

LE CANON LITTÉRAIRE OCCIDENTAL DANS LE PACIFIQUE FRANCOPHONE

Sylvie André, Université de la Polynésie Française (UPF)

Nombre d'écrivains contemporains en langue européenne se recommande d'une tradition orale et souligne à la fois un héritage et une volonté de la perpétuer, non seulement dans ses thèmes mais aussi dans ses formes et dans sa fonction sociale. Une fois faite cette pétition de principe, il convient d'examiner de plus près ces postulats, d'évaluer la réalité de l'héritage mais aussi les adaptations qu'il a dû subir pour se couler dans le moule de l'écriture. En effet, les genres occidentaux ont été massivement investis, pourrait-on dire, bien que désormais, les écrivains du Pacifique aient conscience, comme Jean-Paul Sartre l'a démontré en son temps, que ces genres ont une cohérence idéologique et qu'il faut les subvertir. L'un des moyens de vider « l'idéologie coloniale » de sa substance est de tenter de retrouver, d'une façon ou d'une autre, les voies de l'oralité traditionnelle.

I. Éléments pour évaluer la place de la tradition orale

Avant d'évaluer la place qu'occupe les traditions orales dans les écritures émergentes, il convient bien sûr de définir aussi précisément que possible ces dernières. En fait, les oeuvres recueillies dans le monde entier ont été rarement l'objet d'une analyse littéraire: elles ont été transcrites selon des méthodes propres à la linguistique et utilisées en ethnologie ou ont fait l'objet de réécritures littéraires parfois très éloignées de l'oeuvre initiale, et profondément marquées par les canons occidentaux. par des communautés tentant d'échapper à la récupération occidentale.

I.1. Primauté de la performance

Pour Paul Zumthor, dans *la Lettre et la voix*, il faut absolument placer la performance au cœur de la tentative de

description de la tradition orale. Il définit la performance de la manière suivante : « La performance apparaît comme une action orale-aurale complexe, par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. (...) Dans la performance se recourent les deux axes de toute communication sociale : celui qui joint le locuteur à l’auteur ; et celui sur quoi s’unissent situation et tradition. »¹ Il reconnaît sa dette à l’égard de Menendez Pilar qui avait étudié dans cette perspective le romancero espagnol médiéval : intensité, tendance à réduire l’expression à l’essentiel, absence d’artifices freinant les réactions affectives, prédominance de la parole en acte sur la description, jeux d’écho et de répétition, immédiateté des narrations dont les formes complexes se constituent par accumulation, impersonnalité et atemporalité.² Paul Zumthor n’aura de cesse de préciser ces éléments en les appliquant à l’étude des textes médiévaux ou encore des oeuvres contemporaines africaines aussi bien que canadiennes, en tentant d’éviter les malentendus, obstinément en quête d’une grille d’interprétation qui rendrait justice à l’originalité de la tradition orale dans son ensemble.

I.2 Un langage séparé

Paul Zumthor insiste sur le fait que la tradition orale utilise un langage séparé, éloigné du langage habituel, qui fait du texte un monument et non pas un simple document.

Ainsi par exemple, la langue utilisée dans les productions de la tradition orale n’est pas celle de l’usage quotidien. Cet aspect est rarement explicité dans les études ethnologiques ou linguistiques. Ainsi les traits d’archaïsme sont-ils nombreux : «Quelle qu’en soit l’origine historique, le vocabulaire et la grammaire de poésie orale sont souvent perçus comme archaïques (...) à moins que tout bonnement ils ne miment l’archaïsme!».³ Ce trait est confirmé dans la tradition polynésienne. Par ailleurs, pour des questions de mémorisation, mais aussi de vocalisation ou encore de volonté de créer un langage séparé, la tradition orale

¹ P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, Seuil, 1987, p. 248.

² P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 125.

³ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 138.

associe toujours le rythme au texte: sous forme de chant ou de manière plus générale par l’usage abondant de la répétition et du parallélisme, qui sont à la base même, comme nous le savons de toute poésie.⁴ Scandée, psalmodiée ou chantée, la tradition orale utilise tous les procédés rythmiques, de la simple répétition de sons, de mots, de structures grammaticales, de formules, au vers et au chant.

Alors que la plupart des écrivains contemporains appartenant aux mal nommées selon eux, « littératures d’émergence » revendiquent l’héritage de la tradition orale de leur communauté, nous allons tenter de préciser ce qu’il convient d’entendre par là, en nous appuyant sur la définition argumentée de celle-ci que nous venons de proposer ainsi que sur l’analyse de quelques œuvres exemplaires.

II. L’héritage de la tradition orale dans les oeuvres contemporaines

II.1. Transcription, traduction, réécriture

Comment faire sortir les œuvres traditionnelles du ghetto des ouvrages ethnologiques? Nous venons de voir que ce n’était pas si simple, essentiellement à cause de l’importance de la performance. Cependant les écrivains des sociétés « émergentes » ne se sont pas résignés à ne conserver que pour eux leur riche patrimoine traditionnel. Ils ont tenté de mettre en œuvre diverses méthodes pour les transmettre, dont aucune n’est réellement satisfaisante.

Un exemple est la transmission de la légende du héros polynésien emblématique qu’est *Māui*. Ainsi qu’une grande partie du patrimoine polynésien, elle a été recueillie par le révérend Orsmond. Certains textes ont été transmis en *Reo Tahiti*,⁵ ce qui est le cas de la légende de *Māui*. Une note fait aussi état de versions publiées en Nouvelle-Zélande en 1855, 1887, et 1891. Un Américain féru de culture polynésienne traditionnelle, Edward H.

⁴ Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Seuil.

⁵ Langue parlée à Tahiti.

