HAL
open science

Etrangeté du vivant et désarticulation des transmissions immatérielles dans l'œuvre courte de l'auteure néo-zélandaise Keri Hulme

Mathilde Caër

To cite this version:

Mathilde Caër. Etrangeté du vivant et désarticulation des transmissions immatérielles dans l'œuvre courte de l'auteure néo-zélandaise Keri Hulme. Littératures. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2016. Français. NNT : 2016BRES0033 . tel-01401985

HAL Id: tel-01401985

https://theses.hal.science/tel-01401985

Submitted on 24 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

université de bretagne occidentale

UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

THÈSE / UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne Loire

pour obtenir le titre de
DOCTEURE DE L'UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE
Mention : Littérature anglophone
Arts, Lettres et Langues ED 506

présentée par
Mathilde Caër
Préparée à HCTI, Héritages et Constructions dans le Texte et l'Image, EA 4249

Étrangeté du vivant et désarticulation des transmissions immatérielles dans l'œuvre courte de l'auteure néo-zélandaise Keri Hulme

Thèse soutenue le 20 juin 2016
devant le jury composé de :

Claire BAZIN *Professeure*
Université Paris Ouest Nanterre la Défense, rapporteure

Rachel BOUVET *Professeure*
Université de Québec à Montréal, co-directrice de thèse

Gaïd GIRARD *Professeure Émérite*
Université de Bretagne Occidentale, directrice de thèse

Géraldine LE ROUX *Maître de conférence*
Université de Bretagne Occidentale

Claire OMHOVÈRE *Professeure*
Université Paul Valéry de Montpellier, rapporteure

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier du fond du cœur Madame Gaïd Girard d'avoir accepté d'encadrer mes travaux en Master 2 et en doctorat. Je la remercie pour sa présence constante, ses remarques éclairantes, sa patience infaillible, son écoute et sa capacité à mettre en marche ma pensée. Je lui suis extrêmement reconnaissante de m'avoir toujours poussée à creuser mes analyses de textes, de m'avoir rendue plus exigeante avec moi même, et surtout, d'avoir cru en moi. Sans elle, je n'aurais pas écrit de thèse.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude envers Rachel Bouvet, qui a accepté de co-diriger cette thèse. Je la remercie pour ses commentaires avisés, ses relectures méticuleuses et pour ses nombreux encouragements. Merci à elle d'avoir su partager sa passion pour l'écriture fantastique et géopoétique.

Je souhaite également remercier Madame Claire Bazin, Madame Claire Omhovère, et Madame Géraldine le Roux, qui m'ont fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury.

Ma reconnaissance va ensuite à toutes les personnes que j'ai rencontrées au cours de ces quatre années et qui m'ont apporté leur soutien. Je pense à Françoise le Diffon, qui, avant la thèse, m'a incitée à développer une curiosité intellectuelle, ainsi que les enseignants du département d'anglais de la Faculté Victor Segalen de l'UBO, qui ont su transmettre leur passion pour la littérature et civilisation anglophones et pour leurs conseils, leurs encouragements et leur bienveillance. Merci à Éric Waddell, à Québec, pour m'avoir fait découvrir la pensée insulaire d'Epeli Hau'ofa, et Anne-Marie Vernet, Michel Degorce-Dumas et toute l'équipe organisatrice du festival Rochefort-Pacifique pour leur accueil merveilleux à Rochefort. Merci à Caroline Bourgine et sa magnifique pensée archipélique.

Je n'aurais pas pu avancer sans le réconfort, les conseils et l'amitié de Claire, Fabrice, Noémie, Nathalie et Lucie, doctorants et docteures de la Faculté Victor Segalen. De même, je remercie chaleureusement mes sœurs, Anne et Nathalie, ma nièce, Awen, et les irremplaçables amies de longue date Anna, Cécile K, Solen et Cécile B, qui m'ont inlassablement rassurée et encouragée dans les moments d'incertitude et de découragement.

Enfin, merci à ma mère, Alberte, à qui cette thèse est dédiée.

Table des matières

Remerciements 1

Table des matières 3

Liste des abréviations des titres du corpus 7

Introduction générale 9

Première partie : Identités néo-zélandaises multiples 21

Chapitre 1 / Le contexte historique de la Nouvelle-Zélande 23

1.1. Le peuplement de la Nouvelle-Zélande 23

1.1.1. Les premiers arrivants et les mythes de la création maorie 23

1.1.2. Le mode de pensée tribal des Maori 28

1.1.3. L'arrivée des Européens et les premiers échanges entre Européens et Maori (1769-1840) 32

1.1.4. L'annexion et la signature du Traité de Waitangi (1840) 34

1.2. De la colonisation systématique à la naissance d'une identité pakeha 39

1.2.1. La colonisation systématique 39

1.2.2. Les conflits entre Maori et colons (1840-1872) 42

1.2.3. Les liens et sentiments d'appartenance à la Mère-Patrie britannique 45

1.2.4. D'une identité coloniale à une identité pakeha 48

1.3. La place des Maori en Nouvelle-Zélande 51

1.3.1. Du déclin annoncé à la période d'urbanisation 51

1.3.2. La pensée postcoloniale en Océanie 59

1.3.3. La Nouvelle-Zélande postcoloniale : biculturelle ou multiculturelle ? 69

Chapitre 2 / Le contexte littéraire en Nouvelle-Zélande 75

2.1. L'héritage colonial dans la littérature néo-zélandaise 75

2.1.1. La naissance du roman pakeha : de la période coloniale à la période post-provinciale (1861-1970) 75

2.1.2. L'écriture du féminin 79

2.1.3. Une préférence pour la nouvelle 83

2.2. La renaissance maorie sur le plan littéraire 86

2.2.1. L'émergence en Nouvelle-Zélande et en Océanie 86

2.2.2. L'entre-deux culturel chez les auteur(e)s d'origine maorie 91
2.2.3. L'écriture maorie : oralité et langue maorie 96
2.2.4. La thématique environnementale 102

2.3. L'émergence et la réception de l'œuvre de Keri Hulme 108
2.3.1. The Bone People : naissance d'une œuvre 108
2.3.2. La réception des nouvelles et de la poésie 116

Deuxième partie : L'écriture écopoétique de Keri Hulme 121

Chapitre 3 / Une géopoétique néo-zélandaise 127

3.1. Vivre dans l'île 127
3.1.1. Quelques rappels géographiques 128
3.1.2. Le paysage-palimpseste 130

3.2. La recherche du refuge et de la rêverie 137
3.2.1. Entre terre et mer 137
3.2.2. « [C]an you make a map of waves? » : la cartographie du lagon 140
3.2.3. Le refuge aquatique 144
3.2.4. L'espace de la pensée : une immensité intime 148

3.3. L'imaginaire de l'île 153
3.3.1. Le paysage de l'île : entre le réel et l'imaginaire 154
3.3.2. La rupture du lien insulaire dans « Unnamed Islands in the Unknown Sea » 159

Chapitre 4 / L'écriture écopoétique d'un environnement postcolonial 164

4.1. Le monde animal et la préservation d'un environnement postcolonial 167
4.1.1. L'oiseau comme symbole environnemental 168
4.1.2. Capitalisme et environnement dans « Getting It » 176
4.1.3. Recréer un lien avec la mythologie maorie 180
4.1.4. Une critique politique virulente 184

4.2. Écriture écopoétique et évolution du papillon 186
4.2.1. Le papillon de nuit comme source d'étrangeté 187
4.2.2. Métamorphoses de papillon dans « Hatchings » 191
4.2.3. Les conséquences de l'intervention humaine 195

Chapitre 5 / Écopoétique et corps féminin 200

5.1. La rupture du lien avec le vivant non-humain dans « The Cicadas of Summer » 200
5.1.1. Ce que le monde adulte a d'inquiétant 201
5.1.2. La rencontre manquée avec le vivant non-humain 203

5.1.3. La disparition dans la boue 208

5.2. La fusion avec l'élément aquatique dans « One Whale, Singing » 211

5.2.1. L'étroitesse du raisonnement scientifique 212

5.2.2. La communication entre espèces 214

5.2.3. La sensation océanique 219

Troisième partie : L'écriture de la transmission immatérielle 223

Chapitre 6 / L'écriture de l'inarticulé et du désarticulé 231

6.1. L'échec de la transmission dans « Kiteflying Party at Doctors' Point » 231

6.1.1. Des apparences trompeuses 232

6.1.2. Quand ce qui est jugé monstrueux provoque la folie 234

6.2. Familles néo-zélandaises : une impossibilité à exprimer ses maux 239

6.2.1. L'épisode du crochet dans The Bone People 240

6.2.2. Le silence de la mère dans « Hooks and Feelers » 241

6.2.3. La figure ambiguë de l'enfant 247

6.3. L'urbanisation : l'une des causes de la rupture chez les personnages féminins 251

6.3.1. Le désir d'émancipation d'une jeune fille maorie dans « While My Guitar Gently Sings » ... 252

6.3.2. La désillusion d'une génération et la rupture du lien mère-fille 254

6.3.3. L'écriture du non-dit dans « The Knife and the Stone » 257

6.3.4. La fragmentation narrative et le découpage du poisson 264

Chapitre 7 / Le gothique de Hulme : de la hantise à la dérision 270

7.1. De la nécessité des fantômes dans « Storehouse for the Hungry Ghosts » 275

7.1.1. Les angoisses associées à la nourriture et aux dents 276

7.1.2. Une hantise positive 281

7.2. Spectres et chair animale dans « A Tally of the Souls of Sheep » 285

7.2.1. Instaurer un climat inquiétant 287

7.2.2. Présences spectrales 291

7.3. Quand la nature échappe à ses propres normes 295

7.3.1. Le fantastique naturel 295

7.3.2. De l'inquiétant au grotesque dans « King Bait » 301

7.3.3. Du grotesque à la dérision 305

Chapitre 8 / « [E]verything flows » : pour une écriture du flottement 311

8.1. Le rapport au désincarné dans « Midden Mine » 315

8.1.1. Indices du fantastique 316
8.1.2. Réseau symbolique et langage océanique 321
8.1.3. Fin ouverte et effet fantastique 326

8.2. Vers un monde du flottement dans « Floating Words » 329
8.2.1. Les signes annonciateurs du changement 330
8.2.2. La montée du niveau de la mer 335
8.2.3. Fragments autobiographiques 341

8.3. Sortir des contours du corps féminin dans « Planetesimal » 344
8.3.1. Un corps qui ressent le manque 345
8.3.2. Corps désirés et corps rejetés 348
8.3.3. La recherche d'un mouvement libérateur 352

Conclusion générale 359

Bibliographie 369

Annexe 392

Index 398

Liste des abréviations des titres du corpus

TBP : The Bone People

« HTK » : « He Tauware Kawa, He Kawa Tauware »

« In » : « Incubation »

Homeplaces : Homeplaces, Three Coasts of the South Island of New Zealand

SBMC : The Silences Between (Moeraki Conversations)

« FOT » : « Fishing the Olearia Tree »

« TDFW » : « Tara Diptych, the first wing »

« UIUS » : « Unnamed Islands in the Unknown Sea »

« GI » : « Getting It »

« EB » : « An Episode of Bagmoths »

« Ha » : « Hatchings »

« CS » : « Cicadas of Summer »

« OWS » : « One Whale, Singing »

« KPDP » : « Kiteflying Party at Doctors' Point »

« HF » : « Hooks and Feelers »

« WGGS » : « While My Guitar Gently Sings »

« TKTS » : « The Knife and the Stone »

« SHG » : « Storehouse for the Hungry Ghosts »

« ATSS » : « A Tally of the Souls of Sheep »

« TPP » : « The Pluperfect Pā-wā »

« KB » : « King Bait »

« SF » : « Some Foods You Should Try Not To Encounter »

« MM » : « Midden Mine »

« FW » : « Floating Words »

« Pl » : « Planetesimal »

Introduction générale

En lisant The Bone People,[1] le premier et à ce jour unique roman de l'auteure néo-zélandaise Keri Hulme, certains lecteurs ont eu l'impression de recevoir un coup de poing.[2] Trente ans après sa première parution, en mai 2014, The Bone People fut le premier roman a être désigné comme grand classique Kiwi[3] (« Great Kiwi Classic »[4]), parmi une liste de 116 ouvrages. The Bone People a profondément marqué ses lecteurs. Il les a impressionnés, dérangés et bouleversés, car il a montré, de façon poignante et unique, une image d'Aotearoa-Nouvelle-Zélande,[5], de sa nature rugueuse, de ses habitants, de leurs rapports à la nature et les uns aux autres. Le roman a été admiré pour sa capacité à soulever et à proposer une réponse à la question suivante : que signifie être néo-zélandais, au début des années quatre-vingt ? Pourtant, le succès, qui fut immédiat, n'allait pas de soi. La publication du roman fut laborieuse. Après plusieurs refus de la part de différentes maisons d'éditions en Nouvelle-Zélande et en Australie, The Bone People est finalement publié pour la première fois par le collectif féministe Spiral, en 1984. L'année suivante, le roman de Hulme reçoit le prestigieux International Man Booker Prize.

En 1985, l'auteur néo-zélandais Christian Karlson Stead remet en question l'attribution du Pegasus Award for Maori Literature, que Keri Hulme reçoit la même année. Il pense que les éléments maoris représentés dans le roman ne sont pas convaincants et manquent d'authenticité. Ayant grandi dans un contexte non-maori et ayant reçu une éducation anglo-saxonne, Keri Hulme ne mériterait pas, selon lui, le prix Pegasus.[6] Suite à cette réaction, Keri Hulme a répondu à l'auteur en précisant qu'il y avait des Maori parmi les membres du

---

1 Le titre de ce roman peut s'écrire avec ou sans les majuscules. Nous avons choisi de l'écrire avec les majuscules, car c'est ainsi que l'écrit Keri Hulme dans la préface de l'ouvrage paru en 1985. Voir :
Keri Hulme, « Preface to the First Edition », The Bone People, 1984, Nouvelle-Zélande, Spiral et Hodder and Stoughton, 1985.

2 Cette affirmation se base sur un échange avec la Maorie et professeure de cinéma français et de langue française à l'université d'Auckland Deborah Walker-Morrison, eu le 25 mars 2016 à Rochefort, à l'occasion du festival « Rochefort-Pacifique ». Les propos de Deborah Walker-Morrison furent, à quelques mots près, les suivants : « Je me souviens de l'avoir lu après qu'il est paru et d'avoir reçu comme un coup de poing ». En prononçant ces mots, elle a serré le poing et l'a dirigé vers son cœur.

3 En plus de désigner le fruit et le petit oiseau endémique de Nouvelle-Zélande, le terme « kiwi » désigne le nom que se donnent les Néo-Zélandais.

4 Voir : http://www.listener.co.nz/festivals/auckland-writers-festival/hunting-down-the-great-kiwi-classic/ (Site consulté le 8/03/2016). Chaque année depuis 2014, le New Zealand Book Council et l'Auckland writers festival, proposent aux lecteurs néo-zélandais d'élire ce qu'ils considèrent comme un grand classique kiwi. Cette initiative permet aux lecteurs de tout âge de rendre hommage à leurs livres et auteurs préférés.

5 « Aotearoa » est le nom maori de la Nouvelle-Zélande et signifie « la terre du long nuage blanc ».

6 C. K. Stead, « Keri Hulme's the bone people », Answering to the Language, Essays on Modern Writers, Auckland, PU d'Auckland, 1989, p. 180.

jury. Cette question sur la légitimité d'un/e auteur/e à recevoir un prix destiné à un/e Maori/e fait écho à celle que se pose la chercheuse maorie Linda Tuhiwai Smith à propos de la recherche universitaire sur les peuples premiers :

> One of the many criticisms that gets levelled at indigenous intellectuals and activists is that our Western education precludes us from writing or speaking from a 'real' and authentic indigenous position. […] Or, our talk is reduced to some 'nativist' discourse, dismissed by colleagues in the academy as naïve, contradictory and illogical. […] Criticism is levelled by non-indigenous and indigenous communities.[7]

Parler des Maori sans l'être est problématique pour certains, mais la citation ci-dessus montre que même les travaux d'une chercheuse d'origine maorie peuvent ne pas être reconnus. En d'autres termes, qu'importent l'origine et la formation du chercheur, son travail doit toujours être remis en contexte. Ayant conscience de ces réserves, il nous semble important de spécifier que l'objectif de notre travail est de faire mieux connaître l'écriture de Keri Hulme. Il nous importe également de préciser notre positionnement par rapport à la situation postcoloniale en Nouvelle-Zélande.

En 1840, la signature du Traité de Waitangi par les représentants de la Couronne britannique et environ 500 chefs maoris marque le début de la colonisation de la Nouvelle-Zélande par les Britanniques. Les Maori[8] sont dépossédés de leurs terres et il leur est très difficile de résister malgré leurs tentatives. En 1907, la Nouvelle-Zélande devient un Dominion, c'est-à-dire un état autonome au sein de l'Empire britannique. Elle garde avec la Grande-Bretagne des liens économiques et des attachements affectifs très forts jusque dans les années 1950, où elle commence à prendre en compte ses spécificités géographiques, culturelles et identitaires. Elle devient postcoloniale lors de la renaissance maorie à partir de la fin des années 1960, car c'est à ce moment que les Maori commencent à exprimer leur version de l'histoire néo-zélandaise. Sur le plan politique, leur résistance et leur lutte pour la survie prennent deux formes : la création du Tribunal de Waitangi en 1975, instance qui a pour objectif d'étudier les plaintes de tribus maories dont les terres ont été usurpées pendant la colonisation et la promotion de l'apprentissage de la langue maorie (mouvement connu

7 Linda Tuhiwai Smith, « Introduction », Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples, 1999, Dunedin, PU d'Otago, Zed Books Ltd., 2006, p. 13-4.

8 Bien qu'en français le terme relatif au peuple premier polynésien « Māori » prenne un « s » au pluriel, nous faisons le choix de ne pas employer cette orthographe afin de nous rapprocher de l'orthographe anglaise du terme, qui peut s'accorder ou non au pluriel. Toutefois, lorsque le terme sera employé comme adjectif, il sera accordé.

sous le nom de Kohanga Reo).

Pendant la colonisation, les structures politiques et les productions culturelles dominantes ont véhiculé l'idée que l'homme blanc, en raison de ses capacités intellectuelles et de son aptitude à l'expansion économique, était supérieur aux peuples premiers comme les Maori. De cette idéologie naît le racisme. Nous pensons que cet état d'esprit du dominant qui vise à minimiser la place politique, économique et sociale des populations minoritaires a diminué au fil du temps, mais n'a pas entièrement disparu et continue d'avoir un impact négatif sur ces populations minoritaires. Cela oblige les Maori à apprendre à survivre :

> We had to know to survive. We had to work out ways of knowing, we had to predict, to learn and reflect, we had to preserve and protect, we had to defend and attack, we had to be mobile, we had to have social systems which enabled us to do these things. We still have to do these things.[9]

Née à Christchurch en 1947, Keri Hulme est l'ainée d'une famille de six enfants. Son père, charpentier, vient d'une famille du Lancashire, en Angleterre. Sa famille, d'origine modeste, arrive en Nouvelle-Zélande en 1912. Il meurt lorsque Keri Hulme a onze ans. La mère de Hulme est d'origine écossaise et maorie et sa grand-mère (maternelle), qui était d'origine écossaise (Orkney), s'est mariée avec un Maori, de la tribu Kai Tahu, l'une des plus grandes tribus de l'île du Sud. Hulme a toujours revendiqué pleinement ces origines maories, celtes et nordiques. En fait, Hulme possède un héritage culturel double, ce qui constitue une de ses spécificités en tant qu'auteure. Dans les années 1970, elle est l'une des premières auteures de ce que nous nommerons l'entre-deux culturel, c'est-à-dire qu'elle est inspirée par la culture anglo-saxonne et la culture maorie. Dans ses interviews, elle explique que cette position peut générer le sentiment douloureux de n'appartenir vraiment à aucun groupe identitaire.[10] Toutefois, cette position est une grande source d'inspiration : « […] the advantage and the joy is being able to be on both sides of the fence (and there is one), to have more than one set of ears, to have more than one set of eyes. »[11] Ces deux cultures offrent deux systèmes de pensée différents et nous verrons que dans l'écriture de Keri Hulme, ils ne

9 Linda Tuhiwai Smith, « Introduction », ibid., p. 13.

10 Keri Hulme et Andrew Peek, « An Interview with Keri Hulme », New Literatures Review, Vol.20, (1990), p. 3 : « The pain is quite simply expressed – you never truly belong to one side or the other – as a person who is intrinsically a mongrel you can never be fully committed to one way alone. »

11 Keri Hulme et Andrew Peek, « An Interview with Keri Hulme », ibid., p.3-4.

s'opposent pas, mais, bien au contraire, s'enrichissent mutuellement.

Après la mort de son père, la véranda de sa maison est transformée en bureau, et la jeune Hulme, âgée de douze ans, commence à y écrire des nouvelles qui paraissent dans les revues de son école. Plutôt que d'aller à l'université après le lycée, Keri Hulme travaille comme ramasseuse de tabac à Motueka, situé au nord de l'île du Sud. C'est à ce moment qu'elle rêve pour la première fois d'un petit garçon muet aux yeux verts : Simon Peter. Elle écrit d'abord une nouvelle ; « Simon Peter's Shell », et pendant les sept années à suivre, l'enfant apparaît de nouveau dans ses rêves, si bien qu'elle continue d'écrire des notes et de courts textes sur lui, ainsi que sur deux autres personnages : Kerewin Holmes et Joe Gillayley. Ces fragments finissent par former la base de son roman The Bone People, qui est publié en 1984, dix-sept ans après que Simon Peter est apparu en rêve.

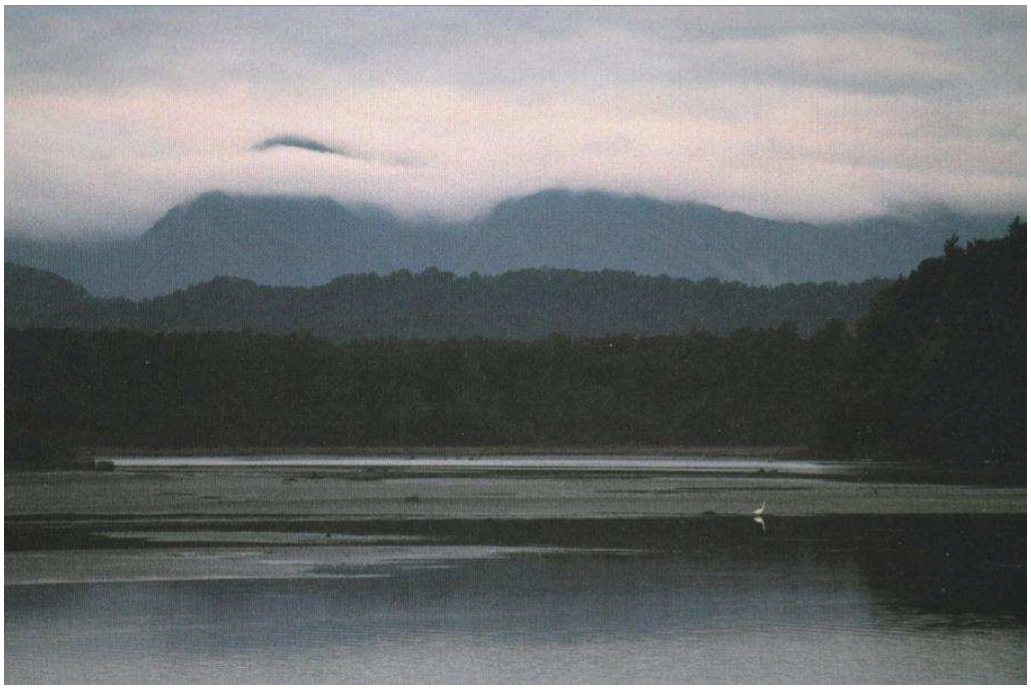
En 1967, Hulme entame des études de droit à l'université de Canterbury, qu'elle abandonne finalement au bout de deux ans. Elle retourne ramasser du tabac. En 1972, à vingt-cinq ans, elle décide de devenir écrivain à temps plein afin de revenir sur les notes accumulées au fil des années précédentes, mais au bout de quelques mois, elle est contrainte à trouver des petits boulots pour subvenir à ses besoins. Elle travaille au supermarché Woolworths, comme cuisinière dans un restaurant fish-and-chips, comme employée dans une usine de textile, comme postière, journaliste et apprentie productrice de télévision.

En parallèle, Hulme continue d'écrire des poèmes et des nouvelles, publiés dans des journaux, revues et anthologies. Elle dessine et peint beaucoup.[12] Certains de ses premiers textes apparaissent dans Lost Voices (1979), sous le pseudonyme Kai Tainui. Keri Hulme gagne alors plusieurs prix pour ses nouvelles, comme le Katherine Mansfield Memorial Award pour sa nouvelle « Hooks and Feelers » (parue en 1975), le Maori Trust Fund Prize en 1977, ainsi que diverses bourses, (le ICI Writing Bursary en 1982 et le New Zealand Writing Bursary en 1983). Son premier recueil de poèmes The Silences Between (Moeraki Conversations), qui paraît en 1982, contient six « conversations » séparées (ou liées) par des morceaux intitulés « silences ». Au milieu des années 1980, la parution de The Bone People est suivie par celles du recueil de poèmes Lost Possessions, en 1985, puis du recueil de nouvelles Te Kaihau / The Windeater, en 1986, tous deux publiés par les presses

12 C'est ce qui est mentionné dans sa biographie sur le site « New Zealand Book Council », mais Hulme n'a pas rendu publiques ses productions artistiques.
http://www.bookcouncil.org.nz/writers/hulmek.html (Site consulté le 28/03/2016).

universitaires de Victoria. Te Kaihau / The Windeater est également publié par Hodder and Stoughton, la même année. En 1987, elle reçoit le Chianti Ruffino Regional Award et en 1989 paraît Homeplaces. Three Coasts of the South Island of New Zealand, aux éditions Hodder and Stoughton, un livre de photographies de Robin Morrison, accompagnées des textes de Keri Hulme. Le recueil de poèmes Strands paraît en 1992, aux presses universitaires d'Auckland. En 1999, elle écrit l'introduction de l'ouvrage du collectif d'artistes Hokitika Craft Gallery Co-operative Society. Enfin, son deuxième recueil de nouvelles Stonefish, publié par Huia Publishers, paraît en 2004. Son roman Bait, sur lequel elle travaille depuis trente ans, n'est pas encore paru.

Keri Hulme est extrêmement attachée à trois lieux en particulier. Il s'agit de sources d'inspiration majeures pour elle. Comme nous le verrons, la représentation de l'espace et du paysage est au cœur de son œuvre, c'est pourquoi il nous paraît important de présenter rapidement ces lieux où elle a vécu et où elle réside actuellement : Okarito, Oamaru et Moeraki.



Le lagon d'Okarito. Photographie de R. Morrison, extraite de l'ouvrage Homeplaces. Three Coasts of the South Island of New Zealand, p. 50.

Le port de Moeraki et la baie de Onekakara. Photographie de R. Morrison, Homeplaces, p. 91.

Okarito se situe sur la côte ouest de l'île du Sud, à 130 kilomètres au sud de Hokitika.[13] C'est un petit village connu pour son lagon où vivent plus de soixante-dix espèces d'oiseaux, dont le héron blanc, comme nous pouvons le voir sur la première photographie.[14] Le village, entouré d'une forêt, est aussi, plus généralement, connu pour sa nature somptueuse. Cependant, Okarito est exposé aux vents et le temps y est souvent mauvais, ce qui en fait un lieu de vie assez rude. Nous verrons que cette âpreté se retrouve dans l'écriture de Hulme, sous différentes formes. Lorsque Keri Hulme s'installe à Okarito, en 1970, alors âgée de vingt-trois ans, il n'y avait que sept habitants. Malgré ce petit nombre, elle ne s'y sent pas isolée, et ce en raison de son whakapapa, son arbre généalogique :

> How could I feel cut off. My great-grandfather's bones are here. You are the product of a long, long line of people. There is always a relationship between you and your family and the earth itself. If you were cut off from those things, it would be worse than being dead.[15]

Elle s'y est construit une maison de forme octogonale, où, pendant trente ans, elle a vécu neuf mois dans l'année. Aujourd'hui, elle n'y vit plus que six mois par an et passe les six

13 Cette ville, célèbre pour avoir attiré des milliers de migrants lors de la ruée vers l'or de 1866, est le lieu où se situe l'action du roman de la néo-zélandaise Eleanor Catton, The Luminaries, qui a reçu le Booker Prize en 2013.

14 Les deux photographies sont extraites de l'ouvrage photographique Homeplaces.
Keri Hulme et Robin Morrison Homeplaces, Three Coasts of the South Island of New Zealand, Auckland, Hodder and Stoughton Ltd, 1989, p. 50 et p. 91.

15 Propos de Keri Hulme recueillis dans l'article de Greg O'Brien, « Keri Hulme. Pure Tang of Coast », Moments of Invention: Portraits of Twenty one New Zealand Writers, Auckland, Heinemann Reed, 1988, p. 26.

autres mois à Oamaru, situé sur la côte est de l'île du Sud. Ses grands-parents y ont construit une maison, qui est devenue la maison familiale des Hulme. Avant de vivre à Oamaru, Hulme passait quelques mois dans l'année à Moeraki, représenté sur la seconde photographie, situé à trente kilomètres au sud d'Oamaru, sur la côte est de l'île du Sud. Moeraki est un petit port de pêche connu pour ses gros rochers ronds et lisses échoués sur la plage Koekohe (« Moeraki boulders »[16]). C'est là que Hulme passait ses vacances, enfant. Elle a des souvenirs précieux des moments de cette période passée à Moeraki, comme la première fois qu'elle est allée pêcher ou lorsqu'elle a commencé à apprendre davantage sur le passé et sur ses ancêtres. Ces éléments réapparaissent dans ses textes, comme nous le verrons.

Les réactions des lecteurs et des critiques universitaires furent très nombreuses à la sortie de The Bone People. Écrit en l'espace de dix-sept ans, le roman est assez fragmentaire, et les textes ajoutés bout à bout au fur et à mesure pourraient être considérés comme des extraits semblables à des nouvelles. Il faut savoir que le roman a été écrit à la même période que les nouvelles rassemblées dans le recueil Te Kaihau / The Windeater, c'est-à-dire dans les années 1970 et au début des années 1980. La forme, le style d'écriture et le contenu sont donc assez proches des nouvelles. Cependant, il faut bien constater que les textes brefs n'ont pas reçu le même accueil, ni de la part des lecteurs, ni de la part de la critique. Ces textes n'ont été que très peu étudiés, et c'est pourquoi nous avons décidé de nous y intéresser.

L'aspect lacunaire, voire, fragmentaire, le principe d'économie ainsi que le refus de dire le monde dans son entier nous paraissent des éléments essentiels dans l'écriture de Hulme. Afin de mieux en rendre compte, nous nous appuierons sur les deux recueils de nouvelles Te Kaihau / The Windeater (1986) et Stonefish (2004). Nous tenterons de voir quel(s) rôle(s) joue la forme littéraire de la nouvelle dans la manière de représenter les problématiques et questionnements qui animent l'écriture de Keri Hulme. Notre corpus d'étude ne contient pas uniquement ces deux recueils. De multiples études du roman de Keri Hulme ayant déjà été proposées, nous ne ferons pas l'analyse complète de The Bone People. Toutefois, certains

16 Sébastien Desurmont, « Nouvelle-Zélande », Magazine GEO, n°444 (2016), p. 67 : « Des œufs ou des crânes de dinosaures pétrifiés, des boules de feu venues de l'espace... Les théories les plus fantaisistes ont été avancées sur ces rochers ronds et lisses, posés comme des perles noires sur le sable de Koekohe Beach. Appelées Moeraki Boulders, ces sphères sont en réalité des concrétions de calcite qui se sont formées il y a soixante millions d'années, puis ont été lentement libérées par l'érosion. Ces curiosités géologiques peuvent atteindre 2,2 mètres de diamètre. »

passages qui nous semblent éclairer et enrichir l'analyse des nouvelles seront étudiés. Pour éclaircir tel ou tel aspect du monde de Keri Hulme, nous convoquerons également ses deux recueils de poésie : The Silences Between (Moeraki Conversations) (1982) et Strands (1992). Hulme a aussi écrit des textes de non-fiction ; il s'agit des textes que l'on trouve dans Homeplaces, l'ouvrage photographique, ainsi que de courts articles parus dans les numéros du magazine Te Karaka (accessibles en ligne), et des articles plus longs de type universitaire, qui seront mentionnés au court de ce travail.

Les textes de Keri Hulme laissent au lecteur une sensation d'étrangeté. Est étrange ce qui est hors du commun, bizarre, surprenant. L'étrange possède un caractère incompréhensible et indéfinissable, si bien qu'il est parfois impossible de dire précisément ce qui est à l'origine de ce sentiment singulier. De par cette singularité difficile à cerner, l'étrange peut susciter l'inquiétude, voire la crainte de celui qui en fait l'expérience. L'étrange génère une anxiété et une incapacité à trouver la tranquillité. Selon Freud, tout le monde peut faire l'expérience de l'inquiétante étrangeté dans la vie quotidienne. Des lieux, des choses ou des objets familiers peuvent apparaître subitement étranges.[17] Ce que Freud nomme l'« unheimlich » provoque une étrangeté effrayante « qui met mal à l'aise, qui suscite une épouvante angoissée ».[18] Il peut s'agir d'une peur intime refoulée qui refait surface. Dans ce cas, l'étrange trouble la quiétude et agite.

L'objectif de notre étude est de cerner, de mieux comprendre et de tenter d'expliquer les manifestations de l'étrangeté dans l'écriture de Keri Hulme. Constatant que ces formes de l'étrangeté ne sont pas toujours génératrices d'une hantise, nous tenterons de voir comment la position entre deux cultures permet à l'auteure de créer une forme du fantastique qui ne serait pas seulement source d'inquiétante étrangeté.

Notre première partie se donne pour objectif d'ancrer l'œuvre de Keri Hulme dans un contexte historique et littéraire. Nous tenterons de montrer pour quelles raisons historiques et culturelles, une identité néo-zélandaise qui serait commune à tous les habitants de

17 Sigmund Freud, L'inquiétante étrangeté et autres textes / Das Unheimlich und andere Texte, 1919, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2001, p. 37 : dans ce sens, « Heimlich » signifie « qui fait partie de la maison, non étranger, familier, apprivoisé, cher et intime ».

18 Sigmund Freud, ibid., p. 45.

Nouvelle-Zélande est difficile à trouver et à écrire. Quels sont les rapports de l'humain à la nature et au vivant non-humain qui l'entoure dans cette nation insulaire si singulière ? Nous étudierons l'expression de ces liens dans notre deuxième partie, qui s'intéresse à ce que nous nommerons l'écriture écopoétique de Keri Hulme. Nous essaierons de définir cette écopoétique, grâce aux outils critiques qu'offrent la géopoétique et l'écocritique postcoloniale.

Keri Hulme insiste beaucoup sur la manière dont les personnages héritent, vivent et transmettent leur héritage culturel et l'on pourrait voir toute l'œuvre de Keri Hulme comme une interrogation sur l'acte de transmettre. L'histoire et le passé colonial continuent-ils de hanter les personnages en souffrance et si oui, de quelle manière et pour quelles raisons ? Comment les personnages essaient-ils de se libérer du poids colonial ? La troisième partie se donnera pour objectif d'analyser la représentation de la hantise et le blocage dans ce que nous appelons la transmission immatérielle. Nous montrerons comment les textes, qui mettent en scène la violence, les ruptures et difficultés des rapports entre humains créent de l'inconfort. Pour ce faire, les notions de gothique postcolonial et les différentes formes du gothique néo-zélandais nous seront utiles. Nous tenterons de démontrer que l'écriture de Hulme offre aussi une forme de fantastique, qui invite le lecteur à accepter l'inexpliqué et à adhérer à un nouveau mode de pensée davantage en accord avec les éléments de la nature.

Première partie :

Identités néo-zélandaises multiples

Chapitre 1 / Le contexte historique de la Nouvelle-Zélande

Afin de mieux comprendre les thèmes abordés par Keri Hulme dans ses textes, l'objectif de ce chapitre est de se pencher sur l'histoire des Néo-Zélandais. Les premiers habitants de Nouvelle-Zélande furent les Polynésiens de l'est qui, après s'être installés dans le pays au XIIIème siècle, deviennent les Maori de Nouvelle-Zélande. Au XVIIIème siècle, les Européens arrivent sur l'île et décident de coloniser le pays, qui devient une colonie officielle suite à la signature du Traité de Waitangi. Les Maori et les Pakeha ont des croyances et des conceptions du temps, de la nature, du sacré et du concept de propriété radicalement différentes les uns des autres, ce qui mène à des conflits aux conséquences dévastatrices pour les Maori, dont une grande partie disparaît quelques décennies seulement après l'arrivée des colons.

Dans les années 1970, les Maori réussissent à se faire entendre dans la société néo-zélandaise et une pensée postcoloniale naît grâce à la renaissance politique et culturelle maorie. Toutefois, les Maori sont toujours victimes d'inégalités et nous verrons que certains problèmes comme le non-respect du Traité de Waitangi, le racisme et la question de l'immigration sont abordés dans les textes de Keri Hulme, soucieuse du sort des Maori dans le pays. Nous finirons ce premier chapitre en expliquant pourquoi la question identitaire est particulièrement difficile à aborder dans le contexte contemporain.

1.1. Le peuplement de la Nouvelle-Zélande

1.1.1. Les premiers arrivants et les mythes de la création maorie

À l'origine, la Nouvelle-Zélande était une masse de terre appelée Rangitata rattachée au

continent Gondwana.[19] Il y a environ 80 millions d'années, Rangitata se détache de Gondwana et se déplace vers l'est, dans ce qui aujourd'hui est appelé l'Océan Pacifique. Il y a 55 millions d'années, la mer de Tasmanie achève de séparer de l'Australie la masse de terre qui deviendra la Nouvelle-Zélande. L'archipel de la Nouvelle-Zélande, composé de deux îles principales et de nombreuses petites îles, n'est pas un pays statique. Sa position à la frontière entre les plaques tectoniques du Pacifique et de l'Australie fait de lui un pays en mouvement constant et provoque des tremblements de terre récurrents.[20]

L'Homo Sapiens, originaire d'Afrique, migre vers l'Asie centrale et l'Europe il y a environ 100 000 ans.[21] Une branche de ce groupe fait route vers l'est, à travers l'Inde, jusqu'à la Polynésie. Cette partie de la population ayant atteint le bord de l'océan Pacifique est aujourd'hui considérée comme à l'origine du peuple des Malaisiens. La migration des peuples continue vers le sud jusqu'en Australie, jusqu'à ce que la fin de l'ère glaciaire fasse remonter le niveau des mers 90 000 années plus tard, isolant ainsi les archipels du Pacifique. Les ancêtres des Polynésiens sont les Austronésiens, qui ont voyagé depuis l'Asie du sud-est, il y a 4000 ans.

Les premiers explorateurs de la Nouvelle-Zélande ont été des navigateurs polynésiens venus de ces îles du Pacifique, aujourd'hui appelées les îles Société, les îles Marquises, les îles Australes et les îles Cook. Il existe trois hypothèses concernant l'installation de ces Polynésiens en Nouvelle-Zélande. La première postule que la Nouvelle-Zélande est peuplée depuis environ 2000 ans, la deuxième que les premiers arrivants se sont installés 800 à 1000 ans après Jésus-Christ et la troisième que les Polynésiens se sont installés plus tard, soit 1200 à 1400 ans après Jésus-Christ. Cette troisième hypothèse semble être la plus convaincante, car aucune trace d'habitation humaine datant d'avant 1250 n'a été trouvée par les archéologues.[22] C'est l'hypothèse que semble approuver l'historien néo-zélandais Michael

---

19 « Rangitata » est un nom d'origine maorie et « Gondwana » est le nom donné au supercontinent en anglais et en français.

20 En 2011, le tremblement de terre de Christchurch, d'une puissance de 6,3 sur l'échelle de Richter, fait 185 victimes, des centaines de blessés et de nombreux dégâts matériels.

21 Michael King, « Seeds of Rangiatea », The Penguin History of New Zealand, Auckland, Penguin Books, 2003, p. 30 : « Less than 100,000 years ago another group, Homo sapiens, the ancestors of modern humankind, also emerged from Africa. »

22 Philippa Mein Smith, « Waka across a watery world », A Concise History of New Zealand, 2005, Cambridge, PU de Cambridge, 2012, p. 6-7 : « Current understanding is that the East Polynesian ancestors of the Maori colonised New Zealand around 1300 AD. Archeologists argue that there is no evidence of human habitation before about 1250. »

(Nous suivons la typographie originale des titres des chapitres du livre et ce sera le cas à chaque fois).

King (1945-2004), qui indique que la première vague d'arrivants en Nouvelle-Zélande a lieu au XIIIème siècle :

> All verifiable evidence – from archeology, genetic analysis, carbon dating, burnt pollen remains and disposition of volcanic ash showers – points to New Zealand having been first settled in the thirteenth century AD, during the era of widespread Polynesian ocean voyaging.[23]

Ces explorateurs sont originaires des îles de l'est de la Polynésie. Dans la tradition maorie, il s'agit d'un lieu mythique situé dans le Pacifique et que les Maori appellent Hawaiki. Hawaiki correspond probablement au groupe d'îles formé par les îles Marquises, les îles Société et les îles Cook. Il y a plusieurs raisons qui expliqueraient l'arrivée assez tardive des Polynésiens en Nouvelle-Zélande.[24] La famine, un changement climatique brutal ou une catastrophe naturelle pourraient être la cause du départ de ces voyageurs. Quoi qu'il en soit, les canoës et autres vestiges retrouvés de leurs voyages prouvent que les voyageurs de cette période ont une véritable maîtrise de la navigation et ont probablement suivi la trajectoire des oiseaux migrateurs pour s'orienter dans l'océan Pacifique. La constellation de la Croix du Sud leur sert également de repère. Les historiens s'accordent à dire que les départs des Polynésiens en exil sont volontaires et leurs installations intentionnelles, espacées dans le temps et non accidentelles.[25] Selon les génétistes et les démographes, les premiers arrivants devaient être environ 100 à 200 (dont au moins 50 femmes), pour que la population maorie puisse avoir atteint le nombre estimé de 100 000 membres au XVIIIème siècle.[26]

À cette époque, les voyageurs du Pacifique transmettent leurs connaissances en matière

---

23 Michael King, « Landfall », op. cit., p. 48.

24 Janet M. Davidson, « The Polynesian Foundation », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), The Oxford History of New Zealand, Auckland, PU d'Oxford, 1992, p. 5 : « Some have credited the Polynesians with the ability to make two-way voyages between the most far-flung parts of the Pacific; others have attributed almost all Polynesian colonization to the accidental voyages of parties blown off shore. There can be little doubt that time and again Polynesians set out into the unknown to find new land; only thus could the plants and animals on which they depended have been transported throughout Polynesia. […] Oral traditions offer one explanation for such expeditions – the desire of the vanquished and oppressed to find a better way of life. The quest for adventure and the search for the new resources were probably also important motives. »

25 Keith Sinclair, A History of New Zealand, Auckland, Penguin Books, 1991, p. 17 : « It is believed that Polynesians sometimes, voluntarily or otherwise, went into exile; sailed off with their families and foodplants and animals in search of the new islands which, their past experience assured them, must still lie ahead. If so, though their destinations were accidental, their settlements were intentional. »

26 Michael King, op. cit., p. 49 : « Genetists and demographers have calculated that a population of 100 to 200 founding settlers, including at least 50 women, was needed for the Maori population to reach its estimated size of 100, 000 by the eighteenth century. »

de navigation grâce à une culture orale. La tradition orale de l'Est de la Polynésie raconte également la relation de l'homme à la terre et la place des ancêtres dans la vie de tous les jours.[27] Elle permet d'établir et de conserver des liens de parenté entre plusieurs familles et de les transmettre de génération en génération. Cette tradition généalogique se nomme whakapapa en maori. Dans cette perspective, les ancêtres ne sont pas considérés comme des êtres du passé, mais continuent d'avoir une place dans la vie quotidienne de ces premiers arrivants. Les histoires des voyages en canoë (waka, en maori) et le peuplement progressif de chaque petit groupe dans différentes parties des îles de Nouvelle-Zélande incluent aussi les histoires des origines de la création polynésienne. Il est important de comprendre qu'à cette période, les nouveaux arrivants en Nouvelle-Zélande établissent des liens de parenté entre leur famille et les héros mythiques de la création et les considèrent comme leurs ancêtres.[28] Voyons qui étaient ces héros mythiques.

Bien qu'il y en ait quelques variantes selon les différentes tribus qui composent le peuple maori, les diverses versions du mythe de la création possèdent des personnages en commun. Au commencement, Ranguini (ou Rangui, le père-ciel) et Papatuanuku (ou Papa, la mère-terre) étaient enlacés dans l'obscurité. Afin de laisser entrer la lumière, leurs enfants (Tane et ses frères) décident de les éloigner l'un de l'autre. Ainsi, Rangui devient le ciel et Papa devient la terre. Après cet épisode, Tane, fils de Ranguini et Papa, et ses frères s'attachent à peupler la terre. Tane, le dieu de la faune et de la flore forestière crée ainsi plantes, insectes et oiseaux. Les dieux-hommes donnent vie aux éléments de la nature, ainsi qu'à la première femme, composée d'organes terrestres : « The gods came down to earth and out of the warm red soil they made the image of a woman. […] The gods purified her and named her Hine-ahu-one, woman-created-from-earth. »[29]

Autre héros de la cosmogonie maorie, Maui est le demi-dieu qui aurait pêché plusieurs îles du Pacifique, dont celle du Nord de la Nouvelle-Zélande. Parce qu'il est né

---

27 Philippa Mein Smith, « Waka across a watery world », op. cit., p. 11 : « Oral histories were transmitted throughout the Pacific through stories, songs, proverbs and genealogy, and focused on the storyteller's immediate ancestors. […] Oral traditions explained kin relationships with the land and nature in particular cultural contexts, evolving with the generations. »

28 Philippa Mein Smith, « Waka across a watery world », op. cit., p. 11-2 : « Stories of origin, settlement and exploration contained archetypes from Polynesian mythology, providing role models whose exploits set the pattern for people to follow. They did not distinguish between the supernatural and the human, between the earliest ancestral 'gods' and later 'heroes' because they were remembered as tupuna (ancestors), who continued to walk by their side in a continuous present. »

29 A. W. Reed et Dennis Turner, Maori Myths & Legendary Tales, Auckland, New Holland Publishers, 1999, p. 21.

prématurément, sa mère Taranga le jette à la mer, où il survit malgré tout.[30] Son histoire a inspiré Keri Hulme, qui y fait allusion à plusieurs reprises dans son œuvre. Dans The Bone People, Simon, l'enfant adoptif de Joe, est également jeté à l'eau par ses parents, avant d'être retrouvé sur la plage par Joe, qui le sauve de la noyade.[31] Hulme fait à nouveau référence à Maui et à l'abandon de ce dernier par sa mère dans les dernières pages de son recueil Te Kaihau / The Windeater :

> There are many stories
> told:
> how, surprising his mother by a month or more
> she deemed him unready for life and laid him on seaweed,
> covered with meconium and that strange slick foetal fat
> and lastly, as a comfort to small disorderly souls,
> his parent's long and treasured hair –[32]

Il existe d'autres aventures de Maui, mais Hulme semble insister sur l'épisode où sa mère l'abandonne. Même si Maui retrouve sa mère et ses frères quelques années plus tard, cet abandon indique une rupture dans la filiation, un thème prédominant dans l'œuvre de Hulme, comme nous le verrons dans notre troisième partie. En y faisant allusion, Hulme indique que la représentation de la rupture avec la figure maternelle existe depuis les origines de la création. Après avoir retrouvé sa famille, Maui part à la pêche avec ses frères et, muni de la mâchoire magique de sa grand-mère en guise d'hameçon, il parvient à pêcher le poisson qui sera l'île du Nord. Une fois le poisson à terre, Maui le tue à grands coups de bâton. Ces marques sont à l'origine des chaînes montagneuses de l'île.

Après Tane et Maui, les deux héros des récits traditionnels de l'arrivée et du peuplement des Maori en Nouvelle-Zélande, vient Kupe. Ce troisième personnage mythique

---

30 Margaret Orbell, A Concise Encyclopedia of Maori Myth and Legend, Christchurch, PU de Canterbury, 1998, p. 83 : « There is first the manner of his birth; he is a miscarried fœtus that survives and grows in the sea (or some other unpromising environment). In Maori belief, an aborted fœtus or stillborn infant might turn into a spirit of an especially dangerous kind (atua kahukahu). Maui himself is no such a spirit; he miraculously survives and is finally accepted into his kinship group. »

31 Keri Hulme, The Bone People, 1983, Nouvelle-Zélande, Spiral et Hodder and Stoughton, 1985, p. 85 : « "Then I saw his hair... long then, even longer than it is now. He was thrown mainly clear of the water, but a high wave from the receding tide would drag at him. He was front down, his face twisted towards me as I ran skidding over the sand and weed. There was sand half over him, in his mouth, in his ears, in his nose. I thought, I was quite sure he was dead. But I cleaned out his mouth and nose, and pressed water from his lungs, and breathed for him." »

Texte cité par la suite par l'abréviation TBP.

32 Keri Hulme, « Afterword. Headnote to a Maui Tale », Te Kaihau / The Windeater, 1986, GB, Sceptre, p. 233.

est considéré comme le premier navigateur polynésien à visiter Aotearoa,[33] le nom maori de la Nouvelle-Zélande. La légende veut qu'il ait été à la tête d'un mouvement migratoire en direction de la Nouvelle-Zélande nommé The Great Fleet, même si on sait aujourd'hui, grâce aux recherches archéologiques, que les vagues d'arrivées des Polynésiens en Nouvelle-Zélande furent occasionnelles. Intemporel, le mythe est une fiction qui permet d'exprimer une vérité sur le comportement de l'humain face à ce qui l'entoure et permet d'expliquer sous forme de légendes les arrivées des Polynésiens en Nouvelle-Zélande.[34] Les auteurs néo-zélandais se sont inspirés et s'inspirent encore des mythes et légendes maories, comme nous le verrons dans l'écriture de Keri Hulme.

1.1.2. Le mode de pensée tribal des Maori

À la fin de la première phase de colonisation,[35] soit, d'après Michael King, environ 100 à 150 ans après l'arrivée des premiers canoës,[36] la majeure partie du pays est occupée par de petits groupes. Lors de la période transitoire (aux XIVème et XVème siècles), ces habitants à la recherche de nouvelles ressources alimentaires pénètrent peu à peu à l'intérieur des terres et se tournent vers l'agriculture. C'est à ce moment que la descendance des Polynésiens venus de l'est devient le peuple Maori de Nouvelle-Zélande. La sédentarisation s'accompagne d'une transformation des terres et d'une mise en place des sociétés tribales qui caractérisent le peuple maori et qui le distinguent de ses ancêtres et aïeuls polynésiens. La vie communautaire s'organise autour du marae, bâtiment sacré en bois sculpté où les décisions importantes sont prises. Ce lieu de réunion existe dans chaque village maori et est présidé par

33 A. W Reed et Dennis Turner, ibid., p. 98-9 : « It was Kupe who first named the new land when it rose from the depths after many long days of voyaging, a thousand years ago. "He ao! He ao! " – "A cloud! A cloud! " cried his wife and as they sailed on the cloud grew before their eyes as a long bright world, the land of the long-lingering daylight – Aotearoa! Kupe, in the canoe Matahorua, and his companion Ngahue, in the Tahiri-rangi, made their landfall on the far north. »

34 Francine Tolron, La Nouvelle-Zélande *: du duel au duo ?*, Toulon, PU du Mirail, 2000, p. 23 : « Les mythes maoris semblent donc bien remplir leur fonction. Ils exposent la « vérité » initiale et la relient au monde actuel. Ils rattachent le naturel au surnaturel, permettant de ne pas établir de séparation entre l'humain et le divin. »

35 Cette phase est également appelée « the Maori colonial period » ou encore « the Moa Hunter period » à cause de la chasse au moa. Le moa est un oiseau de Nouvelle-Zélande qui ressemblait à une grosse autruche et qui fut chassé pour sa viande, ses os et ses plumes par les Maori.

36 Michael King, op. cit., p. 49 : « As a determinant of culture and lifestyle, the Maori colonial period appears to have lasted between 100 and 150 years. »

le chef de chaque tribu. Ce mode de vie tribal basé non plus sur le nomadisme, mais sur la sédentarisation, modifie le rapport à la terre des groupes qui s'organisent en tribus et à ce moment naît l'idée que l'humain appartient à la terre et non l'inverse, comme le souligne Eddie Durie (1940-), premier juge d'origine maorie nommé au tribunal de Waitangi (que nous aborderons plus loin) :

> [Maori] People do not have authority over nature because they are part of it. They belong to it. […] In the beginning land was not something that could be owned or traded. Maoris did not seek to own or possess anything, but to belong. One belonged to a family that belonged to a hapu that belonged to a tribe. One did not own the land. One belonged to the land.[37]

Le rituel de naissance, appelé iho whenua, atteste également de l'importance de la terre chez les Maori. En effet, le placenta et le cordon ombilical du nouveau-né sont enterrés dans la terre. Dès sa naissance, l'enfant est symboliquement lié à la terre. En guise de repère, le placenta est enterré près d'un arbre ou d'un buisson. Parfois, un arbre est planté en même temps.[38] En langue maorie, le terme whenua désigne à la fois la terre et le placenta. Rappelons que dans la cosmogonie maorie, Papa (la mère-terre) est séparée de Rangui (le père-ciel) et devient la terre sur laquelle naissent les humains. Ainsi, ce rituel rappelle l'association mère-terre du mythe de la création. L'identité de chaque individu est définie par rapport aux liens avec les ancêtres et avec la terre. Trois autres concepts fondamentaux permettent d'illustrer ce rapport privilégié de l'humain au lieu qu'il habite : le mana, l'utu et le tapu.

Le terme mana désigne ce que Georges-Goulven Le Cam nomme le « capital spirituel »[39] d'un individu ou d'un groupe. Il permet ainsi d'évaluer le taux de prestige d'un

---

37 Eddie Durie, « The Law and the Land », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Wellington, Port Nicholson Press, 1987, p. 78.
Dans la citation, « hapu » signifie « clan », « tribu ».

38 Walker, Ranginui, op. cit., p. 45 : « Over a long period of time people came to think of themselves being joined to the land as tangata whenua (people of the land). This unity between people and the land was symbolized by the ceremonial custom of burying the whenua (afterbirth) in the land (also known as whenua). The pito (umbilical cord) was buried too with accompanying rituals. The centre portion of the cord was called an iho from which is derived the term iho whenua (connection with the land). A tree planted to mark the site of an iho whenua was named after the child. The iho whenua was an expression of connection, ownership and mana over the land and was cited in disputes over land boundaries (Best, 1929: 24). »

39 Georges-Goulven Le Cam, *L'Australie et la Nouvelle-Zélande*, Rennes, PU de Rennes, 1996, p. 54 : « Les différences de rang correspondaient ainsi à des différences de mana – ce capital spirituel dont disposaient les individus et les groupes (et même d'ailleurs les choses) en fonction de leur noblesse généalogique, et qui pouvait être accru ou diminué par le brio ou la médiocrité d'une action. »

être (ou d'un objet), qui dépend de la catégorie sociale à laquelle il appartient. Ici, l'idée que l'individu maori ne possède pas la terre évoquée plus haut (« One did not own the land. One belonged to the land »[40]) est à nuancer, car chaque tribu revendique la possession de la région autour de la plage où le canoë des ancêtres polynésiens des membres de la tribu a accosté pour la première fois. Une tribu peut et doit conquérir des territoires et ainsi accroître le mana du chef de la tribu. L'esprit compétitif et la quête du mana dynamisent les rapports entre les membres de la société tribale. La poursuite du mana justifie la conquête tribale. Le prestige d'une tribu peut croître en fonction des terres qu'elle possède.[41]

Ainsi, dans la société maorie, la conquête territoriale déclenche des guerres tribales. Quand une tribu offensée perd une partie de son territoire, elle est en droit de riposter pour restaurer l'équilibre, ce que désigne la notion d'utu. Tout comme le mana, l'utu accroît ou décroit selon les actions entreprises. Il désigne la notion de réciprocité entre deux personnes ou deux groupes. L'idée d'un équilibre à (re)trouver est donc importante et influence une conduite à adopter au monde. Faire la paix après un combat est tout aussi important que faire la guerre, dans la mesure où cela participe de la restauration de l'équilibre.

Comme nous l'avons dit, les ancêtres polynésiens des Maori apportent en Nouvelle-Zélande leurs histoires, qui racontent à la fois la création et les généalogies des familles (whakapapa). Les formations de lacs, collines, rivières sont expliquées par les mouvements des géants, des monstres et des hommes venus d'Hawaiki qui peuplèrent peu à peu les terres de Nouvelle-Zélande. En conséquence, les territoires des différentes tribus sont délimités par des marqueurs comme les montagnes, rivières, ou des arbres (comme ceux plantés pour célébrer une naissance, par exemple) qui ont une signification particulière dans ces mythes.[42] Cela explique le nom de certaines montagnes ou rivières, comme le raconte Keri Hulme dans un article sur Okarito et Moeraki :

---

40 Eddie Durie, ibid., p. 78.

41 Francine Tolron, op. cit., p. 31 : « Le Maori entretient une relation très étroite avec la terre. Pour lui, elle est sacrée, elle est génitrice de l'homme. Elle assure la permanence, elle contient les lieux de sépulture et fournit les liens avec les ancêtres : les chants, histoires et généalogies racontent comment les particularités naturelles du paysage sont la trace visible du passage des ancêtres. […] Pour le Maori, la terre est comme un livre sur lequel sont inscrits les événements mythologiques sous la forme des noms des lieux, des lacs, des rivières, des montagnes. Elle est donc le réceptacle du bien le plus précieux, le mana whenua. C'est la terre, et de préférence l'abondance de terre, qui conférait à une tribu son prestige. »

42 Philippa Mein Smith, « Waka across a watery world », op. cit., p. 12 : « Laid as a mental map across the land, whakapapa acted as a cultural marker, so that the land also became the people's ancestor. […] The interaction of tradition and landmark reinforced their beliefs. While myths explained the presence of a landmark, the existence of a landmark associated with a story of waka migration from Hawaiki confirmed that myth or story's truth. »

> But the first bit stuck in my mind in an odd way – place names can be plain (Okarito) or poetic (Moeraki); they may come from ordinary events or they may be tales, but some of them may conceal special meanings as well. Puketapu, for instance – the hill we used (and still use) as a mark for lining up various fishing patches.[43]

Hulme poursuit en racontant l'histoire de la colline Puketapu, près de Moeraki. Partis d'Hawaiki, le bateau Araiteuru et les membres de son équipage firent naufrage sur la plage de Moeraki. Certains membres du navire se sont transformés en récifs, d'autres en montagnes. Une partie de l'équipage, dont Puketapu, la femme-esclave, a tenté de rester en vie sur l'île en ramassant du bois pour faire un feu, mais lorsque le jour s'est levé, elle se changea en pierres et en collines. Voilà pourquoi la colline Puketapu porte ce nom. Ces légendes sont une source d'inspiration pour Hulme, et la colline de Puketapu est le lieu où se déroule l'action d'une de ses nouvelles,[44] que nous analyserons dans la deuxième partie de cette étude.

Franchir ces marqueurs qui font office de frontières entre les territoires des différentes tribus équivaut à transgresser un interdit, ce que les Maori nomment tapu. Tapu signifie « interdit », « sacré », « tabou ». En plus d'être une frontière entre deux espaces, c'est également une frontière sociale, qui différencie les membres d'une tribu. Par exemple, certaines personnes ne sont pas autorisées à toucher ni à goûter à certaines nourritures. Tout comme la notion de mana, il est lié aux territoires occupés par les tribus et ce pour deux raisons. L'espace d'une tribu devient tapu, car il contient les ossements des ancêtres et le sang versé lors des batailles, ce qui est hautement sacré pour les Maori.[45] Ces trois différentes conceptions sont méconnues du reste du monde, ce qui a donné lieu à une série d'incompréhensions culturelles lors de l'arrivée des Européens, à l'époque des découvertes maritimes et des voyages au-delà de l'hémisphère nord.

---

43 Keri Hulme, « Okarito and Moeraki », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Port Nicholson Press, 1987, p. 4.

44 Keri Hulme, « Tara Diptych, the first wing », Te Kaihau / The Windeater, 1986, GB, Sceptre, p. 11 : « You are just lying there on the dry hillside, near the top, in the afternoon sun. »

45 Ranginui Walker, « Maori Myth, Tradition and Philosophic Belief », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, op. cit., p. 44 : « Papakainga [maison, village] have emotional significance because of the generations of illustrious forebears who resided there. Of equal significance were their associated urupaa (burial sites). The land was hallowed by the accumulation of the bones of revered ancestors buried there. Such places were highly tapu (sacred) so that secular activities were absolutely proscribed in the precincts of urupaa. Land was for them hallowed over time by the blood split in its defence. Sites of famous battles were highly tapu. »

1.1.3. L'arrivée des Européens et les premiers échanges entre Européens et Maori (1769-1840)

D'une grande diversité, la région de l'Océanie est composée de plusieurs dizaines de milliers d'îlots et d'îles. Mal connue des Européens, elle est la dernière région à être colonisée. La période des grandes découvertes, qui s'étend sur environ trente ans (soit de 1492 à 1522), est caractérisée par de nombreuses explorations maritimes. Christophe Colomb découvre le Nouveau Monde en 1492, Ferdinand Magellan navigue autour du monde en 1522, et Gérard Mercator trace sur une projection cylindrique la carte du monde en 1569. Le terme « Atlas » est alors employé pour la première fois pour qualifier des recueils de cartes, qui sont très utiles aux explorateurs européens. Aux XVIème et XVIIème siècles, l'Espagne et la Hollande explorent le Pacifique en premier. En 1567, Alvaro de Mendaña traverse le Pacifique d'Est en Ouest dans l'hémisphère Sud et découvre l'archipel des îles Salomon. Puis en 1642, l'explorateur hollandais Abel Tasman découvre la Nouvelle-Zélande. À cette époque, l'Australie et la Nouvelle-Zélande sont encore considérées comme la « Terra Australis »,[46] un continent imaginaire et mystérieux. Cependant, la conquête des territoires reste le motif principal de ces découvertes maritimes. Plus tard, au XVIIIème siècle, les Anglais et les Français se mettent en route vers le Pacifique, dans l'objectif de cartographier cette région encore méconnue. Louis-Antoine de Bougainville accoste à Tahiti en 1767, tandis que James Cook (1728-1779) effectue trois voyages qui contribuèrent grandement à la connaissance de l'Océan Pacifique. Cook remet en cause l'existence de la Terre Australe imaginée en Europe.

Né dans une famille modeste du Yorkshire en 1728, James Cook est l'un des plus grands navigateurs à ce jour. Comme son prédécesseur Abel Tasman,[47] Cook est envoyé par les institutions de son pays (l'Académie scientifique de la Royal Society anglaise) pour combler les lacunes des cartes géographiques et chercher le légendaire continent du Sud. Le 8 octobre 1769, l'Endeavour accoste sur le côté est de l'île du Nord, alors baptisée Poverty Bay. Accompagné du naturaliste Joseph Banks, Cook passe six mois à établir avec une précision

46 Donald Denoon, Philippa Mein-Smith, Marivic Wyndham, « Intersecting Worlds », op. cit., p. 53 : « In other words, Europeans encompassed this region imaginatively, even before it was mapped. The ancient notion of Terra Australis (balancing land masses of the northern hemisphere) was on such projection. »

47 Abel Tasman (1603-1659) est envoyé par la Compagnie Hollandaise des Indes Orientales pour cartographier les lieux inconnus du globe. En 1642, la terre au sud de l'Australie est baptisée « Nieuw Zeelandt » (qui signifie la terre de la mer).

remarquable les cartes des deux îles de la Nouvelle-Zélande, qui seront utilisées jusqu'au XXème siècle. En plus des cartes précises des îles d'un continent alors inconnu des Européens, Cook décrit dans ses textes le peuple maori en termes positifs et ses écrits reflètent l'idéologie du siècle des Lumières.

La première rencontre avec le peuple maori se veut respectueuse et sans heurts. Cook considère les Maori comme intelligents, curieux, civilisés et maîtres dans l'usage des armes blanches et dans la construction de fortifications. À part quelques confrontations sanglantes isolées, les premiers contacts sont pacifiques et l'arrivée des Européens permet aux membres des tribus une ouverture sur le monde. De 1820 à 1850, ces contacts conduisent même à une série d'échanges économiques bénéfiques pour les deux peuples. Trois activités en particulier font l'objet de commerce : la pêche à la baleine[48] de 1790 à 1850, le commerce du lin dans les années 1820 et celui du bois dans les années 1830. Ces échanges ont un impact de taille sur le mode de vie des Maori, surtout lorsque contre du lin et du bois, ces derniers reçoivent des mousquets. Initialement convoitées pour la chasse, ces armes à feu sont bientôt utilisées dans les batailles entre les tribus. Les guerres menées avec des armes à feu, les maladies vénériennes et les épidémies apportées par les Européens causent la mort de 20 000 à 30 000 Maori (sur un total d'environ 100 000) en l'espace d'une trentaine d'années.

Pendant la colonisation de l'Océanie, les œuvres missionnaires s'attachent à christianiser les peuples insulaires. Au XIXème siècle, des normes sociales occidentales apparaissent sur les îles du Pacifique.[49] Imposées par le discours colonial dominant, il s'agit de normes restrictives et normatives qui sapent les pratiques culturelles locales et qui modifient profondément les sociétés océaniennes. À cette période, les îles sont séparées les

48 John M. R. Owens, « New Zealand Before Annexation », Geoffrey Wayne Rice (ed.), op. cit., p. 32-3 : « Whaling in New Zealand was of two distinct kinds: deep-sea whaling in pursuit of the cachalot or sperm whale, […] and shore or bay whaling, the hunting of the black right whale, sought both for 'black' oil and for whalebone, used principally in women's corsets. […] The life of the bay whalers was a strange mixture: idleness alternating with back-breaking toil and danger; self-indulgence mixed with iron discipline and an orderly routine. Visitors praised their Maori wives and the neatness and cleanliness of their homes. Yet in many a whaling station the 'drinking season' would last for months and the smell of arrack rum was said to infect the air to a great distance. »

49 Sarah Mohamed-Gaillard, « Îles et populations d'Océanie, de l'entrée des Européens dans l'océan Pacifique à la décolonisation », in J. Bessière et S. André (eds.), Littératures du Pacifique insulaire. Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor Oriental. Approches historiques, culturelles et comparatives, Paris, Honoré Champion, 2013, pp.13-32, p. 19 : « Enfin, les Églises prennent en main toute la société et définissent de nouvelles normes sociales, telles la valeur du mariage, le refus de la danse et des tatouages, la condamnation de la nudité et la diffusion de la robe-mission, etc. »

unes des autres et regroupées en unités distinctes (Mélanésie, Polynésie, Micronésie) en fonction de la couleur de peau des populations locales. À partir des années 1820, l'assimilation des religions catholique et anglicane par les Maori se développe. Ayant pour mission de civiliser les Maori, les missionnaires de l'Église d'Angleterre (Church Missionary Society) convertissent près de 3000 Maori au début des années 1840, avec un total estimé de 64 000 convertis en 1845. Pour le peuple maori, l'existence d'un Dieu unique n'est pas en contradiction avec leur croyance polythéiste, ce qui donne naissance à une forme de syncrétisme religieux.[50] En plus des missionnaires, l'Océanie attire dans la première moitié du XIXème siècle des hommes en quête de fortune, comme les baleiniers. Soixante-dix ans après l'arrivée des premiers Européens en Nouvelle-Zélande, la terre des Maori est morcelée, puis mise sur le marché sans que les Maori puissent s'y opposer. Pour mieux comprendre pourquoi la relation entre Maori et Pakeha fut conflictuelle, il faut aborder l'instauration de la colonie et des modèles politique et économique occidentaux, ainsi que les conflits et les inégalités qui émergèrent de ce processus de colonisation.

1.1.4. L'annexion et la signature du Traité de Waitangi (1840)

Dans les années 1830, l'autorité britannique en place en Nouvelle-Zélande n'a pas encore pour objectif de s'emparer du pays pour le gouverner. En 1833, le Résident britannique (British Resident) James Busby (1801-1871) est envoyé en Nouvelle-Zélande pour maintenir le calme dans la colonie. Afin de dissuader les Français de s'emparer du pays, il fait signer à une cinquantaine de chefs Maori la Déclaration d'Indépendance « The United Tribes of New Zealand », qui place la Nouvelle-Zélande sous le protectorat de l'Empire britannique. Dans les faits, le Colonial Office ne reconnaît aucune valeur officielle à ce document, mais il devient un document fondateur des droits des Maori et se révèle être une étape dans la mise en place d'une relation permanente avec la Grande-Bretagne.

50 John M. R. Owens, ibid., p. 147 : « With all the discussion of religion and religious concepts generated by competitive evangelising […] it was scarcely surprising that the first syncretic religion composed of Maori and Judaeo-Christian ingredients emerged in the Bay of Islands and the Hokianga in the 1830s. […] The followers of such movements, made familiar with Christian scripture, identified strongly with the Israelites of the Old Testament as a disinherited but Chosen People promised deliverance and fulfillment by God. They represented a belief by Maori in the existence of Te Atua, the God the the Bible. But that belief did not, in Maori eyes, preclude belief in the pantheon of Maori gods. »

Une autre raison qui conduit finalement le Bureau Colonial à s'intéresser de plus près au cas néo-zélandais et à annexer le pays est la guerre inter-tribale qui éclate à Bay of Islands en 1837. En réponse à ce conflit, le Bureau Colonial envoie le capitaine William Hobson, alors à Sydney, pour rétablir l'ordre. Suite à sa visite, lui et James Busby rédigent chacun un rapport pour persuader Londres d'intervenir de manière ferme. En 1837, le Comité consacré aux Aborigènes de la Chambre des Lords, qui inclut également les Maori, propose une intervention qui se veut non-violente, conformément aux exigences des missionnaires de l'Église d'Angleterre.[51] L'année suivante, le Comité consacré à la Nouvelle-Zélande soutient le système de colonisation promu par Edward Gibbon Wakefield, que nous présenterons plus loin.

À l'origine, la décision d'annexer la Nouvelle-Zélande est influencée par les croyances religieuses évangéliques des administrateurs du Bureau Colonial comme James Stephen et Charles Grant (alias Lord Glenelg), tous les deux en faveur de l'abolition de l'esclavage dans l'Empire britannique. Leurs intentions à l'égard des Maori sont bienveillantes, mais lorsqu'ils apprennent que l'entreprise privée qu'est la New Zealand Company a pour objectif de coloniser la Nouvelle-Zélande, les Maori ne sont plus leur souci principal.[52] William Hobson doit négocier et obtenir l'accord des Maori, jusqu'alors souverains en Nouvelle-Zélande, de céder leur souveraineté à la Couronne. Afin de concrétiser l'annexion consentie, Hobson rédige à la hâte un Traité sous les ordres du Bureau Colonial. Après s'être rendu compte que le document est impossible à comprendre pour les chefs maoris, Hobson fait alors appel au missionnaire Henry Williams et à son fils Edward pour traduire le texte en langue maorie. Aucun homme d'origine maorie n'est consulté pour la traduction du texte, ce qui peut expliquer pourquoi certaines formules ne sont pas traduites de manière appropriée.[53]

Le 5 février 1840, le document est remis aux 540 chefs de tribus réunis devant la

---

51 Philippa Mein Smith, « Beachcrossers 1769-1839 », op. cit., p. 45 : « The committee maintained that protection by imperial authorities and Christianity would lead to civilisation, including of Maori, and anticipated the Crown right of pre-emption written into the English text of the Treaty of Waitangi. By this feudal doctrine only the Crown could alienate Maori by consent; future settlers had to purchase land from the government. »

52 Michael King, « A Treaty », op. cit., p. 157 : « By 1839, as Claudia Orange has noted, the Colonial Office was no longer contemplating its original plan, a Maori New Zealand in which European settlers had somehow to be accomodated, but instead 'a settler New Zealand in which a place had to be kept for Maori'. »

53 Michael King, « A Treaty », op. cit., p. 159 : « There was much in this document alone that would have been difficult to convey to members of a culture which did not share the same concepts, vocabulary and political and legal structures – especially the notion of sovereignty. These difficulties were compounded by the fact that the Maori translation of the Treaty, the one most Maori would be addressing and debating and (if they thought they were in accord with it) signing, did not correspond to the English verion in several key respects. »

maison de James Busby à Waitangi (qui signifie « eaux des lamentations »). Le traité est un document composé de deux feuilles de parchemin et neuf de papier. Il possède trois parties qui peuvent sembler contradictoires. La première partie déclare que la Couronne règne en maître sur le territoire :

> The Chiefs of the Confederation of the United Tribes of New Zealand [...] cede to Her Majesty the Queen of England absolutely and without reservation all the rights and powers of Sovereignty [...][54]

Le deuxième article, quant à lui, garantit aux Maori la possession de leurs terres, tout en octroyant à la Couronne un droit de Préemption :

> Her Majesty the Queen of England confirms and guarantees to the Chiefs and Tribes of New Zealand [...] full exclusive and undisturbed possession of their Lands and Estates Forests Fisheries and other properties but the Chiefs of the United Tribes and the individual Chiefs yield to Her Majesty the exclusive right of Preemption over such lands as the proprietors [...][55]

Enfin, le troisième article assure la protection des Maori par la Couronne :

> In consideration thereof Her Majesty the Queen of England extends to the Natives of New Zealand Her royal protection and imparts to them all the Rights and Privileges of British Subjects.[56]

En signant ce document, les chefs maoris pensent que leurs statuts sont protégés par la Couronne, car c'est ce que la version maorie du traité assure. Dans la version anglaise, les Maori cèdent la souveraineté du pays à la Grande-Bretagne, en donnant à la Couronne le droit d'achat et de vente des terres. En échange, la Couronne établit un gouvernement dont le but est de maintenir la paix et accorde aux Maori les droits exclusifs de vendre leurs terres. Une traduction inexacte de chaque article fait croire aux chefs qu'ils cèdent la gouvernance du pays à la Couronne tout en gardant le droit de maintenir leur souveraineté sur leurs terres, leur mana.[57] Au début, la signature du Traité et la vente de terres aux Européens ne semblent pas inquiéter les Maori, mais la situation devient de plus en plus préoccupante lorsque de plus

---

54 Le Traité est consultable sur le site « New Zealand History online » : http://www.nzhistory.net.nz/politics/treaty/read-the-treaty/english-text (Site consulté le 20/12/15).

55 Voir : http://www.nzhistory.net.nz/politics/treaty/read-the-treaty/english-text (Site consulté le 20/12/15).

56 Voir: http://www.nzhistory.net.nz/politics/treaty/read-the-treaty/english-text (Site consulté le 20/12/15).

57 Michael King, « A Treaty », op. cit., p. 160-1 : « Future critics of the Treaty would thus be able to argue that the chiefs believed that they were retaining sovereignty, 'mana', and giving away only the right to 'governorship' of the country as a whole. »

en plus de terres sont vendues aux blancs.

La signature du Traité de Waitangi est donc un tournant dans l'histoire de la Nouvelle-Zélande. Il s'agit non seulement du document fondateur de la colonie britannique, mais aussi du pays dans son ensemble. Au moment où la Nouvelle-Zélande devient officiellement une colonie, les terres deviennent exploitables. Le Traité cristallise le fossé qui sépare Maori et colons anglais, car il rend légal le malentendu au sujet de la propriété des terres, comme le résume Michael King :

> The most fertile seed for conflict in all this was mutual misunderstanding over what constituted land ownership. For European buyers it was a signed deed. For Maori it was a variety of factors, including inherited rights, rights obtained by conquest, and rights of occupation and use. Maori sometimes refused to recognize the validity of sales to Europeans which had been conducted with other Maori who were not authorized to act on behalf of the hapu or tribe as a hole, which were the result of trickery, or which had not resulted in subsequent occupation and settlement.[58]

L'objectif du Traité - rendre possible la colonisation tout en protégeant l'intérêt des Maori - prend un caractère paradoxal ; se voulant juste envers les deux groupes, il n'en satisfait aucun entièrement.[59] Le Traité n'est pas un document oublié de tous et fait encore aujourd'hui l'objet de débats, surtout en ce qui concerne sa traduction en langue maorie.[60] Il n'intéresse pas seulement les historiens, mais aussi les auteurs néo-zélandais. Par exemple, on peut voir une allusion à ce document fondateur dans une nouvelle de Keri Hulme, parue dans son recueil Stonefish (2004). Comme nous l'analyserons dans notre deuxième partie, « Getting It » aborde le développement du tourisme en Nouvelle-Zélande et les problèmes environnementaux qu'il pose.

La nouvelle de Hulme présente une séance du conseil municipal lors de laquelle plusieurs membres du conseil souhaitent s'emparer de terres que personne n'a réclamées afin d'y construire une route et, à terme, un complexe touristique. Cependant, des habitants locaux

---

58 Michael King, « Tangata Whenua Respond », op. cit., p. 181.

59 Keith Sinclair, op. cit., p. 73 : « The Treaty of Waitangi was intended to lay a basis for a just society in which two races, far apart in civilization, could live together in amity. It merited the symbolic significance which it came to assume in the minds of both peoples. At the time, however, though almost everyone concerned received some satisfaction, it pleased no one entirely. »

60 Philippa Mein Smith, « Claiming the Land (1840-1860, » op. cit., p. 50 : « Translations of the Treaty of Waitangi are still hotly debated. The Maori text (translated by a missionary contemporary) differs from Hobson's English original in subtle yet critical ways. »

ainsi que cinq créatures issues de l'imaginaire mythologique maori s'opposent fermement au projet. Les créatures maories ont rédigé leur mécontentement sur une feuille de lin, sur laquelle elles ont également apposé leur signature, en langue maorie : « 'The maeroero and his daughter have signed their names in their language, there being no requirement from the council for English or Maori only to be used for such matters. »[61] L'usage de la feuille de lin rappelle le Traité de Waitangi écrit sur du parchemin et il est difficile de ne pas voir dans le texte une référence à la signature du Traité de Waitangi par les chefs Maori. Cependant, contrairement au Traité de 1840, ce qui figure sur la feuille de lin est très clair :

> Imagine making your objection to a proposed subdivision on a flax leaf – way to be taken really seriously eh? Pissed the hell out of the photocopy clerk I can tell you. Still, it made a nice paragraph ('Committed conservationist recyclers should take note' etc.) and I admit the printing was very neat.[62]

Dans cet extrait, le narrateur insiste davantage sur la matière du document plutôt que son contenu. Le lin est une plante très courante en Nouvelle-Zélande et fut beaucoup utilisée par les Maori pour la confection d'outils de la vie quotidienne. En signalant qu'elle n'a pas été pratique à photocopier pour l'employé administratif, le texte évoque une opposition entre ceux qui souhaitent préserver la terre, associés à cette plante familière aux Maori, et ceux qui y sont moins sensibles et souhaitent la rentabiliser, ici représentés par l'employé désireux d'exécuter sa tâche administrative et gêné par la feuille de lin. La référence au Traité dans la nouvelle de Hulme témoigne de l'omniprésence de ce document dans l'imaginaire collectif et réactive un épisode fondateur de l'histoire néo-zélandaise. Le texte suggère qu'il est important de le garder en mémoire et rappelle que depuis la création de la colonie officielle, l'opposition entre les désirs contradictoires de mettre la terre à profit et de la préserver n'a pas cessé.

L'histoire des Polynésiens de l'est venus d'Hawaiki et le mode de pensée des membres de tribus devenus des Maori aident à comprendre l'importance de la généalogie et du sentiment d'appartenance à la terre des ancêtres aux yeux des Maori. L'histoire de l'arrivée des Européens nous apprend que les relations qui naissent entre Maori et Européens se sont rapidement envenimées. La situation change de façon définitive en 1840, quand les volontés d'expansion, de contrôle et de profits de l'Empire britannique se manifestent et s'imposent en

61 Keri Hulme, « Getting It », Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 95.
62 Keri Hulme, « Getting It », ibid., p. 91.

Nouvelle-Zélande.

1.2. De la colonisation systématique à la naissance d'une identité pakeha

1.2.1. La colonisation systématique

Un an après la signature du Traité, en 1841, le premier gouverneur William Hobson fonde une colonie officielle qui a pour objectif d'opérer une colonisation systématique, dans le prolongement de l'expansion de l'Empire colonial. Pour comprendre les conflits entre colons et Maori, il est important de connaître les mécanismes de l'autorité coloniale. Nous allons voir quelle logique d'appropriation des terres issue de la pensée européenne est à l'origine de la colonisation systématique en Nouvelle-Zélande.

Celui qui s'attache à rentabiliser son lopin de terre est en droit de se l'approprier. C'est ce que soutient John Locke (1632-1704), philosophe anglais considéré comme l'un des fondateurs du libéralisme. Dans le Second Treatise of Civil Government (1690), il consacre un chapitre à la notion de propriété et développe l'idée que l'humain peut devenir propriétaire individuel d'un élément de la nature. Il postule que la terre est donnée à tous les humains et non à un seul en particulier, mais qu'il est légitime et nécessaire de trouver un moyen commun d'en faire bon usage :

> God, who hath given the world to men in common, hath also given them reason to make use of it to the best advantage of life, and convenience. The earth, and all that is therein, is given to men for the support and comfort of their being.[63]

63 Voir : http://www.marxists.org/reference/subject/politics/locke/ch05.htm (Site consulté le 02/07/2015) : « And tho' all the fruits it naturally produces, and beasts it feeds, belong to mankind in common, as they are produced by the spontaneous hand of nature; and no body has originally a private dominion, exclusive of the rest of mankind, in any of them, as they are thus in their natural state: yet being given for the use of men, there must of necessity be a means to appropriate them some way or other, before they can be of any use, or at all beneficial to any particular man. The fruit, or venison, which nourishes the wild Indian, who knows no enclosure, and is still a tenant in common, must be his, and so his, i.e. a part of him, that another can no longer have any right to it, before it can do him any good for the support of his life. »

La conception de la propriété terrienne est tout autre dans les contextes non-occidentaux. Dans la tradition maorie, l'humain est une création de la nature, il ne la domine pas, comme nous l'avons vu plus haut avec la citation d'Eddie Durie.

La conception européenne de l'usage nécessaire de la terre est à l'origine du principe de colonisation systématique mis en place par les colons de Nouvelle-Zélande. Une fois le Traité signé, la New Zealand Company se donna pour objectif d'être le lieu d'une expérience coloniale idéale. Cette société avait pour mission d'acquérir les terres des Maori vendeurs (en échange d'argent, de mousquets et d'autres objets européens comme les parapluies), puis de revendre ces terres aux futurs migrants anglais. L'homme à l'origine de la vision de la Nouvelle-Zélande comme une terre d'Eden est Edward Gibbon Wakefield (1796-1862), écrivain et colon anglais aussi connu pour avoir purgé une peine de prison à la suite de l'enlèvement d'une jeune fille avec laquelle il voulait se marier. Malgré son enthousiasme et ses idées visionnaires, son passé judiciaire ternit sa réputation dans la bonne société anglaise qu'il fréquente.

Dans A Letter from Sydney (1829), écrite en Australie où il est emprisonné, Wakefield expose sa conception de la colonisation de la Nouvelle-Zélande. Il y décrit la Nouvelle-Zélande comme le plus beau et agréable pays au monde. C'est également un pays propice à la colonisation.[64] Selon lui, le pays doit être peuplé par des membres de classes sociales distinctes, afin de reproduire le système de classe britannique tout en l'améliorant. En ce qui concerne la population maorie, Wakefield est en faveur des mariages entre colons et Maori, ce qui, selon lui, permet à la fois de civiliser le peuple premier et de l'assimiler au peuple des colons. L'amalgame des races va de pair avec l'œuvre civilisatrice préconisée à cette époque, comme la conversion à la religion chrétienne. Les mariages entre Maori et Pakeha et l'éducation œuvrent à l'assimilation.[65] Une fois la population maorie absorbée dans

64 Voir Philippa Mein Smith, « Claiming the Land (1840-1860) », op. cit., p. 56-7.

65 M. P. K. Sorrenson, « Maori and Pakeha » dans in Geoffrey Wayne Rice (ed.), op. cit., p. 142-3 : « For it was also assumed that the races could be 'amalgamated', a term which for some at least meant the mixture, by intermarriage, of the two races and ultimately the absorption of the Maori into a predominantly European population. […] Education was also expected to encourage assimilation. Indeed, it was assumed that children would be more easily assimilated than their parents, especially if they were segregated in boarding-schools. »

la population européenne, ses membres deviendront des citoyens européanisés.[66] Les Maori sont ainsi voués à disparaître progressivement et les habitants de Nouvelle-Zélande à ne former qu'un seul peuple.[67]

Concernant l'économie, Wakefield prône la vente des terres à un prix suffisamment élevé pour que les nouveaux arrivants ne deviennent pas propriétaires trop rapidement, mais raisonnablement bon marché pour attirer les futurs colons. Edward Wakefield contribue grandement à la création de la colonie. Son souhait est de créer une seconde Angleterre, supérieure à la première. En raison de son idéologie coloniale dominante et de l'instauration d'un gouvernement calqué sur le modèle britannique, la Nouvelle-Zélande naissante aime à se considérer comme une petite Angleterre, ou comme la fille ou la petite sœur de celle-ci.[68]

Wakefield met l'accent sur les valeurs du travail, de la famille et surtout du rôle de la mère vertueuse, véritable pilier de cette société idéale. Dans la colonie, la femme est soumise à un système patriarcal semblable, voire plus rigide encore qu'en Europe. Vertueuse, intègre et respectable, elle se doit de jouer son rôle de mère au foyer pour que la société coloniale idéale puisse fonctionner. La femme et son influence maternelle sont considérées comme garantes du bon fonctionnement de cette société. Ce manque de liberté se ressent dans l'écriture du féminin en Nouvelle-Zélande. Dans l'introduction d'une anthologie consacrée à des auteures néo-zélandaises de différentes générations, Trudie McNaughton constate que le point commun de ces auteures est d'écrire sur la souffrance, l'isolement et la colère :

> Domestic violence, the isolation and loneliness women suffer in restricted lives, the choice forced on women between relationships (with partners, children, family) and career, the rejection of a woman's individuality, rebuffing of her imagination, and the limits set on women by narrow education are all vital issues to many of the women represented in this anthology, regardless of when they wrote. Much of this writing is about rebellion – personal rebellion (often triggered by the desire to help other women), and the rebellion against

66 Paul Meredith, « A Half-Caste on the Half-Caste in the Cultural Politics of New Zealand », http://lianz.waikato.ac.nz/PAPERS/paul/Paul%20Meredith%20Mana%20Verlag%20Paper.pdf (Site consulté le 07/01/2014) : « Amalgamation as an official policy of both the Colonial Office and the New Zealand settler government sought to incorporate the aboriginal inhabitants into British-style state institutions on an equal footing with Pakeha settlers. [...] The notion of amalgamation was in effect in New Zealand one of assimilation where the 'savage' (albeit a noble savage but nonetheless savage) would give way to the 'more civilised'. [...] It was thought that the Maori would leave a temporary and diminishing strain of native blood in the white race. »

67 Philippa Mein Smith, « Claiming the Land (1840-1860) », op. cit., p. 56-7 : « In Wakefield's version, land was the central mechanism for the systematic creation of a colonial society that approximated a slice of a romanticised rural England, except with a thin sprinkling of friendly, assimilated natives. »

68 Keith Sinclair, op. cit, p. 213 : « Ever since the late nineteenth century New Zealand has commonly been considered the most dutiful of Britain's daughters. »

institutions such as marriage, education, the law, and religion.[69]

Le poids colonial laisse des traces dans les manières de penser et exerce une pression sociale sur les femmes qui rêvent d'émancipation ou souhaitent mener une autre vie que celle qui leur est toute tracée. Nous analyserons la manifestation de ces formes d'oppression dans l'écriture des personnages féminins chez Hulme dans la troisième partie.

En Angleterre, les sociétés privées vantent les mérites des colonies et poussent certains Britanniques à migrer dans les colonies, où une vie meilleure les attend. Pour attirer les travailleurs anglais, les recruteurs véhiculent la vision idéalisée de Wakefield et ils ciblent leurs choix en fonction de critères très stricts. Contrairement au marché de l'emploi en Angleterre, la colonie, elle, offre du travail pour tous, sa terre fertile promettant des ressources abondantes et de riches récoltes. En tant que lieu d'une expérience coloniale attractive, la Nouvelle-Zélande se distingue de l'Australie. L'Australie, annexée en 1788, abrite une population d'environ 16 000 bagnards. Pour les membres de New Zealand Company en Angleterre, il s'agit de choisir des travailleurs manuels de bonne moralité, prêts à s'adapter à des conditions de vie difficiles. Petit à petit, les nouveaux arrivants européens fondent de petites agglomérations au bord des côtes et dans les baies. Dans les années 1840, près de 10 000 colons s'installent en Nouvelle-Zélande, tous désireux de mener une vie meilleure. Travailler la terre et faire fonctionner des fermes laitières requièrent de posséder des terrains, qu'il faut acheter à la New Zealand Company ou directement aux Maori, ce qui entraîne des guerres entre les Maori et les colons.

1.2.2. Les conflits entre Maori et colons (1840-1872)

Devenue capitale de la colonie en 1865, Wellington abrite un gouvernement dont la structure est identique à celui de Londres. Il s'agit d'une monarchie parlementaire. Le gouverneur (en 1902 le terme est remplacé par celui de « premier ministre ») dirige un cabinet de ministres constituant le corps exécutif. Le corps législatif est la Chambre des

69 Trudie McNaughton, « Introduction », In Deadly Earnest. A Collection of Fiction by New Zealand Women, 1870s-1980s, in T. McNaughton (ed.), Auckland, Century Hutchinson, 1989, p. vi-vii.

Représentants, qui comprend cent-vingt membres. Ce fonctionnement similaire à celui du modèle britannique introduit un système politique européen sur le territoire néo-zélandais. Le Traité de Waitangi indique que seule la Couronne peut acheter des terres directement aux maori ; elle exerce ainsi un droit de préemption. Or, pour se développer, la colonie a besoin d'acheter des terres à bon marché afin de les revendre à profit et de financer l'immigration croissante. Rapidement à court de terres à revendre en 1843, les membres de la New Zealand Company s'installent sur certaines terres maories en vue de les acheter, ce qui génère les premiers conflits entre colons et Maori.[70] Lors de conflits au sujet des ventes ou de non-respect du Traité, il est courant que l'autorité coloniale donne raison aux colons. La méthode de préemption est utilisée par les autorités coloniales pour s'accaparer les terres plutôt que pour protéger les Maori.[71] Même si le gouvernement se veut démocratique et égalitaire, le droit de préemption favorise les colons face aux Maori.

Dans les années 1850 et 1860, la Nouvelle-Zélande connaît une deuxième vague de colonisation européenne, notamment à cause de la ruée vers l'or. En 1840, environ 2000 personnes non-maories vivent en Nouvelle-Zélande de manière permanente. De 1853 à 1870, ce chiffre augmente et atteint 250 000 nouveaux arrivants européens, principalement d'origines britannique et irlandaise.[72] Ce processus d'immigration massive a un impact négatif sur le peuple maori. Partenaires économiques dans un premier temps, ils deviennent rapidement rivaux pour les terres.[73] La population maorie doit faire face à la domination progressive des hommes blancs. En plus de l'assimilation prévue du peuple maori, évoquée plus haut, la population maorie baisse à cause de conditions de vie qui favorisent la propagation des maladies que les Européens apportent, comme le virus de la grippe, la varicelle et la tuberculose, par exemple.

---

70 Philippa Mein Smith, « Claiming the Land (1840-1860) », op. cit., p. 65 : « The Wairu dispute in 1843 became a catalyst. Shortage of land at Port Nicholson prompted a spread of New Zealand Company settlements to Waiganui, New Plymouth and Nelson by 1842, all of which created flashpoints in Maori-Pakeha relations. »

71 Donald Denoon, Philippa Mein Smith et Marivic Wyndham, A History of Australia, New Zealand, and the Pacific, Royaume-Uni, Blackwell Pub., 2000, p. 123 : « In New Zealand, imperial authorities, embodied in the governor, and later settler governments made vigorous use of the crown right of pre-emption to alienate Maori land by consent, through purchase, between 1840 and 1865 and again in the 1890s. »

72 Voir : http://www.nzhistory.net.nz/culture/immigration/home-away-from-home/summary (Site consulté le 20/12/2015).

73 Keith Sinclair, op. cit., p. 113 : « Beneath all the friendship between Maoris and settlers, underlying all their mutually advantageous relations, there lay the stubborn fact that they were rivals for the possession of the land. »

L'introduction d'armes à feu par les Européens qui font davantage de morts dans les conflits inter-tribaux est une autre raison qui explique leur décroissance démographique. La population, estimée à environ 56 000 habitants en 1858, chute à 42 000 en quarante ans. Aux yeux des Maori, les Pakeha ne sont plus des partenaires économiques, mais des ennemis contre lesquels il faut s'allier, ce qui conduit à l'élection d'un roi Maori en 1858 : le Roi Potatau I. Cette élection a pour objectif de constituer une union face au gouvernement Pakeha et de faire cesser la vente des terres.[74] Le King movement permet aux Maori d'exprimer leur mécontentement grandissant à l'égard des Européens peu respectueux du Traité de Waitangi, ce qui conduit aux guerres de Nouvelle-Zélande (1843-1872).

Pour plusieurs critiques néo-zélandais, la supériorité numérique écrasante des soldats britanniques (18 000 face à 5000 Maori) indique que le conflit Maori / Pakeha n'est pas simplement dû à une lutte pour les terres :

> In 1967 Alan Ward challenged the land-hunger thesis, judging that the wars had multiple causes, including fear, racism, and a desire to attack the independent power of Maori because of the settlers' inability to rule in Maori zones; that is, sovereignty. The wars also embodied the idea of civilizing Maori through amalgamation, so that Maori would not be exterminated like Aboriginal Australians. An explanation which considers land and sovereignty as inseparable has much explanatory power. It is anachronistic to separate the land from the people, so that contests for land were inevitably contests for mana.[75]

Derrière le souhait de civiliser les Maori se cache une peur de l'altérité qui entraîne un sentiment de racisme. Malgré leur désir d'assimiler les Maori de façon pacifique, les colons se sentent supérieurs à un peuple qui, à cause de sa couleur de peau, est relégué au rang de subalterne. Nous reviendrons plus loin sur le racisme en Nouvelle-Zélande et la manière dont il est abordé par Keri Hulme.

On peut distinguer deux périodes de guerres entre Maori et Pakeha : celles de 1843 à

---

74 Francine Tolron, op. cit., p. 182-3 : « Régi et protégé par un conseil et un code de lois, il unissait ses membres dans un engagement à redonner vie aux coutumes maories, le moko en particulier, à cesser le commerce avec les blancs et la pratique de l'agriculture européenne et surtout à interrompre la vente de terres, déclarées tapu, placées sous le mana du Roi. »

75 « Struggles for Land », Donald Denoon, Philippa Mein Smith et Marivic Wyndham, op. cit., p. 133.

