's threaded with many colours, like a glorious rainbow. There are voices in the river and they are calling him.*»<sup>710</sup>

Le narrateur répond immédiatement qu'il ne s'agit pas d'une rivière. S'il ne s'explique pas davantage, tout porte à penser que ce que décrit le psychiatre renvoie en fait à *Te Po* et aux variétés de nuits qui ont donné naissance au monde. Eric, demi-frère rejeté par ses ascendants maori, s'est perdu dans les limbes du temps et de l'histoire : il cherche à retrouver sa place dans le flux temporel, la corde de l'histoire des hommes dont il a été détaché. Au-delà du drame familial, qui pose la question de l'intégration dans l'histoire familiale de celui qui a été imposé dans la violence, puisqu'il est né d'un viol perpétré par un *Pakeha*, le roman semble interroger la possibilité de tisser les liens d'une histoire commune entre deux communautés, dont l'une s'est imposée historiquement par la violence et, en ignorant l'ancestralité Maori, n'a pas pu trouver sa place dans une histoire qui la précédait pourtant.

Ainsi, si le mythe originel est sans cesse rappelé, c'est parce que toute histoire n'en est jamais qu'un des développements, un des bourgeons, nourri de la même sève.

La place centrale accordée au mythe n'est pas une spécificité de la littérature océanienne insulaire : on la retrouve dans la littérature aborigène contemporaine. La nouvelle d'Alexis Wright « *Le Pacte du Serpent* »<sup>711</sup> est particulièrement intéressante de ce point de vue. Elle

---

<sup>710</sup> IHIMAERA Witi, *The Rope of Man*, p. 288. Proposition de traduction : « *Une gigantesque rivière chatoyante[...] une rivière qui vient de nulle part et s'éloigne par quelque sombre voie très loin au-delà de la chambre dans laquelle il se trouve. C'est la plus belle chose qu'il ait jamais vue. Elle est parcourue de longs rayons de couleurs différentes, comme un magnifique arc-en-ciel. Il y a des voix dans la rivière et ces voix l'appellent.* »

<sup>711</sup> WRIGHT Alexis, « *Le pacte du serpent* », *op. cit.*

s'ouvre sur ce qui se présente comme le mythe d'origine d'un fleuve particulièrement indomptable de la région du Golfe de Carpentarie. La colonisation européenne, dans sa volonté d'asseoir son pouvoir et son implantation, a nommé les lieux et le fleuve à sa guise. C'est un échec : le port fluvial Port D'Arcy est désespérément à sec car, une fois de plus, le fleuve a changé de lit et les hommes subissent les contraintes climatiques de cette région peu hospitalière. Dans ce contexte, seuls les Aborigènes détiennent une connaissance réelle de la région : ils savent le nom immémorial du fleuve, et c'est à l'un d'entre eux, le vieux Norm, qu'est attribuée la connaissance de son fonctionnement. L'opposition entre deux lectures, deux identités, deux histoires du pays dont seule la version aborigène semble efficace réactive la validité du mythe d'origine qui « dit » le pays comme aucun Blanc ne saura le faire. Si seuls les Aborigènes connaissent la région, c'est que l'origine mythique à laquelle ils se réfèrent a plus de validité que toutes les prétentieuses théories européennes.

L'intérêt de cette nouvelle d'Alexis Wright est qu'elle signifie, par l'ironie avec laquelle elle souligne l'inadaptation des Européens à la région, les enjeux du mythe : il est le seul discours historique qui permette de vivre cet espace. Comme dans la nouvelle de Déwé Gorodé, « Affaire classée », la présence et le discours européens sont marqués du sceau de l'impertinence, en ce qu'ils prétendent à une légitimité qu'ils n'auront jamais et que leur ignorance rend précaire leur manière d'habiter les terres qu'ils se sont appropriées. En d'autres termes, le récit de fiction océanien est d'abord le récit de ceux qui savent, qui détiennent une parole ancestrale qu'ils opposent au pouvoir colonial, infondé et donc fragile. Réécrire l'histoire par le truchement de la fiction revient à miner l'être au monde colonial qui s'est imposé de fait.

Toutefois, les récits ne sont pas toujours conçus sous la forme d'un déploiement du temps de l'origine ou du mythe. Parfois, le mythe semble persister dans l'histoire en se réactualisant.

### ***Histoire, série et variations***

Le modèle historique exploité par les récits de fiction océaniens ne relève pas toujours d'un espace-temps océanien en expansion, tel que l'a décrit Bernard Rigo. Il apparaît également sous les traits du temps en spirale, qui lui aussi ouvre la possibilité d'une double circulation, mais interprète le lien du présent au mythe en termes de réactualisation plus que d'une expansion. A bien des égards, il s'agit de deux variantes d'un même modèle : dans les deux cas, le présent est saturé par la présence du passé, sans que la possibilité d'absorber l'inédit ne

se trouve remise en cause. Le présent apparaît comme la synthèse continue du passé jamais aboli et de l'inédit. On le verra, cela soulève la question du syncrétisme à l'œuvre dans les récits océaniens.

Bien des récits invitent à lire le présent des personnages fictifs comme la réécriture des mythes anciens dont il manifeste la prégnance et la récurrence. Dans *Tangi* de Witi Ihimaera, puis dans *The Rope Of Man* en 2005 le deuil du père est associé au mythe d'origine de la vie terrestre et à la séparation de la terre (Papa) et du ciel (Rangi), ouvrant ainsi sur une série ouverte d'interprétations du deuil mythologique ou psychanalytique. Le deuil familial vient répéter celui qui a permis la naissance du monde et donner un sens à la mort, au-delà de la douleur : l'arrachement physique est la condition de la croissance du monde, la vie ne peut se développer dans l'étreinte fusionnelle.

D'autres romans invitent à lire le destin individuel des personnages à la lumière d'éléments mythiques. Le titre du roman de Patricia Grace « *Tu* » renvoie ainsi au nom du Dieu de la guerre maori. L'histoire particulière de la famille de Tuboy, frappée par la malédiction de la guerre peut être lue comme l'actualisation d'une force de destruction qui habite l'homme dès l'origine et ne peut que se répéter au fil du temps, déterminant le cours de l'existence humaine. Plusieurs niveaux de lecture émergent alors : la tragédie de la disparition des frères de Tuboy au cours de la Seconde Guerre mondiale peut trouver son origine dans le traumatisme de la Première Guerre mondiale d'où leur père est revenu blessé et fou, mais aussi, plus loin, dans un goût de l'aventure guerrière qui détermine la personnalité des jeunes gens et les pousse dans les bras de « Tu ». Le même type de perspective se dessine dans le roman d'Alan Duff, *Once Were Warriors* : si la cérémonie de deuil (*tangi*) de la petite Grace renvoie les Maori à leur identité ancestrale de guerriers,<sup>712</sup> le titre du roman invite à reconnaître la résurgence de cette identité dans d'autres phénomènes qui affectent les personnages. Ainsi, la violence absurde qui règne au sein de la famille peut-elle être interprétée comme la réactualisation, vaine et vide de sens, d'une manière d'être au monde qui ne trouve plus à s'exprimer.

De même, dans le roman de Chantal Spitz *L'Île des rêves écrasés*, l'engagement des jeunes polynésiens dans la Première Guerre Mondiale est interprété comme la résurgence d'une identité maohi ancestrale. Les femmes ne s'y trompent pas, elles qui connaissent leurs maris et leurs fils :

---

<sup>712</sup> DUFF Alan, *Once Were Warriors*, *op. cit.*, p. 127.



*Les mères et les femmes, quant à elle, sentent monter du fond de leur corps la sourde angoisse du départ et de la mort [...]. Elles n'imaginent pas un instant que leurs hommes, fils d'explorateurs et de guerriers, resteront sourds à cet appel de l'aventure. Avant même la fin de la nuit, elles savent dans leurs entrailles que nombreux seront ceux qui se laisseront charmer par ce chant de sirène. Partir sur des vaisseaux, traverser les océans et aborder une nouvelle terre : l'aventure des glorieux Pères !<sup>713</sup>*

L'histoire des hommes se présente ainsi comme une réactualisation de l'*ethos* des ancêtres, voire de celui des Dieux dont la lignée des hommes est issue.

La nouvelle de Déwé Gorodé « Utê Mûrûnû » se construit sur ce modèle de développement historique, avec la réactualisation, différente à chaque génération, d'un même *ethos* féminin dont Kaapo, « la princesse de légende kanake », est présentée comme l'archétype. Fille aînée du clan dans les traditions orales du centre et du nord de la Grande-Terre, Kaapo devient dans la nouvelle de Déwé Gorodé une icône de la résistance féminine. Plus globalement, une partie du personnel narratif des nouvelles et du roman de Déwé Gorodé semble trouver son origine dans une riche intertextualité nourrie par les traditions orales : la figure de la grand-mère qui recueille l'enfant par exemple est récurrente dans bien des récits comme dans les nouvelles de Déwé Gorodé : « Utê Mûrûnû », « Où vas-tu Mûû ? » par exemple. Cette figure, le plus souvent protectrice, peut d'ailleurs voir sa valeur s'inverser lorsqu'elle se fait instrument de vengeance, dans « Où vas-tu Mûû ? » ou lorsqu'elle se révèle être une mère *tibo*, une ogresse ou une sorcière dévoreuse d'enfant, soumise à un pouvoir maléfique, comme dans *L'Épave*. Alors que leur grand-mère leur raconte des histoires d'ogre et de mère *tibo*, une des petites filles prend peur et accuse sa grand-mère d'être une *Tibo*. Cette dernière lui répond :

*Je ne suis pas la mère Tibo. Je suis l'ogre du cimetière des pirogues qui cherche une petite fille pour l'emmener avec moi sur une épave, loin, très loin sur la mer houleuse.<sup>714</sup>*

La nuit suivante, la petite Léna se réveille pour s'apercevoir que sa grand-mère est visitée par un mystérieux « lutin grenadine » auquel elle semble soumise. Le lendemain matin, la fillette que la grand-mère avait effrayée la veille est tombée malade. Elle meurt quelques jours plus tard. Dans tout le roman, le motif de la dévoration de l'enfant, caractéristique de bien des contes, symbolise le viol ou l'inceste. La grand-mère est ici une réactualisation de cette figure légendaire, sous les traits d'une femme soumise au pouvoir sexuel masculin et prête à y sacrifier les enfants. Comme dans de nombreux contes, la sorcière n'est pas immédiatement

---

<sup>713</sup> SPITZ Chantal, *L'Île des Rêves écrasés*, p. 37.

<sup>714</sup> GORODE Déwé, *L'Épave*, p. 96.

reconnaissable : cachée sous les traits d'une jeune femme ou d'une aimable grand-mère, elle ne révèle sa véritable identité que lorsque sa victime n'a plus aucune chance de lui échapper.

L'ambivalence des personnages féminins de Witi Ihimaera pourrait bien trouver également sa source dans ce terreau mythique : le personnage de Tiana dans *The Matriarch* et *The Dream Swimmer* recèle la même ambivalence que la déesse de la mort, Hine Nui Te Po. Source de vie, puisqu'elles sont mères, elles sont également liées à la mort : Hine-Titama devient Hine Nui Te Po, la déesse de la mort, alors que Tiana, par sa violence, incarne une figure très inquiétante. Le destin de Tiana est étrangement proche de celui de Hine Titama et leur violence, leur puissance mortifère semble avoir la même source : c'est la honte d'avoir été abusée par son père, Tane, qui transforme Hine-Titama, la première fille, en Hine-nui-te-po, la déesse de la mort. De la même façon, le narrateur de *The Dream Swimmer* comprend en enquêtant sur le passé mystérieux de sa mère, que celle-ci a très probablement été abusée et maltraitée par son père adoptif, Whiro.<sup>715</sup>

On retrouve ce type d'assimilation des personnages à des entités mythiques dans le roman *Potiki*. Hemi est associé à la terre et Roimata au ciel – ce qui inverse le schème traditionnel puisque Ranginui, le ciel, est le père, et Papatuanuku, la terre, est la mère.<sup>716</sup> De façon plus évidente encore, Toko est associé à Maui, dont il semble actualiser l'existence et les qualités. L'identité des personnages se trouve ainsi renforcée par des références mythiques qui insistent sur la singularité de leur caractère. Toutefois, comme l'a montré Sonia Lacabanne,<sup>717</sup> dans ce roman de Patricia Grace domine un syncrétisme des références maori et chrétiennes.