Dodd Jr., publie en 1964 des « légendes de *Māui* » traduites en langue de Tonga et de Niue puis enfin en *Reo Tahiti* et en français en 1985 et publiées sous le titre « La légende de *Māui* » par les éditions *Haere pō no Tahiti*, à Pape’ete. Dodd, dans sa préface, n’évoque pas de sources précises, mais reste au niveau des généralités les plus banales. Même si le texte en *Reo Tahiti* est le fait d’éminents linguistes, on voit bien qu’il est une pure récréation contemporaine, à partir de la version anglaise ou française. La typographie permet de penser que, comme le texte en français, on a conservé l’histoire mais bien peu de chose des versions de tradition orale recueillies depuis le XIX^e siècle.⁶ Quant aux illustrations, d’un peintre très connu à Tahiti, elles tirent de manière évidente le recueil vers un public de jeunes et d’adolescents. *Māui*, jeune et beau héros se promène dans une nature édénique et rencontre parfois une nymphe issue de la meilleure tradition de la peinture classique occidentale ! Comment dans ces conditions présenter le texte comme le « *mythe fondateur de l’homme polynésien* » ? Cette réécriture est sans doute l’exemple même du plus parfait travestissement de la tradition orale, totalement involontaire bien sûr. La légende appartient complètement désormais au monde de l’écrit, et mieux encore, au domaine marginal de la littérature de jeunesse, ce qui est le destin de beaucoup d’œuvres orales, comme nous pouvons le voir avec les contes occidentaux par exemple. Dépouillés de tout ce qui fait leur être, ils sont réduits à un contenu merveilleux auquel les adultes adhèrent difficilement. Ainsi, Jean-Marc Pambrun, écrivain polynésien, contribue-t-il à cette entreprise en publiant une version libre de la légende de la naissance de Havai’i qu’il dédie à sa fille et « à tous les jeunes de mon pays ». Toutefois, Sylvia Richaud dans sa préface, insiste davantage quant à elle, sur la

⁶ Dans le récit de la capture du soleil, très connu, une glose introduite dans le texte lui-même démontre bien que ce texte s’adresse en priorité au lecteur occidental : « Les gens de l’île n’avaient pas de marmites parce qu’on ne trouve ni métal ni argile dans ces terres océaniques ». Cette phrase est traduite en *Reo Tahiti*. Un autre exemple de réécriture malheureuse, y compris en *Reo Tahiti*, est celui de la transcription de la légende de la dame à la peau de serpent par Charles Manutahi in *L’Histoire de la vallée profonde de Papenoo, île de Tahiti*, 1997.

nécessité de faire connaître et vivre des œuvres traditionnelles désormais difficilement accessibles, aussi bien pour les adultes que pour la jeunesse. Là aussi le choix est fait d'une version bilingue, en français et en *reo ma'ohi* contemporains. Cette œuvre exceptionnelle qu'est la Genèse polynésienne a été traduite et adaptée par divers ethnologues dont Moerenhout, par Lecomte de Lisle, Segalen, Tristan Tzara ou Chantal Spitz. La multiplicité des versions nous semble plutôt de nature à banaliser l'œuvre qu'à mettre en évidence sa grande qualité littéraire en privilégiant la dénotation stable au détriment des formes multiples. Voici le début de la version de Tzara:

« Il séjourne, Taaroa son nom
dans les espaces du monde infini
pas de terre encore, pas de ciel encore
pas de mer encore n'existait ; pas de créatures.»⁷

Dominique Jouve, quant à elle, analyse la ré-écriture du mythe Kanak du premier homme, *Téa Kanaké, l'homme aux cinq vies*. Sa position est claire: moyennant quelques précautions, la traduction, l'adaptation et la transmission des œuvres traditionnelles est une bonne chose. Elle note cependant que si l'adaptation est acceptable, elle doit être faite avec l'autorisation du clan, comme ce fut le cas lorsque Jean-Marie Tjibaou a utilisé la légende de Téa Kanaké pour l'adapter au contexte politique contemporain. Par ailleurs, il lui paraît évident que l'adaptation ne peut être légitime que si elle est faite par des écrivains Kanak chez qui cette tradition est encore vivante et signifiante. Tant mieux si ces œuvres sont en priorité destinées à la jeunesse et si le message, enté sur la tradition devient celui d'un individu, l'auteur du texte contemporain. Mais nous voyons bien que désormais nous sommes entrés de plein pied dans l'univers de l'écriture à l'occidentale. Nous allons étudier ci-dessous quelques-unes des tentatives qui ont été faites pour placer des œuvres contemporaines dans la continuité d'une tradition orale mais dans le contexte d'une littérature d'auteur.

⁷ T. Tzara, *Œuvres complètes*, t.1, Flammarion, p. 482.

II.2. Les écrivains polynésiens francophones et la tradition orale

Chez les romanciers francophones, ni les formes narratives traditionnelles, comme chez les écrivains africains, ni les motifs mythiques hérités ne viennent imprégner les textes contemporains. Mentionnons toutefois *Vai* de Michou Chaze recueil de nouvelles publié en 1990 et *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz, roman publié pour la première fois en 1991. L'écriture des deux femmes diffère, l'une brutale et rare, comme conquise avec peine sur une réalité vécue jusqu'à l'acuité d'une souffrance qui est aussi jouissance, l'autre impétueuse et généreuse, acceptée comme un don qui enchante les jours. Mais dans leurs différences leurs livres sont étroitement fraternels: tous deux s'ouvrent sur le rappel des récits de création, mythes fondateurs d'une communauté. Le texte de Michou Chaze intitulé « Généalogie » est ambigu. Elle recourt à la fois à des souvenirs de transmission orale de légendes, à des textes qui ont recueilli l'héritage des temps anciens, mais aussi à la mémoire affective nourrie de sensations depuis l'enfance, afin d'affirmer son appartenance à sa terre polynésienne. La seule légende à laquelle elle se réfère un peu longuement est celle de la création du uru ou arbre à pain. Or cette légende est devenue patrimoine commun grâce au passage des *Immémoriaux* de Segalen qui l'utilise pour effectuer une analyse éblouissante du sentiment religieux dans les sociétés traditionnelles. En effet, dans ce « roman ethnographique », Terii le héros, pour reconquérir sa place sociale, se dit inspiré par les dieux et appelé à renouveler le « miracle » de la transformation de l'homme en arbre que content les récits fondateurs. On sait que le désir de vivre et l'instinct vital auront raison des velléités mystiques de Terii. Michou Chaze retranscrit librement le récit fondateur en français, mettant en même temps en évidence son profond désir identitaire ainsi que son éloignement effectif de la tradition originelle: « Dans le livre ouvert, tu cherches ta généalogie qui remonte jusqu'à la nuit des temps, lorsque les plantes surgirent des corps humains ensevelis. De l'homme jaillit le uru, le tronc était son corps, les branches

étaient ses membres et les feuilles ses mains, le fruit était sa tête et à l'intérieur de celui-ci se trouvait la langue.