Dans son article « Maori and Pakeha », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), op. cit., p. 148, Sorrenson rejoint ce point de vue : « Land had become the focus of economic and political confrontation between the races. […] The rivalry that developed between the races was more than a naked contest for land, important though this was. It was also a contest for authority, for mana, for authority over the land and the men and women it sustained. »

1845 et celles de 1860 à 1872. Le premier conflit éclate sur l'île du Sud en 1843, au sujet d'une vente de terres frauduleuse. Une trentaine d'Européens y trouvent la mort, dont Arthur Wakefield, le frère d'Edward Wakefield. En 1845, la Guerre du Nord (« Northern War ») éclate, avec à la tête des tribus maories du chef Hone Heke, pour qui le Traité de Waitangi n'est pas respecté par les colons anglais. Après une défaite des Britanniques en juillet, le conflit prend fin après une bataille qui ne débouche sur aucune victoire à Ruapekapeka en janvier 1846.[76] Quinze années plus tard, les guerres prennent une autre ampleur, car le nombre de soldats des troupes impériales est largement augmenté. Bien que les pertes soient importantes pour les deux camps, les confiscations de terres pèsent lourdement sur les Maori. Elles laissent un goût d'injustice aux tribus. Cette amertume à l'égard de la perte du mana et des terres donne lieu à une série de revendications et de protestations que la renaissance maorie reprendra au cours de la période contemporaine, et sur laquelle nous reviendrons.

Après la période des guerres entre colons et Maori, la migration britannique s'intensifie. De 2000 en 1840, la population non-maorie passe à 79 000 membres en 1860, puis 487 000 membres en 1880. Ces colons ne coupent pas pour autant les liens avec leur pays d'origine.

1.2.3. Les liens et sentiments d'appartenance à la Mère-Patrie britannique

La Nouvelle-Zélande devient une colonie britannique en 1840 et un Dominion en 1907, comme nous l'avons dit.[77] En 1931, elle devient membre du Commonwealth of Nations, une communauté d'États souverains se réunissant pour débattre de questions politiques et économiques et reconnaissant la Couronne britannique comme chef symbolique de cette communauté. Dans l'histoire du pays, on remarque que contrairement à certains pays colonisés par l'Empire britannique, la Nouvelle-Zélande ne connaît pas de mouvement d'indépendance radical, ni de réelle phase de décolonisation. À cause de son attachement très fort à la Mère-Patrie, la Nouvelle-Zélande ne devient autonome que progressivement. On peut donc parler d'une continuité plutôt que d'une rupture avec le modèle colonial britannique. Cette continuité s'explique par deux raisons : les liens économiques entre la Nouvelle-Zélande et le Royaume-Uni ainsi que le sentiment constant d'appartenance à la Mère-patrie.

76 Voir : http://www.nzhistory.net.nz/war/northern-war (Site consulté le 20/12/2015).
77 Ce terme désigne un État autonome au sein de l'Empire britannique.

L'étroitesse des liens économiques avec la Grande-Bretagne explique le sentiment d'appartenance des Néo-Zélandais au Royaume-Uni. L'économie pré-industrielle néo-zélandaise nait grâce à des échanges basés sur des tarifs préférentiels avec Londres. Le premier ministre néo-zélandais Julius Vogel (1835-1899) œuvre également pour l'expansion de l'économie néo-zélandaise à travers un système d'emprunts de capitaux à Londres. Cette pratique a pour but de stimuler l'économie pastorale, et le pays devient l'exportateur principal de laine, de viandes et de produits laitiers du Royaume-Uni, avant que ne surviennent les premières difficultés économiques dans les années 1880. En 1861, le pays fournit 80% des exportations de laine, et jusque dans les années 1960, 50% des biens sont exportés en Grande-Bretagne.[78]

À la fin du XIXème siècle, la Nouvelle-Zélande se vante d'être un laboratoire social démocratique (« a democratic social laboratory »). Par exemple, le droit de vote y est accordé aux femmes pour la première fois dans l'histoire mondiale en 1893. Une deuxième période de réformes sociales sans précédent a lieu durant les années qui succédèrent la crise économique mondiale de 1929. En 1935, l'élection du Parti Travailliste conduit à des réformes comme celle de la sécurité sociale en 1938 (« Social Security Act »). De 1950 à 1970, le pays connaît à nouveau une période faste, ouvrant la voie à d'autres réformes comme la mise en place de pensions de retraite.

Cette image d'une Nouvelle-Zélande progressiste et égalitaire est à relativiser, car tous les habitants du pays ne profitent pas des réformes du gouvernement. Même si les hommes maoris obtiennent le droit de vote en 1867 et sont ainsi encouragés à participer à la vie politique du pays, ils ne sont pas totalement intégrés à la société pakeha, comme nous le verrons plus loin. En effet, il est difficile de prospérer au sein d'une économie d'exportation agricole sans terres à exploiter. En 1901, les Maori ne possèdent plus que 2 890 000 hectares (alors qu'ils en possédaient 26 709 342 en 1840).

Le sentiment d'appartenance est un deuxième élément qui lie le Néo-Zélandais à la Mère-patrie britannique. Défini par l'écrivain d'origine écossaise Richard Jebb, le

78 Francine Tolron, op. cit., p. 147-8: « La Nouvelle-Zélande se tourna donc vers l'Angleterre comme son (quasiment) seul marché et fournisseur, instaurant de la sorte ce qu'elle percevait être un rapport privilégié qui lui était dû. »

nationalisme colonial (« colonial nationalism »[79]) est un sentiment patriotique ressenti par le natif né (« Native-born ») dans les colonies de l'Empire (Canada, Australie, Afrique du Sud, Nouvelle-Zélande). Il s'agit d'un sentiment d'appartenance à la fois à la nation et à l'Empire. Cette fierté s'accompagne du sentiment d'avoir le devoir moral de répandre la civilisation dans le monde.

Sous l'égide du premier ministre du Parti Libéral Richard Seddon (1845-1906), le pays voit l'émergence de ce nationalisme colonial dans les années 1890. Seddon est connu pour avoir qualifié la Nouvelle-Zélande de meilleure Grande-Bretagne (« Better Britain ») et de l'avoir même attribuée à Dieu (« God's own country »). Ce nationalisme naissant, allant de pair avec le sentiment impérialiste dont faisaient preuve les habitants des colonies depuis le début, conduit à un double patriotisme à l'égard de la Nouvelle-Zélande et de l'Empire britannique lors de trois guerres auxquelles participent les soldats néo-zélandais engagés dans les forces armées néo-zélandaises (NZEF « New Zealand Expeditionary Force » et ANZAC « Australian and New Zealand Army Corps »), entre 1899 et 1945. Même si elles peuvent paraître éloignées sur le plan géographique, la guerre des Boers et les deux Guerres Mondiales jouent un rôle important dans la fondation d'un sentiment d'appartenance commun de la population néo-zélandaise.[80]

Selon l'historien néo-zélandais William D. McIntyre, un sentiment identitaire se manifeste à l'orée de la Première Guerre Mondiale.[81] Dix pour cent de la population totale de Nouvelle-Zélande est envoyé défendre l'Empire. Sur 117 000 soldats envoyés dans les forces militaires néo-zélandaises (NZEF), 17 000 sont tués. Plus de 2000 Maori et environ 500 insulaires du Pacifique s'engagent dans la NZEF. En 1915, 2721 soldats trouvent la mort dans une bataille contre les soldats turcs à Gallipoli, en Italie. Vingt-cinq ans plus tard, durant la Deuxième Guerre Mondiale, la Nouvelle-Zélande perd à nouveau beaucoup de ses hommes. Sur 205 000 membres engagés (dont plus de 10 000 femmes), 11 671 sont tués. Malgré cet attachement constant dû à des liens économiques et des sentiments patriotiques, les Néo-

79 Philippa Mein Smith, « Remoter Australasia 1861-1890 », op. cit., p. 97 : « Imperialism and nationalism were not mutually exclusive; often in balance, they might present as Janus-faced. Indeed, imperialism could manifest as nationalism and vice versa, blurring the boundaries of identity. In 1905 Richard Jebb gave this seeming paradox the name of 'colonial nationalism'. »

80 Michael King, op. cit., p. 220 : « In sparsely populated rural regions [...] parades of local volunteers and the unveiling of post-war monuments did a great deal to create and enhance special feelings of local identity and community cohesion. »

81 William D. McIntyre, « Imperialism and Nationalism », (Ed.) Geoffrey Wayne Rice, op. cit., p. 344 : « The Great War (1914-18) accentuated the trends of imperialism and nationalism. New Zealand went to war, with great eagerness, upon a British declaration, without consultation. »

Zélandais blancs sont soucieux de construire leur identité propre. Tout comme le Polynésien de l'est devient Maori de Nouvelle-Zélande au bout d'une centaine d'années, le colon européen devient Pakeha de Nouvelle-Zélande.

1.2.4. D'une identité coloniale à une identité pakeha

Si la Nouvelle-Zélande est une meilleure Grande-Bretagne (« Better Britain »), elle est composée de meilleurs citoyens d'origine britannique. Cette croyance du Pakeha du début du XXème siècle, influencée par l'état d'esprit de l'époque coloniale que nous avons évoqué plus haut, explique son sentiment de supériorité face à son voisin australien. Contrairement à l'Australie, la Nouvelle-Zélande n'est pas peuplée par d'anciens prisonniers. Elle souhaite se distinguer de l'Australie, notamment en refusant de rejoindre le Commonwealth d'Australie, en 1901. De plus, les Pakeha considèrent les Maori de Nouvelle-Zélande supérieurs aux Aborigènes d'Australie, établissant ainsi une hiérarchie entre les peuples.[82]

En Nouvelle-Zélande, les Maori sont considérés comme le seul peuple indigène dont la présence est légitime sur l'île, en raison des signatures des chefs maoris sur le document fondateur de 1840. Cela explique la réticence à voir arriver en Nouvelle-Zélande des membres d'autres ethnies, ainsi que le sentiment anti-asiatique qui se fait sentir à la fin du XIXème siècle. À partir de 1881, de nouvelles lois sur l'immigration chinoise (« Chinese Immigrants Amendment Act ») freinent l'immigration, tandis que la restriction sur l'immigration (« Immigration Restriction Act », 1899) empêche l'installation de non-Britanniques ou d'Irlandais ne maîtrisant pas la langue anglaise.

Par ailleurs, la notion d'identité (individuelle ou collective) néo-zélandaise blanche requiert d'être maniée avec précaution. En perpétuelle redéfinition, l'identité n'est pas une notion figée mais en constante évolution, elle peut donner lieu à de multiples hybridations. Pour Keith Sinclair, l'identité néo-zélandaise s'est définie en se confrontant à l'altérité lors de la Première Guerre Mondiale. En rencontrant d'autres soldats anglophones, mais non

82 Philippa Mein Smith, « Managing Globalisation 1891-1913 », op. cit., p. 117 : « Thus elevating Maori to honorary whites was a further way to render Pakeha superior to white Australians, as well as affirming the long-held belief in a hierarchy of races in which Maori were superior to Aboriginal Australians. »

néo-zélandais, les soldats ont pu se définir par opposition à eux.[83] Le drapeau de la nation, l'hymne national ou encore les événements sportifs contribuent à créer une identité nationale. Le rugby, sport national de la Nouvelle-Zélande, le symbole du kiwi et l'appropriation (et dans une certaine mesure l'altération) de la langue anglaise standard sont différents aspects de cette identité. Chaque nation a besoin de symboles auxquels se rattacher. Les symboles nationaux de la Nouvelle-Zélande sont la fougère et le kiwi, ce petit oiseau endémique ayant survécu aux arrivées des Polynésiens et des Européens.[84] L'image de l'oiseau tenace a été utilisée comme logo dans de nombreuses entreprises (comme par exemple le cirage « Kiwi » en 1906), et au retour de la Première Guerre Mondiale, le soldat néo-zélandais est qualifié de « Kiwi bloke ». Plus tard, le terme est rattaché à un type d'homme viril et machiste, attaché au mode de vie campagnard. Le kiwi fait l'unanimité en Nouvelle-Zélande et il n'est pas rare d'entendre un Néo-Zélandais dire « I am a kiwi » avec fierté.

La langue anglaise parlée avec un accent « Newzild » est une autre composante de l'identité nationale. Pour Georges-Goulven Le Cam, ce ton nasillard se démarque de l'accent néo-zélandais du Received Pronunciation anglais et contribue désormais à la fierté nationale.[85] Certaines expressions idiomatiques n'existent qu'en Nouvelle-Zélande, comme par exemple le terme « bach » pour désigner une maison de vacances rudimentaire au bord de la mer. Ce terme est souvent employé dans The Bone People, de Keri Hulme. Dans ses textes, on trouve aussi « Freezing works », qui signifie les abattoirs contenant de la viande congelée, ou encore de nombreuses expressions en langue maorie (sur lesquelles nous reviendrons), comme le terme pakeha, qui désigne l'homme blanc.

Se forger une identité néo-zélandaise qui se détache à la fois de l'héritage colonial britannique et de l'identité australienne reste une préoccupation contemporaine, comme en témoigne par exemple l'extrait du poème « The indigenous pakeha », du Néo-Zélandais Glenn Colquhoun (1964-) :

> I am not the first person to think

83 Keith Sinclair, op. cit. , p. 329 : « Perhaps the first identifiable New Zealanders were the soldiers who went to the First World War. Going overseas in a body, and encountering large numbers of British, Canadian, Australian and other English-speaking people, they became aware that they were different; not very different from Australians, but different. Certainly they sounded like New Zealanders. »

84 Francine Tolron, op. cit., p. 218 : « [...] combatif quand il est acculé, ayant survécu là où de nombreuses autres espèces avaient disparu, petit, discret et surtout unique, il présentait des caractéristiques qui pouvaient aussi s'appliquer à la Nouvelle-Zélande. »

85 Georges-Goulven Le Cam, op. cit., p. 213 : « Désormais, les chefs politiques australiens et néo-zélandais sont tous soucieux de se démarquer de l'anglais RP, et affirment fièrement leur « colonialité ». »

that the moon is a slice of cheese
or that the land is the belly
of a fish poking out of the sea.
[…]
I was not the first man to arrive here.
He came from somewhere else.
I bought the land from someone
who bought the land from someone
who bought the land from someone
who probably stole it.
[…]
Either I don't belong to anyone,
or else I'm indigenous everywhere.[86]

Le poème fait référence à certains mythes de la tradition maorie à l'époque pré-coloniale, comme celui qui raconte que l'île est le ventre d'un poisson élevé à la surface de l'eau. Ces vers font penser à Maui, le héros qui, à l'aide d'un hameçon, a pêché le poisson qui devient l'île du Nord. La deuxième strophe de cet extrait, quand à elle, fait référence à la période coloniale et à la vente frauduleuse des terres, en suggérant que celle que le poète a achetée a initialement été volée. Il se considère comme Pakeha indigène (« indigenous pakeha »), ce qui indique que pour lui, l'interaction et l'hybridité avec la culture maorie est une condition nécessaire pour établir une identité pakeha et pour trouver sa place en Nouvelle-Zélande. Cette référence à la culture maorie nous conduit à aborder le peuple maori qui est décimé pendant la colonisation, mais qui réussit quand même à survire malgré la crainte de disparaître complètement de Nouvelle-Zélande.

86 Glenn Colquhoun, « The indigenous Pakeha », in A. Johnston et R. Marsack (eds.), Twenty Contemporary New Zealand Poets, Manchester, Carcanet Press, 2009, p. 195-6.

Le poète s'interroge à nouveau sur son identité dans « Bred in South Auckland » et revendique ses origines multiples, p. 193-4 :

« Some people think I am a bloody maori. […] / some people think I am a typical pakeha. […] / Some people think I am a blasted asian […] / Some people think I must be a flaming coconut. / I think I am the luckiest mongrel I know. »

1.3. La place des Maori en Nouvelle-Zélande

1.3.1. Du déclin annoncé à la période d'urbanisation

Comme nous l'avons vu, les guerres de Nouvelle-Zélande et les conditions de vie déplorables déciment la population maorie. En soixante ans (de 1840 à 1900), la population totale est réduite de plus de la moitié. Après les guerres de Nouvelle-Zélande, davantage de terres sont confisquées aux Maori et vendues aux Européens. Ainsi, presque deux millions d'hectares sont achetés aux Maori de 1891 à 1911.[87] Comme nous l'avons dit, les lois mises en place par le gouvernement profitent davantage aux colons qu'aux Maori, comme par exemple le « New Zealand Settlements Act » qui, en 1863, autorise la transformation de terres privées en biens publics. La « Native Land Court » (de 1865 à 1890) permet aux Maori d'apporter les terres à vendre au tribunal, afin que celles-ci soient vendues plus rapidement.

En réalité, il existe à l'époque deux Nouvelle-Zélande bien distinctes l'une de l'autre : celle du gouvernement européen et celle des Maori qui vivent dans des milieux tribaux et ruraux (pour 90 à 98 % d'entre eux). Les deux entités ne se rencontrent que lorsque le gouvernement veut acheter des terres. Les Maori doivent attendre les années 1930 avant d'obtenir des crédits leur permettant d'acheter des terres à leur tour. L'objectif de ces lois est d'acquérir des terres plus rapidement et plus facilement, mais aussi de tenter de mettre fin au mode de vie tribal des Maori, perçu comme un obstacle à l'amalgame des races prévue à cette époque. L'assimilation progressive des Maori dans la population européenne est envisagée comme une solution civilisée et non-violente. Cependant, cette situation aliénante et injuste entraîne des réactions de protestations de la part d'un peuple dont le mode de vie tribal favorise ce sursaut dans trois domaines en particulier : les domaines politique,[88] social[89] et

87 « Struggles for Land », Donald Denoon, Philippa Mein Smith et Marivic Wyndham, op. cit., p. 120-1: « The largest alienations after the wars of the 1860s occurred only between 1891 and 1911 when the Liberal government bought three million acres of Maori land while another half million were sold on the open market, and by 1911 93 per cent of land held under customary title had passed through the Native Land Court. [...] Settlers saw Maori land not as Maori property, but as crown demesne and thus colonial property which must be made subject to British law. »

88 Dans les années 1890 est fondé le « Young Maori Party », qui n'est pas, contrairement à ce que son nom indique, un réel parti politique, mais plutôt une association d'hommes maoris ayant reçu une éducation à l'université et dont l'objectif est de protéger les intérêts des Maori. Premier Maori a obtenir une licence à l'université en 1893, Apirana Ngata de Ngati Porou devient le leader du groupe, avant d'entrer au parlement en

culturel.[90] Des actions protestataires voient le jour dans différentes parties du pays jusque dans les années 1930. Comme ailleurs dans le monde, le pays connaît ensuite la crise économique de 1929 et après la Seconde Guerre Mondiale, les Maori doivent faire face au phénomène d'urbanisation.

Au retour de la Seconde Guerre Mondiale, les soldats maoris ne croient plus au mythe d'une vie rurale idyllique. La perte des terres et la recherche de travail poussent de nombreux Maori à migrer vers les grandes villes. Dans les années 1950, le déclin économique des communautés rurales et l'accès aux emplois dans les industries comme les abattoirs (« freezing works ») favorisent l'urbanisation croissante. Ainsi en 1945, 26% de la population maorie est urbaine, un chiffre qui s'élève à plus de 81% en 1996. Vivre en ville est vu comme une manière d'échapper à la pauvreté et de moderniser son mode de vie. Le secteur industriel offre de l'emploi aux jeunes hommes maoris, tandis que les jeunes femmes maories trouvent du travail comme femmes de chambres dans des hôtels, infirmières dans les hôpitaux ou auxiliaires dans les écoles. Dans les années 1960, on constate que les conditions de vie des Maori s'améliorent.

En 1961, Jack Kent Hunn, du département des affaires maories (« Department of Maori Affairs »), publie un rapport qui recommande aux Maori d'adopter une mode de vie moderne et qui les encourage à migrer vers les villes. L'historienne Philippa Mein Smith cite un extrait du rapport dans son ouvrage : « It set out the objective of integration: 'to combine (not fuse) the Maori and pakeha elements to form one nation wherein Maori culture remains

---

1905 et ce pendant les trente-huit années suivantes. Il travaille à l'élaboration du « Maori Councils Act » (des comités tribaux maoris) de 1900 et sympathise ainsi avec James Carroll, le premier membre du parlement maori (du parti Libéral). En 1928, il devient ministre des affaires des Natifs (« Minister of Native Affairs ») et prend des mesures destinés aux fermiers maoris afin de leur faciliter l'emprunt d'argent pour l'achat des terres (les « Native Land Amendment » et « Native Claims Adjustment Act »).

Ayant d'autres opinions et n'étant pas satisfait par le Young Maori Party, un deuxième mouvement politique voit le jour sous l'égide du paysan Tahupotiki Wiremu Ratana et appelé le « Ratana movement ». Ce parti religieux se donne pour mission d'unir les Maori et de les convertir à la religion chrétienne.

89 Dans le domaine de la santé, l'ethnologue d'origine maorie Peter Buck et l'homme politique Pomare œuvrent pour l'évolution du mode de vie des Maori. Tous deux éduqués et influencés par la culture occidentale, ils pensent que la survie des Maori réside en leur capacité à s'éduquer et à s'adapter au mode de vie occidental, en particulier dans le domaine de la santé et de l'hygiène de vie.

90 Apirana Ngata a un autre programme politique qui consiste à raviver la culture maorie. En 1926, le « Maori Arts and Crafts Act » entraîne la construction d'une école de gravure à Rotorua. Il s'agit également de conserver les matériaux oraux de la culture maorie grâce à des enregistrements et à leur publication dans des magazines. Autre leader de grande influence, la Maori Te Puea Herangi de Tainui (1883-1952) participe activement à la survie de la culture, grâce à l'expansion des techniques traditionnelles de gravures sur bois (pratiquées dans la construction des marae et des canoës) et l'organisation de concerts dans tout le pays.

distinct.' »[91] Cette phrase résume la difficulté de définir une identité néo-zélandaise commune à tous les habitants. La Nouvelle-Zélande est une nation où deux logiques s'opposent constamment. Il existe d'un côté un idéal d'union (« to form one nation »), qui, à l'époque coloniale, est l'équivalent de l'idéal l'assimilation du peuple maori et de l'autre, le souci de protéger et de maintenir la culture maorie à part (« remains distinct »).

Le changement démographique qu'entraîne le processus d'urbanisation est sans précédent et modifie à jamais le paysage néo-zélandais, ainsi que la nature des relations entre Maori et Pakeha. Selon Ranginui Walker, l'urbanisation est également l'événement le plus important pour les Maori depuis les années 1950. L'une des raisons pour lesquelles cette phase de transition est si essentielle est que les Maori changent leur façon de concevoir leur identité, qui, jusqu'à présent, était définie en fonction de la terre des ancêtres. En 1940, Apirana Ngata, homme politique issu de la première vague de la renaissance maorie, définit le « maoritanga » comme l'état d'esprit et le mode de vie maori et la capacité à maintenir les us et coutumes traditionnels.[92] Faire perdurer sa culture d'origine lorsque l'environnement dans lequel elle est pratiquée a complètement changé est dès lors la condition essentielle à sa survie. Walker identifie trois ajustements nécessaires à l'urbanisation : l'adaptation aux fonctionnements d'une société capitaliste, la transplantation d'une culture rurale dans un contexte urbain et le développement d'un système politique en phase avec ce nouveau mode de vie. Selon Michael King, la fin du mode de vie tribal conduit à l'élaboration d'une identité maorie renouvelée, non plus basée sur une appartenance à telle ou telle tribu mais sur le fait d'être d'origine maorie.[93]

Pour la jeunesse maorie, le déplacement d'un milieu rural à urbain est perçu de manière positive comme une façon de s'approcher du mode de vie pakeha. Mais à cause de leur origine maorie, ces jeunes travailleurs sont relégués à des positions subalternes. L'absence d'une vie communautaire centrée autour du marae crée le sentiment d'être déconnecté du maoritanga. Émergeant au milieu des années 1980, les textes de Keri Hulme évoquent la

91 Philippa Mein Smith, « Golden weather 1950-1972 », op. cit., p. 195.
92 Ngata cité dans l'article de Michael King, « Between Two Worlds », (Ed.) Geoffrey Wayne Rice, op. cit., p. 307.
93 Michael King, « Between two Worlds », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), op. cit., p. 305 : « Maori were now beginning to act with a growing consciousness of Maori rather than tribal identity. »

désillusion ressentie lors de la deuxième phase de migration urbaine. Par exemple, dans la nouvelle « Stations on the Way to Avalon », Robert, un jeune réalisateur maori qui travaille et vit à Wellington, exprime son insatisfaction de la vie en ville :

> Walking the city sunshine... or is it suburb sunshine? Somewhere sunshine, weak, pallid, breathless. I mean, I can never get a decent breath of it. I gulp in great lungfuls, and they are somehow less gassy. What gas? A satisfying gas. A necessary gas. It isn't here in the city. Lacklife city.[94]

Pour Kimberley, qui s'est penchée sur l'influence de trois auteures néo-zélandaises (Jacqueline C. Sturm, Keri Hulme et Patricia Grace) sur l'écrivaine maorie Alice Tawhai, Robert est victime de racisme à chaque fois que le contrôleur de train lui demande son billet.[95] Comme le résume Michelle Keown, la discrimination et le racisme envers les Maori sont effectivement courants à l'époque d'urbanisation massive qui suit la Seconde Guerre Mondiale :

> Many Maori who came to the cities during and after the Second World War were channelled into manual and unskilled labour, forming what was to become an established urban underclass vulnerable to unemployment in times of economic crisis. With Pakeha and Maori living and interacting closely for the first time, inter-racial tensions began to develop, with instances of overt discrimination against Maori in employment, housing provision, and public services.[96]

Les difficultés et la misère sociale engendrées par l'urbanisation sont au cœur de la trilogie de l'auteur maori Alan Duff (1950-), parue dans les années 1990. Duff décrit la vie d'une famille maorie dans la banlieue de Pine Block, à Auckland. Dans le premier volet sorti en 1990, Once Were Warriors, Jake Heke, père de famille au chômage, est fier d'être considéré comme l'homme le plus fort de son quartier, ce qui pour lui est une revanche sur le passé de ses aïeux. Lui et sa femme Beth ont six enfants. Le roman raconte que la communauté urbanisée des Maori, qui était une communauté de guerriers, a encore besoin d'exprimer ce passé tribal à travers la violence, ce qui ne correspond pas au mode de vie urbain. De ce fait, ses membres se considèrent comme « le peuple perdu » (« The Lost

---

94 Keri Hulme, « Stations on the Way to Avalon », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 169.

95 Kimberley Modlick, '*Entitled to a History': The World of Alice Tawhai's Short Stories and the Maori* Literary Tradition, Master of Arts, Université de Waikato, 2014, p. 64-5. Voir : http://researchcommons.waikato.ac.nz/handle/10289/8993 (Site consulté le 23/12/2015), p. 76 : « We are first introduced to him [Robert] while he is being racially discriminated against on the train, an occurrence we later learn happens regularly [...]. »

96 Michelle Keown, Pacific Islands Writing, the Postcolonial Literatures of Aotearoa/ New Zealand and Oceania, USA, PU d'Oxford, 2007, p. 138.

Tribe »).[97] Néanmoins, les événements politiques et culturels qui se produisent dans les années 1970 ont pour effet de ranimer la culture maorie dans le pays.

1.3.2. Événements politiques et culturels des années 1970 et 1980

Après la Seconde Guerre Mondiale, les communautés maories doivent s'adapter au mode de vie urbain et cohabiter avec les Pakeha, ce qui crée des tensions raciales. Ces disparités sociales entraînent les mouvements politiques et culturels d'une deuxième vague de la renaissance maorie. Dans le domaine culturel, les premiers « Maori culture clubs » voient le jour en 1962. Leur objectif est de perpétuer les traditions maories comme le chant ou les pratiques artistiques. Dans un second temps, des marae urbains sont construits afin de maintenir l'esprit communautaire. Le premier d'entre eux est construit en 1965 à Auckland. L'accès à l'enseignement supérieur et l'acquisition de connaissances législatives pour se confronter aux Pakeha viennent ensuite.[98] L'apprentissage de la langue maorie par immersion commence au milieu des années 1980, dans les écoles primaires de Nouvelle-Zélande. La langue est maintenant enseignée dans des écoles bilingues et à l'université. La renaissance de la langue maorie s'effectue aussi dans les media, avec la création d'émissions télés et radios en langue maorie.[99] Cette renaissance prend des formes radicales à la fin des années 1960, avec des gangs à moto, comme les Black Power, ou les Nga Tamatoa (« les jeunes guerriers »),[100] mais aussi grâce à des militantes féministes pour les droits des Maori et des

---

97 Alan Duff, Once Were Warriors, 1990, Auckand, Tandem Press, 1995, p. 30 : « Grace following Bennett with her eyes, a phrase flashing in her mind as she looked across at the people: The Lost Tribe. The Lost Tribe, The Lost... it kept repeating. »

Les titres de la trilogie sont : Once Were Warriors, (1990) What Becomes of the Broken Hearted? (1996) et *Jake's Long Shadow* (2002).

98 Ranginui J. Walker, « Maori People since 1950 », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), op. cit. pp. 502-519.

99 Voir la thèse de doctorat de Ruth Lysaght, qui s'intéresse à la représentation des langues gaéliques et maories sur les chaînes nationales de télévision irlandaises et néo-zélandaises dans « Teanga & Tikanga: A Comparative Study of National Broadcasting in a Minority Language on Māori Television and Teilifís na Gaeilge », 2010, http://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/6729/whole.pdf?sequence=2 (Site consulté le 02/01/2016).

100 Dans l'introduction à son ouvrage sur la recherche académique sur les peuples premiers, Linda Tuhiwai Smith évoque son militantisme au sein des Nga Tamatoa :

Linda Tuhiwai Smith, « Introduction », ibid., p. 13 : « My other dissent lines, however, were shaped by the urban Maori activism which occurred in New Zealand in the late 1960s and early 1970s. I belonged to one group, Nga Tamatoa or 'Young Warriors', and was at one point its secretary. We had several aims, although the main two were the recognition of the Treaty of Waitangi and the compulsory teaching of our langage in

femmes, comme Whina Cooper (1895-1994) ou Donna Awatere (1949-).

En Nouvelle-Zélande, les années 1970 et 1980 sont une période où le pays s'affirme davantage sur le plan identitaire et prend conscience de sa diversité. Peu à peu, la version maorie du l'histoire du Traité de Waitangi apparaît sur le devant de la scène publique. C'est dans ce contexte que se construit une pensée postcoloniale spécifique à la Nouvelle-Zélande, dans la mesure où elle appelle les Maori à s'affranchir de l'emprise pakeha. En 1975, la marche de réclamation des terres (« Maori Land march ») est le premier événement politique de la renaissance maorie. Environ 5000 marcheurs arrivent devant le Parlement d'Auckland avec une pétition signée par 60 000 personnes. L'objectif de cette marche est de mettre fin à la mise en vente des terres maories. Elle est organisée notamment par Whina Cooper, alors âgée de quatre-vingts ans. Des membres de tribus différentes se joignent à la marche, ce qui a pour effet de réaffirmer l'identité maorie.

La création du Tribunal de Waitangi, qui voit le jour grâce à la Loi du Traité de Waitangi en 1975 (« Treaty of Waitangi Act 1975 »), marque également la décennie. Il joue un rôle capital dans la naissance d'une pensée postcoloniale en Nouvelle-Zélande :

> The significance of the establishment of the Waitangi Tribunal in New Zealand in 1975, in relation to research, was that it gave a very concrete focus for recovering and/ or representing Maori versions of colonial history, and for situating the impact of colonialism in Maori world views and value systems.[101]

Si le gouvernement ne respecte pas les promesses stipulées dans le Traité de Waitangi, les Maori peuvent demander justice auprès du Tribunal, qui est une commission d'enquête permanente chargée de faire des recommandations au sujet de réclamations. Edward Taihakurei Durie est le premier juge d'origine maorie appointé comme juge en chef. Encore actif aujourd'hui, le Tribunal se compose de dix-sept membres. Il a pour mission d'examiner les plaintes collectives ou individuelles venant des Maori s'estimant désavantagés lors de la vente de terres. Une fois la plainte déposée, des recherches sont faites pour décider si le plaignant mérite ou non des compensations financières, des restitutions de terres, ou d'autres

---

schools. »

101 Linda Tuhiwai Smith, « Responding to the Imperatives of an Indigenous Agenda: A Case Study of Maori », ibid, p. 168.

réhabilitations.[102] Ce n'est pas une cour de justice, mais il donne les conclusions de ses recherches au Ministère de la Justice. En 1994, la plainte déposée par la tribu des Tainui (occupant une bonne partie du Waikato) demandant la restitution de 45 000 hectares de terres a un grand retentissement à travers le pays. Le gouvernement accepte de leur rendre 19 000 hectares ainsi que 170 millions de dollars néo-zélandais afin de relancer l'économie de la tribu.

En plus du Tribunal de Waitangi, l'occupation de Bastion Point en 1977 est l'autre événement majeur cette période. À l'origine, la terre de Bastion Point, près d'Auckland, appartient à la tribu Ngāti Whātua. En 1840, le chef de la tribu offre environ 1000 hectares de cette terre au Gouverneur Hobson dans l'espoir de conserver le reste des terres. À la fin des années 1850 ainsi que pendant la Seconde Guerre Mondiale, davantage de terres sont réquisitionnées par la Couronne pour en faire des territoires militaires. En 1977, lorsque le gouvernement annonce un projet de construction sur le site, la tribu Ngāti Whātua décide d'occuper Bastion Point pour protester contre cette décision. L'occupation dure 506 jours et est relayée par les media. Les Néo-Zélandais prennent conscience des injustices que les populations maories ont subies pendant la période coloniale. En février 1978, 200 protestataires sont arrêtés lors de la plus grande opération policière du pays à ce jour. En 1988, le Tribunal de Waitangi juge les plaintes de la tribu valides et presque la totalité des terres leur sont rendues. Cet événement politique est l'un des plus célèbres dans l'histoire de la Nouvelle-Zélande.

L'histoire des rencontres sportives entre la Nouvelle-Zélande et l'Afrique du Sud lors d'événements comme les Jeux Olympiques est tout aussi importante, car elle révèle les tensions raciales qui existent en Nouvelle-Zélande dans les années 1980. Nous avons vu que le racisme date de l'époque coloniale. De 1928 à 1956, l'union néo-zélandaise de rugby et de football (« New Zealand Rugby and Football Union ») accepte de ne pas inclure de joueurs Maori lors de rencontres en Afrique du Sud, pays divisé par l'apartheid. En 1973, Norman

102 Voir le site officiel du Tribunal : http://www.justice.govt.nz/tribunals/waitangi-tribunal/about/introduction (Site consulté le 05/01/2016) : « The role of the Tribunal, set out in section 5 of the Treaty of Waitangi Act, includes inquiring into and making recommendations upon any claim properly submitted to the Tribunal, examining and reporting on any proposed legislation referred to the Tribunal by the House of Representatives or a Minister of the Crown, and making recommendations or determinations in respect of certain Crown forest land, railways land, State-owned enterprise land, and land transferred to educational institutions. »

Kirk (1923-1974), premier ministre néo-zélandais du Parti Travailliste, demande l'annulation de la venue de l'équipe sud-africaine des Springbok en Nouvelle-Zélande. En revanche, en 1981, le premier ministre Robert Muldoon[103] (1921-1992) laisse venir les Springbok, dans l'optique de s'assurer une nouvelle victoire aux élections. Des manifestations sont alors organisées pour s'opposer à la venue de l'équipe. Plus de 150 000 personnes prennent part aux 200 manifestations, et 1500 d'entre elles sont arrêtées. Les manifestations sont sévèrement réprimées afin d'assurer la sécurité de la rencontre entre les deux équipes. La Nouvelle-Zélande est alors divisée entre ceux qui s'opposent à la venue de l'équipe du pays de l'apartheid et où les joueurs noirs sont exclus, et ceux pour qui les décisions politiques d'un gouvernement n'ont rien à voir avec le sport. Lors des manifestations, c'est l'occasion pour les activistes Maori de faire comprendre aux Pakeha les injustices dont ils sont les victimes.[104] L'exemple du Springbok Tour montre que le racisme est encore présent à l'époque contemporaine. C'est le constat que fait Keri Hulme, qui souhaite l'aborder et le dénoncer dans ses textes :

> I want to touch the raw nerves in NZ—the violence we largely cover up; the racism we don't acknowledge; the spoliation of land & sea that has been smiled at for the past 150 years […].[105]

La répression lors des manifestations contre le Springbok Tour marque l'histoire de la Nouvelle-Zélande et Keri Hulme fait allusion au déferlement de violence qui a lieu à cette période dans la nouvelle « Swansong », parue dans son premier recueil de nouvelles Te Kaihau / The Windeater. La compréhension de ce texte est difficile en raison de l'emploi d'un anglais argotique par le narrateur-personnage, mais on comprend que lui, son ami Cotton et McKinnon (ce dernier est finalement remplacé par une étrange femme à l'allure d'un cygne) prennent part à une manifestation, dans l'objectif prémédité de créer une émeute et d'agresser ses participants :

> We had it all worked out, Cotton, McKinnon, and me. Go long to the next big stir, protest

103 Robert Muldoon appartient au National Party, parti politique né de la coalition entre le Reform Party et le Liberal Party. C'est également le cas de John Key (1961-), premier ministre néo-zélandais depuis 2008.

104 Philippa Mein Smith, « Treaty revival 1973-1999 », op. cit., p. 242 : « The tour secured a narrow victory for National but revealed deep rifts in New Zealand society, shattering its image as a peaceful, homogeneous nation with harmonious race relations. Protesters heard Maori activists denounce not just apartheid in South Africa – chanting 'free Nelson Mandela' – but injustice at home: at stake were competing ideas of New Zealand, its image, identity and future. »

105 Richard Corballis, « Keri Hulme Biography - Keri Hulme Comments: », http://biography.jrank.org/pages/4445/Hulme-Keri.html (Site consulté le 22/12/2015).

> thing, get among those slimy commie liblips and do a leetle, a discreet stirring for ourselves. […] Poke 'em in the brisket. The groin. The brainpan yum yum. Got neat ballpoint pens that ain't ballpoint pens. Gotta scalpel instead of a pen. Does an easy slice like a razor.[106]

L'identité et les intentions du narrateur, ainsi que l'action, restent floues, mais à la fin du texte, la femme à l'allure de cygne, qui s'avère être une Walkyrie, décide de s'allier avec les participants de la manifestation plutôt que ses deux complices extrémistes. Pour Otto Heim, la décision de la femme est une façon pour l'auteure de réduire à néant une idéologie de la violence gratuite.[107]

Comme nous l'avons dit, la Nouvelle-Zélande n'a pas connu pas de phase de décolonisation ni de lutte pour l'indépendance comme dans d'autres pays colonisés, comme l'Inde, par exemple. Elle s'inscrit dans la continuité du modèle colonial britannique sur le plan institutionnel et culturel, pour la majeure partie de ses habitants. En revanche, grâce au Tribunal de Waitangi, les Maori peuvent faire entendre leur version de l'histoire du Traité. Cette naissance d'une pensée postcoloniale néo-zélandaise émerge en même temps qu'une réflexion sur l'Océanie postcoloniale.

1.3.2. La pensée postcoloniale en Océanie

Le terme « post-colonial », qui apparaît pour la première fois dans un journal britannique en 1959, désigne un repère historique dans le temps. La période post-coloniale décrit celle qui vient après la période de domination européenne sur les pays colonisés. Plus

---

106 Keri Hulme, « Swansong », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, pp. 29-35, p. 29.

Voir aussi p. 34 : « The blue squaddies started going MOOOVE MOOOVE like berserk beefs and stepping into us pistol batons out and the dykes lowering shoulders pounding forward and the stupid chanting getting louder LIBERTY STOPTHERTOR STOP and howls and shrieks and scrunches all around and if you think I had much time to shockpunch anyone slit anyone spike anyone, you dead wrong – snicker ha ha I tell you that because I know them out there are listening, course I tried give a poke there skid a blade there but some of those freaks are big bastards and they're all banded together and the dykes are a solid fisty wall and I watch Cotton get a baton through his teeth spit spit and a sticky bloodful gout […]. »

Dans cette citation, on peut lire la transcription du slogan « Stop the tour », qui fait référence au Springbok Tour.

107 Otto Heim, « Systemic Violence: Terrorism and War », Writing Along Broken Lines. Violence and Ethnicity in Contemporary Maori Fiction, Auckland, PU d'Auckland, 1998, p. 141 : « At any rate, Valhalla is no longer what it was, and with it the myth of glorious warriorhood and the fantasy of gratuitous violence disintergrates. »

précisément, le terme désigne la période qui suit la Seconde Guerre Mondiale et l'indépendance de l'Inde, en 1947. Au XXème siècle, les grandes vagues de luttes de décolonisation dans le monde entraînent la chute des empires européens. Des voix d'opprimés s'élèvent pour résister à l'emprise coloniale. Par exemple, le poète et homme politique sénégalais Léopold Sédar Senghor (1906-2001) et le poète martiniquais Aimé Césaire (1913-2008) fondent la Négritude, un concept qui s'oppose au désir colonial d'assimilation de la culture noire dans la culture française. C'est une manière de s'opposer au dénigrement des populations noires et aux stéréotypes racistes. À leur suite, des poètes des Antilles comme Édouard Glissant ou Derek Walcott s'attachent à fragmenter la construction d'une histoire monolithique. Parmi les auteurs radicaux, l'essayiste Frantz Fanon est sûrement l'un des plus connus. Psychiatre de formation, il étudie l'impact psychologique de la colonisation sur les colonisés dans des ouvrages comme Les damnés de la terre (1961) et Peau noire, masques blancs (1952). En Afrique, d'autres auteurs acquièrent également une renommée internationale, comme le Nigérien Wole Soyinka, prix Nobel de Littérature en 1986, le Nigérian Chinua Achebe, avec Things Fall Apart (1958) et le Kenyan Ngũgĩ, avec son ouvrage Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature (1986).

Les conséquences de la colonisation sont étudiées dans plusieurs domaines universitaires, donnant naissance aux théories postcoloniales :

> Enfin le terme « postcolonial » désigne tout un ensemble théorique interdisciplinaire ou pluridisciplinaire – sociologie, psychanalyse, histoire, sciences politiques – qui s'interroge sur les discours, la réécriture de l'histoire, l'évolution des mentalités et des imaginaires et se sent concerné par une quantité croissante de données touchant à l'identité – diasporas, immigrés, appartenance plurielle, nativisme, nationalisme – ou encore au couple domination/résistance en touchant au féminisme, aux situations minoritaires.[108]

Ces travaux théoriques regroupés sous l'appellation théorie postcoloniale sont complexes. Cette complexité est due à l'intensité des idées, débats et contradictions qui ont émergés à la suite des publications des théoriciens du postcolonial, toujours vivaces aujourd'hui. La diversité des contextes historiques, politiques et culturels, ainsi que la multiplicité des points de vue et des approches critiques compliquent la tâche.

Lors de la colonisation, les cultures des peuples austronésiens dans le territoire

108 Jacqueline Bardolph, Études postcoloniales et littérature, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002, p. 11.

d'Océanie ont été isolées les unes des autres : « La colonisation transforme et cloisonne la géographie de l'Océanie, modifiant profondément les relations entre les archipels. »[109] Afin de garder la mainmise sur les peuples autochtones, les pouvoirs coloniaux imposent les langues européennes (l'anglais et le français) en vue d'uniformiser et d'homogénéiser les diversités culturelles. Des stéréotypes sont également construits, afin d'infériorisier et de dénigrer les populations autochtones. C'est ce que Dominique Guillaud nomme « l'océanisme » :

> Par rapport à l'orientalisme, ce que l'on pourrait nommer « l'océanisme » n'a pas aussi distinctement agi par l'intermédiaire de structures chargées de son étude et donc de la reproduction de son image. Mais les deux biais idéologiques ont certaines caractéristiques en commun : généralisations de clichés racistes, insistant en l'occurrence sur la « sauvagerie » des autochtones, féminisation de ces terres, perçues comme des mondes ouverts à l'aventure virile – celles des blancs -, projections de mythes biologiques, culturels et géographiques, sur l'origine des populations, etc.[110]

L'océanisme, ou ce que Rob Wilson appelle aussi l'orientalisme du Pacifique (« Pacific Orientalism »[111]) est l'adaptation, en Océanie, de la notion d'orientalisme développée par le Palestinien Edward Saïd. Son ouvrage Orientalism (1978) a été l'une des contributions les plus marquantes dans le champ des études du discours et plus généralement de la théorie postcoloniale. Nourri des théories de Michel Foucault sur les relations entre savoir et pouvoir, Saïd rassemble des textes occidentaux issus de différents champs de la connaissance (comme l'histoire, l'ethnologie ou la littérature) dans lesquels un discours sur l'Orient a été construit de façon biaisée. L'orientalisme est l'approche occidentale de l'Orient. Elle crée et maintient une volonté de présenter l'Orient sous une certaine lumière :

> Knowledge of the Orient, because generated out of strength, in a sense creates the Orient, the Oriental, and his world. [...] the Oriental is contained and represented by dominating frameworks.[112]

---

109 Sarah Mohamed-Gaillard, « Îles et populations d'Océanie, de l'entrée des Européens dans l'océan Pacifique à la décolonisation », ibid., p. 26.

110 Dominique Guillaud, « Océanismes. Des représentations occidentales aux reconstructions identitaires et territoriales actuelles du monde austronésien », in D. Guillaud, Ch. Huetz de Lemps, O. Sevin (eds.), Îles rêvées. Territoires et identités en crise dans le Pacifique insulaire, Paris, Sorbonne, 2003, pp. 5-22, p. 9.

111 Rob Wilson, « Introduction: Toward Imagining a New Pacific », in V. Hereniko et R. Wilson (eds.), Inside Out. Literature, Cultural Politics and Identity in the New Pacific, USA, Rowman & Littlefield, 1999, p. 1-2 : « At the outset, decreation implies the articulation of an engaged process of decolonization, critical negation, and culture-based resistance to forces of global belittlement and symbolic effacement, the workings of "Pacific orientalism," and the semiotics of Euro-American domination, but, beyond such acts of negation, belatedness, and resentment, (2) recreation involves the ongoing rehabilitation, affirmation, and cultural-political strengthening of the indigenous and local imaginations that are struggling to be heard and to link up inside the Pacific »

112 Edward W. Saïd, « Knowing the Oriental », Orientalism. Western Conceptions of the Orient. Londres,

Saïd étudie les textes d'hommes politiques afin de démontrer que dans ces discours, connaître signifie dominer. La création d'un savoir à propos de l'Orient justifie l'autorité mise en place. Puisque l'Occident connaît l'Orient, il sait ce qui est bon pour lui, ce qui prouve le fait que l'Orient soit à civiliser. L'oriental tel qu'il est représenté en Occident est une création. L'orientalisme attribue à l'oriental une mentalité et des caractéristiques régulières. L'oriental est dépeint comme dépravé, immature, par opposition à l'occidental, qui lui est vertueux, adulte et dans la norme. Un certain nombre de stéréotypes perdurent au fil des siècles, créant un fond d'images et un vocabulaire spécifique disponibles pour représenter l'oriental. Au XIXème siècle, à la période romantique, l'oriental est associé à la sensualité, au plaisir, à l'étrangeté, au mystère et à la terreur, tout autant de préjugés tenaces alimentés par les productions littéraires. Il est dépossédé de toute forme d'individualité et dénué de faculté de penser rationnellement. Cette construction permet à l'occidental de bâtir une identité par opposition à l'oriental, qui devient cet « Autre », en tout point son opposé.[113]

Nourri par les théories psychanalytiques de Sigmund Freud et celles de Frantz Fanon, le penseur indien Homi Bhabha complexifie et étend la vision d'Edward Saïd d'un monde divisé entre l'Orient et l'Occident, entre le colon et le colonisé. Bhabha examine les points communs entre colons et colonisés, afin d'analyser l'influence réciproque et la nature des relations entre les deux. Pour Bhabha, toutes les identités sont de nature hybride et sa théorie invite à penser l'entre-deux culturel : « The monolithic categories of race, class, and gender must be resituated in terms of borderlines, crossings, inbetween spaces, interstices, splits, and joins. »[114] L'assujettissement que les peuples colonisés connaissent à l'époque coloniale s'effectue à travers l'élaboration de stéréotypes dans les discours coloniaux qui permettent de construire un sujet colonisé, ainsi qu'une altérité. Le discours colonial établit une discrimination d'ordre racial :

> The objective of colonial discourse is to construe the colonized as a population of degenerate types on the basis of racial origin, in order to justify conquest and to establish systems of administrations and instruction.[115]

Routledge, 1978, p. 40.

113 Edward W. Saïd, « Afterword to the 1995 Printing », ibid., p. 332 : « The construction of identity […] involves establishing opposites and "others" whose actuality is always subject to the continuous interpretation and re-interpretation of their differences from "us". Each age and society re-creates its "Others". »

114 Peter Childs et Patrick Williams, « Bhabha's hybridity », An Introduction to Post-colonial Theory, Essex, Prentice Hall, 1997, p. 140.

115 Homi Bhabha, « The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism »,

La création de stéréotypes sur le sujet colonisé est une manière de faire fonctionner le discours colonial. Afin de perdurer, ces stéréotypes doivent être répétés au fil du temps dans le discours. Or, même si le stéréotype se veut fixe et inchangé, le discours colonial ne parvient pas tout à fait à obtenir ce résultat. D'un côté, le sujet colonial est un objet de connaissance, mais de l'autre, il est l'insaisissable et celui sur qui on projette imaginaire et fantasme.

L'inégalité raciale analysée par Saïd et Bhabha existe en Nouvelle-Zélande, comme nous l'avons vu avec l'exemple du Sprinbok Tour, en 1981. En Océanie, le discours colonial véhicule un portrait réducteur de l'insulaire autochtone et diffuse une vision des îles comme des lieux utopiques et paradisiaques. Ces stéréotypes continuent d'avoir un impact dévastateur sur les différentes populations insulaires du Pacifique. Il suffit, pour le constater, de lire L'île des rêves écrasés (1991), de l'auteure maohie Chantal Spitz (1954-) ainsi que Where We Once Belonged (1994), de l'auteure samoane Sia Figiel (1967-). Pour Robert Nicole, l'emprise coloniale continue effectivement d'imposer une norme et de réduire en silence les peuples d'Océanie :

> My contention is that francophone writing is an expression of a body of counterdiscourses that resist, reject, and rewrite the dominant Western discourse of the Other. I believe that we can extend this theory of a dominant discourse, or orientalism, as Edward Said had called it, to the Pacific.[116]

L'Océanie est colonisée tardivement et elle est la dernière région du monde à connaître la décolonisation. Après cette phase de décolonisation, les Océaniens s'unissent pour affirmer une union régionale et ainsi s'affranchir du carcan colonial.

En 1970 apparaît le terme Pacific Way. Il est employé dans le discours politique du premier ministre fidjien Ratu Kamisese Mara (1920-2004), devant l'Assemblée Générale des Nations Unies. Il désigne un sentiment d'appartenance régional en Océanie.[117] Dans le domaine culturel, le Festival des Arts du Pacifique voit le jour en 1972, aux îles Fiji. Depuis

---

The Location of Culture, 1994, Londres, Routledge, 2009, p. 100-1.

116 Robert Nicole, « Resisting Orientalism: Pacific Literature in French », in V. Hereniko et R. Wilson (eds.), Inside Out. Literature, Cultural Politics and Identity in the New Pacific, USA, Rowman and Littlefield, 1999, pp. 265-90, p. 266.

117 Sarah Mohamed-Gaillard, ibid., p. 31 : « L'expression recouvre des notions essentielles du mode de vie des Océaniens, telles la culture, la coutume, le consensus, et redéfinit de fait l'appartenance à la région : il ne suffit pas d'être dans la région, il faut aussi être de la région avant l'arrivée des Européens. »

cette date, il est organisé tous les quatre ans et se donne pour objectif d'unir les pays du Pacifique afin de lutter contre la disparition des pratiques coutumières et traditionnelles. Pour Dominique Guillaud, l'affirmation d'une identité océanienne passe par une revalorisation des cultures locales.[118] Sur le plan politique, le Forum du Pacifique Sud, crée en 1971, est un organe réunissant les chefs de gouvernement de l'Australie, de la Nouvelle-Zélande et de toutes les îles indépendantes et autonomes du Pacifique Sud. En 1985, il aboutit à la signature du Traité de Rarotonga, qui garantit l'absence d'armement nucléaire dans les pays signataires du traité, (soit douze à ce jour, Nouvelle-Zélande inclue). En 1983, tous les chefs de gouvernement des pays de la région du Pacifique acquièrent le même droit de vote que les puissances européennes dans la Communauté du Pacifique Sud.[119]

Nous avons dit que la pensée postcoloniale se construit en Nouvelle-Zélande au milieu des années 1970 grâce à la création du Tribunal de Waitangi, notamment. Il est aussi important de placer le pays dans son contexte géographique qu'est l'Océanie, car la pensée postcoloniale néo-zélandaise émerge au même moment que la pensée postcoloniale océanienne, c'est-à-dire au moment de l'affirmation d'une identité océanienne, par des penseurs engagés et influents comme Albert Wendt et Epeli Hau'ofa.

Né à Apia, à Samoa, en 1939, Albert Wendt devient, en 1988, le premier professeur polynésien à l'Université d'Auckland, en Nouvelle-Zélande. Ses premiers romans paraissent dans les années 1970 (Sons of the Return Home (1975), Leaves of the Banyan Tree (1979), par exemple) et lui valent d'être reconnu comme l'un des premiers grands auteurs samoans. Il est également l'auteur de recueils de nouvelles et de poésie. Sa formation universitaire d'historien lui permet d'intégrer dans son œuvre une critique des effets du colonialisme sur les samoans :

> When the papalagi came they outlawed the bush. They bought land, bush-free, in other districts, with guns, cheap goods, and lies. Then with fire and steel they drove the bush and gods inland, and erected barbed-wire fences. All for copra.[120]

---

118 Dominique Guillaud, ibid., p. 17 : « Quoiqu'il en soit, les reconstructions identitaires océaniennes répondent à deux exigences complémentaires : l'une impose de s'affranchir des représentations jusqu'à présent imposées par l'Occident, et l'autre de s'inspirer de modèles permettant de revaloriser les cultures locales. »

119 Créée en 1947 en Australie par les six États membres qui administraient alors dans les territoires (le Royaume-Uni, les États-Unis, la France, l'Australie, la Nouvelle-Zélande et les Pays-Bas), la Communauté du Pacifique Sud avait pour objectif d'œuvrer à l'amélioration des conditions de vie des insulaires au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

120 Albert Wendt, Leaves of the Banyan Tree, Auckland, Penguin, 1979, p. 63.

Durant toute sa carrière, il reçoit de nombreux prix et distinctions, comme le Commonwealth Prize, pour son roman The adventures of Vela, en 2009. Wendt est connu comme une figure clé de la pensée océanienne. La parution de « Towards a New Oceania », en 1976, marque un point de départ dans cette pensée anti-coloniale. Pour Sonia Lacabanne, l'article de Wendt est fondamental et « [pose] la première pierre de l'édifice théorique que les intellectuels océaniens vont bâtir […]. »[121] Wendt appelle à une renaissance artistique et culturelle qui permettrait aux insulaires de se débarrasser de l'emprise coloniale :

> Again, we must rediscover and reaffirm our faith in the vitality of our past, our cultures, our dead, so that we may develop our own unique eyes, voices, muscles, and imagination. […] Our quest should not be for a revival of our past cultures but for the creation of new cultures which are free of the taint of colonialism and based firmly in our own pasts. The quest should be for a new Oceania.[122]

Tout comme Wendt, l'auteur, poète, essayiste et professeur fidjien Epeli Hau'ofa (1939-2009) œuvre également pour la redéfinition de l'espace insulaire, en insistant sur l'héritage commun qu'ont les insulaires océaniens : l'océan. Ses textes œuvrent pour une meilleure estime de soi par les Océaniens et une vision commune de l'avenir océanien. Une telle entreprise unificatrice est nécessaire pour faire face aux grandes puissances mondiales. Hau'ofa contribue beaucoup à l'élaboration d'une pensée postcoloniale océanienne dans les contextes sociaux, économiques et géopolitiques. Né de parents tongiens, il a vécu à Fiji et a étudié au Canada, avant de revenir enseigner la sociologie à l'Université du Pacifique Sud, à Fiji. Dans ses romans Tales of the Tikongs (1994) et Kisses in the Nederends (1995), il dépeint la société tongienne, basée sur un système profondément religieux et féodal, de manière satirique par le biais du conte et de l'humour :

> Le rire est un outil de dénonciation, tout autant que de désinhibition. Ensuite, par l'absurde et le comique, Epeli Hau'Ofa renverse les clichés coloniaux et postcoloniaux sur les îles du Pacifique.[123]

« Palapagi » signifie l'homme blanc.

121 Sonia Lacabanne, « Dynamique des champs occupés par les auteurs océaniens », Histoire littéraire d'Océaniens anglophones, Nouméa, Centre de documentation de la Nouvelle-Calédonie, 2012, p. 43.

122 Albert Wendt, « Towards a New Oceania », 1976, in J. Thieme (ed.), The Arnold Anthology of Post-Colonial Literature in English, Londres, 1996, p. 643-4.

123 Nelly Gillet, « Le miroir « re-formant » d'Epeli Hau'Ofa : Images rabelaisiennes du Polynésien d'aujourd'hui », Images de soi dans les sociétés postcoloniales, Paris, le Manuscrit, 2006, p. 450.

Paru en 1993, son essai « Our Sea of Islands » marque un véritable tournant dans la pensée océanienne. Selon lui, les discours coloniaux et néo-coloniaux ont véhiculé des images d'une Océanie composée d'îles trop petites, trop peu développées et trop isolées pour être autonomes. À cause de ces clichés, les peuples insulaires du Pacifique ne cessent de se dénigrer. Hau'ofa renverse ces visions et propose une image de l'océan comme ce qui rassemble plutôt que comme ce qui sépare. Les Océaniens ont toujours été des gens de la mer, comme le prouve un retour aux mythes polynésiens :

> But if we look at the myths, legends, and oral traditions, and the cosmologies of the peoples of Oceania, it becomes evident that they did not conceive of their world in microscopic proportions. Their universe comprised not only land surfaces, but the surrounding ocean as far as they could traverse and exploit it, the underworld with its fire-controlling and earth-shaking denizens, and the heavens above with their hierarchies of powerful gods and named stars and constellations that people could count on to guide their ways across the seas.[124]

Nous avons vu au début de ce chapitre qu'effectivement, les Polynésiens de l'Est devenus des Maori ont transmis les histoires de ces personnages mythiques de génération en génération et les ont même associés à leurs ancêtres. Les îles du Pacifique ne sont pas perdues dans l'océan, mais elles sont liées entre elles pour former un réseau dans lequel les humains naviguent depuis des siècles. Ces réseaux traversent l'Océan Pacifique et connectent les insulaires entre eux. Le géographe français Joël Bonnemaison explique également cette conception de l'espace dans la pensée océanienne de façon éclairante :

> Pour dépasser la contrainte de l'insularité, les îliens ont développé une organisation de l'espace de type réseau. L'île est habitable dans la mesure où elle n'est ni en centre, ni une périphérie, mais l'élément d'un parcours qui la « réunit » au monde. […] Cet espace « en filet », ou réticulaire, n'a pas de centre, il crée un tissu souple, dont la structure est le maillage. Pour les îliens, la mer n'est pas une clôture, mais une route qui crée des effets d'archipels. Aucune île n'est alors vraiment isolée, chacune est l'interface d'une autre. […] On imagine souvent les vraies îles comme des bouts du monde, des lieux clos et isolés. [...] Cette conception est « vue des continents », car les habitants des îles du Pacifique Sud voient le monde autrement. À leurs yeux, l'univers est une myriade d'îles en relation les unes avec les autres. Ce monde éclaté dont l'îléité est la norme n'a pas de centre; il est fait de réseaux qui jettent dans l'espace un vaste filet de relations qui se nouent dans certains lieux et se relâchent dans d'autres, mais qui n'en oublient aucun.[125]

124 Epeli Hau'ofa, « Our Sea of Islands », The Contemporary Pacific 6, No.1 (1994), p. 152.

125 Joël Bonnemaison, « Vivre dans l'île, une approche de l'îléité océanienne », Espace géographique, Vol.19-20, No.2 (1990), p. 119 et p. 123.

Dans son article fondateur, Epeli Hau'ofa, comme Albert Wendt, appelle à se libérer de l'emprise coloniale :

> We are the sea, we are the ocean, we must wake up to this ancient truth and together use it to overturn all hegemonic views that aim ultimately to confine us again, physically and psychologically, in the tiny spaces that we have resisted accepting as our sole appointed places, and from which we have recently liberated ourselves. We must not allow anyone to belittle us again, and take away our freedom.[126]

Une autonomie sur les plans politique et économique ainsi qu'une union des Océaniens passe par la création d'une identité régionale commune, ce qu'Epeli Hau'ofa développe dans « The Ocean in Us » (1994). Tout insulaire du Pacifique peut se réclamer de cette identité commune, qui ne souhaite pas pour autant homogénéiser et effacer les diversités culturelles propres à chaque île. Les objectifs de cette union sont multiples. Sur le plan géopolitique, une cohésion entre les insulaires assurerait une meilleure défense de la région face aux nombreuses menaces environnementales. La sauvegarde de l'océan Pacifique est en enjeu commun à tous les insulaires. Sur le plan économique, l'identité régionale permettrait d'éviter les clivages entres les insulaires au sujet de la répartition des territoires de pêche maritime. Sur le plan culturel, enfin, cette union permettrait à la fois de résister face à un monde qui tend à s'uniformiser et de créer des liens avec d'autres pays.[127]

Hau'ofa insiste sur le fait que les insulaires de l'Océanie partagent une histoire commune. Dans Un passé à recomposer,[128] Hau'ofa rappelle que l'histoire océanienne a été écrite par le pouvoir dominant. Les périodes historiques ont été découpées en fonction des rencontres et des interactions avec les Européens, ce qui a pour effet de confiner les Océaniens au rôle de spectateurs de leur propre histoire. Hau'ofa propose un nouveau découpage historique, qui vise à prendre en compte l'histoire avant l'arrivée des Européens. Pour lui, cette nouvelle vision du passé aurait pour avantage de mettre en lumière de nouveaux personnages acteurs de cette histoire oubliée.

---

126 Epeli Hau'ofa, « Our Sea of Islands », ibid., p. 160.

127 Epeli Hau'ofa, « Ocean in Us », The Contemporary Pacific 10, n°2 (1998), p. 32-43 : « As the sea is an open and ever flowing reality, so should our oceanic identity transcend all forms of insularity, to become one that is openly searching, inventive and welcoming. »

128 « Pasts to Remember », paru initialement en 2008 dans l'ouvrage We are the Ocean. Selected Works, est traduit de l'anglais par Guillaume Colombani, Tiphaine Isselé et Serge Massau dans Un passé à recomposer, 2008, Tahiti, Pacific Islanders Editions, 2015, p. 25-6.

De plus, une reconstruction du passé permettrait de concevoir ce qu'Hau'ofa nomme le « temps écologique », un temps qui progresse non pas de manière linéaire, mais circulaire. Conformément à la tradition océanienne, le temps écologique conçoit le temps qui passe à l'inverse de la tradition occidentale :

> Le passé se déroule donc devant nous et nous mène dans le futur, qui se trouve derrière nous. […] Cette notion correspond parfaitement aux cycles réguliers de la nature qui ont rythmé les activités humaines, en particulier celles liées à l'agriculture, aux rites et à la religion en Océanie, absorbant une grande part de l'énergie humaine, par le passé et encore aujourd'hui dans de nombreuses parties de notre région. […] Puisque le passé vit en nous, alors les morts sont vivants – nous sommes notre propre histoire.[129]

Le passé qui se déroule devant soi est une caractéristique de la conception du temps chez les Océaniens et notamment chez les Maori, comme l'indique Keri Hulme dans une interview :

> One of the vast difficulties which still hasn't been resolved between Maori and Pakeha is that we see time quite differently. We see the past before us. Our word for the past is mua, the time's in front of you. And the word for the future is muri, time's behind you and you go backwards into the future. And we don't see time as something that's rigid. You can condense it, you can interact with it, people who were long ago are still around now in a very real sense. They're not just ghosts, they're not just people you carry on your shoulders, they are there. They are you in fact. History for us is not dates.[130]

La Nouvelle-Zélande fait partie du réseau insulaire évoqué par Epeli Hau'ofa. Malgré des spécificités historiques et culturelles propres à chaque peuple insulaire, les îles du Pacifique possèdent un socle culturel commun, comme certains éléments de la mythologie polynésienne ou une même conception du temps. Pour cette raison, nous pensons qu'il est important d'inclure la Nouvelle-Zélande dans la mer d'îles (« Sea of islands ») d'Hau'ofa. En consacrant deux chapitres à l'étude des œuvres de Keri Hulme et de la cinéaste néo-zélandaise Jane Campion[131] dans son ouvrage sur les productions culturelles dans le Pacifique, Susan Najita inclut elle aussi la Nouvelle-Zélande dans le réseau insulaire du Pacifique.[132] Pour elle,

---

129 Epeli Hau'ofa, Un passé à recomposer, 2008, Tahiti, Pacific Islanders Editions, 2015, p. 25-6.

130 Keri Hulme et Andrew Peek, « An Interview with Keri Hulme », New Literatures Review, Vol.20, (1990), pp. 1-11, p. 9.

131 Jane Campion est née en 1954 à Wellington. Elle vit actuellement en Australie.

132 Voir « "Fostering" a New Vision of Maori Community: Trauma, Genealogy, and History in Keri Hulme's The Bone People » et « Making Pakeha History: Familial Resemblances in Jane Campion's The Piano » dans Decolonizing Cultures in the Pacific, Reading History and Trauma in Contemporary Fiction,

les échanges inter-culturels des auteurs insulaires sont une façon de re-créer les liens qui existaient entre les insulaires avant la colonisation. Les dialogues interculturels sont une manière de ré-imaginer la région du Pacifique, de se défaire de l'emprise coloniale et contribuent donc à la pensée postcoloniale océanienne.[133] Voyons plus spécifiquement ce qu'est la pensée postcoloniale en Nouvelle-Zélande.

1.3.3. La Nouvelle-Zélande postcoloniale : biculturelle ou multiculturelle ?

Rendre la société néo-zélandaise plus égalitaire implique un effort gouvernemental sur le plan législatif, comme nous l'avons vu avec la création du Tribunal de Waitangi. La réflexion sur la situation postcoloniale passe aussi par une ré-écriture du passé, qui offre un nouveau point de vue sur la vision officielle de l'histoire du pays. C'est ce que proposent certains penseurs maoris au moment de la renaissance, comme par exemple la militante Donna Awatere, dans le texte emblématique du mouvement protestataire maori paru en 1984 ; Maori Sovereignty. Dans ce recueil d'articles, elle propose une critique virulente des conséquences de la colonisation britannique sur la population maorie et développe le concept de souveraineté maorie :

> Maori sovereignty is the Maori ability to determine our own destiny and to do so from the basis of our land and fisheries. In essence, Maori sovereignty seeks nothing less than the acknowledgement that New Zealand is Maori land, and further seeks the return of that land. At its most conservative it could be interpreted as the desire for a bicultural society, one in which taha Maori receives an equal consideration with, and equally determines the course of this country as taha Pakeha. It certainly demands an end to monoculturalism.[134]

Londres, Routledge, 2006.

133 Susan Y. Najita, « Introduction: Toward a Decolonizing Reading Praxis », Decolonizing Cultures in the Pacific, Reading History and Trauma in Contemporary Fiction, Londres, Routledge, 2006, p. 7-8 : « The study of the Pacific poses peculiar problems because of its decentered rhizomatic geography, its myriad cultures and languages, and most of all, its history of multiple and different (neo)colonizations that have produced a region that does not fall neatly within the paradigms of American Studies, Commonwealth Studies, or Pacific Studies. [...] these writers are imagining across imperial boundaries and re-establishing cultural and genealogical connections impeded by the imperial carving up of the Pacific. Cultural crossings and dialogues, then, are part of a re-imagining of their region through, but ultimately beyond, the colonial past. »

134 Donna Awatere, Maori Sovereignty, Auckland, Broadsheet, 1984, p. 10.

Le célèbre auteur maori Witi Ihimaera[135] (1944-) contribue également à la réflexion sur la place des Maori dans le pays. Considéré comme l'un des premiers auteurs maoris en Nouvelle-Zélande, Ihimaera participe pleinement à l'émergence du champ littéraire maori. Ses romans et nouvelles dépeignent la vie de communautés maories et les quêtes identitaires des membres de ces communautés. Ils offrent ainsi l'exemple d'une résistance culturelle face à la domination de la culture pakeha. Ils mettent en valeur certains aspects du maoritanga, proposant ainsi des retours aux sources qui permettent de renouer avec la culture traditionnelle. Dans une interview accordée à l'universitaire néo-zélandais Mark Williams en 1991, Ihimaera emprunte au penseur maori John Rangihau la métaphore d'une corde (« the rope of man ») pour expliquer sa conception de la culture maorie et de ses chances de survie. Cette corde, composée de plusieurs fils entremêlés, symbolise l'essence de la culture maorie. Elle commence à s'effilocher à l'arrivée des Européens, car la culture maorie cesse d'être transmise et disparaît presque entièrement dans les années 1950. Pour Ihimaera, il est nécessaire d'avoir une approche organique (« organic approach ») de la culture maorie, c'est-à-dire d'être prêt à concevoir que d'autres fils viennent consolider la corde initiale et donc enrichir la culture maorie :

> The point is that although the Maori core to that rope has become but a few strands, other strands of different colours and textures have been added to it. The rope is still Maori and always will be, as long as we remember that we haven't become part of Pakeha history but it has become part of ours.[136]

L'auteur exprime ainsi le désir de ne pas voir la colonisation comme un épisode de l'histoire européenne, mais comme une partie de l'histoire maorie, ce qui implique un changement de point de vue.

Enfin, la maorie Linda Tuhiwai Smith a, dans un ouvrage paru en 1999, proposé une analyse postcoloniale des représentations des peuples premiers dans les discours scientifiques et académiques lors de la période coloniale, et a constaté que les Maori ont su résister et s'exprimer, à leur tour, en tant que chercheurs :

> Rather than accept the position either of 'victim' or of 'object', Maori people voiced

135 En plus d'être écrivain et professeur de littérature à l'Université d'Auckland, Witi Ihimaera intègre le Ministère des Affaires Étrangères en 1972. Il mène une carrière diplomatique en Australie et aux États-Unis. Il fut un défenseur des militants de Bastion Point, 1978, de l'apprentissage du maori à l'école, et, plus récemment, un militant en faveur de la cause homosexuelle.

136 Witi Ihimaera, In the Same Room: Conversations with New Zealand Writers, in E. Alley, M. Williams (eds.), Auckland, PU d'Auckland, 1992, p. 222.

resistance to research from the late 1960s and began to pose their own research questions.[137]

À partir de 1840, la politique coloniale en Nouvelle-Zélande œuvre à l'amalgame et l'assimilation progressive des Maori au mode de vie britannique, comme nous l'avons évoqué. Cette politique d'assimilation est rejetée lors de la renaissance maorie dans les années 1970. La pensée postcoloniale néo-zélandaise qui naît au moment de la renaissance maorie inclut une réflexion sur la société néo-zélandaise, que l'on considère à ce moment biculturelle, c'est-à-dire fondée par deux groupes ethniques principaux : Maori et Pakeha. Dans cette optique, Maori et Pakeha sont considérés comme partenaires égaux, liés ensemble par le Traité de Waitangi. Le Traité de Waitangi rend légitime la présence de deux cultures en Nouvelle-Zélande, d'où le positionnement des Maori en faveur du biculturalisme. En 1987, le Royal Commission Report instaure davantage de prise en compte de la culture maorie dans le service public. Ainsi, les noms des institutions sont traduits en langue maorie et le secteur public devient de plus en plus biculturel. Cette politique biculturelle en Nouvelle-Zélande reconnait et protège la culture majoritaire pakeha et la culture maorie. En 1990, le pays est devenu biculturel et 1840 devient la date fondatrice d'une nation née de la Signature du Traité de Waitangi plutôt que de la colonisation systématique.[138]

Pour Philippa Mein Smith, l'identité néo-zélandaise n'est cependant toujours pas aisée à définir, peut-être en raison des tensions et des inégalités raciales non résolues : « Was New Zealand still colonial or was it post-colonial? […] Did national institutions deal fairly with minorities? »[139] Ces interrogations prouvent la complexité de la situation postcoloniale en Nouvelle-Zélande. L'une des raisons de cette complexité est due à l'émergence de la notion de multiculturalisme qui désigne la coexistence de différentes cultures dans le même pays. Dans les années 1980, cette notion s'ajoute à celle de biculturalisme et contraint à repenser la société néo-zélandaise.

137 Linda Tuhiwai Smith, « Responding to the Imperatives of an Indigenous Agenda: A Case Study of Maori », ibid, p. 163.

138 Philippa Mein Smith, « Treaty revival 1973-1999 », op. cit., p. 254 : « By the time of the sesquicentennial in 1990 the country had become officially bicultural, and 1840 was remembered as the birth date of the nation symbolised by the treaty signing rather than by the beginnings of organised white settlement. »

139 Philippa Mein Smith, « Treaty revival 1973-1999 », op. cit., p. 254.

D'après le recensement de 2006 en Nouvelle-Zélande, les Pakeha d'origine européenne constituent 67,6 % de la population blanche et les Maori constituent 14,6 % de la population.[140] Dans les années 1960, les insulaires du Pacifique (Samoa, Tonga, Fidji, Niue Tokelau et les îles Cook) qui migrent en Nouvelle-Zélande constituent une main d'œuvre bon marché et jusque dans les années 1970, les autorités néo-zélandaises ferment les yeux sur la fin de validité de leur permis de travail. En 1987, tous les insulaires du Pacifique peuvent venir vivre en Nouvelle-Zélande non seulement en tant que travailleurs, mais aussi si un membre de leur famille vit en Nouvelle-Zélande. Un insulaire du Pacifique ayant de la famille en Nouvelle-Zélande, dans d'autres îles du Pacifique, en Australie ou même aux États-Unis[141] tisse le réseau insulaire cher à Epeli Hau'ofa et reproduit les voyages de ses ancêtres, d'île en île. En plus des insulaires du Pacifique, la Nouvelle-Zélande encourage la venue d'hommes d'affaires et d'étudiants internationaux asiatiques dans les années 1980. 162 000 asiatiques migrent en Nouvelle-Zélande de 1986 à 1998. Le recensement de 2006 indique que la population asiatique atteint 9,2 % de la population totale, tandis que les insulaires du Pacifique en constituent 6,9 %. En 2006, la minorité asiatique surpasse ainsi celle des insulaires du Pacifique et devient le troisième groupe ethnique en Nouvelle-Zélande.

L'influence de la culture asiatique en Nouvelle-Zélande est abordée par Keri Hulme dans la nouvelle « The Eyes of the Moonfish See Moonfish Pain », dans le recueil Stonefish (2005). La nouvelle raconte la vie d'une femme maorie qui travaille dans une usine de traitement de poisson et autres produits de la mer. Elle vit dans un petit logement vétuste et souffre d'arthrose dans les mains après vingt années de travail à la chaîne. L'action se déroule dans une ville de Nouvelle-Zélande, mais le contexte général reste assez flou. Le monde est décrit dans le texte comme un monde flottant (« this floating-world »[142]) et pour Melanie Otto, cette histoire se déroule dans une Nouvelle-Zélande du futur, dominée par la culture japonaise :

> Maori life has been suppressed if not exterminated by the Japanese 'masters' and is remembered only in secret by the few remaining Maori people, such as the unnamed female protagonist who lives in disguise to pass for Japanese. The story deals with colonial

140 Voir : http://www.stats.govt.nz/Census/2006CensusHomePage/QuickStats/quickstats-about-a-subject/culture-and-identity.aspx (Site consulté le 08/01/2016).

141 Philippa Mein Smith, « Treaty revival 1973-1999 », op. cit., p. 257.

142 Keri Hulme, « The Eyes of the Moonfish See Moonfish Pain », 1991, Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, pp. 61-74, p. 73.

(Les espaces entre « Moonfish », « See » et « Moonfish » dans le titre sont volontaires).

occupation in a science-fiction setting.[143]

Le quotidien du personnage féminin se résume à se rendre au travail, faire les courses chez Mrs Nehu-san et fréquenter un restaurant où un jour, un yakuza et ses complices repèrent la pierre de jade qu'elle porte autour de son cou.[144] Cette pierre est le seul objet de valeur qu'elle possède en souvenir de sa mère et c'est aussi une pierre précieuse à valeur spirituelle chez les Maori. Sachant que cette pierre précieuse fait l'objet de convoitises, la femme maorie ferme la porte de son logement avec un cadenas. Toutefois, la pierre est dérobée un jour. Comme l'analyse Melanie Otto, les Maori semblent effectivement être dépossédés de leur culture, qui aurait été remplacée par la culture japonaise. La minorité asiatique ayant dépassé celle des insulaires du Pacifique en 2006, on pourrait imaginer qu'elle puisse éventuellement dépasser celle des Maori dans quelques années, ce qui pourrait constituer une crainte exprimée dans le texte de Keri Hulme. Nous verrons cependant dans l'analyse d'autres nouvelles du recueil Stonefish que le monde du flottement créé dans l'écriture de Hulme n'exprime pas uniquement la crainte d'une annihilation culturelle. Le monde flottant appelle plutôt à une ouverture vers un monde insulaire en réseau, comme le décrit Epeli Hau'ofa.

La Nouvelle-Zélande est un des pays aux groupes ethniques les plus diversifiés au monde. Dans ce contexte, il est difficile d'ignorer la présence grandissante des différents groupes, ce qui amène la Nouvelle-Zélande à se considérer comme un pays multiculturel dans les années 1990. Or, l'idée du multiculturalisme ne fait pas l'unanimité en Nouvelle-Zélande. C'est le cas par exemple de l'universitaire Raj Vasil, qui défend le biculturalisme : « A bicultural nation alone can enable the two-peoples to co-exist in dignity and to begin to respect and relish each other's languages, cultures and ways of life. »[145] Les partisans du biculturalisme revendiquent des droits à une situation privilégiée au sein d'une société biculturelle, composée de deux ethnies principales, Maori et Pakeha. La reconnaissance

143 Melanie Otto, « Pictures of the floating world : Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », The Ghost Story from the Middle Ages to the Twentieth Century, in Helen Conrad O'Briain and Julie Anne Stevens (eds.), Dublin: Four Courts Press, 2010, p. 179.

144 Keri Hulme, « The Eyes of the Moonfish See Moonfish Pain », ibid., p. 69 : « He says, 'I am a connoisseur of old pieces of jade. I should like to discuss this small love of mine with the person who sat opposite me, the lady in the shadow hood. »

145 Raj Vasil, Reconciling Aotearoa with New Zealand, 1988, Wellington, Institute of Policy Studies, 2000, p. 1-2.

officielle de plusieurs communautés culturelles pourrait être une menace pour les Maori qui deviendraient en quelque sorte une minorité culturelle parmi les autres.

Pour David Butts, cité dans l'article d'Aurélie Condevaux, imposer le multiculturalisme est une manière pour le gouvernement de minimiser les revendications politiques des Maori : « He argues: 'tolerant multiculturalism masks the denial of indigeneity and hence, in the New Zealand context, masks the denial of the group rights guaranteed to Maori in the Treaty of Waitangi.' »[146] Dans ce contexte, la question concernant le caractère monoculturel, biculturel ou multiculturel de la Nouvelle-Zélande reste ouverte et continue de faire l'objet de débats.[147]

On peut se demander à présent comment cette diversité, ces conflits et cette identité néo-zélandaise introuvable s'est exprimée dans la littérature issue des îles qui composent la Nouvelle-Zélande.

146 David Butts, cité dans l'article d'Aurélie Condevaux, " 'All the same family'? Constructing and Embodying the 'Pacific Peoples' category in New Zealand", Diasporas, Cultures of Mobilities, 'Race'. Diaspora, Memory and Intimacy, in S. Barbour, D. Howard, T. Lacroix, J. Misrahi-Barak (eds.), Vol. 2, PU de Méditerranée, 2015, p. 209.

147 Voir par exemple la conférence « Is New Zealand Really a Multicultural Society? » qui s'est tenue à l'université de Waikato le 19/08/2015: http://www.waikato.ac.nz/events/lecture-series/winter-lectures.shtml (Site consulté le 09/01/2016).

Chapitre 2 / Le contexte littéraire en Nouvelle-Zélande

La littérature néo-zélandaise s'inscrit en premier lieu dans la continuité du modèle littéraire britannique, mais elle s'en éloigne peu à peu en construisant une tradition littéraire typiquement néo-zélandaise, proche du réalisme social.[148] Lors de la renaissance maorie dans les années 1970, la rupture avec le modèle colonial s'intensifie. À cette période, les textes d'auteurs maoris apportent un souffle nouveau à la littérature néo-zélandaise et l'héritage culturel double du pays se manifeste pleinement, comme nous le verrons dans ce chapitre qui s'intéresse à la renaissance maorie sur le plan littéraire. Les textes de Keri Hulme paraissent après la renaissance littéraire maorie, au début des années 1980. Nous nous concentrerons en fin de chapitre sur l'émergence de l'œuvre de Hulme, en faisant l'état de la réception critique de ses textes.

2.1. L'héritage colonial dans la littérature néo-zélandaise

2.1.1. La naissance du roman pakeha : de la période coloniale à la période post-provinciale (1861-1970)

Ce que Lawrence Jones appelle la période du roman pionnier (« Pioneer period ») et la période coloniale tardive en Nouvelle-Zélande (« Late Colonial period ») s'étendent sur environ soixante-dix ans (de 1861 à 1934).[149] Les premiers romans sont écrits par des auteurs

148 Lawrence Jones, « The Novel », in T. Sturm, (ed.) The Oxford History of New Zealand Literature, Oxford, PU d'Oxford, 1991, p. 165.

149 Lawrence Jones, op. cit., p. 107 : « The history of the form falls naturally into four periods: the rough and uncertain beginnings of the 'Pioneer' or 'Early Colonial' period (1861-1889), the earnest and self-conscious but still rather discontinuous attempts of the 'Late Colonial' period (1890-1934), the painfully accomplished formation of native traditions of critical realism and impressionism in the 'Provincial' period (1935-1964), and the productive developments of and reactions to these traditions in the 'Post-provincial' period (from 1965). »

Nous ne souhaitons pas enfermer des auteurs dans des catégories, mais ce découpage chronologique

ayant émigré d'Angleterre avant 1850. Ils retracent l'expérience des pionniers en respectant scrupuleusement les conventions littéraires victoriennes. La plupart de ces romans sont écrits par des auteurs amateurs, qui décrivent les conditions de vie et les ressources matérielles de la société pionnière. Pour Laurence Jones, ce type de roman au style qu'il qualifie de réalisme naïf (« naïve realism »[150]) possède plusieurs caractéristiques que l'on retrouve d'un roman à l'autre. La première est que le récit, à peine fictif, décrit l'expérience pionnière et la rencontre avec les Maori et révèle les préjugés de cette période. La deuxième caractéristique est l'usage du mélodrame et de la romance et la troisième est, plus généralement, l'usage de la fiction pour véhiculer des messages didactiques d'ordre politique, moral et religieux. On ne peut pas encore parler d'une tradition littéraire néo-zélandaise.

Taranaki: A Tale of the War (1861), d'Henry Butler Stoney (1816-1894) est le premier de ces romans pionniers. D'autres auteurs de cette période mènent une carrière professionnelle en parallèle, comme l'homme politique Vincent Pyke (1827-1894), qui publie White Hood: A Tale of the Terraces (1878) ou l'ingénieur travaillant en Australie George Chamier (1842-1915), auteur de Philosopher Dick: Adventures and Contemplations of a New Zealand Shepherd (1891). Parmi les auteures de cette période, on peut inclure Rachael V. Macpherson avec The Mystery of the Forecastle; or, A Restless Heart: A Colonial Tale of Fact and Fiction (1889) ou Lady Mary Anne Barker (1831-1911) avec Station Life in New Zealand (1870). Ce dernier ouvrage, qui connaît un grand succès au moment de sa parution, est un recueil de lettres que Lady Barker a adressées à sa sœur, dans lesquelles elle décrit l'expérience de vie coloniale de façon très vivante.[151] À cette période paraissent également des récits sur la vie des Maori, des autobiographies, des romans à sensation semblables à ceux écrits en Angleterre à la même époque ainsi que des romances mélodramatiques incluant souvent des personnages maoris, comme par exemple The Rebel Chief: A Romance of New Zealand (1896), de James Hume Nisbet (1849-1923).

À la différence des romans pionniers, les romans de la deuxième période délimitée par

---

nous convient pour ce point qui a pour objectif de présenter un panorama de la littérature néo-zélandaise de façon concise.

150 Lawrence Jones, op. cit., p. 110 : « The primary modes of the Pioneer novel might be designated as naïve realism, exploitive conventionalism, and didacticism. »

151 « Barker, Mary Anne » : http://www.teara.govt.nz/en/biographies/1b5/barker-mary-anne (Site consulté le 21/01/2016) : « Intimate in tone and written with an infectious enthusiasm for pioneer life, the book recounts in detail the vagaries of housekeeping and entertaining on a high country sheep run, the excitements of travel on horseback, wild cattle hunting and 'burning off' tussock, as well as the natural hazards of snowstorms and floods. »

Jones sont écrits par des auteurs nés en Nouvelle-Zélande (entre 1850 et 1900). Parmi eux, on peut retenir Mary Jane Mander (1877-1949), née à Auckland, partie faire des études de journalisme aux États-Unis en 1912 et vivre à Londres en 1923. Il est intéressant de noter qu'avec son expérience à l'étranger, Mander prend du recul et contrairement à Lady Barker, elle dénonce la société coloniale restrictive. De retour à Auckland en 1932, elle écrit dans le journal de Christchurch que les Néo-Zélandais des années 1930 font partie des personnes les plus arriérées du monde.[152] Dans son roman The Story of a New Zealand River (1920), elle décrit l'isolement du personnage principal, Alice Roland :

> New Zealand, even more than any other part of the world, seethed with the atmosphere of social and moral experiments. But, in its boarding-houses, the last stronghold of organised prudery and artificial and anaemic chastity, no wandering vibrations of the Zeitgeist had ever reached her.[153]

On peut donc dire que Mander contribue à la naissance d'une écriture du féminin qui aborde l'exclusion que subissent les femmes dans la société coloniale. Nous pensons que Keri Hulme est une héritière de cette écriture de l'isolement, comme nous le verrons plus loin.

La période provinciale est l'époque pendant laquelle apparaissent des auteurs considérés aujourd'hui comme les auteurs d'œuvres typiquement néo-zélandaises. Parmi eux se trouvent John Mulgan (1911-1945), Frank Sargeson (1903-1982), Robin Hyde (1906-1939) et Janet Frame (1924-2004). Ces auteurs contribuent à l'élaboration d'une tradition locale qui, à la différence des œuvres de l'époque précédente, contiennent une critique vive de la société coloniale. John Mulgan publie un seul roman en 1939, Man Alone, qui est devenu un classique de la littérature néo-zélandaise. Il aborde les désillusions de Johnson, un soldat qui revient en Nouvelle-Zélande après la Première Guerre Mondiale. Il voyage dans le pays et est témoin des inégalités sociales, avant de quitter à nouveau la Nouvelle-Zélande pour participer à la Guerre d'Espagne. On trouve dans le roman un style d'écriture qui ressemble à celui d'Ernest Hemingway, comme la simplicité trompeuse, l'insistance sur les impressions,

---

152 Jane Mander, citée dans le chapitre de Lawrence Jones, ibid., p. 124 : « In 1934 she wrote in the Christchurch Press that when she went to America in 1912 New Zealand seemed to be 'a positively existing country' in its social and political developments, but that by the 1930s New Zealanders had 'mentally and spiritually become one of the backward peoples of the earth.' »

153 Jane Mander, The Story of a New Zealand River, extrait paru dans l'anthologie éditée par Trudie McNaughton :

Trudie McNaughton, ibid., p. 46.

l'absence de passages abstraits et la narration du récit à la troisième personne du singulier avec un accès limité aux pensées du personnage principal.[154]

La parution de Man Alone marque la naissance du réalisme social néo-zélandais. Des romans de satire sociale paraissent en grand nombre pour critiquer le puritanisme, le conformisme et le matérialisme de la société bourgeoise de l'époque. Les personnages mis en scène sont des hommes solitaires et isolés, souvent travailleurs itinérants ou sans emploi. Dans les récits de Frank Sargeson, dont l'œuvre est également fondatrice du réalisme social, les personnages et narrateurs font partie de la génération qui suit celle des premiers colons et la relation qu'ils entretiennent à la terre ne leur convient pas. Dans ses esquisses (« sketches »), de courts textes publiés dans des journaux dans les années 1930 et ses romans (That Summer, 1943), il retranscrit la langue vernaculaire de personnages issus de la classe ouvrière néo-zélandaise.[155]

Influencés par des auteurs américains comme Hemingway, Sherwood Anderson ou encore Dos Passos, les auteurs de la veine réaliste offrent au lecteur un point de vue essentiellement masculin. Ils représentent les effets externes d'une société répressive, alors que les auteures féminines de la même époque mettent quant à elle en lumière la sphère privée et les effets internes de la société conservatrice. On trouve l'utilisation des techniques narratives comme le monologue intérieur, le courant de pensée ou l'épiphanie chez des auteures comme Robin Hyde ou encore Janet Frame (que nous présenterons plus loin). Journaliste de formation, Hyde est l'auteure de poèmes et de romans, comme Nor the Years Condemn (1937) et The Godwits Fly (1938). Dans ses articles et romans, elle se préoccupe du sort des plus démunis et des conséquences de la colonisation sur les Maori.[156] Elle se suicide en 1939.

---

154 Lawrence Jones, op. cit., p. 161-2 : « Mulgan in Man Alone drew on Hemingway for his narrative prose, with its simplicity and understatement, its emphasis on sense impressions and avoidance of abstractions, and for his point of view, basically a restricted third-person one, with access limited to the mind of Johnson (although there is a first-person frame narrative). »

155 Voir le site « New Zealand Book Council » : http://www.bookcouncil.org.nz/writers/profiles/sargeson,%20frank (Site consulté le 22/01/2016).

156 Voir le site « New Zealand Book Council »: http://www.bookcouncil.org.nz/Writers/Profiles/Hyde,%20Robin (Site consulté le 22/01/2016) : « By the beginning of 1935 she had finished the first version of her historical novel Check to Your King (1936), which returned to the theme of her most powerful Observer articles, the role of colonisation in creating the contemporary plight of Maori. »

La quatrième période littéraire définie par Jones est la période post-provinciale, qui commence en 1965 et se poursuit jusqu'à dans les années 1980. Certains auteurs continuent d'écrire dans le style du réalisme social qui caractérise la période provinciale, tandis que d'autres auteurs développent d'autres modes, comme la métafiction post-moderne, par exemple. Ce qui distingue la période post-provinciale de l'autre est le constat qu'en Nouvelle-Zélande, la culture puritaine hégémonique (« puritan monoculture »[157]) ne domine plus. Les principaux auteurs du début de cette période sont Bill Pearson (1922-2002) avec Coal Flat (1963), Maurice Shadbolt (1932-2004), avec Among the Cinders (1965), Maurice Gee (1931-), qui publie des nouvelles dans la revue littéraire Landfall avant la parution de The Big Season, en 1962, Ian Wedde (1946-) ou encore Christian Karlson Stead (1932-). Romancier, critique littéraire, poète, essayiste et aujourd'hui professeur émérite à l'université d'Auckland, C. K. Stead est aussi connu pour avoir critiqué l'attribution d'un prix littéraire à Keri Hulme, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction générale.[158] Ces œuvres révèlent les efforts des auteurs pour faire du roman un genre établi en Nouvelle-Zélande. La poésie se développe également avec des poètes qui, comme Allen Curnow (1911-2001), souhaitent mettre en mots le sentiment d'appartenir à la nation néo-zélandaise.[159]

2.1.2. L'écriture du féminin

L'œuvre de Keri Hulme s'inscrit dans la continuité d'une tradition de l'écriture du féminin et du corps féminin en Nouvelle-Zélande. C'est la raison pour laquelle nous souhaitons présenter les auteures majeures de Nouvelle-Zélande, en commençant par les auteures pakeha.

Pour Elaine Showalter, le féminin, comme toute autre notion, naît d'une production

---

157 Lawrence Jones, op. cit., p. 270 : « The distinguishing characteristic of the period has been the recognition that the puritan monoculture no longer prevails (it is treated as past history or as an anachronism by most of these novelits). »

158 Nous y reviendrons.

159 Parmi eux d'autres poètes comme J. K. Baxter (1926-1972), Kendrick Smithyman (1922-1995) ou encore Alistair Cambell (1925-2009).

Voir le site « New Zealand History Online » : http://www.nzhistory.net.nz/culture/literature-1940-60/poetry-and-drama (Site consulté le 07/07/2015) : « A related viewpoint was that New Zealand poetry should move on from expressing alienation and isolation and develop a more confident vision of nationhood, inclusive of Maori. »

culturelle et discursive. Dans sa réflexion sur l'écriture du féminin, elle remet en cause l'existence de ce qu'elle nomme une « perception féminine » (« female sensibility »[160]) qui serait propre à la femme, qui, selon elle, permet la survie de certains stéréotypes. De plus, la sensibilité féminine suggère une différence profonde et inévitable entre l'homme et la femme dans leur manière d'appréhender le monde. Showalter préfère employer le terme de tradition du féminin en littérature (« female literary tradition »), qui, selon elle, s'est construite au fil des siècles en étapes successives.[161] Les théories féministes et postcoloniales ont en commun de mettre en avant la domination de personnes sur d'autres. Également victimes d'oppression, les femmes ont été et sont encore, comme les peuples colonisés, dans des positions d'infériorité. Les trois phases (d'imitation, de rejet et d'indépendance) dégagées par Showalter ressemblent aux phases évoquées dans The Empire Writes Back [162] (abolition, appropriation et reconstitution d'une langue appropriée).

Dans la littérature néo-zélandaise, la tradition du féminin voit également le jour grâce à plusieurs étapes. Lydia Wevers remarque que dans un premier temps, il s'agit de faire part de l'expérience de la condition de femme mère au foyer :

> The predominant kind of fiction by women in New Zealand until very recently has been social realism with a close domestic focus. Since the 1930s, women's fiction has been concerned with the family as the Realpolitik of female experience, most often in Pakeha writers as a place of restraint, repression, and conflict. While the social roles of women have been largely determined by family – wife, daughter, mother – short fiction by women is particularly concerned with the meticulous investigation of the female condition and its emotional landscape rather than with the connections between the individual and society.[163]

Cette étape pourrait être équivalente à la première ou deuxième phase identifiée par Showalter. Dans les années 1960, une nouvelle étape, celle de la redécouverte et de la redéfinition du rôle de la femme dans la société, pourrait être la troisième phase de Showalter (« female phase ») :

---

160 Elaine Showalter, « The Female Tradition », A Literature of Their Own, USA, PU de Princeton, 1977, p. 12.

161 Elaine Showalter, ibid., p. 13 : « First, there is a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. An appropriate terminology for women writers is to call these stages, Feminine, Feminist, and Female. »

162 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, The Empire Writes Back, 1989, Londres, Routledge, 1994. Nous reviendrons plus loin sur cet ouvrage.