La caractérisation des personnages, en renvoyant à des archétypes mythiques, engage le sens de l'histoire. Le destin des personnages est éclairé par les significations du mythe qui viennent nourrir une interprétation. L'histoire ainsi figurée n'est plus seulement le fruit de rapports économiques, sociaux et politiques, comme le postule l'historiographie, mais aussi la réactualisation d'archétypes mythiques qui engagent le sens de l'existence humaine.

Cependant, on ne peut réduire la mise en scène du destin historique des personnages océaniens à la réactualisation de structures mythiques exclusivement océaniques. Ainsi, dans *Potiki*, Patricia Grace associe au mythe de Maui la référence chrétienne comme pour illustrer le syncrétisme qui s'est opéré dans la compréhension de l'homme et de son devenir

---

<sup>715</sup> IHIMAERA, *The Dream Swimmer*, pp. 58-59. Il est intéressant de noter que Whiro est une personne mythique associé à l'origine du mal. Voir ORBELL Margareth, *The Illustrated Encyclopedia of Maori myth and Legend*, Canterbury University Press, 1995, réed. 1999, pp. 248-249.

<sup>716</sup> ORBELL Margaret, *op. cit.* p. 133 et 146-147.

<sup>717</sup> LACABANNE Sonia, « Mysticism in *Potiki* : Patricia Grace's Art of storytelling, *Religion et sacré en Océanie*, pp. 233-245.

historique. Les mythes importés par la colonisation se sont mêlés intimement à ceux des premiers habitants, pour fonder une nouvelle lecture des destins humains.

## **10.6. Confrontation ou syncrétisme ?**

Si la relecture de l'histoire à la lumière des mythes et d'une conception du temps océaniques constituent une tentative originale pour se réapproprier le sens de l'histoire, il ne faut cependant pas oublier que les récits ne s'affranchissent pas entièrement des références et des grilles de lecture occidentales. Dans la plupart des cas, ils affichent d'ailleurs ces références. Toutefois, en ce qui concerne la place qui leur est assignée, les stratégies narratives ne sont pas identiques. Ce qui paraît évident, c'est qu'au travail esthétique des œuvres qui mêlent, juxtaposent, confrontent les paroles, les discours, les représentations du monde et de l'histoire correspondent des enjeux éthiques qui interrogent l'histoire océanique récente et, bien entendu, l'impact occidental sur les sociétés et les cultures de la région.

Certains récits semblent donc confronter des lectures occidentales et océaniques du monde, alors que d'autres font le choix d'une forme de syncrétisme.

La coexistence de deux lectures du monde apparaît de façon particulièrement marquante dans le roman de Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés*. Si bien souvent les mythes d'origine ouvrent les récits, dans ce roman, on se trouve confronté à deux récits d'origine : le premier en langue maohi évoque le récit fondateur de Taaroa, alors que le second reproduit la genèse biblique. Comment interpréter ce double prologue ? S'agit-il de présenter le second comme une « traduction culturelle » du premier, qui le réinvestirait du même coup de toute l'aura du discours judéo-chrétien, lui attribuant le même statut et la même prétention à la vérité ? S'agit-il d'une mise en concurrence ou au contraire de la reconnaissance d'un double héritage ? Bernard Rigo a souligné les problèmes d'interprétation que posait la coexistence de ces deux récits d'origine :

*Reste que ces deux textes liminaires laissent perplexe : on ne sait pas trop s'ils ont été choisis pour suggérer un parallélisme, voire une analogie ou, au contraire, une différence essentielle. Dans les deux cas, c'est un peu comme si le caractère reconnu sacré du second restituait, grâce à la communauté du thème, la sacralité et la dignité du premier. Ta'aroa vaut bien Jehovah, voire est Jehovah – ou, pour s'en tenir à l'ordre de présentation, Jehovah est peut-être l'équivalent de Ta'aroa.<sup>718</sup>*

---

<sup>718</sup> RIGO Bernard, *op. cit.*, p. 280.

Mounira Chatti s'interroge quant à elle sur l'absence de traduction du chant de la création maohi et se demande si elle est « *le signe d'une affirmation identitaire maohi qui repose sur le mythe de la pureté.* »<sup>719</sup> : le récit ne pourrait être traduit dans une autre langue sans être défiguré, la seule traduction possible serait alors d'aller chercher un équivalent culturel dans les récits de « l'autre », qui donne la mesure de la dignité et du sacré. Dans cette perspective, on retrouverait une opposition binaire entre une lecture polynésienne du monde et une lecture occidentale.

L'interprétation oscille donc entre une opposition radicale des univers linguistiques culturels « incommunicables » et, au contraire, le postulat d'un syncrétisme qui accepterait une double origine, une double filiation du récit.

Dans son analyse, Bernard Rigo souligne cependant que le choix de ces deux récits permet de « *mettre le doigt sur quelque chose d'essentiel : non pas sur la comparaison entre Jéhovah et Ta'arora mais sur le rapport même du monde au divin.* »<sup>720</sup> Il montre que le rapport polynésien au divin est fondé sur la continuité et la réciprocité, liées à la « double circulation » dont nous avons parlé – et qui diffère profondément de la conception chrétienne. L'arrivée du christianisme, intégré pour des raisons stratégiques, a donc impliqué la réinterprétation du discours chrétien dans un cadre de pensée polynésien. B. Rigo rappelle que de nombreux commentateurs ont mis l'accent sur le fait que l'Ancien Testament et son Dieu d'Alliance se prêtaient mieux à ces relectures, ce qui explique le succès des mouvements millénaristes de résistance au pouvoir colonial qu'évoquent, par exemple, les romans de Witi Ihimaera. Ainsi, quelle que soit l'intention exacte de Chantal Spitz, souligner la divergence du rapport au divin ou au contraire relire la genèse judéo-chrétienne à la lumière du « *chant de création maohi* », ne modifie pas l'enjeu fondamental de ces prologues : ils manifestent un rapport polynésien au monde et au divin, jusque dans sa capacité à absorber un discours exogène pour se l'approprier. La seule coexistence d'ailleurs des deux prologues représente une rupture avec la perspective chrétienne : plus de Dieu unique, mais des manifestations plurielles du divin, reliées dans la continuité du récit de fiction au destin historique des hommes.

On se trouve ainsi devant des récits de fiction qui semblent affirmer une appropriation océanienne d'éléments culturels importés plus qu'ils ne postulent un métissage culturel ou une « hybridité ». La logique à l'œuvre dans les romans de Witi Ihimaera va bien dans ce sens et propose une vision océanienne du monde. Celle-ci peut s'exprimer de façon patente

---

<sup>719</sup> CHATTI Mounira, *op. cit.*, p. 222.

<sup>720</sup> RIGO Bernard, *op. cit.*, p. 281.

sous la forme d'une confrontation des modèles historiques, ce que semblent indiquer deux procédés omniprésents dans les récits : la fréquence des ruptures narratives qui juxtaposent les voix et les perspectives sans vraiment les réunir et la prégnance de l'ironie.<sup>721</sup>

Mais même lorsqu'il y a, en apparence, manifestation d'un syncrétisme, Witi Ihimaera insiste sur la nécessité de reconnaître l'affirmation d'une perception du monde et de l'histoire maori plutôt que de se réfugier derrière l'argument, rassurant puisqu'il suppose que le colonisateur fait désormais partie du colonisé, d'un métissage socioculturel né du procès colonial. Il décrit dans plusieurs de ces romans la maison commune de Rongopai, érigée en 1887 en l'honneur du prophète Te Kooti et connue pour ses peintures qui ont remplacé les sculptures traditionnelles. A propos d'une représentation maori d'Adam et Eve qu'on peut y voir, il écrit :

*There are no passive representation of the first man and woman. This Adam and Eve come out fighting. In particular, they defy the old interpretation that Rongopai depicts the blending of Maori and Pakeha worlds, a new world of two races joining. The paintings were once seen as symbolising the twilight years of the maori, but these are interpretations which come from a colonised mind. Decolonise that same mind and you will see the paintings for what they really are : petroglyphs of resistance, iconograph of resilience, statements of Maori surviving within the colonial world. Te Whamau a Kai pana pana maro.*<sup>722</sup>

L'évocation de ces peintures, qui témoignent de l'intégration d'un héritage judéo-chrétien et de pratiques esthétiques occidentales au sein de la culture maori doit être reliée aux références récurrentes à la religion *Ringatu* qu'on trouve dans les romans de Witi Ihimaera. Mais loin d'illustrer une christianisation de l'*ethos* maori, l'évocation de cette peinture chez Witi Ihimaera renvoie plutôt à une appropriation maori des motifs judéo-chrétiens : le foyer culturel et éthique à partir duquel se reformulent une expérience et une lecture du monde reste fondamentalement maori, quoiqu'il absorbe des références exogènes. Dans le roman de Patricia Grace, *Baby No-Eyes*, se manifeste la même irréductibilité de l'*ethos* Maori, évoqué dans les termes d'une « wildness » qui a résisté à la « goodness » imposée par la colonisation et ressurgit pour déterminer le caractère et les choix de vie des personnages contemporains.

---

<sup>721</sup> Voir *supra*, les analyses des chapitres 5 et 8.

<sup>722</sup> IHIMAERA Witi, *Whanau II*, Reed Publishing, Auckland, 2004, p. 176. Proposition de traduction: « Il n'y a pas de représentation passive du premier homme et de la première femme. Cet Adam et cette Eve se révèlent combattifs. En particulier, ils défient la vieille interprétation selon laquelle Rongopai dépeint le mélange des mondes maori et pakeha, un nouveau monde où les deux races s'unissent. Il fut un temps où ces peintures étaient comprises comme symbolisant les années de crépuscule des Maori, mais ce sont là les interprétations d'un esprit de colonisé. Décolonisez ce même esprit et vous verrez ces peintures pour ce qu'elles sont véritablement : des pétroglyphes de résistance, des icônes d'endurance, et autant d'affirmations de la survie des Maori au sein du monde colonial. Te Whamau a Kai pana pana maro. »

D'autres romans semblent manifester un syncrétisme plus apaisé, sans que l'une ou l'autre des influences ne soit en mesure d'absorber l'autre. C'est le cas dans le roman de Patricia Grace, *Potiki*. Comme l'a montré Sonia Lacabanne,<sup>723</sup> les références au mythe polynésien de Maui voisinent avec les références au Christ. Fils de l'humble Marie, on ne sait pas bien qui est son père : le vieux Joseph, un marginal, ou les dieux du *wharenui* qu'entretient Marie. Corps handicapé et martyrisé, Toko est doté de pouvoirs extraordinaires et son sacrifice fait de lui, dans la mort, le protecteur de sa communauté. Les personnages n'apparaissent pas menacés par l'apport de divers modèles culturels, mais en sortent plutôt enrichis. Ainsi Toko est-il à la fois une figure profondément polynésienne – celle de Maui, le demi-dieu rusé, le benjamin de grand talent – et une figure christique. Les deux interprétations sont difficilement isolables, la lecture chrétienne et la lecture polynésienne se nourrissant l'une l'autre. S'il y a bien une menace qui vient de l'extérieur, elle est le fait de promoteurs immobiliers sans scrupules qui vouent un culte au dieu dollar et méconnaissent le prix des vies humaines. La menace n'est donc pas interne à la communauté, qui a su trouver un équilibre autour de valeurs endogènes et exogènes, elle est plutôt le fait de ceux qui ne savent pas s'ouvrir à la présence de l'autre.