Les larmes de l'homme devinrent l'eau de coco, le hotu jaillit de son cœur. Le guerrier donna son corps au aito et son sang devint la sève.»⁸ Son texte est très proche de celui que l'on peut trouver chez Teuira Henry dans *Tahiti aux temps anciens*.⁹ En fait, un grand pan des traditions pré-européennes a été recueilli par le révérend Orsmond, qui déclarait en 1848: «Comme il est essentiel de préserver la littérature tahitienne dans son style propre et sa simplicité primitive qui constituent son plus grand charme, j'ai recueilli toute ma documentation telle qu'elle m'était donnée de vive voix par les prêtres et les conteurs (...) J'ai revu toute cette documentation avec des indigènes instruits de tout rang et j'y ai ajouté l'histoire moderne de Tahiti, recueillie par moi-même et puisée aux sources authentiques.»¹⁰ Le résultat de cet immense travail sera confié à un amiral français et sera perdu. La petite fille du révérend, Teuira Henry, reprendra les manuscrits de son grand-père, les complètera par des « études comparatives » qu'elle peut faire du fait de son séjour à Hawaïi. Elle mourra en 1915 sans que tout cela soit publié. La première édition sera faite en 1928 par le Bernice P. Bishop Museum, en anglais et *reo ma'ohi* avec quelques modifications. Mais il y a plus préoccupant : «le texte tahitien recopié par une personne ignorant la langue contient évidemment des erreurs, n'ayant pas été relu par l'auteur. Beaucoup d'inexactitudes apparaissent.» L'édition en français date de 1962. Certains textes sont reproduits en *reo tahiti*,¹¹ au moins partiellement. On voit quelles étranges vicissitudes ont connu ces tentatives des Polynésiens francophones pour transmettre leurs connaissances pré-européennes. Ce texte constitue cependant une source incomparablement précieuse pour la connaissance des traditions polynésiennes.

⁸ Michou Chaze, *Vai*, ed. Cobalt, Tupuna, p.12

⁹ Teuira Henry, *Tahiti aux temps anciens*, publications de la Société des Océanistes, 1988, p. 435

¹⁰ Teuira Henry, *Tahiti aux temps anciens*, publication de la Société des Océanistes, préface I

¹¹ Langue parlée à Tahiti.

Chantal Spitz pour sa part, tente aussi de redonner vie à la tradition orale, ou peut-être de la perpétuer. *L'Île des rêves écrasés* commence certes par l'hymne indépendantiste en *reo ma'ohi*, mais aussi par le récit polynésien de la Création toujours en *reo ma'ohi*, suivi du récit biblique en français. Le mythe polynésien reproduit à très peu de choses près le récit recueilli dans *Tahiti aux temps anciens* en 1822, 1824 et 1833 et retranscrit d'abord en anglais puis en français.. Seuls deux «vers» diffèrent et un court passage est omis.¹² Dans ce premier roman, l'auteur évoque aussi quelques rituels traditionnels, tels que l'enterrement du *pito*, ou cordon ombilical, après la naissance d'un enfant ou encore la circoncision, ou *teheraa*. Dans le second ouvrage de Chantal Spitz, *Hombo*, publié quelque dix ans plus tard, la part de la tradition est plus importante. Ainsi, lors de la visite à l'un des Vieux du village, celui-ci prononce-t-il un chant de bienvenue en *reo ma'ohi*, que l'on suppose traditionnel, puisque le but de Mahine est de venir recueillir la tradition, pour en faire don à son petit fils: «après l'oubli il veut offrir à Ehu ce lieu pour re-composer re-naître l'essence, les sens de leur monde.»¹³ De même Mahine va-t-il transmettre les récits traditionnels lors des soirées passées avec son petit-fils. Nous retrouvons là, mi en français, mi en *reo ma'ohi*, des extraits de textes recueillis par Teuira Henry, qui semble bien être la source majeure, à moins que ce ne soit des récitations encore effectuées à l'occasion de veillées communautaires à Huahine, île dans laquelle vit Chantal Spitz. Cependant on retrouve sans peine les passages originaux de l'ouvrage de Teuira Henry, comme nous l'avons dit, concernant Huahine, retranscrits dans *Hombo*, quasiment comme des citations non explicitées. Ce qui est présenté comme la transmission orale passionnée du

¹² Il s'agit d'un très beau texte comme nous l'avons vu, y compris dans sa traduction par Chantal Spitz, dont nous donnons un extrait : « Pendant une longue période *Ta'arua* demeure dans sa coquille. Elle était ronde comme un œuf et tournait dans l'espace dans l'obscurité permanente. Il n'y avait ni lune, ni soleil, ni terre, ni montagne, tout était à l'état de mélange. Il n'y avait ni homme, ni bête, ni volaille, ni chien, ni être vivant, ni mer, ni eau douce;» *Ta'arua* est le dieu suprême du panthéon traditionnel. Cf. Teuira Henry, *Tahiti aux temps anciens*, p. 346.