163 Lydia Wevers, « The Short Story », The Oxford History of New Zealand Literature in English, in T. Sturm (ed.), Oxford, PU d'Oxford, 1991, p. 263-4.

> In recent writing by women, gender, role, nationality, and culture, like the text itself, have burst out of containment, calling into question all the terms which might precondition identity: wife, mother, daughter, lover, woman, New Zealander, narrative, story.[164]

Cette phase a pu être inaugurée par des auteures comme Janet Frame :

> Dans toute son œuvre, en effet, Janet Frame entreprend de lever les tabous qui pèsent sur le corps : elle nous montre le corps dans sa réalité organique, alors que beaucoup d'auteurs nous transmettent l'image d'un corps fantasmé, objet de désir. Lorsqu'elle aborde la sexualité, même celle de son propre personnage, elle le fait toujours avec un détachement amusé qui l'empêche de se livrer à la moindre idéalisation ou érotisation du corps. En présentant le plus souvent l'acte sexuel comme un geste purement mécanique dissocié des sentiments, elle refuse les clichés érotiques.[165]

Janet Frame est née à Dunedin en 1924, dans une famille de cinq enfants. Son père est ouvrier de chemin de fer. En 1951 paraît son premier recueil de nouvelles, The Lagoon and Other Stories. Après des séjours à l'hôpital psychiatrique où elle est diagnostiquée schizophrène, elle s'installe dans la cabane du jardin de l'écrivain Frank Sargeson pour écrire. En 1956, elle part vivre cinq ans en Europe, où un des médecins lui confirme qu'elle n'est pas atteinte de schizophrénie. Elle retourne vivre en Nouvelle-Zélande et écrit son autobiographie en trois volumes : To the Is-land, An Angel at My Table et The Envoy from Mirror City (1983-5). Elle meurt d'une leucémie à l'âge de 80 ans. Au total, elle est l'auteure de onze romans, quatre recueils de nouvelles, un recueil de poésie et un livre pour enfants.

En 1961 paraît Faces in the Water, un roman dans lequel Istina Mavet, la narratrice, raconte ses dix années passées dans deux institutions psychiatriques en Nouvelle-Zélande :

> I will write about the season of peril. I was put in hospital because a great gap opened in the ice floe between myself and the other people whom I watched, with their world, drifting away through a violet-colored sea where hammer-head sharks in tropical ease swam side by side with the seals and the polar bears. I was alone on the ice.[166]

Dans le roman de Frame, l'hôpital psychiatrique est une véritable prison destinée à isoler et exclure les patients du reste du monde, car il n'y a pas de place pour eux dans la société : « Illness, be it physical or mental, is indeed perceived as a sin in a society that extols

---

164 Lydia Wevers, ibid., p. 268.

165 Ivane Mortelette, « « Burgled of Body » : corps et identité chez Janet Frame », L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise, in C. Bazin et M-C Perrin-Chenour (eds.), Paris, Université Paris-Nanterre, 2008, p. 123.

166 Janet Frame, Faces in the Water, 1961, Londres, The Women's Press, 1980, p. 10.

the values of conformity, obedience, adaptability. »[167] Dans ses nouvelles, Keri Hulme ne décrit pas les institutions psychiatriques comme dans le roman de Frame, mais les deux auteures représentent les conséquences de fonctionnement répressif de la société puritaine sur les personnages féminins. Hulme aborde la folie à travers des personnages à la sensibilité à fleur de peau qui ressentent la même exclusion qu'Istina Mavet et dont l'existence est pareillement réprimée, voire niée, comme nous le verrons dans la troisième partie.

Plus tard et dans le domaine visuel, l'exploration des désirs des personnages féminins sera au cœur de tous les films de la cinéaste néo-zélandaise Jane Campion, comme en témoigne par exemple La leçon de piano (The Piano), qui remporte la Palme d'or à Cannes, en 1993. Le film est ancré dans le contexte historique de la colonisation, au XIXème siècle. Ada, une jeune écossaise muette arrive en Nouvelle-Zélande avec sa fille pour rejoindre son mari, que son père a choisi pour elle. À travers la rencontre entre Ada et Baines, homme des bois, ancien baleinier et proche des Maori, le film de Campion traite de la libération sexuelle d'Ada. Le souhait de Campion était de représenter la complexité des rapports humains et l'enfermement des personnages féminins. Ce faisant, elle s'inscrit dans la tradition gothique du XIXème siècle, mais plus généralement de l'écriture du féminin anglo-saxon, comme elle le dit dans une interview accordée à Michel Ciment :

> Je voulais parler du rapport entre les hommes et les femmes, du caractère complexe de l'amour et de l'érotisme mais aussi de la répression de la sexualité. J'ai une dette non seulement à l'égard d'Emily Brontë mais aussi de beaucoup d'artistes femmes. Il y a des qualités spécifiquement féminines dans ce film. Ada est un personnage extrêmement féminin avec son sens du secret et son rapport à sa fille. J'ai aussi beaucoup lu la poésie d'Emily Dickinson en écrivant le scénario.[168]

Dans notre étude, nous verrons que l'œuvre de Keri Hulme s'inscrit dans la continuité de l'écriture de la violence, du désir et du corps féminin de façon assez crue, déjà présente

167 Claire Bazin, « Faces in the Water », Janet Frame, Royaume-Uni, Northcote House Publishers Ltd, 2011, p. 18.

168 Jane Campion dans une interview donnée à Michel Ciment, « Le pouvoir rédempteur de l'amour », Jane Campion par Jane Campion, Paris, les Cahiers du Cinéma, 2014, p. 91.

Voir également l'analyse de Michel Ciment, p. 85 : « Contrairement à nombre de ses confrères, elle ne glamourise pas le corps de son héroïne, admirablement interprétée par Holly Hunter, à laquelle elle donne même un aspect revêche et dont elle se garde bien de faire un objet de désir. Elle inverse le point de vue en érotisant le corps masculin et en féminisant Baines. La femme cesse d'être un objet, c'est son regard qui s'exerce sur le corps viril devenu à son tour objet. »

dans la littérature néo-zélandaise avec des auteures comme Janet Frame. Cette écriture raconte l'inhibition, l'isolement, la maltraitance du corps associés à la période coloniale en Nouvelle-Zélande qui existent encore dans la société biculturelle des années 1980. L'écriture du féminin a vu le jour dans les romans, mais aussi grâce à une autre forme littéraire importante depuis la naissance de l'écriture pakeha : la nouvelle.

2.1.3. Une préférence pour la nouvelle

Même si le roman parvient à s'établir comme un genre à part entière, la nouvelle apparaît comme la forme privilégiée d'une expression identitaire en Nouvelle-Zélande à l'époque provinciale (1934-1965). Comme nous le verrons dans la suite de cette étude, la nouvelle est une forme prédominante dans l'œuvre de Keri Hulme. L'auteure l'apprécie, car il s'agit d'une forme moins codifiée que le roman et elle peut donner lieu à de nombreuses expérimentations sur le plan formel :

> I don't think there are limits or boundaries to writing. I want to push as far as possible. […] The short story is the fore to play with because, really, you try and define a short story for me please, I have read dozens of definitions, I've heard hundreds of definitions and I don't think there is a good one for a short story. It is practically anything you want it to be and you're limited only by your imagination and your skill and it's a craft you can learn for the rest of your life.[169]

Hulme n'est pas la seule auteure néo-zélandaise à privilégier cette forme. Ivane Mortelette souligne la prédominance de la nouvelle dans la littérature néo-zélandaise :

> La nouvelle est sans conteste le genre de prédilection des écrivains néo-zélandais. [...] La nouvelle serait donc un genre plus novateur, voire plus subversif, et serait ainsi mieux adaptée aux littératures postcoloniales cherchant à se libérer des traditions européennes pour inventer leur propre mode d'expression. C'est aussi un genre plus difficile à définir et, en ce sens, plus élusif, tendant à échapper aux stéréotypes et classifications.[170]

À mi-chemin entre le poème et le roman, la nouvelle est un genre hybride d'une grande plasticité, qui oscille entre le pôle poétique et le pôle narratif. Historiquement, la nouvelle

169 Keri Hulme et Andrew Peek, « An Interview with Keri Hulme », New Literatures Review 20, 1990, p. 6.

170 Ivane Mortelette, « La nouvelle dans la littérature néo-zélandaise », Janet Frame, The Lagoon and Other Stories, Paris, Atlande, 2010, p. 36.

provient du « sketch » et d'épisodes qui paraissent dans les revues littéraires et journaux.[171] Pour l'auteur irlandais Frank O'Connor, lire une nouvelle est un acte solitaire et individuel et ce type de texte se distingue d'un roman de plusieurs manières. Contrairement au roman, la nouvelle est l'expression d'une catégorie sociale opprimée : « submerged population group ».[172]

Dans leur ouvrage sur le recueil de nouvelles The Lagoon and Other Stories, de Janet Frame, Claire Bazin et Alice Braun rappellent l'importance de la nouvelle à l'époque du modernisme :

> La nouvelle fut d'ailleurs l'une des grandes formes littéraires du modernisme : la forme courte permet en effet de se détourner jusqu'à un certain point des nécessités de l'intrigue pour se concentrer plus précisément sur des sentiments transitoires, des moments fugaces, et leur traduction dans le langage, de la même façon que la peinture impressionniste a renoncé à l'impératif de réalisme du classicisme pour se concentrer sur l'impression subjective et la perception propre à l'individu.[173]

La nouvelle est une forme chère à Katherine Mansfield (1888-1923), l'auteure d'origine néo-zélandaise la plus représentative du courant moderniste. Mansfield décède en France en 1923, atteinte de tuberculose, un an après la parution de son recueil de nouvelles The Garden Party and Other Stories (1922). Pour Claire Bazin et Alice Braun, la relation particulière entre Mansfield et la Nouvelle-Zélande reflète la relation de la jeune nation avec la métropole londonienne.[174]

La critique néo-zélandaise Lydia Wevers voit en cette préférence pour la nouvelle en Nouvelle-Zélande une résistance culturelle.[175] La nouvelle permet de raconter l'expérience

---

171 Pierre Tibi, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », Aspects de la nouvelle, Perpignan, PU de Perpignan, 1995, p. 62 : « La nouvelle, par certaines de ses origines, se rattache à l'essay, et au sketch (esquisse), termes significatifs par la notion d'inachevé qu'ils véhiculent. »

172 Frank O'Connor, The Lonely Voice, Londres, Macmillian & Co Ltd, 1963, p. 18-19 : « In fact, the short story has never had a hero. What it has instead is a submerged population group - a bad phrase which I have had to use for want of a better. [...] Always in the short story there is this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society, superimposed sometimes on symbolic figures whom they caricature and echo - Christ, Socrates, Moses. [...] As a result there is in the short story something we do not often find in the novel - an intense awareness of human loneliness. »

173 Claire Bazin et Alice Braun, « Introduction », Janet Frame, The Lagoon and Other Stories : naissance d'une oeuvre, Paris, PUF, 2010, p. 12.

174 Claire Bazin et Alice Braun, ibid., p.11 : « Cette relation ambiguë, faite d'attraction et de répulsion, exprime assez bien les rapports qu'entretenait la Nouvelle-Zélande avec sa métropole au tournant du siècle, caractérisés par une allégeance persistante à laquelle se mêlait déjà un désir d'émancipation. »

175 Lydia Wevers, « The Short Story », The Oxford History of New Zealand Literature in English, in T. Sturm (ed.), Oxford, PU d'Oxford, 1991, p. 203 : « A longstanding preference for the short story can then be

coloniale et postcoloniale du pays de manière plus adéquate que le roman :

> The quantity of published short stories and of writers who have specialized in the short story suggests that as a form the short story has enjoyed a privileged status in New Zealand and, more than the novel, been the genre in which the preoccupations of a colonial and post-colonial literature have worked themselves out.[176]

L'écrivain et critique littéraire néo-zélandais C. K. Stead remarque également cette place particulière accordée à la nouvelle :

> The short story in New Zealand has had for a long time a special place. [...] The best of our short stories [...] have had a way of persisting and being talked about. Often they have proved more durable than novels.[177]

Pour Wevers, la nouvelle est un choix culturel de la part des auteurs néo-zélandais qui se positionnent ainsi à l'écart de la tradition britannique traditionnelle. Elle considère la nouvelle comme la manière d'exprimer une identité culturelle du pays, une expression qui se distingue de l'Empire britannique.[178] Selon Wevers, si le roman dans sa forme traditionnelle est l'expression de l'Empire, la nouvelle, elle, est l'expression des marges telles qu'elles se distinguent de l'Empire et elle permet l'écriture d'une histoire qui est propre à l'expérience néo-zélandaise :

> There is an instructive comparison here in thinking about the short story as a generic and at the same time a cultural choice, the non-novel, its textual space read metaphorically as an expression of cultural identity in a geographically conceived notion of the world. If the novel reveals structures of attitude and reference which delineate a distinctive cultural topography, then the short story as the preferred generic choice of many of the writers who construct New Zealand literature also reveals attitudes and structures which constitute a distinctive topography, a topography constructed in relation to the Eurocentric hierarchies of space and significance established by the novel.[179]

---

seen as something of a cultural choice, a resistance to the more usual practice of writing 'Home' for a British readership. »

176 Lydia Wevers, op. cit., p. 203.

177 C.K. Stead cité dans l'article de Lydia Wevers, « The Short New Zealand Story », Southerly, Vol. 53, No.3.,(1993), pp. 118-136, p. 118.

178 Lydia Wevers, op. cit., p. 120-1 : « The New Zealand short story inscribes marginality and centrality simultaneously; its shortness, the not-novelness of the story suggests the incompleteness of our culture, the marginality of New Zealand writing to the great Anglophone traditions, while its abundance and quality suggests the centrality of short fiction to whatever meaning is constructed from the phrase ''New Zealand literature''. As a generic choice it is an expression both of what we do and do not have, and as itself, it can be read as a metaphor. The New Zealand story is short. It is a story rather than a novel but not being a novel is part of what defines a story in New Zealand literary history - there is a sense that it is something that exists in the place of serious art, even though short fiction is also what is central to the expression of cultural identity in New Zealand. »

179 Lydia Wevers, op. cit., p. 122-3.

Pour résumer, l'écriture distinctement pakeha voit le jour à travers plusieurs étapes successives et grâce à des auteurs qui font naître et explorent la tradition du réalisme social. Grâce aux romans et nouvelles des auteures néo-zélandaises, on voit apparaître une tradition de l'écriture du féminin. Nous pensons que les textes de Hulme s'inscrivent dans le prolongement de cette tradition, mais ils sont également inspirés par la culture maorie, qui ressurgit en littérature lors de la renaissance maorie, comme nous allons le voir.

2.2. La renaissance maorie sur le plan littéraire

2.2.1. L'émergence en Nouvelle-Zélande et en Océanie

En Nouvelle-Zélande, la fondation de l'association des artistes et auteurs maoris (Maori Artists and Writers Association) en 1973 marque le début de la renaissance littéraire maorie. Cette littérature naît en même temps que la renaissance sur les plans politique et culturel que nous avons évoqués dans le premier chapitre, mais elle naît également dans le contexte plus général de l'émergence d'une littérature postcoloniale en Océanie.

À la suite d'Albert Wendt, des chercheurs d'origine océanienne ont lancé, à la fin des années 1970, un appel à la création d'appareillages critiques et épistémologiques dans le but d'étudier la littérature qui naît en Océanie. En 1978 se tient par exemple le premier congrès de la South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies, qui rassemble des auteurs de toute l'Océanie, dont les Maori Witi Ihimaera et Patricia Grace, et le Pakeha Maurice Gee. Vingt ans plus tard, le développement d'outils critiques se poursuit, avec par exemple la parution de l'ouvrage collectif Inside Out. Literature, Cultural Politics and Identity in the New Pacific, en 1999. Dans cet ouvrage, l'universitaire Rob Wilson constate que les auteurs du Pacifique sont engagés dans un processus de dé-création du discours colonial dominant et de recréation d'imaginaires autochtones plus adaptés. Ce faisant, les auteurs procèdent à un renversement (« to be writing inside out ») et se positionnent de

façon à questionner et déstabiliser le discours dominant :

> Rather, to be "inside out" is to be impure, working at the borders, risking mixture, outreach, and invention; for to be inside out means to be creatively perplexed, upside down, out of whack, reversible, expressing the inside wholeness of self and community in outside masks and distant mirrors, in signs that baffle and menace as much as they reveal.[180]

Dans « The Oceanic Imaginary » (2001) l'universitaire Subramini milite également en faveur d'une production littéraire régionale en Océanie. L'expansion d'un imaginaire de l'Océanie va de pair avec une ré-appropriation, par les universitaires et intellectuels, d'outils critiques et épistémologiques. Pour Subramini, il est important de remettre en cause certains préjugés en Océanie, ce que les intellectuels sont bien placés pour faire.[181] Un langage critique qui s'affranchirait des paradigmes de la critique occidentale est utile à l'étude des problématiques propres au contexte insulaire du Pacifique,[182] parmi lesquelles la globalisation semble être la plus préoccupante. Subramini termine son article sur le rôle de l'auteur, qui doit, avec ses armes, lutter contre la disparition des cultures locales :

> One of the new roles for the imagination is to interrogate empty symbols, transmitted through mass media, that have become reality for some. But the role of writers doesn't end there: they have to fabricate a creative space of their own whereby they can prevent the closure of the Oceanic world by its reabsorption into the global paradigm.[183]

Voyons comment la littérature maorie contribue à l'expansion de l'imaginaire de l'Océanie. Le mouvement pour la conservation de la culture maorie ne date pas de la renaissance maorie des années 1970. Pour garder la trace de la culture orale maorie, la première étape consistait à transcrire par écrit les caractéristiques et les pratiques de cette culture. Dès le XIXème siècle, les chercheurs ont conscience de cette tâche urgente à accomplir. Les récits sont donc d'abord ceux d'anthropologues, comme ceux du maori Peter Buck, dans Vikings of the Sunrise (1938) et The Coming of the Maori (1950). Buck pense que

---

180 Rob Wilson, « Introduction: Toward Imagining a New Pacific », ibid., p. 2.

181 Subramini, « The Oceanic Imaginary », The Contemporary Pacific, Vol.13, No1, (2001), p. 151 : « What I propose is the construction of a body of knowledge encompassing the kaleidoscope of Oceanic cultures and tracing diverse and complex forms of knowledge—philosophies, cartographies, languages, genealogies, and repressed knowledges. [...] Such work would treat Oceania as a complicated, multilayered stage on which island scholars would reinscribe the new epistemologies— their own epistemologies. »

182 Subramini, ibid., p. 151 : « The new cultural paths established by this effort should enable island scholars to interrogate various imagined givens—tensions such as small versus large, indigeneity and introduced, identity and difference, spatial and virtual. »

183 Subramini, ibid., p. 161.

la survie des Maori dépend de leur capacité à s'éduquer et à s'adapter au mode de vie anglo-saxon, en particulier dans le domaine de la santé et de l'hygiène, et il se bat pour l'évolution du mode de vie des Maori. Les folkloristes et historiens Elsdon Best ou James H. Beattie contribuent également à faire connaître les mythes et légendes maories. Les biographies (comme celles de Pei Te Hurinui Jones ou Tuhorouta Kohere) constituent un autre type de documents historiques.

Les premières fictions maories qui paraissent ensuite peuvent être divisées en différentes catégories. Pour Sonia Lacabanne, la première phase de l'écriture maorie comporte des textes dans lesquels la richesse d'un patrimoine culturel est mise en avant et la trame narrative est assez peu développée. Les descriptions de paysages familiers contribuent à un retour vers un passé immuable et immobile.[184] Certains de ces textes comportent des fragments de langue maorie. Dans les années 1970, la langue maorie est sur le déclin, comme nous l'avons dit. La renaissance culturelle maorie s'accompagne d'une campagne de revalorisation de la langue. Des passages en langue maorie sont insérés dans des textes de langue anglaise, ce que Lacabanne nomme le « métissage linguistique ».[185] Il s'agit là d'une manière d'inscrire l'altérité dans le récit. Nous reviendrons plus loin sur l'usage de la langue maorie dans les textes.

Au fil des œuvres, la visée militante des écrivains maoris se manifeste de plus en plus, notamment à travers la figure de l'enfant-orphelin qui a perdu son ancrage culturel et qui a du mal à trouver sa place dans la société. Rejeté par l'une et l'autre des deux communautés maorie et pakeha, il est en proie à l'amertume et au ressentiment, comme dans la nouvelle « Boy », de Bruce Stewart (1936-). Le personnage de l'enfant-orphelin est également présent dans le roman The Bone People de Keri Hulme. En effet, Simon l'enfant muet est retrouvé un jour sur la plage par Joe et tout au long du récit, Kerewin Holmes tente de connaître les origines du petit garçon. Nous verrons également la figure de l'enfant comme source d'étrangeté plus loin dans la nouvelle « Incubation », parue dans le recueil Stonefish (2005). La révolte et la violence sont d'autres thématiques abordées dans l'écriture maorie de cette première vague. Les récits mettent en scène des personnages qui quittent leur famille maorie pour aller s'installer dans une grande ville poursuivre leurs études. Le style réaliste de ces

184 Sonia Lacabanne, « La littérature écrite maorie », La nouvelle polynésienne, Dijon, PU de Dijon, 1994, p. 122 : « […] les premiers récits rendent un culte à l'immobile, privilégiant inlassablement les manifestations collectives, les descriptions d'intérieurs qui ne semblent habités que par des vieillards ou des enfants. »

185 Sonia Lacabanne, ibid., p. 128.

textes décrit les conditions de vie difficiles auxquelles sont confrontées les Maori.

Cet élan réaliste domine la deuxième vague qui constitue la renaissance littéraire maorie. La littérature maorie décrit l'héritage du colonialisme dans la vie des Maori. Les auteurs abordent le sentiment de perte - des terres ancestrales, de la langue et des savoirs culturels - ainsi que la rupture dans la transmission et la construction d'identités biculturelles, qui sont les conséquences de la colonisation. L'assimilation forcée entraîne des sentiments d'impuissance, de déracinement et d'aliénation. Les récits évoquent des personnages victimes de racisme et de discrimination suite à l'urbanisation et dont l'accès à l'emploi, à l'éducation et aux soins est limité. La violence familiale, la délinquance, les effets des drogues et de l'alcool deviennent des thèmes récurrents de cette littérature maorie. Par la suite, le mouvement littéraire appelle à la reconnaissance et à l'appréciation de croyances traditionnelles, ainsi que des mythes et des légendes. Il œuvre pour la résurrection et la revitalisation du maoritanga et critique l'hégémonie pakeha.

Jacqueline Cecilia Sturm (1927-2009) fait partie des premières auteures femmes maories. Elle est l'une des premières femmes maories à obtenir un diplôme universitaire. En 1948, elle se marie avec le poète James K. Baxter, et publie régulièrement des nouvelles dans les années 1950. Elle y brosse un portrait du mode de vie maori et du sentiment d'aliénation de ses personnages, comme dans la nouvelle « For All Saints », parue en 1955. Il s'agit de la première nouvelle écrite en anglais par une auteure maorie. Elle paraît de nouveau en 1983 dans le recueil de nouvelles The House of the Talking Cat, publié par le collectif féministe Spiral. Dans ses textes, Sturm se penche plus particulièrement sur l'isolement ressenti par les femmes.[186]

Parmi les autres auteurs de cette seconde vague, les plus représentatifs sont incontestablement Witi Ihimaera et Patricia Grace. Grace publie son premier recueil de nouvelles en 1975, Waiariki and Other Stories. Dans ce recueil figure une de ses nouvelles les plus connues, « A Way of Talking ». La narratrice de cette nouvelle est une jeune Maorie, témoin de l'émancipation de sa sœur Rose. Cette dernière ne supporte pas le mépris et la condescendance à l'égard des Maori dont elle est l'objet dans le milieu pakeha aisé qu'elle

186 Voir: http://www.bookcouncil.org.nz/Writers/Profiles/Sturm,%20J.%20C (Site consulté le 07/07/2015) : « Her female narrators, although rarely defined by their race, are marginalised figures that give a vivid sense of the constriction and restrictions of a young woman's life in Wellington in the 1950s. »

fréquente et qu'elle ne manque pas de faire remarquer :

> Jane said, 'That's Alan. He's been down the road getting the Maoris for scrub cutting.'
> […]
> 'Don't they have names?
> '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 Pakehafied.[187]

Ici, la narratrice constate que sa sœur Rose a appris à s'adresser à Jane de la même manière que les Pakeha (« all Pakehafied »). Dans ses autres œuvres comme Dream Sleepers (1980), Cousins (1992), ou encore Sky People (1994), Grace aborde également les thèmes du racisme, de la discrimination, de la violence familiale et de la perte des terres ancestrales.[188] Par exemple, la « Maori Land March » de 1975 est au cœur de son roman Baby No-Eyes (1998). Il traite du conflit entre le gouvernement pakeha et les Maori au sujet des terres aliénées. Dans le roman, les territoires ont été volés aux Maori et pour les récupérer, le gouvernement leur a proposé de leur vendre ces terres, mais ils ne comprennent pas pourquoi ils devraient racheter des terres qui leur appartiennent déjà. Ils entrent donc en conflit avec le gouvernement et obtiennent gain de cause. À travers cette intrigue, le roman aide à comprendre le culte voué aux lieux sacrés, expliqué par les anciens qui connaissent l'endroit où se trouvent les ossements. Nous reviendrons plus loin sur la thématique environnementale chez Grace.

Witi Ihimaera, quant à lui, fait paraître ses deux premiers recueils de nouvelles en 1972 pour Pounamu, Pounamu et en 1977 pour The New Net Goes Fishing. Il est l'auteur d'autres recueils de nouvelles et d'une quinzaine de romans, parmi lesquels Dear Miss Mansfield (1989), The Matriarch (1986) et plus récemment, The Parihaka Woman (2011). Certaines de ces œuvres ont été adaptées à l'écran, comme White Lies (2013), de Dana Rotberg, tiré de son roman Medicine Woman. Mahana, du cinéaste néo-zélandais Lee Tamahori, s'inspire des deux romans Whale Rider et de Bulibasha, et est sorti en Nouvelle-Zélande en mars 2016. Les textes de ces deux auteurs traitent des changements sociaux auxquels les communautés

---

187 Patricia Grace, « A Way of Talking », in T. McNaughton, (ed.) In Deadly Earnest. A Collection of Fiction by New Zealand Women, 1870s-1980s, Auckland, Century Hutchinson, 1989, p. 136.

Plus loin, Rose fait à nouveau allusion à l'attitude méprisante des Pakeha vis à vis des Maori, p.138 : « 'It's fashionable for a Pakeha to have a Maori for a friend.' »

188 Michelle Keown, ibid., p. 142 : « In its engagement with Maori socio-political issues, Grace's writing has focused in particular on two key issues foregrounded since the Maori Renaissance: the alienation of Maori land, and the decline and recent revitalization of the Maori language. »

maories durent faire face lors des vagues d'urbanisation ainsi que la relation à la terre. Ihimaera et Grace font naître une voix, jusqu'alors silencieuse, qui résonne de manière nouvelle dans le paysage littéraire néo-zélandais :

> Sturm's stories, along with those of her successors, Patricia Grace, Witi Ihimaera, Keri Hulme and others engage directly with cultural oppositions as do those of immigrant writers. Like Batistich and Du Fresne, Maori writers speak in a different language, but by giving voice to the silent other, the other who most explicitly and uncomfortably challenges cultural hegemony and given social structures, Maori writers rewrite New Zealand in English, their fictions breaking out of and therefore signifying their silence.[189]

De nouvelles thématiques comme les conséquences de la globalisation et du multiculturalisme sont également traitées :

> En plus de l'inclination à voyager, des personnages comme Makareta (Cousins de Grace), Artemis (The Matriarch de Witi Ihimaera) et Ola (Ola d'Albert Wendt) ont des devoirs en matière de succession et de leadership qui leur posent problème. Ce sont des personnages qui sont porteurs de la nouvelle culture hybride dominante dans la communauté maorie et océanique.[190]

Portés par la renaissance maorie, les auteurs maoris participent à l'expansion de l'imaginaire océanique dont parle Subramini. Ils s'inscrivent dans la continuité de la culture oécanienne, mais ils mettent aussi en avant les spécificités néo-zélandaises.

2.2.2. L'entre-deux culturel chez les auteur(e)s d'origine maorie

Dans les années 1980-1990, une troisième vague littéraire se forme grâce à des auteurs comme Alan Duff, Robert Sullivan, Jacq Carter ou Apirana Taylor. Leurs textes témoignent d'une volonté de s'adapter au monde moderne en s'éloignant des modes de vie tribaux et traditionnels des Maori. De plus, une nouvelle forme de questionnement identitaire se fait jour, avec les auteurs de l'entre-deux culturel Robert Sullivan ou Apirana Taylor. Keri Hulme s'est exprimée à plusieurs reprises sur son origine culturelle double. Pour elle, il existe une barrière entre les deux cultures, et elle se positionne des deux côtés de la barrière :

189 Lydia Wevers, « The Short Story » op. cit., p. 245.
190 Sonia Lacabanne, « Hybridation, métissage et interstices culturels », Histoire littéraire d'Océaniens anglophones, Nouméa, Centre de documentation de la Nouvelle-Calédonie, 2012, p. 65.

> I am a mongrel myself. When the frightened seek to erect a fence between two peoples, we are on both sides of it. Such fence-making tries to separate yourself from... yourself. A dual heritage is both pain and advantage. It gives you insight into two worlds - […] But you are not wholly of that world, just as you are not wholly of the European world, and that can be a heart-rending experience.[191]

Faire l'expérience de l'exclusion entraîne une grande souffrance, mais être des deux côtés de la barrière accroît la sensibilité et décuple les sens :

> The pain is quite simple expressed - you never truly belong to one side or the other - as a person who is intrinsically a mongrel you can never be fully committed to one way alone. Now I'll throw again and again to my Maori side, but there is no way honestly I can say that I will totally ignore or exclude, or even want to exclude, all the joys and benefits of the Pakeha side of things. But I envy those people who are one-sided. I also, and not with any sense of superiority or contempt, think that they are limited because again the advantage and the joy is being able to be on both sides of the fence (and there is one), to have more than one set or ears, to have more than on set of eyes. It makes you sometimes feel duplicitous and betraying of one side or the other.[192]

Dans son article intitulé « Waharoa, Maori-Pakeha Writing in Aotearoa/New Zealand », Alice Te Punga Somerville constate que la littérature des auteurs de l'entre-deux (qu'elle nomme « mixed-raced writers ») n'est pas assez visible en Nouvelle-Zélande. Elle constate la division des productions littéraires en deux catégories : soit l'auteur est maori et son œuvre doit se lire comme l'expression de la culture maorie, soit l'auteur est pakeha et son œuvre doit être abordée sous un angle plus eurocentriste. Par conséquent, la critique occulte l'entre-deux culturel d'un texte.[193] Selon elle, il manque un cadre littéraire pour prendre en compte ces textes jusqu'à présent ignorés ou marginalisés. L'exemple que retient Te Punga Somerville pour illustrer cette possible appartenance à deux cultures est l'œuvre de Keri Hulme, qui,

---

191 Keri Hulme, « Mauri: an Introduction to Bicultural Poetry in New Zealand », in Amirthanayagam, Guy et S. C. Harrex (eds.), Only Connect, Literary Perspectives East and West, Adelaide et Honolulu, Centre for Research in New Literatures in English and East-West Center, 1981, p. 294.

192 Keri Hulme et Andrew Peek, « An Interview With Keri Hulme », New Literatures Review 20, (1990), p. 3-4.

Voir aussi : Keri Hulme et Gerry Turcotte, « Reconsidering the bone people », Australian and New Zealand Studies in Canada 12 (1994), p. 149 : « I mean, it's bloody difficult when you have your own relations at one another's throats, because one happens to be Pakeha and the other lot happen to be Maori. My commitment is to my people and to my tribe, but they happen to be on both sides of the fence. »

193 Alice Te Punga Somerville, « Waharoa, Maori-Pakeha Writing in Aotearoa/New Zealand », Mixed Race Literature, in J. Brennan (ed.), Californie, PU de Standford, 2002, p. 204-5 : « While the literature may indeed be rightly considered as ‘‘Maori’’ or ‘‘Pakeha’’ writing, the binary separation has led to a situation in which those who are currently writing are automatically contained within these parameters, and their potential exploration from a mixed race model has rarely been considered. Ethnic relations in Aotearoa/New Zealand have been permeated and shaped by discourses of binarism for two hundred years, and this taiapa/fence has kept the arena of multiraciality securely enclosed. »

comme nous l'analyserons en profondeur dans cette étude, s'inspire à la fois de la culture maorie et de la culture anglo-saxonne.

L'intérêt de textes de l'entre-deux comme ceux de Hulme n'est pas de savoir quelle culture ils représentent le plus fidèlement, mais comment se présente l'interaction entre les deux. À ce sujet, Te Punga Somerville prend l'exemple de la barre oblique dans le titre du recueil de nouvelles de Hulme, Te Kaihau / The Windeater :

> The pivotal point in the case of the title Te Kaihau / The Windeater is not either of its phrases (which are both rooted securely in the language of either ''side''), but the slash in between them. This is the point of negotiation, of contact, of tension, of boundary, and of connection. It represents and epitomizes the mixed race experience: it focuses not on the poles but on the relationship between the two.[194]

La barre oblique représente la frontière entre les deux cultures.[195] Comme nous l'avons dit, Keri Hulme est une auteure de l'entre-deux qui revendique son héritage culturel double. Dans son article sur la poésie biculturelle en Nouvelle-Zélande, elle mentionne d'autres poètes qui, avant elle, ont fait l'expérience de cette richesse culturelle.[196] Selon Hulme, la position des auteurs de l'entre-deux offre une grande source d'inspiration :

> This paper intends to explore poetry written by people of dual heritage, Maori and Pakeha ancestry, over the last ten years. This poetry is literature of contact, of cross cultural contact. It is Maori poetry written in English, and it is the most vital, stimulating, and innovative force in New Zealand writing today.[197]

---

194 Alice Te Punga Somerville, op. cit., p. 217.

195 Alice Te Punga Somerville, op. cit., p. 215 : « A way of reading the texts that is distinctly ''mixed race'' has not yet been developed. [...] there is no single theoretical foundation upon which a framework may be based. »

Puis, à la page 217 : « It is through these four concepts, therefore, that mixed race Maori/Pakeha texts may be explored: tinana/ the body; hinengaro/ self-identity; whanau/ community; and waiua/ spirituality. The quadripartite framework allows issues of physicality, personal identity, community, and spirituality that are specific to the authors' multiraciality to be highlighted and discussed. »

Te Punga Somerville constate que la « littérature hybride » (« mixed race literature ») n'a pas encore été étudiée et pour y remédier, elle propose une méthode qui comprend l'analyse de quatre motifs : le corps, l'identité du sujet, la communauté et la spiritualité.

196 Dans l'article, Keri Hulme cite des extraits de poèmes de Rowley Habib (maori / libanais), Apirana Taylor (maori / anglais), Brian Potiki (maori / anglais), Henare Dewes (maori / pakeha), Harry Dansey (maori / européen), Rangi Faith (maori / écossais), Haare Williams (maori / pakeha), T. K. Tainui (maori / irlandais), Michael Stevens (maori / pakeha).

197 Keri Hulme, « Mauri: an Introduction to Bicultural Poetry in New Zealand », in Amirthanayagam, Guy et S. C. Harrex (eds.), Only Connect, Literary Perspectives East and West, Adelaide et Honolulu, Centre for Research in New Literatures in English and East-West Center, 1981, p. 295.

L'un des premiers auteurs à prendre également conscience de cet héritage double est le poète Hone Tuwhare (1922-2008), considéré en Nouvelle-Zélande comme le premier auteur maori écrivant en langue anglaise. Élevé par son père à Auckland dans les années 1930, ses premiers poèmes paraissent à la fin des années 1950. Son premier recueil de poésie, No Ordinary Sun (1964), aborde le respect et l'amour que portent les Maori à leurs terres et à la nature. Dans une interview accordée au poète et professeur néo-zélandais Bill Manhire en 1987, Tuwhare explique l'influence de la culture européenne ainsi que celle de la tradition maorie dans son écriture. Conscient de cette source d'inspiration double, il propose la définition d'une identité biculturelle à travers la métaphore du pont :

> The experience in both cultures, you know, might give you some sort of an edge. I can be a bridge between cultures. But that's open to Pakeha writers, too. They've got their background of Irish or Scots or Welsh … If they don't draw on that, well it's only half of them – just the New Zealand bit, you know, which isn't enough, I reckon.[198]

Cette définition est intéressante, car elle ne concerne pas seulement les Maori, mais tous les Néo-Zélandais. Prendre conscience de cet héritage multiple permet à Tuwhare de mieux comprendre son identité. Selon lui, ceux qui ne (re)connaissent que le côté néo-zélandais de leur identité ne se connaissent qu'à moitié.

Parmi ces auteurs de l'entre-deux culturel, on trouve des femmes, dont l'œuvre contribue à la tradition de l'écriture du féminin contemporaine en Nouvelle-Zélande, que nous avons évoquée plus haut. Elles continuent de proposer une perspective maorie à la vie des femmes de Nouvelle-Zélande, comme l'ont fait avant elles des auteures comme Patricia Grace, Keri Hulme et J. C. Sturm. Il s'agit de se débarrasser à la fois du carcan colonial et patriarcal,[199] ce qui correspond à la troisième phase décrite par Elaine Showalter. Cette continuité est assurée par des auteurs comme la nouvelliste Alice Tawhai, d'origine maorie, qui par exemple dans « To Jess », une nouvelle extraite de son premier recueil de nouvelles Festival of Miracles (2005) aborde une brève rencontre amoureuse entre deux jeunes femmes, qui se termine par un lancer de couteau :

> 'How close to you do you think I can throw this without hitting you?' she asked, throwing

198 Hone Tuwhare et Bill Manhire, In the Same Room, Conversations with New Zealand Writers, in E. Alley, M. Williams (eds.), Auckland, PU d'Auckland, 1992, p. 188.

199 Trudie McNaughton, « Introduction », ibid., p. vi-vii : « Domestic roles of mother, wife, housekeeper, and child often keep women isolated and lonely. The unhappiness of immigrant women comes out in many of the stories, while such writers such as Hulme, Blank, and Grace show the extra burdens that Maori women bear, when racism compounds sexism. »

> the knife at the mattress next to my legs. […]
> 'You're bleeding,' she said, pointing at my leg, where her knife had left a flat fleshy cut, like a dark, maety red slug. 'Bleeding on my mattress. You'd better go.'[200]

La nouvelle évoque une scène amoureuse entre les deux jeunes femmes. Cet extrait, dans lequel l'échange se termine plutôt froidement entre elles, peut sembler inattendu. Il montre la complexité des rapports physiques ou amoureux et rappelle l'âpreté de certains échanges dans les textes de Hulme, comme nous le verrons par la suite.

Dans son premier roman Queen of Beauty (2002), l'auteure d'origine maorie et anglaise Paula Morris (1965-) raconte quant à elle le retour d'une jeune femme à Auckland, sa ville natale, pour assister au mariage de sa sœur. Le roman relate l'histoire de sa famille sur trois générations, avec des retours en arrière dans les années 1920 et 1960 : « Picking through the past, she's only beginning to understand the number of stories, secrets and lies around her, in New Orleans and New Zealand, in the present and the past. »[201] La (re)découverte d'histoires de famille par le personnage féminin et les successions de différentes périodes dans le temps sont également au cœur de Bloom (2003), le premier roman de l'auteure aux origines pakeha et maorie Kelly Ana Morey (1968-). Le roman raconte également le retour d'une jeune femme, Connie, et décrit ses relations avec sa sœur, sa mère et ses grands-parents maternels. Dans l'extrait suivant, Connie, qui ne connaît pas l'identité de son père, essaye d'en apprendre plus auprès de sa mère Rose, une tentative peu concluante :

> So I pressed on with my questioning, dragging the bare threads from Rose's reluctant memory and carrying them home to add to my collection. Like Nanny Smack, they were fragmented and indistinct.[202]

Parmi les personnages féminins du roman se trouve également Nanny Smack, un fantôme qui, après sa mort, décide de rester un peu plus longtemps dans le monde des vivants et de rendre visite à Connie.[203] Le fantôme qui n'est pas à craindre est une figure courante

---

200 Alice Tawhai, « To Jess », Festival of Miracles, Wellington, Huia Publishers, 2005, p. 45.
Ses deux autres recueils de nouvelles sont intitulés Luminous (2007) et Dark Jelly (2011).

201 Voir le site officiel de Paula Morris : http://www.paula-morris.com/books/queen-of-beauty/ (Site consulté le 17/01/2016). Elle a écrit d'autres romans dont l'action ne se déroule pas seulement en Nouvelle-Zélande, comme Hibiscus Coast (2005), Rangatira (2011) et des recueils de nouvelles comme Forbidden Cities (2008).

202 Kelly Ana Morey, Bloom, Auckland, Penguin Books, 2003, p. 106.
Morey est également l'auteure de Grace is Gone (2004) et On an Island, With Consequences Dire (2007).

203 Kelly Ana Morey, ibid., p. 108 : « She told me […] that she was crocheting for the angels in heaven,

dans la tradition maorie et nous analyserons le rôle que le fantôme maori peut être amené à jouer chez Hulme. Une des façons pour ces auteurs de l'entre-deux d'inscrire la culture maorie dans les textes se fait à travers les références à la langue maorie.

2.2.3. L'écriture maorie : oralité et langue maorie

La tradition orale est un des aspects culturels que les Polynésiens ont en commun, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre. Chants, poèmes et discours de cérémonies sont appris par cœur et font l'objet d'un apprentissage rigoureux. Le poète est considéré comme le dépositaire d'une parole divine. La tradition orale ne présente pas de démarcation entre la prose et la poésie, une caractéristique qui revient dans l'écriture d'auteurs maoris et dans celle de Keri Hulme. Dans l'écriture des auteurs maoris, chants, poésie et dialogues sont inscrits dans la narration afin de signifier cette présence de l'oralité. La forme narrative linéaire traditionnelle peut être interrompue par l'inclusion de passages en vers dans la prose ou par la confusion de voix narratives, par exemple. Ainsi, certains textes ressemblent davantage à des conversations, comme le constate Bill Manhire au sujet des poèmes d'Hone Tuwhare :

> Bill Manhire: One thing I notice, reading straight through Mihi, is how many of your poems are conversations: you actually talk directly – to a person, or a house; or to the rain, the weather. Do you think that's a particularly Maori thing? A sort of oratory thing?
> Hone Tuwhare: Sure, sure, that's a very Maori thing. Yes. It's a very Maori thing. Even if you're addressing something inanimate. Even a person who's no longer of this world – there's just the insistence that the person has got ears, at least is listening, you know. You certainly address the person in the box as if it were still alive.[204]

En plus des formes narratives diverses, un autre aspect de l'oralité est l'usage de la langue maorie. Lors de la renaissance littéraire maorie, il est courant de voir apparaître des termes maoris dans les textes de langue anglaise. Choisir d'écrire uniquement en maori en Nouvelle-Zélande est potentiellement un acte politique. Ce choix témoigne de la volonté d'œuvrer à la préservation d'une langue minoritaire en danger d'extinction, comme le souligne

---

and a good recipe for kumara pie, with the express intention of heading directly for the Cape and her imminent departure from this worldly life. But somewhere along the road to leaving, Nanny had got completely distracted and dropped in a for a day and remained. »

204 Hone Tuwhare et Bill Manhire, ibid., p. 189.

Sonia Lacabanne,[205] mais écrire en maori seulement implique de ne toucher qu'un lectorat très restreint. C'est pourtant ce que prône l'artiste maori Hirini Melbourne (1949-2003) :

> If Maori are to assert their cultural identity as a people, they must do so in their own ancestral language. [...] To write in Maori is to maintain contact with the emotional, spiritual, and intellectual ground of the Maori people.[206]

La langue maorie dans les textes en anglais est utilisée pour décrire la sphère familiale, la vie quotidienne, ainsi que pour exprimer la nature des relations entre les gens (expressions de salutations, liens de parenté, etc.). Par exemple, on trouve souvent le terme maori marae (qui signifie le lieu où se réunissent les membres d'une même tribu) dans un texte de langue anglaise. Ce terme n'est pas vraiment traduisible en anglais, car ce bâtiment ouvert en bois gravé n'existe pas dans la tradition britannique. Pour Sonia Lacabanne, cette utilisation de la langue maorie rend possible une hybridité : « La langue qui en découle n'est ni l'idiome local ni l'anglais classique, mais une forme hybride qui saute d'un registre à un autre selon les habitudes linguistiques qu'un Maori reconnaîtra sans peine […]. ».[207]

Dans The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures (1989), les trois auteurs australiens Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin analysaient la manière dont les auteurs postcoloniaux se ré-approprient la langue anglaise pour exprimer de manière plus adéquate l'expérience coloniale, postcoloniale ou néocoloniale.[208] Avant de

---

205 Sonia Lacabanne, « Le métissage culturel », La nouvelle polynésienne, Dijon, PU de Dijon, 1994, p. 124-5 : « Il est indubitable qu'introduire des expressions maories dans un texte anglais accentue bien sûr la facture d'authenticité du texte, mais signale aussi au lecteur néo-zélandais une connaissance de la langue maorie, et donc un fait rare. En effet, dans les années soixante-dix, la langue maorie, en tant que langue maternelle, se mourait, en comparaison de l'emploi de la langue polynésienne dans les autres îles. Il fallait revaloriser une langue dont l'emploi faisait honte. L'introduction de la langue maorie dans les écoles, au même rang que les autres langues vivantes, ne fut pas accueillie avec enthousiasme. À la même époque, le saupoudrage de mots maoris dans des nouvelles de langue anglaise fut férocement critiqué en Nouvelle-Zélande. »

206 Hirini Melbourne, « Whare Whakairo: Maori 'Literary' Traditions », Dirty Silence, Aspects of Language and Literature in New Zealand, in G. McGregor et M. Williams (eds.), Oxford, PU d'Oxford, 1991, p. 130.

207 Sonia Lacabanne, ibid., p. 125.

208 The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures (1989) est un ouvrage fondateur pour l'étude des littératures postcoloniales. Le titre est une citation de Salman Rushdie, (« The Empire Writes Back to the Centre ») et fait allusion à la manière dont les auteurs des marges répondent aux canons littéraires du centre. Les auteurs de ce livre se donnent le double objectif d'identifier et d'analyser certaines caractéristiques de textes littéraires post-coloniaux ainsi que de faire l'état de l'appareillage théorique qui a émergé pour faire l'analyse de ces textes. Les trois critiques arguent que la langue est l'un des supports les plus puissants pour véhiculer le discours des forces impériales dominantes. À travers les moyens de communication, le pouvoir colonial dominant parvient à opprimer un peuple et à instaurer son hégémonie

procéder à la reconstitution d'une langue capable de transmettre l'expérience coloniale, postcoloniale ou néocoloniale, l'écrivain doit, selon les auteurs de l'ouvrage, refuser l'hégémonie culturelle et linguistique du colonisateur. Il faut contourner les règles normatives de la langue anglaise, qui oppriment les autres langues jugées inférieures à l'anglais. La position marginale d'un auteur permet de remettre le centre en question et plus particulièrement la culture dominante et normative qui est imposée par le colonisateur :

> Strategies of appropriation, then, seize the language, re-place it in a specific cultural location, and yet maintain the integrity of that Otherness, which historically has been employed to keep the post-colonial at the margins of power, of 'authenticity', and even of reality itself.[209]

Quand ils intègrent la langue maorie dans leurs textes, les auteurs maoris mettent en place des stratégies d'appropriation. C'est le cas de Keri Hulme, qui inclut la langue maorie dans l'ensemble de son œuvre. Pour elle, la poésie maorie en anglais, qu'elle nomme poésie biculturelle (« bicultural poetry ») permet un contact interculturel.[210] Hulme admet que la langue orale se transforme lorsqu'elle est écrite, mais pour autant, cela ne dénature pas son contenu et ne réduit pas sa portée. L'existence de deux langues en Nouvelle-Zélande, l'anglais et le maori, est une grande source de créativité :

> [...] I think one of the joys of being a writer in New Zealand is that you can start to push the language a wee bit, you can start to coin new words, or stretch the meaning boundaries, and why not?[211]

Dans ses textes, Hulme aborde l'oralité de la culture maorie de deux façons. La première est l'usage fréquent de mots, d'expressions et de phrases en maori. Hulme prend le soin de traduire les mots ou les expressions maoris employés, afin de ne pas exclure un lecteur non-maoriophone. Son dernier recueil de nouvelles Stonefish (2004), par exemple,

---

politique et culturelle. Selon eux, la ré-approriation de la langue anglaise se fait en trois temps : l'abolition, l'appropriation et la reconstitution d'une langue appropriée :

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, The Empire Writes Back, 1989, Londres, Routledge, 1994, p. 38-9 : « Abrogation is a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetic, its illusory standard of normative or 'correct' usage, and its assumption of a traditional and fixed meaning 'inscribed' in the words. […] Appropriation is the process by which the language is taken and made to 'bear the burden' of one's own cultural experience, [...]. Language is adopted as a tool und utilized in various ways to express widely differing cultural experience. »

209 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, ibid., p. 77.

210 Keri Hulme, ibid., p. 295 : « This poetry is literature of contact, of cross cultural contact. It is Maori poetry written in English, and it is the most vital, stimulating, and innovative force in New Zealand writing today. […] When an oral language is written, it undergoes change. [...] The voice might die but the page (and so the spirit of the word) would live on. »

211 Keri Hulme, In the Same Room: Conversations with New Zealand Writers, in E. Alley, M. Williams (eds.), Auckland, AUP, 1992, p. 149.

contient un glossaire maori prévu pour permettre aux lecteurs de comprendre les termes utilisés. The Bone People contient également un glossaire de cinq pages intitulé « Translation of Maori Words and Phrases », et la langue maorie est utilisée à de nombreuses reprises tout au long du roman.

Dans The Bone People, qui a en quelque sorte fondé la légitimité de cette écriture biculturelle en étant couronné par le Booker Prize, on peut constater l'usage de la langue maorie dans trois domaines. Le premier usage du maori sert à désigner les éléments de la nature qui sont comestibles, comme les plantes, les algues ou les poissons : « Kina = sea-egg or sea urchin, delicious! », « Pikopiko = fern, young fronds of which are edible », ou « Paua = succulent marine univalve ». Le deuxième usage désigne des salutations, des expressions d'amitié, d'amour, de la douleur ou des marques de respect : « Kia ora korua = Good luck to you », « Taku aroha ki a koe = I love you », ou encore « E pou = affectionate term of respect for an old person ».

Enfin, la troisième catégorie, celle qui apparaît le plus souvent dans le roman, est celle qui concerne les aspects, notions, mythes et légendes de la tradition maorie, qui seraient intraduisibles en anglais : « Whakapapa = genealogies, family trees », « Ponaturi = rather nasty mythical beings who sleep on land but live undersea », « Moko = facial tattoo pattern, sometimes used as a signature in the old days », « Whanau = extended family group – a general term for 'family' now », « Kehua = ghosts ».[212] Cet usage de la langue maorie montre la connaissance que Keri Hulme a de la tradition maorie, mais aussi son souci d'employer les termes maoris de manière exacte. Dans son article sur l'usage de la langue maorie dans le roman de Keri Hulme, Alice Braun constate qu'écrire en maori permet à la langue maorie de rester vivante dans un contexte postcolonial contemporain :

> En faisant parler maori ses personnages, K. Hulme sort la langue maorie des musées et des dictionnaires, la malmène, mais lui redonne également un souffle de vie perdue afin qu'elle puisse désormais dire l'amour dans le monde postcolonial contemporain.[213]

Susan Najita voit dans le roman de Hulme une nouvelle forme de langage, qui décrit une nouvelle forme de relations entre les personnages et permet ainsi d'explorer l'oralité :

---

212 Keri Hulme, TBP, voir le glossaire aux pages 446 à 450.

213 Alice Braun, « Les mots maoris dans The Bone People de Keri Hulme : exotisme et intimisme », Les mots étrangers, Revue LISA/LISA e-journal, Vol.13, No.1 (2015), http://lisa.revues.org/8633 (Site consulté le 28/04/2015).

> But the novel allows for much more than the narration and critique of the nation. It gestures toward forms that refuse and imagine beyond the nation. The Bone People, in inventing a new oral language which is constituted by and constitutive of an alternative mode of lived relations, "de-composes" the novel form, shows it to be obsolete, no longer reflective of the new mode of belonging. In all of these texts, indigenous storytelling, myth, and epistemologies reformulate the novel, making it a space to explore the politics of orality.[214]

Une autre exploration de la culture orale chez Keri Hulme apparaît dans la nouvelle « He Tauware Kawa, He Kawa Tauware », issue du recueil Te Kaihau / The Windeater. Comme nous le verrons dans la troisième partie, la transmission culturelle ou plutôt, la difficulté, voire l'échec de la transmission culturelle est au cœur de nombreuses nouvelles de Hulme. C'est le cas dans « He Tauware Kawa, He Kawa Tauware », qui aborde la tentative ratée d'un groupe de chanteurs et danseurs de se produire devant les membres d'une tribu maorie réunie dans un marae urbain. Né de l'initiative de Morrie, le narrateur de la nouvelle, le groupe culturel (« one cultural group »[215]) nommé Ohaupai est composé de sept membres : les Maori Waina (la femme de Morrie), Allison, Connie et les Pakeha Mrs Parker, une dame âgée, Steve et James, un employé dans la foresterie, et lui-même. Les membres du groupe n'ont donc ni le même âge, ni le même sexe, ni les mêmes origines culturelles, ce qui reflète la diversité du pays.

James, Pakeha pur-souche présenté comme un homme un peu rustre, ne connaît pas les cérémonies traditionnelles maories que Morrie leur propose de reproduire : « What do we need a song for anyway? He's genuinely puzzled, I thought it was all hakas and that » (« HTK », 93). Cette question conduit Morrie à expliquer au groupe un aspect de la tradition orale maorie, que le groupe écoute avec intérêt : « It's for after the speaking, the oratory, I say. The old people called it the kinaki, the relish for the food of speech. O, they all say, O » (« HTK », 93). En plus des enseignements de Morrie, le groupe bénéficie également de l'aide du père de Morrie, venu les entraîner avant la cérémonie. Sous l'œil admiratif de son fils, le père de Morrie se remémore les gestes et le rythme adéquats,[216] les encourage et leur explique

214 Susan Y Najita, Decolonizing Cultures in the Pacific, Reading History and Trauma in Contemporary Fiction, Londres, Routledge, 2006, p. 19.

215 Keri Hulme, « He Tauware Kawa, He Kawa Tauware », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, pp. 91-96, p. 94 : « A dozen farms and half a league team and now ta-daaa! one cultural group. For the first time ever in Bismarck Break. »

Texte cité par la suite pas l'abréviation « HTK ».

216 Keri Hulme, « HTK », p. 95 : « He'd made a special trip coming up from the North, and we'd

qu'ils s'inscrivent dans la continuité des ancêtres, qui sont toujours présents :

> You all do your best and the old people will do the rest. You'll have them on your shoulders when you go on, all of you remember that! Be proud, you are carrying your dead onto a strange place as well as yourselves. It is a time to be strong and very careful, but also a time to be very proud. Kia kaha, kia manawanui, kia u! (« HTK », 95)

S'inscrire dans la lignée des ancêtres est une source de fierté et on peut remarquer que le père de Morrie s'adresse à tous les membres du groupe, même ceux qui ne sont pas d'origine maorie. Il est possible pour les non-maoris de s'initier aux chants et aux danses traditionnelles maories et d'apprendre leurs fonctions, ce qui permet l'échange inter-culturel et la transmission de la culture maorie. En plus, cette cérémonie procure un sentiment de cohésion très fort : « You are not longer individuals: you have become part of something great and deep-rooted and vital » (« HTK », 96).

Dans la nouvelle, la volonté de partager et de rendre accessible la culture maorie n'est cependant pas au goût de tout le monde. Tommo, le mari de Connie, refuse même catégoriquement de participer, alors qu'il est lui-même d'origine maorie : « 'I'm not having anything to do with your stupid mongrel group. Waste of time playing round with things you don't know about.' Then the offer of a fight » (« HTK », 94). Il reproche aux membres du groupe de pratiquer des danses et des chants qu'ils ne connaissent pas, insinuant que ces pratiques traditionnelles sont réservées à certaines personnes. Il ne propose pas de leur enseigner, lui qui a pourtant été élevé dans la tradition maorie : « He's the one who should be leading this, not me. Big man's son from Gisborne, brought up by his grannies in the old way [...] » (HTK 93).

Le jour de leur cérémonie, les membres du groupe font près de 500 kilomètres pour atteindre le marae et après avoir attendu dans le froid et l'obscurité, ils voient apparaître Bessie Rongomai, la seule adulte qui sort les accueillir et écouter leur première chanson.[217] Le reste des Maori (« important people from Maori affairs », « HTK », 96) les ignore, ce qui provoque l'immense déception du groupe : « We can't see each other's tears in the dark. We can only feel them, swelling out of our hearts » (« HTK », 96). Malgré la bonne volonté de Morrie et son père, la tentative de partage des chants traditionnels échoue, car les membres ne

---

welcomed him with our song. Big hit, the old man. Showed us the right gestures, how to pace and turn – o, he remembered a lot more than he'd told me he'd remembered. »

217 Keri Hulme, « HTK », p. 94 : « 'Hey you fellas, Bismarck Break, kia ora you fellas! It's just me and my black self to be your welcome. »

sont pas pris au sérieux, en raison de leur origines non-maories et de leur manque de connaissance.

Déprécié ou ignoré, le groupe culturel ne parvient pas à se faire entendre, ce qui témoigne de la difficulté de maintenir les traditions et la langue maories. On peut penser que l'auteure dénonce ici le manque de tolérance des Maori comme Tommo qui refusent de transmettre leur connaissance des traditions maories et empêchent toute personne non-maorie de les apprendre. La référence à la culture orale et l'usage de la langue maorie participent aux stratégies de ré-appropriation de la langue anglaise, la langue imposée lors de la colonisation. Ces stratégies contribuent à la spécificité de la littérature maorie, qui est également caractérisée par le souci des auteurs de représenter le lien entre l'humain et la nature.

2.2.4. La thématique environnementale

L'attachement des Maori aux terres et la lutte pour la restitution des terres volées expliquent que la nature et l'environnement soient un thème majeur de la littérature maorie. Par exemple, dans son roman Whale Rider (1987), Witi Ihimaera traite de la relation mythique qui s'est établie entre les hommes et les baleines, rompue à plusieurs reprises, notamment à cause de la pêche à la baleine. Au moment où un groupe de baleines s'échoue sur la plage près de sa maison, Paï, la jeune héroïne du roman, est exclue des réunions que son grand-père organise avec les autres membres du village, lors desquelles il explique que leur ancêtre Paika avait reçu le pouvoir de parler aux baleines et de les diriger. Pour Graham Huggan et Helen Tiffin, le thème de la baleine fait du roman d'Ihimaera un texte postcolonial dont la visée est essentiellement environnementale.[218]

Dans le roman, les baleines sont obligées de modifier leur parcours vers la Nouvelle-Zélande, une allusion aux tests nucléaires dans l'Océan Pacifique pratiqués au moment où le roman est écrit. Les critiques considèrent que le roman d'Ihimaera parvient à

218 Graham Huggan et Helen Tiffin, Postcolonial Ecocriticism, Literature, Animals, Environment, Londres, Routledge, 2010, p. 64 : « It is nostalgically, but by no means impractically, committed to the dissemination of traditional environmental knowledge, and to the responsible, egalitarian management of its own subsistence needs. [...] It is keenly attuned to ecological abuses (e. g. whaling) but not necessarily immune from them, and aware that the price for the violation or neglect of environmental duties is loss. [...] And it is conscious, finally, of the need to revive atrophied kinships (e. g. between human beings and other living creatures) [...]. »

articuler la relation nécessaire entre le local (la communauté maorie et le mythe du commandeur de baleine) et le global (la protection des baleines, et la menace nucléaire dans l'océan Pacifique).[219] La dimension environnementale ainsi que la référence à la mythologie maorie sont également présentes dans un roman de Patricia Grace, qui se concentre sur la violation des terres d'un village maori.

Comme dans le roman de Witi Ihimaera, Toko, le personnage principal de Potiki (1986) est un enfant. Les liens qu'entretiennent les Maori à leurs terres sont constamment mis en avant.[220] L'enfant naît avec la capacité de connaître l'avenir, ce qui lui vaut le surnom de « Petit Père » dès l'âge de cinq ans. Dans le roman, les membres de la tribu de Toko s'opposent à la construction d'un complexe touristique[221] pour des touristes fortunés, car ils souhaitent protéger la plage, le marae, et surtout, la terre où sont enterrés les ancêtres. Après quelque temps, plusieurs membres de la tribu décident de faire exploser les constructions sur les collines, ainsi que la nouvelle route et les machines, afin de provoquer l'abandon des travaux. Même si la terre est détruite par ces activités, les membres de la tribu ont l'espoir de la voir se régénérer :

> The hills will be scarred for some time, and the beach front spoiled. But the scars will heal as growth returns, because the forest is there always, coiled in the body of the land. And the shores, the meeting places of the land and sea, if left will become clean again.[222]

Ici, l'image de la forêt recroquevillée (« coiled ») dans un creux du corps (« the body ») de la terre, reflète une conception maorie selon laquelle la terre est considérée comme un bien commun. Ainsi, le roman présente une lutte entre ceux pour qui la terre doit rester intacte, inviolée par l'homme et ceux qui voient la terre comme une matière à exploiter.[223] La

---

219 Graham Huggan et Helen Tiffin, ibid., p. 65 : « It is thus Ihimaera's novel that first forges the uneasy alliance between 'Oceanic' revivalism and 'globalist' realpolitik [...] by suggesting that the twin goals of cultural and environmental sustainability depend as much on forced responses to global pressures as on local indigenous communities' continued ability to match their traditional cultural and environmental practices to their modern social needs. »

220 Michelle Keown, Pacific Islands Writing, the Postcolonial Literatures of Aotearoa/ New Zealand and Oceania, USA, PU d'Oxford, 2007, p. 142 : « In her novels Potiki (1986), Cousins (1992), and Baby No-Eyes (1998) in particular, Grace provides allegorical responses to high-profile land disputes between Maori and Pakeha. In Potiki, for example, which describes the efforts of a Maori community to prevent Pakeha developers from purchasing their land, Grace draws upon two factual land disputes - which took place at Bastion Point and the Ralgan Golf in the North Island - [...]. »

221 Pendant la Première Guerre Mondiale et entre les deux Guerres, le gouvernement prit les terres de la tribu Te Ope dans le but d'y construire une base aérienne qui toutefois ne vit jamais le jour.

222 Patricia Grace, Potiki, 1986, Hawai, PU d'Hawai, 1995, p. 169.

223 Graham Huggan et Helen Tiffin, op. cit., p. 69-70 : « Patricia Grace's 1986 novel Potiki has been read as a poetic meditation on the struggle between 'nativist' and 'developmentalist' understandings of land, […]

confrontation entre les membres de la tribu maorie protecteurs de l'environnement et les promoteurs du complexe touristique dans le roman de Grace, qui peut se lire comme une allusion à la spoliation des terres par les Européens lors de la colonisation, rappelle celle que nous avons évoquée à propos de la nouvelle « Getting It », de Keri Hulme, et sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie de cette étude. Les textes de Hulme, qui ont émergé dans les années 1980, se placent dans la continuité des auteurs maoris comme Ihimaera et Grace qui traitent des problèmes environnementaux.

Après que l'Angleterre a adhéré à la Communauté Economique Européenne en 1973, la Nouvelle-Zélande développe une économie de marché et se ré-oriente vers d'autres partenaires économiques plus adaptés à sa localisation géographique océanienne, comme l'Asie et les autres îles du Pacifique. En 2009, la Chine devient le deuxième partenaire économique de la Nouvelle-Zélande, après l'Australie et avant les États-Unis et le Japon. Depuis la colonisation européenne, la Nouvelle-Zélande est une terre agricole productrice et exportatrice de produits laitiers, mais la croissance dans le secteur agricole pose des problèmes environnementaux au début des années 2000. L'image de la Nouvelle-Zélande comme Arcadie propre et verdoyante, peu peuplée et abondante en eau fraîche est mise à mal. La pollution des rivières génère des conflits d'intérêts entre les protecteurs de la nature et les grands lobbies agricoles, surtout dans la région de Canterbury,[224] d'où est originaire Keri Hulme.

Ces problèmes environnementaux contemporains sont d'une grande importance pour Hulme, qui, dans ses articles journalistiques qui paraissent dans le magazine Te Karaka,[225] aborde des questions environnementales concernant les lieux qu'elle habite et donne au lecteur un aperçu de la fragilité de l'environnement côtier dans l'île du Sud de la

---

The developmentalist view, in short, is that land belongs to people, and can be traded or transformed to suit their immediate purposes; while the nativist view is that people belong to land, which holds them in their trust and requires their care and custodianship in return. »

224 Philippa Mein Smith, « Shaky ground 2000-2011 », op. cit., p. 274 : « The province of Canterbury provided a case study. Nowhere were disputes over water more obvious than in Canterbury where water use was environmentally unsustainable and water quality in decline. »

225 Depuis 2008, ses textes traitent de sa vie quotidienne à Okarito, ainsi que celle de ses voisins et d'autres personnages locaux qu'elle a rencontrés au cours de sa vie. Elle s'intéresse aussi aux histoires de sa famille, dont certains membres sont originaires de la tribu maorie Ngai Tahu. Une large part de ses articles est dédiée aux animaux, plus particulièrement aux poissons qu'elle pêche, à la nourriture prodiguée par la nature et aux recettes de cuisine qu'elle partage avec son lecteur. Collectionneuse, l'auteure mentionne aussi les objets qu'elle possède, ainsi que des fouilles archéologiques qui ont apporté des précisions historiques sur la manière dont vivaient les hommes à l'époque pré-coloniale.

Nouvelle-Zélande. Par exemple, l'article intitulé « He Waiata Wai » (« Une ode à l'eau »), paru dans le numéro de l'hiver 2009, est consacré à l'eau. Il n'y avait pas beaucoup d'eau potable lorsqu'elle était enfant et qu'elle passait ses vacances à Moeraki : « Moeraki doesn't have a natural source of potable water: we were taught from infancy how to use fresh water abstemiously, to cherish it, never to waste it ».[226] Pour Hulme, la solution aux problèmes environnementaux comme la rareté de l'eau à Moeraki se trouve dans la transmission culturelle. Les Néo-Zélandais conscients des problèmes environnementaux devront aussi, selon elle, connaître les techniques des ancêtres pour la préservation de l'eau sur l'île :

> There is a new generation of fit and savvy younger people growing up. They learn Maori: they are environmentally aware. They have access to the old ways and memories. But if the practical matters aren't passed on to them, in this fraught time, an ancient Kai Tahu lifeway will eventually die.[227]

L'auteure propose d'ajouter la somme des connaissances traditionnelles pratiques de l'ancienne tribu Kai Tahu à la technologie moderne, que maîtrise la nouvelle génération. À l'avenir, la préservation de l'eau sur l'île nécessitera l'accumulation du plus de connaissances possibles. Dans cette vision, les deux cultures pakeha et maorie ne sont pas opposées l'une à l'autre comme cela s'est déjà vu dans le pays. Pour l'auteure, cet entrelacs de savoirs partagés et transmis donnerait lieu à un échange interculturel bénéfique pour tout le monde. Dans un contexte de globalisation mondiale, les modes de vie tendent à se ressembler de plus en plus. Hulme semble indiquer qu'un partage du savoir est indispensable au maintien des pratiques culturelles traditionnelles. On peut y voir une volonté d'œuvrer pour la conservation des spécificités locales de sa région. Hulme aborde les problèmes environnementaux dans ses articles, mais aussi dans ses nouvelles.

La nouvelle « The Eyes of the Moonfish See Moonfish Pain », déjà mentionnée, présente une Nouvelle-Zélande du futur dominée par la culture asiatique. L'action de la nouvelle intitulée « Incubation » se déroule également dans un avenir proche et dans une Nouvelle-Zélande au climat réchauffé. À cause de la chaleur extrême, le narrateur, de passage dans la région du Nord pour assister à un enterrement, indique que les Pakeha comme lui

226 Keri Hulme, « He Waiata Wai », Te Karaka, 43, 2009, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka43.pdf (Site consulté le 11/08/2014) : « I live in a rain-rich, water-rich area of these islands [...] ».

227 Keri Hulme, ibid.

viennent rarement jusqu'ici.[228] Même s'il n'est pas rassuré de se trouver dans cet endroit qu'il juge potentiellement dangereux,[229] il décide de s'arrêter près d'une caravane acheter du melon pour se rafraîchir.

Sous l'auvent de la caravane se trouve un enfant d'apparence étrange : « There is something strange, unfinishedlooking, about its face », (« In », 173). Lorsque le père de l'enfant, qui est le vendeur de melons, engage la discussion avec le narrateur, il lui explique que son enfant s'est arrêté de grandir.[230] De plus, l'enfant est intersexe et son père préfère le considérer comme un garçon : « 'I shouldn't say he. Got all the bits for both and more. But I'm used to thinking him, he – so », (« In », 178). Ici, le père dit le considérer comme un garçon par habitude, mais on peut se demander si cette remarque ne cache pas plutôt une gêne de sa part, ce qui reflète la difficulté de la société contemporaine à comprendre et à tolérer l'identité genrée des personnes intersexes. En raison de cette étrangeté déconcertante, la mère de l'enfant est partie. Le père a décidé de quitter la ville d'Auckland avec son fils, où ils vivaient dans des conditions précaires ; l'enfant était exclu par les autres enfants et personne ne leur est venu en aide.[231] L'enfant ou l'adolescent comme source d'étrangeté, victime d'exclusion sociale et qui ne trouve pas non plus sa place dans sa famille, est une figure récurrente dans les textes de Hulme, comme nous l'avons dit.

Dans « Incubation », le vendeur de melons indique au narrateur que l'enfant possède la capacité de faire pousser d'étonnantes plantes à partir de graines de maïs et d'un riche terreau qu'il compose lui-même avec passion, comme le décrit son père :

> '[…] he'll get, not frantic but, but, speedily oh – deliberate? And I'll follow him down to the beach and he'll pick up one crab shell after another, taste this bit of dried kelp and reject it for dried bladder wrack and then pick up a feather, ordinary gull's feather and sniff and sniff and throw it away and pick up a nondescript one beside it. […] he'll put the beach findings in and he'll pat and hum and taste occasionally and add odd other things, ashes, leaves, pebbles, and eventually he'll make a way bigger firmer pie than usual.' (« In », 177-8)

---

228 Keri Hulme, « Incubation », Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, pp. 171-80, p. 173 : « Pink people like me wearing sunguards and sunponchos aren't common in the Far North. We die of heatstroke with quick and surprising ease. »

Texte cité par la suite par l'abréviation « In ».

229 Keri Hulme, « In », p. 174 : « Also, think potheads, squalor, rabid dogs. »

230 Keri Hulme, « In », p. 174 : « 'No-one knows why. He grew to that size then stopped. They reckon his mind stopped growing before he got to be a year, well before. »

231 Keri Hulme, « In », p. 174-5 : « 'Had to leave the city. One thing, he screamed all the time. 'Nother thing, other kids would really boot into him. Wasn't safe for him to be with anyone else. So, traipsed round caravan parks, living on the benefit, getting shoved out when the complaints about the noise got too many. Getting really pissed off with the system too. Nobody knew anything, could suggest any help. »

Malgré ses capacités physiques et intellectuelles apparemment réduites, l'enfant est capable de faire pousser des plantes en accord avec la nature. Pour Melanie Otto, l'enfant possède des qualités qui manquent à d'autres humains, ce qui fait peut-être de lui le premier membre d'une nouvelle espèce d'agriculteurs :

> His way of relating to and interacting with the environment is radically different from that of other humans. He has an empathy and kinship with the natural world that his father lacks. He helps to create sustainable farming techniques and thus self-sufficiency by experimenting with natural fertilizers formed into mud pies […] The child is a misfit only by conventional human standard. He is perhaps the first of a new race of people, a spectral vision from the future.[232]

La pratique artisanale de l'enfant s'oppose à l'agri-business et la production de masse, mentionnés dans le texte par le vendeur de melons, qui prône une agriculture biologique : « Agribiz. Told us about chemical fertilisers and hectarage and sprays and trellising. Not my league. And I knew I was onto a good natural thing [...] », (« In », 176). Pour obtenir le plus de rendement possible, ces techniques agricoles nécessitent l'usage de produits toxiques comme les pesticides, qui polluent les sols et les rivières et ont peut-être, à terme, des conséquences néfastes sur la santé de l'humain. Comme nous l'avons évoqué plus haut, la pollution de l'eau est un problème auquel sont confrontés les habitants de Canterbury, ce qui souligne que la nouvelle de Hulme est ancrée dans un contexte actuel.

Le narrateur repart chez lui avec l'une des compositions de l'enfant en guise de cadeau. La graine plantée par l'enfant donne naissance à un germe, qui devient un petit arbre à thé qui bourgeonne au bout de quelques mois. À la fin du texte, le narrateur décrit aussi l'apparition d'un phasme et il s'attend à ce que les fleurs de l'arbre à thé et cet insecte continuent de grandir de façon inhabituelle : « […] o, and I have a suspicion that when the flowers turn to seed capsules, they will have unusual virtues. I will not be surprised if the stick insect behaves peculiarly either » (« In », 180). Le résultat inattendu et imprévisible des créations de cet enfant étrange pousse le lecteur à s'interroger sur l'avenir environnemental du pays, menacé par la pollution produite par une production de masse.

Le souci de la préservation d'un environnement fragile sera étudié dans la deuxième partie de cette étude, mais on peut déjà constater que dans cette nouvelle, l'auteure défend le respect de la nature et s'inscrit dans une tradition littéraire néo-zélandaise. L'usage de la

232 Melanie Otto, « Pictures of the floating world: Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », op. cit., p. 186-7.

langue maorie, les références à la tradition orale, la dénonciation des inégalités sociales et les questions environnementales sont quelques unes des spécificités de cette littérature maorie, spécificités que l'on retrouve dans l'œuvre de Keri Hulme.

2.3. L'émergence et la réception de l'œuvre de Keri Hulme

2.3.1. The Bone People : naissance d'une œuvre

L'ensemble de la production littéraire de Keri Hulme s'étend sur environ quarante années. Il faut bien constater que la critique s'est peu concentrée sur son œuvre, à part sur son roman, The Bone People. Le roman raconte la rencontre entre trois personnages qui vivent sur l'île du Sud de la Nouvelle-Zélande. Kerewin Holmes est une artiste d'origine maorie en manque d'inspiration. Séparée de sa famille, elle vit seule dans une tour en forme de spirale qu'elle a elle-même construite et qui lui sert de refuge, où elle exerce plusieurs activités qui lui permettent de vivre de manière indépendante, comme la pêche et la récolte de plantes. Simon Peter Gillayley est un enfant muet de sept ans qui s'introduit un jour chez Kerewin alors que celle-ci est à la pêche. Joe Gillayley, d'origine maorie, est le père adoptif de Simon. Ces trois personnages s'entrecroisent et tissent des liens très forts. Ces relations conduisent chacun des personnages à se confronter l'un à l'autre, à se séparer et à s'exiler pour guérir. À la fin du roman, cependant, les trois personnages se retrouvent et forment une entité étrange, mais capable de proposer une nouvelle image de la famille :

> They were nothing more than people, by themselves. Even paired, any pairing, they could have been nothing more than people by themselves. But all together, they have become the heart and muscles and mind of something perilous and new, something strange and growing and great. Together, all together, they are the instruments of change.[233]

À sa sortie en 1984, The Bone People suscite un grand intérêt à la fois de la part de la critique et du lectorat national et international. Hulme reçoit des milliers de lettres et aussi la

233 Keri Hulme, TBP, p. 4.

visite, à Okarito, de nombreux curieux à la recherche de la tour dans laquelle vit Kerewin. Avec ce roman, Hulme obtient le International Man Booker Prize, ce qui la fait connaître parmi les auteurs néo-zélandais contemporains. Ce prix est décerné à une œuvre jugée importante et comme le rappelle l'Anglais Norman St John-Stevas, qui décerne le prix à The Bone People lors de la cérémonie en 1985, c'est le cas du roman de Hulme : « It's a highly poetic book, filled with striking imagery and insights. »[234] Le livre est traduit en neuf langues.

Avant de remporter le Booker Prize, Keri Hulme a rencontré l'éditrice Marian Evans à la Women's Art Gallery,[235] en 1980. En 1981, la galerie présente une exposition intitulée Mothers, où paraissent certains poèmes de Keri Hulme, qui accompagnent des dessins. Ces poèmes seront ensuite publiés dans le recueil Strands (1992). Après avoir lu The Bone People, Marian Evans commence à chercher des fonds pour la publication du roman. Elle, Miriama Evans et Irihapeti Ramsden avaient créé le collectif féministe Spiral, basé à Wellington, quelques années plus tôt. En 1984, le collectif a déjà publié des livres comme le recueil de poèmes de Heather McPherson, A Figurehead: A Face (1982) et les nouvelles de J. C. Sturm, The House of the Talking Cat (1983).

Lorsque Keri Hulme soumet pour la première fois son manuscrit à un éditeur, celui-ci suggère que le roman soit réduit de moitié. La mère de Hulme l'aide à réduire les trois premiers chapitres et Hulme continue de travailler sur le manuscrit et de le proposer à quatre nouvelles maisons d'édition qui, à leur tour, refusent de le publier, jugeant le roman trop peu conventionnel : « Against this background it is not at all startling that Keri Hulme's novel was rejected by several publishing houses as simply too unorthodox. »[236] D'autres maisons d'éditions recommandent à Hulme de retravailler sur le roman, ce qu'elle refuse.

Finalement, le collectif Spiral parvient à publier le roman, avec l'aide de subventions. Mis en page par des membres de l'association des étudiants de l'université de Victoria, le

---

234 Extrait du discours de Norman St John-Stevas, qu'il est possible d'écouter sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=0ISBbU9UYQc (Site consulté le 16/01/2016).

235 Le Mouvement de l'Art des Femmes (Women's Art Movement) nait au début des années 1970, dans le contexte plus général du mouvement féministe en Nouvelle-Zélande, grâce à des groupes féministes qui créent des associations comme « NOW » (National Organisation for Women) ou encore « WOW » (Wellington Organisation for Women), en 1972. Le groupe d'artistes féministes à l'initiative du Women's Art Movement a pour objectif de questionner les normes artistiques et sociales patriarcales. Les œuvres de certaines artistes contemporaines sont exposées, principalement à Christchurch, puis, à Wellington, dans la Women's Art Gallery.

Pour en savoir plus sur le contexte et les démarches artistiques des artistes de la galerie, voir « II. We Will Work With You: Wellington Media Collective 1978-1998 », sur le blog de Marian Evans : http://wellywoodwoman.blogspot.fr/2013/01/they-might-have-completely-forgotten-us.html (Site consulté le 16/01/2016).

236 Miriama Evans, « The Politics of Maori Literature », Meanjin, Vol.44, No.3., 1985, p. 359.

roman est relu par les membres du collectif. La toute première édition du livre contient beaucoup de coquilles. La vente du roman débute en février 1984, au Wellington Teachers' Training College. Les quatre mille exemplaires des deux premières parutions se vendent rapidement. Le roman reçoit le Mobil Pegasus Award, et le New Zealand Book Award for Fiction. Une nouvelle édition, en partenariat avec Hodder and Stoughton, maison d'édition basée à Londres, paraît en 1985. Les tirages sont vendus, et les presses universitaires de l'Université de Louisiane publient la première édition américaine du roman. Cette année, le roman reçoit le International Man Booker Prize.

Comme nous l'avons dit, The Bone People est à l'origine une nouvelle intitulée « Simon Peter's Shell », qui, au fil de l'écriture, a pris la forme d'un roman, car Hulme était extrêmement attachée à ses personnages, comme elle l'explique dans la préface :

> "Simon Peter's Shell" began to warp into a novel. The characters wouldn't go away. They took 12 years to reach this shape. To me, it's a finished shape, so finished that I don't want to have anything to do with any alteration of it.[237]

Avant même de commencer la lecture, le lecteur est ainsi averti que ce qui va suivre n'est pas un roman dans sa forme traditionnelle. Il s'agit d'une œuvre composée de dialogues, de monologues intérieurs et de passages en vers. La narration est à la troisième ou à la première personne. Après sa publication, le succès immédiat de The Bone People est une surprise. Il s'explique par l'intérêt de certaines communautés maories pour le roman, un lectorat inhabituel en Nouvelle-Zélande.[238]

The Bone People suscite aussi l'intérêt critique. Le roman fait l'objet de nombreux articles, de plusieurs thèses de doctorat (surtout dans le cadre d'approches comparatistes dans un contexte universitaire anglophone) et de chapitres d'ouvrages.[239] Les motifs du roman ont tous été abordés et peuvent être regroupés ainsi : les trois personnages centraux, la nature, la culture et l'écriture. Le premier thème est celui qui a le plus été abordé. La critique a consacré des études aux personnages, ainsi que des analyses des thématiques de l'amour, de la violence

---

237 Keri Hulme, « Preface to the First Edition, Standards in a non-standard Book », TBP.
Voir aussi : Keri Hulme et Gerry Turcotte, « Reconsidering the bone people », Australian and New Zealand Studies in Canada 12 (1994), p. 137 : « Simon appeared literally as a figment of a dream and this is when I was picking tobacco at a place called Motueka at the bottom end of the South Island. […] I was intrigued by that dream, and I wrote a perfectly dreadful short story called "Simon Peter's Shell", because he came complete with his name. »

238 Miriama Evans, ibid., p. 360 : « Spiral's distributor has been astounded by orders for the bone people from small Maori settlements way off the beaten book seller's track. »

239 Se référer à la bibliographie pour voir les auteurs et les titres de ces travaux en détail.

et de la sexualité (ou de son absence) dans The Bone People. Les trois personnages du roman ne sont pas de la même famille biologique, mais à travers leur attachement l'un à l'autre, ils forment quand même une famille, ce qui a été interprété comme une possibilité, en Nouvelle-Zélande, de voir deux communautés différentes vivre en harmonie. Le roman de Keri Hulme propose de définir une identité biculturelle en Nouvelle-Zélande, une raison qui explique le grand succès de l'œuvre dans ce pays :

> At the time of its publication, the bone people was hailed locally as both unflinchingly realist and visionary, acclaimed as much for its representation of the pain of unbelonging as for its concluding utopian vision of an achieved - if tenuous – biculturalism.[240]

Sarah Shieff souligne que The Bone People est paru à une période propice, ce qui expliquerait son succès : « The early 1980s, then, were ripe for a vision of a bicultural future for New Zealand, and the bone people seemed to provide such a vision. »[241] Pour le critique néo-zélandais Mark Williams, le roman pose une question identitaire fondamentale : « The novel's raptuous reception undoubtedly owed something to its ability to answer that reccurrent question - what does it mean to be a New Zealander? - in confidently post-colonial terms. »[242] Mark Williams affirme qu'il s'agit d'un œuvre marquante dans la littérature néo-zélandaise, car elle possède la capacité de proposer un avenir qui guérit les blessures du passé colonial :

> But she [Hulme] is motivated by a profound desire to teach the society how it might heal itself and become whole. She focuses on those features peculiar to the place and its people. She wants to connect the nation to its past, to point to a possible future, to revivify legendary material.[243]

Avoir conscience du passé permet d'aller de l'avant. Mark Williams suggère aussi l'importance de l'espace et du paysage dans le roman, où la nature joue un rôle prédominant,

---

240 Sarah Shieff, « the bone people, Contexts and Reception, 1984-2004 », The Pain of Unbelonging: Alienation and Identity in Australasian Literature, in G. Greer et S. Collingwood (eds.), Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 144.

La critique Susan Ash émet la même idée :

Susan Ash, « The Bone People After Te Kaihau », World Literature Written in English, Vol.29, No.1 (1989), p .129 : « With Kerewin leading, the three characters become the bone people, that is, [...] the model for bicultural community. »

241 Sarah Shieff, ibid., p. 147.

242 Mark Williams, « Keri Hulme and Negative Capability », Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Novelists, Auckland, PU Auckland, 1990, p. 86.

243 Mark Williams, op. cit., p.103-4. Ou encore à la page 97 : « The novel deliberately points a way beyond the colonial legacy and envisages a new wholeness for all those cultures that have been fractured by colonisation. »

car elle rassemble les personnages. La nature constitue en effet la deuxième grande thématique du roman. La représentation de l'attachement des Néo-Zélandais à leur lieu de résidence peut être lu comme une forme de résistance culturelle face à la globalisation mondiale. Pour mettre en relief la perspective militante du roman, des analyses écocritiques, féministes et écoféministes[244] ont été proposées. Par exemple, dans un chapitre intitulé « Prophecy, Motherhood, and the Land: An Exploration of Postcolonial Ecofeminism », Laura Wright se penche sur Kerewin Holmes, à l'aide de l'approche écoféministe.[245]

En plus de l'espace néo-zélandais, c'est également la culture du pays qui est représentée dans le roman et qui constitue une troisième grande thématique. Dans la Nouvelle-Zélande biculturelle envisagée dans le récit, la culture maorie et les influences européennes se croisent sans être nécessairement incompatibles, comme le témoigne le personnage de Kerewin, d'origine à la fois maorie et pakeha. À travers ce personnage, Hulme aborde l'art et la créativité, car Kerewin est une artiste (peintre et sculpteure) qui n'arrive plus à créer. À cette thématique artistique s'ajoutent également les symboles présents dans le roman, comme la tour et la spirale, ainsi que les motifs récurrents du rêve, et de l'imaginaire. D'autres aspects culturels, comme la religion, la musique, et la représentation de la mythologie néo-zélandaise (influencée à la fois par les traditions maorie et occidentale) ont été étudiées à plusieurs reprises dans le roman. Enfin, des analyses sur l'écriture, le style et la narration du roman ont vu le jour. En ce qui concerne le style et le genre du roman, certains critiques se sont interrogés pour savoir si le roman est un texte moderne ou postmoderne, ou encore, si le roman bouleversait les conventions du genre du roman d'initiation. D'autres études, comme celle d'Alice Braun, déjà citée,[246] ont concerné plus particulièrement le langage, l'oralité et la notion d'écriture maorie dans le roman.

De façon intéressante, Erin Mercer propose une lecture de The Bone People qui met au jour les éléments gothiques du roman. Pour elle, le gothique contemporain est un mode adéquat pour questionner une société postcoloniale comme celle du roman. Plus précisément,

---

244 L'écoféminisme peut se définir comme un mouvement social et politique qui fait le lien entre l'écologie et le féminisme.

Voir : https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Ecofeminism.html (Site consulté le 5/03/14).

245 Laura Wright, « Introduction: Imagining the Postcolonial Environment », Wilderness Into Civilized Shapes, Reading the Postcolonial Environment, USA, PU de Géorgie, 2010, p. 17 : « In the bone people, the protagonist Kerewin is implicated in the prophecy of the digger, stranger, and broken man, a prophecy that requires her to care for the landscape and people of New Zealand. »

246 Voir « Les mots maoris dans The Bone People de Keri Hulme : exotisme et intimisme », Revue LISA/LISA e-journal, Vol.13, No.1 (2015), http://lisa.revues.org/8633 (Site consulté le 28/04/2015).

le gothique permet d'interroger le passage à l'ère biculturelle et les problèmes potentiels que cela entraîne. Ainsi, le roman qu'elle qualifie de gothique biculturel (« bicultural Gothic ») aborde certaines problématiques héritées de la période coloniale qui persistent dans la société biculturelle :

> As bicultural Gothic, Hulme's novel extends the conceit of harmony to include alternative ways of knowing and being within a postcolonial nation – ways that acknowledge loss, grief, violence and horror as not simply part of the past which separately affect settler and indigenous societies, but as aspects of the present capable of influencing bicultural society as well.[247]

Nous pensons effectivement que l'héritage colonial se ressent pleinement dans les textes de Hulme, comme nous le verrons dans les nouvelles analysées dans la troisième partie de cette étude.

Les études consacrées aux quatre thèmes évoqués plus haut témoignent de l'intérêt pour le roman, qui, comme nous l'avons dit, a touché un très large lectorat. Cependant, les critiques du roman ne furent pas toutes positives. Certains lecteurs ont ressenti la violence du roman comme une profonde source de malaise. Susan Ash souligne le rapport selon elle ambigu qu'entretient l'auteure avec l'individualisme et la violence dans son roman et dans son recueil de nouvelles Te Kaihau / The Windeater, qui expliqueraient les réserves émises par les critiques par rapport au roman et le silence par rapport au recueil.[248] C. K. Stead donne aussi la violence dont est victime Simon comme l'une des raisons de ses réserves.[249] Comme nous l'avons dit, il remit en cause l'attribution du Pegasus Award for Maori Literature, prix décerné à Keri Hulme en 1985. Pour lui, les éléments qui expriment l'identité maorie dans le roman de Hulme ne sont pas convaincants :

> She claims to identify with the Maori part of her inheritance - [...] but it seems to me that some essential Maori elements in her novel are unconvincing. Her uses of Maori language and mythology strike me as willed, self-conscious, not inevitable, not entirely authentic.[250]

---

247 Erin Mercer, « 'Frae ghosties an ghoulies deliver us' Keri Hulme's the bone people and the Bicultural Gothic », Journal of New Zealand Literature: JNZL, No.27 (2009), p. 127.

248 Susan Ash, « The Bone People After Te Kaihau », World Literature Written in English, Vol.29, No.1 (1989), p. 124 : « I believe that Hulme's ambiguous attitude to individualism and to violence accounts for both the critical dissent regarding The Bone People and the relative silence regarding Te Kaihau. »

249 C. K. Stead, « Keri Hulme's the bone people », Answering to the Language, Essays on Modern Writers, Auckland, PU d'Auckland, 1989, p. 183 : « But I have to admit that when I stand back from the novel [...] there is, [...] a bitter after-taste, something black and negative deeply ingrained in its imaginative fabric […] I'm not sure whether I should even attempt to explain to myself what it is that constitutes that negative element, [...]. But I suspect it has its location in the central subject matter [...] a work which also presents extreme violence against a child, yet demands sympathy and understanding for the man who commits it. »

250 C. K. Stead, op. cit., p. 180.

Il souligne que le roman est écrit en anglais et non en maori, et que la forme du roman n'est pas un trait de la culture maorie.[251] Sur le site New Zealand Book Council, les auteurs d'un article biographique sur Keri Hulme indiquent qu'elle a répondu publiquement aux critiques de C. K. Stead :

> The judges for the Mobil Pegasus Award for Maori writing in New Zealand were MAORI, in good standing both academic and otherwise. C.K. Stead presumes to know better than them. He is wrong, on all counts.[252]

Cette controverse au sujet de l'attribution du prix soulève une question plus globale sur la façon de catégoriser les auteurs. En effet, C. K. Stead propose une vision binaire assez limitée selon laquelle soit un auteur est maori, auquel cas il peut concourir au prix, soit il ne l'est pas, auquel cas il ne le mérite pas. Cet avis rappelle celui d'Hiniri Melbourne, cité plus haut, pour lequel seul un texte écrit en maori peut refléter la culture maorie de façon juste. Stead adopte une méthode de classification qu'Alice Te Punga Somerville considère comme une vision eurocentriste, à laquelle elle tente de remédier dans son article sur la littérature de l'entre-deux, déjà mentionné. La culture maorie possède des spécificités qu'il est certes important de connaître, mais la représenter de façon authentique ne devrait pas empêcher la création, l'hybridité et l'échange interculturel. Vouloir présenter la culture maorie uniquement de manière authentique est prendre le risque de la restreindre à une représentation traditionnelle figée qui exclut la rencontre interculturelle que prônent les auteurs à l'héritage culturel double comme Keri Hulme.

Margery Fee aussi revient sur l'article de C. K. Stead pour tenter d'expliquer les réserves émises par ce dernier. Elle convient des précautions à prendre avant de se revendiquer comme membre de telle ou telle communauté et rejoint C. K. Stead sur l'idée qu'un auteur blanc ne devrait pas écrire en prétendant adopter le point de vue de l'Autre (dans ce cas, le Maori).[253] Cependant, Fee conclut qu'éviter de se confronter à l'altérité n'est pas une

---

251 C. K. Stead, op. cit., p. 180 : « The bone people, I would be inclined to argue, is a novel by a Pakeha which has won an award intended for a Maori. »

252 Voir : http://www.bookcouncil.org.nz/writers/hulmek.html (Site consulté 8/03/2016).

253 Margery Fee, « Why C. K. Stead Didn't Like Keri Hulme's The Bone People: Who Can Write as Other? », Australian and New Zealand Studies in Canada, Vol. 1 (1989), pp. 11-32, p. 27 : « Too often in the past this ''identification'' has been a tactic adopted to avoid guilt, rather than to comprehend difference. This

solution : « But to abandon writing about the others for fear of inadvertently oppressing them is to stop listening altogether, to stop a conversation that has just started. »[254]

Le mélange des genres et des styles littéraires est un autre aspect du roman qui n'a pas forcément plu à tout le monde. Pour Justine Seran, l'usage de différents genres a un effet troublant :

> Keri Hulme draws from elements pertaining to realism, the fantastic and the Gothic, and magical realism, to present her composite literature of unease, a term at the crossroads between these genres which expresses the unsettling effect of her writing.[255]

Mark Williams juge peu crédible la présence du surnaturel dans un cadre réaliste :

> Hulme's most impressive and problematic achievement in the bone people is to make so much disparate material - cultural traditions, linguistic registers, stylistic tendencies - cohabit in a single novel. […] The problem is that the relation between the supernatural and naturalistic elements in the novel is confusing and lacking in clear demarcating signposts.[256]

À la fin de son article, il constate que le roman exprime certaines incertitudes culturelles :

> The second source of the novel's power is attributable to its cultural resonance, specifically to its ability to tap the deep unconscious wishes and blindnesses of culture - to enact them, in fact. Hulme's book is one of those that are interesting because of, not in spite of, the ideological confusions they disclose. This is because its uncertainties reflect a profound and unresolved self-doubt in the culture out of which Hulme writes.[257]

Ici, Williams fait peut-être allusion à l'identité culturelle en Nouvelle-Zélande, qui n'est pas facile à définir, comme nous l'avons déjà souligné. Pour lui, cette difficulté s'explique par le fait que le pays est divisé entre ceux qui souhaitent rester proche de la tradition européenne et ceux qui voudraient au contraire privilégier la culture maorie.[258] La violence excessive et la

---

explains why I argue that a White writer should not write as Other [...] ».

254 Margery Fee, ibid., p. 27.

255 Justine Seran, « Tales of Torment: Death, Nature and Genre in Keri Hulme's Short Story Collection Te Kaihau / The Windeater », Forum. Postgraduate Journal of Culture and the Arts, University of Edinburgh, No.16 (2013), p. 9.

256 Mark Williams, « Keri Hulme and Negative Capability » Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Novelists, Auckland, PU Auckland, 1990, p. 86-7.