Chez Déwé Gorodé, on repère également des fonctionnements syncrétiques qui dessinent de grands rapports de force entre les groupes sociaux. La pièce, encore inédite, *Kanaké 2000* en est sans doute le meilleur exemple. Affichée comme une réécriture du mythe de Kanaké – déjà exploité par Jean-Marie Tjibaou et G. Dobellaere<sup>724</sup> – cette pièce apparaît également comme le récit, élevé au plan symbolique, d'événements politiques contemporains. Dans le même temps, elle emprunte à des modèles dramatiques préexistants et les références culturelles en jeu semblent multiples. Un personnage féminin occupe une place centrale dans cette pièce, au cœur d'un combat fratricide qu'elle essaie, en vain, d'éviter. Tout comme le personnage de Corilen, jeune fille en révolte contre son père, un chef qui incarne une raison « sociale » dans la pièce de Pierre Gope *Où est le Droit ? Orokonetit ?*,<sup>725</sup> le personnage de Déwé Gorodé peut être lu comme une icône de la résistance féminine, une nouvelle Antigone qui s'érige contre un ordre masculin incapable d'enrayer la violence mortifère. Ce personnage se trouve ainsi au carrefour de plusieurs traditions culturelles, incarnant un archétype féminin défini par son respect de la vie, confrontée à un contexte historique qui l'amène à renoncer à son humilité pour exprimer sa révolte. La conjugaison d'un mythe kanak et d'un mythe

---

<sup>723</sup> LACABANNE Sonia, *op. cit.*, p. 241.

<sup>724</sup> DOBELLAERE Georges et TJIBAOU Jean-Marie, *Kanaké*, *op. cit.*

<sup>725</sup> GOPE Pierre, *Où est le droit ? Okorenetit ?*, *op. cit.*

occidental amène ici une relecture de l'histoire qui déplace l'accent vers des rapports de force restés dans l'ombre, par exemple l'opposition d'une éthique féminine et d'une éthique masculine. Toutefois, il serait réducteur d'interpréter ce syncrétisme comme une influence occidentale sur l'approche kanak de l'histoire : il permet aussi bien de mettre à jour et de motiver une opposition latente et essentielle entre le monde masculin et le monde féminin kanak, leur manière d'être au monde et de s'inscrire dans le temps.

Quoi qu'il en soit des références qui construisent les personnages, elles ne s'intègrent pas moins dans une lecture kanak de l'histoire et du monde, et plus précisément encore une lecture kanak et féminine. Ainsi, ce qui importe, c'est moins le caractère syncrétique ou « métissé » d'une identité que la capacité d'un discours à dire le monde et l'histoire d'un point de vue singulier qui ne saurait être rabattu sur aucun autre. Les influences culturelles peuvent être multiples, la vision du monde et les modélisations de l'histoire que proposent les récits de fiction océaniens restent orientées par un point de vue particulier qui ne se confond pas avec les autres.

Au total, on mesure à quel point l'enjeu majeur que des récits restent de figurer et d'explorer un rapport au monde ou à l'histoire qui soit proprement océanien. Pour y parvenir les stratégies divergent. Certains textes proposent une opposition binaire entre des manières d'être au monde occidentales et océaniques. Cette configuration a le mérite d'être très didactique, et d'inscrire la représentation du monde océanien dans un héritage esthétique et éthique facilement identifiable : celui de l'âge d'or, de l'harmonie primitive avec la nature et de l'éternel présent. La limite de cette approche au regard de la représentation de l'histoire est qu'elle interdit tout dynamisme et fige la représentation des sociétés océaniques.

Un grand nombre de récits renoncent à ces représentations et préfèrent explorer les figures d'un espace-temps océanien qui permette de figurer à la fois la singularité d'une manière d'être au monde et le dynamisme historique océanien. Ils font émerger ainsi des modèles de compréhension de l'histoire inédits, fondés sur la résurgence et l'expansion des modes d'interprétation du monde que constituent les mythes d'origine et l'*ethos* dont ils sont porteurs.

En inscrivant l'intrigue dans le cadre d'un espace-temps océanien, les récits manifestent ainsi le pouvoir de l'*ethos* océanien de s'approprier et de « digérer » des processus historiques générés par les contacts exogènes et de les intégrer dans une configuration de l'histoire qui fasse sens d'un point de vue océanien.

## Conclusion de la troisième partie.

Les romans et nouvelles océaniens travaillent, à travers la représentation de l'action humaine, de la responsabilité historique individuelle et collective, mais aussi à travers les configurations de l'espace et du temps, une philosophie de l'histoire. Cependant, les œuvres proposent des représentations très différentes, qui renvoient à autant de modélisations de l'histoire.

Certains récits, comme ceux de Chantal Spitz, font le choix d'une représentation que l'on pourrait qualifier de didactique, au sens où elle semble avoir pour fonction majeure d'opposer au modèle occidental une image unifiée et harmonieuse de la société océanienne. Elles tendent ainsi à promouvoir une conception essentialiste de l'identité océanienne qui ne paraît sensible à la durée que dans la mesure où elle peut subir des chocs destructeurs. La vision de l'histoire que construisent ces récits est profondément pessimiste : à l'atemporalité heureuse de la société ancienne s'oppose le récit du désastre et de la chute qui détruit les personnages en les arrachant à leur monde et à leur « *rêve* ».

D'autres récits manifestent davantage le souci de redonner tout son poids à l'initiative historique océanienne et expérimentent les effets de la durée sur le caractère des personnages. Mais la durée dans laquelle s'inscrivent les sujets océaniens n'est pas nécessairement linéaire : de nombreux récits s'efforcent de configurer des expériences originales de l'espace-temps, caractérisé par sa continuité, qu'il soit conçu comme un « *continuum* » en expansion ou une spirale qui autorise une « *double circulation* » entre le présent et le passé, la fin et l'origine. Une telle représentation de l'espace-temps ne peut qu'avoir une incidence majeure sur la philosophie de l'histoire que développent ces récits. La perméabilité du passé, du présent et du futur implique une forme de déterminisme tout à fait particulier : la moindre action a des effets, qui peuvent se répercuter de façon aussi récurrente que durable dans le temps. Pour autant, les équilibres comme les déséquilibres ne sont jamais figés : la « *double circulation* » invite à plonger dans le passé pour comprendre et éventuellement réparer les erreurs qui ont pu être commises. Nous n'avons donc pas affaire à un passé révolu, ouvert aux seules variations que génèrent les interprétations de l'historien. Le passé est une matière aussi vivante que complexe qui informe le destin des vivants et reste ouvert à leurs explorations.



En explorant les ressorts d'une historicité océanienne, les récits de fiction océaniens manifestent un rapport aux traditions dont ils héritent qui ne passe pas exclusivement par une opposition binaire à l'héritage occidental. Ils ne renient pas les apports exogènes et une certaine forme de syncrétisme, mais, ils se les approprient à partir d'un point de vue et une inscription dans le temps et l'espace océaniens. Cette réappropriation passe notamment par une réinterprétation et une réorganisation des frontières entre les genres dont les enjeux sont aussi bien éthiques qu'esthétiques. La fiction rend ainsi à l'identité océanienne - ou à l'*ethos* océanien - tout son dynamisme et sa force de vie en lui permettant de reconnaître sa propre diversité intérieure.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Les récits de fiction qui ont jalonné notre parcours tout au long de cette étude ont confirmé l'une des observations qui nous avait amené à nous intéresser aux relations entre histoire et fiction : le passé et l'histoire apparaissent en effet comme des préoccupations essentielles pour une grande majorité d'œuvres océaniques. On ne saurait s'en étonner, si l'on considère, comme Jean Bessière, que la « *réappropriation de l'Histoire* » est l'un des enjeux fondamentaux des littératures dites « *émergentes* » :

*Les jeux sur l'Histoire, les faits, les personnages de l'Histoire, sur la symbolique conventionnelle qui leur est attachée, la réinvention de l'Histoire, ne valent pas essentiellement comme des allégories [...] mais comme des fictions de réappropriation de l'Histoire, qui se savent fictions et qui ont pour fonction d'ouvrir la symbolique de l'Histoire et de donner cette ouverture comme la propriété possible de tous les agents d'une culture.*<sup>726</sup>

L'enjeu des représentations de l'Histoire et du passé n'est donc pas de donner à voir une vision figée ou pittoresque dont les valeurs et les significations sont déjà acquises, devenues les « *lieux* » d'une mémoire nationale qui peut se permettre de laisser aux historiens professionnels le soin de sonder le passé. Dans le contexte océanien, comme dans d'autres contextes où l'on assiste à la confrontation de plusieurs cultures ou manières d'être au monde, c'est-à-dire aussi de rapports divergents au temps et à la mémoire, l'histoire est l'enjeu crucial d'une reformulation collective des identités. Les représentations dont elle est l'objet, qu'elles s'apparentent à des mythes positifs et atemporels ou à une critique en règle des représentations exogènes, engagent du même mouvement une représentation de soi, de son origine, des éléments constitutifs de son passé, de son destin, bref, de tout ce qui constitue l'identité : ce par quoi elle perdure dans le temps (*mêmeté*) et se réfléchit elle-même (*ipséité*).<sup>727</sup> Les récits de fiction travaillent ces deux pôles de l'identité : la mise en scène diachronique d'une continuité individuelle ou collective, à travers le destin des personnages, est associée à un travail critique de réflexion sur ce qui constitue l'histoire de ces

---

<sup>726</sup> BESSIERE Jean, « Penser les littératures émergentes : émergence et institution symbolique », *Littérature d'émergence et mondialisation*, FAESSEL Sonia et PEREZ Michel eds., eds In Press, Paris, 2004, pp. 47-65, pp. 56-57.

<sup>727</sup> RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, pp. 140 & sq.

personnages, ses ruptures, ses faux-semblants, ses oublis. En plaçant l'histoire au centre de son travail de configuration, le récit de fiction engage du même coup le lecteur dans une réévaluation de ses représentations au cours de la troisième phase de la *mimésis*, la « *refiguration* » définie par Paul Ricoeur, qui relève de l'activité du lecteur. L'impact de cette refiguration est d'autant plus puissant que, comme nous l'avons noté dans le chapitre 6, la fiction ne se prive pas de jouer sur l'ambiguïté référentielle des représentations qu'elle offre au lecteur : les différents modes de référence au passé qu'elle mobilise et les attentes du lecteur se combinent pour rendre tout à fait complexe la réception des textes. S'ils ne cessent d'appartenir au domaine de la fiction, ils ne se privent pas de donner à penser comme « *vraies* » un certain nombre d'assertions et de représentations du passé et de produire ainsi un discours sur l'histoire.

Quels sont donc les principaux aspects de la refiguration de l'histoire engagée par les récits de fiction ? Lorsqu'elle représente l'histoire et le passé, on l'a vu, la fiction interroge les événements que nous jugeons assez significatifs pour être « historiques » en même temps que le point de vue à partir duquel ils sont représentés. Les récits de fiction océaniques réinterprètent ainsi les contenus et les points de vue sur le passé colonial en fonction d'un vécu océanique. Mais lorsqu'elle s'empare de l'histoire, la fiction ne se contente pas de proposer un changement de perspective : elle questionne également ce qui peut être tenu pour historique. Elle vise ainsi à affirmer l'historicité du passé précolonial – souvent méconnu, voire dénié par une approche européocentriste, mais aussi à rendre toute leur dignité et tout leur poids à des références mythiques ou historico-mythiques qui fondent et modèlent l'histoire des hommes. Les substrats mythiques ouvrent des pistes de lecture de l'aventure humaine proprement océaniques en même temps qu'ils engagent une redéfinition du concept même d'histoire, sur deux plans au moins.