¹³ Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés*, ed. de la plage, p. 35.

grand-père à son petit-fils est en fait un extrait de la traduction d'un récit recueilli en 1817 intitulé Naissance de terres nouvelles.¹⁴ Le texte qui suit immédiatement sur la création des marae reproduit textuellement un passage d'un récit en *reo ma'ohi* recueilli au XIX^e siècle auprès d'un grand-prêtre de Moorea. Nous avons enfin une compilation de diverses généalogies que nous retrouvons dispersées chez Teuira Henry.¹⁵ Chantal Spitz réorganise la tradition recueillie pour lui donner l'apparence d'une continuité depuis la création de l'île jusqu'à la succession de dynasties régnautes. Nous sommes donc face à une volonté de renaissance de la tradition, semble-t-il, plutôt qu'à une tradition réellement vivante, qui cherche ses chemins actuels dans l'écriture. Ces pierres monumentales, sont là comme des pierres d'angle sur lesquelles fonder un présent légitimé. De même *Hombo* évoque-t-il des réunions communautaires pré-chrétiennes qu'il s'agit de faire revivre (*ârearea* ou *motoro*) ou d'autres qu'il faut perpétuer (réunions chrétiennes comme le *tuaroi* réunion de prière et le *Haapiiraa tapati* ou école du dimanche).¹⁶ Contrairement à ce que l'on trouve chez les auteurs de Nouvelle-Zélande, nous avons là un système de collage ou de citation, qui peut indiquer une vénération des quelques traditions conservées. S'agirait-il d'inventer ou de réinventer une tradition plutôt que d'en montrer le dynamisme et l'adaptation au monde contemporain ?

En 1993, Jean-Marc Pambrun, anthropologue et écrivain, faisait une conférence, éditée ensuite, *L'Allégorie de la natte ou le tahu'a-parau-tumu-fenua dans son temps*.¹⁷ Il tentait d'y définir ce que devait être pour lui la recherche en sciences humaines et évoquait clairement un modèle traditionnel le *Parau Piri*, c'est-à-dire l'énigme, la comparaison. A partir d'une énigme traditionnelle, il proposait une énigme moderne qui définissait les

¹⁴ cf. *Hombo*, p. 42 et *Tahiti aux temps anciens*, p. 412.

¹⁵ cf. *Hombo*, p. 43,44 et *Tahiti aux temps anciens*, p. 270, 107, 109.

¹⁶ la plupart des Polynésiens sont très attachés à l'école du dimanche, grâce à laquelle, ils ont pu conserver la pratique de leur langue et des joutes verbales sous la houlette des pasteurs protestants.

¹⁷ Jean-Marc Pambrun, *L'Allégorie de la natte ou le tahu'a-parau-tumu-fenua dans son temps*, Papeete, 1993.

trois chemins à emprunter pour redonner vie à la culture polynésienne: le rêve, le tressage des connaissances (comme l'on tresse une natte), la création esthétique. En 2006, Jean-Marc Pambrun publie un curieux texte, dédié à sa fille, qui est une version de la Genèse polynésienne telle que nous l'ont transmise les quelques rares ouvrages qui ont compilé les traditions orales survivantes (cf. ci-dessus). Par groupe de trois quatrains de pseudo-alexandrins l'auteur nous livre « une lecture personnelle » en français de la grande légende fondatrice. Si les vers ont approximativement douze syllabes et s'ils ont des rimes plates, au moins pour l'oreille, l'absence de schéma accentuel les prive d'une grande partie de leur musicalité. S'appuyant sur une connaissance précise du mythe ancien, l'auteur prétend nous en donner une version accessible à une culture de l'écrit, en introduisant un schéma narratif plus rationnel, tout en tentant de donner au lecteur le sentiment d'un véritable souffle mythique, grâce à l'utilisation d'un schème poétique et de magnifiques illustrations, imprégnées d'onirisme et de fantastique. Enfin, le texte en français alterne avec sa traduction en tahitien contemporain par un linguiste reconnu. Véritable recreation, ce texte prétend cependant entretenir un lien mystérieux avec «une vision, des principes, des valeurs et des sentiments qui façonnent à n'en pas douter les fondements de la civilisation polynésienne et forgent notre identité»¹⁸ Il s'agit là de l'aspect le plus abouti d'une recherche que nous évoquerons ci-dessous car elle manquait jusqu'ici de la référence précise et documentée à une tradition attestée que Jean-Marc Pambrun avait pourtant définie comme l'une des trois voies vers la renaissance culturelle dans *l'Allégorie de la natte*. A la différence de ce que les auteurs anglophones font des œuvres traditionnelles, il ne s'agit pas ici de mesurer leur capacité à rendre compte et à structurer le vécu communautaire présent, mais simplement de permettre la transmission de la tradition en la rendant plus accessible, au moins dans sa forme, aux générations actuelles occidentalisées.

Ces quelques exemples tendent à démontrer à quel point existe chez les auteurs polynésiens une volonté de reconquête de

¹⁸ Jean- Marc Pambrun, *La naissance de Havai'i*, ed. Le Motu, 2006, Avertissement.

leur patrimoine culturel, mais par comparaison avec les écrivains africains et néo-zélandais contemporains on peut aussi se rendre compte à quel point cette tâche est malaisée. Le recours aux traditions orales est d'ailleurs relativement limité, qu'il s'agisse des thèmes ou des formes utilisées, même si la référence à ces traditions est omniprésente. On pourrait alors, plus encore que pour les Maoris de Nouvelle-Zélande, parler d'invention d'une tradition comme n'ont pas hésité à le faire certains chercheurs tels que Eric Hobsowm ou Allan Hanson dans les années 80.¹⁹

Nous avons tenté de définir l'exacte place des références aux formes et aux contenus traditionnels dans les littératures contemporaines émergentes. Si donc elles se prévalent d'une culture précise et « autochtone », issue d'une ethnie chaque fois bien déterminée, les références à l'oralité se font aussi sous la forme de procédés plus « universels », dans la mesure où on les retrouve dans pratiquement toutes les cultures, y compris en Occident. L'originalité est d'en nourrir le genre narratif de telle façon qu'il en sorte réinventé, caractéristique d'une nouvelle écriture, d'une « oraliture ».