257 Mark Williams, ibid., p. 108.

258 Mark Williams, « Introduction. The Cultural Context », ibid., p. 12 : « Much of the argument about cultural identity in this contry rests on a conflict between a sense of tradition which would preserve the essential links of white culture to its European past and an opposing 'post-colonial' sense which would purge local writing habits of Eurocentrism and privilege the indigenous tradition that is considered more appropriate to a Pacific country. »

nature fragmentée du roman sont peut-être des raisons qui expliquent pourquoi la critique a peu abordé le reste de l'œuvre de Hulme, à savoir, les nouvelles et la poésie.

2.3.2. La réception des nouvelles et de la poésie

L'obtention du Booker Prize et les réactions massives des critiques et des lecteurs n'ont-t-elles pas freiné la démarche littéraire de Keri Hulme ? La reconnaissance sur le plan international aurait-elle desservi l'auteure ? The Bone People masque-t-il le reste de son œuvre ? Seuls deux recueils de nouvelles et deux recueils de poésie ont été publiés depuis la parution de The Bone People. Contrairement au roman, ces œuvres n'ont presque pas été abordées par la critique.

The Windeater / Te Kaihau, paru en 1986, est le premier recueil de nouvelles de Keri Hulme. Écrit au début des années 1980, soit à la même période que The Bone People, il connaît un échec commercial et ne suscite pas l'intérêt de la critique. Sa parution est même, d'après Susan Ash, un « non-événement ».[259] Seuls quelques articles de revues écrits par des journalistes ont commenté la parution de ce premier recueil, ainsi que celle du second recueil de nouvelles intitulé Stonefish, paru en 2004. Dans leur article sur les échanges culturels dans Te Kaihau / The Windeater, Otto Heim et Anne Zimmermann notent également le peu d'intérêt pour ce premier recueil de nouvelles de Hulme. Selon eux, les critiques se sont montrés réticents à en faire l'analyse, car il rassemble des textes d'une nature trop diverse.[260]

Comme beaucoup de critiques, Susan Ash fut séduite par la réunion des personnages et l'harmonie recherchée à la fin du roman de Keri Hulme. Or, à la lecture du recueil Te Kaihau / The Windeater, elle revient sur ses premières impressions. Si la quête de Kerewin, héroïne du roman de Hulme, se résout de manière positive à la fin du roman, il n'en va pas de même dans le recueil : « The novel's ending intends to reconcile tensions; Te Kaihau lays these

259 Susan Ash, ibid., p. 123 : « Te Kaihau has been a publishing non-event: the book has not sold well and no one had much to say about the stories. »

260 Otto Heim et Anne Zimmermann, « Hu(l)man Medi(t)ations: Inter-Cultural Explorations in Keri Hulme's The Windeater / Te Kaihau », Australian and New Zealand Studies in Canada 8 (1992), p. 106 : « Published in 1986 and variously described in reviews as a collection of stories, short stories, short fiction, short narratives, or stories and poems, Hulme's fourth book has received comparatively little critical attention, despite the fact that its author won the Booker Prize for the bone people one year earlier. We believe that one of the causes for this neglect is the unsettling composite nature of the book: it contains an unexpected mixture of types of narratives [...] »

tensions wide open. »[261] Ash interprète le recueil de nouvelles comme l'antithèse du roman. Pour elle, les images d'aliénation dominent dans le recueil, empêchant les personnages de se réconcilier dans les multiples relations conflictuelles qu'ils entretiennent avec leur communauté, leurs familles, ou eux-mêmes. Selon elle, la fin positive du roman ne réduit pas la portée de la violence.[262]

Dans un récent article sur le dernier recueil de nouvelles de Keri Hulme, Stonefish (2004), Melanie Otto rejoint l'avis de Susan Ash et souligne également la nature plus obscure et troublante des nouvelles :

> Whereas the novel contains and eventually resolves its cultural, ethnic, and interpersonal tensions [...] Stonefish shows little redemptive resolution, and instead of portraying the past as empowering, it conjures up the strange and disturbing spectral presences of New Zealand's history.[263]

Dans un article de presse consacré à Stonefish, Siobhan Harvey affirme que la démarche littéraire de Keri Hulme n'a pas évolué depuis The Bone People, car les thématiques restent les mêmes.[264] Il est vrai que Hulme a peu publié après The Bone People, et que lorsqu'on considère ses deux recueils de nouvelles, certains thèmes présents sont similaires à ceux qui étaient étudiés par les critiques du roman The Bone People. Par exemple, les liens et échanges entre la culture maorie et la culture occidentale ainsi que la représentation de la nature (plus particulièrement de l'animal) sont également mis en avant par la critique dans Te Kaihau / The Windeater.[265] Cependant, la dimension spectrale, le rapport à la nourriture et la représentation d'une Nouvelle-Zélande post-cataclysmique à

---

261 Susan Ash, op. cit., p. 124.

262 Susan Ash, op. cit., p. 133 : « I am more terrified by the violence, menace and doom in Te Kaihau than I am heartened by the visions of ''the bone people'' as instruments of future change. And so I believe, is Keri Hulme. »

263 Melanie Otto, « Pictures of the Floating World: Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », op. cit., p. 172.

264 Siobhan Harvey, « Keri Hulme: Stonefish - NZ Herald News », http://www.nzherald.co.nz/lifestyle/news/article.cfm?c_id=6&objectid=3601305, (Site consulté le 18/11/2013) : « In part, then, we plunge into Stonefish in the delight that Hulme is back, is writing and publishing. But in part too, the fact that this new collection bears such a strong resemblance to the bone people makes us feel as if we're revisiting the writer where last we left her: 1985. When one thinks of any writer who won any literary prize (international or New Zealand) 20 years ago — Peter Carey, Witi Ihimaera, Patricia Grace, Maurice Gee — to read their latest output is to find work that contains new, vibrant ideas and developments, fresh tangents, distinctly different characters crafted around the core of the author's unique prose. With Stonefish, though, we're denied a sense of authorial progress or a feeling that Hulme continues to challenge us with new ways of perceiving our modern world. »

265 Otto Heim et Anne Zimmermann, « Hu(l)man Medi(t)ations : Inter-Cultural Explorations in Keri Hulme's The Windeater / Te Kaihau », Australian and New Zealand Studies in Canada 8 (1992).

travers une écriture proche de la science-fiction sont des éléments nouveaux.

En ce qui concerne la poésie, très peu de critiques y font référence dans leurs études. Comme pour les recueils de nouvelles, la poésie de Hulme fait l'objet de quelques articles de presse. Elizabeth Webby consacre quelques lignes au recueil The Silences Between (Moeraki Conversations), paru en 1982 :

> Her collection of poems, The Silences Between (Moeraki Conversations) includes one song which reappears in the novel and another which might well have, as it tells of Simon dancing. As in the novel, there is much subverting of conventions and breaking of boundaries, including those between literary genres. The collection can best be described as a discontinuous narrative or, if one wishes to be grander, a livre composé. [...] There are six 'Moeraki Conversations' set at the beach which, there named Moerangi, is the setting for Part II of The Bone People. Moeraki was also the place where one of the ancestral Maori canoes was wrecked, so the poems in these sections are particularly concerned with Maoritanga and interconnections between the past and the present, the natural, and human and the supernatural.[266]

Les connections entre le roman et d'autres œuvres, la discontinuité narrative, la représentation du temps et de l'espace (Moeraki et Moerangi), ainsi que de la relation qu'entretient l'humain avec le surnaturel sont des éléments qui seront développés dans les prochaines parties de ce travail. Dans une revue de presse sur le recueil Strands, paru en 1992, Bernard Gadd juge Keri Hulme comme une poète qui vaut la peine d'être (re)découverte. Comme les critiques des recueils de nouvelles, il remarque le peu d'intérêt qu'ont suscité les poèmes de Hulme[267] et décrit ceux-ci comme une série de collages :

> Hulme employs an array of familiar contemporary techniques if impressionistic collage: the swift glides from place to place, time to time, register to register, language to language (Maori and English), focus to focus, source to source if imagery allusion, and symbolism.[268]

Ces articles critiques témoignent d'une réception contrastée de l'œuvre de Hulme. Nous avons constaté que la critique s'est surtout concentrée sur le roman. L'objectif des chapitres suivants est donc d'analyser les nouvelles de Hulme. Les nouvelles sont une forme d'expression privilégiée en Nouvelle-Zélande et c'est également le cas chez Hulme, qui

266 Elizabeth Webby, « Keri Hulme: Spiralling to Success », Meanjin, Vol.44. 1989, p. 20-1.

267 Bernard Gadd, « Strands by Keri Hulme », World Literature Today, Vol.67, No.2, (1993), p. 452: http://www.jstor.org/stable/40149316 , (Site consulté le 8/07/2015) : « Keri Hulme is internationally better known for her Booker Prize-winning novel The Bone People (1983) and for her short stories than for her poetry. »

268 Bernard Gadd, ibid., p. 452.

aborde certaines thématiques de façon plus percutante et plus incisive que dans d'autres textes.

Dans les deux chapitres de cette première partie, nous avons vu l'importance du lien entre l'humain et la nature, un lien qui existe dans la culture maorie depuis l'arrivée des Polynésiens de l'Est en Nouvelle-Zélande. Ce lien est abordé par les auteurs maoris lors de la renaissance maorie et par Keri Hulme ; c'est ce que nous allons voir dans la deuxième partie de ce travail, qui a pour objectif d'analyser l'écriture de la nature dans les textes courts de Keri Hulme.

Deuxième partie :

L'écriture écopoétique de Keri Hulme

> I am enamoured of my country – I love it – and I live within fifty yards of the sea at Okarito. I actually write poems to the land. Be reassured most of them don't get published. Still, when I'm travelling, I karanga to rivers, I call out to rivers, particularly those that are important to my tribe.[269]

269 Keri Hulme et Gerry Turcotte, « Reconsidering the bone people », Australian and New Zealand Studies in Canada 12 (1994), p. 140. « Karanga » signifie « invoquer ».

À partir des années 1960 aux États-Unis, il n'était plus possible d'ignorer la multitude de problèmes environnementaux causés par l'activité humaine sur terre. C'est à ce moment qu'est née une conscience écologique. L'écopoète Robert Hass propose la parution de Silent Spring, de Rachel Carson, en 1962, comme marqueur temporel de cette prise de conscience écologique. Les autres marqueurs importants furent 1969, date de la parution de Earth House Hold, de Gary Snyder et 1973, date du vote de la loi sur la protection des espèces en danger aux États-Unis (« The Endangered Species Act »). Pour Hass, c'est à ce moment que l'usage du terme « écologie » se répand :

> The time had clearly come to reexamine our conceptions of nature and our behaviors around it. It's also around that time that the term "ecology," which had been a fairly obscure branch of biology, came into common use.[270]

En réponse à la crise environnementale, des chercheurs universitaires aux États-Unis ont élaboré une approche littéraire qu'ils ont nommée l'écocritique. Employé pour la première fois en 1978 par William Rueckert, ce terme désigne l'étude de la littérature environnementale. L'écocritique est née au milieu des années 1980 et a véritablement été reconnue comme un mouvement à partir de 1992, date de la première réunion des membres de l'Association de l'étude de la littérature et de l'environnement (« Association for the Study of Literature and Environment » ; ASLE). Dans l'introduction à sa sélection de textes écocritiques fondateurs, Cheryll Glotfelty définit l'écocritique de la manière suivante :

> Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies.[271]

À la suite de ce recueil pionnier, de nombreux ouvrages parurent dans le domaine des études environnementales, comme par exemple Ecocriticism, en 2004, où Greg Garrard reprend la définition de Glotfelty, tout en insistant sur la dimension politique de cette approche :

---

270 Robert Hass, Angela Hume, « Imagining Ecopoetics: An Interview with Robert Hass, Brenda Hillman, Evelyn Reilly, and Jonathan Skinner », ISLE, Interdisciplinary Study in Literature and Environment, Vol.4, No.19 (2012), p. 757.

271 Cheryll Glotfelty, « Introduction », The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology, in Ch. Glotfelty et H. Fromm (eds.), Géorgie, PU de Géorgie, 1996, p. xviii.

> Ecocriticism is, then, an avowedly political mode of analysis, as the comparison with feminism and Marxism suggests. Ecocritics generally tie their cultural analyses explicitly to a 'green' moral and political agenda.[272]

Pour nous, l'écocritique est une approche qui a pour objectif de discerner, de définir et d'analyser une écopoétique dans les textes littéraires. Le préfixe « eco » vient du Grec oïkos et signifie « maison », tandis que « poétique » est à comprendre comme « une pratique de ». Pour définir l'écopoétique, il convient de s'appuyer sur certaines réflexions émises par ceux qui la pratique : les écopoètes. L'article de Angela Hume, « Imagining Ecopoetics », est le fruit d'une réflexion menée par quatre écopoètes américains interviewés ensemble lors d'une conférence littéraire intitulée « Geography of Hope », qui s'est tenue en 2011, en Californie du Nord. Cet article nous intéresse particulièrement dans la mesure où il propose des éléments de définition de l'écopoésie, mais aussi de l'écopoétique,[273] par ceux pour qui l'écopoésie est une manière de militer pour la protection de l'environnement. Dans l'article, écopoésie et écopoétique désignent la poésie qui traite du lien, ou de la rupture du lien entre l'humain, le non-humain et l'environnement dans la littérature contemporaine : « Ecopoetics, or ecopoetry, evokes a whole picture of the relationships between the human and the nonhuman. »[274]

Comme le dit la poète Brenda Hillman, l'écopoésie est une réaction des poètes à la crise environnementale contemporaine et contient une dimension éthique. Evelyn Reilly, elle, voit l'écopoétique comme une manière de repenser la place de l'humain dans l'environnement, une tendance propre au contexte de crise environnementale contemporaine.[275] Dans leur définition, les écopoètes se sont demandé si l'écopoésie doit se concentrer sur l'environnement à échelle locale, ou si au contraire, il s'agit de développer une perspective globale. Pour eux, il est important de connaître l'endroit dans lequel on vit, ainsi que les

---

272 Greg Garrard, Ecocriticism, 2004, Londres, Routledge, 2007, p. 3.

273 Dans l'article, Angela Hume emploie les termes « ecopoetics » et « ecopoetry » de manière interchangeable. En français, « ecopoetry » se traduit par « écopoésie » et peut effectivement désigner la poésie. En revanche, nous traduisons le terme « ecopoetics » par « écopoétique » et il peut s'employer pour d'autres formes littéraires comme la nouvelle ou le roman.

274 Angela Hume, « Imagining Ecopoetics: An Interview with Robert Hass, Brenda Hillman, Evelyn Reilly, and Jonathan Skinner », ISLE, Interdisciplinary Study in Literature and Environment, Vol.4, No.19 (2012), p. 753.

275 Evelyn Reilly, Angela Hume, ibid., p. 755 : « For me, ecopoetics is a way of thinking that can run through many different kinds of poetry. […] But I often detect the ecopoetic in work that has no such intention, but which is colored by an ambient ethos of reframing the human within the ecological. »

problèmes environnementaux que l'on y trouve. Une conscience écologique et même un investissement militant sont indissociables de la pratique poétique. Ceci dit, Reilly pense que l'écopoésie ne se concentre pas exclusivement sur le local : « I think the ecopoetic can embrace both the local and the cosmic. »[276]

En ce qui concerne l'émergence de cette poésie, les poètes interviewés s'accordent pour concevoir l'écopoésie comme une évolution de la poésie de la nature, Nature poetry, qui existe depuis bien avant la crise environnementale.[277] Pour eux, la Nature poetry désigne aussi bien la poésie chinoise et japonaise classiques que celle des Romantiques anglais du XIXème siècle. La Nature poetry est également présente dans les textes des auteurs américains Henry David Thoreau, John Muir et Walt Whitman. La dimension écopoétique d'un texte n'existe donc pas uniquement dans la poésie. Avec Walden; Or Life in the Woods, paru en 1854, H. D. Thoreau est considéré comme l'un des premiers auteurs à faire part de son expérience dans les bois à travers une écriture que l'on pourrait qualifier d'écopoétique. Pour lui, la nature est poésie vivante :

> The earth is not a mere fragment of a dead history, stratum upon stratum like the leaves of a book, but living poetry like the leaves of a tree, which precede flowers and fruit, - not a fossil earth, but a living earth; compared with whose great central life all animal and vegetable life is merely parasitic.[278]

Selon Marie-Christine Agosto, l'écriture de Thoreau reflète cette vision de la terre comme poésie vivante et foisonnante, comme il l'a longuement et minutieusement observée en forêt :

> Le travail sur les mots, les sonorités, l'étymologie, la phonologie, les onomatopées, auquel se livre Thoreau, découle de cette volonté d'être en phase avec le flot créatif du réel. Son écriture n'est métaphorique [...] que pour autant que la métaphorisation soit inévitable dans le processus de représentation. [...] surtout, il tente de réaliser le rêve du poète de parvenir à l'adéquation exacte du signifiant et du signifié.[279]

---

276 Evelyn Reilly, Angela Hume, ibid., p. 764 ; « For a while, I was taken by the work of the artist Vija Celmins, who does oil paintings of things like the surface of the ocean and the Milky Way. I find it helpful to write from that kind of place, to see if poetry can take in geological or evolutionary time, or even astronomical space. This is the part of ecopoetics that tries to frame the human species within the largest "natural" perspective. »

277 Angela Hume, ibid., p. 757 : « And so, Bob, while an ecopoetics may be a kind of "nature poetry" reframed or reconceived, it is still very much rooted in the soil of the earlier practices and of Romanticism. »

278 Henry David Thoreau, Walden; Or, Life in the Woods, (1854), Boston, Beacon Press, 1997, p. 289.

279 Marie-Christine Agosto, « La liberté du cyprès ou le superflu chez H. D. Thoreau », in Gaïd Girard (ed.), Le superflu, chose très nécessaire, Rennes, PUR, 2004, p. 40.

Cette analyse montre le désir de Thoreau de calquer les rythmes de la nature et de s'approcher au plus près des éléments naturels à travers l'écriture. C'est cela que nous nommons l'écopoétique. La dimension écopoétique qui se dégage d'un texte littéraire comme celui de Thoreau se rapproche beaucoup de la géopoétique du poète écossais Kenneth White (1936-). Tout au long de sa vie, Kenneth White a élaboré une autre façon de voir le rapport de l'humain à la terre, qu'il a nommée la géopoétique. La géopoétique, champ pluridisciplinaire où se croisent littérature, science et philosophie, est une façon de concevoir le monde plutôt qu'une approche littéraire avec des codes spécifiques. White la définit comme la recherche d'un langage pour exprimer une relation renouvelée à la terre :

> Pour décrire ce champ, on pourrait dire qu'il s'agit d'une nouvelle cartographie mentale, d'une conception de la vie dégagée enfin des idéologies, des mythes, des religions, etc., et de la recherche d'un langage capable d'exprimer cette autre manière d'être au monde, mais en précisant d'entrée qu'il est question ici d'un rapport à la terre (énergies, rythmes, formes), non pas d'un assujettissement à la Nature, pas plus qu'un enracinement dans un terroir. […] Il s'agit d'un mouvement qui concerne la manière même dont l'homme fonde son existence sur terre.[280]

Dans cette perspective, une exploration de l'espace est indispensable à la pratique géopoétique :

> […] avant tout il s'agit d'approfondissement et d'expansion, il s'agit d'expérimenter, pas à pas, passage après passage, la sensation de la vie sur terre, d'exprimer une conception du monde, et d'indiquer le rapport le plus dense, le plus subtil possible entre l'esprit humain et le chaosmos. C'est tout cela qui est en jeu dans l'art plastique géopoétique.[281]

L'objectif de notre deuxième partie est de montrer l'existence d'une écriture écopoétique dans les textes de Keri Hulme. Cette écriture exprime le lien ou la rupture du lien entre l'humain et l'environnement. Pour ce faire, Hulme propose une exploration géopoétique du paysage néo-zélandais, qui sera analysée dans le troisième chapitre. La géopoétique dans l'œuvre de Hulme s'accompagne d'une réflexion écologique, analysée dans le quatrième chapitre. La représentation du lien ou la rupture du lien avec l'environnement existe de manière plus intense lorsque les nouvelles mettent en scène des personnages féminins et nous aborderons leur rencontre avec le vivant non-humain dans le cinquième chapitre.

---

280 Kenneth White, « Préface », Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique, Paris, Grasset, 1994, p. 11-2.

281 Kenneth White, ibid., p. 121.

Chapitre 3 / Une géopoétique néo-zélandaise

Ce chapitre a pour objectif d'étudier la dimension géopoétique de l'écriture de Keri Hulme. Le chevauchement constant entre l'imaginaire occidental et maori ainsi que la référence aux ossements des ancêtres sont une manière de conserver la mémoire du passé pré-colonial. Nous pensons que la géopoétique de Keri Hulme se définit comme une exploration du passé inscrit dans le paysage. L'auteure fait allusion à la tradition maorie dans ses descriptions des paysages et nous verrons en quoi ils peuvent être qualifiés de paysages-palimpsestes. La recherche de refuges terrestres et aquatiques dans ce paysage-palimpseste est une manière pour l'auteure d'exprimer « la sensation de la vie sur terre »,[282] ce que nous analyserons ensuite, avant de passer à l'étude de l'imaginaire de l'île. Rappelons que dans la conception océanienne de l'île en réseau telle que nous l'avons vue chez Epeli Hau'ofa, il est fondamental de garder un lien avec les ancêtres. Nous verrons comment la manière pour Hulme de concevoir l'île se rapproche et s'éloigne à la fois de cette pensée océanienne.

3.1. Vivre dans l'île

Les textes de Keri Hulme font prendre conscience d'un paysage néo-zélandais où une multitude d'existences se sont enchevêtrées au fil des années :

> For instance, you early get to know there are layers – strata of names and events that affect one another, interweavings of people from all round the planet.[283]

Pour Hulme, les couches empilées ne font pas que se superposer, mais ont un impact les unes sur les autres. Cela est particulièrement vrai dans un contexte postcolonial, comme nous

282 Kenneth White, ibid., p. 121.
283 Keri Hulme et Robin Morrison Homeplaces, Three Coasts of the South Island of New Zealand, Auckland, Hodder and Stoughton Ltd, 1989, p. 62.
Texte par la suite cité par l'abréviation Homeplaces.

allons le voir. Cet « entrelacement de gens » (« interweavings of people ») donne lieu à différentes appréciations du paysage, comme le rappelle Alain Corbin :

> Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré. Évacuons donc, ici, la notion d'objectivité. L'appréciation individuelle peut se référer à une lecture collective. Toute société a besoin de s'adapter au monde qui l'entoure. Pour ce faire, il lui faut continuellement fabriquer des représentations du milieu au sein duquel elle vit. […] Pour revenir à notre définition, le paysage est donc une lecture ou, le plus souvent, un entrelacs de lectures dont la diversité peut susciter le conflit.[284]

Selon Corbin, un paysage ne peut jamais se définir de manière objective. Le paysage est soumis à une lecture et à une interprétation de celui qui l'observe, qui peut adhérer à la construction culturelle qui en a été faite, ou qui peut être différente. Michel Collot rejoint l'idée que la lecture du paysage est subjective. Dans La pensée-paysage, il s'interroge sur l'expérience sensible du paysage, qu'il considère comme un phénomène, ouvert à une étude phénoménologique, un champ qui écarte volontairement toute objectivité : « […] je considérerai donc le paysage comme un phénomène, qui n'est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue. »[285] Il n'y a un paysage que s'il y a sujet pour le percevoir, un sujet qui est « plongé dans un milieu ambiant »[286] et réceptif à un « emboîtement de perspectives partielles, qui se modifient et se complètent à mesure que notre point de vue se déplace. »[287]

3.1.1. Quelques rappels géographiques

Tous les récits de Keri Hulme se déroulent en Nouvelle-Zélande et la plupart d'entre eux se situent sur l'île du Sud. Comme nous l'avons dit dans notre premier chapitre, la Nouvelle-Zélande est formée de plusieurs îles. Les deux îles principales, l'île du Nord et l'île

284 Alain Corbin, « Comment l'espace devient paysage », L'homme dans le paysage, Paris, Textuel, 2001, p. 11-13.
285 Michel Collot, La pensée-paysage, Paris, Actes Sud, 2011, p. 18.
286 Michel Collot, ibid., p. 22.
287 Michel Collot, ibid., p. 22.

du Sud, s'étendent sur environ 1600 kilomètres. En Maori, l'île du Nord s'appelle Te Ika-a-*Māui* ; « le poisson de Maui », et l'île du Sud Te Ika Pounamou, l'île de la néphrite, une variété de jade (« greenstone »). Les grandes villes qui attirent la population, comme Auckland et Wellington (la capitale), sont situées sur l'île du Nord. L'île du Sud est démographiquement moins peuplée et géographiquement plus variée, avec une surface montagneuse et escarpée, des sommets atteignant plus de 3000 mètres d'altitude, ainsi que des terres vallonnées et des plaines. Elle correspond au « bon modèle de l'île océanienne » selon les Polynésiens, que définit le géographe Joël Bonnemaison. En effet, elle possède un rivage et une montagne :

> Le bon modèle de l'île océanienne, c'est une « île haute », formée d'un rivage et d'une montagne. [...] Les îles-montagnes, aux côtes fermées, abruptes et sans « havre », sont pour cette raison perçues en Océanie comme des prisons qui portent leurs habitants au désespoir : elles sont tout autant difficilement habitables que les îles-rivages. À chacune il manque l'un des termes de la bipolarité insulaire : une « bonne île » est une montagne entourée d'un rivage qui peut servir de port. Grâce à ce « bon rivage », la rupture avec le reste du monde est moins abrupte. Grâce à la montagne, elle dispose d'une profondeur intérieure qui lui permet une certaine diversité.[288]

Dans la tradition polynésienne, certains éléments du paysage sont chargés d'une forte spiritualité. Ainsi, une île sur laquelle se trouve une montagne possède un important potentiel spirituel et mythologique. Interdite aux humains, la montagne sacrée est le lieu de résidence des dieux et des morts.

Dans un poème de Keri Hulme qui inaugure le recueil Strands (1992), l'auteure rappelle la position géographique de la Nouvelle-Zélande :

> My house lies
> equidistant between Antarctica and Australia:
> I can't hear a call from either
> but a thousand miles a thousand years away
> a wave rises in Hawaiki-nui Hawaiki-pamamao
> and breaks here[289]

Dans cette strophe, Hulme fait référence à l'arrivée des Polynésiens en

288 Joël Bonnemaison, « Vivre dans l'île, une approche de l'îléité océanienne », Espace géographique, Vol.19-20, No.2 (1990), p. 121.

289 Keri Hulme, « Fishing the Olearia Tree », Strands, Auckland, PU d'Auckland, 1992, p. 14. Texte cité par la suite par l'abréviation « FOT ». Le poème complet complet apparaît en annexe, voir page 390.

Nouvelle-Zélande, naviguant au départ d'Hawaiki à bord de canoës. Ici, la Nouvelle-Zélande comme terre natale est localisée sur la carte géographique à égale distance entre l'Antarctique et l'Australie. Dans le passage suivant, le chez soi a aussi une existence dans l'imaginaire, qu'il nourrit :

> A homeplace can be tiny - or range over hectares, fathoms, miles.
> It is not necessarily just situated in the here & now.
> It may contain the myriad creatures of earth and heaven.
> Ideally, it is heaven, and storehouse, and treasures hoard; shelter for your family, your guests and yourself, a source of learning and entertainment; the home where you are at ease in your most intimate moments, and assuaged in your griefs when they happen.
> And, not least or last for me, it always contains room for your dreams. (Homeplaces, 120)

Dans cette citation, une tension apparaît entre un espace que l'on peut concevoir en termes d'hectares et de kilomètres et un espace imaginaire qui peut abriter une population de créatures fantastiques. Ces créatures qui peuplent les paysages néo-zélandais sont issues de l'imaginaire à la fois occidental et maori. En les intégrant dans le paysage néo-zélandais, Hulme inscrit ainsi le chevauchement de deux conceptions différentes du paysage : celle de l'imaginaire occidental et celle de l'imaginaire polynésien des peuples premiers du Pacifique. Cet assemblage des imaginaires est un élément central de l'écriture de Hulme, comme nous le développerons par la suite.

3.1.2. Le paysage-palimpseste

Ce qui distingue une écriture géopoétique d'une autre est peut-être, de prime abord, la sensibilité de l'auteur pour la nature, plus particulièrement celle qui l'entoure au moment de l'écriture. Dans un contexte postcolonial, les auteurs sont peut-être plus sensibles au fait que certains endroits aient été renommés lors de la colonisation. Aujourd'hui, différents noms se superposent dans le paysage néo-zélandais :

> It was the year I learned about sequences of names, too, because Fish Reef had been Takiamaru before it was Fish Reef, and the beach I'd always thought of as King and Queen was originally Paitu [...]. And much earlier, Waitaha must've recognised the beaches and reefs and rocks and islands by still other names, most of them now lost. Layers of people, layers of names, lost...[290]

290 Keri Hulme, « Okarito and Moeraki », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Wellington, Port Nicholson Press, 1987, p. 2.

Lors de la colonisation, renommer certains espaces dans la langue du colon était une manière de s'en emparer :

> To name a place is to announce discursive control over it by the very act of inscription, because through names, location becomes metonymic of those processes of travel, annexation and colonization that effect the dominance of imperial powers over non-european world. The control over place that the act of naming performs extends even to an ecological imperialism in which the fauna, flora and the actual physical character of colonized lands changes under the pressure of the practical outworking of the European concern with property: enclosure, agriculture, importation of European plants and weeds; the destruction of indigenous species; possibly even the changing of weather patterns.[291]

Différentes couches se superposent alors dans l'espace colonisé lorsque les noms originaux sont remplacés par d'autres noms. Ces endroits sont renommés dans une langue étrangère, celle du colonisateur. Le nom de chaque lieu contient une charge sémantique plus ou moins forte et le fait de renommer est une manière d'annuler et de transformer cette charge sémantique. Pour le pouvoir colonial, il s'agit d'une manière d'exercer davantage de contrôle. Ainsi, les noms des grandes villes furent changés : Tamaki-makau-rau est devenu Auckland et Otakou est devenu Dunedin, le nom gaélique d'Edimbourg. Les noms maoris des petites villes ont été conservés. Les nouveaux noms britanniques, eux, renforcent l'appartenance anglo-saxonne de ces villes et ainsi la présence coloniale dans le pays. Pour Ashcroft, Griffiths et Tiffin, l'usage de la langue du colonisateur pour décrire l'environnement local crée, au sein de la langue, un décalage et une inadéquation entre le signifiant (le mot) et le signifié (le lieu).[292]

En plus d'être renommés, certains endroits portent la trace de la colonisation. Dans Homeplaces, par exemple, Hulme fait allusion aux modifications du paysage, avec une référence à l'obélisque qui a été érigé à Okarito :

> There is a new layer of names on the coast of course. The first Pakeha known to have named anything arrived offshore in the seventeenth century. Okarito, and the surrounding Southern Alpine chain, is probably the place that Abel Janzoon Tasman described as 'a land uplifted high'. The obelisk at the Youth Hostel corner commemorates it so, anyway. The obelisk is a horrible concrete structure, white and stark and phallic. It pays due tribute to pioneers and

291 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, Key Concepts in Post-Colonial Studies, 1998, Londres, Routledge, 2007, p. 161-5.

292 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, ibid., p. 162 : « A sense of displacement, of the lack of fit between language and place, may be experienced by those who possess English as a mother tongue or by those who speak it as a second language. In both cases, there appears to be a lack of fit between the place described in English and the place actually experienced by the colonized subject. »

> war dead and Tasman. Women and children, and Maori of any kind, are left out. (Homeplaces, 11)

L'obélisque en béton est décrit avec trois adjectifs (« white and stark and phallic ») qui peuvent aussi qualifier le colon britannique. En effet, le blanc (« white ») évoque sa couleur de peau, la rigidité (« stark ») rappelle peut-être son austérité et la forme phallique (« phallic ») fait référence à sa masculinité et sa virilité. Dans cette citation, Keri Hulme insiste sur le fait que d'autres habitants ; femmes, enfants et Maori, sont absents, et ne sont donc pas reconnus.

Le paysage renommé et modifié que décrit Hulme peut être comparé au palimpseste, un parchemin dont la première écriture a été grattée ou lavée pour faire place à un nouveau texte :

> Think of writing – a palimpsest, a parchement where earlier layers of writing of whatever nature were scraped off and replaced by whatever scribes of the time thought more important. Again and again …
> For me, layers equal a stratigraphy of time – and, especially, of the layering of memories.[293]

La première inscription qui n'est pas totalement effacée réapparait et laisse ce que Sarah Dillon nomme une trace spectrale (« ghostly trace »[294]). Dans certains textes de la littérature postcoloniale, il est commun de trouver une comparaison entre la terre et le palimpseste.

Chez Keri Hulme, le paysage-palimpseste est une source d'inspiration géopoétique. Les noms maoris stimulent en effet l'imagination de l'auteure, qui leur confère une dimension presque sacrée :

> But this land bears humans uneasily, and quickly eradicates our home places. Aside from descendants, mongrel like myself, or otherwise, there is so little evidence of nearly a millenium of Maori occupation.
> Yet, while we are here, the ancient given names continue, and empower. (Homeplaces, 10-1)

La stratification linguistique, qui concerne la nomenclature, se double d'une stratification de la terre, comme nous allons le voir. Hulme décrit les paysages-palimpsestes de l'île du Sud dans l'un des poèmes extraits de The Silences Between (Moeraki Conversations). Il s'agit de son premier recueil de poèmes, paru en 1982, soit deux ans avant

293 Keri Hulme, « Layering », Te Karaka 55, 2012, p. 7 , http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka55.pdf (Site consulté le 07/08/14).
294 Sarah Dillon, The Palimpsest, Literature, Criticism, Theory, Londres, Continuum, 2007, p. 12.

la sortie de The Bone People en Nouvelle-Zélande. Comme le titre l'indique, l'alternance entre les silences et les conversations structure ce recueil, dans lequel Hulme aborde des thèmes que l'on retrouve tout au long de son œuvre, comme le rapport à la terre, aux ancêtres et à la création littéraire. Sur la couverture du recueil figure une photographie de Robin Morrison, avec qui Keri Hulme avait déjà collaboré dans l'écriture de l'ouvrage Homeplaces: Three Coasts of the South Island. La photographie sur la couverture de The Silences Between (Moeraki Conversations) représente une plage, avec au premier plan l'écume des vagues qui s'étale sur le sable et au fond, des rochers et des falaises. Il s'agit probablement d'une plage à Moeraki.

Les strates du paysage sont mentionnées dans l'une des conversations du recueil, où le personnage du poème dépose des graines et espère qu'elles germeront. Or, en creusant la terre, il découvre aussi un espace stratifié qui contient des bribes du passé :

> 'You digging another hole for the dunny?'
> Yeah, breathing hard and stabbing the earth
> on the safe fringes
> sand and more sand and shovel and aching
> and suddenly soot
> calcined shells and broken fishjaws browned
> by hundred on hundred still years
> underground, and on the iron edge
> a flake of flint chipped in deliberate small notches
> long as my finger. Don't touch!
> 'Hey, it's sharp!'[295]

La terre est poignardée (« stabbing the earth ») à coups de pelle. Des fragments de silex qui s'écaillent sont semblables à des lames bien aiguisées (« 'Hey, it's sharp!' »). La scène ressemble à un combat entre l'humain et la terre. L'allitération du son [fl] dans « a flake of flint » évoque le son d'un animal blessé qui siffle et qui tente de se défendre. De plus, une trace du passé ressurgit de manière inattendue et révèle la présence humaine, grâce aux artefacts qu'il a laissés derrière lui (« flint »). Les premiers habitants durent apprendre à se servir du silex pour survivre. Ici, le paysage contient des vestiges de l'humain, des traces qui contribuent à stratifier l'espace et à le transformer en palimpseste. L'espace-palimpseste possède ce que Sarah Dillon considère comme un pouvoir spectral (« spectral power »[296]). En

295 Keri Hulme, The Silences Between (Moeraki Conversations), Auckland, PU d'Auckland, 1982, p. 15. Texte par la suite cité par l'abréviation SBMC.

296 Sarah Dillon, ibid., p. 13.

resurgissant, la première couche du parchemin a le pouvoir de changer la vision que nous avons du passé.

Malgré le processus de colonisation qui efface et remplace les noms des différents lieux qui composent un paysage, il est possible de se ré-approprier l'espace. Les habitants de l'île du Sud se sont re-emparés des lieux au fil du temps. C'est à ce moment qu'apparaissent des noms mystérieux qui ne sont pas inscrits sur les cartes officielles :

> Names are always loaded. And they're not always obvious, known. For instance, to get to 'the village' as Okarito is known locally, you go down The Forks-Okarito Road. You cross over Zala's Creek, and Cemetery Creek on your way in, 13 kilometers past the turnoff from State Highway 6. You'll find all that on maps. What you won't find on maps are the names the residents have for places, names that turn ordinary conversation cryptic and strange. Names like Gumboot Corner, and Strawberry Cutting, and Billy's Hill. And the Big Pakihi, and Hulme's Mistake. (Homeplaces, 11)

Ici, Hulme mentionne des noms de lieux qui figurent sur les cartes et d'autres, plus intimes, que seuls les habitants d'Okarito connaissent.

Enfin, une autre manière d'aborder la stratification du paysage dans la poésie de Hulme se fait à travers les nombreuses références aux ossements. Dans la tradition maorie, ils sont essentiels, car ils témoignent de la présence des ancêtres sur les terres. Par exemple, le poème « Silence...on another marae », extrait du recueil The Silences Between (Moeraki Conversation), souligne la continuité entre les générations qui se succèdent. Le narrateur de ce poème tente de répondre à la question posée par l'auteur, poète et dramaturge maori Rowley Habib (1933-), « Where are your bones? » :

> E nga iwi o ngai tahu
>
> (for Rowley Habib, who asked the question)
>
> Where are your bones?
>
> **My bones lie in the sea**
>
> Where are your bones?
>
> **They lie in forgotten lands**
> **stolen, ploughed, and sealed**

Where are your bones?

On southern islands
sawed by discovering winds

Where are your bones?

Whisper:
Moeraki: Purakanui: Arahura:
Okarito: Murihiku: Rakiura...

Where are your bones?

Lying heavy on my heart

Where are your bones?

Dancing as songs and old words in my head
deep in the timelessness of mind

Where are your bones?

Here in my gut
strong in my legs walking
knotting my fists
but

Where are your bones?

Aue!
My bones are flour,
ground to make an alien bread...[297]

Le poème contient deux types de réponses à la question « Où sont tes / vos ossements ? », qu'il conviendrait de traduire de manière plus approrpiée par « Qui sont tes / vos ancêtres ? », ou encore « Où sont les ossements de tes / vos ancêtres ? ». Rappelons que la lignée généalogique (whakapapa) est chère aux Maori et qu'ils considèrent leur existence comme le prolongement de celle-ci. Ils sont ainsi rattachés à leurs ancêtres et préservent leur mémoire. La mémoire des anciens renforce donc l'existence du vivant, comme en témoigne la réponse « **Here in my gut / strong in my legs walking / knotting my fists** ». Cependant, au fil de ces réponses, le lecteur constate l'inquiétude de celui ou celle dont les réponses traduisent une peur de perdre son identité. La question qui est sans cesse répétée indique que les réponses sont multiples, car les ossements sont dispersés et égarés. Les espaces

297 Keri Hulme, « Silence … on another marae », SBMC, p. 25-6. La typographie en caractère gras et l'espacement des vers respectent la typographie initiale du poème.

typographiques sont une manière d'accentuer le fait que les os sont éparpillés. Le poète ne sait pas exactement où se trouvent les ossements de ses ancêtres et par conséquent, où sont ses propres racines. Dans ces conditions, la mémoire des ancêtres semble difficile à transmettre. Le fait de répéter la question indique l'absence de réponse satisfaisante, mais également le manque d'attention portée à la question. Cela fait peut-être allusion au manque de reconnaissance de la culture maorie en Nouvelle-Zélande.

Dans la deuxième réponse, on ne sait pas si le deuxième vers caractérise les os ou les terres (« **They lie in forgotten land / stolen, ploughed, and sealed** »). S'il s'agit de la terre, elle a été malaxée, malmenée et volée. Au fil du temps, les os ont été recouverts, ensevelis et rendus inaccessibles. Le mot « sealed » souligne ce processus, mais aussi le fait que la terre a été marquée d'un sceau, celui du colon, qui officialise et trace des frontières. S'il s'agit des ossements, ces vers peuvent faire allusion au commerce lucratif de têtes embaumées qui vit le jour pendant l'ère coloniale. Gardées précieusement comme vestiges des ancêtres par les Maori, de nombreuses têtes tatouées furent volées pour être vendues en Europe. Elle furent ensuite exposées dans des musées. En 2010, l'Assemblée Nationale française a voté la restitution de seize têtes maories momifiées.[298]

Les deux derniers vers du poème sont encore plus perturbants. Comme la terre a subi des agressions, les os sont moulus, pulvérulents et deviennent une farine qui produit un pain étranger (« alien bread ») pour celui qui le mangera. La référence au fait de manger fait peut-être allusion au cannibalisme, mais avec un renversement de cette pratique, dans le sens où ce sont les colons qui, en s'appropriant les terres, se nourrissent de ce qui reste du corps humain. Le poème semble suggérer que si personne ne se soucie de poser ou de répondre à la question « Où sont les ossements des ancêtres ? », il naîtra alors un sentiment d'être étranger à sa terre natale.

Dans ses textes, Keri Hulme fait appel à la métaphore du palimpseste et évoque les différents processus de stratification, ce qui montre une sensibilité particulière aux conséquences de la colonisation sur l'environnement. Lorsque les Européens achetèrent des

298 Voir: http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Articles-2009-2012/La-France-restitue-20-tetes-maories-a-la-Nouvelle-Zelande/(language)/fre-FR (Site consulté le 1/03/2016).

terres sur lesquelles se trouvaient des cimetières maoris, les tribus se sentirent dépossédées d'une partie de leur mana, leur capital spirituel, car la présence des ancêtres enterrés rend les terres sacrées. Le poème sur les ossements perdus est une manière de conserver la mémoire d'un attachement à la terre ancestrale. On peut y voir une pratique géopoétique, qui ne se contente pas de regarder la surface du paysage, mais qui appelle à creuser la terre pour mieux connaître le passé et l'histoire coloniale, aussi douloureuse qu'elle soit. Cette quête de véracité entamée par le géopoète n'est pas son unique souci. L'exploration du paysage est également l'occasion d'y chercher refuge.

3.2. La recherche du refuge et de la rêverie

3.2.1. Entre terre et mer

Dans le poème « Pa mai to reo aroha », du recueil The Silences Between (Moeraki Conversations), le poète décrit une plage en intégrant des images du refuge. La première strophe du poème décrit le mouvement des algues dans la mer : « It falls and rise, breathing with the water », tandis que la deuxième strophe commence par « On the beach », ce qui indique le passage de la mer à la plage. Ce va-et-vient constant entre la mer et la terre est présent tout au long du poème et donne lieu à une opposition entre les deux éléments, où la mer prédomine. Le mot « sea » apparaît neuf fois dans tout le poème, contre six fois pour le mot « cliff ». Les falaises ont des lignes tranchantes, qui se prolongent par des buissons d'épines :

> The thornbushes along the
> tops slant away from the sea. They are
> shaved and trimmed and wounded by the
> wind. (SBMC, 5)

Les buissons, qui font face à la mer, sont maintenus en ordre (« trimmed ») par le vent, qui les malmène (« wounded by the wind »). Le vent s'allie à la mer et contribue à cette sorte

de bataille qui se forme entre la mer et la terre. Cette confrontation entre les deux matières est évoquée vers la fin du poème :

> I watch the waves wage their long war
> against the land, the land her long
> resistance. (SBMC, 7)

La falaise, vaincue, cède une partie de ce qui la constitue : « A small piece of clay breaks off the/ cliff and falls into the sea » (SBMC, 8). Dans ce vers comme dans toute l'œuvre de Hulme, l'écriture s'intéresse aux éléments de la terre qui sont en mouvement. Constamment, l'auteure rappelle que rien n'est statique, rien ne dure :

> The world is always changing, humans are temporary, and when you live on a beach you recognize that. Especially here, in this house built over a river bank. Okarito is right next to the crack between the Austronesian crust plate and the New Zealand one. It is a world of transition and being here makes me know that.[299]

La mer s'immisce entre les roches en y formant des mares secrètes (« secret pools »). L'eau (avec la pluie) domine l'espace avec violence : « sea smashes in / against twin-armed Tikoraki » (SBMC, 7), « Great waves, crests streaming / back in long white drifts, explode against the little island » (SBMC, 7). Après la tempête, l'eau parvient à creuser la plage :

> Yellow foam scums the beach. Rain drives
> down, and Matuatiki swells, carving
> curving braids in the sand. (SBMC, 7)

La pluie a laissé la trace de son passage. Ainsi, ces marques sont comparables à des gravures (« carving »). À la fin du poème, l'élément liquide a gagné, comme en témoignent les victimes qu'il dépose sur la plage : « In the tideline, the broken body of a / gull. Empty crabshells. The long / wrecked tentacles of kelp » (SBMC, 8). Non seulement la mer prime de façon évidente sur la côte, mais elle est également omniprésente dans le sommeil des humains : « […] Then we go to sleep in / the narrow cupboard bunks, and the / sea has all our dreams » (SBMC, 6). Ces derniers vers peuvent signifier deux choses : la mer dérobe-t-elle tous les rêves de ceux qui habitent près d'elle ? Ou bien est-ce le rêveur qui ne peut rêver d'autre chose ? Ce vers pourrait être lu comme une sorte d'aveu que fait le poète, qui ne rêve que de la mer. Quoi qu'il en soit, ce poème témoigne de l'importance de la mer dans la vie des

299 Keri Hulme dans une interview donnée à Rima Morrell, dans Wasafari Magazine for Indigenous Literature, 1996. http://www.hunalight.com/kerihulme.htm (Site consulté le 13/05/2014).

habitants de la côte.

Les mouvements opérés quand les éléments de la terre et ceux de la mer s'entremêlent sont nécessaires à la création des espaces de vie et le déchaînement des éléments fait naître des creux. C'est donc grâce à la nature qui donne forme qu'une survie est possible à l'être humain ou à l'animal qui sait s'adapter. Dans le poème, il existe toutes sortes d'animaux : mammifères marins (la baleine), créatures marines (la pieuvre), mammifères terrestres (l'éléphant, le chat, le chien), oiseaux (les cormorans, pingouins, goéland), insectes (le pince-oreille, les mouches), crustacés (la coquille vide du crabe). En plus de l'animal qui prédomine dans le poème, il y a aussi des références à l'humain (la personnification « the woman sea », le « I » du narrateur, « child », « mother »). Le corps humain et le corps animal cherchent le repos dans l'antre de la nature. Par exemple, le pince-oreille tente de cacher son corps pour protéger sa couvée et s'adapter à la forme de la roche, arrondie par l'érosion :

> Once I found an earwig big as my
> thumb in the cliffs, moulding her
> body round her pale brood. (SBMC, 6)

Cette nécessaire adaptation à l'espace en se lovant contre ses œufs, dans un mouvement fœtal, est imitée par le narrateur, qui cherche aussi une position idéale contre la roche et qui compare cette recherche à celle d'un enfant cherchant à se blottir contre la mère : « I crouch against the claystone, like a child / huddling close to its mother » (SBMC, 7). Ce que l'on peut voir à travers ces exemples, c'est la nécessité de s'adapter à la forme des roches pour faire face à la mer et à la pluie et pour ne pas se laisser emporter par les courants. Pour habiter sur la plage de Moeraki, il faut savoir s'adapter à la nature pour y survivre.

La quête du refuge ne se limite pas aux milieux terrestres. L'exploration des espaces qui constituent l'île du Sud se fait également dans un endroit peu accessible à l'humain et empreint de mystère : le lagon.

3.2.2. « [C]an you make a map of waves? »[300] : la cartographie du lagon

« The lagoon is on the maps »[301] est la première phrase qui inaugure le long poème « Fishing the Olearia Tree », extrait du recueil de poèmes Strands. Ce poème fait référence à la carte géographique. La carte est une représentation à échelle réduite de la surface totale ou partielle du globe terrestre. Pour Rachel Bouvet, c'est l'outil indispensable de celui qui veut lire la terre :

> La géographie étant étymologiquement « l'écriture de la Terre », on comprend que la carte constitue dans ce domaine l'outil privilégié. Celle-ci semble bien être le médium qui convient le mieux à l'écriture de la Terre, en raison du lien iconique qui relie la configuration terrestre et son tracé, et de la rigueur scientifique qui permet de noter avec une grande exactitude la hauteur des collines, des montagnes et des volcans, la profondeur des lacs et des océans, les longitudes et les latitudes. Explorer le terrain, prendre des mesures, appliquer des conventions, tracer des lignes, des traits et des points de différentes couleurs, transcrire les toponymes, identifier l'échelle, consulter d'autres cartes : tels sont les gestes de la géographie et de la cartographie, initiant une écriture fondée sur le rapport à la Terre.[302]

Comme on le voit dans cette citation, la carte émane d'une volonté de transmettre des informations et suppose une série de transformations et de déformations, car la carte implique une « mise à plat ».[303] La création des cartes s'est intensifiée à la découverte de nouvelles terres lors des voyages à travers le monde. Par exemple, le géographe et mathématicien Gérard Mercator (1512-1594), s'est appuyé sur les travaux du géographe romain Claude Plotémée pour tracer sur une projection cylindrique la carte du monde en 1569. Ses travaux lui valurent d'être accusé d'hérésie, car sa science allait à l'encontre de la représentation des origines du monde formulées dans la Genèse. Avec les recueils de cartes, le terme « atlas » fut employé pour la première fois et ces recueils ont permis à de nombreux navigateurs de prendre le large. La carte rend possible une appropriation de l'espace. En effet, nommer et tracer, c'est s'approprier l'espace, comme nous l'avons vu plus haut.[304]

---

300 Keri Hulme, « Silence... oversears », SBMC, p. 38.
Dans ce poème, le narrateur quitte l'île du Sud pour se rendre sur l'île du Nord, un déplacement qui provoque le mal du pays.

301 Keri Hulme, « FOT », p. 14 :
« The lagoon is on the maps. Stars fall into its waters: wounded
fish shelter there. People live on its margins, and crabs. Boats
drift across the water-top, and over, the birds - »

302 Rachel Bouvet, « La carte dans une perspective géopoétique », La carte. Point de vue sur le monde, in R. Bouvet, H. Guy et É. Waddell (eds.), Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2008, p. 13.

303 Roger Brunet. « Un dessin du Monde », La carte mode d'emploi, Paris, Fayard/Reclus, 1987, p. 6-8.

304 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, Key Concepts in Post-Colonial Studies, ibid., p. 28 :

La carte offre à la fois un regard panoptique et synthétique. Or, dans « Fishing the Olearia Tree », l'espace est abordé d'une autre manière, qui laisse davantage de place aux perceptions sensorielles du narrateur. On peut voir qu'une réaction aux transformations de l'espace inhérent au processus de colonisation se fait à travers la mise en péril du fonctionnement de la carte géographique. Ce faisant, l'auteure offre une conception de la carte similaire à celle qui pourrait être conçue dans une perspective géopoétique, qui, selon Rachel Bouvet, permet « de remettre en cause les conventions, de questionner les dimensions référentielle, esthétique, sémiotique et subjective de la carte. »[305] La carte, omniprésente dans le poème de Hulme, est mentionnée dans la toute première phrase du poème : « The lagoon is on the maps » (« FOT, 9). Dans un premier temps, elle est à prendre en compte, puisqu'elle trace les frontières entre les habitats. Cependant, l'apparition du lagon au centre de la carte brouille les pistes, car il donne lieu à une autre dimension spatiale que la carte terrestre ne maîtrise pas ; celle de la profondeur. Par la suite, la carte est dissoute. Nous verrons comment, par conséquent, les frontières que la carte avait délimitées s'évaporent aussi. Commençons par voir les espaces que la carte a tracés.

Une précision géographique – déjà citée – (« My house lies/ equidistant between Antarctica and Australia ») souligne une volonté de se situer dans l'espace. De plus, le poète inclut une citation du topographe anglais William Camden (1551-1623)[306] : « 'the sea hath fish for everyone' ». Cette phrase établit un lien entre le poète et l'explorateur anglais, entre le passé et le présent. La référence intertextuelle place le texte de Hulme dans la continuité d'une tradition littéraire anglo-saxonne.

Le poète décrit également le lagon, un espace complexe à cerner, car il est composé de multiples recoins et de brèches. La profondeur y est irrégulière. Il est donc difficile d'en faire la topographie. Le lagon est aussi un espace de l'interstice, présent entre la mer et la terre. Il est hybride, parce qu'il possède les caractéristiques d'un lac, mais son eau est salée. Ce n'est

« The process of discovery is reinforced by the construction of maps, whose existence is a means of textualizing the spatial reality of the other, naming or, in almost all cases, renaming spaces in a symbolic and literal act of mastery and control. […] Maps also inscribe their ideology on territory in numerous ways other than place-names. The blank spaces of early maps signifiy a literal terra nullius, an open and inviting (virginal) space into which the european imagination can project itself and into which the European (usually male) explorer must penetrate. »

305 Rachel Bouvet, op. cit., p. 20.

306 Camden est l'auteur de Britannia (1610), une étude topographique et historique sur la Grande-Bretagne et l'Irlande ayant pour but de retranscrire la géographie des îles, ainsi que ses paysages.

pas un espace clos comme le lac, car la mer y rentre par ses brèches. Il s'étale entre terre et mer, permettant ainsi une dissolution des limites entre les deux éléments. Dans le poème, le lagon est au centre de la carte et il est sur la trajectoire des oiseaux migrateurs qui viennent s'y reproduire et y construire leurs nids. Berceau de la vie animale, il sert également de refuge vital pour les poissons : « Stars fall into its waters : wounded/ fish shelter there » (« FOT », 9).

Les habitants et les crabes autour du lagon, eux, sont décentrés, car ils vivent sur les bords : « People live on its margins, and crabs » (« FOT », 9). Les crabes, qui se déplacent de côté, rappellent ce décentrement. Le lagon est le foyer des animaux. L'humain, quant à lui, est en retrait, dans la marge. Le poète indique ici un espace naturel dénué de présence humaine et que l'humain y fait intrusion, sans véritablement y trouver une place. « Fishing the Olearia Tree » rappelle que l'humain n'est pas le mieux adapté à l'espace du lagon. Ceci dit, il ne manque pas de laisser des traces de sa présence, lorsqu'il balise le territoire :

> Somebody's been planting
> godpoles on the beach: they rise
> stark against the skyline.
> Well that's OK, to so mark
> your place […] (« FOT », 12)

Le poème est ponctué d'autres lignes droites et de formes géométriques qui dynamisent l'espace tout en traçant des frontières entre les territoires : « A dozen shags in a line » (« FOT », 11), « gorse-hedge » (« FOT », 12), « water's edge » (« FOT », 15), « fence-lines » (« FOT », 20), « my fence » (« FOT », 23). Le trait d'union est aussi omniprésent et dans les mots « gorse-hedge » et « fence-lines », il pourrait s'agir d'une métaphore visuelle soulignant la barrière horizontale et l'interdiction de la franchir.

La carte apparaît une deuxième fois pour indiquer la présence d'un arbre : « Yes, that tree is truly on the map » (« FOT », 10). Cet arbre sert de refuge aux oiseaux. La carte renseigne sur les lieux où vivent les animaux et non les humains. D'autres vers viennent troubler la conception spatiale et ainsi abolir les frontières entre l'intérieur (ce qui est sous le toit) et l'extérieur (les éléments de la nature) : « The lagoon is under my roof » (« FOT », 10) et « The black rocks are under my roof [...] » (« FOT », 12). Ici, il se pourrait que l'instance narrative ait changé. Il ne s'agirait plus de la parole d'un être humain, mais de celle d'un animal marin qui considérerait le lagon et les roches noires comme faisant partie de ce qu'il y

a sous son toit et de ce qui figure dans son espace de vie. S'il s'agit d'un narrateur humain habitant au bord du lagon, il dissout alors deux espaces, le dehors et le dedans, mêlant ainsi le connu et l'inconnu, l'espace clos et l'espace ouvert.

Le troisième usage du mot « map » est associé à une référence biblique et à une citation de l'Ecclésiaste. Le narrateur du poème cite l'Ecclésiaste et donne un exemple de la vanité de l'action de l'homme, qui est celle de vouloir maîtriser l'animal et l'espace :

> 'For that which befalleth humanity, befalleth beasts ;
> as one dieth, so dieth the other... so that no one
> hath pre-eminenece above a beast.'
>
> Ahh, Ecclesiastes : we dreamed
> you get hints
> there are maps. (« FOT », 11)

Enfin, la carte devient nuages : « The maps are clouds, and reading / clouds is a late-developing skill » (« FOT », 20). Les nuages sont composés d'un amas de gouttelettes d'eau en suspension dans l'atmosphère et ils sont toujours en mouvement. Ils se déplacent et disparaissent. Il faudrait savoir comprendre les nuages pour se diriger sur la terre. On peut voir ici un deuxième inversement spatial (le premier étant la confusion entre les espaces intérieurs / extérieurs), qui consiste à regarder en l'air pour se diriger sur terre. Contrairement aux repères fixes et stables de la carte, les nuages, tridimensionnels, sont en perpétuel changement. La lecture est rendue difficile avec des données aussi mouvantes que sont les nuages. Suite à la référence aux vanités humaines, il pourrait s'agir ici d'une critique de l'humain qui se sert de cartes pour se repérer et en oublie les éléments de la nature qu'il parcourt. Les oiseaux, eux, n'ont pas besoin de cartes pour retrouver leur arbre près du lagon.

Dans Sensing Space. The Poetics of Geography in Contemporary English-Canadian Writing, Claire Omhovère montre de quelle façon les auteurs anglo-canadiens contemporains convertissent la géographie en matériaux poétiques (« conversion of geography into poetic material »[307]) et font vivre à leurs personnages le sentiment de l'espace (« a sense of

307 Claire Omhovère, « Uncommon Grounds: Landscape, Geography and English-Canadian Fiction », Sensing Space. The Poetics of Geography in Contemporary English-Canadian Writing, Belgique, Peter Lang, 2007, p. 38.

space »[308]). On peut constater que de la même manière que ces auteurs canadiens, Keri Hulme s'empare d'un outil indispensable au géographe, la carte, et en détourne l'usage. Son poème appelle peut-être à une sorte de dépouillement et de nomadisme lors de la promenade dans la nature et invite à se défaire des cartes pour suivre la course des nuages. Il propose un nouveau rapport à la terre, plus intuitif et poétique, qui témoigne à nouveau d'une perception géopoétique de l'espace.

Nous avons vu que l'humain s'adapte difficilement dans l'espace aquatique du lagon. Pour y trouver une place, il semblerait qu'il lui faille subir certaines transformations.

3.2.3. Le refuge aquatique

Plonger dans le lagon de « Fishing the Olearia Tree », c'est faire mouvement vers son centre qui offre des visions et des inspirations nouvelles, car regarder les choses sous l'eau offre une perspective différente. Le narrateur y poursuit son exploration géopoétique. Dans une sous-partie du poème intitulée « Lines for a Listening Drowned Body », le narrateur décrit un corps, qui serait celui d'une femme, si l'on tient compte du pronom « she » :

> Don't they know
> how voices travel over water?
> 'She's not here she's
> not here.' (« FOT », 20).

Ce corps semble être entre la vie et la mort, ce qui est troublant. Noyé, il est à la dérive sous l'eau : « But I am, I am down among the new green reeds » (« FOT », 21). Cet extrait permet de voir comment le corps humain s'approprie l'espace animal du lagon et comment, en plus d'impressions auditives, naissent des impressions visuelles percutantes pour le lecteur, qui alimentent la rêverie du refuge aquatique.

Dans l'eau, le mouvement des crabes ressemble à une danse : « […] waving red claws /

308 Claire Omhovère, « Conclusion », ibid., p. 161 : « I have therefore observed in the preceding chapters how contemporary English-Canadian fiction uses physical geography to alter and renovate the conventions of landscape writing. […] MacLeod, Urquhart van Herk, Kroetsch, Wiebe and Wharton all insist upon the cultural makeup of their characters' sensing of place, the representational frames the latter have imported from Europe along with cultural rituals which circumvent strangeness, first create habituation, then a diffident familiarity, and ultimately a sense of place. »

are softened into dancing sprightly gavottes / to the music in this sphere » (« FOT », 21). Être dans le lagon permet d'entendre les sons de la nature, comme en témoigne cet extrait :

> The rest of the bird / the best of the bird is listening
> in the dim of that strange house
> where the carvings flicker and dance
> and the singing of worlds winds through all words. (« FOT », 22)

Le corps humain est logé dans une étrange maison où il peut entendre les chants des mondes, celui des morts et des vivants, celui des habitants sur terre et sous la mer. Le corps humain y trouve un refuge où il se sent à l'aise : « […] the sticks have ceased to prickle / my ribs, and the mud is warming up » (« FOT », 21). Une cohabitation est possible entre le corps et les crabes (« even the crabs / have grown used to me »). En effet, le corps humain trouve refuge dans cet espace et les crabes trouvent également une cachette dans le corps : « into the sockets and – all jacks – waving red claws » (« FOT », 21). L'idée du lagon comme refuge est renforcée par la présence de nids que font les oiseaux à leur arrivée (« The others build nests [...] », « FOT », 9). Grâce aux cavités et aux nids, le poème fait naître chez le lecteur une série d'images de berceau, de lieux de refuge qui se voudraient en harmonie parfaite avec la nature et surtout avec l'élément aquatique, même au-delà de la mort.

Dans le poème de Hulme, le nid est synonyme de refuge. Selon Gaston Bachelard, le nid évoque une succession d'images « qui sollicitent en nous une primitivité ».[309] Le nid est, selon lui, une image simple qui rappelle l'enfance. Dans un chapitre consacré au nid, il indique la tendance chez l'homme à s'approprier l'image du nid de l'oiseau pour lui-même. Au début du texte de Hulme, les nids étaient les refuges des oiseaux. Au fil du poème, c'est finalement pour un narrateur humain que le poème cherche à construire un nid dans l'eau. Pour Bachelard, l'image du nid est paradoxale ; elle suggère une fragilité, une précarité de l'objet, et en même temps, elle évoque la sécurité : « il déclenche en nous une rêverie de la sécurité ».[310] C'est aussi ce qu'indique le poème de Hulme, lorsque le narrateur fuit son espace de vie (sous un toit, entouré de quatre murs) pour le lagon, un espace méconnu, peu stable et peu adapté à l'humain. L'une des dernières images du nid analysée par Bachelard est celle du geste de se recroqueviller ; le nid se façonne en fonction du corps qui se blottit contre lui, de l'intérieur. Il décrit la construction du nid par l'oiseau, qui se sert de son bec et de son

309 Gaston Bachelard, « Le nid », Poétique de l'espace, 1957, Paris, PUF, 2011, p. 93.
310 Gaston Bachelard, ibid., p. 102.

corps pour donner forme à ce logis.

Dans le poème de Hulme, le corps est bercé par le flot paisible du lagon. Les plantes tressent une tombe, qui serait plutôt un berceau pour le corps à la dérive, à la fois mort (« drowned »), mais attentif (« listening ») : « Against sunset bracken turns blackly lacy / and toetoe to fine funeral feathers / even gorse makes a delicate tracery » (« FOT », 21). Au premier abord, les plantes suggèrent une certaine dureté. Épineuses et piquantes (« reeds », « sticks », « gorse »), elles peuvent aussi adoucir (« delicate ») le corps par la courbe, la forme ronde et en spirale (le mot « bracken », qui signifie « fougère » rappelle la forme en spirale, car au départ, la feuille est enroulée) et la douceur de la plume : « toetoe to fine funeral feathers ». Ici, l'allitération en [f] rappelle le souffle du vent ou le clapotis de l'eau du lagon. Le corps de la noyée est recueilli par le mouvement courbé des roseaux et des joncs, dans les creux des bords du lagon.

En plus du nid, « Lines For A Listening Drowned Body » évoque aussi l'image du berceau primitif. Dans la Bible, Moïse est déposé à l'eau par sa mère, qui lui a construit un berceau.[311] Dans le poème de Hulme, cette image de la nature abritant le corps humain provoque un « effet-tableau ». Selon Liliane Louvel, « l'effet-tableau » surgit du texte « lorsque le lecteur a soudain l'impression de voir un tableau [...] ».[312] La description de ce corps à la dérive pourrait être comparable à Ophelia (1852) du peintre pré-raphaélite anglais John Everett Millais. Dans le tableau de Millais, les fleurs entourent le corps d'Ophélie et l'accompagnent dans sa dérive le long de la rivière et au fond de l'eau. Inspirée de la tirade de la Reine Gertrude dans Hamlet (1603), Millais a peint toutes les fleurs citées dans ce passage, qui fait référence aux tressages et à la boue :

> Therewith fantastic garlands did she make
> of crowflowers, nettles, daisies and long purples
> [...]
> Till that her garments, heavy with their drink,
> Pulled the poor wretch from her melodious lay

311 « Exodus 2 », Holy Bible. Londres, The Gideons International, p. 61 : « And when she could no longer hide him, she took for him an ark of bulrushes, and daubed it with slime and with pitch, and put the child therein ; and she laid it in the flags by the river's brink. »

312 Liliane Louvel, TEXTE/IMAGE, Images à lire, textes à voir, Rennes, PUR, 2002. Dans son ouvrage, Louvel met en garde contre des analyses picturales des textes qui reposeraient sur des critères trop subjectifs. Selon elle, il ne faut pas établir des ponts trop hâtivement entre l'image et le texte.

Voir p. 31 : « La porosité qui permet l'échange des signifiants entre le langage de l'art et celui de la critique tels que : formes, fragments, juxtaposition, impressions, couleurs vives, division, établit un lien facile entre écoles de peinture et œuvres littéraires […]. »

To muddy death.[313]

Dans le poème de Hulme, le corps atteint aussi le fond boueux du lagon et la boue réchauffe le corps : « […] and the mud is warming up […] » (« FOT », 21). Le lagon, où se trouve le corps noyé, possède quand même une part d'inquiétant. À cet égard, la description du lagon rappelle celle qui se trouve dans une nouvelle de Janet Frame ; « The Lagoon » :

> See the lagoon, my grandmother would say. The dirty lagoon, full of drifting wood and seaweed and crabs' claws. It is dirty and sandy and smelly in summer. […] But the lagoon never had a proper story, or if it had a proper story my grandmother never told me.[314]

Comme dans le poème de Hulme, on trouve dans cet extrait la description des algues et des crabes. Le lagon est le lieu du secret, du non-dit. Il n'est pas forcément accueillant pour l'humain.

Dans l'extrait de « Fishing the Olearia Tree » que nous venons de voir, l'homme doit faire l'effort de s'adapter pour apprivoiser des espaces de vie. Le poème offre un exemple d'une re-définition de l'espace du vivant, non plus en fonction de cartes, mais en tenant compte du caractère toujours changeant de la nature. Le lagon fonctionne de manière métonymique, une partie du tout que forme la surface terrestre, lieu du commencement, de la

---

313 William Shakespeare, Scène VII, acte IV Hamlet, 1603, in H. Jenkins (ed.), Londres, Routledge, 1993, p. 373-5 :

« Queen Gertrude :
There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes;
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. »

314 Janet Frame, « The Lagoon », The Lagoon and Other Stories, 1951, Londres, Bloomsbury, 1997, p. 3-4. « The Lagoon », la première nouvelle de ce recueil, mentionne un événement de l'histoire de famille de la narratrice, lié au lagon, qui ne lui a pas été raconté lorsqu'elle était enfant. Dans cette citation, la narratrice est consciente du non-dit autour de l'histoire du lagon.

naissance, de la mort et des transformations corporelles, mais aussi lieu de rêverie.

3.2.4. L'espace de la pensée : une immensité intime

Dans l'écriture de Hulme, l'exploration des espaces extérieurs, avec ou sans cartes, permet de redéfinir la place de l'humain sur terre, mais aussi d'accroître l'espace intérieur et intime de chacun. Dans une perspective géopoétique, la conception mentale du dehors est développée dans une démarche qui a pour objectif « d'agrandir la saisie d'un lieu ».[315] Chez Hulme, cette démarche prend la forme d'une rêverie. Nous aborderons cet élément géopoétique dans le texte « Tara Diptych, the first wing », qui ouvre le premier recueil de nouvelles de Hulme, Te Kaihau / The Windeater. La rêverie dans laquelle est plongé le narrateur l'amène à s'attarder sur le paysage qui l'entoure. Le récit propose une réflexion sur le fonctionnement de la pensée lors de l'expansion du sujet dans l'immensité de la rêverie. Comme dans toutes les nouvelles de Keri Hulme, le récit se déroule en Nouvelle-Zélande. Le narrateur se trouve sur le flanc de la colline Puketapu,[316] près de Moeraki. Il passe l'après-midi à observer les mouettes voler, conscient que de multiples pensées surgissent dans son esprit. En même temps, il mordille une tige d'herbe et pense à son « tara », une pierre précieuse en forme de pointe qu'il porte autour du cou.[317]

Le narrateur est allongé sur l'herbe et suit les méandres de sa pensée. Tout au long de ce récit, il a une conscience accrue de sa présence au monde. Selon Bachelard, être plongé dans la rêverie et la contemplation, comme l'est le narrateur de ce récit, permet d'accroître son immensité intime :

> L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclinaison native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui

315 Rachel Bouvet, « La carte dans une perspective géopoétique », ibid., p. 25.

316 Nous avons vu dans notre premier chapitre que cette colline possède une histoire particulière dans la tradition maorie.

317 Cette première partie est suivie de l'autre moitié du diptyque, « Tara, the other wing ». Dans ce texte en vers, le narrateur, qui est toujours sur la colline, allume un feu. Bien qu'il soit seul, plusieurs voix prennent la parole, mais il est difficile de savoir vraiment qui parle.

porte le signe de l'infini.[318]

Lors de cette rêverie, le narrateur dit ne penser à rien (« There is not a thought in your head: […] »[319]) ce qui paraît impossible, car le cerveau ne cesse jamais son activité. En fait, le narrateur est traversé par de nombreuses pensées, dans lesquelles plusieurs espaces sont mentionnés, sans qu'il n'y ait de déplacement physique du narrateur pour autant :

> For instance, there is a skindiver off Cay Fear being penetrated by the gothic sonorific cathedral song of a solitary humpback cow a hundred leagues distant, [...] and her mother, nodding off in a fat armchair in Manchester, England, is being shot through and through with ten dozen heavy particles and straying microwaves and determined shot waves […] (« TDFW », 11-2)

La rêverie permet de laisser passer les pensées comme elles viennent, de s'attarder à imaginer ce que les sens de l'humain ne perçoivent pas. Le narrateur prend conscience que les ultrasons inaudibles pour l'oreille humaine traversent l'espace, que plusieurs sons s'entre-mêlent et que tout entre en relation et se transforme en parcourant l'espace. Pour Bachelard, les pensées permettent de se projeter dans un ailleurs immense :

> L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie réfrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille.[320]

Ainsi, les pensées vont et viennent à l'esprit du narrateur de manière incontrôlable. Elles s'enchaînent, se succèdent et s'interrompent sans ordre déterminé et à contre-courant (« the undertow »). Elles ne semblent pas répondre à la volonté de celui qui les fait naître et pourtant, elles constituent le tissu de la réflexion et du raisonnement :

> The tara, you think lazily, squinting as its green length, and the undertow of your thought goes
>
> Green: pounamu/plasma/prase
> Plasma/prase: Moeraki
> Moeraki = Puketapu (« TDFW », 12)

La conscience ne contrôle pas l'irruption d'une pensée, mais sa durée dans le temps peut

318 Gaston Bachelard, « L'immensité intime », op. cit., p. 168.
319 Keri Hulme, « Tara Diptych, the first wing », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 11. Par la suite cité par l'abréviation « TDFW ».
320 Gaston Bachelard, op. cit., p. 169.

être mesurée. Elle peut être fulgurante,[321] comme elle peut être intempestive, en surgissant entre deux autres pensées ou bien en arrivant plus tard (trop tard), comme lorsque le narrateur repense à ce moment passé sur la colline après qu'il a eu lieu (« the afterthought »). Effectivement, cet après-midi ensoleillé ne correspond pas au temps de narration, il s'agit d'un événement que le narrateur raconte après : « These are not the kind of thoughts that steal through your brain while you are gull-watching, hill-watching, sea-watching – these are afterthoughts » (« TDFW », 12). Avec du recul, le narrateur repense à cet après-midi et se rend compte qu'il est peut-être passé à côté de quelque chose ce jour-là :

> [A long time later, in the afterthought period, you are pretty sure that not only is the second clink louder than the first, but also that it doesn't come from the tara round your neck singing against anything solid.] (« TDFW », 13)

L'enchevêtrement du temps de l'action et du moment où le narrateur s'en souvient, longtemps après, ouvre une brèche vers la conscience d'un autre niveau de réalité qui a échappé au narrateur. Il se rend compte qu'il s'est produit une interférence sonore lorsqu'il a éternué :

> An errant grass-stalk tickles and teases your nose and a fibre from the stalk you're fraying tickles and teases the back of your throat and, just as you're building up a sneeze, the word tara tickling and teasing round the interstices and fenestrations of your brain (it all happens in the gaps and windows) there is another clink! and the sneeze erupts. (« TDFW », 12-3)

L'éternuement est un moment particulier dans lequel le nez tente d'expulser des petites poussières irritantes. Lorsqu'on éternue, on ne pense à rien d'autre à ce moment là et la conscience échappe un très court instant. C'est plus précisément entre le moment où, pendant un picotement au nez, le narrateur s'apprête à éternuer et le moment où il a éternué que se produit l'interférence : « (it all happens in the gaps and windows) there is another clink! and the sneeze errupts » (« TDFW », 13). Or, le narrateur ne s'en rend compte qu'après-coup, soit, trop tard pour savoir de quoi il s'agissait vraiment. Il est passé à côté de quelque chose, car les deux événements (le tintement et la prise de conscience que ce tintement en question ne provient pas de son bijou) n'ont pas été coordonnés pour faire sens. Avant cet événement resté inexpliqué, le narrateur remarque un creux lorsqu'il se saisit du pendentif en forme de dague qu'il porte autour du cou : « You chew absently […] and bring your other hand down

321 Keri Hulme, « TDFW », p. 12 : « […] – idly of course but exceedingly quickly because this particular wonder takes about an nth of one second – ».

to fiddle – haven't noticed that hollow before I don't think – […] » (« TDFW », 12). C'est peut-être parce qu'il n'a pas prêté assez attention à ce creux qu'il n'est pas à même de se rendre compte que le deuxième tintement ne provient pas d'un contact entre son pendentif et un autre objet.

Puis, le texte prend une dimension qui tend vers un certain degré d'abstraction. En effet, il se concentre sur le fonctionnement de la pensée :

> Because you have become a shadow in someone else's head and body, not a shadow passing through –
> Silly to keep up the innocent pretence. I have become a shadow in someone else's body and head, while being here on my holy hill. And it's not just a moment, there is a whole afternoon passing through me, a wine-testing, a testing gossip-riddled party, a quarrel and a lover's meet, and such lovers!… and I am, I am, I am still in my skull as well, chewing grass and sweating very heavily under the afternoon sun … (« TDFW », 13)

Assez étrangement, il serait possible au corps d'être à la fois physiquement présent (« solid on my holy hill ») et transposé dans un autre corps de manière abstraite (« you/I have become a shadow »). Or, le narrateur rappelle que sa conscience, ce qui le constitue en tant qu'être (« I am »), peut être localisée précisément. Concrètement, ses pensées sont produites par le cerveau, situé à l'intérieur du crâne, qui en délimite les contours (« in my skull »). Le narrateur suppose que cette présence double au monde s'est produite grâce à l'éternuement :

> Now I know about all the waves that barge through us because we're not really there – or here – now I know that there are at least 21 meanings for tara under everything from gossip to rays. Maybe it was because a sneeze and a sound sent the soiling dance of my synenergy swirling through another place and other people and even another time. (« TDFW », 13)

L'immensité intime est agrandie par l'imaginaire développé lors de la rêverie. Ces dislocations spatiales et temporelles conduisent le narrateur à une réflexion sur l'expansion de la conscience humaine.

Le narrateur se compare alors à un tisseur lorsqu'il produit du sens : « […] - and because I am merely weaver, making senses for sounds – I shall weave anew » (« TDFW », 13). La métaphore de l'auteur comme tisseur est classique. Le mot « texte » vient du latin texere et signifie tissu, trame, tisser. Comme le mot « tara » possède vingt-et-une

significations, le narrateur a besoin de passer l'après-midi à y réfléchir et à saisir ce mot-constellation (« one marvellous 21-jointed word, full of diversities », « TDFW », 13) qui évoque d'autres mots, d'autres images, soit une myriade de connexions et une possibilité de tissage infinie. D'après lui, le sens se crée dans les trous (« gaps ») et fenêtres (« windows ») de l'esprit, soit, paradoxalement, lors de moments d'absence, pendant lesquels le mental s'échappe.

Le narrateur donne ensuite une définition de l'existence humaine comme un moment dans le temps :

> This isn't any kind of fantasy however: far from it. We are transit points and blueberry highways and temporarily fluid screens; indeed we are a finity of things to every light wave and every light particle and sonic particle and sonic wave, but mainly somewhere to pass through in a hurry without so much as a by-yr-lve or a pardon. (« TDFW », 12)

Les ultrasons traversent l'espace corporel et plusieurs éléments s'entre-mêlent. L'auteure utilise des termes relatifs à la physique (« fluid screens », « light wave », « light particle », « sonic particle », « sonic wave », « all the waves that barge through us »). Dans ce passage, la définition de l'humain est inhabituelle. De manière générale, on peut concevoir l'existence comme matérialisée par le corps humain. Ici, elle est perçue comme un réseau complexe d'interactions de plusieurs dimensions temporelles, lumineuses et sonores. Ainsi, le corps est traversé par le temps, la lumière et le son. L'existence est conçue comme un événement dans le temps. La conscience d'être au monde, d'être dans l'espace à un instant, est indissociable de la sensation temporelle. La citation évoque une existence dynamisée, pénétrée par des couleurs et en perpétuel mouvement, et correspond en cela à la vision du philosophe français Maurice Merleau-Ponty, reprise par Michel Collot dans La pensée-paysage :

> "je suis un champ, je suis une expérience", écrit Merleau-Ponty dans le chapitre de la Phénoménologie de la perception consacré au cogito, et il ira, dans les notes du Visible et l'invisible, jusqu'à "rejeter la notion de sujet, ou à définir le sujet comme champ" ; il s'y propose de "décrire" "la pensée, le sujet" comme ‘‘situation spatiale’’, avec sa « localité » ".[322]

« Tara Diptych, the first wing » décrit le fonctionnement de la pensée qui interagit avec le paysage où se trouve le sujet, ici la mystérieuse colline Puketapu. Pour Bachelard, la

322 Michel Collot, La pensée-paysage, ibid., p. 35.

relation entre pensée intime et espace qui l'entoure est évidente : « Sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance ».[323] Dans le texte de Hulme, rêver dans le paysage accroît effectivement l'espace intime de la pensée. Il semble que cette activité contribue à l'imaginaire littéraire du géopoète, ce qui en fait une pratique incontournable. Nous allons voir qu'après le paysage-palimpseste et les refuges terrestres et aquatiques, l'imaginaire géopoétique crée par Keri Hulme se nourrit d'une autre caractéristique du paysage néo-zélandais : son insularité.

3.3. L'imaginaire de l'île

Entourée de l'océan, l'île est parfois perçue comme l'espace du retrait et de la solitude. Qui vit sur l'île fait l'expérience de la limite et se trouve confronté à trois éléments : la mer, la terre et le vent. L'île est le lieu de celui qui cherche la quiétude et l'isolement. La condition insulaire implique d'adopter un nouveau rythme de vie. La présence humaine d'autrui sur l'île peut être perçue comme une intrusion violente dans l'espace intime. La rencontre avec l'Autre sur une île apparaît dans Robinson Crusoe (1719), de l'auteur britannique Daniel Defoe (1659-1731). Le héros éponyme fait naufrage sur une petite île de 93 km^2, située dans l'océan Pacifique, au large des côtes de l'Amérique du Sud. Au bout d'un certain temps, le naufragé se rend compte de la présence d'un autre habitant sur l'île :

> It happen'd one Day about Noon going towards my Boat, I was exeedingly surpriz'd with the Print of a Man's naked Foot on the Shore, which was very plain to be seen in the Sand: I stood like one Thunderstruck, or as if I had seen an Apparition; I listen'd, I look'd round me, I could hear nothing, nor see any Thing, […] for there was exactly the very Print of a Foot, Toes, Heel, and every Part of a Foot ; how it came thither, I knew not, nor could in the least imagine.[324]

De la même manière, Kerewin Holmes, l'héroïne du roman de Keri Hulme, The Bone People, découvre qu'un inconnu (en l'occurrence, il s'agit de Simon, l'enfant adoptif de Joe)

323 Gaston Bachelard, « L'immensité intime », ibid., p. 183. Ou encore, p. 183 : « L'espace apparaît alors au poète comme le sujet du verbe se déployer, du verbe grandir. »

324 Daniel Defoe, Robinson Crusoe, 1719, in M. Shinagel (ed.), NY, W. W. Norton & Company, 1994, p. 112.

s'est introduit chez elle :

> In the dust at her feet is a sandal.
> For a moment she is perfectly still with the unexpectedness of it.
> […]
> She squats down and peers up the track. There are footprints, one set of them. Of a sandalled foot and half an unshod foot. (TBP, 15)

Il est difficile de ne pas voir dans cet extrait une référence intertextuelle au roman de Defoe. Dans ces deux extraits, les personnages ressentent le même sentiment de surprise (« I was exeedingly surpriz'd ») face à ces empreintes inattendues (« the unexpectedness of it »). La surprise laisse rapidement place à la curiosité (« I listen'd, I look'd round me » et « She squats down and peers up the track »), un sentiment qui révèle un intérêt pour l'Autre. Comme la rencontre avec l'altérité s'avère être bienvenue dans le roman de Defoe, on peut imaginer qu'il en sera de même dans le roman de Hulme. L'île est un lieu d'échange et de rencontre, ce qui rappelle la conception océanienne de l'insularité chez Epeli Hau'ofa. Néanmoins, l'île est aussi un lieu qui isole et où la rencontre avec l'Autre peut échouer, ce qui illustre à nouveau le caractère hostile du paysage de l'île du Sud.

3.3.1. Le paysage de l'île : entre le réel et l'imaginaire

Dans l'un de ses articles, Keri Hulme rappelle que les habitants de Nouvelle-Zélande sont des gens de la mer. Leur arrivée sur l'île est due à la combinaison de connaissances scientifiques et au développement d'histoires et de légendes :

> We are seaborn (land and species), and we were sea-bourne. We came to this wonderful archipelago using maps of memory, long-garnered knowledge of sea and island life, enhanced by shell and coconutfibre instruments: we came to this wonderful archipelago using stories and maps of ink and instruments of brass and glass. We are sea people.[325]

Dans cette citation apparaît l'une des idées majeures qui revient dans l'œuvre de Hulme, qui est celle de toujours associer un progrès scientifique à l'imaginaire collectif. La citation rappelle également l'idée que la condition insulaire est une force et un atout commun à tous

325 Keri Hulme, « He Waiata Wai », Te Karaka 43, 2009, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka43.pdf (Site consulté le 11/08/2014).

les insulaires du Pacifique, comme le pensait Epeli Hau'ofa. Rappelons que pour lui, les Océaniens sont des insulaires et que les îles du Pacifique ne sont pas perdues dans l'Océan. La mer est l'héritage commun des habitants du Pacifique.[326] Cette conception de l'île existe depuis toujours dans le Pacifique, comme le rappelle Philippe Bachimon dans son article sur l'imaginaire maohi : « Le monde maohi n'est pas celui de la planète terre, mais celui de la planète mer. »[327] Le monde du Pacifique est archipélique et non continental.

La tension entre réel et imaginaire évoquée dans la citation de Hulme est présente par exemple dans la description de Maukiekie. Keri Hulme y fait référence dans de nombreux textes. Il s'agit d'une toute petite île située en face de Moeraki. Keri Hulme mentionne cette île dans l'article « Okarito and Moeraki », paru en 1987 dans l'ouvrage collectif Te Whenua, te Iwi: The Land and the People. Cet ouvrage propose un aperçu de l'espace néo-zélandais tel qu'il est vécu par ses habitants.[328] Hulme se prête à l'exercice en explorant deux lieux qu'elle connaît bien, à savoir Moeraki et Okarito : « There are two places in particular, both small, inconspicuous on maps but looming a little larger in the country of myth and fable ».[329] Ici, Hulme inscrit Moeraki et Okarito dans deux sphères différentes. Il y a l'espace du réel, où les lieux sont représentés par les cartes, mais aussi, celui de l'imaginaire du mythe et du conte, où Moeraki et Okarito détiennent une place plus importante. Il serait impossible d'imaginer un lieu sans la part d'imaginaire qui lui est attribué.

Pour penser un espace, il faut imaginer deux sphères qui se chevaucheraient : son existence physique et sa part d'imaginaire. Cette collusion est ce que Jean-Jacques Wunenburger nomme l'« aménagement onirique de l'espace ».[330] Dans son article intitulé « Habiter l'espace », il démontre que l'histoire d'un lieu se constitue grâce à ses particularités

---

326 Epeli Hau'ofa, « Ocean in Us », The Contemporary Pacific 10, No.2 (1998), p. 38-9 : « The ocean that surrounds us is the one physical entity that all of us in Oceania share. It is the inescapable fact of our lives. What we lack is the conscious awareness of it, its implications, and what we could do with it. […] All of us in Oceania today, whether indigenous or otherwise, can truly assert that the sea is our single common heritage. »

327 Philippe Bachimon, « L'insularité océanienne dans la cosmogonie maohi » Espace géographique, No.3, (1995), p. 235.

328 Jock Phillips, « Introduction », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Wellington, Port Nicholson Press, 1987, p. vi : « 'Te Whenua, Te iwi - The land and the People' was an appropriate theme for the Stout Centre's second conference. The first conference, on 'Biography in New Zealand', had looked at the study of individuals in New Zealand. An obvious sequel was to examine the physical setting of life in this country. [...] this volume [...] makes a significant contribution to our understanding of the meaning of land to Maori and Pakeha. »

329 Keri Hulme, « Okarito and Moeraki », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Wellington, Port Nicholson Press, 1987, p. 1.

330 Jean-Jacques Wunenburger, « Habiter l'espace », Cahiers de géopoétique, No.2, (1991), p. 131.

physiques, mais aussi parce qu'il a été inscrit dans l'imaginaire humain.[331] Selon lui, nous possédons un « atlas intérieur »[332] et chaque homme possède un prisme à travers lequel il perçoit l'espace.

« L'aménagement onirique du paysage » est visible dans la description que Hulme donne de Maukiekie. Située au large de Moeraki, l'île est une grosse masse rocheuse d'environ un demi-hectare, couverte de guano et de buissons d'épines hirsutes :

> A place I've always found mysterious - and for no good reason or cause at all - is the little island just offshore from our kaik'. Maukiekie is an unprepossessing hunk of a rock, well-covered in guano amongst which a few straggly boxthorn and taupata struggle to survive. […] A small scruffy flat-topped island with a pebbly beach for a boat to land on, just a hundred yards offshore...[333]

A priori, il n'y a rien d'intéressant sur cette île. Par conséquent, il n'y a rien à en dire : « Some people used to illicitly bird the place (illicitly by Pakeha law), but there is neither special history nor legends connected with it, and nothing else of interest I can think of. »[334] Cette caractéristique est répétée dans plusieurs textes :

> There are no legends, or even interesting tales, associated with Maukiekie: it is just itself, blocky bird-ridden rock, covered with birdshit and wreathed with kelp.
> And somehow, part of me, nourishing my soul, feeding the dreams. (Homeplaces, 114)

Pourtant, il s'agit d'un espace mystérieux et obsédant pour Hulme, qu'elle semble aimer tout particulièrement pour plusieurs raisons. L'île est un lieu de reproduction pour vingt-neuf espèces de cormorans, ce qui signifie qu'à un moment de l'année, l'île devient une sorte de nid

---

331 Jean-Jacques Wunenburger, ibid., p. 130 : « Un paysage est donc investi ou négligé, non d'abord par quelque pouvoir attractif ou répulsif, mais par des projections centripètes ou centrifuges qu'y opère l'imaginaire, fantasme ou mythe. [...] De sorte que l'histoire d'un lieu est avant tout écrite dans l'histoire des rêveries auxquelles il s'est prêté. La nature se donne comme un univers de possibles, ouverts, disséminés, qu'il appartient précisément à l'imaginaire de sculpter et de rythmer selon des formes finies. S'installer dans un paysage, c'est assujettir l'indéfini des formes extérieures aux frontières instituées dans et par un Moi. »

332 Jean-Jacques Wunenburger, ibid., p. 133 : « En ouvrant les yeux sur les choses nous sommes déjà dotés d'un atlas intérieur qui va servir de gyroscope pour nous orienter au milieu d'elles, de guide pour déchiffrer leurs formes. »

333 Keri Hulme, « Okarito and Moeraki », ibid., p. 5 : «[…] That's all there is to Maukiekie. And the place haunts my dreams. I'd love to know why. [...] it says something about my dreams I suppose: real dreamers, professional dreamers, would be haunted by Cipango or Corfu or Bermuda or the Bismarck Archipelago. I get Maukiekie.»

334 Keri Hulme, ibid., p. 5.

géant.[335] L'autre raison, c'est que l'île n'est pas associée à un mythe déjà connu. Il s'agit d'un espace qui nourrit librement les rêves, un espace idéal, comme Hulme le mentionne dans Homeplaces :

> I've only known Maukiekie as it now stands
>
> that rock of an island,
> not much more than an acre and bare
> except for a mean scrub of bushes and brown guano-eaten grass,
> where the shag colony spreads its wings in the sunlight
> and haggles over footspace at night;
> [...]
> but it lives differently in my dreams. I have cultivated a garden on it, with rows of gourds growing already decorated. I have seen a marae complete with whare runaka - the great carved meeting house wherein people shelter and talk informally - spread over the bare island top. Watched a whale swim slowly above it, and lived huddled in the centre in a raw, glowing cave.[336]

L'aride Maukiekie devient l'île sur laquelle Hulme projette toute une série de rêves. L'île est investie par l'activité onirique, qui à l'inverse de la topographie, ne fige pas l'endroit sur une carte. Contrairement au processus colonial qui s'empare d'un espace à des fins économiques et de manière pragmatique, la démarche de Hulme est celle de l'expansion du rêve, d'ordre immatériel. L'auteure est inspirée par cet endroit où aucune trace de l'humain n'a encore été appliquée. Dans ces rêves, l'île serait cultivable et possèderait un marae, étendu sur l'île, où les gens se rejoindraient. Ce rêve rappelle à nouveau les mots d'Hau'ofa, pour qui les insulaires sont liés entre eux par la mer.

En plus de la présence humaine, l'île serait habitée non plus par les cormorans, mais par une baleine qui vivrait en son centre, blottie dans une grotte. Cette image rappelle l'idée du

---

335 Keri Hulme, ibid., p. 5 : « It is ornithologically notable as the only place in the world which has all three categories of shag nests in use at one (apparently there are twenty-nine species of shags, and they nest either in vegetation, or on cliffs, or on a kind of mud potty they build on the bare ground). And, strange link with Okarito, Royal Australian spoonbills have been successfully nesting on Maukiekie for the past few seasons. The only other place in New Zealand they really nest, aside from intermittently on a lagoon in Marlborough, is Okarito … »

336 Keri Hulme et Robin Morrison, Homeplaces, p. 114.

Avant ce passage, elle écrit, p. 114 : « The little island Maukiekie, out off the kaik' bay, is nearly barren. I think its bush cover would have survived the encroachment by nesting shags (Maukiekie is the only place in the world where there are all three types of shag nests: of the 29 species of cormorant worldwide, some nest on cliffs, some on the bare ground, and some in vegetation. The latter variety are having a bit of a struggle on Maukiekie these days, but they still survive.) It certainly coped with the burrows of hoiho, the penguin which is endemic to Otago and Southland, and with those of the titi. But the bush could not survive a horde of goats kept there by the whalers (neither did the titi or hoiho). »

nid, évoquée lors de l'analyse de l'image du lagon. Enfin, Hulme décrit l'île comme une masse rocheuse qui pourrait vaciller, puisque cette île immatérielle est le fruit des rêves : « You expect such unrealities in dreams, but every so often I watch the island closely, expecting to see it flicker » (Homeplaces, 114). Faite d'une substance évanescente, elle pourrait peut-être même disparaître, ce qui conduit Hulme a vérifier si l'île est toujours comme la terre ferme : « I have been known to row out to it and stand on the tiny north beach, to make sure it's still solid. I don't really anticipate finding out that it is anything else ... » (« Home », 114).

Nourrissant les rêves et l'imaginaire, Maukiekie est également une source d'inspiration pour la création littéraire et elle réapparaît dans un poème, inséré dans The Bone People : « She stares into the dark. Maukiekie is just a shadow on the sea, wound round with crying birds. »[337] Dans cette image, Maukiekie redevient un espace rocheux et aride, réservé aux cormorans. Dans l'obscurité, l'île se referme et disparaît, enroulée dans l'ombre. Île polynésienne parmi toute une constellation d'autres petites îles, l'île de Maukiekie pourrait également avoir servi de modèle pour l'île décrite dans la nouvelle « Unnamed Islands in the Unknown Sea », où l'auteure montre une toute autre facette de l'île.

---

337 Keri Hulme, TBP, p. 166-7 :
« The wind has dropped.
It is growing very dark.
The shag line has gone back to Maukiekie, bird after bird beating
forward in the wavering skein.
The waves suck at the rocks and leave them reluctantly. We
will come back ssssoooo... they hiss from the dark.
Maukiekie lies there in the evening,
that rock of an island,
not much more than an acre and bare
except for a mean scrub of bushes and brown guano-eaten grass,
where the shag colony spreads its wings in the sunlight
and haggles over footspace at night;
Maukiekie at nightfall,
all black rock crusted with salt and birdlime
and sleeping life, and
nearest to land
the stone hawk, blind sentinel
watching the cliffs. »

3.3.2. La rupture du lien insulaire dans « Unnamed Islands in the Unknown Sea »

Dans la nouvelle « Unnamed Islands in the Unknown Sea », extraite du recueil Te Kaihau / The Windeater, l'auteure met en scène deux personnages perdus en mer. L'île n'apporte ni le repos ni la connexion au réseau insulaire, mais l'isolement, la métamorphose et la disparition. En ce sens, elle remet en question le lien entre les insulaires que nous avons évoqué plus haut.

La narratrice de cette nouvelle est une journaliste indépendante. Elle retrace dans un journal les derniers jours qu'elle a passés avec Jacob Morehu, un chercheur en biologie marine à Dunedin, sur une petite île sans nom sur la côte Ouest de l'île du Sud. Malgré la connaissance topographique précise dont fait preuve Jakob en se lançant en mer, il se trouve dans l'inconnu lorsqu'il atteint cette île qui n'a pas de nom. En accostant sur l'île, il se blesse lorsque leur canoë percute un lion de mer, ce qui déclenche une hémorragie interne. Au fil des jours passés sur l'île, sa blessure s'aggrave et entraîne sa mort lente. À sa mort, la narratrice dépose son corps dans la mer et attend l'arrivée des secours, en se remémorant ce que son compagnon lui a transmis avant de mourir. Les secours n'arrivant pas comme elle l'espérait, elle dépose son journal dans une boîte en plastique et sa voix s'éteint.