- Les frontières de ce qui vaut pour de l'histoire se trouvent renégociées puisque les références mythiques intègrent au champ historique ce qui relève pour les scientifiques de la légende, et valident ainsi de nouvelles causalités, liées par exemple à l'influence des ancêtres ou du monde des esprits.
- La structuration spatio-temporelle de l'histoire se trouve d'emblée modifiée par la persistance et les manifestations du mythe. Elles impliquent en effet une conception non linéaire du temps, dans laquelle un *ethos* se réactualise régulièrement, en variant au gré de circonstances nouvelles. Les procès historiques ne sauraient donc être compris comme le résultat de causes qui doivent être recherchées dans un passé plus

ou moins proche : ils puisent leur origine et leur sens dans des identités et interrelations anciennes et fondatrices.

Le mythe devient ainsi une matrice narrative et sa récurrence implique une triple temporalité qu'a analysée Gabriel Poëdi.<sup>728</sup> Il identifie en effet trois niveaux de lecture du conte ou du récit : un niveau linéaire, attaché au seul procès narratif, un niveau cyclique, qui identifie la rémanence dans le présent de configurations plus anciennes et un niveau de lecture mythique, qui relève du temps absolu et révèle une vérité de l'être. Une nouvelle telle qu'« Affaire classée » de Déwé Gorodé illustre parfaitement ces trois niveaux de lecture, articulées sur trois temporalités au sein du récit. Plus encore, dans cette nouvelle, la narratrice crée un mythe : celui de la fille du feu bafouée qui révèle les caractères fondateurs de la relation coloniale, faite de violence, de mensonge, de trahison et de vengeance, voués à se répéter au fil du temps. Le mythe ne relève donc pas nécessairement d'un « temps d'avant » immémorial : il peut très bien émerger d'un contexte contemporain et faire surgir dans l'histoire la récurrence d'attitudes et d'interrelations nouvelles. Il se constitue ainsi en matrice et grille de lecture historique.

Nombreux sont ainsi les récits de fiction océaniens qui explorent un espace-temps au sein duquel le passé n'est jamais aboli et se réactualise ou se prolonge sans cesse dans le présent. Il en découle une conception de l'histoire profondément originale, à la fois dynamique et récurrente, ouverte à une double circulation qui autorise l'homme à se faire un passé en même temps qu'il se fait un avenir. Une telle conception de l'histoire engage également une vision particulière du déterminisme et de la fatalité. Si, comme l'écrit Witi Ihimaera « *il y a toujours un prix à payer* »,<sup>729</sup> en revanche, le passé reste toujours ouvert à une exploration active visant à rétablir des équilibres rompus ou mis à mal et qui menacent le présent. Des visions profondément pessimistes d'un procès historique voué à la dégradation<sup>730</sup> coexistent ainsi avec des représentations plus optimistes dans lesquelles les personnages réactualisent dans le présent une éthique qui les préserve de tout risque de déperdition,<sup>731</sup> ou bien parviennent à identifier les origines d'une fatalité qui se déchaîne et à rétablir un équilibre favorable.<sup>732</sup> Dans tous les cas, la connaissance et la libération du passé sont des facteurs déterminants de survie et de régénération.<sup>733</sup>

---

<sup>728</sup> POEDI Gabriel, *Essai de réflexion sur le conte kanak*, inédit, archives familiales.

<sup>729</sup> IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, p. 99.

<sup>730</sup> GORODE Déwé, « La saison des pommes kanakes » par exemple.

<sup>731</sup> GORODE Déwé, « Uté Mûrûnû ».

<sup>732</sup> IHIMAERA, *The Matriarch* et *The Dream Swimmer*.

<sup>733</sup> GRACE Patricia, *Baby No-Eyes* ou *Potiki*.

Il faut apporter cependant des nuances à ces analyses, car tous les récits de fiction océaniens ne figurent pas un espace-temps et une conception spiralée de l'histoire. Comme nous l'avons observé dans le bilan proposé par le chapitre 10, certaines œuvres, comme celle de Chantal Spitz, font le choix d'une représentation plus binaire et didactique qui oppose à l'éternité heureuse du monde ancien une chute dans l'histoire dévastatrice, à l'harmonie sereine de la personnalité maohi une perte de soi destructrice. D'autres mettent l'accent sur une approche tragique de l'histoire depuis les premiers contacts européens : c'est particulièrement le cas dans l'œuvre d'écrivains aborigènes tels que Mudrooroo ou Alexis Wright où l'irruption européenne représente le début d'un inexorable désastre. Leurs récits rendent ainsi compte de la politique génocidaire dont on été victimes les Aborigènes, et mettent en scène l'histoire des morts et des survivants.

Les choix divergents des écrivains océaniens renvoient ainsi à des enjeux éthiques qui ne se superposent pas. Le récit du désastre, chez les écrivains aborigènes, semble l'une des seules manières de donner une forme narrative et poétique à une histoire d'une extrême violence. La promotion d'une représentation atemporelle et idyllique du monde océanien ancien, dans une œuvre comme celle de Chantal Spitz, semble avoir des enjeux didactiques : il s'agit d'affirmer face au modèle occidental dominant une représentation forte, tant sur le plan éthique qu'esthétique, d'une identité maohi ancestrale harmonieuse et sereine. Une telle représentation, anhistorique, a pour fonction ultime de contester l'influence européenne.

Les récits de fiction qui configurent une histoire plus complexe et dynamique visent eux aussi dans bien des cas une contestation des discours européens, en réaffirmant l'historicité et la vitalité océaniques, longtemps disqualifiées. Mais ils ne sauraient se limiter à cette fonction d'opposition : en retravaillant le concept d'histoire, les modèles explicatifs et les conceptions de l'agir humain sur lesquelles ils s'appuient, mais aussi sa structuration spatio-temporelle, les récits océaniques se détachent d'un rapport frontal et exclusif à l'altérité occidentale. Bien entendu, le poids de l'histoire coloniale ne permet pas d'occulter la présence encombrante de l'autre qu'est l'Européen. Mais se recentrer sur une problématisation océanique du temps, de l'espace, de l'action humaine, bref de tout ce qui construit la notion d'histoire, engage les récits dans une réflexion qui a pour objet une identité océanique positive. Il s'agit alors de récuser une définition de l'identité océanique en négatif et en opposition à une autre manière d'être au monde, en l'occurrence occidentale. Ces récits réalisent ainsi les attentes d'Albert Wendt, particulièrement critique vis-à-vis des discours qui dénie le dynamisme des cultures et de l'histoire océanique :

*Colonialism has changed us radically but I don't support the outmoded and racist theories, such as the fatal impact theory [...] All cultures are becoming, changing, in order to survive, absorbing foreign influences, continuing, growing. But that doesn't mean they become any less Samoan or any less Tongan. [...] Our story of the Pacific is that of marvellous endurance, survival and dynamic adaptation, despite enormous suffering under colonialism in some of our countries. We have survived through our own efforts and ingenuity. We have indigenised much that was colonial or foreign to suit ourselves, creating new blends and forms. We have even indigenised Western art forms, including the novel.*<sup>734</sup>

L'enjeu éthique de nombreux récits de fiction est bien de penser et reformuler une conception de l'espace-temps, de l'histoire, du monde, contemporaine et océanienne. Qu'ils se nourrissent en partie d'emprunts exogènes ne les rend pas moins « océaniens » : ces récits récuse ainsi une conception essentialiste et figée de la culture, pour y substituer une approche fondée sur une éthique : il n'y a pas une identité océanienne pure et authentique, mais des manières indissociablement historiques (soumises à variation) et culturelles (héritées et réactualisées) de négocier un rapport contemporain au monde.

L'idée d'une « *absorption* » des influences exogènes par les cultures océaniques, et en particulier des écrivains océaniques est fondamentale car elle récuse en partie l'approche postcoloniale : il serait extrêmement réducteur de limiter la production littéraire océanienne à une riposte à la domination occidentale. Les productions culturelles océaniques sont avant tout et logiquement préoccupées d'elles-mêmes, de leur identité, de leur histoire et de leur devenir au sein de leur propre société. Elles manifestent aussi leur capacité, comme toute culture, à produire une interprétation du monde en fonction de leurs propres critères de compréhension et d'évaluation. Bon nombre de récits de fiction ménagent ainsi des ouvertures qui viennent exprimer un point de vue singulier sur le monde. Dans son recueil de nouvelles *Small Holes in the Silence*, Patricia Grace situe certaines histoires dans d'autres pays que la Nouvelle-Zélande : les nouvelles « Doll Woman » et « To Russia with Love » se déroulent ainsi en Russie, l'une exprimant le point de vue d'une narratrice originaire de Nouvelle-Zélande sur le pays qu'elle visite, l'autre adoptant le point de vue d'une femme

---

<sup>734</sup> WENDT Albert, « Introduction », *Nuanua*, p. 3. Proposition de traduction : « *Le colonialisme nous a radicalement changés, mais je ne soutiens pas les théories racistes et démodées telle que la théorie de l'impact fatal. [...] Toutes les cultures sont en devenir et changent pour survivre tout en absorbant des influences étrangères, tout en se perpétuant et en se développant. Mais cela ne veut pas dire qu'elles sont moins samoanes ou moins tongiennes pour autant. [...] Notre histoire dans le Pacifique est l'histoire d'une endurance formidable, de survie et d'une adaptation dynamique, en dépit d'énormes souffrances dues au colonialisme dans certains de nos pays. Nous avons survécu grâce à nos propres efforts et notre propre ingéniosité. Nous avons absorbé et rendu autochtone la plupart de ce qui était colonial ou étranger pour que cela nous convienne, en créant de nouveaux mélanges et de nouvelles formes. Nous avons même rendu autochtones des formes d'art occidentales, dont le roman.* »

russe sur ses deux visiteurs néo-zélandais et sur leur lointain pays. La nouvelle « Dos Montes... », dont le titre fait référence à Pablo Neruda, clôt le recueil *Uté Mûrûnû* de Déwé Gorodé et met en scène les points de vue croisés d'une Chilienne et d'une Mélanésienne originaire d'Irian Jaya, toutes deux engagées dans une lutte pour la liberté. De même, les romans de Witi Ihimaera réservent toujours de l'espace à des représentations du monde décentrées par rapport au contexte néo-zélandais et au point de vue maori, comme pour mieux inscrire les personnages et leur destin singulier dans le flux du monde. Ainsi, si de nombreux récits de fiction océaniens figurent et explorent leur histoire, cette démarche ne les isole pas du monde mais semble au contraire fonder un point de vue ouvert sur le monde et sa diversité.