III. Difficultés de la continuité : comment ruser avec l'écriture et les genres occidentaux

III.1. Le récit poétique

Jean Marc Pambrun a écrit une oeuvre qui pourrait s'apparenter, au moins dans son objectif à un récit poétique tel que défini par Jean Yves Tadié dans son ouvrage. Il s'agit de *La Fondation du marae-La légende du Scolopendre de la Mer sacrée* publiée en 1998. Sans doute fortement influencé par des conférences faites à Tahiti par Tobie Nathan, ethno-psychiatre, il prétend par le biais de cette forme d'écriture, retrouver les racines de sa culture *ma'ohi* : « Le temps où la tradition polynésienne était considérée comme un être terrassé, difforme, diminué et exsangue peut être révolu. (...) La tradition vit au creux de chacun d'entre

¹⁹ Cf. notamment, Hobsowm Eric et Ranger Terence O., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

nous. Pour qu'elle se manifeste il suffit de la regarder dans les yeux et de l'aimer(...) il faut retrouver la cohérence du monde des anciens pour assurer la permanence de la tradition dans les mondes de demain.» Autrement dit il suffit d'adhérer aux « signes », rêves, prémonitions, intuitions, pour que la tradition revive. A partir de cela Jean-Marc Pambrun s'autorise à créer des textes contemporains en français mais dont la liaison est pour lui évidente avec sa culture d'origine. C'est pourquoi il a écrit une légende ayant comme point de départ un événement contemporain, l'opposition d'une partie de la population à la construction d'un hôtel sur le site d'un *marae* prestigieux, lieu de culte pré-chrétien aujourd'hui disparu. Il s'en explique: « le monde mythique est la source primordiale d'inspiration et de création des œuvres des Polynésiens. (...) Ce que nous nommons réalité n'est que l'apparence que nous tentons de donner au monde. L'histoire réelle qui fonde tous nos actes se situe dans un autre univers fantastique et merveilleux peuplé d'êtres immémoriaux d'une puissance colossale qui force notre respect et notre humilité.» L'auteur a donc préféré raconter une légende nouvelle, à partir d'événements contemporains mais auxquels le récit poétique donnait une grande force au niveau des constructions de l'imaginaire. Par ailleurs, comme dans les anciennes épopées, les héros contemporains reçoivent l'appui du panthéon polynésien traditionnel et chacun de leurs actes acquiert une signification hautement symbolique. Il a depuis publié un roman et un recueil de nouvelles de facture plus classique. Ces deux œuvres narratives ont aussi recours aux rêves et aux prémonitions, qui, avec les références aux mythes, constituent selon Jean Yves Tadié une caractéristique du récit poétique : « Récit mythique et système de symboles, le récit poétique ne pouvait négliger le rêve comme moyen d'explorer l'inconnu». ²⁰ La continuité passé/présent est alors fantasmatiquement rétablie: « notre taura ne se trompe jamais. Dès aujourd'hui je vais la remettre sur le marae. Quand la pierre sera en place, ta mère ne craindra plus rien. Il te suffira d'appeler notre taura et il fera ce qu'il faut pour la guérir.» Cette position, relativement isolée,

²⁰ Jean Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Seuil, p. 168.

trouve, comme nous l'avons dit sa justification dans l'exposé de *l'Allégorie de la natte*, essai de l'auteur. Le rêve est une voie à part entière pour retrouver le chemin du passé. Mais, comme le démontre Jean-Yves Tadié, ce chemin n'est pas propre à la Polynésie puisqu'il a été très exploité en France notamment, au début du XX^e siècle. En revanche, cette thématique apparaît sans doute avec prédilection dans des cultures doutant d'elles-mêmes et de leurs valeurs y compris en Occident.

III.2. Prose lyrique et poésie

Même s'ils la respectent d'assez loin, les écrivains francophones savent que la tradition orale est d'abord rythme et chant. C'est la raison pour laquelle on retrouve dans certaines œuvres romanesques des fragments poétiques. Cette caractéristique pourrait a priori les rapprocher aussi du récit poétique défini par Tadié selon lequel : «Le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème».²¹

Ce n'est pas un hasard si Michou Chaze et Chantal Spitz nous font le don d'une merveilleuse prose lyrique, qui retrouve les rythmes et les harmonies du chant, par lesquels s'exprime le lien profond de l'homme et du monde, leur nécessaire destinée commune. Elles renouent avec une tradition que l'invention verbale de Chantal Spitz désigne comme celle des «paroliers», mot galvaudé s'il en est en français et qui retrouve dans *l'Île des rêves écrasés* toute sa dignité, puisque le don de la parole y est don de soi, engagement solennel, forme désormais interchangeable du sens des choses. Elle-même insiste sur cette volonté de renouer avec la tradition orale, très souvent invoquée, quasiment sous forme incantatoire, dans ses textes: « 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. Des paroles (...) choisies parmi les innombrables de leur langue pour faire vivre en lui ce monde qu'il s'apprête à quitter pour un lointain ailleurs».²² De même Tematua,

²¹ Jean Yves Tadié, *Le Récit poétique*, p.78.

²² Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés*, p.34

longtemps silencieux, révolté peut-être par l'injustice du destin de son fils, trouvera-t-il enfin la force de dire les mots du consentement à l'ordre des choses: «Les racines de l'Amour finissent par mourir sans les racines de la Terre».