La boîte est retrouvée par un troisième personnage, dont l'identité reste inconnue. Ce personnage s'interroge alors sur les circonstances de l'écriture du journal et sur l'identité des deux personnages qui y figurent. Le narrateur qui a trouvé la lettre semble penser que la disparition est en fait un meurtre et que le corps retrouvé à Goose Cove serait celui de la journaliste,[338] si tant est que le journal ne soit pas une plaisanterie : « However, it is much more probable the notebook is an obscure joke perpetrated by a person or persons unknown » (« UIUS », 168). La peau de son corps aurait était arrachée, un sort normalement réservé aux manchots (« Do you know they shake penguins out of their skins before they eat them? », « UIUS », 164). Le narrateur propose deux autres hypothèses mettant en doute la validité du journal et l'existence même de la journaliste et la nouvelle se termine ainsi sur un mystère.

La petite île sur laquelle accostent les deux personnages est peu connue et oubliée de

338 Keri Hulme, « Unnamed Islands in the Unknown Sea », Te Kaihau / The Windeater, 1986, GB, Sceptre, p. 168 : « the 'Skinned Body' was almost certainly murder ».
Titre par la suite cité par l'abréviation « UIUS ».

tous : « No-one's set foot on that island for bloody years! » (« UIUS », 163). Or, elle n'est pas complètement déserte, comme l'indique la présence des œufs, symboles de la vie à venir (« […] eggs with pink yolks », « UIUS », 161). Les œufs, tout comme la forme de la petite île, tendent vers l'image de la rondeur. Or, la mort est rapidement évoquée, avec les ossements d'une espèce d'oiseau éteint en Nouvelle-Zélande, le moa. Lorsque les deux explorateurs découvrent la présence d'un cairn, un amas de pierres qui forme une sépulture, c'est la finitude de l'humain qui est mentionnée cette fois : « But if you went off the planks you got quickly lost in the draco...and you'd come to a cairn where there was maybe a body underneath, as though the cairn called you » (« UIUS », 164).

Dès les premières lignes du texte, le sol paraît hostile, car il se dérobe sous les pieds des deux personnages : « […] and all our floor tries to slip away from us, downwards, outwards, away » (« UIUS », 161). L'usage du verbe « to try » implique que le sol est une matière qui prend vie et qui tente délibérément de les déséquilibrer, comme si l'île ne voulait pas les accueillir. Tout au long de la nouvelle, la description du sol accentue cette animosité : « Cliffs that arrow […] to terminate in mean blade edges » (« UIUS », 166) D'ailleurs, il semblerait que l'île ne souhaite pas leur présence : « This Godforsaken rock, this island is lived on. It doesn't want us. It already has rats and shags and the mikkimik » (« UIUS », 165). L'île volcanique possède une plage composée de graviers qui blessent les pieds de la narratrice : « My feet ached so much from the running I cried » (« UIUS », 164). Impuissante face à la souffrance de Jakob, (« I can do nothing now », « UIUS », 166), la narratrice fait preuve d'empathie pour son compagnon et parvient à retranscrire la souffrance et la transformation du corps de ce dernier à travers la description d'une île rude à la surface presque corrosive. En effet, cette île est composée de rochers rugueux, coupants et couverts de guano d'oiseaux. Elle fait également l'expérience de la souffrance physique : « […] my feet already butchered by those bloody rocks [...] » (« UIUS », 162) et « And the guano burns my feet horribly » (« UIUS », 165). De plus, elle a du mal à respirer (« My own lungs are husking », « UIUS », 165), signe que son espoir de survie se réduit au fur et à mesure.

En plus de l'hostilité de l'île, les animaux montrent une certaine réticence à voir surgir les deux humains sur leur territoire. Les oiseaux déposent leurs excréments brûlants sur le sol. Les lions de mer (ou otaries à crinières) aussi peuvent se révéler dangereux. Les provisions sont renversées à la mer et, comme nous l'avons dit, la collision avec le lion de mer blesse Jacob et cause son hémorragie :

> You had just laughed and pulled the right side of the paddle down hard. 'Landing !' you yelled. And then the sea lurched. Something sleek and bulky and sinuous, a grey fast violent hulk punched into the kayak punched past me into you fled past us into the onshore surf. (« UIUS », 165)

À deux reprises dans la nouvelle, les lions de mer, à la peau gris-marron semblable à la roche volcanique, sont décrits comme des animaux-tombeaux, car ils restent immobiles dans la mer : « […] sealions tombstoning [...] » (« UIUS », 161) et « And then you will see the sealions tombstone – bodies rigid in the water, [...] » (« UIUS », 166). Dans un article sur la conception de l'île dans la cosmogonie maohie (en Polynésie française), Philipe Bachimon rappelle que dans la mythologie maohie, les îles sont des poissons pêchés par les demi-dieux :

> L'île comme produit de la pêche est vivant tant qu'elle reste immergée ; émergée elle tend à se stabiliser dans la mesure où elle est dépecée comme un énorme cétacé. Si elle est bien un produit marin naturel, elle n'a d'usage que dans la mesure où elle devient le produit d'une pêcherie menée par un groupe dont le projet est d'en faire sa terre habitable.[339]

Tout juste pêchées, les îles ne sont pas encore des surfaces stables. Les lions de mer immobiles rappellent le mythe de la création polynésienne lorsque les poissons sont pêchés et remontés à la surface pour former des îles, car ils laissent dépasser une partie de leur corps à la surface, comme les îles, et c'est ainsi que Jacob les repère. Il est possible d'envisager la présence des lions de mer immobiles comme une référence à la tradition polynésienne, comme si, à travers cette description de l'île, Hulme rappelait à son lecteur les origines des îles non plus seulement maories, mais plus généralement, océaniennes.

Comme Jacob, la narratrice perd également la vie, car aucun bateau de sauvetage ne vient la chercher. Pendant son séjour, elle aussi a subi une transformation d'ordre physique, perçue comme un retour à l'état primitif. Elle se rend compte de l'instinct animal de l'humain : « I managed to hit it [un poisson] on the head - indeed hit with a savagery I didn't know inhabited me » (« UIUS », 162). Ainsi, elle est assimilée à l'île. L'horizon se rétrécit peu à peu et le brouillard tombe sur la mer comme un rideau qui cache la présence des deux personnages au reste du monde : « There was mist around our island, closing the world down to just our size » (« UIUS », 164). Le feu qui brûle les os et les morceaux de polystyrène

339 Philippe Bachimon, « L'insularité océanienne dans la cosmogonie maohi », Espace géographique, No.3, (1995), p. 232.

trouvés par terre permet de rester en vie. Lorsqu'il s'éteint, l'espoir de survie se fait mince, mais tant qu'il reste de l'encre, la narratrice continue d'écrire : « My notebook. My pen. I hope to God it doesn't run out » (« UIUS », 162). À la fin de leur séjour sur l'île, les voix s'éteignent et les deux êtres humains ne laissent aucun signe de leur passage sur l'île hormis le sac de couchage, ce qui témoigne d'une désintégration complète, car il ne reste plus de traces reconnaissables de corps humain.

En effet, dans cette nouvelle, le corps humain meurt, se transforme et disparaît. Plus précisément, il se métamorphose en île. C'est le mouvement de la vie à la mort qui est décrit dans la nouvelle, c'est-à-dire, le passage d'une matière organique (la chair, les os) à une matière minérale (rocheuse). Avant d'en arriver au stade final de décomposition qui réduit le corps en poussière, comme le corps sous le cairn, il passe par des transformations. Le texte se concentre plus particulièrement sur les corps encore en vie qui changent physiquement. Atteint d'une hémorragie interne, le corps de Jacob noircit : « Your belly blackens. The haematoma spreads up to your collar-bones. You bleed to death inside but it all takes silent time » (« UIUS », 164). Quelques lignes plus loin, la narratrice décrit l'île, composée de roche volcanique : « It was a harsh place, this island you loved. A bleak volcanic terrain, sere and disordered. Some subantarctic place where the waters teemed with whitepointers and the winds never ceased » (« UIUS », 164). Ici, un premier parallèle est fait entre le corps humain qui a noirci et la couleur foncée de la roche volcanique.

En plus d'imiter la couleur de l'île, le corps humain prend également sa forme. Il se recroqueville, rétrécit et s'arrondit : « You start to curl up, going from sitting-up huddle, to lying-down hunch. And as you curl slowly into your beginning shape, you want me to see some other island » (« UIUS », 164). Ici, le corps retrouve une forme fœtale, une morphologie qui s'apparente à celle de l'île. Plus tard, il se durcit : « It got hard. The blood on his lungs » (« UIUS », 165). Le sang a coagulé, le corps s'est figé. Cette immobilité rappelle celle de l'île, figée au milieu de la mer qui bouge. Le passage de la vie à la mort de Jacob se traduit par une solidification de son sang. Le sang forme alors un caillot, qui bloque la circulation, immobilise le flux et bloque ainsi la vie. Il semblerait que le corps du chercheur ait atteint le degré de ressemblance physique requis pour que son corps repose sur l'île.

À la fin, la narratrice dépose le corps de Jacob à la mer, qui s'empare du corps, l'engloutit et le fait disparaître :

> I gave you to the sea. I rolled you down the sloping floor onto a quartermoon of gravel and let the sea take you. The waves toyed with your beautiful black hair, the waves toyed with your scarred strong hands. Then they too rolled you over and swam you out of sight. (« UIUS », 166-7)

Avant de mourir, Jacob rappelle que la mer établit un lien entre les insulaires : « We are all islands but the sea connects us, everyone. Swim » (« UIUS », 166). Cette conception évoque les mots d'Epeli Hau'ofa dans son article « We are the Ocean », cité dans notre première partie. D'ailleurs, Keri Hulme a également affirmé la familiarité des habitants de Nouvelle-Zélande avec la mer, comme nous l'avons dit : « We are sea people ».[340] Cependant, l'extrait de la nouvelle rappelle le corps à la dérive dans le lagon, analysé plus haut. Les deux personnages dans la nouvelle « Unnamed Islands in the Unknown Sea » ne s'unissent pas, mais se séparent et se retrouvent finalement seuls, ce qui s'oppose à la conception océanienne de l'île.

Les conceptions des différentes populations qui se sont succédées en Nouvelle-Zélande sont mises en avant dans les textes de Hulme, surtout celles des ancêtres maoris qui sautillent d'île en île, « our island-hopping ancestors » (SBMC, 19). Cela contribue à la dimension géopoétique de l'écriture de Hulme. À travers la diversité des topographies représentées, nous avons vu que le paysage donne à penser. Il est propice à une méditation, mais il reste périlleux pour celui qui s'y perdrait. Le paysage est à la fois le lieu du refuge, de l'isolement, de la mort et de la métamorphose, comme nous venons de le voir avec les personnages qui échouent à créer un lien et se retrouvent seuls. Or, la description du paysage ne se résume pas à la création d'images géopoétiques ; elle contient également une dimension écologique. Keri Hulme invite aussi le lecteur à prendre conscience des problèmes environnementaux qui apparaissent en Nouvelle-Zélande, comme nous allons le voir dans le prochain chapitre.

340 Keri Hulme, « He Waiata Wai », Te Karaka 43, 2009, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka43.pdf (Site consulté le 11/08/2014).

Chapitre 4 / L'écriture écopoétique d'un environnement postcolonial

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de notre deuxième partie, une conscience écologique est née dans les années 1960 aux États-Unis. Le forestier et écologue du Wisconsin Aldo Leopold (1887-1948) avait déjà formulé, dix ans auparavant, une éthique de la terre qui explique sa conception du rapport entre l'humain et son environnement :

> The land ethic simply enlarges the boundaries of the community to include soils, waters, plants, and animals, or collectively: the land. […] In short, a land ethic changes the role of Homo sapiens from conqueror of the land-community to plain member and citizen of it. It implies respect for his fellow-members, and also respect for the community as such.[341]

Depuis, les mots d'Aldo Leopold ont été repris par les écocritiques afin d'illustrer la conscience de la préservation nécessaire de la nature aux États-Unis.

L'Océanie aussi est touchée par les problèmes environnementaux, car les écosystèmes des îles reposent sur des équilibres fragiles. Conscient des problèmes environnementaux que génère un usage non raisonné de la technologie moderne, Epeli Hau'ofa appelle à l'élaboration d'une « philosophie écologique océanienne ».[342] Il ne s'agit pas de s'opposer ni de rejeter le progrès de la technologie, mais d'en maîtriser l'usage afin de limiter l'impact négatif de la globalisation sur les vies des insulaires d'Océanie. L'idée centrale de cette philosophie écologique est de respecter les cycles naturels et de ne pas rompre le lien de l'humain à la nature. Nous verrons plus loin comment les textes de Keri Hulme contribuent à cette philosophie écologique océanienne.

En Nouvelle-Zélande, une conscience écologique voit le jour à partir des années 1980. Le premier comité scientifique pour la conservation de l'environnement est crée en 1984 (« Standing Committee on Protected Natural Areas »). Les concepts de bio-régions[343] et de

---

341 Aldo Leopold, « The Land Ethic », A Sand County Almanac, With Essays on Conservation, 1949, Oxford, PU d'Oxford, 2001, p. 171.

342 Epeli Hau'ofa, Un passé à recomposer, 2008, Tahiti, Pacific Islanders Editions, 2015, p. 41.

343 Le concept de bio-régionalisme (« bio-regionalism ») signifie la formation de zones uniformes sur le plan écologique en tenant compte des formes géographiques des paysages. Promu par des auteurs américains comme Kirkpatrick Sale (1937-) ou Ray Dasmann, le bio-régionalisme a pour but de définir des frontières en termes écologiques. Ce concept est utile pour mieux connaître son environnement et pour planifier la conservation des plantes et des animaux.

district écologique sont mis en pratique à partir de 1986, grâce au « Protected Natural Areas Programme ».[344] L'œuvre de l'écologiste néo-zélandais Geoff Park (1942-2009) vise à promouvoir la diversité et les qualités esthétiques des paysages de Nouvelle-Zélande. Il s'inspire des pensées des écologistes américains tels que Gary Snyder (1930-) et Aldo Leopold, déjà mentionnés, qu'il adapte en Nouvelle-Zélande dans le but de voir émerger une conscience écologique qui irait au-delà de la pensée scientifique traditionnelle. Selon lui, le développement scientifique en Nouvelle-Zélande n'a pas assez pris en compte la nécessité de conserver le paysage naturel. Dans son ouvrage Nga Uruora: Ecology and History in a New Zealand Landscape (1995), il évoque la manière dont les colons ont transformé les terres pour en faire des terrains agricoles. Afin d'écrire ce livre, il a voyagé à travers la Nouvelle-Zélande et il insiste sur cette nécessité de parcourir le paysage pour mieux le comprendre :

> Reading the landscape is like collage, interweaving the patterns of ecology and the fragments of history with footprints of the personal journey. The journey, in time as well as space, plays no small part.[345]

À travers le voyage, le promeneur peut mieux examiner les conséquences de l'activité humaine sur la nature autour de lui. Cette citation rappelle le paysage-palimpseste décrit par Keri Hulme et montre une nouvelle fois l'importance de l'histoire dans la lecture du paysage néo-zélandais. C'est pour cela qu'il est intéressant d'approfondir l'approche écocritique dans un contexte postcolonial.

Les études postcoloniales se donnent pour objectif d'analyser les conséquences du colonialisme. Les études environnementales, elles, analysent le lien ou l'absence du lien entre l'humain et la nature à l'heure de la crise environnementale contemporaine. Les deux approches ont en commun d'étudier les conséquences de multiples oppressions sociales, raciales et économiques. Elles se combinent dans l'écocritique postcoloniale. Dans le contexte universitaire anglophone, plusieurs nouveaux termes ont émergé : « Postcolonial Ecocriticism »[346], « Postcolonial Green »[347], « Postcolonial Environment »,[348] ou encore

344 Geoff Park, « Understanding and Conserving the Natural Landscape », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Wellington, Port Nicholson Press, 1987, p. 95-6 : « Throughout New Zealand the programme will, if it gets under way, identify thousands of natural areas that are 'priorities' for protection. »

345 Geoff Park, « Introduction », Nga Uruora: Ecology and History in a New Zealand Landscape, Wellington, PU de Victoria, 1995, p. 16.

346 Graham Huggan et Helen Tiffin, Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment,

« Postcolonial Ecology ».[349] Il s'agit d'étudier comment les auteurs postcoloniaux traitent des questions de l'environnement, de la globalisation et de nouvelles formes d'impérialisme qui apparaissent avec, par exemple, le développement du tourisme planétaire.

Dans un contexte postcolonial, peut-être que l'un des enjeux de cette écriture écopoétique serait de ne plus représenter les paysages de manière conventionnelle et réductrice, mais de trouver de nouvelles images pour rendre compte d'une nature à la beauté désordonnée et démesurée :

> […] each of the works studied in this volume drives the reader toward the instant when the narrator, or the characters, fleetingly sense the otherness of the space that surrounds them, and instead of trying to reconcile it with a culture-coded emotion, instead of fretting against estrangement, accept to try and translate the disturbance occasioned by inordinate beauty.[350]

Chez Keri Hulme, l'exploration géopoétique du paysage s'accompagne d'une réflexion écologique, que ce chapitre vise à étudier. Son écriture est nourrie de références aux croyances maories qui, en plus d'accroître l'imaginaire du monde naturel, renforce l'idée que la nature, menacée par l'activité humaine, devrait être davantage respectée. En cela, elle possède une dimension environnementaliste semblable à celle des écopoètes mentionnés dans l'introduction de notre deuxième partie.

Londres, Routledge, 2010.

347 (Eds.) B. Roos and A. Hunt, Postcolonial Green: Environmental Politics and World Narratives, Charlottesville, PU de Virginie, 2010.

348 Laura Wright, Wilderness into Civilized Shapes, Reading the Postcolonial Environment, Géorgie, PU de Géorgie, 2010.

349 Elizabeth Deloughrey, « Introduction », Postcolonial Ecologies, Literatures of the Environment, in E. Deloughrey et G. B. Handley (eds.), Oxford, PU d'Oxford, 2011, p. 24 : « We feel a sustained dialogue is needed between postcolonial and ecocritical studies, particularly as these questions of representation are vital to our current environmental crisis as well as to the discursive contours of literary studies as a whole. »

350 Claire Omhovère, « Conclusion », ibid., p. 165.

4.1. Le monde animal et la préservation d'un environnement postcolonial

Pouvant être à la fois un prédateur, une proie, une divinité ou un compagnon, l'animal a toujours été craint, aimé et représenté par l'humain. Or, une partie de lui nous échappe complètement, car il s'agit d'un être qui ne parle pas. C'est une idée émise par la philosophe Elisabeth de Fontenay dans son ouvrage Le silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité (1998). Elle souligne aussi que le regard que l'humain porte sur l'animal n'est pas unilatéral : « C'est à l'horizon de nos pensées et de nos langues que se tient l'animal, saturé de signes ; c'est à la limite de nos représentations qu'il vit et se meut, qu'il s'enfuit et nous regarde. »[351] Le regard en silence de l'animal invite à imaginer ce à quoi ressemble son existence et ses perceptions, ce qui peut entraîner des sentiments de compassion et d'empathie. C'est de cette empathie que naît la volonté de protéger certaines espèces animales. Dans la philosophie occidentale, la question de l'animal est apparue de manière récurrente depuis les philosophes de l'Antiquité. Dans le Discours de la méthode, V (1637), Descartes considère l'homme comme « maître et possesseur de la nature », prônant l'assujettissement de l'animal. Dans cette optique, il est considéré comme une forme vivante plus accomplie que l'animal, car il est capable de raisonner et possède le langage comme forme de communication. Dans cette vision, l'animal est opposé à l'humain, car il est celui à qui il manque tous les attributs qui font de l'humain un être supérieur.

Au XIXème siècle, le statut supérieur de l'homme est ébranlé avec les publications du naturaliste anglais Charles Darwin (1809-1882) concernant l'évolution des espèces. L'homme ne fait plus figure d'exception au sein des espèces. Aux XXème et XXIème siècles, des philosophes européens se sont penchés sur la question de l'animal avec la volonté d'aller au-delà de Descartes, pour qui l'animal n'est qu'une machine animée. Les phénoménologues comme Edmund Husserl ou Merleau-Ponty réhabilitent en quelque sorte la place de l'animal en soutenant qu'il a un monde.[352] Pour Husserl, il existe une catégorie d'animaux dits

351 Elisabeth de Fontenay, « Acheminement vers leur non-parole », Le silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité, Paris, Fayard, 1998, p. 18.

352 On peut aussi penser à d'autres auteurs comme Gilles Deleuze et Félix Guattari (Mille plateaux,1980, « A comme animal », Abécédaire), Giorgio Agamben (L'ouvert. De l'homme et de l'animal, 2006), Jacques Derrida (L'animal que donc je suis, 2006), John Berger (Why Look at Animals?, 2009) ou encore le philosophe

supérieurs, qui possèdent « un commencement de monde »[353] et qui, de ce fait, se rapprochent de l'humain. Il est donc possible pour l'humain de ressentir de l'empathie pour l'animal, qui ne se résumerait pas simplement à de l'anthropomorphisme. Dans les années 1970, la considération morale pour l'environnement est accompagnée d'un mouvement politique qui vise à redéfinir les droits à attribuer aux animaux. La question animale se trouve également au cœur des recherches sur le posthumain, qui met en cause ladite frontière érigée entre l'humain et l'animal. Ce courant philosophique questionne les couples humain-machine, humain-animal, monde physique-monde virtuel, qui sont repensés dans le but d'être dépassés. On reconnaît en l'humain une forme de bestialité qui le rend semblable à l'animal. L'animal est à la fois l'autre et le même, ce qui entraîne à penser plutôt en termes de continuité et de liens avec l'animal que d'oppositions, une forme de pensée largement adoptée par Keri Hulme.

4.1.1. L'oiseau comme symbole environnemental

Grâce à sa capacité à voler où bon lui semble, l'oiseau évoque la liberté. Dans certaines traditions occidentales, l'oiseau symbolise l'âme qui s'échappe du corps et il est associé aux divinités, car il peut servir de messager aux Dieux.[354] En Nouvelle-Zélande, l'oiseau a toujours eu une forte charge symbolique. Par exemple, le moa, une grosse autruche de l'époque pré-coloniale aujourd'hui disparue, rappelle les conséquences des colonisations humaines. Le kiwi, ce discret petit oiseau au long bec, est devenu un symbole identitaire au XXème siècle. Dans la tradition maorie, l'oiseau est associé à Tane, le Dieu créateur.[355] Dans l'écriture de Keri Hulme, on retrouve le caractère sacré de l'oiseau, qu'elle associe aux croyances maories. L'auteure fait aussi allusion aux conséquences des décisions prises à

---

australien Peter Singer (Animal Liberation, 1975).

353 Dans sa lecture d'Husserl, Elisabeth de Fontenay, rappelle cette distinction que le philosophe opère entre les animaux supérieurs et les animaux inférieurs.

Elisabeth de Fontenay, « Ont-ils un monde ? », ibid., p. 645.

354 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, 1969, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 695 : « Le vol des oiseaux les prédispose, bien entendu, à servir de symboles aux relations entre le ciel et la terre. En grec, le mot même a pu être synonyme de présage et de message du ciel. »

355 Margaret Orbell, A Concise Encyclopedia of Maori Myth and Legend, Christchurch, PU de Canterbury, 1998, p. 16 : « The early ancestor Tane [Male] is usually regarded as the creator of birds, along with other life forms belonging to the land. […] Since there was believed to be a continuity of existence between ancestors and their descendants, birds could be individually and collectively spoken of as Tane; they are the form that he takes. »

l'époque coloniale concernant les modifications de la faune et de la flore. Avec ce symbole de liberté et de fragilité qu'est l'oiseau, l'auteure attire l'attention sur ce qui est vulnérable et qui peut disparaître à jamais de l'île. L'animal joue ainsi un rôle important comme emblème de la fragilité de l'écosystème sur l'île. Faisant de cet animal un sujet poétique à valeur symbolique, l'auteure combine les descriptions naturalistes à une compréhension maorie du monde pour affirmer le besoin grandissant de protéger la nature.

À Okarito, Keri Hulme vit dans une maison qu'elle a construite sur la côte ouest de l'île du Sud, près du lagon décrit dans les paysages du poème « Fishing the Olearia Tree », que nous avons déjà commencé à analyser. Avec le poisson, l'oiseau est l'animal qui est le plus souvent mentionné dans ce poème, ce qui atteste du réel intérêt que porte l'auteure à cet animal.[356] Le poème met en avant la diversité de la faune dans la région et illustre l'affirmation suivante : « Ōkarito is a bird place. Humans are ephemeral. Birds own. »[357] On peut donc penser que la diversité des espèces dans cette région n'est pas menacée. En période de reproduction, les oiseaux vont à Okarito pour bâtir leur nid, pondre leurs œufs et élever leurs petits avant de repartir. Riche de son lagon et de sa proximité avec la mer, Okarito est l'endroit idéal pour cette étape de leur cycle, où pourtant, la survie semble difficile :

> The lagoon is on the maps. The others build nests and rear
> their chicks from bluish-green eggs, all the while elegant themselves
> in dorsal aigrettes, nuptial plumage. They are not
> many: the survivor chicks are also few. (« FOT », 9)

Malgré toute l'attention des parents qui veillent à élever leurs petits, la survie des nouveaux-nés dépend du climat peu clément dans cette partie de l'île. Une fois que les oiseaux sont nés, ils deviennent des sujets idéaux de descriptions picturales. Dans « Fishing

356 Douze espèces sont citées, parfois la même espèce est citée à plusieurs reprises, en anglais et ou en maori. Il y a le héron (« the heron », « FOT », 9), la spatule royale (« The royal spoonbill », « kotuku-ngutupapa », « FOT », 9), les cormorans (« The little shag », « A dozen shags in line », « FOT », 9 et 11), les rhipidures hochequeue (« that fantail flicking », « my home fantails », « FOT », 11 et 13), les sternes Caspienne (« A Caspian tern », « taranui », « the cloud of terns », « FOT », 11 et 15), les goélands (« sun gulls », « FOT », 11), les canards colvert (« fiver grey mallards », « FOT », 11), les zostérops à dos gris (« waxeyes », « tauhou », « FOT », 12, 20, 24, 25 et 26), le coucou et le coucou éclatant (« a shining cuckoo », « an early cuckoo », « FOT », 13 et 27), les pigeons (« Three pigeons », « FOT », 17), la chouette (« morepork », « FOT », 18), et deux petites chouettes : « […] a pair of tiny owls, the size of porina moths [...] » (« FOT », 24).

357 Keri Hulme, « An Owl in the Apple Tree », Te Karaka 58, 2013, http://ngaitahu.iwi.nz/our_stories/he-korororero-an-owl-in-the-apple-tree/ (Site consulté le 15/02/2016).

the Olearia Tree », par exemple, le narrateur décrit les mouvements et les couleurs de l'oiseau nommé tauhou, le zostérops à dos gris[358] :

> let us dream a tauhou: the mossgreen back, greyish breast
> and russet flanks;
> the matchstick legs that can look pink, and the bright white-
> rimmed eyes.
> A flick-quick yet plump little bird, seeming all feathers and squeak,
> driven in winter by the fire in its belly (« FOT », 25)

Cette description rappelle la peinture impressionniste, qui privilégie le traitement de la couleur et de la lumière. C'est une impression visuelle fugitive qui est rendue dans le vers « A flick-quick yet plump little bird, seeming all feathers and squeak ». Il s'agit d'une petite boule de couleurs qui chante dans le vent et que l'on ne perçoit que très rapidement.

De la même manière, le héron est admiré pour sa beauté. Le héron blanc (ou la grande aigrette) est mentionné à onze reprises dans le poème. Il s'agit d'un échassier de près d'un mètre de hauteur dont les plumes furent très prisées pour la confection de chapeaux. En 1941, l'espèce a failli disparaître du pays et seuls quatre nids furent recensés. Cette année-là, la rivière de Waitangiroto dans la région d'Okarito (une rivière entre la mer et le lagon) devint une réserve naturelle protégée. Aujourd'hui, la population du héron blanc s'élève entre cent et cent vingt membres. En Nouvelle-Zélande, l'oiseau symbolise ce qui est rare, et possède une forte valeur symbolique dans la tradition maorie. Le narrateur, qui décrit le passage de l'échassier à Okarito, rappelle une légende maorie associée au héron :

> You grow with the stories and the stories say:
> a bird from the other side, the twelfth heaven,
> a bird which left reality with Rehua and now flies,
> its own shadow, between here and hereafter. (« FOT », 9)

Le héron, compagnon de Rehua, Dieu vivant dans les cieux, fait le va-et-vient entre ici et l'au-delà. Dans Homeplaces, Keri Hulme explique que cet oiseau sacré est un messager et potentiellement un mauvais présage. De plus, il possède effectivement la faculté de voyager entre deux mondes :

358 Le « waxeye », ou encore « silver-eye » est une espèce passerine originaire de Nouvelle-Zélande, dont les yeux sont entourés d'un cercle argenté.

> In Maori tradition, the heron is both karere and aitua, messenger, and omen of ill fate. They are one of those creatures that can shuttle between here, and here-after, and their slow, powerful, beauty-filled flight, breast prow-forward like the nose of a great canoe, can be heartstopper.[359]

La blancheur immaculée et la technique de pêche du héron sont au coeur du poème (« The heron in moonlight / Stops my heart: too white too white », « FOT », 22). L'oiseau reste parfaitement immobile lorsqu'il pêche jusqu'à ce qu'un poisson arrive, puis il l'attaque avec une rapidité fulgurante avant de l'avaler.[360] Il possède une autre technique de pêche, tout aussi impitoyable, lorsqu'il attire sa proie dans un mouvement séduisant : « sometimes the heron will commence to sway / a slow slow side-to-side sinuosity / and a hypnotised tauhou joins this deadly reel » (« FOT », 26). L'allitération du son [s] rappelle le sifflement hypnotique du serpent. La rapidité avec laquelle l'oiseau attaque sa proie est de nouveau soulignée :

> the stab is faster than vision
> blurs even a camera's eye (« FOT », 26)

L'espace typographique entre « faster » et « than vision » souligne la rapidité du geste que même un objectif d'appareil photo ne parvient pas à figer. Une fois la saison terminée, le héron poursuit sa route vers des horizons lointains, un au-delà inconnu : « The heron is flying / back home again / past the sunset past the night / into the light immensity – » (« FOT », 27). L'immensité lumineuse aveuglante rappelle la blancheur de l'oiseau qui coupe le souffle. Ce vers évoque également la capacité du héron à voyager dans deux mondes différents.

---

359 Keri Hulme, Homeplaces, p. 17 :

« Mention 'Okarito' to most New Zealanders, and you will either be rewarded with a blank stare, or a bright 'O yes! That's where the white herons are.'

The white heron, kotuku, is not a rare bird on a worldwide scale: it is a cosmopolitan species, and not endangered (except in the way that everyone and everything is engandered by us clever little apes playing round with nuclear weaponry). But it is a rare bird within New Zealand. There are some forty breeding pairs all told, and the population seems to stay static. The kotuku feed in the Okarito Lagoon (and at Three-Mile, Saltwater, and elsewhere) but they don't live here. It's a restaurant address. The heronry is actually on the Waitangi-roto, a small, sluggish creek north of the lagoon.

Kotuku self-introduced about two centuries ago, and there are oral traditions of heronries elsewhere. By the time Aotearoa was settled by the second-comers, however, only this one remained. […] Hieronomo is the only kotuku which overwinters at Okarito. The rest of the colony disperses throughout the land, Kaitaia to Bluff and beyond, at the end of summer. »

360 Keri Hulme, « FOT », p. 26 : « It can stand leant forward, dagger beak poised / so intent you hold your breath, so long you gulp air / and lose it and wait breathless again / the heron is not real, the heron is carved, and S-curve, immobile »

Dans le poème, d'autres termes indiquent l'immobilité : « you hold your breath », « wait breathless », « the moment is forever », « the paralysed », « hypnotised, « feet glued », « fixed and rigid eyes », « the heron waits ».

En plus des oiseaux du lagon, Keri Hulme consacre deux poèmes à deux espèces d'oiseaux disparues de Nouvelle-Zélande après l'arrivée des Maori. Cette allusion à des espèces disparues rappelle l'intérêt de Hulme pour les noms et les êtres qui se sont succédés dans le paysage-palimpseste que nous avons étudié dans le chapitre précédent (« Layers of people, layers of names, lost... »[361]). Par exemple, une trace spectrale de ce paysage-palimpseste surgit avec l'hokioi, dans le poème du même nom, « Hokioi », extrait du recueil The Silences Between (Moeraki Conversations). Il s'agit du nom maori d'un faucon disparu. À cause d'un climat difficile, la survie sur l'île du Sud n'est pas aisée, comme l'a appris à ses dépens cet oiseau. L'hokioi (aussi appelé « Haast's hawk ») se confond parfois avec Pouakai, l'aigle de Haast (« Haast's eagle »). Les os de l'hokioi, énorme oiseau dont les ailes se déployaient sur trois mètres, furent découverts par le Docteur Julius Von Haast lors d'une excavation en 1871 dans les tourbières de la région de Canterbury, sur l'île du Sud. Avant l'arrivée des Polynésiens sur l'île, ce rapace avait comme proie le moa. Chassé pour sa viande, ses os et ses plumes, le moa disparut peu de temps après l'arrivée des Maori en Nouvelle-Zélande. Par conséquent, la disparition du moa entraîna également celle de l'hokioi.

Tout comme l'aigle qui est considéré comme le roi des oiseaux, le faucon est perçu comme un oiseau noble dans l'imaginaire occidental.[362] Or, dans le poème, Hulme détourne l'image du faucon habituellement associée à la force et à la victoire et met en avant la vulnérabilité des rapaces sur l'île. L'oiseau est présenté non comme un prédateur, mais comme une victime. Il est aussi le protecteur d'oiseaux égarés et de fantômes fatigués : « stray birds and tired ghosts / to shelter in my arms - » (SBMC, 24). Bien qu'il soit un redoutable rapace, l'oiseau sent son heure arriver : « I smell bad times coming, / a sharp intake of death » (SBMC, 24). Voyant venir une guerre qui se prépare, il récolte le souffle des autres : « collecting anyone else's breath / against / the rending / the ravening / the hellbent raving cry of war » (SBMC, 24). Il est difficile de savoir à quelle guerre l'hokioi du poème fait allusion, mais il pourrait s'agir d'une guerre parmi celles que se livraient les tribus maories entre elles, avant l'arrivée des Européens. Quoi qu'il en soit, l'intuition de l'oiseau se

361 Keri Hulme, « Okarito and Moeraki », op. cit., p. 2.

362 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, ibid., p. 429 : « Car le faucon, dont le type symbolique est toujours solaire, ouranien, mâle, diurne, est un symbole ascensionnel, sur tous les plans, physique, intellectuel et moral. Il indique une supériorité ou une victoire, soit acquises, soit en voie d'être acquises. »

révèle juste, puisqu'il disparaît à la suite du moa ; c'est également le cas de la chouette rieuse.

En effet, dans « Waiting on the Laughing Owl », extrait du recueil de poèmes Strands, le narrateur du poème décrit une nuit passée à attendre la chouette rieuse. Un spécimen de cette chouette a été vu pour la dernière fois en Nouvelle-Zélande en 1914, et a peut-être survécu jusque dans les années 1930. Comme l'hokioi, la chouette rieuse n'a pas survécu à l'arrivée des colons européens. Dans le poème de Hulme, le moment est opportun pour espérer voir la chouette, et l'endroit choisi est propice :

> (hazy) and backing limestone cliffs
> ripe with little crevices and holes wherein
> might hide the last laughing owl[363]

La chouette rieuse vivait dans les zones rocheuses comme les Alpes du Sud et dans les régions d'Otago et de Canterbury. Elle nichait dans les crevasses rocheuses et les grottes, souvent dans d'étroites fentes, où elle et ses œufs étaient difficilement atteignables. Après leur installation, les personnages du poème entendent enfin la chouette : « all is stainless quiet / except / that stupid bird shrieking whekau! Whekau! ».[364] Dans la tradition maorie, le chant de cet oiseau de proie était considéré comme le signe annonciateur d'un malheur : « The whēkau, now extinct, had a call that was thought to warn of bad fortune. Its name means entrails, because it ate the entrails of the kiore (native rat) and small birds ».[365] L'introduction de membres de la famille des mustélidés comme le furet, la belette et l'hermine pour chasser les lapins serait responsable de la disparition de la chouette rieuse.[366] La disparition de l'hokioi résulte de l'impact de la colonisation des Polynésiens sur l'environnement de l'île et la disparition de la chouette rieuse de celle des Européens. Sur une île comme la Nouvelle-Zélande, une espèce de plante ou d'animal importée peut avoir un effet désastreux sur l'écosystème de l'île, car si cette plante ou cet animal n'a pas de prédateur, elle peut devenir une espèce invasive. C'est ce que rappelle Alfred Crosby dans son chapitre sur l'impérialisme biologique en Nouvelle-Zélande, dans lequel il étudie les conséquences de la

363 Keri Hulme, « Waiting on the laughing Owl », Strands, Auckland, PU d'Auckland, 1992, p. 52.
364 Keri Hulme, ibid., p. 52.
365 Voir : http://www.teara.govt.nz/en/nga-manu-birds/page-3 (Site consulté le 2/06/2014).
366 Voir : http://nzbirdsonline.org.nz/species/laughing-owl (Site consulté le 2/06/2014) : « Laughing owls coexisted with early European settlement, but the introduction of stoats, ferrets, and weasels is thought to have led to their extinction. »

colonisation européenne sur l'environnement néo-zélandais. Il démontre que l'introduction de plantes, d'animaux et de certains microbes par les colons eurent un impact irréversible sur les populations maories et sur certaines espèces de plantes et d'animaux endémiques :

> In the 1850s, with the avalanche of pakeha and associated species pouring ashore, more models for Maori extinction appeared. Exotic weeds ran like quicksilver along the roads into the bush. Native birds retreated as exotic cats, dogs, and rats advanced.[367]

Crosby souligne que les colons n'ont pas hésité à modifier l'aspect physique des terres afin de les rendre plus attractives aux Européens à venir, et de faire de la Nouvelle-Zélande ce qu'il nomme une « néo-Europe ».[368] Charles Darwin a fait le même constat. Après son séjour à Tahiti, il fit une escale de onze jours en Nouvelle-Zélande, en décembre 1831. Dans son journal, il note ses impressions concernant le pays et ses habitants, qu'il n'a pas vraiment appréciés. Il écrit également que le rat de Norvège, le poireau et l'oseille importés par les Européens auront, selon lui, des conséquences négatives sur l'environnement de l'île.[369]

Keri Hulme laisse entendre les voix des espèces éteintes, mais aussi celles qui pourraient bientôt disparaître.

Dans son article paru dans Te Karaka, Keri Hulme raconte sa fascination pour les chouettes. Comme dans le poème « Fishing the Olearia Tree », plusieurs espèces d'oiseaux sont mentionnées, ainsi que leurs noms maoris.[370] Or, le texte se concentre sur une espèce de

---

367 Alfred Crosby, « New Zealand », Ecological Imperialism, the Biological Expansion of Europe, 900-1900, Cambridge, PU de Cambridge, 2004, p. 266.

368 Alfred Crosby, ibid., p. 227 : « The pakeha ships, starting with Cook's Endeavour, accomplished that end by sailing to New Zealand and depositing there the tools, weapons, gewgaws, and ideas, and, most important, the organisms, of the continental societies. These ships were like giant viruses fastening to the sides of a gigantic bacterium and injecting into it their DNA, usurping its internal processes for their own purposes. […] The transformation was not accomplished in full – even today, New Zealand, after over 200 years of change is unquestionably not Europe – but the changes have been sufficient to make it attractive to hundreds of thousands of European migrants, and to make it a Neo-Europe. »

369 Charles Darwin, « Tahiti and New Zealand », The Voyage of the Beagle, 1906, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd, 1960, p. 412 : « It is said that the common Norway rat, in the short space of two years, annihilated in this northern end of the Island, the New Zealand species. In many places I noticed several sorts of weeds, which, like the rats, I was forced to own as countrymen. A leek has overrun whole districts, and will prove very troublesome, but it was imported as a favour by a French vessel. The common dock is also widely disseminated, and will, I fear, for ever remain a proof of the rascality of an Englishman, who sold the seeds for those of the tobacco plant. »

370 Keri Hulme, « An Owl in the Apple Tree », Te Karaka 58, 2013, http://ngaitahu.iwi.nz/our_stories/he-korerorero-an-owl-in-the-apple-tree/ (Site consulté le 15/02/2016). Il y a la chouette, (« moreporks », « Koukou », « ruru », ou « peho »), le perroquet-hibou (« Kakapo »), le martin-pêcheur (« kingfisher »). La chouette géante, la chouette miniature, la chouette rieuse (« giant owl »,

chouette, le koukou, qui s'avère en fait être potentiellement menacée par l'activité agricole. Le koukou est la seule espèce de chouette endémique qui a survécu aux colonisations européennes et polynésiennes. Dans la tradition maorie, cet oiseau, comme le faucon, est le messager porteur d'une bonne ou d'une mauvaise nouvelle :

> In Māori tradition, the morepork or ruru was often seen as a watchful guardian. As a bird of the night, it was associated with the spirit world. Its occasional high, piercing call signified bad news, such as a death, but the more common 'ruru' call heralded good news.[371]

Un jour alors qu'elle rentrait chez elle à Okarito, Hulme trouve un koukou mort dans son pommier[372] et se demande ce qui a pu se passer. À la fin de l'article, l'auteure mentionne le 1080, un pesticide biodégradable[373] utilisé en Nouvelle-Zélande par le Department of Conservation (DOC) : « O – koukou haven't called here for a month or more – But then, there's been a DOC 1080 drop... ». Déversé par avion au-dessus des plantes, il agit contre la prolifération d'espèces animales nuisibles introduites sur l'île lors des colonisations successives (l'opossum, le rat et l'hermine). Ce pesticide biodégradable n'est normalement pas nocif pour la faune et la flore endémiques. L'auteure semble suggérer que l'oiseau aurait pourtant été empoisonné par ce produit, ce qui fait à nouveau allusion aux problèmes environnementaux. Conformément à la tradition maorie, le koukou mort annonce effectivement un mauvais présage ; il est le signe annonciateur d'un danger écologique à venir si l'humain continue d'utiliser ce genre de produits.

L'oiseau, animal fragile qui inspire le poète, devient un symbole environnemental. En plaçant la nature au cœur de ses textes, Hulme active « l'imaginaire environnemental » (« the Environmental Imagination »[374]) tel que l'envisage le critique américain Lawrence Buell, pour lequel la crise environnementale contemporaine provoque une crise de l'imaginaire et crée le besoin de trouver de nouvelles manières de comprendre le rapport de l'humain à la

---

« miniature owl », « whekau ») et l'égothèle de Nouvelle-Zélande (« owlet-nightjar ») sont également cités, mais il s'agit d'espèces disparues de Nouvelle-Zélande depuis longtemps.

371 Voir : http://www.teara.govt.nz/en/birds-of-prey/page-2 (Site consulté le 02/06/2014).

372 Keri Hulme, « An Owl in the Apple Tree », Te Karaka 58, 2013, http://ngaitahu.iwi.nz/our_stories/he-korerorero-an-owl-in-the-apple-tree/ (Site consulté le 15/02/2016) : « But going past the apple tree I noticed something. It didn't make sense to my eyes. / It was feathery. It was dark. / I parted the branches. / It was a dead koukou. »

373 Voir : http://www.doc.govt.nz/1080 (Site consulté le 15/02/2016).

374 Dans The Environmental Imagination, Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture (1996), Buell étudie la manière dont la littérature représente l'environnement naturel chez des auteurs comme John Muir, Aldo Leopold, Rachel Carson, Mary Austin ou encore D. H. Thoreau.

nature. Hulme intègre d'autres éléments de la mythologie maorie pour intensifier la prise de conscience écologique de ses lecteurs, comme nous allons le voir.

4.1.2. Capitalisme et environnement dans « Getting It »

Dans « The Lagoon, the bluff – the story of us all », un article paru dans Te Karaka en 2011, Keri Hulme annonce qu'elle envisage de quitter sa maison d'Okarito, car elle n'a plus les moyens d'y vivre. Lorsqu'elle s'est installée à Okarito sur la terre de ses aïeules dans les années 1970, Hulme faisait partie des premiers habitants.[375] En presque quarante ans, elle est témoin de l'évolution d'Okarito :

> And the place has changed so much! So dramatically! We have people who fly in, planes helicopters, to their very ugly mcmansions. […] Little by little, a lot has been eroded: most of the places (can't call them homes) have been holiday places, in an area where very few people take holidays. So the people who fly in doubtless have their contacts and their local enjoyments – BUT
> Local people must live in a local place. Must caretake that place. Must caretake each other.[376]

Hulme critique le développement des McMansions, terme qui désigne de grandes maisons luxueuses. À Okarito, de telles demeures peuvent sembler incongrues, car, peu discrètes, elles ne se fondent pas dans le paysage. La construction de ces maisons de vacances endommage la côte et Hulme pense que, malgré cela, la préservation d'Okarito ne sera pas le souci des nouveaux arrivants. Avec le départ de nombreux habitants, le savoir requis pour préserver cet endroit écologiquement fragile ne pourra pas être transmis aux générations futures :

> What happens to a place, when – as it is happening now – many of the people are exiting? And the original commitment to conservation/preservation of the truly original inhabitants (Okarito brown kiwi? Our rather especial mudfish? Our fernbirds? Our tui with their own lingo?) and the truly loving people of this place – go – away?[377]

375 Keri Hulme, « The lagoon, the bluff – the story of us all », Te Karaka 52, 2011, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka52.pdf (Site consulté le 09/08/2014) : « This used to be called the *settlement* of Okarito. It has been a sort of village. When I came here, v. early 1970s, and won a Crown Land Ballot, it was with the expectation I would contribute to the place. There were nine people living here then […] And knowing that my great-great-grandmothers came from this area, felt thoroughly at home. »

376 Keri Hulme, ibid.

377 Keri Hulme, ibid.

On trouve ici une réflexion sur les conditions de la transmission environnementale. Hulme prône l'entre-deux culturel, c'est-à-dire le mélange et le partage de connaissances anciennes et de savoirs-faire nouveaux. La culture maorie et la technologie moderne seraient complémentaires. Cette vision de la préservation du paysage est également envisagée par Geoff Park :

> From the now great store of scientific knowledge of the natural history of these islands, we have the ability to identify and determinate (I would also love to say protect, but that cannot be said) our most valuable natural places. This can complement the mythology and spiritual meaning of particular places, and their natural resource values, to both Maori and Pakeha.[378]

Selon l'écologiste, il s'agit pour les Néo-Zélandais de faire preuve d'ouverture d'esprit :

> I believe it is fair to say that as well as ensuring the survival of New Zealand's indigenous plants and animals the protection of natural places should aim also to promote diversity and aesthetic quality in the landscape. Therefore, we have to move beyond our traditional scientific concerns with species and their biology, and beyond the conventional concept of ecology, which is largely derived from the relationship of plants and animals to their environment. We must bring in the cultural factors of the landcape, use our imagination as well as our more practiced skills of observation and measurement.[379]

Pour Park, l'écologie traditionnelle ne suffit pas, il faut aussi lire le paysage à travers les prismes culturels de la Nouvelle-Zélande. Cette citation rappelle l'idée que chaque paysage est une construction culturelle, comme l'avait évoqué Alain Corbin, que nous avons déjà cité.[380] L'observation de la nature s'accompagne d'un développement de l'imaginaire, une combinaison que nous avons également mentionnée dans notre analyse de l'île dans le précédent chapitre.

Les problématiques environnementales locales évoquées dans le magazine Te Karaka sont abordées dans la fiction de Keri Hulme. L'auteure s'inspire de certains problèmes environnementaux auxquels sont confrontés les habitants de l'île du Sud, comme par exemple dans Stonefish, son dernier recueil de nouvelles paru en 2004. Dans ce recueil, « Floating

378 Geoff Park, « Understanding and Conserving the Natural Landscape », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Welington, Port Nicholson Press, 1987, p. 89.
379 Geoff Park, ibid., p. 97.
380 Alain Corbin, « Comment l'espace devient paysage », ibid., p. 13 : « Pour revenir à notre définition, le paysage est donc une lecture ou, le plus souvent, un entrelacs de lectures dont la diversité peut susciter le conflit. »

Words » et « Getting It » sont deux nouvelles qui traitent des préoccupations environnementales contemporaines en Nouvelle-Zélande. Elles sont accompagnées d'autres allusions aux conditions climatiques changeantes, aux pesticides et aux mutations des êtres vivants :

> Contemporary environmental concerns are a central theme in the collection, as is an understanding that all life forms are connected. Many of the pieces deal with the preparation and consumption of food, which becomes a metaphor of how humans interact with the natural environment and with each other. The cultivation of home-grown foods or the gathering of wild food becomes synonymous with ecological responsability and a sustainable lifestyle. Mutant foodstuff such as humanoid paua (abalone shell) and poisonous mushrooms represent the environment's reaction to pollution and climate change.[381]

Nous analyserons la nouvelle « Getting It », car elle contient une dimension environnementaliste que nous souhaitons mettre en avant dans ce chapitre. Dans ce texte, Hulme réactive la mémoire d'un passé colonial trouble tout en traitant de problèmes environnementaux contemporains. Le texte fait allusion à la richesse spirituelle des Maori, ignorée par des promoteurs avides d'argent, qui ne se soucient pas des conséquences de leurs projets sur les populations locales.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre premier chapitre, la nouvelle décrit un conseil municipal au cours duquel plusieurs habitants locaux interviennent pour exprimer leur opposition à un projet de développement de la côte. L'idée du maire, Soamy Reischek, est de construire une route et une subdivision territoriale sur une péninsule appelée The Neck. D'après le narrateur de la nouvelle, il s'agit d'un endroit magnifique, qui abrite une faune et une flore luxuriantes et qui est peu peuplé par l'humain.[382] En plus des trois humains qui s'opposent au projet, cinq créatures de la mythologie maorie font également leur apparition pour protester, sous les regards ébahis des membres du conseil. Malgré les arguments des trois humains et les menaces des cinq créatures mythologiques, le projet est mis en place. Craignant les représailles des créatures maories, le narrateur et sa compagne Sam vendent leur terrain et déménagent de l'autre côté de la colline. Peu de temps après leur déménagement, le narrateur et Sam reçoivent des nouvelles très inquiétantes du Neck. Les

381 Melanie Otto, « Pictures of the Floating World: Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », op. cit., p. 174.

382 Keri Hulme, « Getting It », Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 102-3 : « It is a large peninsula, with a high, forested headland. There are seaviews all the way round, seaviews to die for. We know about the deep lake nested in the middle of the thousand hectare plateau, and had learned that birdlife around. ».

Texte par la suite cité par l'abréviation « GI ».

catastrophes naturelles et les problèmes environnementaux se multiplient, causant la mort du maire, Soamy Reischek. Les algues toxiques prolifèrent (« toxic algae blooms »), ainsi qu'une matière visqueuse (« goo that developed suddenly »), la pluie est incessante (« permanent rain ») et les tremblements de terre se multiplient (« earthquake swarms »).

Les trois opposants au projet de développement de la côte sont une défenseuse de l'environnement, un propriétaire terrien voisin (préoccupé par le bruit que causeront les travaux) et un représentant maori de la tribu locale, qui souligne la violation du capital spirituel de la terre qu'engendrera un tel chantier. La première allusion à la question environnementale apparaît à travers la présence de la vieille dame, qui, en souhaitant défendre les araignées du Neck, soulève la question de la co-habitation avec le non-humain :

> 'In summation, I beg of you to take these cohabitants of our lovely coast, each of them as valuable as you or I […] in their own way of course, but valuable, please take them into account.' (« GI », 89)

Implicitement, elle met l'accent sur la dimension éthique d'un tel projet et rappelle l'interrogation contemporaine sur le sort que l'homme réserve au non-humain.[383] Pour la vieille dame, la présence des araignées sur le Neck mérite une considération particulière. Cette considération pour l'animal est un principe qui réapparaît dans un poème de Keri Hulme et on trouve une citation extraite du livre de l'Ecclésiaste, déjà mentionnée :

> 'For that which befalleth humanity, befalleth beasts;
> as one dieth, so dieth the other... so that no one
> hath pre-eminence above a beast.' (« FOT », 10)

Les bêtes et les humains ont en commun de naître, d'habiter la terre et de retourner à la poussière après la mort. L'humain n'est donc pas supérieur à l'animal, car il naît et meurt de la même façon que lui. Cette idée rejoint celle de la défenseuse des araignées. Dans un texte

---

383 Les philosophes du courant de l'éthique environnementale, mouvement né aux États-Unis dans les années 1970, posent la question du degré moral requis envers le non-humain. Ce mouvement questionne le rapport de l'homme à la nature dans l'ensemble de la tradition occidentale. Le courant de l'éthique animale, développé dans une veine similaire à la même période, s'interroge également sur la considération morale à avoir envers l'animal.

Hicham-Stéphane Afeissa, Nouveaux fronts écologiques, Essais d'éthique environnementale et de philosophie animale, Paris, J. Vrin, 2012, p. 27 : « […] la question de savoir si le domaine de la moralité est essentiellement coextensif à l'humanité au point de se refermer sur les seuls êtres humains, ou bien s'il y a un sens à inclure les entités du monde naturel (les animaux, les plantes, les ensembles naturels comme les écosystèmes, etc.) dans la classe des sujets susceptibles de bénéficier d'une considération morale. »

extrait de l'ouvrage What I believe: The Personal Philosophies of Twenty-two New-Zealanders, Keri Hulme explique que le respect pour le vivant fait partie des choses qui lui ont été enseignées :

> I was taught, unequivocally, love and respect for all my ancestors. And by example and precept I was taught "All that lives has an inherent holiness and dignity, which must be respected if our own right to live is to be maintained. Don't shell mussels by their bed. Don't break down the toetoe for nothing. It is tika to free the trapped shag from the net. Torturing butterflies is wrong – how would you like it if someone pulled your arms off?? Uh, not much, thanks."[384]

Avec ces différents extraits, on peut constater que chez Hulme, l'écologie s'accompagne d'un souci pour le vivant non-humain. Plutôt que de laisser perdre (« going to waste », « GI », 90) cette partie de l'île, les promoteurs souhaitent rentabiliser Neck.[385] En Nouvelle-Zélande, le tourisme est une importante source de revenus. Comme plus généralement la thématique environnementale, il est un motif récurrent dans la littérature maorie, comme nous l'avons vu. Rappelons par exemple que Potiki (1986), le roman de l'auteure maorie Patricia Grace, met en scène la lutte d'une tribu maorie contre la construction d'un complexe pour touristes fortunés.

4.1.3. Recréer un lien avec la mythologie maorie

Comme nous l'avons dit, en plus des trois humains qui s'opposent au projet, cinq créatures non-humaines issues de la mythologie maorie apparaissent au conseil dans l'espoir de faire entendre leur voix. Les gribouilleurs sur feuille de lin (« The Flax Leaf Scribblers », « GI », 91) viennent présenter leur signature. Comme précédemment indiqué, ce document signé constitue peut-être une allusion au Traité de Waitangi. Le texte de Hulme fait donc ainsi référence à l'incompréhension entre deux peuples : d'un côté les créatures

384 Keri Hulme, « Ka Kete Mo Te Ora », in A. Thomson (ed.), What I believe: The Personal Philosophies of Twenty-two New-Zealanders, Wellington, GP Publications, 1993, p. 82-3.

385 Keri Hulme, « GI », p. 90 : « Because the council has already decided that a subdivision – 'a boutique tasteful ecofriendly village' is how the developer's pamphlet puts it – a subdivision on the Neck is A Good Idea. More rates for one thing: more work for local builders and roading contractors for another, and more jobs for the large pool of jobless. Win-win for everyone, and besides, the land was going to waste. If Soamy Reischek hadn't been smart enough to realise it was unclaimed Crown land of no interest to Ngai Tahu or DoC and so up for grabs, it'd just sit there, idle, useless except for breeding sandflies. O, and spiders – »

mythologiques maories souhaitant préserver leurs terres, qui représentent le peuple maori et de l'autre, les promoteurs avides de profit, qui représentent les colons britanniques.

Les créatures sont décrites comme des êtres hideux et dangereux pour l'homme, car très susceptibles, rancuniers et vengeurs. De plus, à travers les termes employés pour les qualifier, on constate qu'aucun des membres présents ne semble véritablement connaître ces créatures : « The things » (« GI », 92), « beings » (« GI », 93), « 'If these these – things arnt hoaxes, they arnt human either!' » (« GI », 94), « the Others » (« GI », 95). Effectivement, seul le narrateur est en mesure de distinguer les différentes créatures que sa grand-mère prenait soin de lui faire connaître lorsqu'il était plus jeune.

Le premier couple à entrer dans la salle, un père et sa fille, est composé de deux créatures terrestres : les maeroero.[386] Dans la mythologie maorie, ce sont des créatures sauvages et combatives qui habitent les forêts et l'intérieur des terres et qui enlèvent les humains.[387] Le second couple[388] est composé d'un turehu,[389] une sorte de fée qui se charge de la traduction en anglais et d'un ponaturi, une créature aquatique pareillement hostile à l'humain. Enfin, la cinquième créature n'entre pas dans la salle, car elle est trop grande pour passer la porte.[390] Lorsque la maeroero-femme se met à chanter pour exprimer leur opposition au projet, le narrateur se sent enivré :

> The female opens her mouth and croons.
> Is there something narcotic in that damned fog?
> It's like quiet tuneful moaning: only it seeps into you and makes you feel vague and sad.
> Then you feel – words, words stroking your skin, fingering the inner drums of your ears.

---

386 Keri Hulme, « GI », p. 92 : « He stands about two and a half metres tall and he's covered in long red hair. It drapes down his belly sort of covering his sex. He stinks, rancid meat and freshcut fern and something like ancient sweat. She is only slightly shorter, and is possibly hairier: she has tied little shells to her belly fur and they hang down right to there and clink and clitter as she lumbers across to stand by the male, facing the Mayor and council. »

387 Margaret Orbell, A Concise Encyclopedia of Maori Myth and Legend, ibid., p. 66 : « These savage, hairy people had long bony fingers and speared their prey with jagged nails. […] While fairies could be dangerous, maero were especially feared. […] In the hills and mountains of the South Island, where they were numerous, they were known as maeroero. »

388 Keri Hulme, « GI », p. 93 : « One is a little horror, hairless, face pale as foam under moonlight, with eyes that are wholly red. No pupils, no whites. Its nails are red, too, bloodred on hands and feet, but any other strangeness is hidden under a wrapping of cloak. […] Slender and elegant with hair like toetoe in the sun, and large deeply green eyes – imagine almondshaped lenses of clear kawakawa poenamu come very much alive - those kind of eyes. »

389 A. W Reed et Dennis Turner, Maori Myths and Legendary Tales, ibid., p. 160 : « Many stories are told of the fair-skinned fairy people who live in the forests of Aotearoa. The Maori called them Turehu or Patupaiarehe. They were a weird race, not human, yet with the shape of human beings. They loved the dense bush country and were at home in the hills, where they lived in the remote fastnesses of the forest. »

390 Keri Hulme, « GI », p. 95 : « It is dark, massive, tall as the door, and ends in a point so short it can't be clearly seen. It flexes once. »

> We were here first. We have never left. We own our homelands.
> We prefer to be in the shadows. We roam the lands at night.
> We were on the Almost-island before you came, it has always been ours.
> We will remain there, in company with the first arrivals.
> We share with them but not with humans. Go away. Leave us alone.
> It seems the flute and crooning have come to an end, although I can still hear the music in my head. (« GI », 96)

La créature évoque un désir commun de préserver le site, en faisant appel à la mémoire de tout un groupe. Pour Melanie Otto, ces cinq créatures symbolisent l'esprit de la terre : « Hulme's story suggests that the memory of these creatures is older than human memory, as old as the land, in fact. Therefore, they represent the land itself. »[391] Le chant est une forme de communication majeure dans la culture maorie, comme nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre. Il existe de multiples formes de chants pour exprimer différents états d'esprit.[392] Lorsqu'il était enfant, le narrateur avait l'habitude que sa grand-mère lui parle des fées des forêts, ce qui le rend plus sensible au chant des créatures. Il ressent la mélodie comme une caresse sur sa peau même après qu'elle est terminée. Même si les maeroero ne partagent pas leur espace ni leur langue avec les humains, il est intéressant de noter qu'à travers le chant, humains et non-humains se comprennent sans la traduction du turehu.

En revanche, le ponaturi communique ensuite en émettant des sons désagréables à l'oreille, tout en manifestant beaucoup d'agressivité et de haine. Il n'hésite pas à menacer les membres du conseil de déclencher une guerre contre les humains si ceux-ci ne laissent pas le Neck aux ponaturis. Dans son discours, il résume les interactions entre ponaturis et humains dans le passé, ainsi que le cas qui concerne l'ancêtre du maire : « Regrettably however, your greatgreatgrandmother was a goldfields prostitute and some kind of cross-species infect –' » (« GI », 99). Dans un contexte postcolonial, cette citation, qui scandalise le maire, peut difficilement ne pas être lue comme une référence au métissage entre Maori et Pakeha. La feuille de lin (« flax leaf ») utilisée par les créatures fait également référence aux échanges entre les deux peuples au XIXème siècle, car elle faisait partie des biens que les Maori vendaient aux Européens pour la confection de cordes, notamment. Pour la critique

391 Melanie Otto, « Pictures of the Floating World: Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », op. cit., p. 175.

392 Keri Hulme, « Mauri: an Introduction to Bicultural Poetry in New Zealand », op. cit., p. 290 : « Waiata (a term covering both songs and poems generally) were of many kinds. They can be sorted into five broad groups: waiata aroha are love songs; waiata tangi are songs of lamentation; waiata patere deal with cursing, war, and abuse; waiata oriori are lullabies, formerly sung to the noble-born to teach them their duties and heritage; and waiata tapere are songs of entertainment in general. »

américaine Elizabeth Deloughrey, la feuille de lin possède une forte charge symbolique dans la tradition maorie. Cette plante aux racines en rhizome est une métaphore des relations tribales enchevêtrées les unes aux autres.[393] Dans la nouvelle de Hulme, la feuille de lin peut symboliser la volonté de créer un lien entre le visible et le non-visible, entre le réel et la mythologie, car finalement la vraie raison de la présence des créatures n'est pas d'envenimer la situation :

> 'We came because we thought seeing us clearly might cause wonder, make you realise there is much more than you think you know about our world. We thought our very presence might open minds and change present attitudes. All of us heard most minds snap shut minutes ago.' (« GI », 101)

Dans cette citation, l'attention est portée sur ce qui n'est pas visible, mais qui est quand même présent. Même si elles se déplacent la nuit pour ne pas être vues, ces créatures sont présentes, mais le texte suggère qu'elles sont rendues invisibles aussi par la fermeture d'esprit des membres du conseil. Les créatures maories se disent très liées à la terre et d'une certaine façon, elles parlent au nom de la terre. Comme nous l'avons dit dans le premier chapitre, le lien des Maori à la terre est très fort, ce que rappelle la présence des créatures issues de la mythologie maorie dans la nouvelle. Les opposants au projet et les créatures maories ne veulent pas que la nature soit détruite par la construction de la route et mettent en garde contre un développement non mesuré des projets immobiliers qui ont un impact négatif sur l'environnement. En ce sens, la prise de position des opposants et des créatures maories rappelle la philosophie écologique océanienne d'Epeli Hau'ofa, qui prône un usage raisonné de la technologie et un respect des cycles naturels.[394] On peut dire que les créatures dans le texte de Keri Hulme incarnent cette pensée écologique océanienne.

---

393 Elizabeth M. DeLoughrey, « Dead Reckoning, National Genealogies in Aotearoa/New Zealand », Routes and Roots, Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures, Honolulu, PU d'Hawaii, 2007, p. 171 : « The New Zealand flax plant (phormium), or harakeke, has been employed in Maori tradition as a metaphor for whanau, or extended family […] and more recently as a metonymy for Maori women's writing; by extension this is women's work. »

394 Epeli Hau'ofa, Un passé à recomposer, ibid., p. 40 : « Nous pourrions, par exemple, élaborer une philosophie bienveillante qui nous aiderait à accorder davantage de révérence et de respect envers notre environnement naturel qu'actuellement. J'ai effleuré la nécessité de relier les cycles de la nature aux cycles de l'activité humaine à travers des relations écologiques, durables et entières. Comme cela a déjà été signalé, l'un des enjeux contemporains majeurs est le fait que le progrès repose sur un déploiement de technologies, à la fois systématique et destructeur, fondé sur une disjonction de nature et de la société, comme l'exige l'économie mondialisée. »

4.1.4. Une critique politique virulente

Malgré ou à cause de leur origine maorie, les créatures sont considérées comme dangereuses ; elles sont source d'inquiétante étrangeté pour les membres du comité (« The things », « the Others »). Dans le texte, une part d'étrangeté émane également des termes employés pour qualifier le projet : «'a boutique tasteful ecofriendly village' is how the developer's pamphlet puts it – a subdivision on the Neck is A Good Idea » (« GI », 90) En plus de signifier une division, le mot anglais « subdivision » couvre un concept de projets immobiliers plutôt étasunien et canadien. Le terme « ecofriendly » traduit une forme de tourisme importée de l'Occident, qui, dans un contexte postcolonial, est soumis à une critique sévère :

> Ecotourism, its opponents argue, is little more than a western middle-class luxury practice, rather like the international environment and conservation movements in whose globally responsible spirit it claims to operate, and from which it continues to enlist its primary ideological support.[395]

À l'heure de la mondialisation, l'écotourisme serait également une manière de promouvoir une vision ethnocentrée de l'environnement. Dans certains cas, les projets d'infrastructures sur les sites conduisent au déplacement forcé de populations locales. Dans d'autres cas, ces populations locales peuvent faire l'objet de représentations stéréotypées, voire être victimes de racisme.[396] Malgré sa visée écologique, le projet sur le Neck est perçu dans la nouvelle comme un moyen pour le promoteur de s'enrichir au détriment des ressources naturelles du Neck : « You could see immediately why a developer would take one look and see CASH OPPORTUNITY in high golden letters. And that would be all he saw » (« GI », 103). Une fois de plus, le texte insiste sur l'étroitesse de l'esprit des promoteurs. De même, Melanie Otto souligne également cette forme de néo-impérialisme que représente la subdivision du Neck : « It is quite clearly regarded as a 'cash opportunity', revealing tourism, coupled with environmentalism, as a new form of imperialism. »[397]

---

395 Graham Huggan et Helen Tiffin, « Development », Postcolonial Ecocriticism, Literature, Animals, Environment, Londres, Routledge, 2010, p. 67.

396 Par exemple, des membres de la tribu Jawara vivant sur l'île d'Andaman, en Inde, reçurent l'ordre de danser devant des touristes, qui avaient le droit de leur jeter des bananes. Voir: http://www.theguardian.com/world/2012/jan/07/andaman-islands-tribe-tourism-threat (Site consulté le 15/02/2016).

397 Melanie Otto, « Pictures of the Floating World: Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », op. cit.,

Le portrait de Paddy O'Shea, le représentant maori du comité, n'est pas très flatteur non plus. Il constitue une deuxième critique implicite de l'auteure dans cette nouvelle. Le narrateur n'apprécie pas Paddy, car lorsqu'ils étaient tous deux enfants, Paddy se moquait de la grand-mère du narrateur. Aujourd'hui, Paddy a « maorisé » son nom et se fait appeler Te Paringa Auhei. Tout au long du texte, on peut remarquer que l'animosité du narrateur sert en fait à ridiculiser Paddy : « Now we've got the local iwi rep rabbiting on about spiritual importance and cultural insensitivity and a violation of manawhenua blah blah te mea te mea » (« GI », 89-90). L'usage du verbe « rabitting (on) » et du nom « blah blah » indique que le discours du représentant est redondant et peu intéressant. L'occasion de se moquer de Paddy se présente à nouveau lorsque ce dernier termine son discours :

> For crysake put a sock in it Paddy.
> But he goes on translating, sort of, what he's already said, 'and if you wound our mother, she will fight back. She will destroy you, yes indeed. Death will take you, yes, that's true. Yes! Yes! Kss kss hei. There isn't really a translation for that.' (« GI », 92)

L'emphase « yes indeed » et « yes, that's true » alourdit ses propos et les rend risibles. La dernière phrase « There isn't really a translation for that » est également un peu ridicule. Le représentant ne semble pas connaître la culture maorie en profondeur, tout comme il ne connaît pas les paroles des chants (« Now he's doing a chant and stumbling over some of the words », « GI », 90). Le texte se moque de ceux qui, comme Paddy, se servent de la culture maorie sans la connaître vraiment.

Dans la Nouvelle-Zélande d'aujourd'hui, Maori et Pakeha sont associés pour faire face à l'émergence de problèmes environnementaux liés au développement du tourisme. Ce qui compte finalement le plus n'est peut-être pas de savoir à qui appartient la terre, mais comment la préserver. C'est peut-être cela qu'il s'agit finalement de comprendre (le titre « Getting It » signifierait « le comprendre »), plutôt que de vouloir à tout prix obtenir quelque chose de la terre. Keri Hulme joue sur la polysémie du titre.

---

p. 175. Voir également à la page 178 : « The settling of New Zealand by both Maori and Pakeha is read as a form of ecological imperialism. Likewise, the cashing in on global tourism emerges as a form of ecological neo-imperialism and anthropocentric arrogance with regard to 'subaltern nature'. […] Equally, the idea of creating an 'ecofriendly village' implies a view of ecology that originates in the West and is co-terminus with a late-capitalist vision of economic progress that eclipses indigenous perceptions of the environment and can, therefore, be read as yet another form of ecological imperialism. »

En conclusion, l'écopoétique telle que nous l'analysons chez Keri Hulme se combine d'un imaginaire maori et d'une sensibilité environnementale, qui proposent une éthique de la terre. Avec ses textes publiés dans le magazine Te Karaka et dans sa fiction, Hulme attire l'attention du lecteur sur un rapport à la terre qui serait plus soucieux des spécificités locales de chaque région. Procéder à un échange interculturel entre savoirs-faire traditionnels et connaissances scientifiques contemporaines permettrait de préserver les régions fragiles, comme le lagon à Okarito. La préservation de l'environnement postcolonial est ainsi au cœur de l'écriture écopoétique de Hulme, mais ce chapitre souhaite également mettre en lumière la dimension esthétique de l'écriture écopoétique. Elle est liée à l'inclusion d'une dimension scientifique dans la narration de textes de fiction, ce que nous allons voir avec le motif du papillon.

4.2. Écriture écopoétique et évolution du papillon

Comme l'oiseau, le papillon possède une forte charge symbolique. Il fascine par sa beauté et son caractère éphémère. Il peut être associé à l'âme qui s'envole vers le ciel, mais surtout à la métamorphose, qui le caractérise tout particulièrement :

> Un autre aspect du symbolisme du papillon est fondé sur ses métamorphoses : la chrysalide est l'*œuf* qui contient la potentialité de l'être ; le papillon qui en sort est un symbole de résurrection.[398]

Symbole de la renaissance, le papillon est un insecte courant dans la littérature. On le retrouve par exemple chez l'auteur et lépidoptériste russe Vladimir Nabokov (1899-1977) ou encore chez l'auteure britannique et fine observatrice de la nature Virginia Woolf (1882-1941). Dans leurs analyses des figures des papillons chez ces deux auteurs, Marie Bouchet et Catherine Lanone soulignent les particularités de leur écriture parfois quasi-scientifique. Bouchet étudie l'influence de l'écriture scientifique dans la fiction de Nabokov, chez qui les

398 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, ibid., p. 728.

phrases longues et complexes, ornées de beaucoup d'adjectifs, témoignent d'une obsession pour la précision.[399] Catherine Lanone, quant à elle, note que chez Virginia Woolf, l'observation éveille les sens et offre une autre façon de voir le monde : « Entomology, here, is a way of seeing. »[400]

Le papillon est aussi une figure récurrente dans la fiction de Keri Hulme. Sa description nécessite une observation rigoureuse, retranscrite dans un style d'écriture riche en adjectifs et contenant de nombreuses références aux parties anatomiques de l'insecte. Dans les textes, on observe aussi un sens du détail, ainsi qu'un goût pour l'exactitude et la précision qui caractérisent la démarche scientifique. Chez Hulme, l'insecte intrigue aussi pour sa capacité à se métamorphoser et à susciter le mystère. Une nouvelle fois, les descriptions scientifiques sont associées à la tradition maorie, un trait spécifique de l'écriture écopoétique de Hulme. Nous verrons comment cette écopoétique est visible lorsque certaines caractéristiques de l'insecte sont mises en avant : étrangeté, métamorphose et monstruosité.

4.2.1. Le papillon de nuit comme source d'étrangeté

L'oeceticus omnivorous est le papillon de nuit à poche que la narratrice collectionne dans « An Episode of Bagmoths », extrait du recueil Te Kaihau / The Windeater. Dans le texte, la narratrice, une jeune fille de douze ans, est à la recherche d'insectes, dans l'espoir de trouver des espèces encore inconnues :

> I spent as much time in the bush as I could as a child because I was looking for rare insects, maybe ones no-one had ever found before. […] We have many splendid and curious small creatures, from giraffe-weevils to astelia moths. There is such a range with so many bizarrely-beautiful life-cycles, that I should have grown up into a happy-ever-after entomologist.[401]

Les insectes qu'elle connaît déjà, allant du scarabée-girafe aux différentes espèces de

399 Marie Bouchet, « Nabokov's Text under the Microscope: Textual Practices of Detail in Both his lepidopterological and Fictional Writings », in L. Talairach-Vielmas et M. Bouchet (eds.), Insects and Texts: Spinning Webs of Wonder, Toulouse, Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, 2010.

400 Catherine Lanone, « A Way of Seeing: From Eleanor Ormerod's Injurious Insects to Virginia Woolf's Butterflies », in L. Talairach-Vielmas et M. Bouchet (eds.), Insects and Texts: Spinning Webs of Wonder, Toulouse, Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, 2010, p. 268.

401 Keri Hulme, « An Episode of Bagmoths », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 214. Texte cité par la suite par l'abréviation « EB ».

phalènes, sont décrits comme étrangement beaux, ce qui confère au bush un aspect mystérieux, car il abrite des créatures inhabituelles. Dans le texte, la narratrice dévoile sa connaissance poussée des papillons. Elle les regarde grandir dans l'espoir de voir un mâle sortir de son cocon pour l'anesthésier.[402] La narratrice explique le fonctionnement du mâle et celui de la femelle, qui vit dans son cocon et n'en sort jamais. Comme un entomologiste, elle se constitue peu à peu une collection de papillons, qu'elle conserve dans sa garde-robe convertie en nursery pour papillons de nuit (« bagmothery »). La chenille du papillon construit un cocon en soie de cinq à huit centimètres de long avec de petits morceaux de plantes. La femelle, sans ailes, vit dans ce cocon, tandis que le mâle, ailé, vit à l'extérieur du cocon. La chenille transporte son cocon sur les feuilles la nuit, pour s'y nourrir. En journée, le cocon, fermement accroché à une branche, est fermé. Lorsqu'après une longue attente un cocon se met enfin à bouger, la narratrice décrit son mouvement, qui lui semble inhabituel :

> And suddenly, I saw it. One cocoon was contorting into s-shaped bends. It was wriggling frantically. Bagmoths did not do this in my experience, even attacked by parasitic wasps. A male moth was hatching, late but at last! (« EB », 215)

Au bout de quelques temps, le papillon finit par sortir, mais à la grande surprise de la narratrice, celui-ci possède une tête ressemblant à celle d'un humain, qui lui sourit avant de s'envoler. Un effet de surprise naît alors du contraste entre le style narratif réaliste et l'apparition surnaturelle que représente le papillon à tête humaine :

> […] something began to emerge from the bottom of the bagmoth case, very slowly at first but then with awful swiftness. Insect legs, insect abdomen, glorious? red! wings and a tiny head. With teeth. It looked like a human head. With human teeth. It was grinning at me, its minute black eyes viciously bright. The grin lasted a very long second. Then the thing dived powerfully into the air and sped past my goggling eyes out through the door and away. (« EB », 215-6)

Ce passage décrit une apparition inattendue, que la jeune fille juge monstrueuse. Le texte, jusqu'alors caractérisé par un souci scientifique du détail, met en scène un évènement de nature effrayante. Après cet incident, la narratrice dit n'avoir plus jamais voulu entendre parler d'insectes.[403] Le texte contient un élément comique, car la réaction de la jeune fille

402 Keri Hulme, « EB », p. 215 : « The only thing to do was to make a collection of bagmoths, hope there was a male among them, and anesthetise it as soon as it came into the world. »

403 Keri Hulme, « EB », p. 216 : « I didn't touch or look at or even think about an insect in any entomological sense ever again. »

« An Episode of Bagmoths » rappelle la nouvelle « Sphinx » (1850), d'Edgar Allan Poe (1809-1849).

prête à sourire. L'auteure semble se moquer d'elle qui, malgré son intérêt pour l'entomologie, s'effraie et abandonne sa supposée passion lorsqu'elle est confrontée à une étrangeté qu'elle ne peut pas expliquer.

Le mystère est à nouveau associé à l'insecte dans l'article « Ka Kete Mo Te Ora ». Keri Hulme y raconte l'arrivée des papillons de nuit d'Australie à sa fenêtre.[404] L'un d'entre eux l'intrigue en raison de son comportement étrange : « It was a handsome, rufous-antennaed moth, not pictured in my book, that behaved in a very strange way. »[405] Contrairement aux autres espèces qui, une fois arrivées aux fenêtres, restent immobiles, celui-ci se met à frémir dans sa main. Ce comportement, que l'auteure n'arrive pas à expliquer, la laisse insatisfaite : « It has happened twice since and I don't know why. Not knowing why irritates me: I relish certainties, and there are so very few of those ».[406] Cette citation révèle l'intérêt de l'auteure pour la science, qui produit des explications sur le fonctionnement de la nature.

« An Episode of Bagmoths » et « A Waystations for Moths » semblent annoncer qu'il faut se tenir prêt à être confronté à la part d'étrangeté qui existe dans la nature, ce que le critique littéraire français Roger Caillois a nommé « les sciences diagonales ». Passionné par les animaux, Caillois a beaucoup écrit sur eux et particulièrement sur les insectes, qui ont en commun avec l'humain la capacité de former des sociétés. Dans « Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales », Caillois questionne les classifications qui se sont ramifiées au fil des années de recherches scientifiques. Il plaide pour davantage de mise en commun des savoirs concernant la nature et pour un rapprochement entre les comportements animaux et les

---

Dans ce texte, le narrateur est victime de son imagination et d'une illusion d'optique, et il voit l'effrayante tête de mort sur le papillon sphinx à tête-de-mort comme gigantesque, alors qu'il mesure quelques centimètres de large. La cause en est l'effet d'optique causé par la fenêtre à travers laquelle il observe le papillon.

Voir : http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/eapoe/bl-eapoe-sphinx.htm (Site consulté le 21/05/2014).

« I remember his insisting very especially (among other things) upon the idea that the principle source of error in all human investigations lay in the liability of the understanding to under-rate or to over-value the importance of an object, through mere mis-admeasurement of its propinquity.[…] "Ah, here it is," he presently exclaimed-"it is reascending the face of the hill, and a very remarkable looking creature I admit it to be. Still, it is by no means so large or so distant as you imagined it, - for the fact is that, as it wriggles its way up this thread, which some spider has wrought along the window-sash, I find it to be about the sixteenth of an inch in its extreme length, and also about the sixteenth of an inch distant from the pupil of my eye." »

404 Keri Hume, « Ka Kete Mo Te Ora », ibid., p. 81 : « There are many things in my immediate life (let alone the world at large) that I find mysterious; that I simply don't understand.

For example: my front doors are glass, and face the Tasman sea. There are 1200 miles between them and Australia. Despite that fact, Australian moths arrive on the doors. »

405 Keri Hume, ibid., p. 81.

406 Keri Hume, ibid., p. 82.

croyances humaines.[407] Chez Hulme, un semblable rapprochement s'établit entre l'humain et l'animal, mais également entre la dimension scientifique et la tradition maorie, comme c'est le cas par exemple pour le papillon de nuit.

Dans The Bone People, par exemple, le papillon de nuit a le rôle d'un messager. Il établit les liens entre la nuit et le jour, entre le rêve et l'éveil, entre les ancêtres et le présent. Les papillons de nuit apparaissent une première fois lorsque Kerewin Holmes, l'héroïne du roman, rentre de vacances et se retrouve seule, dans sa tour : « There are moths in the room. Willowisp silver of their wings, out in the shadow bounds, a shimmering irregular beat, sought seen caught out of the corner of the eye... » (TBP, 273). Les ailes, aussi fines et fragiles que la cendre, scintillent par éclats. Elles sont d'une transparence spectrale. Dans « sought seen caught out of the corner of the eye », l'absence de conjonction et de ponctuation accélère le processus de lecture et crée un effet de simultanéité des mouvements, une façon de signifier que ces petits insectes sont difficiles à saisir, car leurs ailes vacillent comme la lueur d'une flamme dans l'obscurité.

Le papillon de nuit réapparaît plus tard dans le rêve de Joe, le second personnage principal du roman. Dans son rêve, il voit sa femme Hana, décédée quelques années auparavant, se transformer en papillon de nuit.[408] En guise de réponse à ce cauchemar qui le hante, le kaumatua, le vieillard maori, explique la signification du papillon de nuit dans la tradition maorie :

> « Now about moths, » says the old man briskly. « When one dies, one must journey. […] In the end one of all you get a choice. The choice is to become nothing, or to return to earth as a moth. When the moth dies, that's you gone forever – just putting off the evil day, hei? (TBP, 353-4)

---

407 Roger Caillois, « Structure du monde », Cases d'un échiquier, 1960, dans *Œuvres*, in D. Rabourdin (ed.), Paris, Gallimard, 2008, p. 568 : « Entre les sciences de l'homme et les sciences naturelles, peuvent s'établir et se développer des échanges généreux. »

408 Keri Hulme, TBP, p. 351-2 :

« Aue, the moths, the moths! » She cries out, and her voice is harsh with terror.

To his horror, he discovers he is sucking the fat furred end of an enormous moth. Hana and Timote begin to dissolve, to break up into whirling clouds of fire-eyed moths. […]

« Aue, Hana, Hana ! » he calls in anguish, grasping at her fading body. His hand is full of sliminess and a fine hairy powder. The moths begin to swirl round him, their bodies slapping against his bare flesh with a pattering sound that becomes louder and louder as the moths swarm out of the ground in their millions.

He gasps, spitting out moth-dust. »

Et p. 354 : « Sometimes she turns into moths. Sometimes she decays in my arms. Sometimes she eats one of my sons and then starts on me, beginning at my privates. That is all business for a psychiatrist maybe, but not any exemplar of Maori truths. »

De prime abord, Joe refuse cette explication, mais il reconsidère son jugement lorsque le vieillard maori l'aura guéri. Cette capacité à accepter une explication plus orientée vers le surnaturel que le scientifique est à nouveau présente lorsque Kerewin est sur le point de mourir, à la fin du roman. Une guérisseuse maorie lui rend alors visite, mais comme Kerewin a mangé des champignons hallucinogènes, il est difficile de savoir si cette visite est réelle ou bien s'il s'agit d'une vision délirante :

> A moth has come in.
> Furry, and horned like a foreign owl.
>
> E, silvergrey fleeting-feelered
> moth messager of night,
> who cries out there ?
>
> It leaves my finger and flies heavily away. It is a gravid female, plump banded body ripe with eggs, […] (TBP, 421)

Ici, le papillon de nuit vient lui indiquer l'arrivée de la guérisseuse maorie. Il peut également être le signe annonciateur d'un renouveau chez le personnage principal, car il s'agit d'une femelle qui, alourdie par sa portée, va donner naissance. Cette image des œufs symbolise une continuité dans le cycle du vivant.

Comme l'oiseau étudié plus haut, le papillon possède une charge symbolique importante dans la tradition maorie. Ayant la faculté de se métamorphoser, il devient un élément de l'écriture écopoétique de Hulme, comme nous allons continuer de voir dans « Hatchings ».

4.2.2. Métamorphoses de papillon dans « Hatchings »

« Hatchings » (« Éclosions ») est une nouvelle extraite du recueil Stonefish. Comme dans les textes précédents, cette nouvelle illustre l'intérêt de Keri Hulme pour l'entomologie. Les conséquences des modifications de la nature par l'humain sont plus particulièrement mises en avant dans le texte. De plus, la nouvelle aborde également la part d'étrangeté, voire de monstrueux qui existe dans la nature, ce que cette analyse propose de mettre en lumière. Le personnage principal du récit, Madame Lex, est une mère de famille qui se remémore

certaines étapes de sa vie à la ferme avec son mari Jim, planteur d'arbres (d'eucalyptus), et ses deux enfants.

Tout au long de sa vie, Mrs Lex se passionne pour l'empereur de l'eucalyptus (antheraea eucalypti), un papillon qui se nourrit principalement des feuilles d'eucalyptus. Comme dans « An Episode of Bagmoths », le fonctionnement de ce lépidoptère est observé très précisément, particulièrement lors des processus de camouflage et lors de l'éclosion du cocon. Mrs Lex est impressionnée et enchantée par toutes les étapes qui constituent le cycle du papillon, de la chenille qui se construit un cocon à l'éclosion du papillon. Elle admire la beauté des différentes couleurs qui accompagnent les changements de formes :

> Shaking her head. Old niddlenoddle you, still captivated by the changes that lead to this moment. Mustard-seed egg to thin thread of black caterpillar, and many moults later, the final instar, a regal beast, long as her forefinger, green along the sides, with yellow stripes and many small orange and red tubercles, but turquoisey on top and crowned with bright blue jewels ...and this wonder loses its voracious appetite at last, and darkens; in an almost apathic way, seeks a suitable twig and begins to spin a weatherproof retreat, pouring out its caterpillarhood into a shelter for its next new self.[409]

Ce passage résume les différents stades de la vie de cet insecte, en se concentrant sur le moment où la chenille se prépare à la métamorphose : « its next new self. » Cet insecte a le privilège de vivre deux naissances ; une fois lorsque la chenille sort de l'œuf et une autre quand le papillon sort du cocon. Mrs Lex est sensible aux différentes couleurs et aux formes qui se succèdent (« Mustard-seed egg », « green », « orange and red tubercles », « turquoisey on top and crowned with bright blue jewels »). En observant tous les efforts qui mènent à ces deux naissances, elle insiste sur la part d'extraordinaire de ce moment de la création au sein du règne animal. Cet extrait témoigne de l'admiration et de la passion que l'humain peut ressentir au contact de la nature, lorsqu'il est témoin de ses transformations cycliques. En ce sens, cet extrait n'est pas une description purement scientifique, mais un exemple de la dimension esthétique de l'écriture écopoétique de Hulme. Le style de l'écriture rappelle celui de D. H. Thoreau, dans Walden; Or, Life in the Woods, lorsque lui aussi décrit, avec beaucoup d'engouement, certaines transformations naturelles visibles à l'arrivée du printemps :

> Few phenomena gave me more delight than to observe the forms which thawing sand and

409 Keri Hulme, « Hatchings », Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 131-2.
Texte cité par la suite par l'abréviation « Ha ».

> clay assume in flowing down the sides of a deep cut on the railroad […] The various shades of the sand are singularly rich and agreeable, embracing the different iron colors, brown, gray, yellowish, and redish. […] The very globe continually transcends and translates itself, and becomes winged in its orbit.[410]

Thoreau s'est donné pour objectif de vivre uniquement avec les ressources qu'il trouve dans la forêt. Ce dépouillement invite à vivre simplement et à s'émerveiller devant certains spectacles de la nature, que Thoreau tente de retranscrire grâce à une écriture écopoétique, qui se rapproche au plus près des rythmes de la nature.

Grâce à ses connaissances, Mrs Lex comprend mieux la théorie de l'évolution, même si elle reste un peu perplexe face à ces notions scientifiques : « She knows, now, something of the evolutionary theory and still can't understand much of it. Raw stuff, she thinks, another story we tell ourselves. Cause it does make sort of sense » (« Ha », 122). Selon elle, les humains eurent besoin de tout temps de se raconter des histoires pour faire sens du monde. Pour elle, la théorie de Darwin en serait une parmi les autres. Cet intérêt pour la science lui enseigne le fonctionnement particulier des papillons, comme par exemple celui du mimétisme. Les insectes emploient de multiples stratégies pour se fondre dans la nature et ainsi éviter d'être repérés par d'éventuels agresseurs, comme le mâle de cette espèce, qui prend l'apparence d'une feuille morte :

> And notices, on one of the branches with dry leaves, a dry leaf that isn't. […] It is a male, his russet plumes absolutely still, and he is still until an instinct from the deep past sets him briefly moving, like a dead leaf trembling in the breeze. (« Ha », 122)

Ce processus mimétique est un comportement mécanique, basé sur un instinct transmis depuis des générations dans les codes génétiques de l'insecte pour assurer sa survie (« an instinct from the deep past »). En faisant semblant d'être une feuille morte, le papillon ne paraît pas en vie.[411] Chez la femelle, ce déguisement est encore plus sophistiqué, ce qui perturbe la narratrice :

> It is the strange subtleties that bother her. There are females who imitate dead leaves too, but differently. They let their forwings cover the startling eyespots and angle their abdomens to the left. The abdomen has a single dark stripe towards the end which matches the dark

410 Henry David Thoreau, Walden; Or, Life in the Woods, (1854), Boston, Beacon Press, 1997, p. 285-7.

411 Keri Hulme, « Ha », p. 122 : « The ones that had come to look like dead leaves, and had acted like dead leaves, lived to breed offspring. Who did the same thing. Or, if they didn't, didn't leave offspring. Because there they were in daylight, and if they showed life, something with sharp teeth or a pointy beak saw food. »

> pattern round the edge of the left forewing. And suddenly, there's no longer a plumpbellied treat hanging from a twig: there is an old leaf, notched with rot, obviously inedible -
> but the moth can never have seen the effect, she thinks, puzzled all over again, it's never been a moth before. They say it's just a lucky chance effect, genetically encoded, that helps the species survive. Anything at all can come about over the thousands and thousands of years. (« Ha », 122-3)

Le texte insiste sur l'instinct de survie transmis depuis des millénaires qui pousse cette espèce à opter pour un effet de camouflage surprenant. En vérité, ce processus mimétique est inutile, car les prédateurs détectent la présence de leurs proies grâce aux odeurs et aux mouvements. Il ne leur est d'aucune utilité de ressembler à une feuille morte mais, en restant parfaitement immobile, le papillon augmente quand même ses chances de passer inaperçu. Pour Mrs Lex, il s'agit toutefois d'un fonctionnement remarquable, ne serait-ce que pour sa beauté. Pour Roger Caillois, qui explique l'inutilité du processus, ce phénomène mimétique sophistiqué reste un mystère.[412] D'après lui, la science a émis des classifications selon les systèmes les plus cohérents possibles. Ces classifications ne laissent, à son sens, pas assez de place aux « démarches transversales de la nature »,[413] c'est-à-dire tout ce qui semble surprenant, étonnant, voire aberrant dans la nature. Les textes de Hulme montrent un même intérêt pour ces étrangetés. Par exemple, Mrs Lex repère un comportement de la femelle, qu'elle trouve étrange bien qu'il soit naturel :

> There's a strangeness just hatched, but I've seen its like before. Its ambiguity had nothing to do with poisons: it is a natural occurrence. Instead of a male's plumes, it has antennae almost as narrow as a female, but its body isn't a fat pouch of eggs. It is dapped like male-lookalike, with a male's line of black spots on either side of its abdomen, and a male's camouflage techniques. (« Ha », 129)

Ce processus est en effet surprenant, car la femelle adopte certains traits physiques du mâle. Il y a donc un double camouflage : la femelle tente de dissimuler le fait qu'elle est à la fois papillon et femelle. Ayant soigneusement noté toutes ces observations dans des carnets (« moth diaries »), Mrs Lex décide de contacter un entomologiste. Elle lui écrit une lettre et

412 Roger Caillois, Méduse et Cie, 1960, dans *Œuvres*, in D. Rabourdin (ed.), Paris, Gallimard, 2008, p. 531 : « Or le mimétisme est inutile, sinon nuisible. Les ennemis des insectes sont alertés par l'odeur ou par le mouvement, très rarement par l'aspect de la proie. De toute façon, il y a le luxe de précautions, excès de simulacre. L'important n'est pas l'apparence extérieure, mais l'immobilité. En outre, comme le remarque très bien Vignon à propos des sauterelles ptérochrozes, une feuille intacte n'est pas moins feuille qu'une feuille abîmée. Dès lors, à quoi bon le raffinement qui leur fait imiter les plaies, les moisissures, les transparences des feuilles desséchées ou à demi décomposées ?
Le phénomène demeure mystérieux. »

413 Roger Caillois, ibid., p. 482.

ajoute l'un de ses carnets dans le colis, qui contient ses minutieuses observations de janvier 1954 à février 1958. Dans le courrier qu'elle lui adresse, elle exprime son désir d'en savoir plus.[414] L'entomologiste lui répond de manière enthousiaste, car la multiplicité des observations que les amoureux de la nature (« nature-lovers ») partagent entre eux enrichit la recherche scientifique : « This is the way we learn and get to really know how Nature works.' […] We are fortunate to have many keen nature lovers in this country who can provide us with invaluable information" » (« Ha », 127). Il ne s'agit pas simplement de collecter des données scientifiques, mais de partager une passion commune pour le fonctionnement de la nature. Malheureusement, l'échange ne se poursuit pas, car le scientifique décède peu après.

Dans ce texte, l'étrangeté ne concerne pas uniquement les phénomènes naturels et peut aussi être causée par l'intervention de l'homme dans la nature.

4.2.3. Les conséquences de l'intervention humaine

Dans les descriptions précédentes des papillons, le texte insiste sur la splendeur du processus de création et sur le caractère immuable des gènes transmis au fil du temps, ce qui, jusqu'à présent, a assuré la survie de l'espèce. Or, malgré ces précautions, cet insecte reste la proie d'autres insectes et d'oiseaux à chaque étape de sa transformation :

> All those changes, with chances to die at every one: insects and birds can eat the yellow eggs, stripping off the single row on a leaf with relish. She has seen spiders take the small caterpillars, and a starling peck a larger one. The cocoons can fail to hatch, and owls take the adult moths before they have a chance to breed.
>
> Aue, so much effort only to fail at the last. (« Ha », 132)

Toutefois, les prédateurs ne sont pas les seuls à nuire à la survie de cette espèce. Une vie entière passée à observer le papillon de l'eucalyptus a permis à Mrs Lex de remarquer d'autres dangers potentiels, comme cet étrange changement chez l'insecte :

> She's seen changes in them over her lifetime here. Moths that had always been shade of brown – sepia, dun, tawny – have begun to develop greenish sheens. Our eucalyptus stay mainly green in the hottest summer... (« Ha », 123)

414 Keri Hulme, « Ha », p. 125 : « I am very interested in the insects we have on the farm and you write so lovingly about them. I would like to know more. I attained Proficiency but nothing further. Please tell me where I can look. »

Cet extrait fait écho à l'un des principes de la théorie de l'évolution, qui est la sélection naturelle. Pour Darwin, tous les êtres vivants possèdent des organes et des instincts variables, et la lutte pour la survie est la préoccupation première. Autrement dit, les êtres vivants se tiennent toujours prêts à évoluer, donc en changement permanent. Pour lui, l'adaptation est un processus continu, que permettent la préservation et l'accumulation de variations avantageuses pour l'espèce.[415] L'adaptation est régie par la loi « Natura non facit saltum » (« La nature ne fait pas de sauts »), c'est-à-dire que le changement se produit graduellement, et non soudainement.