La combinaison de l'enracinement dans une origine, du lien insistant à un passé-présent et d'une ouverture sur le monde invite à repenser et clarifier les notions de « *métissage littéraire* » ou d'hybridité souvent convoquées dans l'étude des œuvres issues d'un contexte postcolonial. Si la diversité des emprunts et des héritages ne fait pas de doute, on ne peut que partager les doutes de l'écrivain calédonien Nicolas Kurtovitch quant à la notion de « *métissage culturel* » :

*[...] dans le contexte actuel de la Nouvelle-Calédonie ce rêve ne peut que conduire à des aberrations artistiques et à des formes de domination culturelle bien plus pernicieuses que la domination coloniale.*<sup>735</sup>

Witi Ihimaera semble aller dans le même sens lorsqu'il dénonce les interprétations hâtives qui concluent au mélange des cultures maori et *pakeha* et postulent ainsi l'assimilation du monde maori.<sup>736</sup> A la notion de « *métissage culturel* », Nicolas Kurtovitch préfère celle « *d'interface culturelle* » qui reconnaît et respecte l'identité singulière de chacun tout en favorisant les emprunts et les échanges dans un dialogue continu :

*La pratique de l'interface culturelle, de la reconnaissance, de la vision que nous existons dans un espace aux frontières par bonheur imprécises, où se rencontrent et s'enrichissent les cultures océaniques et occidentales, est cette voie particulière que j'essaie de suivre, qui me conduit à être en constante relation avec l'Autre sans que je veuille pour autant assombrir ma peau.*<sup>737</sup>

Si l'on recourt à la notion d'hybridité, il faut donc partir de l'idée que les emprunts multiples qui construisent les récits océaniens contemporains n'induit pas que ceux-ci soient moins enracinés dans une origine et une histoire qui garantissent la persistance (« *mêmeté* »)

---

<sup>735</sup> KURTOVITCH Nicolas, « Tentation Caméléon et métissage culturel », *Jeunes littératures du Pacifique Sud : réflexion et création*, FAESSEL Sonia ed., G.R.H.O.C. – Université de la Nouvelle-Calédonie, 2004, pp. 64-73, pp. 69-70

<sup>736</sup> IHIMAERA Witi, *Whanau II*, p. 176.

<sup>737</sup> KURTOVITCH Nicolas, *op. cit.*, pp. 70-71.

de leur identité océanienne tout en les ouvrant aux influences du monde qu'ils s'approprient : autrement dit, leur dimension plurielle et syncrétique se fond dans une singularité éthique et esthétique qui leur est propre et n'est assimilable à aucune autre.

On le voit ici, les enjeux éthiques d'une telle approche sont indissociables d'enjeux esthétiques : en même temps qu'ils se recentrent sur des préoccupations et construisent une vision qui leur sont propres, les récits de fiction océaniens élaborent, à partir d'emprunts multiples, une esthétique qui leur est particulière et dessine les contours dans un ensemble littéraire original. Là encore, il ne saurait y avoir contradiction entre affirmation d'une voix singulière et emprunts exogènes.

Le travail esthétique des récits de fiction océaniens se manifeste de façon particulièrement évidente, nous l'avons vu, au niveau des genres : s'ils empruntent les formes narratives de la nouvelle et du roman, c'est pour les remodeler dans un travail systématique de croisements génériques.

Si l'on admet avec M. Bakhtine qu'un genre s'appuie sur un chronotope particulier, mais aussi sur « *un certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles relativement constantes et transhistoriques* », <sup>738</sup> il faut envisager le travail esthétique mis en œuvre par les récits de fiction océaniens à au moins deux niveaux.

Ils engagent d'abord un travail de déconstruction et de recomposition narrative, à la recherche d'outils stylistiques, énonciatifs, narratifs pour reformuler un rapport au temps qui ne relève plus de la linéarité chronologique. En cela, ils rejoignent la préoccupation à la fois éthique et esthétique de bien des récits de résistance à l'impérialisme occidental que Carlos Fuentes a analysée :

*Tout écrivain contemporain essaie, consciemment ou inconsciemment, de vaincre la fatalité de l'ordre successif de l'écriture. [...] il y a dans cette affaire une critique culturelle sous-jacente. A savoir le rejet du temps linéaire propre à l'Occident.* <sup>739</sup>

Les récits de fiction océaniens, à la recherche de conceptions du temps écartées par la domination occidentale, empruntent aux autres littératures émergentes, postcoloniales ou mineures, les expérimentations énonciatives et narratives, telles que le recours à la polyphonie ou une poétique de la discontinuité qui leur permettent de se défaire des configurations spatio-temporelles « classiques » et d'en proposer de nouvelles.

---

<sup>738</sup> GENETTE Gérard, *L'Architexte*, cité par Jean-Yves Tadié. TADIE Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXème siècle*, op. cit., p.246.

<sup>739</sup> FUENTES Carlos, *Territoires du temps*, op. cit., p. 196.



Mais le travail esthétique mis en œuvre par les récits de fiction océaniens ne se limite pas aux dispositions énonciatives et narratives : il relève également d'une exploration et d'une reformulation des genres. Dans les recueils de nouvelles comme dans les romans, les genres coexistent, se succèdent, parfois de façon inattendue, voire se télescopent. Dans tous les cas, la confrontation de genres multiples appelle une réappropriation originale de leurs formes, de leurs registres et de leurs principaux thèmes. Dans son dernier recueil de nouvelles, *Ask the Posts of the House*, Witi Ihimaera engage une véritable révolution des genres. Tout d'abord, le recueil refuse toute unité générique puisque une nouvelle de science fiction (« Dead of Night ») coexiste avec une nouvelle historique (« Medicine Woman »), une nouvelle qui se présente comme un mythe ou une légende de la période précoloniale (« Ihipi ») et des nouvelles réalistes contemporaines (« In the year of Prince Harry » et « Meeting Elizabeth Costello »). Mais plus encore, chaque nouvelle renouvelle les thèmes et les formes caractéristiques du genre auquel elle appartient : ainsi, dans « Dead of Night », le récit de science fiction intègre le langage scientifique, les références cinématographiques en même temps qu'il offre une réinterprétation du continuum espace-temps à la lumière de la cosmologie maori. La nouvelle « Medicine Woman » quant à elle explore le revers de la société coloniale de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en réinventant le genre narratif réaliste : le héros masculin (et européen) disparaît de la scène pour laisser la place à sa très belle épouse - dont il ignore l'ascendance maori mais aussi l'infidélité - et à une guérisseuse maori. La nouvelle éclaire ainsi les faux-semblants d'une histoire sociale et politique conquérante. Dans la nouvelle de Déwé Gorodé « Affaire classée », nous l'avons vu, c'est le registre fantastique qui se trouve remis en question, puisqu'il ne fait sens que dans un contexte culturel occidental moderne. Les codes et les attentes propres aux genres tels qu'ils se distribuent dans la tradition littéraire occidentale sont ainsi systématiquement renégo-ciés.

En réorganisant leur intertextualité, en fonction d'un rapport entre tradition et innovation qui leur est propre, les récits océaniens renouvellent profondément les frontières entre les genres et inventent leur(s) propre(s) histoire(s). Ils semblent ainsi répondre au programme auquel invite l'écrivain maori Wicked Ihimaera dans la nouvelle « Meeting Elizabeth Costello » :

*I am pleased that Elizabeth Costello has said she is not interested in the future of the traditional novel. I repeat, neither am I.*

[...]

*In my own career, I have tried not to participate in the maintenance of the western tradition and its culturally based outcomes. I have tried to escape the western canon and, if I haven't always been successful, I have at last subverted it or bent it out of shapes at times. And I have tried to write in opposition to it, by creating the Alternative Text to the*

*Primary text. How? By writing the indigenous story. The story of Caliban. The story of Man Friday.*<sup>740</sup>

Les représentations de l'histoire, associées à la remise en question de ce qui construit le concept même d'histoire – les représentations de l'agir humain et de l'espace-temps – mais aussi des frontières entre les genres narratifs, de leur fonctionnement et de leur enjeu, contribuent à assigner aux récits de fiction océaniens un rôle majeur : réinventer la tradition, c'est-à-dire l'histoire dans laquelle ils s'inscrivent et redevenir maîtres de leurs discours et de leur destin. Nous pouvons alors conclure avec Wicked Ihimaera :

*All indigenous writers have had to do just this. Escape the frame. Subvert the main discourse. Take the future into their own hands.*<sup>741</sup>

---

<sup>740</sup> IHIMAERA Witi, « Meeting Elizabeth Costello », *Dead of Night*, p. 293. Proposition de traduction: « Cela me fait plaisir qu'Elizabeth Costello ait dit qu'elle ne s'intéressait pas à l'avenir du roman traditionnel, parce que, je le répète, moi non plus. [...] Au cours de ma carrière, j'ai essayé de ne pas contribuer à perpétuer la tradition occidentale et les résultats de sa culture. J'ai essayé d'échapper aux canons occidentaux et, si je n'y suis pas toujours parvenu, j'ai au moins réussi par moments à les renverser et à les faire fléchir et changer de forme. Et par le biais de mes écrits, j'ai essayé de m'opposer à ces canons, en créant le Texte Alternatif face au Texte Premier. Comment ? En écrivant l'histoire autochtone. L'histoire de Caliban. L'histoire de l'Homme Vendredi. »

<sup>741</sup> Ibid., p. 290. Proposition de traduction : « C'est ce que tous les écrivains autochtones ont eu à faire. Echapper au cadre imposé. Subvertir le discours dominant. Prendre leur futur en main. »

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. Œuvres littéraires.

### a) Corpus.

- GORODE Déwé, *Uté Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, Grain de sable, Nouméa, 1994, 93 p.
- GORODE Déwé, *L'Agenda*, Grain de sable, Nouméa, 1996, 111 p.
- GORODE Déwé, *L'Epave*, éd. Madrépores, Nouméa, 2005, 171 p.
- GRACE Patricia, *Mutuwhenua : The Moon Sleeps*, Longman, 1978, rééd. Penguin, 1986, 1995, 155 p.
- GRACE Patricia, *Potiki*, Penguin, Auckland, 1986, 185 p.
- GRACE Patricia, *Potiki : l'Homme-amour*, traduit de l'anglais par Hélène Devaux-Minié, Arléa, 1993, 267 p.
- GRACE Patricia, *Cousins*, Penguin, Auckland, 1992, 256 p.
- GRACE Patricia, *Collected stories*, Penguin, Auckland, 1994, 263 p.
- GRACE Patricia, *Baby No-Eyes*, Penguin, Auckland, 1998, 294 p.
- GRACE Patricia, *Les Yeux volés*, traduit de l'anglais par Jean Anderson et France Grenaudier-Klijn, Au vent des îles, Papeete, 2006, 460 p.
- GRACE Patricia, *Dogside story*, Penguin, Auckland, 2001, 301 p.
- GRACE Patricia, *Tu, a novel*, Penguin, Auckland, 2004, 287 p.
- GRACE Patricia, *Small Holes in the Silence: short stories*, Penguin, Auckland, 2006, 214 p.
- IHIMAERA Witi, *Pounamu, Pounamu*, Heinemann, 1972, rééd. Reed Books, Auckland, 2003, 175 p.
- IHIMAERA Witi, *Tangi*, Heinemann, London, 1973, rééd. Heinemann/Reed, 1989, 207 p.
- IHIMAERA Witi, *Whanau*, Heinemann, Auckland, 1974, 173 p.
- IHIMAERA Witi, *The Matriarch*, Heinemann, 1986, rééd. Reed Books Auckland, 1999, 456 p.
- IHIMAERA Witi, *Whale Rider*, Heinemann, 1987, rééd. Reed Books, Auckland, 2002, 2003, 2007, 152 p.
- IHIMAERA Witi, *Paï*, traduit de l'anglais par Francine Tolron, éd. Thélès, Paris, 2003, 174 p.
- IHIMAERA Witi, *Bulibasha King of the Gipsies*, Penguin, Auckland, 1994, 293 p.
- IHIMAERA Witi, *The Dream Swimmer*, Penguin, Auckland, 1997, 423 p.
- IHIMAERA Witi, *The Sky Dancer*, Penguin, Auckland, 2003, 349 p.
- IHIMAERA Witi, *Whanau II*, Reed Books, Auckland, 2004, 232 p.
- IHIMAERA Witi, *Rope of man*, Reed Books, Auckland, 2005, 325 p.
- IHIMAERA Witi, *Ask the Posts of the House*, Reed Books, Auckland, 2007, 309 p.
- WENDT Albert, *Sons for the Return home*, Longman, Auckland, 1973, 218 p.
- WENDT Albert, *Flying Fox in a Freedom tree and other stories*, Longman, 1974, rééd. Penguin, Auckland, 1988, 149 p.