Ces paroles solennelles, s'expriment tout naturellement sous une forme poétique. Chez Chantal Spitz, le texte en prose est souvent interrompu par des poèmes, qui ont deux thèmes privilégiés : l'amour et la révolte, qui sont aussi les deux thèmes majeurs de son premier roman. Dans *Hombo*, le texte ne se fait formellement poème que beaucoup plus rarement : pour les paroles de bienvenue en *reo ma'ohi* comme nous l'avons vu et encore une fois pour exprimer l'amour, en français. Dans ses textes les plus récents, Chantal Spitz choisit une typographie qui les rapprochent d'une suite de vers blancs, d'autant plus que les répétitions sonores et lexicales rythment l'expression. Ce mode d'écriture est appliquée à des sujets extrêmement sérieux, créant une sorte de poésie à la fois philosophique, engagée et affective sur l'identité, la laïcité, le racisme. De véritables poèmes disent quant à eux un lyrisme plus intimiste. Ainsi donc, le rythme et le chant investissent-ils la langue française, y compris dans les œuvres narratives pour y déposer l'empreinte des cultures orales.

Flora Devatine évoque souvent une pensée qui avance «à sauts et à gambades», un état d'esprit primesautier, prétexte à une construction syntaxique et rhétorique très originale. L'ivresse des mots semble entraîner la poétesse d'association de sens en association de sons pour qu'enfin soit dit un univers personnel qui excède l'expression habituelle: «Tergiversations scripturales, sans fin, Circonvolutions de l'être, en quête». Pour Flora Devatine le poème écrit, selon un paradoxe apparent, est aussi en fait une façon de ressusciter la force esthétique de la tradition orale:

«Aussi, ce que je tente en écrivant,
Est-ce autant la reconquête
de la parole
Que l'appriovissement
De l'écriture !
(...)
Aussi faut-il recourir
à l'écriture

Qui permet de retrouver
Du souffle
De ses profondeurs antiques
à insuffler

A l'actuel discours,
Qui ne résonne ni ne sonne,»²³

Le passage de l'œuvre orale au poème écrit se fait donc tout naturellement. Mais la parole reconquise, chez Flora Devatine n'est pas vraiment la parole traditionnelle, pour la raison très simple, comme nous l'avons dit, que son œuvre est double : création de chants traditionnels en *reo ma'ohi*, souvent non publiés mais utilisés à l'occasion de certaines manifestations festives, œuvre écrite très personnelle où elle tente de se dire et d'harmoniser par l'expression esthétique toutes les facettes de sa personnalité. Les poèmes de Flora Devatine, par leur liberté de forme et de fonds, relèvent donc d'une écriture contemporaine qui, dans la fonction sociale qu'elle voudrait jouer, se souviendrait de la fonction traditionnelle des créateurs.

III.3. Les marques de la performance

Non contents d'introduire dans l'écriture les thèmes et le rythme poétique de l'oralité, les écrivains ont tenté de reproduire dans l'exercice de l'écriture et de la lecture, la sensation de parole partagée, échangée, donnée et reçue. Ainsi, la performance orale est-elle souvent mimée dans les textes contemporains, parfois par le recours aux procédés du discours dramatique. Même si le genre dramatique ne semble pas exister en tant que tel dans les cultures du Pacifique, certains auteurs contemporains ont choisi d'écrire des pièces de théâtre, comme Pierre Gope en Nouvelle Calédonie ou Jean-Marc Pambrun en Polynésie. Celui-ci poursuivant sa quête d'une littérature habitée par un souffle prophétique, telle que nous l'avons évoquée plus haut a publié une étrange pièce de théâtre en pseudo-octosyllabes, dialogue entre la fée de l'eau, issue des légendes bretonnes et l'esprit d'un guerrier polynésien

²³Flora Devatine, *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale*, p. 37.

Rua-Tini mort depuis longtemps. La performance du texte prend ici toute son importance, accompagnée par un chœur, des actes rituels, des invocations, des transes. Après *La Nuit des bouches bleues*, Jean-Marc Pambrun a écrit une pièce plus classique sur le thème de la mort de Paul Gauguin aux Marquises, *Les Parfums du silence*.²⁴

Il faut par ailleurs se souvenir que, selon Paul Zumthor, la distinction théâtre/récit n'est pas réellement opératoire pour distinguer la représentation de l'œuvre de poésie orale de la représentation dramatique : toutes deux recourant au corps, à la voix et à la relation interprète/public. C'est dans le genre dramatique occidental que les romanciers contemporains iront rechercher les techniques pouvant rendre compte de l'oralité normée traditionnelle.

Dans le premier roman de Déwé Gorodé, les innovations stylistiques sont nombreuses mais l'une des plus réussies est sans nul doute le récit autobiographique du personnage de la conteuse, Lila. Celle-ci ressemble au très beau portrait que trace Patrick Chamoiseau du conteur antillais, celui qui n'a gardé de la tradition que son appel au rythme et son interpellation constante à un interlocuteur. Déwé Gorodé, tout comme Patrick Chamoiseau ont essayé de maintenir par l'écriture cette ultime trace vivante d'une tradition qui se perd : « Je ne suis pas solitaire à parler (...) : on me lance, j'interpelle, on me soutient, je questionne, on me devance, je dépasse (...) Le Conteur, né d'un désordre d'hommes et tout projeté dans des liens à créer, est inventeur de peuple ».²⁵ Pour Patrick Chamoiseau, le conteur est la figure centrale de la représentation de soi que se sont donnés les esclaves des plantations et qui se continuera dans celle du conducteur urbain. La conteuse de Déwé Gorodé est étrangement proche de ces figures antillaises. Elle peut parfois conter des légendes ou des contes appris des femmes âgées, reproduits dans le texte en italiques, avec un retrait typographique et dans une langue « standard ». On peut d'ailleurs douter d'avoir là une véritable parole traditionnelle,

²⁴ Jean-Marc Pambrun, *La Nuit des bouches bleues*, Les éditions de Tahiti, 2002 ; *Les Parfums du silence*, ed. le Motu, 2003.