Contrairement aux eucalyptus qui restent verts, les papillons marrons du texte de Hulme ont commencé à devenir verts (« have begun to develop greenish sheens »). Plus loin, quand le texte décrit l'éclosion d'un papillon femelle, le processus naturel a quelque chose d'inquiétant :

> One of the branches in the far pottery urn is shivering: the inch-long brown cylinder opens at the up-stem end. Ah hah, thin antennae and fat fat body, as the female crawls quickly, somehow jerkily desperate, out of the cocoon and up to the end of the branch to rest. Brown fluid squirts from the end of her abdomen, and then she positions her tarsii and stills. The growths at her sides look tumorous. (« Ha », 123)

Les termes « crawls », « jerkily desperate », « brown fluid squirts », « the growths […] look tumorous » décrivent des mouvements maladroits et saccadés. Assez peu naturels, ils accentuent ainsi l'aspect monstrueux de cette éclosion. La difformité apparaît de manière plus explicite lorsque le texte mentionne un événement qui a eu lieu après que Mrs Lex a vendu l'avant dernier lopin de terre qu'elle et son mari possédaient :

> The new owners had razed gumtrees for firewood, and then sprayed the stumped ground with some unnamed poison. Spray must have drifted across to the home plantation because many of the cocoons she gathered were misshapen and didn't hatch out, and most of the ones

415 Charles Darwin, « Author's Introduction », The Origin of Species, 1859, Hertfordshire, Wordsworth Eds Limited, 1998, p. 4 : « In considering the Origin of Species, it is quite conceivable that a naturalist, reflecting on the mutual affinities of organic beings, on their embrodyological relations, their geographical distribution, geological succession, and other such facts, might come to the conclusion that each species had not been independently created, but had descended, like varieties, from other species. Nevertheless, such a conclusion, even if well founded, would be unsatisfactory, until it could be shown how the innumerable species inhabiting this world have been modified, so as to acquire that perfection of structure and coadapatation which most justly excites our admiration. »

Il est intéressant de noter que dans cet extrait, Darwin souligne la fascination du scientifique pour la beauté de la nature, causée par l'effet grisant de se rendre compte que toutes les espèces sont liées entre elles par des origines communes.

> that did – she wishes they hadn't. Some had stumps for legs or no antennae, and several, wings that remained crumpled and truly tumorous. She had taken all the monsters outside after the others had flown and put them gently on the gumleaf-heaped ground. She hoped the owls or possums took them quite soon. (« Ha », 129)

Comme dans l'article « An Owl in the Apple Tree », ce passage décrit l'intervention de l'homme dans la nature, qui, en recouvrant le sol de pesticide, altère le cycle des papillons qui ont éclos au même moment. Ce qui semblait être une protrusion cancéreuse dans la description précédente (« The growths at her sides look tumorous ») l'est vraiment dans celle-ci (« truly tumorous »). L'humain se révèle être le plus gros prédateur du papillon, car une seule action de sa part suffit à dérégler tout un cycle qui, comme décrit méticuleusement plus haut, nécessite plusieurs étapes et beaucoup d'efforts pour se développer (« Aue, so much effort only to fail at the last »). En allant déposer les monstres plus loin, à la portée des chouettes et opossums, la narratrice intervient à son tour dans le cycle, pour ne pas qu'ils se reproduisent et transmettent leurs cellules cancéreuses et leurs gènes altérés par l'effet des polluants.

Dans « Hatchings », cette difformité est mise en parallèle avec le comportement de l'humain qui, dans certains cas extrêmes, ne parvient pas non plus à survivre. L'humain est victime de métamorphoses involontaires, comme le raconte Mrs Lex. Son arrière-grand-père, un guerrier maori, fut capturé par un groupe de baleiniers racistes. Après avoir passé trois semaines enfermé dans un tonneau d'huile de baleine, Poua est libéré par les baleiniers : « When they took off the top of the cask, yelling insults and, You won't do that again blackie! They stilled into silence. Poua's hair had turned white but his eyes were huge and glowed » (« Ha », 130). Comme le papillon qui sort de sa chrysalide, Poua sort du tonneau métamorphosé.[416] Depuis cet événement, la colère ressentie par Poua se transmet avec cette histoire de famille. Mrs Lex se souvient que sa mère lui racontait l'histoire de Poua lorsqu'elle était enfant, en la priant de s'en souvenir. La fillette posait des questions à ce sujet et voulait en savoir plus sur le sort qui fut réservé aux baleiniers après cet acte. Une fois devenue adulte, elle a raconté à son tour cette histoire à ses deux enfants et a transmis la colère, née du sentiment d'injustice. Sa fille Carlin fait des recherches pour trouver le nom du baleinier

416 Keri Hulme, « Ha », p. 125 : « Poua who came out so changed, they said, no-one could believe it was the same warrior and politician who had been – incaskerated was the word my slightly cruel daughter used. A dreadful thing for one human to do to another. We are not lovely beings, she decides, watching the imperceptibly slow unfurling of the wings. »

responsable du sort de Poua et se sert de cette histoire de famille pour que justice soit rendue.[417]

La fille de Mrs Lex n'est pas la seule à ressentir la colère. Ayant participé à la Première Guerre Mondiale, Jim, le mari de Mrs Lex, souffre d'un désordre post-traumatique, qui s'aggrave au fil du récit. Mrs Lex se souvient à quel point Jim s'énervait contre les papillons, car ils mangeaient les feuilles de ses eucalyptus. Après être revenu de la guerre, son comportement change, ce qui, selon la narratrice, s'explique par la violence subie lors des combats.[418] Il se referme sur lui-même, se plonge dans le travail à la ferme et chez des amis à qui il rend service. Un jour, il est pris d'un accès de folie.[419] Après cet épisode, son épouse le fait admettre à Sunnyside, l'hôpital psychiatrique de Christchurch. Lorsqu'elle va lui rendre visite, elle ne reconnaît plus l'homme qui était son mari : « She has journeyed over the hills to the city for any weekends, only to be faced each time by a stranger purple-faced with rage even though sedated and under restraint » (« Ha », 128). Il subit une métamorphose et comme les yeux élargis de Poua, son visage exprime la rage qui a monté en lui après avoir fait la guerre. Dans ce texte, les métamorphoses concernent aussi bien l'homme que l'insecte et on peut penser que les difformités monstrueuses des insectes reflètent, de manière visuelle, les troubles psychiques des deux hommes.

À la toute fin de la nouvelle, Mrs Lex souhaite que l'espèce de papillon qu'elle a observée sa vie durant puisse continuer de se reproduire et ainsi perpétuer l'espèce : « Bye bye darlings. Find each other, breed well » (« Ha », 133). Une vie menée à observer ce papillon lui a permis de prendre en compte tous les petits détails de la nature qui, mis bout à bout, convergent vers la même et unique direction, celle de la survie de l'espèce. À la fin, tout

417 Keri Hulme, « Ha », p. 131 : « In the angry active years that followed, she used our story and used our story and wound up heading some big commission here, and a bigger one over in America. She hasn't come back home... »

418 Keri Hulme, « Ha », p. 123 : « Tho' he came back strange and got stranger. Wasn't all his fault though. He never did let on what happened over there, never did tell her anything. Maybe talked to his mates down at the RSA each year, drunken after the Dawn Parade was long over, but not ever to her. Could sort of understand it. I just brought up the babies. He was killing people and getting hurt. »

En Nouvelle-Zélande comme en Australie, aux Samoa, aux Tonga, aux îles Cook, à Niue, et en Nouvelle-Calédonie, le 25 avril est l'ANZAC Day (Australia and New Zealand Army Corps), le jour qui commémore les soldats tués lors de la bataille de Gallipoli en avril 1915. En Nouvelle-Zélande, une marche commémorative (« Dawn Parade ») est organisée chaque année.

419 Keri Hulme, « Ha », p. 127 : « There was a late summer when Jim had finally lost all restraint. He had taken the slasher to her manuka grove, ringbarked the young totara, and tried to kill the fleet goats. Set fire to the back porch and swung the slasher at her. »

ce qui compte est l'évolution, l'unique et ultime but est de survivre. Mrs Lex a observé cette lutte pour la survie en soulignant également toute la beauté du processus. En cela, la nouvelle « Hatchings » rappelle les dernières lignes qu'écrit Darwin dans The Origin of Species :

> There is grandeur in this view of life, with its several powers, having been originally breathed into a few forms or into one; and that, whilst this planet had gone cycling on according to the fixed law of gravity, from so simple a beginning endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being, evolved.[420]

Toutes les espèces vivantes ont la même préoccupation, celle de survivre et de transmettre les meilleurs gènes. Cet enchaînement est fascinant pour le naturaliste, car immensément plus grand que lui, il dépasse l'homme en tant qu'individu. Comme le rappelle Hulme, l'humain n'est qu'un petit élément dans la nature et dans cette marche vers la survie :

> We are fragile, limited beings, and the elemental forces have been around a lot longer than us. One way or the other, when humanity is done, fire and earth and water will still be here.[421]

La dimension esthétique de l'écriture écopoétique de Hulme est ainsi fondée sur un équilibre entre la part de scientificité requise lors de l'observation de la nature et la part d'imaginaire maori qui confère aux paysages et aux animaux une dimension symbolique très riche. Réactiver cet imaginaire est une manière de souligner la présence d'une culture minoritaire, ce qui s'apparente à une forme de résistance culturelle. La description du cycle de la vie, de son étrangeté et de ses métamorphoses, qui peut être altéré par l'humain, fait partie de l'écriture écopoétique de Keri Hulme. Nous poursuivrons cette analyse dans le chapitre suivant, qui s'intéresse à d'autres rencontres avec le vivant non-humain, et qui concernent plus particulièrement le corps féminin.

420 Charles Darwin, The Origin of Species, ibid., p. 369. Il est intéressant de noter que le dernier mot du texte de Darwin est « evolved ».
421 Keri Hume, « Ka Kete Mo Te Ora », ibid., p. 85.

Chapitre 5 / Écopoétique et corps féminin

L'exploration du lien avec la nature se poursuit dans ce chapitre, qui analyse d'autres rencontres avec le vivant non-humain, mais dans une perspective très différente des deux chapitres précédents. Dans deux nouvelles, que nous avons rassemblées parce qu'elles contiennent une perception de la nature qu'il nous semble intéressant de mettre en regard, Keri Hulme se concentre sur le lien ou son absence entre le non-humain et un personnage féminin. Au contact de la nature, le corps féminin fait l'expérience d'une disparition ou peut-être, d'une métamorphose. Le corps ne trouve une place que dans la nature, et plus précisément dans l'élément aquatique. Ceci rappelle le corps féminin à la dérive dans le poème « Fishing the Olearia Tree ». L'écriture de cette disparition contient, selon nous, une forme de fantastique qui, en raison de son lien avec la nature, contribue à l'écriture écopoétique de Hulme.

5.1. La rupture du lien avec le vivant non-humain dans « The Cicadas of Summer »

« The Cicadas of Summer », nouvelle extraite de The Windeater / Te Kaihau est l'histoire de Gwen, une jeune adolescente isolée dans le bush qui a un comportement de plus en plus étrange et inquiétant, lorsqu'elle se met à tuer le plus possible de cigales. Ayant appris que les cigales sont comestibles, elle se met aussi à les manger crues. Un jour à la fin de d'été, elle est enlevée par le locataire de ses voisins et disparaît dans la nature. La nouvelle se clôt sur une fin ouverte, caractérisée par un inachèvement, ce qui est courant dans l'écriture de Hulme. Aucune explication n'est donnée concernant le comportement dérangeant de la jeune fille, ni sur sa disparition. Son corps disparaît dans la boue, peut-être pour se préparer à la métamorphose, comme le font les cigales. La douleur qu'elle ressent à ce moment indique que cet événement n'est pas souhaité. Le texte ne fait pas explicitement allusion à une

agression sexuelle, mais le caractère flou et ambigu de la scène finale laisse toutefois penser que le personnage féminin se trouve dans une situation de détresse de cet ordre.

5.1.1. Ce que le monde adulte a d'inquiétant

Gwen passe les grandes vacances chez elle, avec son père, dans une région près du bush. Son âge indique que son corps va bientôt se métamorphoser (« prepubertal girl »[422]). Elle a récemment perdu sa mère, ce qui est une source de souffrance pour elle et son père. Prostré, ce dernier ne lui porte aucune attention, si bien que Gwen se retrouve seule. Le manque d'affection qu'elle ressent semble croître dans le texte, car elle ne parvient pas à attirer l'attention de son père. Il ne communique plus avec elle, comme en témoigne ce dialogue entre le père et la fille :

> 'Francis, I've found these. Exuviae.'
> 'What?'
> 'It's a good word eh? These.'
> He looks. He doesn't see them.
> […]
> 'It's their skins, these exuviae. You know, the cicadas?'
> 'Yes. Gwen, take this plate back to Mrs Riley.'
> 'But Francis.'
> He had put his head down again. (« CS », 138)

Cette solitude conduit Gwen à rendre régulièrement visite à Hall et Eadie Riley, ses voisins. À plusieurs reprises, elle arrive chez eux au moment où Mrs Riley raconte des histoires sur leurs locataires précédents, mais s'interrompt quand Gwen arrive.[423] Cela attise la curiosité de la jeune fille et fait naître un sentiment de mystère et de non-dit. Mrs Riley est présentée comme une femme bavarde, qui ne se prive pas de commenter les allées et venues de ses locataires. Hall Riley, quant à lui, entretient avec Gwen une certaine complicité. Elle lui emprunte de nombreux livres sur la nature, qu'elle lit dans le bush. Chez les Riley, Gwen trouve de la compagnie et de l'affection,[424] ce qui la distrait du silence de son père. Ils

---

422 Keri Hulme, « The Cicadas of Summer », Te Kaihau / The Windeater, 1986, GB, Sceptre, p. 142. Texte cité par la suite par l'abréviation « CS ».

423 Keri Hulme, « CS », p. 135 : « Mrs is saying, 'I heard the queerest thing about him hello dear.' » et p.136 : « And then a week later they discovered this wee I shouldn't be telling this in front of you dear.' »

424 Keri Hulme, « CS », p. 137 : « As long as the Rileys cherish her in their dark cool back rooms, beer

représentent des figures parentales pour la jeune fille. Cependant, Gwen remarque que la relation entre Eadie et Hall se détériore au fil du texte :

> 'For Christ's sake shut up maundering on about those bloody hollyhocks!' shouts Hall.
> Mrs throws her glass into the sink, where it shatters.
> They are snarling at each other, thinks Gwen. They are really snarling at each other. (« CS », 141).

Leur union ne semble plus si harmonieuse aux yeux de Gwen. En fait, il semble que Hall soit atteint d'alcoolisme. Par exemple, plus loin dans le texte, lorsque Eadie Riley vient trouver Francis, désemparée en ayant constaté que Gwen a disparu, Hall est en état d'ivresse et ne peut pas l'aider : « And Hall is drunk and o god Francis! » (« CS », 143). La chaleur et le chant des cigales rendent les journées de plus en plus difficiles à supporter, si bien que Hall, qui remarque l'intensité de la chaleur et l'inhabituelle sécheresse, suggère que le vacarme entêtant des cigales entraîne la folie :

> Hall says it is unnatural, this side of the island getting such a long dry break. Hall says that's why the cicadas are so noisy, why there's so many of them. Hall says that's why they're driving people nuts. (« CS », 137)

L'atmosphère est pesante. Hall, sa femme et Francis, le père de Gwen, sont isolés, ce qui en fait des personnages de la marge. Aucun des trois ne sait s'y prendre avec une adolescente orpheline de mère. Lorsque Gwen disparaît, par exemple, personne ne s'en préoccupe et il faut un certain temps avant que Mrs Riley ne remarque l'absence prolongée de la jeune fille.

Le cinquième personnage de cette nouvelle est le locataire des Riley. Très discret, il ne côtoie pas les Riley et préfère passer inaperçu. Son comportement mystérieux ne manque d'ailleurs pas de déconcerter Mrs Riley et d'alimenter ses conversations : « 'He's he's he's Mrs can't find the word for what he is » (« CS », 137). L'absence d'adjectif pour qualifier ce personnage contribue à créer un sentiment inquiétant, car le locataire reste méconnu. Gwen remarque que ses caractéristiques physiques sont comparables à la cigale qui peuple le bush. Par exemple, il semble être luisant (« Somehow the bowling whites lacquer the man », « CS », 137). L'apparente coquille de la cigale donne également un aspect verni (« A brown shell of an insect, appearing to be made of varnish », « CS », 138). De plus, une peau épaisse comme

---

and business all round, she doesn't care. »

celle d'un animal glisse en arrière lorsqu'il sourit (« And he has leathery planes of skin which slide back to reveal his smile », « CS », 137), lui donnant l'apparence d'un cafard. Il semble être un personnage peu attrayant. À son arrivée, le mystérieux locataire disparaît jusqu'à l'arrivée du soleil (« […] secreted himself away until the sun came again », « CS », 136). Cette disparition rappelle celle des cigales, qui passent quelques années sous terre avant d'apparaître l'été.

La chaleur et le prolongement de l'été, l'isolement et l'absence de repères stables participent à la création d'une atmosphère étouffante. Pour éviter la solitude totale, la jeune fille se tourne vers la nature.

5.1.2. La rencontre manquée avec le vivant non-humain

En Nouvelle-Zélande, ce qui est appelé le bush est la forêt qui autrefois recouvrait la majorité des deux îles. À la fin de l'été, les plantes fanent, l'herbe prend une teinte étrange et les fruits pourrissent.[425] Cette région, composée de forêts et de prairies éloignées des zones urbaines, abrite de nombreux insectes, parmi lesquels la cigale, dont le chant est synonyme de l'été. Le bush est une zone très dense et sinueuse, où les arbres sempervirents ne laissent passer que peu de lumière.[426] Il abrite une faune et une flore très riches, qui l'étaient encore plus avant l'arrivée de l'humain.[427] Les Européens le brûlèrent pour accroître la superficie de leurs champs, car le climat convenait bien à leur type d'agriculture.[428] Ce déboisement

425 Keri Hulme, « CS », p. 139 : « The bush looks a bit brown and some of the ferns have withered. Grass had grown huge and strangely pale; the blackberries have died, drupes withering to seed without truly having achieved fruit. She has to dig inches of warm dry earth before she comes to the damp soil where the nymphs lurk. »

426 (Ed.) Michel Ciment, « The Piano », Jane Campion par Jane Campion, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2014, p. 91. Le bush est le décor qu'a choisi la cinéaste néo-zélandaise Jane Campion (1954-) pour son film The Piano (1993). Dans une interview donnée au critique Michel Ciment, elle décrit ainsi le bush : « Il y a une telle intensité dans certaines parties du bush qu'on a l'impression d'être sous l'eau. C'est un paysage à la fois inquiétant, claustrophobique et mythique […] Je voulais créer chez le spectateur un sentiment d'effroi devant le pouvoir des éléments naturels. »

427 Geoff Park, « Introduction », Nga Uruora: Ecology and History in a New Zealand Landscape, ibid., p. 12-3 : « Aotearoa's 70 million years of isolation from other land masses had preserved some of the world's oldest and oddest life, plants and animals from the ancient tropics of the continent of Gondwana. When these pieces were removed and the ecosystem's birds no longer had access to its rich floodplain forests and coastal swamps, the hill and mountain forests went silent. »

428 Alfred Crosby, « New Zealand », ibid., p. 220 : « The kind of climate best suited to Europe's kind of mixed farming produces thick stands of timber in the absence of human interference, and the great majority of New Zealand was covered with forest when humans, Polynesians, arrived about a thousand years ago.

intensif fait partie des stratégies d'appropriation du pays et de sa nature par les colons :

> The New Zealand 'bush' too, was the primeval forest. Unlike the poets, the settlers had wanted to cut it down as fast as possible. They felt, not alienated from nature, but that nature was alien.[429]

Les colons avaient peur de cette nature imprévisible et avaient pour objectif de la domestiquer le plus vite possible pour qu'elle perde ce caractère effrayant. Les grands arbres du bush offrent des feuillages luxuriants et tortueux où il est facile de se perdre. Les ancêtres des Maori chassaient dans les forêts mais n'y ont pas vécu. Pour eux, le bush abritait les Dieux et les esprits. Ils développèrent une mythologie à propos des arbres du bush et se servirent des plantes du bush pour leurs vertus médicinales. Ils chassaient les oiseaux pour leurs plumes, qui servaient à la confection de vêtements et pour leurs os, avec lesquels ils créaient des bijoux et les pointes des lances. Lors des guerres contre les Européens, les groupes de guerriers maoris se cachaient dans le bush, car cette région humide était peu appréciée des Européens, comme on peut le constater dans le journal de Charles Darwin.[430]

Les habitants vivant près du bush étaient considérés comme rustiques et barbares. Au XIXème siècle, la vision romantique des espaces sauvages fit naître un sentiment plus positif pour le bush, où des chemins de randonnées furent tracés pour accueillir les premiers promeneurs. Plus tard au XXème siècle, la promenade dans le bush (« The 'bush walk' »[431]) devint un loisir commun. Des images d'une végétation luxuriante près des lacs et collines circulèrent afin d'attirer les touristes. Espace sauvage et indompté, le bush offre une alternative au mode de vie urbain. Au fil du temps, le caractère de ses habitants devint une composante de l'identité culturelle néo-zélandaise.[432]

However, it was not the European-type forest; rather, it was and is a temperate-zone jungle of trees and epiphytes bound together by a variety of vines. »

429 Keith Sinclair, A Destiny Apart: New Zealand's Search for National Identity, Wellington, Port Nicholson Press, 1986, p. 253.

430 Charles Darwin, « Tahiti and New Zealand », ibid., p. 402 : « In the morning I went out walking; but I soon found that the country was very impracticable. All the hills are thickly covered with tall fern, together with a low bush which grows like a cypress; and very little ground had been cleared or cultivated. »

Voir également à la page 408 : « The whole scene, in spite of its green colour, had rather a desolate aspect. »

Et aussi à la page 411 : « Some of the New Zealand forests must be impenetrable to an extraordinary degree. »

431 Voir : http://www.teara.govt.nz/en/the-new-zealand-bush/page-2 (Site consulté le 16/05/14).

432 Voir : http://www.teara.govt.nz/en/the-new-zealand-bush/page-2 (Site consulté le 16/05/14) : « Because it was wild and 'uncivilised', the bush was now seen as a welcome escape from urbanised routines and polite conventions. Some people began to value the crude language, rough humour and mateship of the

Gwen part se cacher dans le bush, où personne ne la dérange.[433] Après y avoir lu un livre sur la cigale, elle a appris de nombreuses choses sur ces insectes. La cigale est l'un des insectes les plus courants en Nouvelle-Zélande. Elle possède une large tête, de gros yeux, un corps fuselé, quatre ailes membraneuses et six petites pattes. L'été, seul le mâle chante en utilisant ses membranes au niveau de l'abdomen, principalement pour séduire la femelle. La plupart du temps, la cigale passe son temps sous terre, où éclosent les œufs et où grandissent les nymphes, qui y restent plusieurs années. Tout au long de leur vie, les cigales sont les proies faciles des chats, des autres insectes, des oiseaux et des humains.[434] Le livre lui enseigne le fonctionnement de cet insecte, de la ponte à la mue et indique que les femelles et les nymphes sont comestibles. Elle se met donc à creuser la terre du bush afin de trouver des œufs et des nymphes. Gwen note qu'à ce stade de leur croissance sous terre, les nymphes sont particulièrement vulnérables :

> And while they dream they are more at risk than ever, despite the cunning underearth rooms. Beetles eat them, and some beetle larvae. That curious fungus Cordyceps is intent upon making them vegetable while they sleep. And there are people … […] She notes that this nymph has coral eyes. Tough, thinks Gwen, before putting it in her mouth. (« CS », 139-40)

L'extrait indique que les nymphes sont susceptibles d'être mangées par les scarabées et contaminées par une espèce de champignons qui infectent certains insectes.[435] Ce qui semble être plus inquiétant dans ce passage, c'est le fait que Gwen mange une nymphe. Dans le texte, la phrase qui indique cette action clôt un paragraphe, aucune description ou réaction ne sont données après. On ne connaît donc pas ni la raison qui pousse Gwen à le faire, ni sa réaction. Il est plus courant d'être dégouté à l'idée de manger un insecte cru. Par curiosité, les enfants et adolescents font parfois des choses étranges, mais on peut se demander si l'isolement et l'atmosphère pesante du bush n'auraient pas un impact néfaste sur la jeune fille.

---

bush as distinctively New Zealand qualities. »

433 Keri Hulme, « CS », p. 137 : « It's the holidays and she can stay by herself in the bush as long as she likes, no rain to drive her inside. »,

434 Keri Hulme, « CS », p. 139 : « The Riley's cat caught them, batting them out of the air. She ate the soft abdomen and left the brittle fleshless wings, the armoured chest, the hard rubied head. Sometimes the torn half-cicada crawled away. Francis found one such and stamped it to nothingness, stamped it so hard he hurt his foot. »

435 Sur les 400 espèces de ces champignons, l'une d'entre elles paralyse la fourmi et change son comportement. En poussant dans le cerveau de la fourmi, le champignon la fait monter en haut d'une tige avant de mourir où, à cette hauteur avantageuse, il sort du corps de sa victime afin que les spores soient portées le plus loin possible avec le vent.

Voir : http://www.bbc.co.uk/nature/life/Cordyceps (Site consulté le 14/07/14).

Les nymphes sur le point de se transformer rappellent aussi l'état de Gwen, qui va aussi connaître une transformation. Comme en témoigne cet extrait, la nouvelle de Hulme se concentre à nouveau sur la vulnérabilité du vivant qui peine à survivre dans un environnement hostile. C'est également le constat de Carol Dawber, qui, dans son travail de recherche sur la création d'un personnage typique de la côte ouest dans la fiction néo-zélandaise, insiste sur la réflexion au sujet de la théorie de l'évolution au sein de la nature dans l'œuvre de Hulme : « […] the underlying theme in much of Hulme's writing is survival of the fittest and many of her stories explore the physical vulnerability of human and other species ».[436] Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'humain n'est pas toujours celui qui survit le mieux dans un environnement hostile comme celui du bush.

Au bout d'un moment, elle ne supporte plus le chant des cigales et voudrait, par conséquent, les faire toutes disparaître. Elle se met à en tuer le plus possible, une frénésie meurtrière qui la gagne au fil du récit :

> There is a deep and belly-satisfying side to killing. She extracted a hundred nymphs and left them to fry, prematurely birthed to the sun. It was good watching, but slow. It was much better to disinter them and pull their fat bodies apart. But it was best to have a nymph exposed on the ground and smash the stone down. Have an unwitting singer full of himself in the sunlight and crush him to instant oblivion. […] I will kill them bloody all, she promises the dark. The lone cicada clakkclakkclakking by her open window stops a moment. It is a good omen. (« CS », 141-2)

Dans cet extrait, le fait de tuer procure à la jeune fille une satisfaction, ce qui, comme le passage où elle mange des nymphes, est inquiétant. Plus la manière de tuer est violente, plus sa satisfaction est grande. Paradoxalement, plus ses gestes sont violents et plus elle espère retrouver le silence et la quiétude. Ce passage révèle une facette de l'humain qui manque totalement d'empathie. Elle fait même preuve d'une grande cruauté, ce qui dérange. En faisant subir les pires tortures aux cigales, Gwen s'interroge sur le sort qu'elle leur inflige : « Do some of them feel it, dying, squashing, extinction, pain? She breathes hard. I don't care, I don't care » (« CS », 143). Peut-être considère-t-elle que l'insecte appartient au rang des bêtes inférieures, comme Husserl :

436 Carol Dawber, « Keri Hulme: 1947- », Voices of the West Coast. An Inverstigation Into the Development of a Distinctive West Coast Character in New Zealand Fiction, (PhD) Canterbury, PU de Canterbury, 2012, p. 205.

> En troisième lieu, Husserl ose énoncer cette évidence du sens commun, anticartésienne, éclairante pour les choses de la vie : nous n'appréhendons pas le monde d'un mammifère comme celui d'un coléoptère. Distinguant les bêtes de rang intérieur et celles de rang supérieur, il reconnaît que nous faisons l'expérience d'une sorte d'intersubjectivité avec certains animaux familiers.[437]

Pour Jacky Martin et Wendy Harding, les insectes, tels qu'ils sont représentés dans la littérature contemporaine anglophone, nous confrontent à une forme d'altérité radicale. Trop d'éléments nous séparent de ce type d'animal :

> We have neither any experience of personal encounters not any sense of close partnership, in part because of the disproportion in size and numbers and lifespan; we live on a different scale and in a different time frame. Insects are at the same time diminutive to the point of invisibility and potentially invasive, a paradox that our frontal objet-oriented mental frame has difficulty coping with.[438]

Comme les insectes n'expriment pas leur souffrance ni leur émotion, l'humain serait dans l'impossibilité de ressentir de l'empathie pour les insectes. Le lien avec l'insecte est impensable :

> Clearly, insects challenge the observer's faculty of representation. They are beyond conceptualization. […] Insects are beyond or beneath representation. They point to radical otherness, to a different world.[439]

Dans cette nouvelle, l'auteure met en scène une rencontre manquée avec le vivant non-humain et on peut dire que l'atmosphère étouffante du bush semble avoir complètement perturbé Gwen. Cela explique peut-être son comportement monstrueux envers les insectes. Sa violence est peut-être également l'expression de sa colère, de sa tristesse et de sa détresse, qu'elle a tenté d'exprimer à ses proches. Cependant, il est difficile de connaître tout à fait les raisons de son comportement, et donc de les comprendre. On peut dire que dans ce texte, ce n'est pas l'insecte qui paraît incompréhensible, mais la jeune fille. Les passages qui détaillent les transformations et qui expliquent les modes de reproduction ou les techniques de camouflage de la cigale permettent même de très bien comprendre le fonctionnement de cet insecte. Les femelles cherchent le meilleur endroit pour pondre, en se cachant pour protéger

---

437 Elisabeth de Fontenay, « Ont-ils un monde ? », ibid., p. 647.

438 Wendy Harding et Jacky Martin, « Encounters of the Third Kind: The Representation of Insects in Nature Writing », in L. Talairach-Vielmas et M. Bouchet (eds.), Insects and Texts: Spinning Webs of Wonder, Toulouse, Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, 2010, p. 16.

439 Wendy Harding et Jacky Martin, ibid., p. 18-9.

leurs œufs des éventuels prédateurs, ce qui semble très logique. En revanche, le lecteur fait l'expérience d'un comportement humain étrange, inquiétant et difficile à expliquer. À travers la nouvelle, l'auteure s'interroge sur la vulnérabilité du vivant et la survie de celui qui s'adapte le mieux. Malgré sa fragilité et la facilité avec laquelle on peut les écraser, la cigale semble mieux adaptée que l'humain pour vivre dans le bush.

Le texte continue d'intriguer et de ne pas fournir d'explication quand, comme les nymphes qu'elle a tuées, Gwen disparaît avant d'atteindre l'âge adulte.

5.1.3. La disparition dans la boue

À travers les descriptions précises du fonctionnement des cigales dans le bush, la nouvelle aborde en fait l'isolement de la jeune fille. Le choix du personnage féminin dans un moment de vulnérabilité (l'adolescence, la souffrance et la solitude) et, qui se retrouve livrée à elle-même, semble indiquer un dysfonctionnement dans la cellule familiale. L'absence de réaction adéquate du père et des Riley est une manière d'accroître ce dysfonctionnement. La fin de la nouvelle en est une autre.

Occupée à écraser davantage de nymphes, Gwen n'entend pas le locataire surgir derrière elle. Il lui attrape fermement l'épaule pour l'entraîner vers la rivière, au fond du bush :

> His smile creaks. His eyes are fixed and cicada bright. His grip on her shoulder is screaming ironfire to the bone. Come, he says, the creek is cool today. Come with me. (« CS », 143)

Dans le texte, rien n'indique quel sort le locataire réserve à Gwen, même si, pour Justine Seran, il s'agit d'un viol : « "The Cicadas of Summer" recounts how a prepubescent girl is raped and murdered by her neighbours' "Pom" lodger (Hulme 135). »[440] Quoi qu'il en soit, elle subit une agression. Une fois dans la rivière, Gwen s'enfonce dans la boue. Cette image rappelle une nouvelle fois le corps d'Ophélie, vouée à une mort fangeuse. Les derniers mots du texte décrivent cette disparition du corps :

> The ache spread upwards, paining her to her breastbone.

440 Justine Seran, « Tales of Torment: Death, Nature and Genre in Keri Hulme's Short Story Collection Te Kaihau / The Windeater », Forum. Postgraduate Journal of Culture and the Arts, University of Edinburgh, No.16 (2013), p. 2.

> The creek is cold and the water is a blur. As the mud pushes past her ears, she feels the hardness, push it away, a stone?
>
> Her hand close round the stone. All summer through she had practiced
> and she knew
> the finite ways
> they squashed
>
> It rains. (« CS », 144)

Après s'être entraînée tout l'été, Gwen pense pouvoir se défendre lorsqu'elle s'empare d'une pierre, mais il est peut-être trop tard. Le passage insiste sur la douleur physique qu'elle ressent (« ache », « paining », « hardness ») lorsqu'elle se fait écraser, ce qui rappelle les extraits où elle broie les cigales à l'aide d'une pierre. Elle sent la boue, qui lui arrive au niveau des oreilles (« As the mud pushes past her ears ») et dans laquelle elle s'enfonce, comme le font les cigales pour s'abriter. La citation respecte la disposition typographique du texte de Hulme. Dans les quatre premières lignes, la narratrice décrit ce qui se produit, mais en s'enfonçant dans la boue, les mots diminuent : trois dans les cinquième et sixième lignes, puis seulement deux dans les deux dernières. Cette disposition évoque ainsi le souffle de la jeune fille, qui vient progressivement à manquer.

Dans cette nouvelle, l'étrangeté apparaît sur le plan thématique et sur le plan narratif. L'humain, qui souffre, est montré comme un être désemparé (le père), inadapté (les Riley) et même meurtrier (Gwen, le locataire). Il semble s'être déséquilibré. En se perdant dans le bush, il perd ce qui fait de lui un humain, c'est-à-dire sa capacité à être rationnel, à aider un proche et à éprouver de l'empathie pour le vivant non-humain. Cette étrangeté se retrouve sur le plan narratif. En effet, le texte semble inachevé et manque d'informations. La dernière phrase indique qu'il se met enfin à pleuvoir, ce qui mettra fin à la sécheresse dans le bush. La présence de la pluie fait allusion au caractère cyclique de la nature. Cette dernière phrase qui clôt le texte ne met pourtant pas vraiment fin au récit, qui reste en suspens. Ce type de fin caractérise les nouvelles de Hulme. L'inachevé intensifie le mystère. Finalement, le sentiment de malaise persiste.

L'absence d'explication provoque l'incertitude et l'hésitation du lecteur sur l'interprétation à donner au texte. Ce sentiment d'inachèvement et d'hésitation que peut ressentir le lecteur est proche de la célèbre définition que Tzvetan Todorov donne du fantastique, qui « oblige le lecteur […] à hésiter entre une explication naturelle et une

explication surnaturelle des événements. »[441] L'explication la plus probable serait celle de l'agression sexuelle de Gwen, mais l'hésitation ressentie nous invite à imaginer une autre explication, d'ordre surnaturel. En raison de sa forte ressemblance avec un insecte, que nous avons évoquée plus haut, il se pourrait que le locataire soit une sorte d'émissaire ou de justicier envoyé par l'esprit du bush ou de la nature pour venger les cigales que Gwen a massacrées. Gwen disparaît dans la boue. On ne sait pas si elle meurt ou si elle se métamorphose. Une hypothèse possible est qu'en guise de punition, elle soit transformée en insecte et fasse l'expérience du cycle vie-mort en passant par la métamorphose, c'est-à-dire par le changement. Précédemment, Gwen s'était interrogée sur la métamorphose des cigales.[442] Dans le texte, elle se demande si l'humain aussi connaît une transformation :

> 'Francis, do we change when we die? […]
> 'I mean, do we turn into something else? Like the cicadas? (« CS », 140)

Pour elle, la notion d'être au monde est difficile à cerner et elle admet que quelque chose lui échappe : « But o god there is so much waste in life. There is too much strangeness » (« CS », 143). Cette allusion à l'étrangeté de la vie rappelle « les démarches transversales de la nature »[443] que nous avons évoquées plus haut. Rappelons que pour Keri Hulme, rien n'est fixe, tout ce qui existe change : « Things change: things erode: things go. »[444] Inspirée par le fonctionnement du non-humain, Hulme adhère peut-être à une forme d'existence pour ses personnages qui ne serait plus rythmée par la vie et la mort, mais par la métamorphose.

Dans « The Cicadas of Summer », la rencontre entre l'humain et le vivant non-humain est manquée. Les facettes de l'humain présentées dans le texte ont un aspect dérangeant, qui est accentué par la sensation d'inachèvement et le sentiment frustrant de manquer d'informations pour comprendre réellement ce qui se passe. Le texte est fantastique, car il provoque une hésitation proche de celle que décrit Todorov. Il s'agit d'un premier exemple de la forme de fantastique qui existe, selon nous, dans les nouvelles de Hulme. Cette dimension fantastique et l'hypothèse de la vengeance de la nature qui apparaît également dans d'autres

441 Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1976, p. 38.
442 Keri Hulme, « CS », p. 138 : « 'Francis, I've found these. Exuviae.' […] 'The singers come out of them. It must be like dying, coming out of your skin' ». L'exuvie est l'enveloppe que l'insecte quitte lors de sa mue et qui laisse place à une nouvelle cuticule.
443 Roger Caillois, Méduse et Cie, 1960, dans *Œuvres*, in D. Rabourdin (ed.), Paris, Gallimard, 2008, p. 482.
444 Keri Hulme et Robin Morrison, Homeplaces, p. 64.

textes seront étudiées en détail dans la troisième partie. Le contact avec l'animal peut néanmoins se révéler plus favorable pour le personnage féminin, comme nous allons le voir dans « One Whale, Singing ».

5.2. La fusion avec l'élément aquatique dans « One Whale, Singing »

Une autre rencontre avec l'animal est imaginée par Keri Hulme dans la nouvelle « One Whale, Singing », extraite du recueil Te Kaihau / The Windeater. La nouvelle de Hulme met en scène un couple, sur un bateau. Le mari est un chercheur en biologie, qui se prépare à donner une communication, prévue le lendemain. De formation scientifique traditionnelle, il exclut et se moque systématiquement des formes de connaissances alternatives que mentionne sa femme. Elle, enceinte, est presque arrivée au terme de sa grossesse. Elle se sent incomprise par son mari. Non loin au-dessous d'eux, une baleine bossue qui attend un petit nage vers le sud, en se nourrissant de plancton et en émettant des sons pour indiquer sa présence. Après une dispute au sujet de leurs points de vue respectifs sur la communication des espèces, la femme enceinte remonte sur le pont et ressent une profonde tristesse. Au même moment, la baleine entre en collision avec le bateau et le renverse, ce qui projette le couple à l'eau.

Imaginant les impressions de la baleine, le texte invite à s'approcher au plus près de l'animal marin, de déplacer son point de vue et peut-être de changer sa manière trop anthropocentrique de voir les choses. De la même manière que Gwen, la femme disparaît dans l'eau, sans que la nouvelle ne donne de précisions sur la survie ou non du personnage. On ignore si la femme enceinte va réussir à regagner la rive. Malgré tout, le texte se termine de manière positive, grâce à l'exploration de la sensation océanique du personnage féminin.

5.2.1. L'étroitesse du raisonnement scientifique

Au début du texte, deux situations provoquent un certain malaise chez le personnage féminin. La première est sa relation de couple. Elle et son conjoint sont en désaccord sur certains points scientifiques et elle pense qu'il ne la comprend pas. Lui soutient que l'homme est la seule espèce capable de transmettre durablement un savoir. Son discours symbolise l'autorité scientifique et patriarcale. Il adopte une attitude condescendante : « He laughed deprecatingly », « He chuckled at the thought ».[445] C'est également le cas lorsqu'il fait la distinction entre un raisonnement scientifique de rigueur et l'âme poétique de la narratrice :

> 'That's the trouble with you poets,' he said fondly. 'Dream marvels are to be found from every half-baked piece of pseudo-science that drifts around. That's not seeing the world as it is. We scientists rely on reliably ascertained facts for a true picture of the world.' (« OWS », 65-6)

Ce passage atteste du mépris qu'il montre envers ce qui n'est pas le produit de la science. La seconde source de malaise de la femme concerne sa grossesse, qu'elle n'accepte pas. La narration se fait à la troisième personne du singulier, mais le narrateur omniscient donne accès aux pensées de la narratrice : « Don't refer to it as a person! It is a canker in me, a parasite. It is nothing to me. I feel it squirm and kick, and sicken at the movement » (« OWS », 63-4). Elle refuse l'idée qu'elle porte en elle un être vivant. À la fin de la nouvelle, les deux malaises se rejoignent et ne font qu'un : « Have I changed so much? / Or is it the interminable deadening pregnancy? / But his stolid, sullen, stupidity! / He won't see, he won't see, he won't see anything! » (« OWS », 69). D'une manière générale, la femme enceinte n'est pas en harmonie avec l'environnement dans lequel elle évolue, ce qui est symbolisé par l'étroitesse de la cabine du bateau : « The cramped cabin held no attraction, all that was there was boneless talk, and one couldn't see stars, or really hear the waters moving » (« OWS », 61). À la fin de la conversation avec son conjoint, elle réprime son envie de crier (« Don't scream, she tells herself, don't scream », « OWS », 68) et sort sur le pont pour pleurer (« […] and feels the repressed tears begin to flow down her cheeks. The stars blur » (« OWS », 69). Elle trouve trop étroite la vision scientifique du monde :

> But how do they know? She asks herself. About the passing on of knowledge among other species? They may do it in ways beyond our capacity to understand... that we are the only

445 Keri Hulme, « One Whale, Singing », Te Kaihau / The Windeater, 1986, GB, Sceptre, p. 65. Texte cité par la suite par l'abréviation « OWS ».

> ones to make artefacts I'll grant you, but that's because us needy little adapts have such pathetic bodies, and no especial ecological niche. So hooks and hoes, and steel things that gouge and slay, we produce in plenty. And build a wasteland of drear ungainly hovels to shelter our vulnerable hides. (« OWS », 63)

On pourrait voir ici une critique du raisonnement qui considère l'homme comme au sommet de la chaîne animale, car étant le mieux adapté à la survie. En dominant les animaux, il est en même temps destructeur des autres espèces. Le texte montre l'extrême sensibilité du personnage féminin en insistant sur les objets tranchants qui provoquent la douleur. L'image du crochet comme symbole de cette douleur revient dans d'autres textes du recueil, comme nous le verrons dans la troisième partie. La faille de l'être humain, c'est de ne pas se connaître lui-même : « And it strikes me that the quality humanity stands in need of most is true intelligence and self-knowledge » (« OWS », 62). Pour la femme, le corps humain est mal conçu (« such pathetic bodies », « OWS », 63) et de ce fait, construit mal son habitat : « And build a wasteland of drear ungainly hovels to shelter our vulnerable hides » (« OWS », 63). En fait, selon elle, l'homme s'isole de la nature au lieu de s'en rapprocher et construit une multitude d'artefacts (comme la culture, la civilisation, le langage) qui l'éloignent de l'essentiel.

La nouvelle fait référence à des phénomènes étranges qui n'ont pas été acceptés ou validés par la science. Dans sa discussion avec son mari, la femme enceinte propose des alternatives aux visions scientifiques basées sur des expériences concrètes et reproductibles. Elle s'interroge sur d'autres formes d'intelligence et de conscience chez les animaux. Elle donne l'exemple d'un type de photographies qui révélerait l'énergie lumineuse dans les sources de vie :

> 'The Russians have discovered a form of photography that shows all living things to be sources of a strange and beautiful energy. Lights flare from finger tips. Leaves coruscate. All is living effulgence.' (« OWS », 67)

Cette technique photographique aurait pour but d'observer les éclats de lumière que produit le vivant. Son conjoint critique le sixième sens qui, selon lui, n'est pas fiable et relève d'une forme de mysticisme : « To consolidate data we already have, not, for example, to speculate about so-called ESP phenomena. There is far too much mysticism and airy-fairy folderol in science these days » (« OWS », 67).

La femme enceinte voudrait trouver une autre forme de communication avec les espèces animales, pour partager son expérience du vivant : « 'It would be nice to communicate with another species', she said, more softly still » (« OWS », 65) et « If all things are repositories of related energy, then humanity is not alone...' » (« OWS », 67). Le texte invite le lecteur dans les profondeurs marines. Bien que le mari de la femme rejette vivement la possible existence d'un sixième sens, ce qui pourrait être un exemple de télépathie apparaît à la fin de la nouvelle.

5.2.2. La communication entre espèces

Avant de procéder à l'analyse de la représentation de baleine dans la nouvelle de Hulme, il est important de noter qu'il existe des conceptions différentes de la baleine en Occident et dans le monde maori. En étudiant les représentations de l'océan et des rivages dans l'imaginaire occidental, Alain Corbin constate que certains récits de la Bible, comme celui du Déluge, ont contribué à un sentiment de répulsion face à la mer et aux rivages. La mer, indomptable et épouvantable, inspire la crainte, car dans ses profondeurs abyssales résident Satan et autres créatures démoniaques : « L'océan, liquide repère des monstres, est un monde damné dans l'obscurité duquel s'entre-dévorent les créatures maudites. »[446] Dans cet imaginaire occidental, la mer est l'antre obscur du Léviathan, monstre marin qui inspire la terreur, ou du Kraken, le serpent de mer norvégien tout aussi effrayant. La baleine apparaît dans l'histoire de Jonas. Ayant désobéi à Dieu, Jonas s'attire la colère divine et est avalé dans le ventre d'une baleine, où il reste quelques jours. En plus de son caractère effrayant, voire, maléfique, l'animal est ici associé à la punition divine. Le cétacé comme créature effrayante est aussi au cœur du roman Moby Dick (1851), de Herman Melville.

Au fil des siècles, le statut de la baleine a changé. De monstre marin, elle est devenue un symbole environnemental, car elle est en train de disparaître. Tout comme l'ours polaire symbolise la victime du réchauffement climatique, les baleines sont les cibles des pêcheurs, les victimes de la pollution marine, mais aussi de la pollution sonore, car les bruits des moteurs de bateaux et certains bruits aériens brouillent la communication entres elles et donc,

446 Alain Corbin, « Les racines de la peur et de la répulsion », Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage, 1750-1840, Paris, Flammarion, 1988, p. 17.

perturbent leur manière de se repérer et de se guider. Pour Lawrence Buell, nos points communs avec la baleine nous rapprochent d'elle.[447] Comme les autres mammifères, le cétacé respire l'air et donne naissance à des petits que les femelles nourrissent avec du lait. C'est un animal sociable, dont l'intelligence lui permet d'imiter certains sons humains et de communiquer à des milliers de kilomètres grâce à son chant. Malgré cette proximité avec l'humain, le cétacé reste une figure de l'altérité, car il s'agit d'un animal méconnu :

> Whales and dolphins are becoming familiar from oceanaria, films and televisions exposure. Yes despite their popularity and wide distribution throughout the world's oceans, few cetaceans species are known in any detail. The oceanic lifestyle of many cetaceans makes them difficult to study and this inaccessibility imposes many restrictions on the type of scientific work that can be attempted.[448]

Après une description détaillée du cachalot dans un article intitulé « A Presentation of Whales », l'auteur américain Barry Lopez (1945-) conclut également que le mystère de cet animal reste entier.[449] Le cachalot possède le plus gros cerveau au monde, mais peu d'éléments sont connus au sujet de ses capacités. Le caractère répulsif et terrifiant de la mer analysé par Corbin ainsi que la crainte des animaux marins longtemps considérés comme des monstres expliquent peut-être que dans l'imaginaire occidental, les cétacés soient toujours associés à cette altérité radicale, qui garde une part d'inquiétant (« Today whales still seem uncannily other »[450]).

En Nouvelle-Zélande, cet animal fascine. On trouve environ quatre-vingts espèces de cétacés dans les mers néo-zélandaises et le pays se trouve sur le trajet migratoire des baleines. Dans la tradition maorie, on raconte que des baleines accompagnèrent et guidèrent les canoës

---

447 Lawrence Buell, « Global Commons as Resource and as Icon: Imagining Oceans and Whales », Writing for an Endangered World, Literature, Culture, and Environment in the United States and Beyond, Harvard, PU d'Harvard, 2001, p. 203 : « Whales anciently seemed to partake of ocean's mysterious, radical, ambiguous otherness: to symbolize divine power, whether benign or threatening. Today whales still seem uncannily other, but with the uncanniness increasingly seen to reside in the "fact" that despite dramatic differences in scale and anatomy and habitat they are so much like us. »

448 Sara Heimlich-Boran, « Cetaceans », in G. Waller, (ed.) Sealife, A Complete Guide to the Marine Environment, Sussex, Pica Press, 1996, p. 395.

449 Barry Lopez, « A Presentation of Whales », p. 700 : « What makes them awesome is not so much these things, which are discoverable, but the mysteries that shroud them. » http://engl250environarratives.files.wordpress.com/2012/12/lopez-presentation-of-whales.pdf (Site consulté le 05/09/2014). Dans ses œuvres de fiction et d'essais, Lopez se penche sur la question environnementale aux États-Unis. Dans cet article, il raconte en détail les réactions des autorités, des scientifiques et de l'opinion publique lorsque quarante-et-un cachalots s'échouent sur une plage dans l'Oregon en 1979. Il constate que certaines personnes présentes sur place ont fait part d'une profonde tristesse et ont ressenti un sentiment d'impuissance face à l'agonie des bêtes échouées. Cette réaction témoigne de l'évolution de la considération écologique pour cet animal qui, depuis des années, est la victime de l'homme.

450 Lawrence Buell, ibid., p. 203.

en direction de la Nouvelle-Zélande. Paikea, de la tribu Ngati Porou, a survécu à la mort en montant sur le dos d'une baleine (« whale rider »). Ce lien entre l'humain et la baleine est au cœur du roman de Witi Ihimaera, Whale Rider, (1987).[451] Dans le roman, les baleines ont un caractère sacré, car elles sont associées à l'époque mythique des ancêtres :

> Such anthropomorphic focus on the whales is not merely a magical realist gesture but is consistent with the Pacific ethic of genealogical connection among living beings. [...] These whales are equated with the mythic and with the ancestors – they belong to a different time and yet inhabit the same ocean that laps up against and constitutes the human world.[452]

Dans la tradition maorie, l'animal ne possède donc pas le caractère effrayant que nous avons évoqué plus haut. Au contraire, il s'agit d'une créature bienfaitrice pour l'homme : « In Maori traditions, whales guided the canoes on their great journeys to New Zealand. They carried people to safety, and were called on for protection. »[453] Nous pensons que c'est dans cette perspective qu'il faut considérer la baleine dans la nouvelle de Keri Hulme.

Le premier signe d'une proximité entre l'humain et la baleine est suggéré par le pronom « she », qui désigne la femme enceinte, qui n'est pas nommée par son prénom, et la baleine.[454] Il est plus courant de désigner les animaux par le pronom personnel « it », mais les pronoms « he / she » sont parfois utilisés, ce qui indique une valeur affective. La proximité est également soulignée dans les descriptions des impressions visuelles et auditives de la

---

451 Paï, l'héroïne du roman, est une jeune fille de douze ans qui se rend compte qu'elle est capable de communiquer avec les baleines. Or, dans cette société patriarcale, seul un homme possède un lien privilégié avec les baleines, ce qui lui permet de prendre la tête de la tribu. Constatant la capacité de sa petite-fille à communiquer avec les baleines, son grand-père doit admettre que Paï est bien la nouvelle chef de son village. Le motif de la baleine rappelle au lecteur une vision du monde spirituelle empruntée à la tradition maorie. Pour le chef de tribu du petit village que met en scène le roman d'Ihimaera, ces baleines échouées sur la plage représentent le passé et le présent, ainsi que la réalité et le surnaturel réunis. Dans cette croyance, le monde forme un tout relié (« Oneness of the world »).

Witi Ihimaera, Whale Rider, Auckland, Penguin Books, 1987, p. 117 : « "You have all seen the whale," he said. "You have all seen the sacred sign tattooed on its head. Is the tattoo there by accident or by design? Why did a whale of its appearance strand itself here and not at Wainui? Does it belong on the real world or the unreal world?" […] Koro Apirana put up his hands to stop the debate. "No," he said, "it is both. It is a reminder of the oneness that the world once had. It is the birth cord joining past and present, reality and fantasy. It is both. It is both," he thundered, "and if we have forgotten the communion then we have ceased to be Maori!" »

452 Jonathan Steinwand, « What Whales Would Tell Us, Cetacean Communication in Novels by Witi Ihimaera, Linda Hogan, Zakes Mda, and Amitav Gosh », in E. Deloughrey et G. B. Handley (eds.), Postcolonial Ecologies, Literatures of the Environment, Oxford, PU d'Oxford, 2011, p. 186.

453 Voir : http://www.teara.govt.nz/en/te-whanau-puha-whales (Site consulté le 15/03/2016).

454 Keri Hulme, « OWS », p. 61 : « Far below, deep under the keel of the ship, a humpback whale sported and fed. Occasionally, she yodelled to herself, a long undulating call of content. »

baleine, ainsi que de ses souvenirs. Le texte insiste ainsi sur une manière de voir et d'entendre le monde sous-marin que l'humain ne connaît pas, car il n'entend pas les ultrasons et ne voit pas dans l'obscurité. Dans un article paru dans le magazine Te Karaka, Keri Hulme rappelle qu'on connaît assez peu la manière dont les cétacés entendent le monde : « We don't know much about sound outside our own limited eardrums: the ephemeral artefacts of whales? Sounds shapes and bubble nets? We've only recently discovered they *exist*! »[455] Dans la nouvelle, la baleine émet et reçoit les ondes des autres poissons à des kilomètres à la ronde :

> Along this coast, there was life and noise in plenty. Shallow grunting from a herd of fish, gingerly feeding on the fringes of the krill shoal. The krill themselves, a thin hiss and crackle through the water. The interminable background clicking of shrimps. At times, a wayward band of sound like bass organ-notes sang through the chatter, and to this the whale listened attentively, and sometimes replied. (« OWS », 63)

Ainsi, la baleine sait qu'elle se dirige vers la terre. Elle écoute et répond aux autres créatures marines, indiquant sa présence. Elle voit également la couleur des profondeurs marines changer au fur et à mesure qu'elle s'approche de la terre :

> Diatoms of phantom light, stray single brillances. A high burst of dolphin sonics. […] A thing curled and coiled in a drifting aureole of green light. […] Green light: it brings up the memories that are bone deep in her, written in her very cells. Green light of land. (« OWS », 68)

La lumière qui scintille dans l'eau rappelle l'allusion à la technique de photographie russe, plus haut. L'extrait évoque la beauté de ce que perçoit l'animal, car son paysage marin semble être similaire à celui d'un ciel nocturne où se serait formé une aurore boréale. Dans cette nouvelle, la baleine est représentée comme un animal conscient d'être en vie et de donner la vie, qui possède un sentiment d'appartenance à son environnement et qui est également doté d'une bonne mémoire. Le mammifère transmet à son baleineau ses souvenirs et ses images des fonds marins :

> She feeds it love and music, and her body's bounty. Already it responds to her crooning tenderness, and the dark pictures she sends it. It absorbs both, as part of the life to come, as it nests securely in the waters within. […] And all the memories are part of the growing calf. (« OWS », 64-5)

La baleine semble être en parfaite osmose avec les autres créatures qui l'entourent, car

455 Keri Hulme, « Listening to the World », Te Karaka 44, 2009, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka44.pdf (Site consulté le 17/09/2014).

elle parvient à communiquer avec elles (« An echo from the world around, a deep throbbing from miles away. It was both message and invitation to contribute », « OWS », 66). Elle accepte aussi pleinement le baleineau qu'elle porte et se réjouit même de sa venue.[456] La baleine offre son amour maternel, une tendresse qui est absorbée et qui lui est rendue. Ce n'est pas le cas de la femme enceinte, ni aucun des personnages féminins des autres nouvelles de Hulme. Pour elle, qui s'imagine ce que ressent la baleine, cette harmonie s'explique par deux raisons. La première vient de l'hypothèse que les animaux acceptent leur sort.[457] Selon elle, l'animal posséderait un autre sens, qui lui permettrait de comprendre son destin. La deuxième raison est que l'eau est un élément propice pour donner la vie, car il permet l'union totale des corps :

> I wonder what a whale thinks of its calf? So large a creature, so proven peaceful a beast, must be motherly, protective, a shielding benevolence against all wildness. It would be a sweet and milky love, magnified and sustained by the encompassing purity of water... (« OWS », 64)

Ici, le texte retranscrit les pensées du personnage féminin, qui exprime presque un regret, car elle envie la baleine de posséder un lien intrinsèque avec son baleineau, un lien rendu possible par la vie sous l'eau (« milky love », « encompassing purity of water »). Elle pense que si elle-même avait fait partie du règne animal, elle n'aurait pas connu les artefacts humains et aurait pleinement accepté sa nature. Le lien avec son enfant aurait peut-être été plus fort, car plus direct. L'eau est un élément incontestablement lié à la maternité. Elle rappelle le liquide amniotique dans lequel se trouve chaque être humain avant sa naissance. Selon Gaston Bachelard, l'eau est « l'élément berçant »,[458] et de ce fait, rappelle le contact avec la mère. Pour la femme enceinte, la baleine possède une fibre maternelle, car son corps immense et protecteur berce son baleineau.

Malgré leurs différences, le femme et la baleine possèdent des points communs. Elle est

---

456 Keri Hulme, « OWS », p. 64 : « Deep within her, the other spark of light also grew. It was the third calf she had borne; it delighted her still, that the swift airy copulation should spring so opportunely to this new life. »

457 Keri Hulme, « OWS », p. 67 : « It may be that other creatures are aware of their place and purpose in the world, have no need to delve and paw a meaning out. Justify themselves. That they accept all that happens, the beautiful, the terrible, the sickening, as part of the dance, as the joy or pain of the joke. Other species may somehow be equipped to know fully and consciously what truth is, whereas we humans must struggle, must struggle blindly to the end.' »

458 Gaston Bachelard, « L'eau maternelle et l'eau féminine », L'eau et les Rêves, 1942, Librairie Générale Française, Paris, 2010, p. 150 : « Des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle l'élément berçant. C'est un trait de plus de son caractère féminin : elle berce comme une mère. […] L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère. »

sur le bateau, la baleine est sous l'eau, toutes deux avancent dans la même direction, la terre. Dans la narration, femme et baleine se confondent presque en partageant le même pronom « she », comme nous l'avons dit. Le point commun majeur est que la baleine porte un baleineau et la narratrice est également enceinte. À la fin, la femme semble être en mesure d'établir un lien avec la baleine. Après avoir chanté,[459] la femme est accidentellement renversée à l'eau par la baleine, ce qu'elle considère comme une sorte de délivrance.

5.2.3. La sensation océanique

Lorsqu'elle tombe à l'eau, la femme cherche son mari en criant son nom, en vain. Elle se rend ensuite compte que la forme sombre près d'elle est la baleine, immobile à la surface. Puis, elle entend un long gémissement, qui la touche profondément :

> There is a long moaning call, that reverberates through her. She is physically swept, shaken by an intensity of feeling, as though the whale has sensed her being and predicament, and has offered it all it can, a sorrowing compassion (« OWS », 70).

Pour elle, c'est comme si la baleine avait répondu à son appel. La communication télépathique par la seule pensée, ou la transmission de pensée, semble avoir fonctionné. Ceci évoque la communication entre espèces, dont sont capables les baleines :

> Perhaps most intriguingly of all from an anthropocentric standpoint, cetaceans seem to enjoy socializing with humans under certain conditions: to play, to race and follow boats, to listen and respond to flute music, and so on.[460]

Après un deuxième son émis par la baleine, également une sorte de plaine mélancolique, la femme la remercie : « Again the whale makes the moaning noise, and the woman calls, as loudly as she can, 'Thank you, thank you' » (« OWS », 70). C'est uniquement dans cet élément que la femme accepte la maternité et apprécie de sentir son enfant bouger pour la première fois : « In her womb the child kicked. Buoyed by the sea, she feels the movement as something gentle and familiar, dear to her for the first time » (« OWS », 71).

---

459 Keri Hulme, « OWS », p. 69 : « She walks to the bow, and settles herself down, uncomfortably aware of her protuberant belly, and begins to croon a song of comfort to herself. »

460 Lawrence Buell, « Global Commons as Resource and as Icon: Imagining Oceans and Whales », Writing for an Endangered World, Literature, Culture, and Environment in the United States and Beyond, Harvard, PU d'Harvard, 2001, p. 203.

Dans une lettre adressée à Sigmund Freud, l'écrivain français Romain Rolland évoque un puissant ressenti qui lui procure une énergie renouvelée, qu'il nomme un « jaillissement vital ».[461] Il poursuit que ce sentiment religieux qui n'est rattaché à aucun dogme évoque « la sensation de l' « éternel » (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique). » [462] Le terme océanique nous intéresse tout particulièrement, car il renvoie à un sentiment d'élargissement des limites du corps, comme ce que l'on peut ressentir dans le sommeil, ou immergé dans l'eau. Ce que vit la narratrice est une sensation intense, celle de ne plus faire qu'un avec l'océan, comparable à ce sentiment océanique décrit par Rolland.

Comme dans « The Cicadas of Summer », la fin du texte peut provoquer une hésitation chez le lecteur, ce qui donne au texte une dimension fantastique. Le lecteur peut imaginer deux fins différentes, car la dernière phrase de la nouvelle laisse un doute : « The sea is warm and confiding, and it is a long long way to shore » (« OWS », 71). Soit, la femme sait que la côte est trop loin et que malgré son confort, elle ne survivra pas à cet accident. La nouvelle peut donc se conclure par une noyade, que la femme a envisagée en tombant à l'eau : « 'How strange, if this is to be the summation of my life' » (« OWS », 70). Dans la dernière phrase, la femme dit que la mer est chaude et rassurante. Le froid ne la paralysant pas, peut-être qu'elle se sent capable de regagner la côte. Nous avons déjà évoqué le lien entre les baleines et les Maori en mentionnant le roman Whale Rider, où Ihimaera dote Paï, le personnage féminin, d'une capacité de communiquer avec les cétacés. Nous avons également dit que dans la légende maorie, les baleines ont guidé les canoës en direction de la Nouvelle-Zélande. Il n'est donc pas impossible d'imaginer que dans la nouvelle de Hulme, la baleine puisse venir en aide à la femme en la guidant vers la rive ou en la portant sur son dos, ce qui constitue une autre fin possible.

Quoi qu'il en soit, la femme accepte l'enfant qu'elle porte et c'est pourquoi elle est reconnaissante d'être tombée à l'eau afin de s'unir avec la mer. Elle fusionne avec l'eau. La mort est envisagée non pas comme la fin de la vie, mais comme la possibilité pour l'humain d'être englobé dans quelque chose de plus grand que la connaissance raisonnée qu'il a du monde. L'humain plonge dans une immensité partagée avec d'autres êtres vivants, ce qui rend

461 Romain Rolland, Un beau visage à tous sens, Paris, Albin Michel, 1967, p. 266.
462 Romain Rolland, ibid., p. 265.

possible la rencontre entre espèces. En cela, la nouvelle expose des alternatives au raisonnement scientifique. Elle offre une autre perspective, celle de découvrir la vie à travers les sens de la baleine qui a, sous l'eau, des perceptions plus larges et plus riches que l'humain.

À travers l'étude de cette nouvelle ainsi que « The Cicadas of Summer », ce chapitre a abordé une manière de parler de l'isolement du corps féminin, une thématique importante chez Keri Hulme. Ces deux personnages féminins sont chacun dans un moment de vulnérabilité et, en l'absence de réaction adéquate à leur malaise de la part de leur entourage, elles se tournent vers la nature. Elles y font la rencontre avec le vivant non-humain, qui peut s'avérer être un échec ou un succès. Cette rencontre et la disparition dans la nature sont d'autres éléments constitutifs de l'écopoétique de Hulme. Cette écriture est singulière dans le sens où le lecteur se trouve face à une sorte d'inversion des perspectives et des impressions : on comprend le fonctionnement de la cigale, mais pas celui de Gwen, et on connaît les perceptions visuelles et auditives ainsi que les souvenirs de la baleine, mais pas ceux de la femme enceinte. Cette inversion nous invite à sortir des normes habituelles et anthropocentriques en matière de perception des éléments naturels. La femme enceinte a exprimé sa volonté d'accroître sa perception de la mer et c'est aussi le souhait de Gwen, qui se plonge avec passion dans les livres sur les insectes et sur la nature. Pourtant, nous avons vu aussi que ce mouvement vers une connaissance nouvelle et cette volonté d'expansion des sens sont interrompus à cause d'une narration qui manque d'explications et qui donne la sensation de n'être que partielle et incomplète. Les fins ouvertes de ces nouvelles permettent au lecteur d'élaborer différentes hypothèses, de nature probable, surnaturelles ou qui font allusion aux légendes maories. Nous pensons que cette hésitation entre plusieurs hypothèses est un aspect constitutif de l'écriture fantastique de Keri Hulme, que nous allons continuer d'étudier dans la troisième partie.

La dimension géopoétique fait prendre conscience d'un paysage-palimpseste, qui rappelle le passé colonial. Néanmoins, il est possible d'y trouver le refuge et la rêverie, ce qui accroît l'imaginaire. Les textes de Hulme offrent de nouvelles images qui poussent également le lecteur à une prise de conscience écologique et ils contribuent ainsi à développer un imaginaire environnemental. L'appel à davantage de considération pour le paysage néo-

zélandais et l'animal passe par une dimension esthétique de l'étrangeté, qui constitue un aspect majeur de l'écriture de Hulme. Le texte ne présente toujours qu'une partie des choses, et les facettes troublantes de l'humain sont présentées de façon élusive, même quand la rencontre avec le vivant non-humain est positive. Il semble que finalement, le texte soit dans le refus ou dans l'incapacité de raconter pleinement l'expérience du corps féminin, qui disparaît au contact de la nature. Nous continuerons d'analyser l'expérience parfois douloureuse du corps féminin dans notre troisième partie.

Troisième partie :

L'écriture de la transmission immatérielle

everything changes
everything flows
nothing is exactly what it seems
[…]
all is strange, mutable[463]

What I write is fantasy-solidly-based-in-reality, everyday myths.[464]

463 Keri Hulme, « Telling How The Stonefish Swims », Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 232-3.
464 « Keri Hulme Biography - Keri Hulme Comments »: http://biography.jrank.org/pages/4444/Hulme-Keri-Keri-Hulme-comments.html (Site consulté le 27/12/2015).

Cette partie s'intéresse à la représentation de la transmission de l'héritage immatériel dans l'œuvre de Keri Hulme. On peut distinguer deux types de transmissions : collective et culturelle d'une part, et individuelle et familiale d'autre part. La première transmission concerne les croyances, les coutumes, l'histoire, les modes de vie et de pensée, les conventions et les habitudes d'une société, d'un groupe culturel ou d'une nation. En Nouvelle-Zélande, il s'agit de la transmission d'éléments des cultures maorie et pakeha, mais aussi des autres cultures minoritaires des insulaires du Pacifique. Dans la deuxième partie, nous avons vu que cet héritage se reçoit par l'acceptation du paysage-palimpseste qui contient des traces du passé colonial. L'auteure prône un échange interculturel pour mieux préserver l'environnement postcolonial. Un autre élément qui compose cet héritage culturel est l'acceptation de mythes et légendes maories ainsi que d'une certaine conception du surnaturel, ce que cette partie vise à étudier.

La seconde transmission, individuelle, concerne les codes génétiques, les traits physiques et de caractère qui peuvent être transmis à travers l'hérédité, la filiation et les liens de parenté. Il s'agit d'une transmission à échelle familiale. Dans les textes de Keri Hulme, lorsque l'héritage immatériel est familial et personnel, il désigne principalement le rapport entre les parents et les enfants, et plus particulièrement, entre mères et filles. Dans l'écriture de Keri Hulme, il existe un blocage dans la transmission à la fois individuelle et collective. Nous verrons de quelles manières les notions de gothique, gothique postcolonial, gothique néo-zélandais et fantastique – nous avons déjà abordé cette dernière notion – peuvent, jusqu'à un certain point, nous aider à faire l'analyse de cette rupture dans la transmission.

Avant d'aborder le gothique postcolonial et le gothique néo-zélandais, il est nécessaire de rappeler les principales caractéristiques d'une tradition littéraire anglaise dans ses origines et qui s'est déployée bien au-delà dans ses formes les plus contemporaines. Le terme « Gothic » signifie à l'origine ce qui est relatif aux tribus germaniques et nordiques du Moyen Âge en Europe. Dans son usage littéraire, il qualifie également les romans parus entre les années 1760 et 1820 des auteurs britanniques Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew G. Lewis, C. R. Maturin et Mary Shelley. Le roman de Horace Walpole, The Castle of Otranto, paru en 1764, est unanimement reconnu comme le premier roman gothique. En Angleterre,

cette période est caractérisée par un intérêt renouvelé pour l'architecture gothique.

Le roman gothique du XVIIIème siècle comporte plusieurs caractéristiques. Il met en scène des personnages dont les passions dévorantes entraînent la transgression de règles et normes sociales. Les personnages poussés à l'extrême par des obsessions aveuglantes tentent d'assouvir leurs désirs interdits et leurs amours impossibles. De cette impossibilité naît une frustration intense, qui conduit parfois à la folie. L'action se déroule dans un cadre lugubre, oppressant, et vertical,[465] ce qui renforce l'enfermement des protagonistes. Les personnages féminins sont prisonniers des désirs des hommes et sont soumis aux conventions sociales les plus brimantes. Le gothique a aussi pour effet de dénoncer l'hypocrisie religieuse qui sape toute liberté individuelle en prétendant combattre les vices humains. Le recours explicite au surnaturel, avec des figures comme celle du fantôme ou du vampire dans le gothique plus tardif rend l'action effrayante, pour le plus grand plaisir d'un lectorat friand de frissons. Ce qui attire le lecteur, c'est en effet la capacité du roman gothique à engendrer la peur.[466]

Au XIXème siècle, la littérature de l'excès et de la transgression continue d'exister. Les événements surnaturels qui se produisaient dans les châteaux hantés du siècle précédent laissent place à la mise en scène d'expériences scientifiques non-maîtrisées.[467] Peu à peu, le malaise généré par l'intrusion du surnaturel est remplacé par le trouble psychologique d'un personnage de fiction parfois accompagné de son double.[468] Le terme gothique est toujours employé aux XXème et XXIème siècles, bien au-delà des limites temporelles auxquelles le genre a été assigné. Par exemple, il qualifie certaines productions du XXème siècle comme

465 Maurice Lévy, « Préface », Le Moine, Matthew Gregory Lewis, Traduction originale de Léon de Wailly (1840), Revue, corrigée et annotée par Maurice Lévy, Toulouse, PU du Mirail, 2012, p. 31 : « Passages labyrinthiques, souterrains sinistres, escaliers en ruines, mécanismes secrets, cachots pestilentiels, catacombes jonchées d'ossements humains … sont le lugubre théâtre de scènes mémorables. Le Gothique, sous toutes ses formes, impose son cadre vertical à l'action, orientant l'imaginaire depuis tours et remparts vers les marches toujours descendantes, qui conduisent immanquablement à l'horreur. »

466 Ellen Moers, « Female Gothic: The Monster's Mother ». L'article, paru pour la première fois en 1976 dans Literary Women: The Great Writers), est consultable en ligne. Voir : http://dp.davincischools.org/teacher/rstoll/files/2013/05/Female-Gothic-Moers.pdf (Site consulté le 19/02/2016) : p. 214 : « But what I mean – or anyone else means – by "the Gothic" is not easily stated except that it has to do with fear. In Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural with one definite auctorial intent: to scare. »

467 On pense par exemple à des œuvres comme Frankenstein (1818), de Mary Shelley, ou encore Dr. Jeckyll and Mr. Hyde (1886), de Robert Louis Stevenson.

468 Fred Botting, « Introduction: Gothic Excess and Transgression », Gothic, Londres, Routledge, 1996, p. 12-3 : « Scientific theory and technological innovation, often used as figures of human alienation and Gothic excess themselves, provided a vocabulary and objects of fear and anxiety for nineteenth-century Gothic writing. […] Science, with its cheminal concoctions, mechanical laboratories and electrical instruments became a new domain for the encounter with dark powers, now secular, mental and animal rather than supernatural. »

celles de M. R. James, H. P. Lovecraft, de Stephen King ou certains films d'horreur. Le caractère effrayant de l'histoire et la mise en scène de la transgression continuent de plaire. En littérature ou au cinéma, l'accent est souvent mis sur l'enfermement psychologique des personnages. Andrew Smith consacre le dernier chapitre de son ouvrage paru en 2007 au gothique du vingtième siècle. Pour lui, le terme « Gothic » est remplacé par « Horror » dans la littérature populaire.[469] En 2012, David Punter dirige un ouvrage collectif de plus de cinq-cent pages sur le gothique contemporain. Selon lui, le gothique peut être lié à l'expression d'une souffrance corporelle ou psychologique :

> And Gothic speaks, incessantly, of bodily harm and the wound: the wound signifies trauma, and recent years have seen a veritable explosion in studies of trauma at individual, communal and global levels […][470]

L'expression du trauma colonial est effectivement l'un des objets de la littérature postcoloniale, qui s'empare de motifs gothiques traditionnels. Pour Alison Rudd, qui a consacré un ouvrage au gothique postcolonial et notamment un chapitre au gothique néo-zélandais, la condition postcoloniale de certains auteurs trouve son expression dans le gothique :

> The Gothic as a mode of writing can provide one such strategy, furnishing these writers with a means, in narrative and idiom, to expose and subvert past and continuing regimes of power and exploitation, and to reinscribe histories that have been both violent and repressed.[471]

Dans sa lecture de The Bone People comme un roman gothique, Erin Mercer fait également le lien entre gothique contemporain et postcolonial :

> The liminal nature of the Gothic mode means that depictions of a haunting past are intimately, often uncannily, connected with a recognisable depiction of modern social reality, clearly a valuable attribute for writers dealing with the continuing process of decolonisation.[472]

---

469 Andrew Smith, « Chapter 4, Twentieth Century », Gothic Literature, Édimbourg, PU d'Édimbourg, 2007, p. 140 : « In the twentieth century the term 'Gothic' tends to become replaced with 'Horror', at least where popular literature is concerned. »

470 David Punter, « Introduction », in D. Punter (ed.), A New Companion to the Gothic, Oxford, Blackwell, 2012, p. 2-3.

471 Alison Rudd, « Spectres of the (Post)Colonial », Postcolonial Gothic Fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand, Cardiff, PU de Cardiff, 2010, p. 2.

Ou encore, p.7 : « The Gothic's preoccupation with the unsettling effects of the past, particularly when the present refuses to acknowledge that past, is especially relevant in a postcolonial context. »

472 Erin Mercer, « 'Frae ghosties an ghoulies deliver us' Keri Hulme's the bone people and the Bicultural Gothic », Journal of New Zealand Literature: JNZL, No.27 (2009), p. 113.

Il est primordial de comprendre que le gothique peut continuer d'exister lorsqu'il est compris non plus comme un genre littéraire, mais comme un mode d'expression : « Gothic as a way of relating to the real, to historical and psychological facts ».[473] Pour la critique néo-zélandaise Jennifer Lawn, le gothique fonctionne en effet comme un mode plutôt que comme un genre :

> Yet to say that 'gothic appears everywhere' seems somehow smug; when gothic becomes a generalised condition it loses its capacity to ambush us. Gothic is too mobile and unstable for that. Perhaps the best way to decribe gothic's location, then, is to say that it could be anywhere. This means treating gothic as a mode, not as a genre: a way of doing and seeing, adaptable across dislocations of culture, time, and space, rather that a substantive category.[...] gothic is a fundamentally modern mode […] gothic is simply normality with a twist.[474]

Dans l'introduction de Gothic New Zealand: The Darker Side of Kiwi Culture (2006), Lawn remarque l'omniprésence du gothique dans les productions culturelles en Nouvelle-Zélande :

> Gothic slides, it insinuates; its split time-space and structures of displacement leave us with the sense that the given scene is not the whole picture. […] Look from a different place, one not so focused on the supernatural, and gothic is everywhere.[475]

Plusieurs universitaires néo-zélandais ont aussi affirmé l'existence d'une forme de gothique postcolonial en Nouvelle-Zélande. Les traces du passé colonial sont des caractéristiques visibles dans ce que ces chercheurs ont appelé « Aotearoa Gothic »,[476] « New Zealand Gothic »[477] ou encore « Kiwi Gothic »[478] :

> For a country that projects such striking images of a pastoral paradise, it is perhaps surprising to find within the local culture a powerful presence of the Gothic. The myths of New Zealand have presented a country that is clean and green, an environment of tranquility and harmony, a principal landscape offering security and sanctuary. […] In contrast, New

473 David Punter, The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day, Volume 1, Essex, Longman Group Ltd., 1996, p. 12.
474 Jennifer Lawn, « Introduction. Warping the Familiar », in Jennifer Lawn, Misha Kavka, Mary Paul (eds.), Gothic New Zealand: The Darker Side of Kiwi Culture, Dunedin, PU d'Otago 2006, p. 14-5.
475 Jennifer Lawn, ibid., p. 11-3.
476 William J. Schafer, “The Necessity of Ghosts: Aotearoa Gothic”, Mapping the Godzone. A Primer on New Zealand Literature and Culture, Hawaii, PU d'Hawaii, 1998.
477 Lawrence Jones, 'The Novel', The Oxford History of New Zealand Literature in English, 1991, in T. Sturm (ed.), Auckland, PU d'Auckland, 1998.
478 Ian Conrich, « New Zealand Gothic », in D. Punter (ed.), A New Companion to the Gothic, Oxford, Blackwell, 2012, p. 394.

> Zealand fiction, its literature and film, has repeatedly portrayed spaces of isolation, loss, and despair, of a rugged, wild, and treacherous land that can assail and entrap. […] In terms of New Zealand's settler history, this is a young country, and the past is never far away. Family dysfunction, repression, dark secrets, and insanity are recurrent themes, and dominating Kiwi Gothic are the psychosexual and stories of spirits and the supernatural.[479]

Dans son article, Ian Conrich mentionne l'émergence d'œuvres maories qui incluent des éléments du surnaturel. Les auteurs de la renaissance maorie comme Witi Ihimaera et Patricia Grace ont incorporé des éléments de la spiritualité maorie dans leur fiction et à la suite, d'autres auteures comme Kelly Ana Morey ou Paula Morris, mentionnées dans notre première partie, ont également mis l'accent sur la dimension spirituelle de la culture maorie. Ces œuvres mettent en scène une forme de hantise. Pour autant, ces textes ne peuvent pas être qualifiés de gothique dans le sens traditionnel du terme :

> The land is deeply ancestral, with many geographic features names and identified as genealogical markers. There is also a prevailing belief in mauri (life force) and wairua (spirituality), as well as a continued telling of myths and legends, which do contain stories of taniwha (monsters), but these are essential elements in an understanding of origins and an indigenous cultural identity. These are key reasons as to why there is a lack of Maori fiction, or culture, that could be regarded as Gothic. The Gothic is a term that does not sit comfortably with Maori spiritualism and beliefs, and therefore whilst hauntings appear in novels such as Keri Hulme's The Bone People (1983) and Patricia Grace's Baby No-Eyes (1998), to describe these texts as Maori Gothic would be inappropriate.[480]

Selon Ian Conrich, le Kiwi Gothic désigne la continuation du gothique traditionnel qui n'inclut pas la conception surnaturelle de la culture maorie. Si pour Conrich ces productions littéraires maories ne peuvent pas être considérées comme gothique, elles sont néanmoins le fruit d'une combinaison d'éléments du genre de l'horreur occidental et de la culture maorie, ce qu'il nomme aussi gothique maori, mais un gothique maori transculturel (« a transcultural indigenous Gothic » ou « a transcultural Maori form of the Gothic »). Pour Alison Rudd aussi, il existe deux formes distinctes du gothique en Nouvelle-Zélande, le gothique pakeha et le gothique maori.[481] Pour elle, le gothique pakeha exprime les angoisses ressenties par les Européens lors de l'installation coloniale ou encore la répression puritaine, tandis que le

479 Ian Conrich, ibid., p. 394-5.
480 Ian Conrich, ibid., p. 405.
481 Alison Rudd, « New Zealand Gothic: The Unspeakable Symptoms of Postcolonial Abjection », Postcolonial Gothic Fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand, Cardiff, PU de Cardiff, 2010, p. 136 : « This chapter is divided into Pakeha Gothic and Maori Gothic so as to discuss the distinctive characteristics of each form. »

gothique maori exprime une autre forme de hantise (« sense of hauntedness »[482]), où les fantômes ont des vertus curatives. Pour résumer, il existe plusieurs formes d'expression de la hantise en Nouvelle-Zélande. En raison des spécificités historiques et culturelles des Maori et des Pakeha, la distinction entre les gothiques pakeha et maori est effectivement importante à opérer et à prendre en compte. Néanmoins, nous verrons dans cette partie que ces deux formes d'expressions de la hantise co-habitent dans l'écriture de Keri Hulme.

Le gothique postcolonial emprunte au gothique du XVIIIème siècle ses thèmes classiques pour mettre en scène une hantise. Ces thèmes peuvent être par exemple le rapport problématique au passé, qui ressurgit, ou la violence faite aux femmes, toujours enfermées par les conventions restrictives de sociétés patriarcales. L'écriture de Keri Hulme représente le poids d'un héritage colonial, la rupture dans la filiation et le blocage dans la transmission de l'héritage immatériel au sein de familles pakehas et maories. C'est ce que nous avons nommé l'écriture de l'inarticulé et du désarticulé dans le sixième chapitre. L'exploration de la hantise se poursuit dans le chapitre suivant, qui explore le rapport de l'humain à la nourriture, qui nous le verrons, est génératrice d'une hantise inquiétante. L'utilisation d'un ton plus satirique indique une distanciation et un décalage. Cet usage de la dérision fonde une forme de gothique hybride propre à Keri Hulme, ni entièrement pakeha, ni entièrement maori.

On peut dire que le gothique transposé dans un contexte contemporain conserve sa vocation première à manifester l'étrangeté, à créer une atmosphère inconfortable, voire, à susciter la peur du lecteur. Le gothique n'est pas le seul mode littéraire qui a pour objectif de provoquer le malaise, et on peut constater que la même chose a pu être dite du fantastique.[483] À la lecture du récit fantastique, on peut effectivement ressentir aussi une sensation d'inconfort et de mystère. Nous verrons par exemple que dans les textes de Hulme, le fantastique naturel – au sens où l'entend Roger Caillois – contribue à créer un sentiment d'inquiétante étrangeté. Dans l'écriture de Hulme, gothique et fantastique ont en commun de troubler le lecteur. Cependant, nous pensons que l'écriture de Hulme offre une autre forme de fantastique, basée sur l'inexpliqué, ce que nous analyserons dans le huitième et dernier

482 Alison Rudd, ibid., p. 167.

483 Rachel Bouvet, « Le sentiment de l'étrange », Étranges récits, étran*ges lectures: essai sur l'effet* fantastique, Québec, Presses de l'université du Québec, 1998, p. 59 : « Les phénomènes tels que le sentiment de l'étrange, les frissons de peur, l'angoisse, le suspense, l'effet de surprise, l'étonnement ou la perplexité, sont fréquemment évoqués dans les études sur la littérature fantastique – Todorov excepté – ainsi que par certains auteurs de fantastique. H.P. Lovecraft soutient en effet, dans Épouvante et surnaturel en littérature, que c'est le sentiment de peur ressenti par le lecteur qui permet d'affirmer l'appartenance du récit au genre fantastique. »

chapitre.

Chapitre 6 / L'écriture de l'inarticulé et du désarticulé

Comme nous l'avons vu dans le dernier chapitre de la partie précédente, un mal-être profond existe chez les personnages féminins de Keri Hulme. L'attention de l'auteure se porte sur les gens de la marge, les solitaires. Hantés par leur incapacité à communiquer leurs émotions et à exprimer leur souffrance, les personnages sont rongés par des sentiments d'abandon et d'isolement. Préférant la fuite au rapport frontal, ils évitent les confrontations verbales et les contacts physiques. Dans les textes, les rapports entre humains révèlent une violence non-dite, contenue. De plus, les thématiques de la maternité et de la parentalité sont très présentes dans l'écriture de Keri Hulme. L'objectif de ce chapitre est de démontrer que l'écriture de Hulme présente un mode du gothique pakeha pour exprimer une rupture au sein de la famille. Pour ce faire, ce chapitre tente de comprendre de quelle manière et pourquoi la relation entre la figure parentale et l'enfant se brise. Hulme confronte son lecteur à un échec de la transmission. Le noyau familial représenté dans les nouvelles est soumis à un démantèlement. Les personnages sont alors en proie à un isolement et un enfermement psychologique, comme nous allons le voir dans la première nouvelle étudiée dans ce chapitre.

6.1. L'échec de la transmission dans « Kiteflying Party at Doctors' Point »

La plupart des personnages féminins des nouvelles du recueil Te Kaihau / The Windeater sont en conflit avec leur corps et ne semblent trouver la quiétude que dans la fuite ultime, c'est-à-dire, dans la mort. Ce sont des protagonistes en marge, comme dans « Kiteflying Party at Doctors' Point », une nouvelle qui met en scène la détresse d'une mère

ainsi que la figure de l'enfant monstrueux. Comme dans plusieurs récits de Hulme, l'action se déroule sur une plage (située à Doctors' Point, sur la côte est de l'île du Sud, près de Dunedin). Le récit est raconté à la première personne du singulier et la première ligne indique que la narratrice s'adresse à quelqu'un, peut-être à un proche ou à un médecin (« You said, write it down, write it down, put it in writing »[484]). La narratrice est une professeure qui a récemment changé d'université après un an d'absence. Blessée par les moqueries de ses nouveaux collègues, elle accepte néanmoins leur invitation à aller pique-niquer et jouer au cerf-volant sur la plage avec eux et leurs enfants. Au bout d'un moment, elle s'isole dans une grotte, où un collègue vient la rejoindre pour discuter. Cette conversation réactive chez elle une série de souvenirs qui, évoqués à mi-mots, font allusion à un infanticide qu'elle aurait commis, son enfant étant né avec une malformation physique. La nouvelle explore la douleur et le sentiment d'isolement de la narratrice, qui a refusé de voir grandir la vie qu'elle a donnée. Dans un contexte postcolonial, et plus particulièrement biculturel, ce rejet de ce qui est né différent peut symboliser un refus de la diversité qui, de ce fait, conduit à l'échec de la transmission.

6.1.1. Des apparences trompeuses

Dans le texte, les espaces naturels et les êtres vivants sont décrits par la narratrice comme des espaces de la mise en scène et de l'artifice, ce qui contribue à renforcer l'isolement du personnage. Au début de la nouvelle, elle se trouve dans un espace sombre et peu aéré lorsque ses collègues viennent la chercher pour aller pique-niquer.[485] Ce premier espace intime est comparable à l'état d'esprit dans lequel elle se trouve : « I surge with torment inside […] The dark is everywhere inside, the chase of shadows » (« KPDP », 147). Sur la plage, elle est frappée par la couleur et la texture du sable, qui crisse sous ses pas. À deux reprises, la plage et le sable apparaissent comme immaculés (« But it is a bare beach, featureless, a dreary plain of sand » et « The sand on the beach is fine and white, like talcum

484 Keri Hulme, « Kiteflying Party at Doctors' Point », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 145.
Texte par la suite cité par l'abréviation « KPDP ».
485 Keri Hulme, « KPDP », p. 146 : « At least, outside the day is bright. In here it's the same as it is at night, dark and stale and still. »

powder », « KPDP », 147). Cette sobriété rappelle celle de la tenue vestimentaire que porte la narratrice, qui la cache des regards (« My dress was linen, plain, neat, covering », « KPDP », 149). La narratrice se dissimule sous une apparence physique irréprochable et ne laisse ainsi rien transparaître de son mal-être. Elle dit porter un masque, pour cacher sa vraie identité : « I am tired of trying to give the lie to my face, to the mask Nature made on my face. I surge with torment inside, but to view? »[486] ou encore : « I am tired of living a lie, the lie that is my life » (« KPDP », 150). En y regardant de plus près, elle constate cependant que la plage n'est pas vraiment propre :

> All that death... the sand feels unclean under my feet. It is unthinkable to rinse it in the sea. All the oil, all the mercury and phosphates and waste, and the brooding atomic foulness created in leaking concrete: no wonder the sea is dying. (« KPDP », 151)

Souillée de produits toxiques, la plage est également tachée de plancton échoué et mourant (« The beach is littered with dead krill », « KPDP », 148), d'une couleur rouge vive (« insidious red tide », 148 et « scarlet encrustations », « KPDP », 151). On peut donc dire que le paysage reflète l'état émotionnel du personnage. Le plancton perturbe la narratrice, car il lui rappelle la couleur de ses mains ensanglantées après avoir commis un acte dont le lecteur ne connaît pas encore la nature.[487] Les traces écarlates sont les premiers éléments faisant ressurgir chez la narratrice qui semble avoir une santé mentale fragile une série de souvenirs enfouis et refoulés. La plage devient le lieu de la mort, car elle contient des éléments organiques en décomposition, éparpillés au bord de l'eau : « There are pieces of krill, of crab and weed, swinging in oozy decay in the water's rim » (« KPDP », 151). Puis, à la fin de l'après-midi, le temps se dégrade, la vision de la narratrice se brouille et devient sombre (« black night », « dark clouds spill over », « weeping mist », « the fog », « KPDP », 159). Le ciel se barre de lourds nuages, ce qui accentue le climat de crise.

---

486 Keri Hulme, « KPDP », p. 147 :
« Calmness. Composure. Plumply pallidly placid.
Do my eyes ever show agony? Life, even? »

487 Keri Hulme, « KPDP », p. 156 : « The deed accomplished and my hands incarnadine have wreaked their mercy and all the sick sea shall fail now fail now fail now, this last pollution original sin and worst. »
Les mains tachées de sang que l'on ne peut laver et faire disparaître peuvent être lues comme une référence à Lady Macbeth.

6.1.2. Quand ce qui est jugé monstrueux provoque la folie

En plus du plancton éparpillé sur la plage, l'irruption d'une petite fille dans le champ de vision de la narratrice provoque un nouveau malaise chez elle. Avant de monter en voiture avec eux, elle avait déjà montré sa réticence envers les enfants, qu'elle compare à des poissons vénéneux et aux couleurs criardes (« […] and the children dart round, flashy and venomous as tropical fish », « demon children », « KPDP », 146). Deux aspects chez la petite fille choquent profondément la narratrice ; ses vêtements (« She wears a garish t-shirt covered in scarlet and yellow blotches, and poisonous green shorts », « KPDP », 149) et une tache de naissance apparemment bien visible sur le front : « The other was the fact that she had a birthmark on her forehead, the port wine kind, and she seemed unconscious of this deformity. She did not hide it, or show herself ashamed » (« KPDP », 149). La marque de couleur bordeaux (« port wine ») et les taches sur son Tee-shirt (« scarlet blotches ») rappellent le plancton sur la plage.

La tache de naissance de la fillette produit une vive réaction chez la narratrice. Elle considère la tache comme une déformation physique. Elle dit connaître la réaction des gens face à ces erreurs de la nature : « I have a theory about deformities. People are either fearful in the company of a monster, or they will worship it. Any other reaction is rare » (« KPDP », 150). Selon la narratrice, ce qui est déformé est nécessairement hideux et monstrueux. Plus loin, elle fait référence aux Olmèques, un ancien peuple précolombien d'Amérique centrale :

> Did you know the Olmecs worshipped were-jaguars? That their race was subject to a scourge of birth malformations, deformed children with warped skulls and squashed-in faces? Some of these mutations may have lived. Olmec heads seem to me to represent a deformed mutant with a protective head-covering. A were-jaguar born to a mortal woman. A fit subject for worship!
>
> For my own part, I think all deformed monsters should be painlessly destroyed at birth. The pain they cause to those who are closest to them is unbelievable. (« KPDP », 150-1)

Suite à une punition divine (« scourge »), le peuple Olmèque donne naissance à des enfants difformes, du moins selon la narratrice. Cette punition est peut-être la conséquence de l'union d'une femme avec un jaguar : l'homme-jaguar (« were-jaguar »). Cette créature surnaturelle olmèque est le résultat d'une hybridation, voire d'une mutation (« mutations », « deformed mutant ») entre l'humain et l'animal, un résultat jugé monstrueux, et donc propice

à la vénération. Il s'agit là d'une première référence à l'enfant comme produit d'une hybridation entre deux êtres d'origines raciales et culturelles différentes.

À cause de la fillette, la narratrice ne parvient pas complètement à se cacher derrière les apparences et à garder son calme. Saisie par cette vision de la petite fille à la tache de naissance, elle cherche une retraite dans les grottes, à l'abri des regards qu'elle ne supporte pas. Ce mouvement vers la grotte est comparable à une introspection vers l'espace intérieur et rappelle la chambre obscure dans laquelle se trouvait la narratrice au début de la nouvelle. Néanmoins, elle dit connaître les conséquences de cet isolement : « But I am aware that withdrawal is madness » (« KPDP », 152). Elle est consciente que se retirer pour se remémorer ce qu'elle cherche à oublier la perturbera davantage. L'exploration de la grotte, qui se fait en plusieurs étapes, entraîne pourtant la narratrice vers un état proche de la folie. La référence au caveau (« vaults ») rappelle la mort et fait allusion au lieu de culte. Il semble s'agir d'un endroit calme, protecteur. La narratrice décide de s'y reposer, mais en regardant autour d'elle, elle discerne une colonie de moules sur les murs.[488] Elle remarque tout de suite un intrus :

> There is the occasional stranger mussel in their midst, pale, green, like a wraith of a mussel. Pallid, obvious, vulnerable.
> There is never another palegreen mussel closeby for company.
> The different, the abnormal, the alien, the malformed.
> Who – or what – selects a person for the torment of difference? (« KPDP », 152)

Dans l'imaginaire commun, la coquille évoque le refuge.[489] Or ici, la moule étrangère (« stranger mussel ») empêche toute possibilité de rêverie du bien-être ou du confort. Au contraire, elle est inquiétante, car décrite comme spectrale (« a wraith of a mussel »). On peut parler d'une sensation propre au gothique, qui s'immisce dans la sphère du refuge.[490] Les adjectifs choisis pour la décrire (« Pallid, obvious, vulnerable ») pourraient également

488 Keri Hulme, « KPDP », p. 152 : « When I open my eyes, having rested a little in the cool of this cave, I see there are swarms of mussels on the wall. Crusts of them, blueblack and shiny as though varnished. »

489 Gaston Bachelard, « La coquille », La poétique de l'espace, 1957, Paris, PUF, 2011, p. 107 : « Mais la coquille vide, comme le nid vide, appelle des rêveries de refuge. »

490 Rappelons les mots de Jennifer Lawn, que nous avons déjà cités :
Jennifer Lawn, « Introduction. Warping the Familiar », in Jennifer Lawn, Misha Kavka, Mary Paul (eds.), Gothic New Zealand: The Darker Side of Kiwi Culture, Dunedin, PU d'Otago 2006, p. 11 : « Gothic slides, it insinuates; its split time-space and structures of displacement leave us with the sense that the given scene is not the whole picture ».

qualifier la narratrice, qui du fait de son trouble mental, est vulnérable. Soit la moule, qui est différente des autres, représente la narratrice elle-même, vis-à-vis du groupe sur la plage (elle dira plus loin : « It's not their fault I don't fit », « KPDP », 156), soit le mollusque mal formé lui rappelle la difformité de la fillette vue plus tôt sur la plage et sa tache de naissance. Cette simple moule différente des autres provoque chez elle un sentiment exacerbé de rejet et d'isolement et, comme pour les taches rouges sur la plage, fait naître en elle un malaise qu'elle ne peut pas contenir. Elle se rend compte que la grotte ne lui offre pas la retraite et le calme qu'elle attendait en s'en approchant.