- WENDT Albert, *Pouliuli*, Longman, Auckland, 1977, 147 p.
- WENDT Albert, *Leaves of The Banyan Tree*, Longman, Auckland, 1979, 416 p.
- WENDT Albert, *Birth and death of the Miracle Man: a collection of short stories*, Penguin, Harmondsworth, 1986, 175 p.
- WENDT Albert, *Mango's kiss*, Vintage, Auckland, 2003, 463 p.
- WENDT Albert, *Le Baiser de la Mangue*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Durix, Au vent des îles, 2006, 811 p.

b) Autres œuvres citées.

- AHUROA Etienne (PAMBRUN Jean-Marc Tera'ituatini), *Les Parfums du silence*, éditions Le Motu, 2003, 95 p.
- BAKER Pat Heretaunga, *Behind the Tattooed Face*, Cape Catley Ltd, Whatamango Bay, 1975, 276 p.
- BAUDOUX Georges, *Légendes canaques 1, Les Vieux savaient tout*, N.E.L., Paris, 1954, 254 p.
- DALMAYRAC Dany, *L'Île monde*, L'Harmattan, Paris, 2004, 155 p.
- DAENINCKX Didier, *Cannibale*, Verdier, Paris, 1998, 96 p.
- DIDEROT, *Supplément au voyage de Bougainville (1772)*, édition établie par Paul-Edouard Levayer, Librairie générale française, Paris, 1995, 122 p.
- DUFF Alan, *Once Were Warriors*, University of Queensland Press, 1990, rééd. Vintage Books, Auckland, 1995, 198 p.
- DUFF Alan, *L'Âme des guerriers*, traduit de l'anglais par Pierre Furlan, Actes Sud, 2002, 308 p.
- GOPE Pierre, *Où est le droit ?/Okorenetit ?*, Grain de sable/A.D.C.K., Nouméa, 1997, 119 p.
- GOPE Pierre, *Le dernier crépuscule*, Grain de sable, Nouméa, 2001, 79 p.
- GORODE Déwé, *Sous les Cendres des conques*, Edipop, Nouméa, 1985, 130 p.
- GORODE Déwé, *Kanaké 2000*, inédit. Pièce mise en scène par Pierre Gope en octobre 2000 au Théâtre de Poche, Nouméa.
- HULME Keri, *The Bone People*, Spiral, Wellington, 1983, rééd. Picador, Londres, 1986, 450 p.
- IHIMAERA Witi, *Nights in the Gardens of Spain*, Secker & Warburg, Auckland, 1995, 304 p.
- IHIMAERA Witi, *Uncle's Story*, Penguin, Auckland, 2000, 373 p.
- IHIMAERA Witi, *Woman far walking*, Huia Publishers, Wellington, 2000, 100 p.
- KURTOVITCH Nicolas, *Totem*, Editions Grain de sable, Nouméa, 1997, 130 p.
- KURTOVITCH Nicolas, *Le Sentier/Kaawenya*, Grain de Sable/ADCK, Nouméa, 1998, 79 p.
- LERY Jean (de), *Histoire d'un voyage en terre de Brésil (1578)*, Librairie générale française, Paris, 1994, 670 p.
- MALRAUX André, *L'Espoir (1936)*, Gallimard, Folio, 1996, 661 p.
- MARIOTTI Jean, *A bord de l'Incertaine (1942)* Grain de Sable, Nouméa, 1996, 293 p.
- MELTHERORONG Marcel, *Tôghàn*, éditions françaises du Vanuatu, 2007, 82 p.
- MICHEL Louise, *Légendes et Chants de gestes canaques (1885)*, éditions 1900, Paris, 1988, 164 p.

- PAMBRUN Jean-Marc Tera'ituatini, *Huna: Secrets de famille*, Ibis Rouge éditions, Matoury, 2004, 119 p.
- PEU Titaua, *Mutismes*, Haere Po, Papeete, 2003, 148 p.
- SOABA Russell, *Maiba*, Three Continent Press, Washington DC, 1985, 115 p.
- SPITZ Chantal, *L'Île des rêves écrasés*, Au vent des îles, Papeete, 1990, réed. 2003, 204 p.
- SPITZ Chantal, *Hombo: transcription d'une biographie*, éditions Te Ite, Papeete, 2002, 120 p.
- TJIBAOU Jean-Marie & DOBBELAERE Georges, « Kanaké », *Mwà Vée : il y a 20 ans... Mélanésie 2000*, n° 10, ADCK / Centre Culturel Tjibao, 1995, Nouméa, pp. 8-17.
- VAIRAUMATI No Ra'iatea, *Arioi*, Au vent des îles, Papeete, 2001, 124 p.
- WAMO Paul, *Le Pleurnicheur*, L'Herbier de feu, 2005, 60 p.
- WENDT Albert, *Inside us the Dead: poems 1961 to 1974*, Longman, Auckland, 1976, 55 p.
- WENDT Albert, *Au fond de nous les morts*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Durix, Le Décaèdre, 2004, 251 p.
- WRIGHT Alexis, *Les Plaines de l'Espoir*, traduit de l'anglais par Sabine Porte, Actes Sud, Arles, 1999, 382 p.
- WRIGHT Alexis, *Le Pacte du serpent Arc-en-Ciel*, traduit de l'anglais par Sylvie Kandé et Marc de Gouvenain, Actes Sud, 2002, 128 p.

c) Anthologies.

- BOGLIOLO François éd., *Paroles et Ecritures : Anthologie de la littérature néo-calédonienne*, éditions du Cagou, 1994, 264 p.
- BROWN Peter éd., *Selected Short Fictions of Déwé Gorodé: the Kanak Apple Season*, Pandanus, Canberra, 2004, 227 p.
- DAVIS Jack, MUECKE Stephen, NAROGIN Mudrooroo & SHOEMAKER Adam eds., *Paperbark: a collection of Black Australian writings*, University of Queensland Press, 1990, 370 p.
- GILBERT Kevin éd., *Inside Black Australia: an anthology of aboriginal poetry*, Penguin, Australia, 1988, 214 p.
- IHIMAERA Witi & LONG D.S. eds., *Into the World of Light: An Anthology of Maori Writing*, Heinemann, Auckland, 1982,
- IHIMAERA Witi, WILLIAMS Haare, RAMSDEN Irihapeti, LONG D.S. eds., *Te Ao Mārama : Contemporary Maori Writing/Te Whakahuatanga O Te Ao: Reflections of Reality*, Volume 1, Reed, Auckland, 1992.
- IHIMAERA Witi, WILLIAMS Haare, RAMSDEN Irihapeti, LONG D.S. eds., *Te Ao Mārama : Regaining Aotearoa: maori Writers Speak Out / He Whakaatanga O Te Ao: The Reality*, volume 2, Reed, Auckland, 1992.
- IHIMAERA Witi, WILLIAMS Haare, RAMSDEN Irihapeti, LONG D.S. eds., *Te Ao Mārama : Contemporary Maori Writing / Te Puāwaitanga O Te Kōrero: The Flowering*, volume 3, Reed, Auckland, 1993.
- IHIMAERA Witi, WILLIAMS Haare, RAMSDEN Irihapeti, LONG D.S. eds., *Te Ao Mārama : Contemporary Maori Writing for Children / Te Ara O Te Hau : The Path of The Wind*, volume 4, Reed, Auckland, 1994.

- IHIMAERA Witi, WILLIAMS Haare, RAMSDEN Irihapeti, LONG D.S. eds., *Te Ao Mārama: Contemporary Maori Writing – Te Tōrino: The Spiral*, volume 5, Reed, Auckland, 1996, 355 p.
- JOUBERT Jean-Louis éd., *Littératures francophones d'Asie et du Pacifique*, Nathan, Paris, 1997, 160 p.
- RAMSAY Raylene et WALKER Deborah éd., *Selected Poems of Déwé Gorodé*, Pandanus, Canberra, 2004, 165 p.
- WENDT Albert éd., *Lali : A Pacific Anthology*, Longman Paul, Auckland, 1980, 308 p.
- WENDT Albert éd., *Nuanua : Pacific Writing in English Since 1980*, Auckland University Press, Auckland, 1995, 406 p.

## **2. Bibliographie critique.**

### a) Histoire, ethnologie, philosophie.

- « Almanach de la vallée de Hienghène », *Chroniques du pays kanak : Gestes*, volume 2, eds Planète Mémo, Nouméa, 1999, p. 32.
- ANGLEVIEL Frédéric éd., *101 mots pour comprendre l'histoire de la Nouvelle-Calédonie*, Ile de Lumière, Nouméa, 1997, 225 p.
- ANTHEAUME Benoît et BONNEMAISON Joël, *Atlas des îles du Pacifique*, G.I.P. Reclus Publisud, 1988, 126 p.
- ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Gallimard, Paris, 1972, 380 p.
- BABADZAN Alain, « Invention des traditions et nationalisme », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 109, vol. 2, 1999, pp. 13-35.
- BARBANÇON Louis-José, « Ne pas avoir peu de l'histoire », *Mwà Vée*, n° 44, avril-juin 2004, pp. 28-29.
- BARLOW Cleve, *Tikanga Whakaaro, Key Concepts in Maori culture*, Oxford University Press, Australia, 1991, 187 p.
- BELICH James, *Making People: a History of the New-Zealanders from Polynesian Settlement to the End of the Nineteenth Century*, Penguin, Auckland, 1996, 497 p.
- BELICH James, *Paradise Reforged: a History of the New-Zealanders from the 1880s to the Year 2000*, Penguin Press, Auckland, 2001, 606 p.
- BENZA Alban et RIVIERRE Jean-Claude, « De quelques genres littéraires dans la tradition orale paicî (Nouvelle-Calédonie) », *Journal de la Société des Océanistes*, N°50, tome XXXII, mars 1976, pp. 32-65.
- BENZA et RIVIERRE Jean-Claude, *Les chemins de l'alliance : l'organisation sociale et ses représentations en Nouvelle-Calédonie (région de Touho – aire linguistique cèmuhi)*, SELAF, Paris, 1982, 586 p.
- BENZA Alban et RIVIERRE Jean-Claude eds, *Le Pacifique, un monde épars*, eds l'Harmattan, Paris, 1998, 214 p.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Gallimard, 1966, 356 p.
- BEST Elsdon, *The Maori Division of Time*, Dominion Museum, Wellington, 1922, 45 p.
- BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, préface de Jacques Le Goff, Armand Colin, Paris, 1993, rééd. 1997, 160 p.