²⁵ Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Gallimard, 1997, pp. 169-170.

car elle est quelquefois l'expression de l'expérience la plus personnelle de la conteuse elle-même . Mais cette conteuse crée véritablement un univers esthétique lorsqu'elle raconte sa propre vie, celle d'une enfant déracinée, élevée près d'une mine de nickel et qui s'est forgée une culture bigarrée où se côtoient les discours anticolonialistes, les récits de lutte du grand-père de sa copine javanaise, les pièces du dramaturge kanak contemporain Pierre Gope, ou une citation des *Misérables* de Victor Hugo, la mort de Gavroche. Lila « la conteuse aux pieds nus » interpelle son auditoire, en particulier une jeune militante indépendantiste, « sa sœur » à qui elle retrace son existence dans un flot de paroles procédant par accumulation, repentirs, associations d'idées mais duquel se dégage une étrange poésie. L'affectivité est omniprésente, avec la véhémence des phrases exclamatives ou encore des amplifications oratoires avec des reprises anaphoriques: « l'EPK, l'école populaire kanak. Auu, ma sœur, l'EPK, j'ai aimé ! Qu'est-ce que j'ai aimé cette école, là ! Cette école de ce temps-là. Le temps des luttes. Cette école qui n'avait rien à voir avec celle que je venais de laisser tomber derrière moi. Cette école qui m'a ouvert les yeux sur mon identité (...) L'école de mes rêves ! »²⁶. Les images sont parfois banales, parfois plus originales lorsqu'elle se décrit comme « un oiseau sans aile » à la mort de son fils. Le jeu sur les sons et le sens se fait dans la meilleure veine de la créativité populaire : « Et c'est après que j'ai commencé à m'adonner à l'alcool et à m'abonner à la clope (...) il me disait que la lutte, c'était aussi assumer et assurer à la maison face à ses problèmes personnels ».²⁷ Son récit est parfois interrompu par un poème, comme chez Chantal Spitz par exemple. Toute une génération de jeunes-femmes Kanak peut ainsi se retrouver dans le récit en apparence décousu de cette enfant perdue qui aura une triste mort. De même, Déwé Gorodé ose intercaler dans son récit de longs poèmes de rapp pour lesquels il a fallu inventer une typographie. On peut augurer que cette innovation part du même principe, qui consiste pour l'écrivain antillais ou kanak à se mettre à l'écoute d'une parole populaire, héritière d'une tradition qui n'en

²⁶ Déwé Gorodé, *L'épave*, ed. madrépores, 2005, p. 68.

²⁷ Déwé Gorodé, *L'épave*, ed. madrépores, 2005, p. 74.

constitue désormais que le schème lointain, pour constituer un univers scriptural d'un nouveau type.

IV. Un autre héritage? L'oralité dans la littérature occidentale contemporaine et dans les littératures d'émergence

L'effet d'oralité dans la littérature française contemporaine est à l'opposé de ce que nous venons de décrire à propos de la tradition orale, sauf sous les formes populaires réinventées dont nous venons de parler, témoignages écrits d'une tenace survivance d'une culture orale. Celle-ci est de toute évidence, dans toute société pré-industrielle, un «langage séparé», très normé.

IV.1. La transcription de la langue parlée

L'utilisation d'un langage oral dans la littérature française contemporaine est plutôt le souci d'adapter la langue écrite à la réalité sociale, à la langue réellement pratiquée. Emile Zola déjà faisait coexister dans ses textes le langage cultivé du narrateur avec la reproduction d'un langage parlé populaire qui était très éloigné du premier. Selon P. Bourdieu, Zola a maintenu un contraste « entre le langage prêté aux personnages populaires et les propos du narrateur, toujours marqués des signes de la grande littérature, dans leur rythme, qui est celui de l'écrit, ou dans des traits typiques du style soutenu, comme l'usage du passé simple et du style indirect.»²⁸

On retrouve cette dualité entre langue écrite et langue parlée chez des écrivains polynésiens, francophones, qui incluent dans leurs œuvres des sortes de transcriptions du français parlé à Tahiti. Chez Ari'irau par exemple, coexistent un texte relativement recherché, même s'il a intégré les trouvailles de la littérature contemporaine : - usage du passé composé à la place du passé simple ou encore usage d'un vocabulaire familier- et des dialogues en français populaire : «Fais gaffe ton père est *muto'i*, cousin ! T'as intérêt à changer tes fringues avant de rentrer chez toi !» et tu dis «Elle a dit qu'elle a vu un éléphant rrrause...» Randy répond «Et

²⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, ed. du Seuil, 1998, p. 198.

pourquoi mémé aurait vu un éléphant rose ? Y a pas d'éléphant ici ! C'est des conneries...un requin rose peut-être... »²⁹ Ce français populaire intègre des mots tahitiens (muto'i), une morphosyntaxe économe (T'as, Ya), une prononciation (rrrause) et des expressions locales (c'est des conneries).

IV.2. L'emploi d'un français régional

Cette intrusion de la langue parlée est marquée la plupart du temps chez les écrivains francophones par une large utilisation de tournures idiomatiques et de néologismes empruntés au français régional. Mais il est cependant assez rare que les œuvres produites puissent être qualifiées de régionalistes, comme ce fut le cas parfois au début de la littérature québécoise. C'est pourtant ainsi que pourraient apparaître les œuvres de la polynésienne Célestine Hitiura Vaite. En Polynésie en effet les gens se retrouvent sans peine dans les problèmes de l'héroïne qui ne manque ni d'humour, ni de la longue patience des femmes, ni de beaucoup d'amour et d'attention donnés à ceux qui l'entourent, sa famille élargie. Comme au Québec ou en Suisse, la langue parlée est celle qui introduit le plus de variantes régionalistes par rapport au français standard et c'est donc souvent la langue qui sert de point de départ à la création stylistique. Chez l'écrivaine tahitienne, cette langue est reproduite dans ses aspects les plus typiques et donc les plus perceptibles, pour un Français de métropole. Le choix de Célestine Hitiura Vaite est donc celui d'une écriture régionaliste à base d'oralité et qui flirte avec la revendication identitaire.