Le texte insiste sur le contraste entre la surface artificielle de la plage et la profondeur de la grotte. Le choix lexical utilisé pour décrire cette grotte indique le vertige et le gouffre (« cathedral », « retreat », « withdrawal », « torment », « KPDP », 52), ce qui augmente le malaise. De plus, l'interrogation de la narratrice accroît cette idée de chute dans l'inconnu et dans le vide : « Do you know the sensation of pondering deeply on something – and suddenly falling into nothingness? » (« KPDP », 152). Ainsi, l'auteure tente de rendre visible l'intérieur chaotique et l'extrême souffrance de la narratrice par la description des espaces et des éléments de la nature. Par exemple, un essaim de mouches traduit son tourment intérieur : « monstrous swarm », « swirling », « spirals », ou « buzzing » (« KPDP », 152). Pourtant, la narratrice décide d'aller plus loin dans l'exploration de la grotte et dans la découverte de son abîme.

L'aide de son collègue, K, également présent dans la grotte, lui fait prendre conscience qu'il y a d'autres grottes plus loin : « He draws back again and disappears round the seaward end of the cave. I hadn't realised the cave went further » (« KPDP », 153). K lui demande comment elle se porte. La narratrice raconte alors qu'elle a beaucoup de peine à se remettre de la mort d'une amie proche, qui a tué son enfant et s'est ensuite donné la mort. Il s'agit en fait d'un mensonge (« I say my lie », « KPDP », 153), et on apprend que la narratrice a été enceinte :

> It is nearly all lies of course.
> I have been alone for most of my life.
> And those nine months were horror afterwards.
> Why do I tell this expedient set of lies? Why do I live a lie, portray a lie, many lies? (« KPDP », 155).

Cette citation fait allusion soit à une grossesse difficile (« nine months »), soit à une

situation douloureuse juste après avoir donné naissance (« horror afterwards »). Elle dit ensuite : « It was, it was, it wasn't born right. She killed it. Then she killed herself. They said it was puerperal insanity' » (« KPDP », 154). Dans « Female Gothic: The Monster's Mother » Ellen Moers, qui s'intéresse à Frankenstein (1818) de Mary Shelley (1797-1851), pense que le roman de Shelley exprime un traumatisme dont peuvent être victimes certaines femmes après avoir donné naissance : « the trauma of the afterbirth ».[491] Dans la nouvelle de Keri Hulme, on peut penser que l'auteure explore aussi le traumatisme ressenti par la narratrice après qu'elle a donné naissance.[492] La nouvelle de Hulme pourrait être lue comme la continuation d'un certain gothique féminin (« Female Gothic ») anglo-saxon exploré par des auteures du XVIIIème et XIXème siècle comme Mary Shelley.

Bien que K lui assure qu'elle peut se confier à lui, elle ne parvient pas à tout raconter : « To tell the truth about – NO! » (« KPDP », 155). La souffrance est accrue par le fait de ne pas pouvoir en parler. Cet événement dans la grotte la plonge dans un trouble profond :

> UNDERSTANDING!!!
> I rage. The rage shakes me harder, harder, harder, harderharderharder then convulsively to stillness. (« KPDP », 155)

Il semble qu'elle n'ose pas se confier, car elle n'a pas assez confiance en son collègue. Comme nous l'avons dit dans le résumé de la nouvelle, la narratrice s'adresse pourtant à quelqu'un à qui elle se fie. Il peut s'agir d'un médecin qui lui aurait conseillé d'écrire pour des raisons curatives, ce qui pourrait indiquer qu'elle se trouve peut-être en hôpital psychiatrique au moment où elle écrit ces mots.

---

491 Ellen Moers, « Female Gothic: The Monster's Mother ». Voir : http://dp.davincischools.org/teacher/rstoll/files/2013/05/Female-Gothic-Moers.pdf (Site consulté le 19/02/2016) : p. 218 : « That is very good horror, but what follows is more horrid still: Frankenstein, the scientist, runs away and abandons the newborn monster, who is and remains nameless. Here, I think, is where Mary Shelley's book is most interesting, most powerful, and most feminine: in the motif of revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread, and flight surrounding birth and its consequences. […] Frankenstein seems to be distinctly a woman's mythmaking on the subject of birth precisely because its emphasis is not upon what precedes birth, not upon birth itself, but upon what follows birth: the trauma of the afterbirth. »

492 On peut noter deux similitudes entre la nouvelle de Keri Hulme et le roman de Mary Shelley. La narratrice et le docteur Frankenstein s'attribuent tous les deux des pouvoirs divins : le pouvoir de donner la vie grâce à une expérience scientifique pour Frankenstein, et celui de la reprendre pour la narratrice. Le deuxième point commun est celui de considérer ce qui est mis au monde comme un monstre qui reste sans nom. La narratrice et le docteur Frankenstein sont profondément révulsés par ce qu'ils ont mis au monde et qu'ils rejettent violemment, à travers l'abandon pour Frankenstein et la mise à mort pour la narratrice.

De retour sur la plage, la narratrice continue de remarquer des taches écarlates autour d'elle : « The bloodstained paper [...] » (« KPDP », 155) et de les comparer à du sang sur ses mains : « terrible gush of blood » (« KPDP », 156). En marchant sur la plage, elle se sent soudain attaquée par un cerf-volant, qui vient s'abattre violemment et à deux reprises à ses pieds. En regardant sur la plage, elle se rend compte qu'il était piloté par un enfant qui pourrait être la petite fille à la tache de naissance : « A child holds the distant ends of the strings, standing there gaudy as a toadstool, poisonous in its laughter » (« KPDP », 157). Comme si elle était rongée par la culpabilité, la narratrice pense qu'elle est devenue la proie de ce cerf-volant dirigé par l'enfant qui voudrait se venger. À travers cette petite fille, elle transpose sur la plage une scène qui s'est déjà déroulée et qui est restée enfouie dans sa mémoire.

En voyant les autres se moquer d'elle plus loin sur la plage, la narratrice décide de prendre les commandes du cerf-volant. Au bout de quelque temps, elle se sent de plus en plus à l'aise à le manier et elle y prend même un réel plaisir :

> Yet now, holding the kite-strings, I am exultant. I didn't know I could still feel this alive. […]
> I am laughing, I am laughing, laughter that has been absent for a year. For all my life.
> I am the beautiful killer. The strings are tingling sinews, and I am singing through the kite.
> […] We whirl, we spiral. It is effortless. (« KPDP », 158-9)

Après toutes les émotions qui ont secoué la narratrice jusqu'à présent, les sensations intenses d'être à nouveau en vie et de ne faire qu'un avec le cerf-volant dans le ciel la submergent. Cet état extatique provoque le rire, mais il s'agit d'un rire inquiétant, signe que la narratrice ne se contrôle plus. Elle vise la petite fille qui s'est moquée d'elle et qui a une tache de naissance sur le front. Elle parvient à piloter le cerf-volant de manière à ce qu'il s'abatte entre les omoplates de la fillette :

> And there she now runs giggling, the toadstool child. […]
> Ascend
> Steady:
> And we stoop.
> Struck between the shoulder blades, she falls.
> And then it is black and we are breaking apart forever. (« KPDP », 159)

Après cet acte, elle et le reste du groupe se séparent pour toujours. Or, la phrase dans la citation plus haut peut aussi vouloir indiquer la séparation entre la narratrice et son enfant. Enfermée, la narratrice de cette nouvelle bascule dans un état de folie.

L'enfermement du personnage féminin est un autre motif du gothique traditionnel et nous verrons par la suite que les thèmes de l'isolement et de l'exclusion reviennent dans d'autres textes. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de cette partie, les personnages du gothique ont des obsessions qu'il leur est difficile à maîtriser. Ici, la narratrice refuse d'être la mère de ce qu'elle a considéré trop différent. En raison de cette intolérance, elle se rend coupable de meurtre, et sa hantise envers ce qu'elle juge monstrueux rappelle l'intransigeance vis-à-vis de l'altérité qu'a pu connaître la société coloniale néo-zélandaise. Peut-être que l'auteure souhaite aussi dénoncer cette part d'intolérance en montrant comment elle se manifeste aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, l'auteure montre l'échec du rapport mère-enfant, ce qui conduit à une rupture dans la transmission. Cette rupture est omniprésente dans les rapports familiaux, comme nous allons le voir dans les textes suivants.

6.2. Familles néo-zélandaises : une impossibilité à exprimer ses maux

À en croire la citation suivante extraite de The Bone People, la tradition néo-zélandaise veut que l'on ne se mêle pas des affaires d'autrui : « [T]he good old NZ tradition of Don't Interfere ».[493] Le comportement requis en société est celui de faire toujours bonne figure, même si derrière les apparences se cache une grande solitude. Le silence et l'auto-censure comme symptômes de la répression coloniale sont pour Alison Rudd des caractéristiques du gothique néo-zélandais :

> Silence as an effect of repression therefore becomes yet another in the catalogue of symptoms. […] In New Zealand Gothic information is often withheld from the reader through the self-silencing of characters, demonstrating that the forces that regulate revelation or repression come from within the subject.[494]

Nous venons de voir un exemple de cette sorte de loi du silence avec la narratrice dans

493 Keri Hulme, TBP, p. 225.
494 Alison Rudd, ibid., p. 136-7.

« Kiteflying Party at Doctors' Point », qui ne parvient pas à se confier à K, dans la grotte, ni d'ailleurs à d'autres personnages présents sur la plage. Il en résulte davantage de souffrance. L'attitude de réserve reflète des valeurs anglo-saxonnes louables de retenue et d'humilité, mais dans un extrait de The Bone People que nous nous proposons de commenter, cette qualité dont fait preuve Kerewin devient très discutable quand la vie d'un petit garçon est menacée. L'étude des deux textes qui suivent, un extrait de The Bone People donc, que nous intitulerons « l'épisode du hameçon », et la nouvelle « Hooks and Feelers », portera également sur le rapport entre parents et enfants. Le choix de ne pas s'investir entraîne des conséquences malheureuses pour l'enfant, comme nous le verrons. La réserve excessive dont font preuve les adultes masque en fait une incompréhension vis-à-vis de l'enfant qui, d'origine culturelle double, représente le caractère biculturel de la société néo-zélandaise contemporaine.

6.2.1. L'épisode du crochet dans The Bone People

Rappelons que The Bone People décrit la rencontre entre trois personnages : Kerewin, une artiste solitaire, Joe, qui se remet de la mort de sa femme, et Simon, l'enfant adoptif de Joe. Aucun lien biologique ne lie ces trois personnages et pourtant, ils forment une famille. Joe bat son fils Simon, et comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, le thème prédominant de la violence dans le roman a été abordé de nombreuses fois par la critique.[495] L'épisode du hameçon se déroule dans la deuxième partie du roman (« II. The Sea Round »), plus précisément dans le cinquième chapitre (« Spring Tide, Neap Tide, Ebb Tide, Flood »). Dans cette partie du roman, les trois personnages font un séjour à Moeraki, chez Kerewin qui possède une petite cabane vétuste sur la plage (« crib », TBP, 165).

L'épisode se déroule lorsque tous les trois pêchent en mer. Simon, qui a une peur panique de l'eau, réussit néanmoins à vaincre sa phobie en attrapant un mérou aussi gros que lui après une lutte acharnée contre ce dernier. Joe et Kerewin félicitent Simon pour sa prise mais, au même moment, le poisson s'agite dans le bateau. Dans la précipitation pour

495 Otto Heim, « Language as a Weapon and as a Tool: Keri Hulme's the bone people », Writing Along Broken Lines, Auckland, PU d'Auckland, 1998, p. 55 : « Keri Hulme's the bone people remains the most challenging treatment of the theme of violence by a Maori writer to date. »

l'empêcher de retomber à l'eau, Simon attrape le fil en nylon et s'enfonce accidentellement un gros hameçon dans le pouce.[496] Jugeant que l'accident nécessite une intervention médicale, Kerewin suggère à Joe d'amener Simon chez le médecin pendant qu'elle s'occupe du bateau et des poissons pêchés, mais Simon refuse catégoriquement d'aller chez le médecin. Joe décide alors de se charger lui-même d'ôter le hameçon. Joe préfère agir seul et se passer de l'aide d'un médecin, qui serait pourtant, selon Kerewin, plus appropriée : « I mean, they're used to kids being scared of them. They can cope with that sort of thing » (TBP, 220). Plutôt que de proposer son aide, Kerewin va vider les poissons, dont l'énorme mérou, ce qui entraîne d'abord la colère puis la peine de Joe, qui ne comprend pas une telle indifférence de la part de son amie.[497]

Kerewin est présentée comme une personne distante et manquant de compassion. Cet extrait met les sentiments des personnages : ils sont excessifs chez Joe, qui en veut à son amie, et insuffisants chez Kerewin, qui ne souhaite pas s'engager. Il semble que la réaction des deux adultes soit en fait inadaptée face à la souffrance de l'enfant. Après cet épisode, Simon perd momentanément l'usage de sa main et cet accident lui vaudra une cicatrice. La structure familiale recréée s'est ici ponctuellement délitée.

6.2.2. Le silence de la mère dans « Hooks and Feelers »

Le handicap physique à la main apparaît également suite à l'accident d'un autre petit garçon dans la nouvelle « Hooks and Feelers », du recueil Te Kaihau / The Windeater. L'accident ne se produit pas dans les mêmes circonstances, mais les ressemblances entre les deux incidents sont assez frappantes pour mettre les deux textes en relation. La nouvelle met également en scène une famille composée de trois individus ; le père, la mère et leur fils. Le récit, raconté par le père à la première personne du singulier, démarre après l'accident, quand le fils rentre de l'hôpital. Sans le faire exprès, sa mère a claqué la porte de la voiture sur la main de son fils, qui a dû être amputée. Elle est remplacée par une sorte de crochet, ou plutôt

496 Keri Hulme, TBP, p. 217 :
« "O God," he says in a sickened voice, several seconds later. "Look what he's done."
Put a 5/0 hook deep in his thumb. »

497 Keri Hulme, TBP, p. 219 : « She could have thought. She could have offered. », ou encore : « But he hadn't thought of Kerewin choosing to ignore them. », (p. 219), « He keeps starting to think about why Kerewin wouldn't help, [...] », (p. 219), « […] and bewilderment as to why you wouldn't help. », (p. 220).

des pinces dont la manipulation nécessite un entraînement. La toute première phrase est chargée d'allusions : « On the morning before it happened, her fingers were covered with grey, soft clay ».[498] Le pronom impersonnel « it » se réfère à un événement passé, l'accident, sans toutefois le désigner, une rétention d'information volontaire opérée dans le but d'attiser la curiosité du lecteur. À la relecture du texte, la référence aux doigts couverts d'argile de la mère, et donc momentanément difficiles à bouger, insiste d'entrée de jeu sur cette partie du corps qu'est la main et dont le petit garçon perdra l'usage.

Le fils s'habitue rapidement à sa prothèse, mais un malaise profond s'est installé entre lui et sa mère. La mère, bouleversée par cet accident, semble être dans l'incapacité à communiquer son sentiment de culpabilité. À la fin du récit, elle révèle à son mari une bosse au niveau de la poitrine, ce qui laisse supposer qu'elle souffre peut-être d'un kyste ou d'un cancer du sein. Contrairement au roman qui offre une fin positive, les nouvelles de Hulme ne proposent pas de dénouements heureux. Au contraire, pour Susan Ash, un sentiment de malaise domine dans Te Kaihau / The Windeater :

> Questers abund in Hulme's short fiction. The characters are similar to Kerewin in ways I shall suggest, but no other character, as yet, completes the heroic journey to return to a new-found community. […] Simply, images of alienation dominate over community in Hulme's œuvre. […] Te Kaihau contains several trinities of male, female, and child relationships. Unlike The Bone People, none endure.[499]

Dans cette nouvelle, la représentation de la figure maternelle ne correspond pas à l'image traditionnelle que l'on peut se faire d'une mère aimante, protectrice, attentive et compréhensive. Comme Kerewin, elle est représentée comme un personnage distant qui, dès le début de la nouvelle, refuse le contact avec son fils. Lorsque son mari vient dans son atelier de poterie lui demander si elle a l'intention d'aller chercher son fils à l'hôpital, elle est en train de modeler des cônes en terre cuite de forme pointue.[500] À cause de ces cônes posés par terre, le sol est décrit comme épineux (« […] the place is spikey with them », « HF », 77), un détail qui crée un cadre assez peu accueillant. La pointe piquante de ces cônes fait allusion à la

498 Keri Hulme, « Hooks and Feelers », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 76. Texte par la suite cité par l'abréviation « HF ».

499 Susan Ash, « The Bone People After Te Kaihau », World Literature Written in English, Vol.29, No.1 (1989), p. 129-130.

500 Keri Hulme, « HF », p. 77 : « Just tall, wavery cones. I don't know what they are. I've never seen her make them before. The floor, the shelves, the bench – the place is spikey with them. »

forme du crochet, plus loin dans le texte. Dans ce premier dialogue, la mère se montre distante envers son mari.[501] De la même manière, elle évite de regarder la main de son fils lorsque celui-ci rentre à la maison, après que son père est allé le chercher à l'hôpital.[502] Après de froides retrouvailles, le petit garçon va dans sa chambre et plus tard dans la soirée, sa mère retourne à son atelier.[503] Non seulement elle est distante envers son mari et son fils, mais aussi envers sa belle-mère venue rendre visite quelques jours plus tard, avec qui elle évite tout contact :

> 'You could have come in and said hello,' I say reproachfully.
> 'It would have only led to a fight.' She sits hunched up on the floor. Her face is in shadow. (« HF », 81)

Prostrée sur le sol, elle dit vouloir éviter les conflits, traduisant ainsi, de la même manière que Kerewin plus haut, une certaine passivité et un refus de s'investir.

L'inclusion d'extraits et de descriptions poétiques contenant le champ lexical du flottement et de la noyade dans le texte accentuent l'idée que la mère peine à réagir de façon adéquate. Par exemple, le père compare les cheveux de sa femme à des algues : « I lift the bedclothes gently – she didn't stir, drowned in sleep, her black hair wreathed about her body like seaweed – and creep away to his room » (« HF », 81). Elle, « noyée dans le sommeil » (« drowned in sleep »), n'entend pas son fils pleurer. On trouve un autre exemple dans l'extrait suivant :

> Her ocean, her ocean, te moananui a Kiwa, drowns me. Far away on the beach I can hear him calling, but I must keep on going down into the greenly deeps, down to where her face is, to where the soft anemone tentacles of her fingers beckon and sway and sweep me onward to the weeping heart of the world. (« HF », 82)

En maori, te moananui a Kiwa signifie l'océan de Kiwa, et désigne l'Océan Pacifique. Dans l'extrait, le père est attiré dans deux directions opposées : soit sur la plage pour porter secours à son fils, soit dans les profondeurs de la mer du Pacifique, happé par le corps de sa

---

501 Keri Hulme, « HF », p. 77 : « She doesn't look up. […] She still won't look at me. ».

502 Keri Hulme, « HF », p. 78 :
« He is silent. […]
But he says, very quietly, to his ma, 'Hello.' Very cool.
She looks at him, over him round him, eyes going up and down but always avoiding the one place where she should be looking. She says, 'Hello,' back. »

503 Keri Hulme, « HF », p. 78 : « Soon after, she went back to the shed. ».

femme. De la même manière, un autre extrait tout aussi énigmatique ajoute au champ lexical marin un réseau sémantique lié à l'obscurité, voire, au surnaturel : « There are other things in her ocean now. Massive black shadows that loom up near me without revealing what they are. Something glints. The shadows waver and retreat » (« HF », 85). Cet extrait suggère la présence d'ombres mouvantes, par lesquelles le narrateur serait attiré et auxquelles il ne pourrait résister. Cette atmosphère du flottement et de l'obscurité traduit l'incertitude du père, qui ne comprend vraiment ni son fils, ni sa femme.

Cependant, la distance des deux personnages féminins ne signifie pas forcément l'indifférence. Dans le roman, la rancune éprouvée par Joe rend l'atmosphère pesante, poussant Kerewin à lui expliquer son comportement. Comme les deux femmes se ressemblent, cette justification peut aider à comprendre l'attitude de la mère dans « Hooks and Feelers » :

> "I have an achilles heel, Joe, strange in a fighter. I can't stand watching anything get hurt, helpfully or no. I even kill fish as soon as they're caught... I couldn't have done anything to help you or Sim, even if I had grogged up large on that revolting port and brandy concoction. I'm sorry it's upset you, and I'll say I'm sorry, and say why, to Simon soon as he wakes. But no way was I going to have any part of your operation." (TBP, 223)

Dans cette citation, Kerewin fait l'aveu de son impuissance face à la souffrance d'autrui. Le terme « anything » indique une impossibilité à voir l'autre souffrir, qu'il soit humain ou animal, ce qui explique peut-être pourquoi elle va abréger les souffrances des poissons en allant les tuer puis les vider. Son attitude ne reflète pas un manque de compassion, mais peut-être une impossibilité à affronter la souffrance humaine, qui plus est celle d'un enfant. Après cette explication, Joe et Kerewin se réconcilient. Joe exprime l'amour que lui et Simon lui portent :

> "I dunno, Kerewin, I dunno... we couldn't have cared less if it had been anyone else, but we love you. So I think we better kiss and make up at all opportunities," and because he can feel her drawing away from him, even though she's made no overt move, as soon as he mentioned love, he adds quickly, "metaphorically speaking of course, otherwise we'd be doing bloody nothing else down here." (TBP, 223)

Cette citation traduit un degré d'investissement émotionnel inégal chez les deux personnages, déjà évoqué plus haut. Les sentiments de Joe, plus émotif, le bouleversent et

fluctuent rapidement lorsqu'il passe de la colère au pardon, du ressentiment au sentiment amoureux. Sensible à ce que ressent son amie, il perçoit chez elle une forme de rétraction, ce qui le pousse à modérer ses propos. Kerewin, de son côté, ne souhaite pas continuer cette discussion et poursuit sur un ton plus léger : « She laughs and sets the guitar down. "Yeah, well, it must be the sea air or something" » (« HF », 223). Elle n'exprime pas ce qu'elle ressent, soit par pudeur, soit par peur d'être blessée, ou soit par manque de réciprocité. En s'éloignant, elle décline ainsi toute forme d'affection qui lui est offerte, même si la réconciliation a lieu. Dans « Hooks and Feelers », une forme de réconciliation a également lieu entre les deux parents. Contrairement à Joe et Kerewin, cette réconciliation passe par le désir physique et par les deux corps qui se retrouvent. À l'inverse de Kerewin, la mère éprouve un désir grandissant pour son mari, grâce à ses caresses, mais ce contact physique est rapidement interrompu par l'intrusion du fils :

> When she's washing the dishes, however, the magic happens again. For the first time since the door slammed shut, I look at her, and she looks willingly back and her eyes become deep and endless dark waters, beckoning to my soul. Drown in me... find yourself. I reach out flailing, groping for her hard, real body. Ahh, my hands encounter tense muscles, fasten on to them. I stroke and knead, rousing the long-dormant woman in her. Feel in the taut, secret places, rub the tender moist groove, caress her all over with sweet, probing fingers.
>
> 'Bait', says a cold, sneering voice.
>
> She gasps and goes rigid again. (« HF », 86)

Le rapport intime amoureux ne peut pas avoir lieu et l'enfant refuse de partir. Sa mère lui dit d'aller se coucher et le couvre de baisers, mais, d'un mouvement rapide, il la frappe avec son crochet : « Then, too quickly for it to be stopped, he lashes out with the hook. It strikes her on her left breast » (« HF », 86). Comme dans la nouvelle « The Cicadas of Summer », l'expression de la peine de l'enfant passe par un acte violent. Attristée par le manque affectif et le sentiment d'abandon, Gwen se mettait à écraser le plus de cigales possible. Jusqu'à présent, nous avons évoqué le refus de la transmission du côté de la mère ou de la figure maternelle, mais ici, les rôles sont inversés. La mère est prête à enlacer son enfant. En la frappant sur le sein, ce dernier rejette ce qui l'a nourri et l'amour de sa mère.

À la fin du texte, les trois protagonistes se retrouvent sur la plage et peu de temps après que chacun est parti de son côté ramasser des fruits de mer, le fils alerte son père sur la disparition de la mère. Cette dernière s'est en effet laissée porter par la mer, comme Ophélie,

déjà mentionnée, qui se laisse flotter sur l'eau jusqu'à ce que ses vêtements, trop lourds, l'entrainent vers le fond de la rivière : « When I find her, as I find her, she is floating on her back amidst bullkelp. The brown weed curves sinuouly over her body, like dark limp hands » (« HF », 87). Son corps se mélange aux algues. Dans cette phrase, il est difficile d'ignorer qu'une fois de plus,[504] les mains sont citées, et sont comparées à des algues. La mère s'est laissé emporter dans l'eau, ne désirant plus vivre : « She opens her brown eyes lazily. No, not lazily; with defeat, with weariness » (« HF », 88).

Une fois le couple revenu sur la plage, la mère montre à son mari une tache sous son sein :

> She lets the towel fall. She cups her hand under her left breast and points.
> 'Feel there.'
> There is a hard, oval, clump amidst the soft tissue.
> 'God. Did he do...'
> 'No. It's been growing there for the past month. Probably for longer than that, but I have only felt it recently.' She rubs her armpit, thoughtfully. 'It's there too and under here,' gesturing to her jaw. 'It'll have to come out.' I can't stop it. I groan. (« HF », 88)

Le mari pense d'abord qu'il s'agit d'une blessure causée par le fils, comme nous l'avons vu auparavant. Cette tache, qui est peut-être un cancer, pourrait être une matérialisation physique de sentiments de malaise ou de culpabilité qui grandissent chez la mère. Enfoui, ce malaise ne parvient pas à être extériorisé verbalement, puisque la mère préfère fuir et éviter toute confrontation. L'expression de ce sentiment de culpabilité est renforcée par les images de profondeurs sombres, d'ombres mouvantes et de référence à la noyade citées plus haut.

Dans l'épisode du hameçon dans The Bone People, Simon se réveille après l'accident et accepte les excuses de Kerewin, plutôt ravi d'avoir pêché un énorme poisson. La nuit tombant, il se rendort et se réveille vers trois heures du matin, en hurlant à la mort. Joe explique que ces hurlements sont dus aux cauchemars qu'il fait. Lui et Kerewin tentent de le réconforter du mieux qu'ils peuvent et l'épisode du crochet se termine avec les pensées de Kerewin :

---

504 Nous avons vu que la première phrase du récit faisait déjà allusion à la main. Dans le texte, il y a également une référence à Jésus sacrifié, dont la mère ne laisse voir que les mains clouées sur la croix :

Keri Hulme, « HF », p. 81 : « The crucifix she keeps on the wall opposite her wheel has been covered with black cloth. The only part that shows is a hand, nailed on the wooden cross. »

> Hope we can bank on the good old NZ tradition of Don't Interfere. I know there's other people here now, and he must have been heard by everyone in every crib along the beach. If anyone thought we were beating him up, and decided to check... (TBP, 225)

Le manque d'investissement n'est pas réservé à Kerewin, mais à l'ensemble des habitants de Nouvelle-Zélande, car il est de coutume de ne pas se mêler des affaires des autres, comme nous l'avons vu. Même si un profond malaise est apparent, il serait mal perçu d'intervenir. Dans le roman, la réserve dont fait preuve Kerewin, qui sait que Joe bat son fils, est excessive. Comme on peut le voir, les deux couples, représentant des figures parentales, ne parviennent pas à assumer leur rôle de parents. Ils constituent un « noyau familial malade » (« sick nuclear families ») que Jennifer Lawn identifie dans son étude sur le Kiwi Gothic :

> Internal spaces, and the architectural façades that belie these spaces, remain a powerful and familiar domain for the concentration of gothic energies. This feature of gothic phenomenology not only survives migration to the new world, but if anything intensifies through unflinching depictions of domestic life and the sick nuclear families associated with it.[505]

Cette cellule familiale chargée d'« énergies gothiques » (« concentration of gothic energies ») a un impact négatif sur la figure de l'enfant qui grandit au sein de ce noyau familial fragile.

6.2.3. La figure ambiguë de l'enfant

L'enfant et l'adolescent sont des figures prédominantes dans l'œuvre de Keri Hulme. L'enfant est celui que l'on voit grandir et à qui l'on transmet des valeurs et une éducation. On lui associe volontiers l'innocence, la franchise et une vision partiellement masquée du monde qui l'entoure. L'expression spontanée de ses émotions n'est pas encore totalement filtrée par le prisme d'une éducation conforme au fonctionnement de la société. La figure de l'enfant dans la littérature néo-zélandaise a été interprétée comme la métaphore d'une jeune nation qui grandit. Selon la critique néo-zélandaise Misha Kavka, le gothique néo-zélandais s'intéresse également à la figure de l'enfant :

505 Jennifer Lawn, ibid., p. 15.

> In place of long history, New Zealand gothic is obsessed with short, generational histories; from the discomfiting perspective of children, women, the gothic connects problems of coming of age and coming to terms with a geologically new place – problems of desire and nature.[506]

Pour Claire Bazin et Alice Braun, qui étudient la figure de l'enfant dans The Lagoon and Other Stories, de Janet Frame, ce dernier offre une perspective décalée et donc avantageuse pour observer les membres d'une société conformiste :

> […] dans la mesure où il n'a pas encore intégré les codes sociaux et langagiers des adultes, il est plus à même que ces derniers de faire apparaître l'hypocrisie du monde adulte, et surtout les mécanismes d'un langage bridé par les conventions et les euphémismes.[507]

Chez Hulme, l'enfant est une figure ambiguë, comme nous l'avons déjà vu dans la nouvelle « Incubation », dans notre premier chapitre. Attachant et sensible, il est aussi violent et d'une nature presque répulsive. Quasiment toujours victime d'un accident ou atteint d'une malformation physique, comme nous venons de le voir dans « Kiteflying Party at Doctors' Point » et « Hooks and Feelers », ou mentale,[508] il est celui dont personne ne veut s'occuper, il est exclu. Il nécessite une attention particulière de l'adulte, qui bien souvent, se montre incapable de le protéger ou de s'investir. Cette nature ambivalente vient du fait que chez Keri Hulme, la figure de l'enfant est souvent l'expression d'un héritage culturel double.

Déjà, dans The Bone People, Simon est un enfant muet. Il porte un attachement très fort aux deux figures parentales que sont Joe et Kerewin, comme nous l'avons vu, même s'il est victime de maltraitances. Simon souffre de troubles émotionnels, comme le rappelle Keri Hulme dans une interview : « I wouldn't say Sim's autistic. He's emotionally disturbed, very much so ».[509] Simon a subi des traumatismes graves qui peuvent expliquer ces troubles. Dans le recueil Te Kaihau / The Windeater, la nouvelle « A Drift in Dream » décrit la rencontre entre les parents biologiques de Simon. Il s'agit de la religieuse et musicienne française Marie-Clare de Vraiencourt et du jeune Irlandais Timon Padraic McDonnagh, comme le précise Hulme dans une interview :

---

506 Misha Kavka, « Out of the Kitchen Sink », in Jennifer Lawn, Misha Kavka, Mary Paul (eds.), Gothic New Zealand: The Darker Side of Kiwi Culture, Dunedin, PU d'Otago 2006, p. 57.

507 Claire Bazin et Alice Braun, « Introduction », Janet Frame, The Lagoon and Other Stories : naissance *d'une œuvr*e, Paris, PUF, 2010, p. 9.

508 Dans la nouvelle « A Nightsong for A Shining Cuckoo », du recueil Te Kaihau / The Windeater, Bird, l'enfant illégitime, est décrit comme handicapé mental, p.126 : « 'Bird's simple, you know, retard-ded.' »

509 Keri Hulme et Gerry Turcotte, « Reconsidering the bone people », Australian and New Zealand Studies in Canada 12 (1994), p. 145.

> I wrote his family history, indeed his family tree, and if any of you are interested in pursuing that there is a collection of short stories called The Windeater wherein there is also a short story called "A Drift in Dream" in which you will encounter the boy's rather gothic parents: you know, his mother's a failed nun, and his father is an extremly young Irish arsonist who is also a murderer.[510]

Agée de trente-six ans au moment de sa rencontre avec Timon, Marie-Clare meurt deux ans plus tard, quelques mois après la naissance de Simon, qui se retrouve alors seul avec son père. Né de mère française et de père irlandais, Simon porte en lui un héritage culturel double. En Nouvelle-Zélande, il perd sa langue maternelle (le français) et réagit avec terreur lorsque Kerewin se met à parler en français.[511] D'ailleurs, dans The Bone People, Simon choisit de ne pas employer la parole, préférant gesticuler et utiliser son expression faciale pour se faire comprendre, parfois avec difficulté. Simon n'aime pas le langage guindé de Kerewin. Il se méfie des mots, qui peuvent être trompeurs.[512] Pour lui, les mots sont des signes qui cachent plusieurs significations différentes.[513] Il accorde peu de valeur aux mots, car ce sont les actions et non les paroles des gens qui reflètent ce qu'ils sont. Cette position traduit un certain discrédit de la communication verbale. Chez Simon comme chez la plupart des personnages de Keri Hulme, l'expression des sentiments passe difficilement par le langage verbal, qui peut induire en erreur. Le fait que les personnages soient renfermés sur eux-mêmes et peinent à s'exprimer accentue le blocage dans la transmission.

Dans « A Drift in Dream », Simon le nouveau-né est décrit comme un étranger : « The child, three months later, is a stranger, brittle and thin-faced with haunted eyes ».[514] Cette phrase laisse à croire que le produit de l'entre-deux culturel (français et irlandais) est étrange, et même hanté (« haunted »). Tout comme les parents biologiques de Simon, Joe et Kerewin

---

510 Keri Hulme et Gerry Turcotte, ibid., p. 138.

511 Keri Hulme, TBP, p. 209 : « "Sheeit," says Kerewin, "we'll have to go back. You can't have the bloody pauvre petit en souffrant like that," and the child's eyes snap open. They're black and blank and his face has twisted in terror. He jolts out of his father's arms as though he's been banged with a cattle prod and falls against the side of the boat. »

512 Keri Hulme, TBP, p. 38 : « Upstairs, Simon is thinking. What does she talk like that for? To fool me? and shakes his head in exasperation. Kerewin's multisyllables were, for the main part, going straight in one ear and out the other, leaving behind an increasing residue of strange sounds and bewilderment. »

513 Keri Hulme, TBP, p. 126 :

« He'd thought,

knowing names is nice, but it don't mean much. Knowing this is a whatever she said is neat, but it don't change it. Names aren't much. The things are. […] He'd sat, smiling his knowall smile into the sun, until, tired of making explanations for words, he lay down and went to sleep. »

514 Keri Hulme, « A Drift in Dream », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 205.

aussi sont issus de deux cultures différentes, puisque Joe est d'origine maorie, et Kerewin d'origine pakeha. Dans « Hooks and Feelers », c'est la mère qui est maorie et le père pakeha. À travers ces personnages, Hulme représente une Nouvelle-Zélande biculturelle, à l'image de la richesse culturelle du pays. Or, le père qui observe son fils y voit certains traits physiques qu'il lui a transmis, mais aussi quelque chose qu'il ne reconnaît pas : « How can he be my son and have so little of me in him? Oh, he has my colouring, fair hair and steelgrey eyes, just as he has her colour and bone structure; a brown thickest chunk of a boy » (« HF », 83). Ce qui le frappe, c'est surtout le regard glacial de son fils : « He just looks at me. Those steely eyes in that brown face » (« HF », 87). L'usage de l'adjectif « steely » rappelle la matière du crochet. Plus loin dans le récit, il va même jusqu'à constater que quelque chose de profondément dérangeant, étrange et étranger émane de sa personne : « But his strange cold nature comes from neither of us. Well, it certainly doesn't come from me » (« HF », 83).

Comme pour Simon, l'expression de la douleur du petit garçon dans « Hooks and Feelers » passe par la violence. Dans le texte, cette violence verbale et physique se manifeste à quatre reprises ; avec sa poupée qu'il a décapitée et démembrée et qu'il jette au feu en ne gardant que la tête,[515] avec sa grand-mère qui vient lui rendre visite,[516] avec les enfants qui se moquent de lui dans la rue[517] et avec sa mère, qu'il frappe avec son crochet. Bien que l'enfant maîtrise rapidement le fonctionnement du crochet qui remplace sa main, il n'empêche que l'accident entraîne un handicap physique et des séquelles importantes :

> All his wrist bones are gone. There remains a scarred purplish area with no smooth, rounded knobs on either side. In the centre is a small socket. The hook, which is mounted on a kind of swivel, slots into there. I don't understand how it works, but it looks like a nice practical piece of machinery. (« HF », 83)

L'enfant porte en lui quelque chose de froid et d'inconnu. Affaibli moralement et physiquement par les coups du sort, il représente dans ces récits le résultat imprévisible d'une hybridation culturelle en Nouvelle-Zélande. L'accident produit une situation, qui à son tour pourrait entraîner la prise de conscience que quelque chose de nouveau émerge, quelque

515 Keri Hulme, « HF », p. 78 : « He has his doll in his hand. Or rather, parts of his doll. He's torn the head off, the arms and legs apart. »

516 Keri Hulme, « HF », p. 81 : « She asks him, 'However are you going to manage now? […]
He says, steadily, 'It's very awkward to wipe my arse now. That's all.' »

517 Keri Hulme, « HF », p. 82 : « 'I don't imagine,' he says it so cooly, 'that anyone wants this in their eyes.' […]
'Don't you dare threaten anybody like that!' I shout at him in rage, in horror. »

chose à composer, à venir. Or, chez Hulme, les protagonistes sont immobilisés et incapables de saisir l'opportunité d'aller vers la perfectibilité.

À travers les parents et l'enfant, Keri Hulme représente un mal néo-zélandais qui serait celui de peiner à transmettre un lien affectif, mais aussi à composer avec un héritage culturel double. Père, mère et enfant forment une famille nouée, abîmée et en souffrance. Le produit de l'entre-deux culturel est, à l'image du crochet qui fonctionne ici comme métonymie, tordu. Nous allons voir comment le blocage dans la transmission immatérielle est également présent dans les familles maories et est à analyser dans le contexte d'un phénomène d'urbanisation dans les années 1970.

6.3. L'urbanisation : l'une des causes de la rupture chez les personnages féminins

L'écart inter-générationnel et l'opposition entre les modes de vie rural et urbain du début des années 1970 sont des sources de conflit au cœur de deux nouvelles de Keri Hulme, que nous allons aborder maintenant. Hulme évoque ainsi certains problèmes sociaux liés à l'urbanisation avant la parution des romans de l'auteur maori Alan Duff, dans les années 1990, ce qui fait d'elle une des premières auteures à aborder ce sujet sensible.[518] À travers les personnages féminins dans « While my Guitar Gently Sings » et dans « The Knife and the Stone », l'auteure explore le rapport entre mère et fille dans des familles maories, avant et après le départ en ville des jeunes filles. « The Knife and the Stone » évoque en détail les

518 Kimberley Modlik constate aussi que Keri Hulme dépeint ces problèmes sociaux rencontrés par les Maori après la Seconde Guerre Mondiale.

Kimberley Modlick,'*Entitled to a History': The World of Alice Tawhai's Short Stories and the Maori* Literary Tradition, Master of Arts, Université de Waikato, 2014, p. 64-5.Voir : http://researchcommons.waikato.ac.nz/handle/10289/8993 (Site consulté le 15/05/2015) : « Where many of the problems Sturm and Grace address in their works can be attributed to the consequences of urbanization, it is Hulme who takes the more direct, consistent approach to this issue, in particular, the systemic racism many early Maori migrants experienced whilst in the city and which made it difficult to impossible to attain the ideal urban lifestyle many left their rural homes for. Like her literary forbears, Hulme's preoccupation with this matter can be seen through her short fiction, particularly in the way she tries to highlight the consequences of that systemic racism by offering a more realistic reflection of urban Maori experiences at that time. This includes poor living conditions, lack of employment opportunities and loss of education. »

raisons qui poussent au départ en ville, tandis que « While My Guitar Gently Sings » se concentre sur les conséquences de ce départ. Logiquement, elles devraient donc être analysées l'une après l'autre. Cependant, nous avons décidé de placer l'analyse de « The Knife and the Stone » en deuxième position dans ce sous-point, car la narration et la forme de la nouvelle accentuent la rupture familiale de manière percutante et feront donc l'objet d'une analyse plus détaillée. Commençons donc par « While My Guitar Gently Sings ».

6.3.1. Le désir d'émancipation d'une jeune fille maorie dans « While My Guitar Gently Sings »

Dans « While My Guitar Gently Sings », Hinewai, la narratrice, s'adresse à sa mère et se remémore des souvenirs d'enfance. Seule dans une pièce sombre, elle retrace également les étapes de son installation à Wellington, où elle se trouve à présent. Le lecteur apprend que sa mère est décédée il y a peu de temps, mais qu'Hinewai n'est pas rentrée au village pour les obsèques. À travers ce texte, Hulme aborde l'attrait de la jeunesse rurale pour la ville, la désillusion et les regrets, ce qui exprime le sentiment d'une partie de la population maorie urbanisée des années 1970. Se concentrant sur des personnages féminins, la nouvelle explore aussi la rupture du lien entre la mère et l'enfant.

Hinewai est l'ainée d'une famille de quatre enfants. Elle a grandi dans une ferme avec ses frères, dans le village de Whangaora, situé tout au nord de l'île du Nord. Ses trois frères biologiques sont Tara, Hone et Maki, mais la famille s'agrandit lorsqu'un soir, la mère d'Hinewai rentre à la maison accompagnée de Falasi, un jeune samoan qu'elle décide d'adopter. Après un temps d'adaptation, ses frères protègent Falasi lorsqu'il se fait frapper et insulter par des remarques racistes : « The boys protected him from the sneers – 'Hey coconut!' and fists at school [...] ».[519] Ces remarques font référence à la difficile adaptation, même parmi les Maori, des membres des communautés minoritaires autres que maories en Nouvelle-Zélande.

519 Keri Hulme, « While My Guitar Gently Sings », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 111. Texte par la suite cité par l'abréviation « WGGS ».

Le père d'Hinewai, Tom Kura, a disparu dans le bush lorsqu'elle était enfant, alors qu'il était parti chasser. De la même manière que Gwen dans « The Cicadas of Summer », son corps disparaît dans la nature :

> We all wondered, time to time, what happened to Dad. He was a possum-hunter and used to stay for days in the bush. But the last time, the days grew into a fornight. […]
> Nobody even found his bones.
> Not even his dog came home. (« WGGS », 109-10)

On peut se demander si en fait, le père n'a pas décidé de partir en abandonnant sa famille. Quoi qu'il en soit, la mère d'Hinewai trouve un emploi à l'usine et sa fille doit s'occuper de ses frères et nourrir les animaux de la ferme. La mère est décrite comme une personne chaleureuse, proche des gens et très attachée à la culture maorie. Un jour, elle a offert à Hinewai une guitare et malgré les tâches ménagères quotidiennes, Hinewai trouve le temps, le week-end, de composer et chanter des chansons près de la rivière.[520] Contrairement aux autres rapports mère-enfant que nous avons analysés, Hinewai et sa mère s'entendent bien. La mère offre à sa fille une guitare en lui souhaitant beaucoup de bonheur. C'est d'ailleurs en recevant cet instrument qu'Hinewai se rend compte de l'importance du lien qui les unit : « I look at you a moment. And that was the first time I remember looking at your face. Not just seeing Mum » (« WGGS », 107).

Cependant, la mère et la fille savent toutes les deux qu'un fossé les sépare : « 'E hine, sometimes I think we live in different worlds' » (« WGGS », 115). La mère est attachée au mode de vie traditionnel maori : « And you enumerated all the ones that were so important to you, from the marae at the heart of the village, to the bones, dead in the cemetry and live in every second house » (« WGGS », 112). Hinewai, quant à elle, trouve que le village est trop petit et trop éloigné de tout, et rêve de la ville. En fait, elle rejette violemment la vie qu'elle voit toute tracée si elle reste au village : « 'I am seventeen and Whangaroa is the arsehole of New Zealand and I am too bright to slave away in that bloody factory, or just marry some farming oaf and have a tribe of kids' » (« WGGS », 112). Hinewai refuse de connaître le même sort que sa mère et souhaite s'émanciper, car elle a constaté que le système de communauté tribal du village opprime la femme maorie :

520 Keri Hulme, « WGGS », p. 110 : « Weekends, when I'd sneak away to the creek and play my songs, you never sent the boys to look for me, to rouse me back to the work. Just cackle when I mooned back to the house. 'Guess what fellas? The eels didn't get your sister again!' »

> Don't eat here; don't put your head there. Don't hang your clothes higher than the men's: never get up and talk on the marae.
> 'Our women don't talk out front,' you said. 'Arawa women speak only from behind their men.'
> And you wonder why I went city? (« WGGS », 114)

À la recherche d'une vie meilleure, elle décide, comme ses trois frères, de quitter Whangaroa pour s'installer à Wellington.

6.3.2. La désillusion d'une génération et la rupture du lien mère-fille

Avant de se concentrer sur la rupture du lien entre la mère et la fille, il est intéressant de noter que le triste sort d'Hinewai ne lui est pas réservé, ce qui montre le souhait de l'auteure d'exprimer la désillusion et le mécontentement de la jeunesse maorie des années 1970. Comme nous l'avons abordé dans notre premier chapitre, la population maorie s'est massivement urbanisée après la deuxième Guerre Mondiale. Ce changement démographique a entraîné une difficulté à continuer de transmettre la culture maorie, et on peut parler d'une rupture dans la transmission à cette période.

La population maorie urbanisée fut victime d'exclusion sociale, de pauvreté, d'aliénation culturelle et de racisme. Ces raisons poussèrent les jeunes maoris à se réunir et à former des gangs. Dans « While My Guitar Gently Sings », Hone, l'un des frères d'Hinewai, entre dans le gang des Black Power, à Wellington. En Nouvelle-Zélande, les gangs ethniques se sont formés dans les années 1960, lors de l'urbanisation et du déclin du fonctionnement tribal des communautés maories. Ainsi, le plus grand gang de Nouvelle-Zélande, le Mongrel Mob, fut créé en 1962, et le gang des Black Power, fut formé en 1970, à Auckland. Le nom et le symbole de ce dernier (un poing fermé) furent empruntés aux Black Power américains. Ce gang contenait une section réservée aux femmes. Revendiquant un intérêt plus prononcé que les membres du Mongrel Mob pour la préservation des traditions maories, les Black Power néo-zélandais ont véhiculé l'image d'un gang intéressé par la culture maorie. Dans les années 1980, cette position leur permit d'entrer en contact avec Robert Muldoon, alors premier ministre de Nouvelle-Zélande. Dans la nouvelle de Hulme, ce n'est cependant pas Hone qui se soucie le plus de la transmission de la culture maorie, mais son frère Maki, qui,

contrairement à Hinewai, se passionne pour les pratiques de sa tribu et de sa famille, comme l'apprentissage de l'arbre généalogique (« whakapapa ») ou les cérémonies traditionnelles (« kawa ») :

> But I do know one thing Maki would have been good at, something you have great knowledge of – kawa. Marae protocol. The old people's way of doing things right. […] But Maki used to love hui. He'd hang in there, listening with all his soul. He learned our whakapapa way before I did, and I have an ear that learns straight to my memory. He sucked up kawa – sucked up any kind of Maori knowledge. (« WGGS », 114)

Plus tard, Maki est victime d'un accident de moto.[521] Celui qui aurait pu entreprendre de transmettre la culture traditionnelle et ainsi incarner la relève se retrouve paralysé, ce qui, dans la nouvelle, symbolise l'impossible transmission de la culture maorie.

Le troisième personnage qui fait l'expérience de cette rupture dans la transmission est Hinewai. Bien que la mère d'Hinewai ait tout fait pour permettre à sa fille d'entrer à l'université, Hinewai cesse d'aller en cours après la première année et le cache à sa mère. Elle se rend compte qu'elle ne souhaite pas enseigner et doit trouver des petits boulots pour subvenir à ses besoins. C'est à ce moment qu'elle tombe enceinte, sans savoir de qui.[522] Hinewai fait tout pour ignorer cette grossesse et l'enfant meurt à la naissance :

> I've my mother's height, but not her strength or bulk. I hid the baby under my heart as long as I could, hid it all the glaring drunken weed-rotten nights, but it had to slip down, lower and lower. And sadly, it did not, she did not, stop outside my womb, but imperceptibly kept on slipping down, lowering her spirit back into mother earth. She lived 24 hours, tiny, hairless, yellowed.
> E mama, I never told you. I could not tell you. (« WGGS », 113)

Comme l'accident de Maki, l'enfant mort-né de Hinewai est un autre symbole de la rupture dans la transmission, mais d'un autre ordre. Il s'agit d'un déchirement plus profond et physique entre Hinewai et sa fille, qui engendre une rupture avec sa propre mère, puisque, comme pour l'abandon de ses études, Hinewai ne parvient pas à lui parler de cette grossesse

521 Keri Hulme, « WGGS », p. 111 : « I know you hated it when Maki crashed his bike, from 80 miles an hour to a full bleeding stop against the side of the bridge in Whangaroa. […] Maki sometimes says 'pig'. Most of the time, he drools. The nurses and attendants, you wrote in your last letter, say he smiles along the drool sometimes. »

522 Keri Hulme, « WGGS », p. 113 : « I worked in a downtown Woolworth's first; a Lambton Quay hamburger bar second, and a Cuba Street massage parlour, third. By that time, I was six months gone and neither knew nor cared who had been the father. »

non souhaitée. Elle dira plus tard : « By now you will know all the disgrace and emptiness of my noisy crowded life » (« WGGS », 116), ce qui indique le sentiment d'échec qu'elle ressent. Participant à la préservation des traditions maories, la mère d'Hinewai connaît pourtant de nombreuses personnalités influentes, qui auraient peut-être pu venir en aide à sa fille, comme la présidente du Maori Women's Welfare League, Whina Cooper, une activiste féministe maorie (« talking to So & So who was president of the Maori Women's Welfare League », « WGGS », 112). Cette association, composée initialement de quatre-vingt dix femmes, fut créée à Wellington en 1951, dans l'objectif de contribuer à l'amélioration du mode de vie maori dans le domaine de la santé, en particulier celle des femmes. Malgré l'existence de cette association, Hinewai ne s'entoure de personne. Dans « Kiteflying Party At Doctors' Point », la narratrice non plus n'est pas parvenue à se confier à son collègue. L'auteure souhaite peut-être montrer l'échec à venir en aide aux autres, mais aussi, l'incapacité à chercher au bon moment l'aide nécessaire.

Lorsque leur mère est sur le point de mourir, Tara vient annoncer à sa sœur Hinewai que leur mère la demande et qu'ils doivent partir ensemble la voir. Hinewai refuse et reste seule. Lorsque la mère meurt, sa fille n'est pas auprès d'elle, même si elle connaît le rituel des obsèques : « Doing all the proper things as befits the eldest child, as befits the daughter of my mother » (« WGGS », 116). Cela ne l'empêche pas de ressentir une profonde tristesse, en ayant le sentiment de ne pas être à la hauteur. Son regret est la seule chose qu'elle parvient à exprimer : « E ma, I am sorry » (« WGGS », 116).

Le titre de la nouvelle de Hulme fait référence au titre d'une chanson du groupe anglais The Beatles, parue en 1968 : « While My Guitar Gently Weeps ». Le choix de ce titre fait ainsi allusion à l'attrait de la jeune fille pour la culture populaire occidentale et à la guitare que sa mère lui a offerte. En plus du titre, les paroles rappellent la situation où se trouve la jeune fille, qui a été dans l'incapacité de communiquer avec sa mère : « I don't know why nobody told you / How to unfold your love ».[523]

---

523 The Beatles :
« I look at you all see the love there that's sleeping
While my guitar gently weeps
I look at the floor and I see it needs sweeping
Still my guitar gently weeps

I don't know why nobody told you
How to unfold your love

Nous avons vu comment Hulme aborde l'attrait de la jeunesse maorie pour la ville et les conséquences de l'urbanisation sur la relation entre Hinewai et sa mère. Dans la nouvelle suivante, nous verrons que la brisure dans ce rapport existe déjà avant le départ en ville.

6.3.3. L'écriture du non-dit dans « The Knife and the Stone »

La nouvelle « The Knife and the Stone » représente, elle aussi, l'échec de la transmission de la culture maorie. Le personnage principal est une adolescente de seize ans qui vit et travaille chez ses parents, un couple de chanteurs. Pour subvenir aux besoins de la famille, Maeve, la mère, confectionne des dessus de lit pendant que le père part pêcher pour ensuite vendre son poisson. Tous les jours depuis la mort de leur fils Gareth, leur fille est chargée de nettoyer, dépecer, découper et vider les poissons avant d'aller à l'école. Son ami Mark lui propose un jour de partir travailler ensemble à Auckland, mais le projet ne se réalise finalement pas. Ne supportant plus la tâche qu'elle doit accomplir tous les jours, elle décide de partir seule un matin après avoir vidé les caisses remplies de poissons que son père a ramenées. Dans le texte, les changements d'instances narratives et les passages descriptifs interrompent le cours du récit. Le dialogue entre les personnages est inexistant. La nouvelle amplifie ce malaise, car, grâce à ses caractéristiques formelles, elle isole davantage ses personnages.[524]

I don't know how someone controlled you
They bought and sold you

I look at the world and I notice it's turning
While my guitar gently weeps
With every mistake we must surely be learning
Still my guitar gently weeps

Well...

I don't know how you were diverted
You were perverted too
I don't know how you were inverted
No one alerted you »

524 Pierre Tibi, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », Aspects de la nouvelle, Perpignan, PU de Perpignan, 1995, p. 73 : « Isolés, les personnages de nouvelles le sont presque fatalement par l'impossibilité où celle-ci se trouve de les intégrer, comme dans le roman, à un réseau complexe de relations sociales […]. C'est sans doute cette contrainte qui est à l'origine de l'importance qu'y revêt le thème de la solitude, de l'isolement, de l' "estrangement" (ou nostalgie de son port d'attache). »

Le texte produit des effets de fragmentation et de découpage qui sont à l'image des rapports entre les membres de cette famille. Il permet de retranscrire le malaise interne de la jeune fille dans une écriture qui décompose toutes les étapes de son travail lorsqu'elle vide les poissons. Comme dans « Kiteflying Party at Doctors' Point » et « Hooks and Feelers », l'image traditionnelle de la figure maternelle est déconstruite. C'est la jeune fille qui s'assure du fonctionnement de la maison et qui nourrit sa mère alitée dans sa chambre, tandis que cette dernière confectionne des dessus de lit. On ne sait pas de quoi souffre la mère. Aux yeux de sa fille, Maeve ne remplit pas son rôle de mère et une rupture profonde antérieure au récit s'est installée entre les deux personnages.

La nouvelle décrit le quotidien de l'adolescente, qui prépare le petit déjeuner de sa mère tous les matins et qu'elle lui apporte dans sa chambre encombrée de lampes et de plantes, à l'odeur nauséabonde : « It is fœtid. Full of blood-stink, like old menses or meat on the turn. Incense-smoke eternally spirals, boring into the blood-cloud ».[525] Avant d'entrer dans cette atmosphère écœurante, elle retient son souffle le plus longtemps possible,[526] ce qui traduit le sentiment de répulsion qu'elle ressent envers sa mère. La description physique de la mère contribue également à renforcer le malaise. Elle est d'apparence maladive et sa fille la compare à une inquiétante créature nocturne : « With her pallor and enormous grey eyes, she looked a nocturnal carnivore. Her smile menaced » (« TKTS », 98). Les références au sang, notamment menstruel, se succèdent tout au long du texte. À plusieurs reprises, la jeune fille se sent contaminée par cette odeur fétide (« Get rid of the stinks », « TKTS », 99, « a feeling of slime all over her », 100) où subsiste une odeur de sang provenant de la mère (« the omnipresent reek of blood », 105, « And sometimes, her mother would limp out, […] the blood aroma trailing heavily after », 100). Le sourire menaçant et les mentions du sang font de la mère une sorte de prédateur vampirique, qui, depuis sa chambre, aspire l'énergie de sa fille.

D'après la fille, il semblerait que sa mère, qui se dit malade, soit en réalité tout à fait saine d'esprit : « My mother is mad. She knew that wasn't true. She sounded mad, with her artificial stilted language. She looked mad in her scrambled light-ridden den. She was

525 Keri Hulme, « The Knife and the Stone », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 98. Texte par la suite cité par l'abréviation « TKTS ».

526 Keri Hulme, « TKTS », p. 98 : « She drew a deep breath. […] The breath ran out by the bedside. »

frightingly sane » (« TKTS », 99). Au-delà du caractère vampirique de la figure maternelle, quelque chose chez elle n'est pas authentique. Comme dans « Kiteflying Party at Doctors' Point », elle a une apparence trompeuse, ce qui accentue l'étrangeté et la sensation qu'il manque des éléments pour mieux la comprendre. Après avoir déposé son plateau dans sa chambre, la jeune fille décide de ne plus l'appeler « mama »,[527] ce qui marque une rupture affective définitive entre elles.

L'odeur du sang est de l'ordre de l'abject,[528] une notion développée par la psychanalyste Julia Kristeva.[529] Samantha Pentony remarque que selon Kristeva, la première expérience de l'abjection se fait lors de la séparation avec la mère : « In Powers Of Horror: An Essay On Abjection Kristeva identifies that we first experience abjection at the point of separation from the mother. »[530] Dans ses nouvelles, Keri Hulme explore le rapport complexe de l'enfant à sa mère, qui, comme dans « The Knife and the Stone », oscille entre la répulsion et l'attachement. Pour certains personnages, il est parfois difficile de se séparer de la mère sans être déchiré par ces deux sentiments contraires. Pour Alison Rudd, cette ambivalence définit l'abject :

> Occurring in the interstices between that state of the semiotic and the symbolic and involving the ambivalence of repulsion and attraction, it is a violent and clumsy separation and contains the constant risk of falling back under the influence of a power that offers both security and suffocation.[531]

La chambre de la mère, désignée comme une tanière (« den ») par la narratrice, évoque cette idée de sécurité, car il s'agit du lieu caché, chaud et protecteur de l'animal, mais l'odeur qui y règne entraîne la suffocation de la narratrice, qui retient son souffle chaque fois qu'elle y entre. La façon dont la narratrice décrit la chambre de sa mère symbolise donc ce sentiment d'abject qu'elle ressent. La rupture physique avec la mère est au cœur de « The Knife and the

527 Keri Hulme, « TKTS », p. 99 : « She thought, No more mama. »

528 L'abjection a déjà été étudiée dans l'œuvre de Hulme, par Samantha Pentony, Inge Sorensen, Janet Wilson et Alison Rudd, qui se sont concentrées sur The Bone People. Voir :

Samantha Pentony, « How Kristeva's Theory of Abjection Works in Relation to the Fairy Tale and Post Colonial Novel: Angela Carter's The Bloody Chamber, and Keri Hulme's The Bone People », Deep South, Vol.2, No.3 (1996).

Inge Sorensen, « Abjection in The Bone People and The Queen of The Tambourine », Deep South, Vol.2, No.3 (1996).

Pour Janet Wilson, l'abject dans The Bone People possède une valeur positive, car il permet l'émergence d'une identité nationale postcoloniale.

529 Julia Kristeva est l'auteure de Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection, Paris, Édition Seuil 1980.

530 Samantha Pentony, ibid. Voir : http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol2no3/pentony.html (Site consulté le 13/09/2015).

531 Alison Rudd, ibid., p. 24.

Stone » et l'expression de cette séparation passe par une exploration de l'abject, comme nous le verrons plus loin à nouveau avec le découpage du poisson.

Le père, quant à lui, est un chanteur (« a sensitive singer », « TKTS », 104) contraint de travailler manuellement, notamment comme équarrisseur (« at the freezing works », « TKTS », 104) pour nourrir sa famille. De plus, il ramène tous les jours de la pêche des caisses de poissons et certaines fois, lorsqu'il y a des poissons rares, il prend soin de les vider lui-même.[532] Malgré cette attention portée à son travail, le père est alcoolique (comme Mr. Riley dans « The Cicadas of Summer ») et va immédiatement au pub après le travail, les jours où la pêche a été bonne :

> But then he's waltz into his favourite pub and drink his way into instant friendships. […] - he'd collect the drink friends and they'd all come rolling home. And he'd stand in the front door yelling You're Guests in my home, everything's yours my Guests! his dark face suffused with a purple wash, his lips loose and wet. […] She would steal away to bed before her father noticed her, because otherwise he would come lurching and whispering God I love you girl love you girl, fumbling delving (« TKTS », 100)

Le texte décrit certaines de ces soirées lors desquelles les parents de la jeune fille chantent pour leurs invités. La citation au-dessus est extraite de la fin d'un paragraphe du texte, et il n'y a pas de point à la fin de la phrase : « whispering God I love you girl love you girl, fumbling delving » (« TKTS », 100). Cette absence de ponctuation est volontaire et laisse sous-entendre que la phrase n'est pas terminée, comme si, dans ses moments d'ivresse, son père allait peut-être plus loin, mais le texte ne raconte pas la suite. Cette phrase non terminée évoque sans le nommer un potentiel acte incestueux et laisse planer le doute dans le texte.

Le troisième membre de la famille est Gareth, le frère de la jeune fille. Mort depuis huit ans, il n'est présent que dans la mémoire des personnages. Présent à l'esprit, il ne l'est toutefois pas dans la parole car, quand Maeve fait allusion à son fils, elle ne finit pas ses phrases : « If Gareth had lived... she sighted again. Not to mind (a brave smile) » (« TKTS »,101) et « If Gareth... her voice became throaty » (« TKTS », 103). Comme

532 Keri Hulme, « TKTS », p. 102 : « Flat, sticky, and already defeated. Among them, occasionally, a stargazer; rarely, silver-bellied eels, and most rarely, a glorious coral-fleshed salmon fresh run from the sea. But those he took care of. His ruined hands took infinite care boning them. »

l'absence de point final dans la citation précédente, les points de suspension traduisent le non-dit autour de la disparition de Gareth. Puis, « Not to mind (a brave smile) », indique que la mère décide de garder le silence, de changer de sujet et de sourire, pour maintenir l'illusion que tout va bien, conformément à la vieille tradition néo-zélandaise de la réserve. Pour Pierre Tibi, la nouvelle, qui a pour fonctionnement une économie langagière, emploie volontiers ce genre de procédés narratifs :

> Le silence qui s'amoncelle autour des mots : voilà bien la dimension exploitée prioritairement par la nouvelle, qui fait un usage massif de l'ellipse, du raccourci, de la suggestion, du non-dit et des procédés apparentés par l'effet. […] On sait que cette esthétique de la parole retenue, mesurée, cette esthétique soustractive trouve son expression achevée dans la théorie de l'iceberg mise en pratique par Hemingway dans ses romans comme dans ses nouvelles, mais avec une efficacité toute particulière dans cette dernière.[533]

Les choses dites à mi-mots, les sous-entendus, les allusions et les insinuations sont courantes dans la nouvelle. Puisque la nouvelle est soumise à ce principe d'économie, le non-dit fait ressortir avec force ce que la narration refuse justement d'évoquer. Dans la nouvelle de Keri Hulme, le silence des parents et de la narratrice au sujet de son frère provoque une sensation d'étouffement pour la jeune fille, une situation de conflit interne qui grandit et se transforme en haine viscérale, qu'elle reporte sur les poissons qu'elle a pour tâche de vider.

Pour signifier le malaise et la rupture entre les membres de la famille, cette écriture du non-dit s'accompagne d'une libération des pensées rapportées, qui a pour effet de déstabiliser la continuité narrative. Le premier paragraphe de la nouvelle indique la présence d'un narrateur omniscient et extradiégétique, qui relate ce que ressent de la jeune fille à la troisième personne du singulier :

> Every morning before it was light, just before the alarm went off, she woke with a jolt. […]
> She lay quiet a moment, feeling her heartbeat slow down to normal.
> It is today. (« TKTS », 97)

Dans l'extrait ci-dessus, les verbes sont au prétérit (« it was », « she woke »), mais la phrase « It is today » introduit un effet de simultanéité qui rompt avec le temps du passé. Le temps de la narration est donc perturbé. La nouvelle favorise le ponctuel plutôt que le duratif et le changement de marqueur temporel dans l'extrait ci-dessus renforce ce sentiment

533 Pierre Tibi, op. cit., p. 45-6.

d'instantanéité.

Dans la citation suivante, les pensées de la jeune fille sont rapportées au style direct libre, c'est-à-dire sans incise ni guillemets :

> Am I rich in my mind?
> I have words for every colour under the sun. Weird gobbets of knowledge from weird Guests. I can hate. I can gut. (« TKTS », 103)

Pour Sandrine Sorlin, les « pensées du personnage se libèrent [ainsi] de l'emprise du narrateur et donnent l'impression de s'exprimer directement. »[534] Cet extrait est situé juste avant que sa mère lui rappelle la richesse de son héritage familial :

> We're not rich in material terms, but we make do. […] And so rich in your mind! Far more rich than we were at your age, poisoned by the garbage they taught us. […] We have riches too, she said strongly. Natural food and holistic medicine and freedom from city pressures. (« TKTS », 103)

Leurs chants, par exemple, pourraient faire partie de ce qu'ils transmettent à leur fille.

> Her mother's thin perfect soprano winding like a flute above her father's velvet baritone, the dobro a sure melancholy underlining third voice. The songs were real, unknown to her. They were beautiful. She would cry, at the way the good dreams had come to die, and crying, sleep. (« TKTS », 100-1)

Malgré la beauté des voix et des chants, la jeune fille se rend compte qu'elle ne les connaît pas (« unknown to her ») et une grande tristesse s'empare d'elle (« She would cry, at the way good dreams had come to die »). En réalité, la jeune fille acquiert un savoir-faire manuel, et non un bagage culturel. Ce qui est transmis, c'est une technique rapide et efficace pour vider les poissons : « She thought, I don't have much to offer. A body and a baggage of words. A hate. A knowledge of how to gut things. But it must be better » (« TKTS », 105-6). Ici, les pensées de la jeune fille sont à nouveau rapportées en style direct libre. La seule richesse qu'elle tire de ce savoir-faire est la multitude de couleurs à laquelle elle prête attention lorsqu'elle travaille, comme nous le verrons plus loin.

Or, il existe selon elle quelque chose de plus satisfaisant, c'est pourquoi elle décide de partir. La présence du pronom à la première personne (« Am I rich in my mind? ») à la fin du texte indique que le personnage acquiert une certaine indépendance de pensée, comme si elle

534 Sandrine Sorlin, « La (re)présentation des paroles et des pensées », La stylistique anglaise, Rennes, PUR, 2014, p. 131.

décidait de prendre sa vie en charge. Ainsi, nous pouvons dire que la représentation des pensées est une autre manière de signifier la rupture entre les personnages. Cela participe de la « stratégie de harcèlement »[535] qui opère dans la nouvelle, selon Tibi, lorsque les modes, les instances narratives et les angles changent sans cesse.

Le récit se termine avec cette dernière phrase : « This morning, she didn't say goodbye » (« TKTS », 106). Elle part sans dire au revoir, ce qui est inhabituel et qui laisse penser qu'elle ne reviendra pas. En fait, elle s'était déjà imaginée quitter sa maison pour vivre à Auckland, comme en témoigne ce dialogue entre elle et son ami Mark :

> Then he said, I have a cousin who can get us out.
> Her heart had seemed suddenly huge, forcing the air from her lungs.
> I have a cousin with a fish-shop in Auckland. (« TKTS », 104)

La jeune fille décide de partir seule, ce que le lecteur peut anticiper, puisque, dès les premières lignes, la phrase « It is today » (« TKTS », 97), par sa forme au présent, marque la rupture grammaticale (temporelle). Cela attire l'attention du lecteur sur une décision importante prise par le personnage. Plus loin dans le récit, la phrase « She thought, No more mama » (« TKTS », 99) évoque elle aussi l'idée de la rupture, affective cette fois. Dans « While My Guitar Gently Sings », le lecteur ressentait le déchirement que vit Hinewai lors de son départ. Rappelons qu'elle était en bons termes avec sa mère. Ici, en revanche, on ne sait pas ce que ressent vraiment la jeune fille en partant. Même si on peut supposer qu'il s'agit pour elle d'un soulagement, on peut penser qu'un tel départ définitif entraîne le même sentiment de rupture avec le lien parental que chez Hinewai. Cette fin, qui évoque le départ de la jeune fille, met l'accent une fois encore sur l'échec de la transmission immatérielle.

Avant de quitter sa maison, la jeune fille s'empare de ses deux outils, le couteau et la pierre : « On impulse, she took the knife and the stone and slipped them into a side-pocket » (« TKTS », 105). Cette phrase contient les termes du titre de la nouvelle : « The Knife and the Stone ». Le titre d'un texte possède toujours une forte charge sémantique. Il peut apporter des éclaircissements sur le texte à venir, ou au contraire, semer la confusion. Dans tous les cas, il intrigue. Le couteau et la pierre sont les deux outils qui servent à la jeune fille au quotidien, c'est la seule chose qui lui reste quand elle décide de partir. Elle possède un savoir-

535 Pierre Tibi, op. cit., p. 43.

faire manuel et professionnel qui lui servira peut-être pour un futur emploi. À cet égard, ce personnage féminin rappelle la femme qui, dans la nouvelle « The Eyes of the Moonfish See Moonfish Pain », travaille dans une usine de traitement du poisson depuis vingt ans. Contrairement à sa mère qui est persuadée qu'elle possède des richesses immatérielles, la jeune fille ne possède finalement que ces deux objets.

6.3.4. La fragmentation narrative et le découpage du poisson

Selon André Carpentier, la nouvelle est un espace de discontinuité et de rupture :

> De la définition du fragment, je retiens surtout sa valeur de stratégie discursive visant la subversion des principes de continuité et de totalité. Ce qui, à mon sens, décrit avec justesse un double aspect rarement analysé de l'écriture nouvellière. Je tiens aussi à conserver le terme dans l'exposé, parce que, dans la famille étymologique du mot fragment, on trouve : fracture, fracas, fragile, fraction, infraction, réfractaire, naufrage, etc., tous renvois qui concourent à définir la fiction brève, au sens où je l'entends.[536]

Ce sens de la fragmentation accentue la rupture entre les personnages dans « The Knife and the Stone ». Comme nous l'avons dit, une attention particulière est portée au traitement du travail manuel de la jeune fille. Le processus de découpage représente, matériellement, le conflit interne du personnage. La précision, l'acuité, l'assurance de ses mouvements caractérisent le savoir-faire de la jeune fille et contrastent avec la situation familiale. Le poisson frais qui arrive de la mer doit rapidement être vidé, découpé et nettoyé. Lors de ce processus, le poisson devient un bien consommable (« Marketable goods », « TKTS », 105). Les bêtes sont découpées vivantes pour satisfaire aux exigences de la production de masse. Contrairement aux textes des chapitres précédents, il s'agit ici d'un autre rapport avec la nature qui est représenté. Sorti de son environnement, le poisson devient une entité désarticulée. L'animal démembré et découpé n'est plus que matière. Seules comptent les parties comestibles, le reste est jeté. Le sort réservé au poisson est longuement décrit et il est mis en parallèle avec les rapports humains pour montrer leur fragmentation et leur effritement.

Ce travail répétitif et extrêmement pénible pour la jeune fille fait écho aux caractéristiques des membres de la famille et aux descriptions de la maison au début du texte.

536 André Carpentier, Ruptures, genres de la nouvelle et du fantastique, Québec, Le Quartanier, 2007, p. 18.

Par exemple, le texte insiste sur le caractère répétitif de son quotidien. Dès le réveil en sursaut de la jeune fille, son corps anticipe la douleur (« as though her body had a prescience of pain and responded with a sudden hurtful wakening », « TKTS » 97). Ensuite, lorsqu'elle se lève, son premier geste est celui d'aller aux toilettes :

> Her bowels never worked until after breakfast but it was her father's belief that everyone should empty themselves on rising. And her mother was listening. […] The stink of Jeyes fluid and excrement. (« TKTS », 97)

Cette référence aux boyaux, aux fluides et aux excréments du corps humain rappelle l'idée que le corps est une machine qui fonctionne en ingérant, transformant, digérant et expulsant la matière. Comme nous l'avons évoqué plus haut, la narratrice se lève et prépare le petit déjeuner de sa mère avec des gestes effectués de manière automatique.[537] Cette mécanique, ainsi que celle du corps qui se vide, rappelle le caractère itératif de son travail :

> Every morning for the last eight years. Unless nothing has been caught. Maybe a day a week. 300 days a year. 2400 days. Normally an hour of blood and guts, sometimes much much longer. In the wind. In the rain. In the frost. In the sandfly hordes of summer. (« TKTS », 104)

Le sang des poissons qui se déverse quand elle les découpe, ainsi que l'odeur prenante de la vase rappellent le sang de la mère et son odeur fétide mentionnés plus haut. Ces images de ce que le corps rejette et qui inspirent le dégoût sont une nouvelle allusion à l'abject, que nous avons évoqué plus haut.

Au début du texte, on apprend que le couteau et la pierre sont des cadeaux faits à la jeune fille de la part d'un invité de ses parents qui, la voyant manipuler les poissons avec maladresse, confectionne un couteau plus adapté aux gestes à effectuer. Il lui offre également une pierre à aiguiser « The stone was a wedge of fine-grit sandstone, white and worn » (« TKTS », 101) et lui apprend à se servir de son couteau : « He took one fish out and demonstrated the right way, carve, scoop, flick, slice » (« TKTS », 101). Cet invité semble connaître la difficulté et la pénibilité de ce travail manuel, ce qui indique qu'il l'a peut-être lui-même pratiqué. En offrant ces objets à la jeune fille, il transmet donc quelque chose et on

537 Keri Hulme, « TKTS », p. 97 : « Then, like every morning », « She hummed, automatically », « Five minutes after she's risen, she was stoking the range. Like every morning. »
Voir aussi, p. 99 : « As I've put something on every morning since I was eight. ».

peut dire qu'il s'agit là du seul exemple d'une transmission réussie dans ce texte. Munie de son couteau et de sa pierre, l'adolescente développe une technique efficace pour vider les poissons. Plusieurs gestes précis se succèdent. Dans un premier temps, il s'agit d'opérer rapidement quelques incisions, de rompre la colonne vertébrale et de prendre soin de ne pas endommager les éventuels œufs :

> First cut, just below the belly fin, slip through a vertebra and sever the spine. Out the other side in one smooth slice to arrive just above another scarlet-edged fin, in line with the gill case. […] Second cut, quick flash to the anus careful not to rupture any sacs of roe. Then hold up the slimed thing and quickly slit down the other side to the arsehole again. (« TKTS », 102)

Au fur et à mesure, on peut noter une graduation dans les descriptions. Les incisions et entailles deviennent de plus en plus dégoutantes. Tranché en plusieurs parties, le poisson est démembré. À ce stade, la narratrice tranche pour libérer les intestins, la tête de l'animal se détache du reste du corps et emporte les boyaux dans sa chute :

> The momentum of the cut and the weight of the newly-severed head made it fall, dragging the guts neatly behind it slop into the gut bucket. Slice: the lower intestine freed. Chop the tail off in one fluent cut. Throw the bloody thing into the wet bucket, ready for later washing. (« TKTS », 103)

Bien que le poisson soit prêt pour être lavé, sa décomposition n'est pas terminée. La dernière description est focalisée sur l'intérieur du poisson, qui se vide lentement. L'évacuation de la vase et des derniers caillots de sang des cavités est la dernière étape avant le nettoyage :

> Slither. Cut. Scarlet floods or slow upwellings or a cold dark ooze. Slice. Slap of the body in the water. Heads with eyes unchanged piling up amid the coiling innards.
>
> It was time to cleanse them; scrub off the outside blood and slime, and force out the inside jellied clots from the secret cavities by the spine. A final inner sluice. Marketable goods. (« TKTS », 105)

Cette description très factuelle d'un travail mécanique ne procure pas d'émotions apparentes chez la jeune fille, ce qui rappelle l'absence d'expression chez les poissons. Or, on sait aujourd'hui qu'ils ont des systèmes nerveux et qu'ils peuvent donc sentir la douleur. Certains détails traduisent un malaise, comme les yeux qui restent ouverts parmi les entrailles qui s'enroulent, par exemple. En vidant ainsi les poissons de leurs saletés, elle procède à une action semblable à une sorte de purification.

Dans la nouvelle, ces passages descriptifs très détaillés alternent avec les pensées de la narratrice que nous avons analysées plus haut. Dans Figures III, le critique littéraire et théoricien de la narration Gérard Genette analyse les passages descriptifs dans le roman moderne, chez Marcel Proust en particulier. Dans le roman du XIXème siècle, les pauses descriptives opèrent un temps mort dans la narration et les détails décrits ont pour objectif de créer des effets de réel. Or, pour Genette, lorsque le héros proustien contemple un objet, il ne s'agit pas d'une pause dans le récit, ni d'une suspension de l'histoire :

> En fait, la « description » proustienne est moins une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analyse de l'activité perceptive du personnage contemplant, de ses impressions, découvertes, progressives, changements de distance et de perspective, erreurs et corrections, enthousiasmes ou déceptions, etc.[538]

On peut effectivement penser que les descriptions dans la nouvelle de Hulme traduisent la sensibilité extrême de la jeune fille. De plus, Genette affirme l'inexistence d'une pause descriptive, toujours chez Proust, et parle d'une résorption de la description en narration. Pierre Tibi emploie également le verbe « se résorber » lorsqu'il parle d'une réversibilité des éléments qui constituent la nouvelle :

> C'est ainsi que dans les couples cadre-personnages, indice/fonction, narratif/descriptif, dialogue/narration, l'une des deux composantes peut aller jusqu'à se résorber totalement dans l'autre : le texte fait alors d'une pierre deux coups.[539]

Pour lui, les deux fonctions de description et de narration sont bien séparées dans le roman, mais enchevêtrées dans la nouvelle. En fait, le narratif et le descriptif sont interchangeables :

> La distribution même des segments narratifs dans l'espace de la nouvelle est un indice majeur de cette solidarité : au lieu d'être disposées en blocs monolithiques, les unités descriptives y sont le plus souvent fragmentées en notations éparses dans le cours de la narration, à laquelle elles sont étroitement mêlées. Ainsi imbriquée dans le récit, la description tend à être contaminée par lui, et notamment à se laisser envahir par sa dimension temporelle : c'est alors que le statique s'anime, que le cadre spatial se dynamise.[540]

De la même façon dans le texte de Hulme, les passages descriptifs ne servent pas simplement à décrire, mais expriment le mal-être de la jeune fille. La structure narrative

538 Gérard Genette, Figures III, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 136.
539 Pierre Tibi, op. cit., p. 54.
540 Pierre Tibi, op. cit., p. 57.

traduit la rupture, qui est le thème principal de la nouvelle. Les techniques produisent des effets de découpage qui intensifient la fragmentation des rapports familiaux. On peut parler d'une écriture fragmentée à l'image des relations entre les humains. Pour supporter son travail pénible et très troublant, la jeune fille essaie de trouver de la beauté et se concentre sur les mouvements, les couleurs (au nombre de quinze dans l'extrait en note), les reflets et les textures des corps qui se décomposent.[541]

L'esthétique du fragmentaire propre à la nouvelle est fortement accentuée par les descriptions minutieuses du sort réservé aux poissons. Comme dans les autres textes analysés dans ce chapitre, la figure de la mère ne rassure pas l'enfant. La douleur que chacun ressent n'est pas exprimée, ce qui conduit à une fragmentation des rapports entre les personnages.

Dans les nouvelles étudiées dans ce chapitre, qui mettent en scène l'impact de la tradition de la réserve sur des personnages en souffrance, la Nouvelle-Zélande semble être un pays hanté par un échec de la transmission. Pour Keri Hulme, la nouvelle est le mode d'expression privilégié de maux typiquement néo-zélandais comme cette difficile transmission, qui serait peut-être le fruit d'un héritage colonial lourd à porter. L'analyse des nouvelles s'attache à voir comment l'écriture de Hulme traduit l'expression d'un manque chez les personnages. Il s'agit peut-être d'un manque affectif, ou d'un manque de tolérance. Hulme s'inscrit dans la lignée des nouvellistes néo-zélandais comme Frank Sargeson ou Janet Frame, qui ont utilisé la nouvelle pour exprimer les thèmes de l'isolement et de l'héritage colonial problématique. Dans « Kiteflying Party at Doctors' Point », quelque chose s'est désarticulé : la relation entre une mère et son enfant ne peut pas avoir lieu. La plage sur « la pointe des docteurs » rappelle la pointe du cerf-volant, ainsi que les pointes du hameçon et du crochet, dans The Bone People et « Hooks and Feelers ». Dans « The Knife and the Stone », l'objet qui incise est un couteau, symbole de la rupture entre les personnages.

541 Keri Hulme, « TKTS », p. 103-4 : « I know all about dead and dying flounders. The fibrillation, the strange and beautiful fluidity of their rippling fins as they try to gain purchase on air. The mottling of their skins, mosaics of rust and olive-green and sepia on the back; mushroom and grey and terracotta and lemon-blotched cream on the underside. The pout of their lips as you hit their heads with the hammer. […]

She knew all about the occasional parasites, pinholes in the white flesh with black writhing cupheaded worms extruding. Sealice pecking away like bloated pink slaters. Colours, she thought, colours.

The pale yellow granular roe. Faintly blue gluely strings of slime. Grey blurred crabs in the anus tubes. Green fragments of annelid worms in the guts. Matt rusty liver. Pink veined coils. The delicately iridescent inner skin. The brillant viridian of the gallbladder. »

Dans ce chapitre, nous avons montré la capacité des textes à installer le malaise et à évoquer le blocage dans la transmission, au sein de la famille et plus particulièrement chez les personnages féminins, qui peinent à investir leur rôle de mère. L'impossibilité de se confier, d'exprimer ses sentiments et de demander de l'aide est montrée dans les nouvelles. Nous avons vu que la narration parfois fractionnée et les phrases parfois inachevées contiennent un implicite et un non-dit que les personnages n'arrivent pas à mettre en mots. Ainsi, on peut dire que la syntaxe contribue à accroître la rupture entre les personnages et le blocage dans la transmission. L'écriture de Hulme comporte des éléments du gothique pakeha comme le silence, l'auto-censure, l'abject et la rupture, avec la figure parentale, qui est surtout explorée du point de vue des enfants et des jeunes filles. L'écriture représente la crainte qu'entraîne le caractère imprévisible des hybridations culturelles dans le pays. Ceci étant dit, il existe une autre forme de gothique chez Keri Hulme, qui se nourrit de la culture maorie, plus singulière et unique.

Chapitre 7 / Le gothique de Hulme : de la hantise à la dérision

La Nouvelle-Zélande connaît-t-elle ses fantômes ?[542]

Chez Keri Hulme, être hanté peut avoir des conséquences positives. Enfant, elle avait l'habitude d'entendre des histoires de fantômes et c'est depuis cette époque qu'elle se dit appartenir au monde spirituel (« te ao wairua, "the spiritual world", or numinous world »[543]). Hulme prit conscience que d'autres personnes avaient vécu au même endroit avant elle, et, grâce à son oncle, il lui arrivait de croire que les âmes des habitants qui reposaient au cimetière à côté de chez elle venaient parfois leur rendre visite. Elle explique aussi qu'un jour, après une tempête, la mer agitée avait tellement remué le sable que des ossements humains étaient apparus sur la plage. Par conséquent, elle dit avoir grandi en éprouvant une étrange familiarité envers les fantômes : « a very odd easiness towards ghosts ».[544] Habituellement, il est pourtant plus courant de craindre les fantômes que de se sentir à l'aise en leur présence. En fait, l'auteure souligne qu'il peut y avoir différentes manières de hanter et d'être hanté.

Dans un article sur la tradition maorie, Hulme explique que l'être humain est composé de plusieurs corps. Le premier est celui composé de chair et d'os, traversé par le souffle, ce

542 Nous reprenons la question posée par Ken Gelder et Jane Jacobs concernant l'Australie dans « The Postcolonial Uncanny. On reconciliation, (Dis)Possession and Ghost Stories », Uncanny Australia: Sacredness and Identity in a Postcolonial Nation, Melbourne, PU de Melbourne, 1998, p. 30 : « We might well ask, how familiar is Australia with its own ghosts? »

543 Keri Hulme et Gerry Turcotte, « Reconsidering the bone people », Australian and New Zealand Studies in Canada 12 (1994), p. 140 : « I was also brought up on what we call "ghostly tales." Stories of greenstone that get taken by the wrong person and then return, under their own steam, to their original owner. […] The other element that Tiaki brings together is that area we call te ao wairua, "the spiritual world", or numinous world, which all of us are part of whether we will it or not. »

544 Keri Hulme, « Okarito and Moeraki », op. cit., p. 2-3 : « We were familiar, as children, with the fact that there'd been people here long before us – for one thing, our cribs were right next door to a very old cemetry, Kihipuku. (Whenever one of the dogs or cats would growl or spit, seemingly at nothing, hair standing up, my uncle Bill would say 'Must be one of the old fellas next door, come in for a little company.' As a consequence, I grew up a very odd easiness towards ghosts: when they're your neighbours, you don't worry too much. For another thing, sometimes after heavy seas you could be lucky and pick up old old tools […] and sometimes the land would be undermined by the sea and bones long buried would arrive on the beach. »

qui nous garde en vie. Le second, d'orde immatériel, est une sorte de double invisible. À la mort, cet esprit peut devenir un fantôme, un kehua. D'après Hulme, c'est de ce fantôme qu'il faut se méfier, car il peut hanter avec différentes intentions : « Some kehua are kindly: some are indifferent: some are malevolent. Against the malevolent, there is, fortunately, a surefire protection. Cooked food ». [545] Insatisfaits, ces fantômes malveillants provoquent intentionnellement le malaise.

Évoquant ses souvenirs d'enfant, Hulme dit également que les fantômes ne sont pas à craindre lorsqu'ils sont voisins. Être hanté ne signifie pas être tourmenté. En fait, il existe une forme de hantise maorie, où la présence du fantôme est la bienvenue. Étant donné que la conception polynésienne du temps diffère de la conception occidentale, il en va de même pour le rapport aux présences spectrales, comme le souligne Jennifer Lawn :

> Whereas the ghost ought not to be there within a Western rationalist perspective, spiritual presences are expected and socially acknowledged in the Maori lived-world, through the interweaving of past, present and future in every moment.[546]

Les fantômes maoris ne hantent pas au sens occidental du terme ; ils enseignent. Mieux, ils possèdent une potentielle vertu curative : « The ghost, in short, bears the capacity to enter a sickly, static situation and open avenues to new modes of knowledge ».[547] Les esprits des morts peuvent également être une force, comme l'exprime Albert Wendt :

---

545 Keri Hulme, « Myth, Omen, Ghost, and Dream (More than You Ever Wanted to Know about Maori Spirituality and Religion) », in P. Sharrad (ed.), Poetry of the Pacific Region, Adelaide, Centre for Research in the New Literatures in English, 1984, p. 33-4 : « To understand kehua, you need an idea of how the Maori thought – and thinks – of the human body and soul. You are made up of several bodies. There is your body of flesh. This is rendered alive by the impersonal vital force, hau – which is mostly translated as "breath" or "essence". Your emotions and affections reside in the liver […]. You have a personal power or property called mana, which is partly inherited, partly decreased or increased by your own actions. […] Then, you have a wairua – an unseen double, a soul-shadow, your own spirit. This is absolutely personal to you: it is your personal essence. […] If your wairua, through natural death or a too-sudden waking, becomes detached from your body, it can then be thought of as a kehua, a ghost. »

546 Jennifer Lawn, « Introduction. Warping the Familiar », in Jennifer Lawn, Misha Kavka, Mary Paul (eds.), Gothic New Zealand: The Darker Side of Kiwi Culture, Dunedin, PU d'Otago 2006, p. 18.

Voir aussi : Jennifer Lawn, « From the Spectral to the Ghostly: Postcolonial Gothic and New Zealand Literature », Australasian Canadian Studies, 24 (2), p. 153 : « This view of the ghost as conductive, rather than resistant, to historical conciliation is prominent in recent Maori writing. […] In Maori cosmology, […] spiritual presences are expected and socially acknowledged, in the interwining of past, present, and future in every moment. »

Ou encore, p. 156 : « These texts [Baby No-Eyes, de Patricia Grace, et Woman Far Walking, de Witi Ihimaera] syncretically enfold gothic tropes of the living dead within Maori spirituality as a mode of ensuring intergenerational continuity, adaptation, and cultural resilience. Ethnic identity becomes a function of memory work, the essentially political determination to listen to ghosts and incorporate their voice. »

547 Jennifer Lawn, « From the Spectral to the Ghostly: Postcolonial Gothic and New Zealand Literature », Australasian Canadian Studies, 24 (2), p. 152.

> Our dead are woven into our souls like the hypnotic music of bone flutes: we can never escape them. If we let them they can help illuminate us to ourselves and to one another. They can be the source of new-found pride, self-respect, and wisdom.[548]

Dans le monde maori, il est courant de penser que les ancêtres accompagnent le vivant au quotidien : « **I carry my ghosts on my shoulders** ».[549] Dans la littérature maorie, il est en fait plus probable que le fantôme ait une valeur bénéfique.[550] Celui à qui le fantôme apparaît peut exorciser ses peurs et alors, être hanté devient une nécessité. Dans un contexte occidental, en revanche, le fantôme est conçu de manière différente. En français, trois termes désignent généralement ceux qui ont cette capacité à hanter : le fantôme, le spectre et l'esprit. Chacun se fait une idée du fantôme sans pour autant savoir ce que c'est. Dans l'imaginaire occidental, il peut être invisible (sa présence est quand même ressentie à travers des bruits étranges, des choses inanimées qui bougent sans que l'on sache comment) ou visible, voire reconnaissable (on peut lui accorder les traits humains d'un proche disparu). Le fantôme est l'apparition surnaturelle d'une personne morte, tout comme le spectre, mais selon la définition donnée dans le Petit Robert de la langue française, le spectre possède un caractère effrayant que le fantôme n'a pas nécessairement. L'esprit, quant à lui, peut désigner l'âme d'un défunt, comme celle d'un ancêtre ou un être imaginaire des mythologies. Ces trois termes ont pour traits communs de revenir, d'apparaître au vivant, de ne pas avoir de réalité corporelle et d'appartenir au surnaturel. Malgré ces définitions, il y a, selon Jacques Derrida, une difficulté, voire une impossibilité, de penser le spectre ou l'esprit :

> L'esprit, le spectre, ce n'est pas la même chose, nous aurons à aiguiser cette différence, mais pour ce qu'ils ont en commun, on ne sait pas ce que c'est, ce que c'est présentement. C'est quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela est, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le sait pas : non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non présent, cet être-là d'un absent ou

548 Albert Wendt, « Towards a New Oceania », in John Thieme (ed.), The Arnold Anthology of Post-Colonial Literature in English, Londres, 1996, p. 642.

549 Keri Hulme, « Nga kehua », SBMC, p. 27. Le vers en gras respecte la typographie originale du texte.

550 Jennifer Lawn, « Introduction. Warping the Familiar », ibid., p. 18 : « [...] Maori writers do conspicuously activate the spirit world against colonial and neocolonial injustices through syncretic borrowings from Western traditions of the living dead. »

Teresa Gibert, « The Politics and Poetics of Thomas King's Textual Hauntings », in M. Joseph-Vilain et J. Mishari-Barak (eds.), Postcolonial Ghosts, fantômes post-coloniaux, Montpellier, PU de la Méditerranée, 2009, p. 255-6. : « King's ghosts are not horrific, malevolent, macabre, vindicative, sorrowful, melancholic, monstrous, or repulsive. They may end up causing serious trouble, but they do not give rise to panic; instead, they produce unsettling effects, because their primary goal is to challenge us, rather than frighten us. […] King's ghosts have a fixed purpose regarding the author's audience: their main function is to express the frictions arising from the coexistence of Natives and non-Natives in contemporary Canada, and to mediate the cultural collisions between peoples who live dramatically different social realities. »

d'un disparu ne relève plus du savoir. Du moins plus de ce qu'on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c'est vivant ou si c'est mort.[551]

S'il est impossible de définir et de (se) représenter le spectre à cause de sa non-corporéité et de sa non-présence, il est possible, en revanche, de mesurer les conséquences qu'il a sur le vivant quand il se manifeste devant celui-ci. On sait que le fantôme peut hanter, soit de manière ponctuelle ou de manière récurrente, le terme « hanter » signifiant fréquenter un lieu de manière habituelle et familière.

Figure de l'altérité, du trauma, personnification d'un mal être personnel ou collectif réprimé, le fantôme a toujours été la représentation puissante d'un malaise dans l'imaginaire occidental. Les études des figures de spectres et de fantômes dans la culture occidentale dans le domaine des sciences humaines et sociales se sont multipliées depuis le début du vingt-et-unième siècle, et on a pu parler de « tournant spectral ».[552] Par exemple, dans une récente anthologie de la critique consacrée aux spectralités, Maria del Pilar Blanco et Esther Peeren se donnent pour objectif d'expliquer ce tournant spectral dans les sciences humaines.[553]

Dans l'introduction de son ouvrage consacré aux figures spectrales aux États-Unis,

---

551 Jacques Derrida, Spectres de Marx, Paris, Galilée, 1993, p. 25-6.

Suite à une série de conférences données aux États-Unis au début des années quatre-vingt-dix, Jacques Derrida fait paraître Spectres de Marx en 1993, un ouvrage dans lequel il développe les notions de « spectralité » et d' « hantologie ».

552 Roger Luckhurst, « The Contemporary London Gothic and the Limits of the "Spectral Turn" », Textual Practice 16, No.3 (2002).

Voir aussi :

Jeffrey Andrew, Weinstock, Spectral America. Phantoms and the National Imagination, Wisconsin, PU du Wisconsin, 2004.