- BOGLIOLO François, LABARBE Johanne, LETIERCE Lucette eds., *Jours de colère, jours d'Ataï : l'insurrection de 1878 d'après les correspondances des pères maristes*, eds. Ile de Lumière, 2000, 294 p.
- BOULAY Roger, *Kannibal et Vahiné : imagerie des mers du Sud*, Réunion des musée nationaux, 2001, 184 p.
- BRAUDEL Fernand, « La longue durée », *Les Ambitions de l'Histoire*, tome 2, AYALA Roselyne (de) et BRAUDEL Paule eds, eds. de Fallois, Paris, 1997, 530 p.
- BROU Bernard, *Histoire : Nouvelle-Calédonie / France*, S.E.H.N.C., 1975, réed. 1992, 136 p.
- CALVET Louis-Jean, *La Tradition orale*, P.U.F., Que sais-je ?, Paris, 1984, 1997, 127 p.
- CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, reed. 2002, 527 p.
- CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Plon, Paris, 1961, reed. 1971, 188 p.
- CHATTI Mounira, CLINCHAMPS Nicolas, *Pouvoir(s) et politique(s) en Océanie*, Actes du XIXe colloque C.O.R.A.I.L., L'Harmattan, Paris, 2007, 370 p.
- CLIFFORD James, « Indigenous Articulations », *The Contemporary Pacific*, Fall 2001, pp. 468-490.
- CLINCHAMPS Nicolas, « La Représentation parlementaire des autochtones en Australie et en Nouvelle-Zélande », *Pouvoir(s) et politique(s) en Océanie*, CHATTI Mounira, CLINCHAMPS Nicolas et VIGIER Stéphanie eds, L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 15-35.
- CROCOMBE Ron, *The South Pacific*, University of the South Pacific, Suva, Fiji, 2001, 790 p.
- DAUPHINE Joël, *Les spoliations foncières en Nouvelle-Calédonie (1853-1913)*, L'Harmattan, Paris, 1989, 347 p.
- DAVIDSON Janet, *The Prehistory of New-Zealand*, eds Longman Paul, Auckland, 1984, reed. 1987, 270 p.
- DE DECKKER Paul (ed.), *Le peuplement du Pacifique et de la Nouvelle-Calédonie au XIX<sup>ème</sup> siècle (1788-1914) : condamnés, colons, convicts, chàn Dang*, L'Harmattan, Paris, 1994. 431 p.
- DE DECKKER Paul (dir), *Coutume autochtone et évolution du droit dans le Pacifique Sud*, Université française du pacifique/L'Harmattan, 1995, 304 p.
- DE DECKKER Paul & TRYON Darrell (dir), *Identités en mutation dans le pacifique à l'aube du troisième millénaire : hommage à Joël Bonnemaïson*, Centre de recherche sur les espaces tropicaux, Bordeaux, 1998, 190 p.
- DE DECKKER Paul & FABERON Jean-Yves (dir), *L'Etat pluriculturel et les droits aux différences*, Actes du colloque organisé à Nouméa du 3 au 5 juillet 2002, Bruylant, Bruxelles, 2003, 536 p.
- DOSSE François, *L'Histoire en miettes*, eds. La Découverte, Paris, 1987, 268 p.
- Coll., *L'Espace-temps*, Bulletin du L.A.R.S.H. n° 2, Au vent des îles, Papeete, 2005, 428 p.
- FAESSEL Sonia, *Vision des îles : Tahiti et l'imaginaire européen : du mythe à son exploitation littéraire (XVIIIe-XXe siècles)*, L'harmattan, Paris, 2006, 242 p.
- GAGNE Natacha & SALAUN Marie, « Quand le global produit du local : l'autochtonie en Aotearoa-Nouvelle-Zélande et en Kanaky-Nouvelle-Calédonie aujourd'hui », *L'Océanie et la mondialisation : enjeux et stratégies culturelles*, RIGO Bernard ed., C.N.R.S., à paraître.
- GODIN Patrice, « De l'espace au temps », *Chroniques du pays kanak : Gestes*, volume 2, eds Planète Mémo, Nouméa, 1999, pp. 26-29.

- GORODE Déwé, « La culture kanak face à l'an 2000 », *Chroniques du pays kanak*, vol. 4, *Mutations*, éditions Planète Mémo, Nouméa, 1999, pp. 356-357.
- GRAILLE Caroline, « Coutume et changement social en Nouvelle-Calédonie », *Journal de la société des Océanistes*, n° 109, 1999, vol. 2, pp. 97-119.
- GUIART Jean, *Structure de la chefferie en Mélanésie du Sud*, Institut d'ethnologie (édition revue et augmentée), Paris, 1992, 467 p.
- GUIART Jean éd., *Bwesou Eurijisi : le premier écrivain canaque*, Ed. Le rocher à la Voile, Nouméa, 1997, réed. 2003, 216 p.
- HAU'OFA, « Our Sea of Islands », *A New Oceania: Rediscovering Our Sea of Islands*, School of Social and Economic Development, University of the South Pacific, 1993, pp.2-16.
- HERENIKO Vilsoni, « Representations of cultural identities », *Tides of History*, HOWE K.R., KISTE Robert C., and LAL Brij V. eds., Allen & Unwin, 1994, pp. 406-434.
- HOBSBAWM Eric, « Discours de conclusion au colloque de l'Académie britannique sur l'historiographie marxiste », prononcé le 13 novembre 2004 et publié dans *Le Monde Diplomatique* (décembre 2004).
- HOWE K.R., KISTE Robert, LAL Brij V., *Tides of History : the Pacific Islands in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, Australia, 1994, 475 p.
- JACQUIER Yves (dir.), *Histoire : cycle 3 Nouvelle-Calédonie*, C.D.P. Nouvelle-Calédonie, 2007, 178 p.
- JULIEN Michèle, ORLIAC Michel et Catherine eds, *Mémoire de pierre, mémoire d'homme, Tradition et archéologie en Océanie*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1996, 467 p.
- KASARHEROU Emmanuel & WEDOYE Bealo, *Guide des plantes du chemin kanak*, ADCK, 1998, 78 p.
- KING Michaël, *Nga Iwi O te Motu, 1000 years of Maori History*, Reed, Auckland, 1997 (revised edition: 2001), 128 p.
- KING Michaël, *The Penguin History of New-Zealand*, Penguin, Auckland, 2003, 563 p.
- KURTOVITCH Nicolas, « Tentation Caméléon et métissage culturel », *Jeunes littératures du pacifique Sud : Réflexion et création*, Sonia FAESSEL ed., G.R.H.O.C., 2004, pp. 63-73.
- KURTOVITCH Nicolas, « Etre aujourd'hui », *Etre Caldoche aujourd'hui*, coll., eds. Ile de Lumière, 1994, réed. 1996, pp. 155-159.
- LAL Brij V. & FORTUNE Kate eds, *The Pacific Islands: an Encyclopedia*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2000, 664 p.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, volumes 1-3, 1926, Paris, P.U.F.
- LAMBERT R.P., *Mœurs et superstitions des Néo-calédoniens*, 1900, réed. SEHNC, 1980, 368 p.
- LEENHARDT Maurice, *Do Kamo : La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Gallimard, Paris, 1947, réed. 1971, 314 p.
- LEVY-BRUHL Lucien, *La mentalité primitive*, P.U.F., 1922, réed. 1960, 537 p.
- LIAUZU Claude, « Colonialisme, une loi contre l'histoire », *Manière de Voir, Le Maghreb colonial*, n° 86, avril-mai 2006, pp. 42-44.
- MASSEY Doreen, « Politics and space-time », *Space, place and Gender*, Minneapolis, 1994, pp. 249-272.
- MASSEY Doreen & PAT Jess eds, *Place in the world: places, cultures and globalization*, Oxford university Press, New York, 1995, 247 p.



- MERLE Isabelle, *Expériences coloniales, La Nouvelle-Calédonie (1853-1920)*, Belin, 1995, 480 p.
- MILLET Michel, 1878, *Carnets de campagne*, BENSA ed., eds. Anarchasis, Toulouse, 2004, 143 p.
- MOKADDEM Hamid, « Mode de perception de la temporalité dans quelques aspects et formes sociales du Kanak », *L'Homme et le temps*, Actes du Colloque C.O.R.A.I.L. 1989, pp. 83-95.
- NORA Pierre (dir.), « Entre Mémoire et Histoire », *Lieux de Mémoire, I, La République*, 1984, p. XVII à XLII.
- ORBELL Margareth, *The Illustrated Encyclopedia of Maori Myth and Legend*, Canterbury University Press, 1995, reed. 1999, 274 p.
- OZANNE-RIVIERRE Françoise, « Langues d'Océanie et histoire », *Le Pacifique un Monde épars*, BENSA Alban et RIVIERRE Jean-Claude eds, L'Harmattan, Paris, 1998, pp. 75-104.
- POEDI Gabriel, « Le Temps dans les langues mélanésiennes », *L'Homme et le temps*, Actes du Colloque C.O.R.A.I.L. 1989, pp. 51-57.
- POEDI Gabriel, « Coutume », *101 mots pour comprendre l'histoire de la Nouvelle-Calédonie*, ANGLEVIEL Frédéric éd., Iles de Lumière, 1997, pp. 69-70.
- POEDI Gabriel, « Kanak », *101 mots pour comprendre l'histoire de la Nouvelle-Calédonie*, ANGLEVIEL Frédéric éd., Iles de Lumière, 1997, pp. 117-118.
- POEDI Gabriel, « Kōmō », *101 mots pour comprendre l'histoire de la Nouvelle-Calédonie*, ANGLEVIEL Frédéric éd., Iles de Lumière, 1997, pp. 119-120.
- POEDI Gabriel, *Essai de réflexion sur le conte kanak*, inédit, archives familiales, 13 p.
- RAMSAY Raylene ed., *Nights of Storytelling : a Cultural History of Kanaky/New Caledonia*, University of Hawaii Press, Honolulu, à paraître.
- RAAPOTO Jean-Marius, « Le projection temporelle en reo maōhi », *L'espace-Temps*, bulletin du LARSH, eds. Au Vent des îles, Papeete, 2005, pp. 229-248.
- RICCEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, 428 p.
- RICCEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, eds Seuil, 2000, 696 p.
- RIGO Bernard, *Altérité polynésienne ou les métamorphoses de l'espace-temps*, C.N.R.S. éd., 2004, 350 p.
- RIGO Bernard, « L'espace et le temps, expression culturelle privilégiée », *L'Espace-Temps*, LARSH/Au Vent des Iles, 2005, pp. 37-87.
- ROGNON Frédéric, *Les primitifs, nos contemporains*, Hatier, Paris, 1988, 168 p.
- SAHLINS Marshall, *Islands of History*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, 180 p.
- SALMOND Anne, *Two Worlds, first meetings between Maori and Europeans 1642-1772*, Penguins books, Auckland, 1991, 477 p.
- SALMOND Anne, *Between Worlds: early Exchanges between Maori and Europeans (1773-1815)*, Viking, Auckland, 1997, 590 p.
- SAND Christophe, « Le temps d'avant », *la préhistoire de la Nouvelle-Calédonie*, L'Harmattan, Paris, 1995, 356 p.
- SAND Christophe, BOLE Jacques, OUETCHO André, « Les aléas de la construction identitaire multi-ethnique en Nouvelle-Calédonie : quel passé pour un avenir commun ? », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 117, 2003, vol. 2, pp. 147-169, p. 165.
- SAUSSOL Alain, *L'Héritage, Essai sur le problème foncier mélanésien en Nouvelle-Calédonie*, Publication de la Société des Océanistes n°40, Musée de l'Homme, Paris, 1979, 499 p.

- TCHERKEZOFF Serge, *Tahiti, 1768 : Jeunes filles en pleurs : la face cachée des premiers contacts et la naissance du mythe occidental (1595-1928)*, eds Au Vent des Iles, Tahiti, 2004, 531 p.
- TE MAIRE TAU, « Maturanga Maori as an Epistemology », *Histories, Power and Loss, Uses of the Past – A New-Zealand Commentary*, SHARP A. & Mc HUGH P. eds, Bridget Williams Books, 2001, pp. 61-73.
- TJIBAOU Jean-Marie, “Recherche d’identité mélanésienne et société traditionnelle”, *Journal de la Société des Océanistes*, n° 53, tome XXII, décembre 1976, pp. 281-292.
- TOGNA Octave, « Revaloriser notre culture », *Journal de la Société des Océanistes*, N°100-101, 1995, pp. 141-142.
- TROLUE Fote et CAIHE Joseph, « Témoignage – vers l’éveil d’un peuple », *Journal de la Société des Océanistes*, N°100-101, 1995, pp. 153-164.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l’histoire*, Seuil, Paris, 1971, reed.1978, 248 p.
- WOUJO Luther, « L’approche romantique de l’histoire face à l’approche scientifique de l’histoire », *Mwà Vée*, n° 44, avril-juin 2004, p. 14-20, p. 18-19.