IV.3. L'expression de l'affectivité

La transcription esthétique du langage oral, comme chez Louis-Ferdinand Céline par exemple peut obéir à une autre finalité. Il s'agit pour lui de «rendre le français écrit plus sensible, plus émotif, le désacadémiser»,³⁰ en somme d'échapper aux normes en donnant l'illusion d'un langage parlé. Il y parviendra en utilisant la forme dialogique, le passé-composé, qui permet un lien avec le

²⁹ Ari'irau, *Matamimi*, Au vent des îles, 2006, p.75.

³⁰ Cité in Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, Seuil, 2004, p. 220.

présent du narrateur et du narrataire, la phrase brève, la parataxe de préférence à la phrase longue et bien structurée. Les tournures syntaxiques sont parfois familières ou même fautives, le lexique familier lui aussi ou parfois même argotique. Mais la langue peut aussi être très savante. Enfin, la ponctuation est détournée de sa fonction de structuration logique pour répondre davantage à l’imitation des inflexions et de l’élocution orales. Les créations lexicales sont aussi souvent des moyens de rendre la créativité de la langue populaire, avec ses calembours et autres contrepèteries. Toutefois, Lise Gauvin souligne à quel point Céline a insisté sur la création langagière, qui n’est jamais simple retranscription. Danièle Latin pour sa part écrit que la langue de Céline «répond moins au dessein d’introduire les registres de la langue parlée dans l’écriture littéraire qu’à la volonté de se distinguer de l’une ou l’autre parlure en les exploitant conjointement».³¹

On retrouve cette tendance à la «prose parlée»³² chez certains écrivains polynésiens, sans toutefois aller jusqu’à une utilisation abondante de l’argot ou d’un vocabulaire scatologique. Titaua Peu est sans doute l’écrivain qui revendique le plus une écriture de l’émotivité: «je suis un vrai produit français. J’écris comme toi, peut-être mieux (...) La plume qui saigne et qui «veut saigner» les autres (...) je l’ai découverte chez toi, en France (...) oui cette plume je me la suis appropriée».³³ Elle se réfère d’ailleurs à des écrivains comme Romain Gary ou Michel Houellebecq. Son œuvre est sans conteste une oeuvre dérangement, autant par ses techniques d’écriture que par ses thèmes. Elle écrit cependant une langue élégante, parfois recherchée mais avec une syntaxe simple, beaucoup de phrases nominales et des points de suspension traduisant la difficulté à dire lorsque l’émotion est trop forte. De temps en temps un mot d’argot vient recharger la charge de violence du texte: «Celui que je vois toutes les semaines, je crois que je l’emmerde un peu (...) Un psychiatre, ça doit être très cultivé, fin... Je crois qu’il arrivera à comprendre que chez nous, on n’a jamais appris à dire, surtout lorsque ça touche le cœur, les

³¹ Cité in Lise Gauvin, p. 225.

³² Lise Gauvin, *o.c.*, p. 229.

³³ *Tahiti-Pacifique*, juillet 2003, n° 147, p. 47.

sentiments... Toujours des actes, jamais des mots...Alors j’ai écrit tout ça, alors j’écris encore.»³⁴

Chez Chantal Spitz, l’affectivité qui, dans son premier roman était surtout affaire d’isotopie, gagne désormais la syntaxe. Le flux de la parole, d’abord mimé par une parataxe qui faisait de toutes les phrases des égales sans hiérarchisation logique, devient plus complexe, avec des accumulations de mots au sens très proche qui sont comme autant de défis assumés, comme si la pensée avait du mal à s’emprisonner dans un seul vocable, rendant palpable la résistance de la langue à l’expression authentique : «Parce que les paroles se sont enfoncées trop loin que si malgré tout on les repêche pour leur donner une nouvelle force, elles enfantent souffrance rancoeur haine qui plus jamais ne meurent. Teraimateata et Mahine se taisent s’éloignent se séparent s’enferment s’isolent se frôlent s’accordent se désolent se désertent, s’espacent se flétrissent.»³⁵ Tout se passe comme si le réel excédait les mots par sa richesse, ses nuances, ses mouvances. Dans ce flot discursif au travers duquel la ponctuation ne guide pas le lecteur, la correction syntaxique est parfois malmenée à escient et surgit le néologisme, tout ceci conçu comme une victoire sur une langue écrite figée.

Ces écrivaines du Pacifique sont souvent très proches des écrivaines occidentales contemporaines: « plus récemment, des romancières comme Virginie Despentes ou Christine Angot s’en prennent aux bienséances sociales autant que littéraires (...) Ces écritures orientent le récit « selon une pente qui l’écarte de plus en plus du romanesque proprement dit » afin de privilégier l’acte même de parler.»³⁶

A ce stade que pouvons-nous conclure des « oralitures » passées ici brièvement en revue? Paradoxalement, mais c’est la raison pour laquelle elle peuvent être dites émergentes, elles se réclament à la fois de la tradition orale et des tentatives les plus contemporaines d’invention d’un style oral. Elles se réfèrent

³⁴ Titua Peu, *Mutismes*, p. 97.

³⁵ Chantal Spitz, *Hombo*, p.26.

³⁶ Dominique Rabaté cité par Lise Gauvin, o.c., p. 251.

“Transfer” II: 1 (mayo 2007), pp. 36-57. ISSN: 1886-5542.

constamment à un héritage culturel, quitte à tenter de le ressusciter par des formes hybrides puisées dans les genres occidentaux: poésie ou théâtre. Pourtant certaines œuvres n’hésitent pas à évoquer les formes à la fois les plus vivantes, les plus inventives, les plus populaires de la transmission orale et à s’en inspirer. L’exemple emblématique en serait le driveur antillais de *Texaco*. Cependant ces « oralitures » puisent aussi leurs racines chez les écrivains occidentaux les plus novateurs, tels Louis-Ferdinand Céline par exemple ou encore les femmes-écrivaines contemporaines. Elles y trouvent une charge d’émotivité et de violence qui sert des objectifs qui leur sont propres : revendiquer et mieux faire reconnaître une identité qui les relie à leur passé et sur laquelle doit se construire l’avenir.