## b) Critique littéraire.

- ARISTOTE, *Poétique*, traduction et présentation de Michel Magnien, Librairie générale française, Livre de poche, 1990, 216 p.
- ARTAUD Antonin, « Pour en finir avec les chefs d’œuvre », *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, reed.1993, 251 p.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Empire writes back : Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, Routledge, London, 1989, 246 p.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Postcolonial studies reader*, Routledge London & New-York, 1995, 526 p.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *Key concepts in postcolonial studies*, Routledge London & New-York, 1998, 275 p.
- BHABHA Homi K., “Dissemination: Time, narrative, and the Margins of the Modern Nation”, *The Postcolonial Studies Reader*, op. cit., p. 176-177.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l’espace*, P.U.F., Paris, 1957, 1970, 215 p.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L’esthétique du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1987, 488 p.
- BARTHES Roland, « L’effet de réel », *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, pp. 81-90.
- BARTHES Roland, *L’Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985, 358 p.
- BENIAMINO Michel, *La Francophonie littéraire, Essai pour une théorie*, Université de la Réunion, Ed. L’Harmattan, Paris, 1999, 464 p.
- BESSIERE Jean et MOURA Jean-Marc, *Littératures postcoloniales représentation de l’Ailleurs, Afrique, Caraïbe, Canada : conférences du Séminaire de littérature comparée de l’Université de la Sorbonne nouvelle*, Champion, Paris, 1999, 196 p.
- BESSIERE Jean et MOURA Jean-Marc, *Littératures postcoloniales et francophonie : conférences du Séminaire de littérature comparée de l’Université de la Sorbonne nouvelle*, Champion, Paris, 2001, 202 p.
- BESSIERE Jean, *La Littérature et sa rhétorique*, PUF, Paris, 1999, 238 p.
- BESSIERE Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, PUF, Paris, 2001, 259 p.

- BESSIERE Jean, « Penser les littératures émergentes : émergence et institution symbolique », *Littérature d'émergence et mondialisation*, FAESSEL Sonia et PEREZ Michel éd., In Press, Paris, 2004, pp. 47-65, pp. 56-57.
- CHAKRABARTY Dipesh, « Postcoloniality and the Artifice of History », *The Postcolonial studies Reader*, pp. 383-388.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Kafka, Pour une littérature mineure*, eds. de Minuit, 1975, 160 p.,
- FAESSEL Sonia, PEREZ Michel eds, *Littératures d'émergence et mondialisation*, Colloque de la FILLM, octobre 2003, Editions In Press, Paris, 2004, 376 p.
- FUENTES Carlos, *Territoires du temps*, traduit de l'espagnol par Céline Zins, Gallimard, Paris, 2005, 393 p.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, rééd. 1988, 281 p.
- GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, ed. Klincksieck, Paris, 2006, 160 p.
- HUTCHEON Lynda, *A Poetics of Postmodernism : History, theory, fiction*, Routledge, New York & London, 1988, 268 p.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Editions de Minuit, 1963, 260 p.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Tel, 1978, 308 p.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, 362 p.
- LUKACS Georg, *Le roman historique*, préface de Claude-edmonde Magny, traduction de Robert Saille, payot, Paris, 407 p.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Enonciation, écrivain, société*, Bordas, Paris, 1993, 196 p.
- MUKHERJEE Arun P., "Whose Postcolonialism and whose Postmodernism?", *World Literature in English*, vol. 30, N° 2, 1990, 1-9.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983, 406 p.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris, 1983, 300 p.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1983, 537 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2002, 181 p.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris, 1999, 350 p.
- TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, Paris, 1987, 317 p.
- WATT Ian, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, coll., Seuil, 1982, pp. 11-46

### c) Critique littéraire sur l'Océanie.

- ANDRE Sylvie et MARCHETTI Adriano éd., *Littératures du pacifique, Voix francophones contemporaines*, Panozzo Editore, 2004, 144 p.
- BOGLIOLO François : « Développements de la littérature calédonienne », *Chroniques du Pays Kanak*, 3 « Arts et Lettres », Orso Filippi éd., Planète mémo, Nouméa, 1999, pp. 152-160.
- CHATTI Mounira, "Récit de métamorphose: Le Point de vue kanak", *Iris: Les Cahiers du Gerf*, n°26, 2004, 39-53.

- CHATTI Mounira, « Culture et politique dans Kanaké : le schisme ? », *Littératures du Pacifique, Voix francophones contemporaines*, ANDRE Sylvie et MARCHETTI Adriano éd., Panozzo Editore, 2004, pp. 81-96.
- CHATTI Mounira, « Fictions identitaires polynésiennes : L'Ile des rêves écrasés de Chantal Spitz », FILLOL Véronique et VERNAUDON Jacques eds., *Stéréotypes et représentations en Océanie*, 2005, pp.
- CHATTI Mounira, « Histoire et mémoire kanak : désir et déni », MAGDELAINE Valérie ed., *Paroles d'Outre-mer*, L'Harmattan, à paraître.
- DELOUGHREY Elizabeth, "The Spiral temporality of Patricia Grace's Potiki", *ARIEL*, January 1999, pp. 59-63.
- DURIX Jean-Pierre et Carole, *The New Literatures in English : Africa, Australia, New Zealand, the South Pacific, the Indian sub-continent, Canada and the Caribbean*, Longman France, Paris, 1993, 205 p.
- FAESSEL Sonia, éd., *Jeunes Littératures du Pacifique Sud : Réflexion et Création*, Nouméa : G.R.H.O.C., 2004, 180 p.
- FENOGLIO Micaela, *Des Racines et des Ailes : La Littérature francophone de la Nouvelle-Calédonie*, Torino, Paris : L'Harmattan, 2004, 148 p.
- HERENIKO Vilsoni et WILSON R, *Inside Out : Literature, Cultural Policies and Identity in the New Pacific*, 1999, Rowman & Littlefield, Lanham, MD, 1999, 435 p.
- JOUVE Dominique éd., *Ecrire à la Croisée des Iles et des Langues*, XIe Colloque C.O.R.A.I.L., L'Harmattan, Paris, 1999, 200 p.
- KNUDSEN Eva Rask, *The Circle & the Spiral, A Study of Australian Aboriginal and New-Zealand Maori Literature*, éditions Rodopi, Amsterdam-New-York, 2004, 360 p.
- LACABANNE Sonia, *Les premiers romans polynésiens : naissance d'une littérature de langue anglaise, 1948-1983*, Société des Océanistes, Paris, 1992, 176 p.
- LACABANNE Sonia, *La Nouvelle Polynésienne*, éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 1994, 200 p.
- LACABANNE Sonia, « Mysticism in Potiki : Patricia Grace's Art of storytelling, Religion et sacré en Océanie, Actes du XIIe Colloque C.O.R.A.I.L., ANGLEVIEL Frédéric éd., L'Harmattan, Paris, pp. 233-245.
- MOKKADEM Hamid, « La Littérature kanak contemporaine », *Chroniques du Pays Kanak*, 3 « Arts et Lettres », Orso Filippi ed., Nouméa : Planète mémo, 1999, 170-189.
- MOKKADEM Hamid, *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, éditions expressions, Nouméa, 2007, 231 p.
- MARGUERON Daniel, *Tahiti dans toute sa littérature*, L'Harmattan, Paris, 1991, 469 p.
- MARGUERON Daniel, « Tahiti ou l'atelier d'une invention littéraire », conférence de 2002, article en ligne, « Lettres Océanes », [www.itereva.pf](http://www.itereva.pf)
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, Paris, 1999, 176 p.
- RAMSAY Raylene, "Colonial/Postcolonial Literatures in New Caledonia: From Exile to Métissage: Between Reflexified French and Kanak Singularity", *New Zealand Journal of French Studies*, 26/1, Mai 2005, pp. 23-36.
- RAMSAY Raylene, "Corps/Textes métissés? Les Littératures Contemporaines des Femmes en Kanaky/Nouvelle-Calédonie, *Littératures du Pacifique, Voix Francophones Contemporaines*, ANDRE Sylvie et MARCHETTI Adriano éd., Panozzo Editore, 2004, pp. 39-58.
- RAMSAY Raylene, « La Figure de l'incorporation : de la littérature orale aux écrits hybrides de Déwé Gorodé et Claudine Jacques, *Vivres et les Vivres en Océanie*,

LACABANNE Sonia éd., XVe Colloque C.O.R.A.I.L., C.O.R.A.I.L./U.N.C, Nouméa, 2003, pp. 97-112.

- RAMSAY Raylene, « L'Hybridité dans l'oeuvre de Déwé Gorodé : ni bicéphale ni entre-deux », *Littératures d'émergence et Mondialisation*, FAESSEL Sonia et PEREZ Michel éd., In Press, Paris, 2004, p. 137-148.
- RAMSAY Raylene, « Speaking from Her-I-land », *Ecrire à la Croisée des Iles et des Langues*, XIe Colloque C.O.R.A.I.L., L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 161-185.
- SOMDAH Marie-Ange, « Déwé Gorodé ou la recherche de la parole Kanak », *Notre Librairie, Revue des Littératures du Sud*, n° 134, Paris, Mai-août 1998, pp. 87-94.
- STEFANSON Blandine, « Entretien avec Déwé Gorodé », *Notre Librairie, Revue des Littératures du Sud*, n° 134, Paris, Mai-août 1998, pp.75-86.
- STEFANSON Blandine, "Du pays rêvé à un état indépendant: Les Auteurs de la Nouvelle-Calédonie et la future nation", *Australian Journal of French Studies*, 39/1, Janvier-Avril 2002, pp. 102-24.
- SHARRAD Paul, *Readings in Pacific Literature*, University of Wollongong, 1993, 210 p.
- SHARRAD Paul, « Listening to One's Ancestors : An interview with Witi Ihimaera », *Australian and New Zealand Studies in Canada*, n° 8, décembre 1992, pp. 97-105.
- SHOEMAKER Adam, *Black Words, White Page, Aboriginal Literature 1929-1988*, University of Queensland Press, 1989, 314 p.
- SUBRAMANI, *South Pacific literature : from myth to fabulation*, Institute of Pacific Studies, Suva, Fidji, 1985, 179 p.
- TAUSKY Thomas E., « Stories That Show Them Who They Are » : an interview with Patricia Grace, *Australian & New-Zealand Studies in Canada*, n° 6, Fall 1991, pp. 90-102.

d) Thèses sur les littératures océaniques contemporaines.

- BATTISTA Jon Lois, *Me he korokoro ko□mako = 'With the throat of a bellbird' : a Ma□ori aesthetic in Ma□ori writing in English*, thèse de troisième cycle, University of Auckland, 2004.
- BOGLIOLO François : *Entre langue et terre, émergence de la littérature néo-calédonienne (écriture et identité d'une île) 1774-1909*, H.D.R., Paris III, 2000.
- DOELRASAD Julia, *La littérature Kanak francophone, entre revendication d'identité culturelle et interculturalité*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2006.
- LAUBREAUX Liliane : *L'émergence d'une littérature francophone : le cas des nouvelles et contes calédoniens*, PhD, University of New South Wales, 1996.
- MARSH Selina Tusitala, "*Ancient banyans, flying foxes and white ginger*" : *five Pacific women writers*, Thèse de troisième cycle, University of Auckland, 2004, 473 p.
- MASSOT TERRAT Michèle, *La Poésie de langue anglaise des pays du Pacifique*, Thèse de doctorat, Université Montpellier III- Paul Valéry, 2000, 488 p.