Julian Wolfrey, Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature, Londres, Palgrave Macmillan, 2002.

Colin Davis, Haunted Subjects, Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead, Londres, Palgrave Macmillan, 2007.

Ken Gelder et Jane Jacobs, « The Postcolonial Ghost Story », in A. Stott et P. Buse, (eds.) Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History, Macmillan, 1999.

553 Maria del Pilar Blanco et Esther Peeren, « Introduction: Conceptualizing Spectralities », The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 2 : « In their new spectral guise, certain features of ghosts and haunting – such as their liminal position between visibility and invisibility, life and death, materiality and immateriality, and their association with powerful affects like fear and obsession – quickly came to be employed across the humanities and social science to theorize a variety of social, ethical, and political questions. These questions include, among others, the temporal and spatial sedimentation of history and tradition, and its impact on possibilities for social change; the intricacies of memory and trauma, personal and collective; the workings and effects of scientific processes, technologies, and media; and the exclusionary, effacing dimensions of social norms pertaining to gender, race, ethnicity, sexuality and class. »

Weinstock rappelle que le fantôme permet l'émergence d'une deuxième version d'un récit jusqu'alors tue.[554] Dans un contexte postcolonial, cette caractéristique du fantôme comme porteur d'une autre voix est essentielle. Figure liminaire qui établit un pont entre le passé et le présent, le visible et l'invisible, la présence et l'absence, le fantôme possède plusieurs significations dans un contexte postcolonial. Il permet d'interroger le rapport de l'humain au territoire, au passé, et soulève la question de l'héritage culturel et de la transmission immatérielle :

> More than elsewhere, perhaps, in the postcolonial world ghosts ask the fundamental question of heritage: how are history, culture, identity transmitted – or not transmitted – in cultures born from conquest, conflict, and sometimes obliteration? What exactly is transmitted and what is repressed?[555]

Les pays postcoloniaux comme la Nouvelle-Zélande sont les lieux où co-existent ces deux conceptions du fantôme et plus généralement, du surnaturel : bénéfique (chez les Maori) et inquiétant (chez les occidentaux). C'est effectivement le cas dans l'écriture de Keri Hulme. Nous avons vu qu'il existe chez Keri Hulme une forme d'expression du gothique pakeha inspirée du gothique anglais. L'objectif de ce chapitre est de voir qu'il existe également une forme du gothique relative à la tradition maorie, où la hantise a quelque chose de positif.

Nous souhaitons étudier le rapport étrange entre l'humain et la nourriture qu'il consomme. Dans l'écriture de Keri Hulme, les aliments sont les incarnations des esprits dont on ne connaît pas toujours les intentions. Autrement dit, le spectral, pourtant caractérisé par son immatéralité, s'incarne dans la chair. La nourriture consommée devient alors l'incarnation des esprits qui traversent et qui nourrissent, littéralement et symboliquement l'esprit et le corps. L'incarnation des présences spectrales dans ce qu'il est d'usage de consommer suscite une angoisse : la peur intime à l'idée que ce qui pénètre le corps, ce qui est ingéré, ait un effet destructeur et puisse contaminer et détruire le corps de manière invisible. L'auteure questionne ainsi l'acte de consommer la chair animale. Nous verrons comment le gothique de l'auteure s'accompagne du fantastique naturel pour amplifier le sentiment d'inquiétante

554 Jeffrey Andrew, Weinstock, « Introduction, The Spectral Turn », Spectral America. Phantoms and the National Imagination, Wisconsin, PU du Wisconsin, 2004, p. 5 : « The ghost is that which interrupts the presentness of the present, and its haunting indicates that, beneath the surface of received history, there lurks another narrative, an untold story that calls into question the veracity of the authorized version of events. »

555 Mélanie Joseph-Vilain et Judith Misrahi-Barak, « Introduction », in M. Joseph-Vilain et J. Misrahi-Barak (eds.), Postcolonial Ghosts / Fantômes post-coloniaux, Montpellier, PU de la Méditerranée, 2009, p. 18.

étrangeté.

Puis, nous verrons que cette hantise intime est abordée sur un ton qui indique une prise de distance de la part de l'auteure. L'usage de la parodie, de l'ironie et l'expression d'un certain cynisme indique que l'écriture gothique de Hulme se dirige vers quelque chose qui n'est ni entièrement du gothique pakeha ni entièrement du gothique maori, mais autre chose, qui existe à partir du mélange des deux. Le gothique spécifique de Hulme se caractérise par un décalage. Le respect profond pour la tradition maorie, qu'elle souhaite voir préservée, n'empêche pas l'utilisation d'un ton plus léger, ce qui crée ce décalage. L'usage de l'humour grinçant et de l'exagération est une manière pour Hulme de se moquer de certaines croyances, de faire preuve d'auto-dérision et peut-être de se moquer de sa propre hantise. Avant d'aborder ce décalage, commençons par explorer l'expression de hantises maories.

7.1. De la nécessité des fantômes[556] dans « Storehouse for the Hungry Ghosts »

« Storehouse for the Hungry Ghosts » est une nouvelle de Keri Hulme extraite du recueil Stonefish. Elle raconte l'histoire tragique de la tribu Moriori, qui fut massacrée par deux tribus maories. Les Moriori étaient un peuple polynésien qui vivait à l'époque pré-coloniale sur les îles Chatham (Rēkohu, en moriori), situées à environ 700 kilomètres à l'est de la Nouvelle-Zélande. Le texte décrit Tommy Solomon (1884-1933), qui fut aussi appelé « Le Dernier » (« They called him 'the Last' »[557]), car en Nouvelle-Zélande, il fut considéré comme l'un des derniers descendants de la tribu Moriori.[558] En 1835, deux tribus maories en quête de nouveaux territoires se sont emparées de l'île et en dix ans, 1500 Moriori sont morts. Comme le peuple Moriori était un peuple pacifique qui interdisait à ses membres de tuer, ils ne se sont pas défendus face aux Maori. Le massacre des Moriori se produisit sous les yeux

556 Nous empruntons ce titre à William J. Schafer, « The Necessity of Ghosts: Aotearoa Gothic », Mapping the Godzone, A Primer on New Zealand Literature and Culture, Hawaii, PU de Hawaii, 1998, p. 137.
557 Keri Hulme, « Storehouse for the Hungry Ghosts », 1990, Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 107. Titre par la suite cité par l'abréviation « SHG ».
558 Voir : http://www.teara.govt.nz/en/moriori/page-5 (Site consulté le 07/02/2015).

des Européens venus également prendre possession de l'île : « I do not forget that the whites stood aside and did nothing » (« SHG », 114). La présence des Européens sur l'île augmenta le nombre de morts à cause des maladies qu'ils transmirent (« measles and influenza and syphilis », « SHG », 114). En 1870, les terres des îles Chatham furent officiellement attribuées aux deux tribus maories par la Couronne britannique et les quelques survivants morioris furent alors dépossédés de leurs terres.[559] À la mort de Tommy Solomon, en 1933, le peuple moriori fut considéré comme éteint. C'est cette prétendue disparition que le texte remet en question, engageant ainsi une révision du passé.

Dans ce texte, nous analyserons la description des pratiques alimentaires ainsi que des organes qui se chargent d'ingérer la nourriture. Nous verrons que ces descriptions révèlent la première hantise maorie, génératrice d'angoisse. Puis, nous analyserons un second type de hantise, qui fait des fantômes des figures permettant de remettre en place une transmission interrompue et de réviser ainsi le passé colonial.

7.1.1. Les angoisses associées à la nourriture et aux dents

Dans « Storehouse for the Hungry Ghosts », la nourriture à l'origine de problèmes de santé est mentionnée lorsque le narrateur explique le principe de la loi de Nunuku, faisant ainsi explicitement référence au cannibalisme :

> For now and forever
> Never again let there be war
> From today, forget the taste of human flesh
> May your bowels rot the day
> You disobey this injunction. (« SHG », 113)

Contrairement aux tribus guerrières maories, les Moriori étaient un peuple pacifique, comme nous l'avons dit plus haut : « They didn't like killing people » (« SHG », 107). La loi de Nunuku condamnait sévèrement la guerre et la consommation de chair humaine. Ici encore, le corps est potentiellement soumis à une malédiction provoquée par l'ingestion, car le risque encouru par celui qui désobéirait à cette loi est de voir ses entrailles pourrir. La citation de la loi de Nunuku mentionne donc les intestins, où se transforme la nourriture, dans un état de

559 Aujourd'hui, les îles Chatham appartiennent à la Nouvelle-Zélande.

pourrissement, ce qui associe la nourriture à une souffrance physique. Malheureusement, cette prescription qui interdisait de se battre entraîna la tribu à sa perte, car, rappelons-le, lorsqu'elle fut attaquée par deux tribus maories venues conquérir les îles en 1835 (composées d'environ 900 assaillants), elle ne répondit pas par les armes. Par conséquent, trois cents Moriori furent abattus et des centaines réduits en esclavage.[560] Pour ces esclaves, la nourriture vint à manquer : « And some days food was a sandy raw potato, and some days food was a bone the dogs ignored » (« SHG », 113).

Dans le texte, Tommy Solomon, le dernier Moriori, pèse environ 180 kilos. Les descriptions détaillées de ses mets dégustés avec appétît sont nombreuses. Pour lui, partager un repas en famille est une source de bonheur : « The good feeling of having grown and harvested your own food; the better feeling to have shared it; the best feeling, to eat to repletion with your family » (« SHG », 111). Ici, le sentiment de satiété procure un réconfort, mais plus loin dans le texte, l'homme à l'appétit d'ogre décide de réduire ses portions : « He was dieting » (« SHG », 115). Malgré ses plaisirs, une angoisse subsiste. Il mange avidement pour être repu, mais la consommation de nourriture ne compense pas le manque qu'il ressent. Même en se gavant, il ne parvient pas à satiété complète, car il ressentira toujours le vide et l'angoisse d'être le dernier d'une lignée presque entièrement disparue dans de grandes souffrances, ce que ses fantômes sous forme de poissons noirs viennent lui rappeler dans son sommeil : « But the black-fish are forever stranding on the shore in his dreams, and even birdsong is sometimes drowned by the chattering of teeth » (« SHG », 112). Les dents grincent, broient et claquent ; elles sont une manière d'indiquer que le corps est contracté et que l'esprit n'est pas serein.

La nourriture n'apparaît pas seulement dans cette nouvelle. Elle est une obsession dans l'écriture de Hulme et elle est mentionnée dans presque tous les textes. Dans la vie quotidienne, Keri Hulme porte une grande attention à son alimentation. Elle se réjouit des productions locales auxquelles elle a accès en tant que « locavore ».[561] Ce que l'humain

560 Keri Hulme, « SHG », p. 113 : « Those who weren't arbitrarily hit on the head, killed for the oven, or rendered lifeless by violations of their tapu, were enslaved. »

561 Keri Hulme, « Surviving vs Living vs Thriving », Te Karaka 53, 2012, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka53.pdf (Site consulté le 23/03/2016) : « I am a locavore, an eater of fresh

incorpore, il le transforme, le fait sien et en tire les bénéfices : « You are what you eat ».[562] De tout temps, manger fut une pratique sociale qui s'accompagna de règles et de traditions. Au-delà de son usage alimentaire, l'aliment possède une valeur symbolique dans chaque culture. Par exemple, en Polynésie pré-coloniale, certains aliments étaient réservés à différents membres d'une tribu et des interdits alimentaires, temporaires ou permanents, codifiaient leurs usages.[563] Ce qui est mangé ou pas fait l'objet d'un choix vital ; il faut savoir faire la distinction entre le comestible et le toxique pour rester en vie. Cette question du choix alimentaire qui se pose depuis les origines est une source d'angoisse pour l'omnivore. Il est tiraillé entre le besoin d'innover et la méfiance envers les aliments inconnus, ce qui, selon le sociologue Claude Fischler, génère une « anxiété fondamentale dans le rapport de l'homme à ses aliments ».[564] L'aliment est ce qui entre à l'intérieur du corps, se loge dans les entrailles, le traverse et provoque des changements invisibles. Pour ces raisons, manger constitue un acte profondément lié à l'intime de chacun :

> C'est que le rapport à la nourriture touche, chez nous, au plus intime, au sens étymologique du terme : intimus, en latin, est le superlatif d'interior. Consommer un aliment, ce n'est pas seulement le consumer, le détruire, c'est le faire pénétrer en soi, le laisser devenir partie de soi. Il s'agit bien en effet, avec l'aliment, d'une substance que nous laisserons pénétrer au plus profond de notre intimité corporelle, se mêler à nous, devenir nous : on comprend donc que nous la considérions avec quelque prudence, que nous la choisissions avec soin, que nous l'entourions de toutes sortes de précautions et de rituels, en fonction de ses effets attendus et de ses vertus supposées.[565]

Pour l'anthropologue Christophe Serra Mallol, la nourriture est le « vecteur privilégié

---

food from my regions. Of course I eat other things – I've got free-range chook and vegetables in the deep freeze because there aren't any local producers of chook or peas or carrots or corn let alone the more exotic vege mixes in Big O. »

562 Keri Hulme, « The Pluperfect Pā-wā », 1988, Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 28. Texte cité par la suite par l'abréviation « TPP ».

563 Christophe Serra Mallol, « Tabou en Polynésie », in Jean-Pierre Poulain (ed.), Dictionnaire des cultures alimentaires, Paris, PUF, 2012. p. 1311 : « L'alimentation chez les anciens Polynésiens, sur l'ensemble de leur système alimentaire, était soumise à des normes nombreuses, qui structuraient et parfois restreignaient les modes d'accès à la nourriture par des interdits alimentaires. Le respect de ces règles impliquait un mode de relations sociales particulier, basé sur la séparation entre le mangeable et le non mangeable, et entre le sacré et le profane. Ces interdictions sont constitutives des différences de groupe et de statut, et marquent l'appartenance à une communauté. »

564 Claude Fischler, L'Homnivore, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 64.

Et, p. 66 : « L'acte fondamental sur lequel se cristallise « l'angoisse de l'omnivore », […] c'est l'incorporation, c'est-à-dire le mouvement par lequel nous faisons franchir à l'aliment la frontière entre le monde et notre corps, le dehors et le dedans. »

565 Claude Fischler, « Éditorial : Magie, charmes et aliments », in Claude Fischler (ed.), Manger magique, Aliments sorciers, croyances comestibles, Paris, Éditions Autrement, 1994, p. 10.

de changement social »[566] en Polynésie française. Son étude démontre que le système alimentaire des anciens s'est, au fil du temps, mêlé à celui de l'époque contemporaine, ce qui a donné lieu à une sorte de syncrétisme alimentaire. Vecteur des évolutions sociales, l'alimentation reflète ainsi l'hybridation culturelle en Polynésie française.

Certains critiques ont remarqué la prédominance de la nourriture dans les textes de Hulme. Pour Bernard Gadd, qui est l'auteur de courts résumés des recueils de nouvelles et de poèmes de Hulme, la nourriture rappelle la préoccupation environnementale de l'auteure : « The motif of food able to be gathered or home grown recurs as a criterion of ecological responsibility. »[567] Melanie Otto partage le même avis :

> Many of the pieces deal with the preparation and consumption of food, which becomes a metaphor of how humans interact with the natural environment and with each other. The cultivation of home-grown foods or the gathering of wild foods becomes synonymous with ecological responsability and a sustainable lifestyle. Mutant foodstuff such as humanoid paua (abalone shell) and poisonous mushrooms represent the environment's reaction to pollution and climate change.[568]

Selon Carol Dawber, célébrer la nourriture serait pour Hulme une manière de signifier le fait que les habitants de Nouvelle-Zélande se sont finalement libérés des inhibitions coloniales (« overcome their colonial inhibitions ») et acclimatés à leur environnement (« become attuned to their environments »[569]). Nous pensons l'inverse. Dans une société moderne comme celle dans laquelle vit Keri Hulme, la peur primaire de l'empoisonnement s'est certes atténuée et la nourriture n'est plus aussi inquiétante. Toutefois, nous avons vu que dans « Storehouse for the Hungry Ghosts », la nourriture est pourtant une profonde source d'inquiétante étrangeté. Dans le texte, la crainte d'être empoisonné et / ou contaminé par ce qui a été ingéré ressuscite l'« anxiété fondamentale » de l'humain.[570]

---

566 Christophe Serra Mallol, « L'alimentation révélateur du changement social en Polynésie française », L'espace-temps, Bulletin du LARSH No.2, Tahiti, Au vent des îles, 2005, p. 361.

567 Bernard Gadd, « Stonefish Review », World Literature Today, Vol.67, No.2 (1993), p. 452.

568 Melanie Otto, « Pictures of the floating world : Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », op. cit., p. 174.

569 Carol Dawber, « Keri Hulme : 1947- », ibid., p. 201 : « For Hulme, however, the Westland environment is infinitely and joyously edible, sustaining not only the body but the spirit; she celebrates food (most famously whitebait) and has done so consistently in poetry and prose, fiction and non-fiction. This is not only a reflection of her Maori (Kai Tahu) heritage, a genetic eighth and a dominating influence, but of the way in which people on the Coast (and elsewhere in New Zealand) have finally overcome their colonial inhibitions and become attuned to their environments. »

570 Jean-Pierre Corbeau et Jean-Pierre Poulain, « Introduction », Penser l'alimentation. Entre imaginaire et rationalité, Paris, Éditions Privat, 2008, p. 10 : « Dans ces différents risques – de manquer, de s'empoisonner – s'enracine une anxiété fondamentale de la relation des hommes à l'alimentation. »

De plus, nous souhaitons montrer que les descriptions des dentitions révèlent une angoisse profonde liée à l'incapacité de préserver l'intégrité du corps. Les organes du corps qui mastiquent sont liés à la nourriture, car ils sont ce qui la mâche et ce qui la transforme à l'intérieur du corps. Ils sont les outils nécessaires à l'ingestion de la nourriture. Dans le texte, on constate deux types de dents. Les premières sont des indicateurs d'une souffrance profonde. En effet, à l'époque pré-coloniale, la consommation de nourriture pouvait entraîner de sérieux problèmes de santé, à en juger par l'état des dents observées dans les mâchoires des crânes des squelettes retrouvés :

> I have seen too many old skulls with pits and corrosions from jaw abscesses and rotted teeth. […] Soft foods weren't common, and were greatly relished, for teeth got chipped or worn down, and infections crept into the bones so quick. (« SHG », 112)

Dans ce passage, le narrateur insiste sur l'état des dents : cariées, pourries, rongées, elles entraînent des infections de la mâchoire. Ce qui pénètre le corps, ce qui est ingéré, a un effet destructeur et contamine le corps jusqu'aux os de manière rapide et invisible (« infections crept into the bones so quick »). Seuls souvenirs du passé de cette tribu, les crânes montrent des signes en creux d'une grande souffrance physique.

Il existe toutefois une deuxième sorte de dentition, en parfait état :

> Fine incisors, beautiful molars, thinks the English surgeon, and will ye look at that? More perfect front teeth I have never seen. Tap, tap. He drops the broken eggshell skull. Dentures, he considers, properly fitted, five guineas a set, minimum, for the quality. Clitter, clitter. He smiles happily […] (« SHG », 114)

Dans ce passage, la répétition des termes désignant ce qui compose la mâchoire (« incisors », « molars », « teeth », « dentures ») met en avant une obsession pour les dents (que nous retrouverons dans la prochaine nouvelle, « A Tally of the Souls of Sheep »). Les dents de ces mâchoires sont tellement saines que le chirurgien anglais les extrait des crânes pour les revendre. Cette pratique rappelle le commerce des têtes maories, que nous avons évoqué dans la deuxième partie. Quand les Maori ont tué les membres du peuple moriori, on peut peut-être imaginer qu'ils ne se sont pas donné la peine de les enterrer et que les corps sont donc restés à découvert. Le texte indique donc peut-être la douleur que les survivants morioris ont pu ressentir à l'idée de penser que leurs ancêtres n'ont pas été enterrés dignement.

De plus, ces corps laissés sans sépultures ont été la cible de pilleurs qui, comme ce

chirurgien anglais, se sont permis de fissurer les crânes (« he drops the broken eggshell skull ») pour voler les dents, qu'ils ont jugées commercialisables, sans se soucier d'avoir l'accord de qui que ce soit. L'action du chirurgien apparemment sans scrupules, qui lui paraît normale, et qui le rend même heureux, comme s'il ramassait des fruits ou cueillait des fleurs, est en fait un vol et une atteinte à l'intégrité de la dépouille. Dans un contexte postcolonial, cette appropriation sans gêne rappelle plus généralement comment les Européens se sont emparés des terres des peuples premiers, en pensant que cela était parfaitement légitime, comme si cela leur était naturellement dû. Aujourd'hui, ce pillage semble choquant et inapproprié, mais la légèreté et la cupidité du chirurgien qui se réjouit du profit à venir rappellent l'état d'esprit des Européens avides d'argent qui a rendu possible de telles appropriations malhonnêtes.

Le fait d'évoquer une souffrance physique causée par les dents abîmées ainsi que des mâchoires pillées sans pouvoir se défendre est peut-être une manière d'exprimer une peur intime de perdre ses dents, ce qui, de façon plus générale, évoque la peur de perdre quelque chose de précieux, d'être dépossédé et de voir son corps se désintégrer.

7.1.2. Une hantise positive

Dans la nouvelle, le passé et le présent se chevauchent constamment, ce qui indique que le temps est envisagé dans une perspective maorie. Cinq périodes temporelles différentes sont mentionnées tour à tour. La première est celle d'une époque pré-coloniale sur l'île Rēkohu, une période qui s'étend du XVIème jusqu'à la fin du XVIIIème siècle. La deuxième période se réfère à un moment précis dans l'histoire néo-zélandaise : le massacre de la tribu moriori. Le texte fait allusion à des moments de la vie de Tommy Solomon, de la fin du XIXème jusqu'au début des années trente, ce qui constitue la troisième période (« […] it is the mid-1920s and he is a successful and wealthy farmer », « SHG », 112). Le narrateur se réfère ensuite à son enfance (« Some of the books I read when I was young [...] », « SHG », 108), la quatrième période, ainsi qu'à la période de ses découvertes au sujet de cette tribu (« I used to be fairly smug about the whole affair […] Then I learned [...] », « SHG », 116), la dernière période,

qui équivaut au présent de la narration.

Le texte passe d'une période à l'autre, ce qui les imbrique et les lie entre elles. Ensemble, les périodes qui se succèdent forment un continuum. On peut dire que ce tissage rend les démarcations entre le passé et le présent moins rigides. Cette souplesse temporelle est à mettre en rapport avec une conception maorie de la temporalité, telle que l'explique Keri Hulme dans une interview que nous avons déjà citée dans notre première partie.[571] Dans cette conception polynésienne du temps, le passé est devant et non derrière soi. Le vivant est traversé par le souffle des ancêtres, qu'il porte en lui. Ceci explique pourquoi, dans la tradition maorie, le fantôme n'est pas une figure du malaise. Pourtant, dans cette nouvelle, les présences spectrales viennent rappeler aux vivants un élément oublié de l'histoire officielle : le massacre des Moriori.

Le texte se concentre sur Tommy Solomon et sa tribu, mais également sur le fait qu'en Nouvelle-Zélande, le massacre des Moriori fut, au XXème siècle, ignoré par certains Maori : « Call them Ngāti [tribu] Nobody because for a long time they never admitted what they had done. […] They never admitted they were responsible for all that happened after » (« SHG », 107). De ce fait, le texte met au jour la transmission problématique d'une mémoire collective. Par exemple, les membres de la tribu Moriori qui ont été abattus ne sont plus identifiables aujourd'hui : « They remembered for many years the many dead until the living grew too few. Now we have lists, and piles of skulls with holes in the temples, and no way of knowing who was who » (« SHG », 111). L'extrait souligne l'échec dans la passation d'une mémoire commune : le nombre de Moriori a décliné sans que son histoire soit transmise au peu de survivants.

Si la tribu maorie n'admet pas que leurs ancêtres aient été responsables de la disparition des Moriori, cet événement réprimé devient propre à générer une hantise postcoloniale. Comme le rappellent Mélanie Joseph-Vilain et Judith Misrahi-Barak, c'est dans ce cas que le fantôme devient nécessaire, car il incarne la résurgence d'un événement qui s'est produit lors

571 Keri Hulme et Andrew Peek, « An Interview with Keri Hulme », New Literatures Review, Vol.20, (1990), p. 9 : « One of the vast difficulties which still hasn't been resolved between Maori and Pakeha is that we see time quite differently. We see the past before us. Our word for the past is mua, the time's in front of you. And the word for the future is muri, time's behind you and you go backwards into the future. And we don't see time as something that's rigid. You can condense it, you can interact with it, people who were long ago are still around now in a very real sense. They're not just ghosts, they're not just people you carry on your shoulders, they are there. They are you in fact. History for us is not dates. »

de la colonisation :

> Postcolonial ghosts often manifest the return of repressed/hidden events, which took place in the conflict-ridden context of colonization. […] Ghosts are liminal beings. They lie at the threshold between present and past, between life and death, between presence and absence, between the visible and the invisible, between here and there, between self and other. Their capacity to blur boundaries and to question dichotomies makes them apt figures to interrogate the postcolonial condition.[572]

Le titre du texte de Hulme, « Storehouse for the Hungry Ghosts », fait allusion à des fantômes. Ils ont faim, ce qui traduit leur mécontentement. Ils interviennent dans les rêves de Tommy Solomon, mais aussi, lorsqu'il se repose près des arbres sacrés.

Comme dans la tradition maorie, les ancêtres morioris ne disparaissent pas en mourant, mais sont toujours présents dans la vie quotidienne des membres vivants de leurs familles. La nouvelle de Keri Hulme fait référence à la spiritualité moriorie quand elle mentionne de petites figures gravées dans les troncs d'arbre, qui représentent les ancêtres dans l'au-delà.[573] Dans la nouvelle, Tommy Solomon se repose près de ces arbres : « He sat one night in a grove of kopi trees and watched the animated figures graven in the back begin to dance their names » (« SHG », 111). Cette référence aux croyances moriories indique que pour ce peuple, les ancêtres sont des présences perpétuelles qui ne sont pas perçues comme des intrusions. Elles nécessitent même une attention particulière, comme le suggère cet extrait :

> 'I am rich with good things and the poor ghosts
> shall not be sent
> empty away' (« SHG », 116)

Les fantômes qui ont faim ne doivent pas être ignorés, ni éconduits. Dans le texte, ils hantent aussi les rêves du narrateur : « 'Nothing human is alien to me', but when anything comes that close to home, the ghosts begin to stir and work like yeast in your dreams » (« SHG », 116). Les fantômes manifestent leur insatisfaction en s'introduisant pour remuer et fouiller (« stir ») les rêves comme le fait la levure (« yeast »). Lorsqu'il était plus jeune, le narrateur a lu des livres sur la tribu, notamment les livres d'histoire qui contenaient des

572 Mélanie Joseph-Vilain et Judith Misrahi-Barak, « Introduction », ibid., p. 16-8.

573 Voir: http://www.pataka.org.nz/wp-content/uploads/THE_MORIORI_11.pdf (Site consulté le 21/02/2016): « On Rekohu (Chatham Island) the kopi (karaka) groves are important places of spirituality in Moriori culture. They are places linking the past to the present and to the future. They are places of connection with karapuna (ancestors) and places of contemplation. The rokau momori (dendroglyphs) are carvings on living trees that represent karapuna in the after-life. »

informations au sujet de Tommy Solomon. Or pour lui, les livres ne sont pas une source de connaissances suffisante : « But the books never told me what he truly was. It takes dreams to tell you that » (« SHG », 108). Ainsi, les fantômes qui s'immiscent dans les rêves sont nécessaires pour attirer l'attention sur une autre version des faits.

Plus tard, en tant qu'adulte, le narrateur se rend compte qu'un flou existe autour de l'histoire des Moriori. Il apprend qu'un membre de sa famille éloignée était Moriori et que la tribu maorie à laquelle il appartient avait accepté des esclaves morioris dans les années 1840. À la recherche d'une vérité historique, il lit les recherches publiées dans l'ouvrage de l'historien néo-zélandais Michael King (1945-2004), que nous avons cité dans notre première partie et qui réhabilite le statut de la tribu, longtemps dénigré dans les manuels scolaires.[574] Dans une note à la fin du texte, le narrateur conseille donc l'ouvrage de King à son lecteur :

> If you are interested in reading more of the true, though hotly denied by many Māori, tragic story of the Moriori of the Chatham Islands, the book to go to is Moriori – A People Rediscovered, by Michael King, published Viking Penguin, 1989. (« SHG », 116)

Cette mise en lumière du massacre des Moriori rappelle que les Maori, peuple guerrier, étaient aussi des colonisateurs qui n'hésitaient pas à faire la guerre pour gagner des terres, comme les Européens. Ils ne se sont pas battus à armes égales contre les Moriori, peuple pacifique. Les fantômes entretiennent un lien entre le passé et le présent et participent à la révision d'un événement historique. Ils facilitent ainsi la transmission d'une mémoire collective, ce qui fait d'eux des figures nécessaires dans un contexte postcolonial. En ce sens, la nouvelle de Hulme offre un exemple de hantise positive, où les fantômes sont bienvenus.

En évoquant la nourriture, le texte dévoile une peur intime d'être empoisonné ou contaminé et en évoquant les dents, il fait allusion à la dépossession et à l'atteinte de l'intégrité du corps. Bien que le texte se concentre sur le peuple moriori, nous pensons que la

574 Imogen Neale, « Rewriting the History of Moriori », http://www.stuff.co.nz/national/4789044/Rewriting-the-history-of-Moriori (Site consulté le 08/02/2014) : « The Ministry of Education is rewriting New Zealand history in the school curriculum – altering what textbooks say about the Moriori. Generations of New Zealanders have grown up believing Moriori were an inferior, pre-Maori race driven from New Zealand to seek refuge in the Chatham Islands. In his 1989 book Moriori: A People Rediscovered, the late historian Michael King said four generations of New Zealanders were taught to vilify Moriori. […] The mythological history was perpetuated by the School Journal, a magazine-style series used in all New Zealand primary schools. King said the journal's account was demonstrably wrong, yet for 60-odd years it was lodged in the national imagination. »

hantise de la dépossession est une hantise maorie. Dans notre troisième chapitre, nous avons analysé un poème qui tentait de répondre à l'obsédante question « Where are your bones? » et nous avons dit que les réponses multiples traduisaient une inquiétude. Les ossements des ancêtres sont, dans ce poème, dispersés et introuvables, ce qui crée une rupture, car celui qui les cherche est coupé de ses racines. Nous pensons que l'angoisse de voir les crânes des ancêtres pillés de leurs dents rappelle cette crainte de perdre les liens avec les ossements des ancêtres, ce qui est, pour les Maori, l'une des pires pertes.[575] Néanmoins, le caractère bénéfique des fantômes apporte un côté positif à cette hantise. Les deux hantises sont une manière d'exprimer le trauma colonial.

Il existe aussi, chez Hulme, comme nous l'avons annoncé, une forme de gothique qui est caractérisée par un décalage avec le ton habituel des textes et un sens de l'humour néo-zélandais particulier, que nous allons aborder maintenant.

7.2. Spectres et chair animale dans « A Tally of the Souls of Sheep »

Dans la partie précédente, nous avons vu que l'empathie envers les insectes et les poissons est pratiquement inexistante chez les personnages des nouvelles de Hulme. En revanche, la sensibilité de l'humain envers la souffrance de l'animal est accrue lorsqu'il s'agit d'un animal terrestre. Prendre conscience du traitement inhumain envers les animaux dans les abattoirs peut provoquer un dégoût pour la production industrielle, comme l'indique Hulme dans une anecdote personnelle :

> I don't eat anything that has been through an abattoir – it's just a personal thing, it goes back to the time I was a television director, working on Country Calendar. We did an episode

575 Rappelons les propos de Keri Hulme recueillis dans l'article de Greg O'Brien, « Keri Hulme. Pure Tang of Coast », Moments of Invention: Portraits of Twenty one New Zealand Writers, Auckland, Heinemann Reed, 1988, p. 26 : « How could I feel cut off. My great-grandfather's bones are here. You are the product of a long, long line of people. There is always a relationship between you and your family and the earth itself. If you were cut off from those things, it would be worse than being dead. »

> covering the effects of new legislation on freezing works, which, naturally, involved filming inside them. I had never encountered mass animal fear before (and yes, I had seen animals slaughtered for food before then).[576]

La nouvelle « A Tally of the Souls of Sheep » fut écrite suite à cette expérience traumatisante. Considérée comme une sorte de conte d'horreur gothique par Ann-Mari Hedbäck (« a kind of gothic horror tale »[577]), elle est l'une des nouvelles de Hulme qui a suscité le plus de réactions de la part des critiques.[578] Cet intérêt s'explique peut-être par son originalité : la nouvelle est écrite sous la forme d'un script. Dans une interview donnée à Andrew Peek, Hulme raconte son expérience en tant qu'apprentie productrice et réalisatrice pour la télévision néo-zélandaise. Les vingt-deux actions qui composent l'histoire sont découpées en séquences et des notes informatives sont inscrites en marge du texte.

Le récit met en scène un couple et leurs deux enfants en vacances dans un petit village sur la côte. Suite à la découverte d'un chien affamé, la famille se rend compte que le village est désert. Le séjour des personnages hantés par des bruits étranges et troublés par la découverte de restes d'origine inconnue devient rapidement un cauchemar, qui s'intensifie lorsque les deux enfants disparaissent.

Comme Keri Hulme le confirme à Andrew Peek, cette nouvelle est une parodie de film d'épouvante : « "Tally" is emphatically a spoof. »[579] Il est donc important de prendre en compte le fait que le texte est de nature satirique, ce qui indique une prise de distance de l'auteure par rapport à la manière d'aborder la hantise que nous avons étudiée jusqu'à présent. De plus, le texte est également expérimental, de par sa forme morcelée, ce qui coïncide avec les images des crocs et de la mastication qui prévalent dans le texte (voir à la page 294). L'humain y découpe la viande et le poisson, puis avale. Le père contracte ses mâchoires, le chien vomit, le pêcheur-pirate apparaît et se cache, et les enfants disparaissent, comme expulsés du récit. Le texte se concentre ainsi sur les découpages du corps animal et humain.

576 Keri Hulme, « Surviving vs Living vs Thriving », Te Karaka 53, 2012, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka53.pdf (Site consulté le 23/03/2016).

577 Ann-Mari Hedbäck, « Keri Hulme: Scriptwriter and Storyteller », Defining New Idioms and Alternative Forms of Expression, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 145.

578 Voir aussi l'article de Heim, Otto et Anne Zimmermann. « Hu(l)man Medi(t)ations : Inter-Cultural Explorations in Keri Hulme's The Windeater / Te Kaihau », Australian and New Zealand Studies in Canada 8 (1992).

Et : Ann-Catherine Nabholz, « Animals in Keri Hulme's Te Kaihau / The Windeater: Reflections on Biocentric Egalitarianism », Commonwealth Essays and Studies 20 (1998), p. 49.

579 Keri Hulme et Andrew Peek. « An Interview with Keri Hulme », New Literatures Review 20, (1990), p. 6.

Malgré son apparente légèreté, il crée un malaise et va ainsi au-delà de la parodie du film d'épouvante. Au fond, le texte critique la brutalité envers les animaux, tués en masse, et illustre la façon dont le manque d'empathie exigé pour la production intensive a un impact négatif sur les rapports intimes entre humains.

7.2.1. Instaurer un climat inquiétant

La baie de Kaitangata est l'endroit idéal pour passer ses vacances et les habitants semblent être accueillants et heureux : « a sweetfaced white-haired lady », « a young couple frolic »[580]. Cependant, les premières lignes du texte décrivent un environnement inconnu et d'apparence hostile, voire dangereux pour l'humain. On peut noter dans cette description la première allusion aux crocs (« There, the Southern Alps rear in the near background. They are jagged fangs »[581]), ce qui contribue à faire naître une ambiance sinistre. Plus loin dans le texte, la chaîne de montagnes, qui rappelle la forme des dents, est à nouveau décrite :

> […] the sharp cruel white peaks of mountains.
> Woman: Isn't it pretty!
> Man: Yeah... bit toothy for comfort though. (« ATSS », 51)

Cet endroit ne semble en fait offrir aucun confort. Une fois arrivée à destination, la famille se rend compte que son logement est une petite cabane vétuste sans électricité ni matériel électro-ménager. Le lieu idyllique se transforme en décor de film d'horreur : « The story mischievously subverts the touristy stereotype used to promote New Zealand's South Island: the romantic ideal of being at one with nature ».[582]

La famille est composée du père, un équarrisseur (« freezing worker », « ATSS », 43), comme l'autre père de « The Knife and the Stone ». Il s'agit d'un métier assez commun en

580 Keri Hulme, « A Tally of the Souls of Sheep », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 60 : « Kaitangata Bay in bright broad daylight is a pleasant busy sort of place. »
Texte par la suite cité par l'abréviation « ATSS ».

581 Keri Hulme, « ATSS », p. 43 : « There, mussel-bearing rocks are swept by the boisterous Tasman, which is casual about snatching people with a swift white fist and bearing them off to the deeps. […] There, high cliffs and bluffs, and fascinatingly treacherous swamps abound. And the bush can be impenetrable. »

582 Otto Heim et Anne Zimmermann, « Hu(l)man Medi(t)ations: Inter-Cultural Explorations in Keri Hulme's The Windeater / Te Kaihau », ibid., p. 127.

Nouvelle-Zélande.[583] L'homme est décrit comme ayant l'habitude de se ronger les ongles (« chewing the nail of his left forefinger », « ATSS », 44), un détail qui fait à nouveau allusion à la mastication. Durant le trajet en voiture, il est visiblement tendu ; les muscles de ses mâchoires sont contractés : « his jaw muscles (which clench without, it seems, due reason) » (« ATSS », 44). Il est accompagné de sa femme et de ses deux enfants. Une des notes du script nous informe qu'aucun des quatre membres de la famille ne s'adresse à l'autre par son prénom. Ils ne sont pas nommés ce qui, d'une certaine manière, les rapproche de la masse anonyme et indistincte que représente un troupeau de moutons. D'ailleurs, pour Ann-Catherine Nabholz, les personnages ont davantage de caractéristiques animales qu'humaines.[584] Enfin, le cinquième personnage qui apparaît quand la famille se promène sur la plage est un vieil homme d'apparence mystérieuse, à l'œil masqué par un cache-œil noir : « An enigmatic pirate figure » (« ATSS », 44).

Lorsque la mère prépare les repas, les scènes décrites se concentrent uniquement sur la viande que la famille s'apprête à manger. Pour leur premier repas, la mère dépose des tranches de kiwi sur la viande, pour l'attendrir. Or, selon le père, la viande y perd en fermeté : « Man: Don't leave it too long. The last lot went like bloody jelly. No chew in it at all », (« ATSS », 49). Une autre fois, ce sont les différentes parties comestibles de l'animal découpés en morceaux qui sont détaillées : « The woman is cooking, cooking chops. They are middle loin chops, and some of them have clearly once been ribs. The woman is cooking rib-bones and breast muscles » (« ATSS », 53). Comme dans « The Knife and the Stone », la chair animale est découpée et préparée pour être mangée.

Dans la pièce principale, un détail est mis en lumière par la caméra : « A quick shot of a corner of the ceiling reveals many fly spots and a busy spider cocooning a victim and the odd swirl of cooked smoke » (« ATSS », 54). L'araignée qui s'empare de sa victime évoque le rapport prédateur / proie qui constitue l'un des thèmes de ce texte. De plus, l'exemple de l'araignée n'est pas sans rappeler une violence et une certaine cruauté dans la manière dont le

583 Voir : http://www.teara.govt.nz/en/occupational-structure/2/4 (Site consulté le 13/02/2015) : « The occupation of freezing worker has been a common one in New Zealand since the late 19th century. Although meat-processing technology has become more sophisticated, in the 2000s the tough job of pulling a sheep's skin from its carcass was still often carried out by hand. »

584 Ann-Catherine Nabholz, « Animals in Keri Hulme's Te Kaihau / The Windeater: Reflections on Biocentric Egalitarianism », ibid., p. 47 : « […] the protagonists exhibit far more resemblance with sheep than with human beings ».

prédateur s'empare de sa proie. Certaines araignées attendent patiemment leurs victimes avant de leur bondir dessus, de leur injecter une dose de venin paralysant et de les emprisonner activement dans leur toile alors que ces proies sont encore en vie. Ces détails contribuent à faire monter la tension qui s'intensifie avec l'épisode du chien abandonné.

Partie voir si un voisin aurait un congélateur dont la famille pourrait se servir pendant son séjour, la fillette revient en courant dans la cabane, paniquée après avoir vu un chien squelettique enchaîné. D'après elle, il meurt de faim, ce qui indique qu'il n'y a personne dans le voisinage. Pris de pitié pour la pauvre bête, le père et sa fille décident d'aller le nourrir.[585] En marge du texte, une note assure que les générations futures seront horrifiées par la manière dont l'humain traite les animaux.[586] Plus tard dans la semaine, la fillette retourne nourrir le chien, mais celui-ci a disparu :

> Girl: Nice food, dog! More nice food!
> There will be silence.
> The chain will be shown lying at full stretch, the padlock clipped onto the last link. There will be a line of dark pawprints leading away from the chain as though the dog had been worked hard and had gone on bleeding pads. The padprints will be visible because the dog has worn away all the grass. (« ATSS », 54)

Le chien serait parti en laissant des traces de pattes ensanglantées indiquant qu'il aurait été blessé. Le texte contient un réseau d'images qui font naître le dégoût : le sang, la chair et, comme dans « The Knife and the Stone » ; les entrailles. Plus loin, le script fait allusion aux restes de poissons récemment vidés, que la famille trouve lors d'une promenade sur la plage :

> Girl: Look! Hey look what we found! Guts!
> An excised liver, neatly tied up in a plastic bag. […]
> There are more innards, unbagged, along the shore. (« ATSS », 52)

Comme nous l'avons vu dans « The Knife and the Stone », les textures de certaines

585 Keri Hulme, « ATSS », p. 50 :
« Girl: There's a dog up there and he's starving!
Man (standing abruptly): Where?
Girl: The last house on the hill. He's under the watertank and he's chained and he's starving.
[…] Swift cut to fawning dog, jaws grinning ; tail in a flurry, ribs very visible. […] he is slavishly grateful for the chops the girl feeds him, gulps them, pukes eventually, and, being a dog, eats everything again. »

586 Keri Hulme, « ATSS », p. 50 : « *Future generations will think the hardware we use on animals vicious, much as we view slave shackles and chastity belts now. 'Cattle prods? Snaffle bits? Dog whips and chains?' They'll shudder, stare horrified at electric fences and docking instruments, and denounce us as inhuman. »

parties du corps de l'animal peuvent provoquer la répugnance. La chair animale ou humaine possède en effet une forte aptitude à révulser. La matière visqueuse est une texture qui est très souvent décrite dans les textes de Hulme, ce qui accroît cette répulsion. Après un découpage méthodique, il reste certains organes qui ne seront pas mangés, et qui, de ce fait, contribuent au sentiment de l'abject. Contrairement à ce que la famille pensait, cette trouvaille morbide indique la présence de l'humain dans les parages. Plus loin sur la plage, ils aperçoivent effectivement une silhouette qui est celle du mystérieux pêcheur-pirate à l'œil couvert. La mère tente de l'interpeller, mais il les ignore complètement.[587] Comme il est la seule personne croisée dans les alentours, le pirate est associé aux restes retrouvés sur la plage. À peine apparu, il disparaît en refusant de communiquer, ce qui nourrit l'inconfort grandissant des personnages.

À y regarder de plus près, des ossements se trouvent également parmi les entrailles :

> Woman (laughing uneasily): Those bits of sticks look like bones.
> Girl: They are bones. They've got knobs each end. […]
> On the other side of the fire, away from the family, towards the bluff, a dozen severed dogfish heads lie in a neat row.
> There are also a lot more guts, shining pinkly in the unexpected sun.
> But the bones, calcined and grey and ashy, the bones are long.
> Man: Pig bones.
> He is frowning.
> Man: Pig or something. (« ATSS », 52)

La longueur des os indique qu'il s'agit probablement d'ossements de porc. En fait, le père n'en est pas certain et sa remarque « Pig or something » laisse planer le doute. « Something » désigne quelque chose d'autre que des ossements de porc sans toutefois être plus précis quant à la nature de ces ossements. Ce flou lexical nourrit une incertitude et le lecteur / spectateur de cette scène peut penser qu'il s'agit des os du chien disparu, ou même, plus inquiétant, d'ossements humains.

Au total, quatre fins différentes sont proposées dans le script. La disparition des enfants est l'ultime horreur. Ils sont évacués du texte, puisqu'ils disparaissent littéralement sans laisser de traces : « Two lines of children's footprints, stark on the wet sand. They come to an

587 Keri Hulme, « ATSS », p. 53 :
« Woman: I beg you pardon, hello ?
The figure turns deliberately on its heels, striding with haste into Kaitangata Bay. »

abrupt stop, as though a straight-edged wave had erased them 3 seconds ago » (« ATSS », 57). Dans ce qui n'est en fait qu'une hallucination, la mère croit apercevoir ses enfants et le pêcheur-pirate. Le couple essaie ensuite de partir, mais se rend compte qu'une pièce du moteur de leur voiture a été enlevée. Comme une mouche empêtrée dans la toile d'araignée, le couple est pris au piège. La toute dernière image du texte est celle d'un pêcheur qui rappelle étrangement le pirate à l'œil couvert : « and although the fisherman has but one eye, it gazes brightly, benevolently, on the wide spread of the Tasman sea, and he licks his lips » (« ATSS », 60). Le geste indique qu'il vient de manger ou qu'il s'apprête à le faire. Avec toutes les allusions à la consommation de chair, animale ou humaine, cette image rappelle celle d'un prédateur qui se lèche les babines. Le pêcheur se réjouit-il à l'idée d'attraper des poissons, ou est-il celui qui a enlevé le chien, puis fait disparaître les enfants ?

Voyons maintenant comment la nouvelle offre un exemple d'incarnation spectrale, ce qui suggère que le corps animal continue de hanter malgré sa disparition et son démembrement.

7.2.2. Présences spectrales

Sur la route qui les mène dans la baie de Kaitangata, la famille a croisé un troupeau de moutons qui les oblige à s'arrêter quelques minutes. Cette action provoque un malaise chez le père, visible sur son visage grâce à un gros plan : « A closeup of his face reveals his jaw muscles tightening. His eyes close quickly » (« ATSS », 45). Pendant que le troupeau traverse la route, des images sordides apparaissent à l'écran :

> *sheep being flogged up the ramp to the sticking pens
> *a shiny steel hook hanging from a shiny steel band
> *a stuck sheep and a smiling butcher by its side
> *a shiny steel knife and a shiny sharpening steel across each other
> *a sheep, eyes tightly shut, hanging head down
> *a CU of a steel hook driven through a heel behind the tendon
> *a knot of freezing workers in their surgical whites clustered together: no-one is looking at the camera (« ATSS », 45-6)

On peut penser que ces visions d'horreur sont présentes à l'esprit du père, qui, rappelons-le, travaille dans les abattoirs. Un crochet qui sert à suspendre l'animal est

mentionné (qui rappelle le crochet dans « Hooks and Feelers »), ainsi que le couteau, qui sert à éviscérer l'animal. Le lecteur / spectateur est amené à ressentir plus de dégoût pour cette mise à mort que dans « The Knife and the Stone », car la compassion envers le mouton, un animal terrestre, est peut-être plus forte qu'envers l'animal marin, qui, une fois pêché, étouffe sans exprimer sa douleur. En marge, une note informe le lecteur que ce montage d'images sera ré-utilisé plusieurs fois dans le film. Ces effets spéciaux sont employés pour signifier que le père est hanté et que, même en vacances, il ne cesse de penser à son activité professionnelle. En plus de cet effet visuel, une bande son indique qu'une voix-fantôme est audible et qu'elle émane une nouvelle fois de l'esprit du père de famille : (« […] there is a phantom voice, which probably comes from the man's head because it is a masculine bass […] », « ATSS », 45).

Plus loin, une scène du script montre le couple en train d'essayer de s'endormir, une nuit dans la cabane. Pour trouver le sommeil, on peut se mettre à compter les moutons, ce qui peut expliquer l'origine du titre : « A Tally of the Souls of Sheep ». Or ici, la présence des moutons n'aide pas à trouver le repos, bien au contraire. Tous les moutons que le père a tués reviennent le hanter. Le vent et la pluie rappellent à l'homme qui écoute avec attention le bruit obsédant des sabots de moutons et des hurlements de chiens malheureux :

> It is as though a thousand sheep are being driven at a fast trot outside the bedroom window, their sharp little hooves staccato. […] There is a distant howling, a very distant clamour as though of miserable dogs (« ATSS », 51)

De plus, l'étrange voix-fantôme continue de le hanter.[588] Une action similaire se reproduit plus tard : « The sound of the sheep rushing past, just outside the room it seems, has overwhelmed all other sounds » (« ATSS », 55), sauf que cette fois, la femme entend également le martèlement des sabots contre le sol (« Her eyes are widely open. She is clearly listening to something too », « ATSS », 55). La hantise ne concerne plus seulement le père. Pour compléter cette atmosphère propre au film d'horreur, la bande-son fait à nouveau entendre la voix fantôme, qui explique le fonctionnement de l'abattoir, où l'un des collègues bouchers semble apparemment prendre plaisir à tuer :

> Phantom voice (quite softly, juste audible above the sheep-rustle): When the hooter goes the killing stops. The quiet is eerie: no bleating just my mate caressing/the steel to his knife 'See

588 Keri Hulme, « ATSS », p. 51 : « Phantom Voice: / Do not draw your breath too deeply. / Blood bubbles through the air. »

it shine? crooning through the teabreak crooning to that blade 'See it shine?' (« ATSS », 55)

Le lendemain, le père sort pour observer la route près de la cabane, là d'où sont venus les bruits de la veille. Contre toute attente, aucune trace de moutons n'apparaît (« There is not a sheep dropping in sight », « ATSS », 56), ce qui laisse penser que l'action ne s'est pas réellement produite. À travers ce personnage hanté qui travaille dans les abattoirs, on peut supposer que l'auteure critique les conditions de travail et le traitement des animaux qui lui ont semblé inhumains lors de sa visite des abattoirs, mentionnée plus haut. Rappelons que Hulme avait visité des abattoirs dans le but de montrer les effets de nouvelles législations sur ces entreprises. On peut dire que le texte dénonce la rupture du lien entre l'humain et l'animal qu'entraînent les injonctions de la production de masse. En effet, la production intensive exige de mettre de côté l'empathie et la compassion pour l'animal afin de travailler toujours plus rapidement, ce qui a des conséquences négatives sur les rapports intimes de l'humain, comme nous allons le voir maintenant.

Une peur intime anime non seulement le père mais aussi la mère, et concerne la consommation, au sens figuré, de l'autre. Perdre son identité au contact de l'autre génère une angoisse dans le couple.[589] L'homme exerce une profession qui exige d'effacer toute trace de sensibilité et de pitié pour l'animal, ce qui pourrait réduire sa capacité à la compassion dans son interaction avec l'humain. La femme au foyer, elle, ne semble pas épanouie (« Her body is stiff and she believes it to be a rather messy casing for her soul », « ATSS », 44). Abattus suite à la disparition de leurs enfants, tous les deux semblent perdre leur capacité à réfléchir et à agir.[590] On peut dire qu'ils ressemblent alors aux moutons, animaux grégaires que l'on associe à la passivité, au consentement apathique et à la masse.

589 Otto Heim et Anne Zimmermann, qui ont consacré un article à l'étude de plusieurs nouvelles du recueil Te Kaihau / The Windeater, ont aussi remarqué que la nourriture est omniprésente dans le recueil, ils rappellent que dans la culture polynésienne pré-coloniale, il existe tout un réseau de connections symboliques entre l'acte de manger, l'acte sexuel et la mort. Selon eux, les trois motifs s'entre-mêlent dans la nouvelle de Hulme :

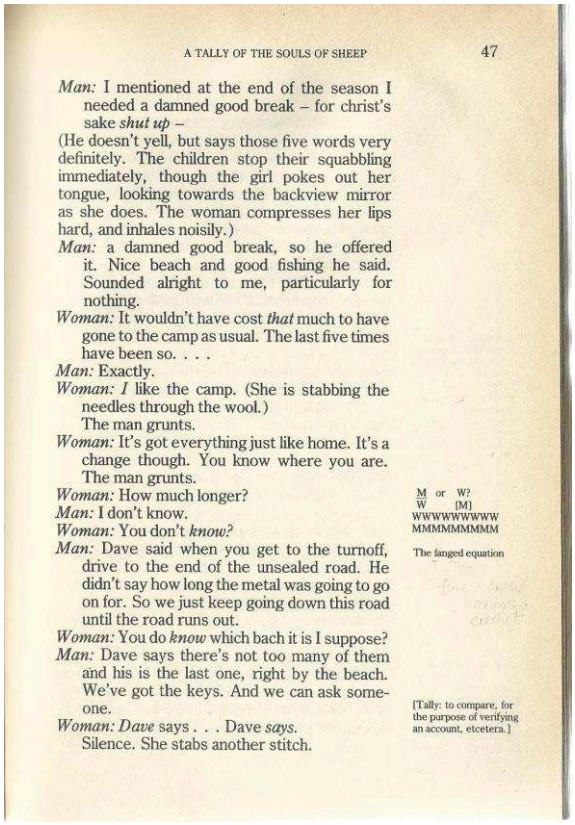
Otto Heim et Anne Zimmermann, ibid., p. 127 : « […] "A Tally of the Souls of Sheep" also weaves together the different threads of the image of eating (food, sexuality, knowledge, death) into a story haunted by an impending threat of cannibalism. […] The image of teeth and jaws that pervades the story structures the relationships between the characters and with the natural environment: the law of eating and being eaten, a particular form of utu, governs this world. […] The relationship between the man and the woman seems to be similarly threatened by mutual consumption. »

590 Keri Hulme, « ATSS », p. 59-60 : « The man and the woman are sitting either side of the kitchen-livingroom table. […] His lips are slack and his eyes are downcast. The woman is trembling. »

Dans le texte, la crainte que l'un consomme l'autre apparaît lors du trajet à l'aller, pendant lequel le père et la mère ne semblent pas être en accord avec le choix de la destination de vacances. Ils en discutent pendant que la mère tricote (« The woman is knitting viciously », « ATSS », 46). Au bout d'un moment, le père s'énerve et lui coupe la parole :

> Woman: Yet he lends you his bach for nothing and
> Man: I mentioned at the end of the season I needed a damned good break – for Christ's sake shut up -
> (He doesn't yell, but says those five words very definitly. […]
> Woman: I like the camp. (She is stabbing the needles through the wool. (« ATSS », 46-7)

La mère plante ses aiguilles dans la laine de mouton, comme si, par substitution, elle aussi tuait l'animal. Sur la page du script qui retranscrit ce dialogue figure également, en marge du texte, les lettres M (« man ») et W (« woman ») en majuscules :



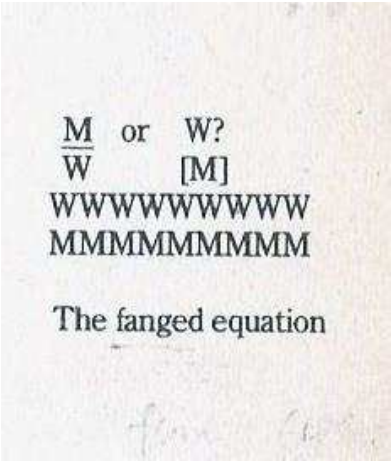
A TALLY OF THE SOULS OF SHEEP 47

Man: I mentioned at the end of the season I needed a damned good break – for christ's sake *shut up* –
(He doesn't yell, but says those five words very definitely. The children stop their squabbling immediately, though the girl pokes out her tongue, looking towards the backview mirror as she does. The woman compresses her lips hard, and inhales noisily.)
Man: a damned good break, so he offered it. Nice beach and good fishing he said. Sounded alright to me, particularly for nothing.
Woman: It wouldn't have cost *that* much to have gone to the camp as usual. The last five times have been so. . . .
Man: Exactly.
Woman: I like the camp. (She is stabbing the needles through the wool.)
The man grunts.
Woman: It's got everything just like home. It's a change though. You know where you are.
The man grunts.
Woman: How much longer?
Man: I don't know.
Woman: You don't *know?*
Man: Dave said when you get to the turnoff, drive to the end of the unsealed road. He didn't say how long the metal was going to go on for. So we just keep going down this road until the road runs out.
Woman: You do *know* which bach it is I suppose?
Man: Dave says there's not too many of them and his is the last one, right by the beach. We've got the keys. And we can ask someone.
Woman: Dave says . . . Dave *says.*
Silence. She stabs another stitch.

M or W?
W [M]
WWWWWWWWW
MMMMMMMMM

The fanged equation

[Tally: to compare, for the purpose of verifying an account, etcetera.]



M or W?
W [M]
WWWWWWWWW
MMMMMMMMM

The fanged equation

Pour Otto Heim et Anne Zimmermann, ces lettres sont symboliques de leur relation : « In the margins of the text, their relationship is anagrammatically represented as two rows of

teeth [...] ».[591] La disposition typographique contribue à l'atmosphère angoissante du texte. En brossant le portrait de ce couple qui semble pétrifié et dans l'incapacité de s'entendre, le texte suggère peut-être que la répression violente de la compassion pour les animaux conduits à l'abattoir dans des conditions inhumaines a un impact négatif sur le rapport intime du couple. Le traitement insensible des moutons qu'exige le travail à la chaîne déteint sur le rapport de ce couple, et le texte va peut-être jusqu'à dire qu'à cause de cette obligation à produire de façon massive et sans état d'âme, ils perdent une partie de leur humanité.

Le texte est finalement plus qu'une parodie d'un film d'épouvante. Il semble dénoncer la brutalité envers les animaux, tués en masse, et suggérer que le peu de considération et le manque d'empathie exigés de la production intensive peuvent se retrouver dans les rapports intimes et familiaux entre humains. Comme nous l'avons déjà dit, le spectral s'incarne dans la nourriture. Avec « A Tally of the Souls of Sheep », nous avons donné un exemple de cette présence et de cette incarnation dans la chair. Voyons maintenant comment la chair d'origine marine, qui parfois se change en matière visqueuse, entretient la hantise et témoigne d'un humour aigre présent dans l'écriture de Keri Hulme.

7.3. Quand la nature échappe à ses propres normes[592]

7.3.1. Le fantastique naturel

Stonefish est le titre du deuxième recueil de nouvelles de Keri Hulme. Ce recueil s'ouvre avec un poème composé de trois strophes et se clôt sur un autre poème, plus long, composé d'une conversation avec des enfants : « Telling How the Stonefish Swims ». Les deux poèmes ont pour sujet le stonefish, qui est à la fois un poisson-pierre et une pierre-poisson. Ainsi, le texte fait référence à l'animal et au minéral et la distinction entre les deux

591 Otto Heim et Anne Zimmermann, ibid., p. 127.

592 Roger Caillois, « Structure du monde », Méduse et Cie, 1960, dans *Œuvres*, in D. Rabourdin (ed.), Paris, Gallimard, 2008, p. 570 : « Dans ces conditions, il est assurément utile d'essayer de définir comment la nature inerte ou vivante peut donner l'impression d'échapper à ses propres normes et même de les moquer effrontément. »

est volontairement difficile à faire. Pour Melanie Otto, le stonefish est d'abord un poisson avant d'être le synonyme de la pierre de jade,[593] tandis que pour Bernard Gadd, il peut se comprendre soit comme un fossile d'animal, soit comme la pierre de jade, considérée dans la mythologie maorie comme une pierre qui nage. Selon Gadd, il est pour Keri Hulme une manière d'inviter son lecteur à regarder au-delà des apparences et à se rendre compte que l'humain est lié à tout ce qui vit.[594] Effectivement, comme l'écrit Hulme dans une nouvelle du recueil : « one: everything that is, is interconnected ».[595] Dans cette perspective, la matière est considérée davantage comme une forme animée que dans la pensée occidentale, peut-être pour se rapprocher au plus près du système de pensée maori, et y adhérer. Comme Melanie Otto et Bernard Gadd, nous pensons que le mot stonefish revêt en effet plusieurs sens, mais surtout, qu'il provoque un sentiment d'inquiétante étrangeté sur lequel se fonde la hantise dans l'écriture de Hulme.

En Nouvelle-Zélande, la pierre de jade (« greenstone » en anglais et « pounamu » en maori) fait partie des pierres précieuses très prisées par les Maori pour leur valeur spirituelle. Symbole de statut social et de pouvoir, elle était utilisée pour orner les habits, les bijoux et les outils. Lorsqu'elle est transmise de génération en génération, elle établit un lien entre les ancêtres et le présent :

> you smile at my rocks
> but I murmur opals; you
> say ancestors and I breathe,
> Bones - [596]

On peut dire que l'esprit des ancêtres s'incarne dans ces pierres précieuses, et qu'elles sont une représentation pérenne de leur souvenir. Plus que de simples objets inanimés, les pierres de jade de Nouvelle-Zélande se transmettent avec la mémoire des ancêtres. Comme le

593 Melanie Otto, « Pictures of the floating world: Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », op. cit., p. 174 : « First, a stonefish is a venomous tropical fish. In the collection, it is also a synonym for New Zealand jade or greenstone (pounamu or poenamu in Maori). According to myth, greenstone was once alive [...] »

594 Bernard Gadd, « Stonefish Review », World Literature Today, Vol.67, No.2 (1993), p. 452 : « The poems are about the Stonefish, interpretable as animal fossils or as New Zealand jade called greenstone (pounamu), considered in myth “a stone that once swam / ancient seas.” The book’s cover has a photo of a greenstone boulder awash. It's a good symbol for Hulme’s concern that we must look beyond the surface, the event, the current interaction with someone, and note where things/people come from, where present things may move toward within a universal interconnectedness. »

595 Keri Hulme, « TPP », p. 30.

596 Keri Hulme, Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 1.

dit Roger Caillois dans une interview donnée à Daniel Lander, la pierre est la matière première qui évoque les origines : « Le monde a commencé avec les pierres. […] La pierre a précédé l'eau et le feu ».[597] Nous avons choisi de faire appel à la conception de la pierre de Roger Caillois, car même si elle est issue d'une pensée occidentale, elle pourrait peut-être se rapprocher du rapport spirituel des Maori à la pierre de jade.

Caillois rappelle que la pierre est une image de la permanence. Même si elle s'use, elle dégage le sentiment du temps. Pour lui, l'observation de la pierre place l'humain en position de rêveur. En effet, l'humain possède la faculté d'interpréter des dessins sur les pierres grâce à son imagination, qui est infinie.[598] Les images lues sur les pierres deviennent ainsi le résultat d'une invention conjuguée de la nature et de l'humain. Caillois parle d'une collaboration, d'une connivence de l'humain et de la nature dans la lecture des pierres. Comme il a pu le dire dans son ouvrage consacré aux pierres, la pierre fascine parce qu'elle stimule l'imagination de l'humain, qui trouve dans sa forme, sa couleur et dans ses irrégularités une ressemblance parfois frappante avec un autre élément de la nature.[599] L'apparition d'une « réalité étrangère »[600] inscrite dans la pierre peut provoquer une manifestation de ce qu'il a nommé le « fantastique naturel » :

> De pareilles aberrations [des formes et des couleurs de certaines pierres] exercent sur l'homme une fascination privilégiée. Elles lui apparaissent comme les manifestations par excellence de ce que j'ai cru pouvoir nommer fantastique naturel.[601]

Selon Caillois, le fantastique apparaît « comme la rupture d'un ordre naturel, tenu pour imperturbable ».[602] Au sein d'un cadre réaliste, un effet fantastique (pas seulement le

---

597 Voir http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPF87007364/roger-caillois-la-passion-des-pierres.fr.html (Vidéo consultée le 18/02/15).

598 Roger Caillois. L'écriture des pierres. Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970, p. 95 : « La vision que l'œil enregistre est toujours pauvre et incertaine. L'imagination l'enrichit et la complète, avec les trésors du souvenir, du savoir, avec tout ce qui laissent à sa discrétion l'expérience, la culture et l'histoire, sans compter ce que, d'elle-même, au besoin, elle invente ou elle rêve. »

599 Roger Caillois, ibid., p. 9 : « De tout temps, on a recherché non seulement les pierres précieuses, mais aussi les pierres curieuses, celles qui attirent l'attention par quelque anomalie de leur forme ou par quelque bizarrerie significative de dessin et de couleur. Presque toujours, il s'agit d'une ressemblance inattendue, improbable et pourtant naturelle, qui provoque la fascination. De toute façon, les pierres possèdent on ne sait quoi de grave, de fixe et d'extrême, d'impérissable ou de déjà péri. »

600 Roger Caillois, ibid., p. 13 : « La beauté nouvelle dépend beaucoup plus des altérations étranges de la nature du corps sous l'influence de dépôts métalliques ou autres, ou de la forme acquise par l'effet de l'érosion ou d'une heureuse rupture. Un dessin apparaît, ou un profil insolite. Le rêveur se plaît à y reconnaître le calque imprévisible et, à cette place, étonnant, presque scandaleux, d'une réalité étrangère. »

601 Roger Caillois, ibid., p. 101.

602 Roger Caillois, « Structure du monde », ibid., p. 569.

fantastique naturel) opère « une déchirure maligne des lois en vigueur ».[603] Le fantastique naturel est une version du fantastique qui concerne les éléments de la nature. Il se manifeste quand la nature donne le sentiment d'avoir changé trop subitement :

> La nature donne alors l'illusion qu'elle froisse son immuable ordonnance. Elle ménage en sa trame des traverses, des courts-circuits déroutants, toutes sortes de rappels inattendus, qui paraissent le fait d'une hallucination. La tranquille et lente ramification des règnes et des embranchements, des classes, des ordres et des familles, des genres, des espèces et de leurs menues variétés s'en trouve bouleversée. Le fantastique, jusque dans la matière inanimée, déploie ses fastes et ses avertissements.[604]

Nous pensons que le stonefish de Hulme est propre à générer un effet proche de celui de fantastique naturel de Caillois, comme nous allons le voir.[605] On trouve un premier exemple de cet effet dans « Telling How The Stonefish Swims », le poème qui clôt Stonefish. Hulme y fait allusion à des personnages d'une légende polynésienne. À Hawaiki, terre d'origine des Maori, Ngahue était le propriétaire d'un poisson nommé Poutini, la pierre de jade, et Hine-tua-hoanga possèdait Waiapu, une autre pierre moins rayonnante que Poutini. Tous les deux laissaient leurs pierres nager dans l'océan, jusqu'à ce qu'Hine-tua-hoanga, jalouse du poisson de Ngahue, le chasse, lui et Poutini, d'Hawaiki. Ils nagèrent ainsi jusqu'à la Nouvelle-Zélande, où Poutini devint une pierre.[606] Dans le texte de Hulme, Poutini, plein de rancune, attend le bon moment pour se venger (« utu ») :

> we know the end: lucent stones, tools and jewels
> that the olds insisted were fish at first -
> and Poutini? Some say he stills swims the wild man-sea
> kaitiaki of all seabeings as well as greenstone guardian
> but I fear he has hauled inland and now
> supposedly fossil, he pauses in the strata
> wanting utu brooding with centuryslow grief
> alone alone alone[607]

---

603 Roger Caillois, ibid., p. 575.

604 Roger Caillois, ibid. p. 577.

605 Il faut comprendre que les deux effets, celui de Caillois et celui de Hulme, apparaissent dans deux cadres de référence différents. Comme sa conception des pierres, la notion de fantastique naturel de Roger Caillois a été pensée dans un contexte occidental, tandis que dans l'écriture de Hulme, il existe un univers où les vivants et les esprits se côtoient constamment. Ce monde correspond davantage au mode de pensée maori. Toutefois, nous parlerons de fantastique naturel chez Hulme pour décrire un effet qui provoque le même sentiment d'inquiétante étrangeté que chez Caillois. Chez Hulme, cet effet s'allie aux formes de gothiques pakeha et maori que nous avons vues jusqu'à présent pour amplifier la hantise du texte.

606 Margaret Orbell, A Concise Encyclopedia of Maori Myth and Legend, ibid., p. 109 : « The usual explanation for the origin of greenstone is that Ngahue and his pet fish Poutini were chased from Hawaiki to Aotearoa by their enemy Hine-tua-hoanga, and that in this country, the fish turned into greenstone. »

607 Keri Hulme, « Telling How The Stonefish Swims », Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 233.

Poutini serait donc bien vivant et attendrait patiemment son heure. Dans ce poème, Hulme propose une version sombre de la légende maorie afin de faire naître une inquiétude propre au fantastique naturel que décrit Caillois. L'image des ancêtres et des esprits bienveillants est détournée, ce qui indique une prise de distance vis-à-vis de la tradition maorie. Hulme s'interroge sur les conséquences de cet esprit vengeur qui s'incarnerait dans la pierre de jade, censée représenter la force et la sagesse bienveillante des ancêtres.

La description du poisson-pierre offre un deuxième exemple du fantastique naturel. Dans le recueil, le mot stonefish est polysémique et différentes connotations y sont attachées. Le danger qui émane du stonefish est d'autant plus grand lorsque le mot désigne le poisson-pierre. Poisson de la famille des scorpaenidae, il est connu pour être l'un des poissons les plus venimeux au monde. Sa nageoire dorsale possède treize épines chargées de venin, suffisamment longues et pointues pour percer une semelle en caoutchouc. La douleur provoquée par une piqûre peut, dans certains cas, provoquer un arrêt cardiaque et entraîner la mort. Le corps boursouflé et la peau grumeleuse d'une couleur brunâtre et / ou violette du poisson lui permettent de se fondre aisément dans le décor.[608] Comme l'indique Hulme, c'est là son atout majeur :

> blending is a stonefish forte:
> deceptively marbled and fringed and warted and half-buried
> in sand
> it waits, motionless.[609]

Il y a des espèces animales dont il ne vaut mieux pas croiser la route et ce poisson extrêmement dangereux qui, par mimétisme, se fait passer pour une pierre, en fait partie. En

608 Voir: http://www.discip.ac-caen.fr/svt/pages/resloc/cite_mer/poisson_pierre.pdf (Site consulté le 21/02/2015) : « Son épiderme, dépourvu d'écailles, est couvert d'un grand nombre de verrues et d'une couche visqueuse qui retient les particules rocheuses et de petites algues. Il se pare ainsi de couleurs qui le confondent avec son environnement pour échapper aux prédateurs mais également pour surprendre ses proies. De nature nonchalante, il reste immobile des heures, dans des eaux peu profondes sur des fonds rocheux ou sableux et peut parfois s'enterrer dans le sable. »

609 Keri Hulme, « Telling How The Stonefish Swims », ibid., p. 232 :
« Some stonefish venom has a pH of 6 and some is faintly blue
and some an opalescent clarity turning cloudy when the fish
is dead
and all of it causes excruciating pain and can kill -
most things avoid stonefish when
they can see them – »

même temps, ses capacités d'imitation en font une créature fascinante. La ressemblance entre ce poisson et la pierre est à la source d'un effet fantastique tel que le conçoit Caillois :

> De la même façon, un arbre, une fleur […] un poisson, un oiseau, un saurien peuvent être dits fantastiques, encore qu'ils soient des produits de la nature, si leur aspect surprend, déroute ou inquiète, au point qu'ils ne paraissent pas pouvoir être ce qu'ils sont. Dans ces conditions, il est assurément utile d'essayer de définir comment la nature inerte ou vivante peut donner l'impression d'échapper à ses propres normes et même de les moquer effrontément.[610]

L'aspect du poisson-pierre déroute et piège, car il n'est pas ce qu'il semble être vraiment. De ce fait, il provoque un sentiment d'inquiétude. Sa monstruosité révèle que la nature semble échapper à ses propres normes, pour reprendre les termes de Caillois. Keri Hulme présente des pierres dans lesquelles les esprits s'incarnent et des poissons qui, au contraire, se changent en pierre et se figent pour se camoufler. Ici, il n'y a pas seulement le poisson qui, pour accroître ses chances de survie, se fige comme la pierre, mais les esprits qui s'incarnent dans les pierres pour, à l'inverse, les rendre mouvantes. L'auteure semble ainsi indiquer qu'il faut rester vigilant face aux changements de la nature, car l'ordre des choses peut s'inverser. En présentant les esprits incarnés dans la pierre, elle invite à penser différemment les normes de la nature, qui reste mystérieuse, voire, inquiétante.

Incarnés dans les poissons et les crustacés, des esprits malveillants prolifèrent, mutent et changent de formes. Leurs effets, difficiles à anticiper, ont un impact à l'intérieur du corps de l'humain qui les ingère sans se soucier de ce que peuvent contenir ces créatures marines. Avec l'exemple du stonefish, le fantastique naturel contribue à accroître le sentiment d'inquiétante étrangeté, mais nous verrons dans le prochain chapitre une autre forme du fantastique qui n'a pas pour effet de générer une hantise. Avant cela, nous allons voir que la multiplication des descriptions de la matière visqueuse est une autre manière de matérialiser la présence des esprits qui hantent l'humain. Toutefois, cette hantise est abordée sur un ton proche du second degré, car la présence de cette matière spongieuse provoque un sentiment de saturation et illustre à nouveau la manière dont l'auteure présente une nature sortie de ses normes.

---

610 Roger Caillois, « Structure du monde », ibid., p. 570.
Caillois donne l'exemple du fulgore, p. 571 : « Pour le fulgore, l'élément déconcertant vient de la présence d'un masque creux et saugrenu, à l'image de la gueule d'un animal dont son porteur volant diffère par tout le reste et avec lequel jusqu'à sa taille empêche qu'il soit confondu. La ressemblance stupéfie et paraît inexplicable, dans la mesure justement où elle est précise, frappante et, en même temps inutile. »

7.3.2. De l'inquiétant au grotesque dans « King Bait »

La nourriture d'origine animale la plus souvent mentionnée dans les textes de Hulme provient des créatures de la mer. Prenant forme dans les poissons et les crustacés, les esprits prolifèrent et mutent de façon incontrôlable. La hantise que génère la chair marine est traitée de façon décalée, voire, exagérée, ce qui indique la capacité de l'auteure à faire preuve d'auto-dérision. Les textes révèlent l'étrange sens de l'humour typiquement néo-zélandais que Hulme dit vouloir explorer dans ses textes :

> I want to […] explore why we (Maori & Pakeha) have developed a very curious type of humor which not many other people in the world understand, like, or appreciate and which is a steel-sheathed nerve I want to hide inside.[611]

Dans un article paru dans le magazine Te Karaka, Keri Hulme indique qu'elle pratique la pêche à la blanchaille (« whitebait »[612], et « inaka » en maori) sur les rives du lagon depuis son installation à Okarito, c'est-à-dire depuis plus de quarante ans.[613] Comme elle a pu le dire dans un autre article paru en 2008, il s'agit pour elle d'une activité essentielle, d'un jeu sérieux et hasardeux dans lequel elle excelle : « It's a game I know, love, draw energy from, give energy to, and relish. It is one of the great matters of my life, and, while I call it a game, I do not take it lightly – All real games are matter of life and death ».[614] Ce qui est intéressant, c'est le caractère imprévisible de chaque partie de pêche. Malgré la technique et l'expérience nécessaire à cette pratique, une part importante est laissée au hasard : « All fishing is a chancy game ».[615] Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la pêche n'est pas une activité ennuyeuse, car on ne peut jamais vraiment savoir ce que la nature réserve.

Hulme indique que la blanchaille est un petit poisson présent dans la région d'Okarito

611 Richard Corballis, « Keri Hulme Biography - Keri Hulme Comments: », http://biography.jrank.org/pages/4445/Hulme-Keri.html (Site consulté le 14/05/2015).
612 Le terme « whitebait », traduit par blanchaille en français, désigne un petit poisson translucide de la famille des galaxiidae dont la chair tendre sert d'appât aux plus gros poissons. Comme le saumon, il naît dans les rivières, migre dans l'océan puis refait le voyage dans le sens inverse.
613 Keri Hulme, « Time to find a quiet river bank », Te Karaka 56, 2012, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka56.pdf (Site consulté le 14/04/2016), p. 5 : « I have baited for 42 years. »
614 Keri Hulme, « The Game of fish, and fishing », Te Karaka 41, 2008, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka41.pdf (Site consulté le 14/04/2016).
615 Keri Hulme, ibid.

depuis des millénaires,[616] et pour elle, la pratique assidue de cette forme de pêche traditionnelle (et non industrielle) est une manière de créer un lien entre le passé et le présent. Par ailleurs, elle donne une recette d'omelette à la blanchaille dans les deux articles mentionnés ci-dessus. Des recettes sont incluses dans d'autres de ses textes, ce qui pourrait être une façon pour l'auteure de transmettre un savoir-faire qui provient des ancêtres. C'est également ainsi que Carol Dawber interprète les nombreuses références aux crustacés dans son œuvre : « […] in each of her collections links are made between past and present, the ancestors and the living; almost always carefully-prepared food, and in particular seafood, is part of the link ».[617]

La pêche et son caractère imprévisible se retrouvent dans l'univers fictif de Hulme, comme dans la nouvelle « King Bait », extraite du recueil Te kaihau / The Windeater. Récemment installé sur la côte, le narrateur de cette courte nouvelle raconte un événement mystérieux qui s'est produit lors de la saison de pêche à la blanchaille. Comme le veut la tradition, tous les habitants de la côte vont à la rivière pêcher les poissons qui nagent en direction de l'océan. Dans le passé, cet appât a été associé à l'esprit de la mer :

> The whitebait:
> as though the spirit of waters
> were moving.[618]

Pour le narrateur, ce haïku n'a aujourd'hui aucun autre intérêt que celui d'amadouer les touristes : « The haiku was just a pleasant poetic fancy, blind-dragging was peculiar terminology and the great runs – well, myths of the past, a nice concept to beguile the tourists » (« KB », 38). Derrière cette remarque, on peut voir un regard critique porté sur le discours touristique commercial qui récupère certains éléments mythologiques.

Un matin, alors que tous les habitants se sont précipités sur la rivière pour pêcher, une

616 Keri Hulme, ibid. : « The 'bait (and the eels) have been migrating back in for millennia. »

617 Carol Dawber, « Keri Hulme : 1947- », ibid., p. 208-9.
Elle poursuit : « Hulme's raw material is on the coastal fringe; more than any other Coast writer she knows how paua should be prepared, she knows the tiny blue eyes of live scallops, the kina roes and fat rich mussels in their black shells; her work is full of recipes, fishing tips, respectful interchanges with other species (as when she tells in careful detail how a hen trout bravely fought her hook and was released again). »

618 Keri Hulme, « King Bait », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 37.
Texte par la suite cité par l'abréviation « KB ».

chose inexplicable se produit : les poissons se laissent prendre dans les filets des pêcheurs sans se débattre.[619] Tout le monde cesse de pêcher, sauf un homme qui, avide de profit, continue frénétiquement d'amasser le plus de poissons possible. Perdant l'équilibre, il tombe dans la rivière, englouti par le flot. C'est à ce moment que la chose étrange se produit. La rivière s'est tellement remplie de poissons que l'on ne distingue plus l'eau et, sous les yeux ébahis de la foule, un énorme poisson d'environ trois mètres de long se fraie un chemin parmi les petits poissons :

> We disagreed how big today. Ten or maybe twelve feet of lighted perfection. Clear as the most clear water, except for the fine line of black speckling on his sides, and the slender dark-drawn rays of his four fins and tail […] and the eyes, the great silver eyes, intensely circled black centers, burnished globes on the inward side of his head. They reflect neither intelligence nor love, nor malignity, but show forth pure being. Summation. A complete benign magnificence. [...]
> King Bait. (« KB », 41)

Face au Roi de la blanchaille, le narrateur indique qu'il s'agit de l'esprit des eaux (« spirits of waters »), faisant ainsi à nouveau référence au haïku cité plus haut. On pourrait penser qu'avec cette allusion à une légende maorie, le texte aurait pour objectif d'établir un lien entre le passé mythologique maori et le présent. L'activité annuelle serait une autre manière de préserver une tradition côtière dans un esprit convivial[620] qui renforce les liens entre les habitants. Or, dans cette nouvelle, l'épisode surnaturel est accompagné d'un certain nombre d'éléments qui assombrissent son caractère extraordinaire et provoquent une saturation, comme nous allons le voir. Cet événement étrange, décrit comme quelque chose qui dépasse l'entendement humain, suscite une part d'horreur.

Pour accroître les sentiments d'incompréhension et de confusion ressentis par le narrateur, les termes relatifs à l'étrangeté apparaissent à de multiples reprises. Par exemple, les mots « strangeness », « mystery »[621] sont employés une fois chacun, « peculiar » deux fois et le mot « strange » apparaît quatre fois, notamment pour décrire l'événement : « A very strange thing happened yesterday, twenty to nine under Cobden bridge; a strange, a horrible,

619 Keri Hulme, « KB », p. 40 : « But the bait, contrary to the normal lively whipping efforts to get out of the net and into the river, lie there like a sacrifice, and peacefully begin to die. »
620 Keri Hulme, « KB », p. 37 : « The Coast becomes a joyous place, the Coaster a contented being. », ou encore, p. 38 : « Happy faces all around, reflecting my smug grin. »
621 Keri Hulme, « KB », p. 37 : « Here I am, wound round in a welter of words, with a mystery on my hands, and very uncertain what to say about it. »

a holy thing » (« KB », 38). Dans la tradition maorie, il est courant d'attribuer à certains poissons des valeurs spirituelles, comme nous l'avons vu. Ici, associer le poisson à quelque chose d'à la fois horrible et sacré provoque un contraste étonnant, car inhabituel.

Dans la description du roi-poisson, l'attention se porte sur les yeux, qui, à cause de la transparence de la chair de l'animal, ressortent de manière frappante (« and the eyes, the great silver eyes, intensely circled black centers, burnished globes on the inward side of his head », « KB », 41). Lorsque le narrateur propose sa version de l'omelette à la blanchaille, le texte insiste également sur les yeux des poissons : « […] stir vigorously until fish and egg is a viscous froth full of strange little eyes » (« KB », 37-8). Les yeux sont étranges pour le narrateur, peut-être comme si, d'une certaine manière, l'esprit du roi-poisson s'incarnait dans tous les petits yeux. Multipliés par centaines, les yeux deviennent inquiétants. Le texte fait à nouveau allusion aux yeux des poissons lorsqu'ils croustillent sous la dent : « the crunching little eyes » (« KB », 38) et lors de la chute de l'homme dans une mousse d'yeux : « into the froth of eyes » (« KB », 40). La blanchaille, ce petit poisson délicieux, perd son caractère familier, car la vision de milliers d'yeux n'est pas rassurante.

En plus des yeux, le texte décrit une espèce de mousse animée, une version de la matière visqueuse et de l'abject qui revient de nombreuses fois dans les textes de Hulme : « a viscous froth » (« KB », 37-8), « a seething froth of bait » (« KB », 40), « the froth of eyes » (« KB », 40) et « the white slimefroth of their passing » (« KB », 41). Dans la rivière, les poissons grouillent et se tortillent comme des vers pour ne plus former qu'une gelée gluante : « a viscous moving jelly » (« KB », 41). Ce liquide revient sous la forme de la salive de l'homme qui refuse de s'arrêter de pêcher : « There is saliva hanging in a shining string from the corner of his mouth [...] » (« KB », 40). Victime d'une sorte de punition divine, l'homme se noie dans la masse vaseuse :

> […] he is suddenly off his feet, falling with grotesque flailing slowness into the froth of eyes. The bait-river moves on, and how to swim when the water is gone, how to swim in a viscous moving jelly? His dark head is above the river once, shining all over with lucid bodies, mouth gaping open, nostrils flaring wide, but full of writhing fish ... (« KB », 40-1)

Enseveli, l'homme disparaît sous les yeux de la foule, qui reste interdite. La stupéfaction empêche tout le monde de réagir, et personne ne lui porte secours. L'horreur,

c'est aussi l'absence du sentiment d'horreur des autres, le manque de réaction que cause sa chute. Pire, un sentiment commun de justesse s'empare de la foule : « And yet, not a movement or sound is heard from any of us. Just a shared feeling of wonderment, of rightness, and inevitability, as the whitebait we caught die on the shore », « KB », 41). L'apathie générale, similaire à celle des poissons se laissant attraper, rend la foule compacte et impuissante. Comme dans « A Tally of the Souls of Sheep », le comportement humain est analogue à celui de l'animal. Aussitôt, l'homme tombé dans la rivière est oublié par cette foule hypnotisée par le spectacle du roi-poisson. Sans une once de malveillance (« They reflect neither intelligence nor love, nor malignity, but show forth pure being », « KB », 41), cette créature leur fait oublier l'incident qui vient de se produire et qui a coûté la vie à un homme. Avec cet événement hors du commun, le texte met en scène une nature qui serait à nouveau sortie de ses propres normes.

Dans « The Knife and the Stone », texte étudié dans le chapitre précédent, nous avons dit que les descriptions du découpage de la matière animale renforçaient le sentiment d'abject ainsi que la rupture au sein d'une famille. Dans le script au ton parodique « A Tally of the Souls of Sheep », la matière a pour effet d'accroître l'horreur et la tension du récit. « King Bait » génère à nouveau une forme d'inquiétante étrangeté qui est associée à la nourriture lorsque celle-ci provient d'une source animale. L'insistance sur la matière visqueuse provoque plutôt un sentiment de saturation, voire d'exagération, qui était absent jusqu'à présent. Cette matière dégage quelque chose de profondément dérangeant, voire de grotesque, dans le sens de risible par son excès. Le caractère irréel de la situation et l'absence de réaction de l'humain renforcent l'impression de décalage dans l'écriture de Hulme, qui semble se moquer de sa propre hantise.

7.3.3. Du grotesque à la dérision

Les deux derniers textes que nous allons étudier dans ce chapitre, « The Pluperfect Pā-wā » et « Some Foods You Should Try Not To Encounter », extraits de Stonefish, n'offrent pas de continuité narrative comme les autres nouvelles. Ils ont le même ton parodique de « A

Tally of the Souls of Sheep » et font partie des textes de Hulme les plus difficiles à comprendre, comme si le lien avec le lecteur n'était pas la priorité de ces textes. D'ailleurs, dans l'un des deux textes, la voix narrative dit n'accorder aucune importance à son lecteur : « (You're captive, a captive listener. Reader. Whatever. You don't count) », (TPP, 27). Cette indifférence a pour effet de déstabiliser ou de décevoir le lecteur qui s'attendrait à faire sens du monde proposé. L'incomplétude délibérée de la forme narrative dans les textes de Hulme reflète une esthétique de la rupture caractéristique de la nouvelle, qui serait en droit de se dispenser d'une trame narrative serrée.[622] C'est le cas dans les nouvelles de Hulme. À la place de proposer un cadre narratif cohérent, « The Pluperfect Pā-wā » et « Some Foods You Should Try Not To Encounter » dévoilent une Nouvelle-Zélande peuplée de créatures génétiquement modifiées et dangereuses pour l'humain. Elles offrent ainsi un autre exemple de l'humour grinçant et particulier de Hulme.

Dans le premier texte, « The Pluperfect Pā-wā », un narrateur raconte sa rencontre avec le Pā-wā, l'ormeau, une espèce de mollusque qui aurait muté : « Do you know, one of them said to me, quite shyly I thought, 'My first intra-generational mutation' » (« TPP », 28). Cela entraîne chez le narrateur toute une série de questions sur ce qui lie l'humain à son entourage et plus particulièrement à ces mollusques marins :

> how did it discover itself as a thinking being?
> how did it discover us, and our information hoards?
> how did it learn to shape itself?
> how did it pass on both knowledge and ability to accomplish these things to every other one?
> Speculation about them all:
> how did they discover the interconnection between life, the universe and everything?
> And time and space? (« TPP », 29)

D'après ces interrogations, les ormeaux possèderaient une conscience semblable, voire supérieure à celle de l'humain grâce à leurs mutations. Ayant atteint le même stade d'intelligence, ils peuvent ainsi conspirer et décider de détruire ou modifier l'essence de toute

622 André Carpentier, « Commencer et finir souvent », ibid., p. 20 et 22 : « J'entendrai l'écriture nouvellière, à compter d'ici, comme écriture interruptive, comme écriture par saccades, disons comme rupture et comme syncope, c'est-à-dire comme reprise infinie du bref, donc comme discontinuité et comme fragmentation. […] Dans cette visée fragmentariste, la syncope nouvellière constitue une négation de la continuité des choses, une négation sans cesse reprise sous une autre forme. Penser nouvellièrement, c'est penser dans une suite aléatoire de brièvetés. »

Voir aussi p. 19 : « Je reste convaincu que la nouvelle est le genre du doute et du scepticisme […] le genre de la remise en question permanente de sa posture devant le monde et dans l'écriture ».

forme de vie humaine. Plus loin, le narrateur raconte un de ses cauchemars :

> It was when I began to gut them back at the head of the beach that things turned nasty. [...] But these pāua weren't ordinary inside: they were grey spongy stuff, which kept oozing out everywhere. I couldn't get it off my hands, even when I flung the kit away. I was screaming at the stuff, I never knew pāua had brains! I never knew!) (« TPP », 30)

Il s'agit là à nouveau d'une façon d'introduire la matière visqueuse. Dans cet extrait, la matière spongieuse et suintante est une substance sur laquelle le narrateur n'a pas de prise, qui échappe et qui s'avère être la cervelle du mollusque.

Le deuxième texte, « Some Foods You Should Try Not To Encounter », est de nature ironique. Il s'agit d'une liste de recettes et d'aliments à éviter à tout prix de consommer. Le crustacé y est aussi une menace pour l'humain. L'huître anthropophage (« THE ANTHROPOPHAGIC OYSTER » [623]), par exemple, a clairement des intentions malveillantes :

> It is quite large […] but looks just like any other oyster. Until it opens its eyes. It has two of them, a malevolent pale grey gaze with pinpoint black pupils.
> It is quite disturbing to see them gleaming at you, with hate, from the center of your plate, where it has been sheltering under a pile of delicacies. (« SF », 37)

Le regard haineux de l'huitre fait frissonner. Le texte lui prête des intentions hostiles qui rappellent celle de Poutini qui, comme nous le savons, souhaite se venger. Ce n'est plus l'humain qui consomme la chair animale, mais l'inverse, ce qui indique que l'ordre des choses a changé. L'humain, détrôné de sa position en surplomb de la chaîne alimentaire, est devenu la proie de ce qu'il avait l'habitude de consommer. Comme avec l'exemple du stonefish mentionné plus haut, ici aussi, l'ordre des choses tel qu'il a toujours convenu à l'humain change. On peut parler d'une nature sortie de ses normes, ou d'une nature aux normes renversées. Les dommages causés par l'huître anthropophage une fois ingérée sont effrayants :

> It is much more disturbing to see its mouth open. It is nearly as wide as the a/o and, is filled with tiny but extremely sharp teeth. It has been known to slide down a gullet and eat you from the inside out. (« SF », 37)

L'humain est dévoré de l'intérieur par ce qu'il a avalé, une nouvelle allusion à la hantise

623 Keri Hulme, « Some Foods You Should Try Not To Encounter », 1992, Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 37. Texte par la suite cité par l'abréviation « SF ».

liée à la nourriture, qui rappelle celle étudiée dans la nouvelle « Storehouse for the Hungry Ghosts ».

Dans la liste, les aliments dangereux ne se limitent pas aux crustacés. Un faux coprin chevelu (« THE FALSE LAWYER'S WIG », « SF », 38), cueilli par mégarde sans qu'on se soit aperçu de sa tige légèrement phosphorescente,[624] peut entraîner une décomposition des cellules du corps :

> The hyphae extend with astonishing rapidity into every cell of the body: they collapse the cell walls and turn the cell contents into a viscous foul-smelling dark-green slime. […] Getting rid of the five billion little False Lawyer's Wigs which will soon appear ALL over your house, is impossible. (« SF », 38)

Une fois introduits chez soi ou ingérés, les éléments végétatifs filamenteux du champignon se propagent de manière fulgurante. Les transformations s'opèrent à une échelle microscopique, et donc invisible à l'œil nu. Le champignon attaque la cellule, le plus petit élément qui constitue le corps. Au lieu de se régénérer, les cellules sont contaminées. Elles se transforment en une vase vert foncé à l'odeur nauséabonde, ce qui rappelle les différentes substances visqueuses évoquées plus haut. Dévoré et contaminé, l'humain est détruit de l'intérieur par ce qu'il croyait le nourrir. Nous pensons que la hantise qu'entraîne l'ingestion de certains aliments potentiellement dangereux, même traitée sur un ton volontairement léger et exagéré, révèle une difficulté à imaginer et à raconter un avenir proche où les changements climatiques auront des conséquences négatives encore inconnues. Ce futur imminent, incertain et menaçant est le fondement d'une peur qui habite aussi bien l'auteure que la société néo-zélandaise contemporaine.

En plus des conséquences imprévisibles des changements climatiques, nous pensons également que ces textes peuvent exprimer une crainte ou une vigilance à avoir concernant des expériences scientifiques menées dans le domaine de l'agro-alimentaire en Nouvelle-Zélande. En 1999, des scientifiques néo-zélandais ont obtenu l'autorisation d'élever des vaches aux codes génétiques modifiés dans le but de leur faire produire un lait qui

624 Keri Hulme, « SF », p. 38 : « Next time a dinner guest deliquesces after eating your mixed-mushroom surprise, consider whether you may have gathered a False Lawyer's Wig by mistake. Unlike to true lawyer's Wig (aka the Shaggy Ink Cap aka Coprinus comatus), the False Lawyer's Wig has no intention of dissolving itself. […] a human chances along […] and doesn't notice the slightly phosphorescent tinge to its (admittedly rather charming) wig-en-déshabillé, and la la! plucks it. ».

conviendrait mieux à l'humain et réduirait ses allergies.[625] Plus tard, en 2010, la Nouvelle-Zélande a donné son accord pour introduire des gènes humains dans l'ADN de moutons, afin de leur faire produire un lait riche en protéines.[626] Les résultats de ces expériences ne sont visibles que des années après que les expériences commencent. Les conséquences ne sont donc pas totalement connues, ni même entièrement maîtrisables.

Avant de paraître dans le recueil Stonefish en 2004, le texte « The Pluperfect Pā-wā » est paru en 1988 et « Some Foods You Should Try Not To Encounter » en 1992. Ils ne peuvent donc pas faire directement allusion aux expériences scientifiques menées en 1999 et en 2010. Cependant, ils peuvent être considérés comme des textes dont les craintes exprimées anticipent ce qui se produira quelques années plus tard. Avec l'usage abusif de pesticides dans la nouvelle « Hatchings », analysée dans la partie précédente, les moutons qui hantent dans « A Tally of the Souls of Sheep » et les crustacés aux codes génétiques modifiés, l'auteure exprime une intuition et imagine ce qui pourrait se passer si l'humain manipule et modifie la nature au nom du progrès scientifique. L'objectif de ces expériences scientifiques est de réduire les maladies humaines, ce qui, en soi, est positif. Mais Keri Hulme rend visible des effets secondaires, voire, indésirables, du progrès sur la nature, c'est-à-dire, des effets qui n'ont pas été initialement étudiés et qui s'avèrent être nocifs.

L'usage de l'excès est chez Hulme une forme de raillerie. Certaines croyances maories, poussées à l'extrême (la supposée vengeance de Poutini, le caractère sacré du roi-poisson) deviennent inquiétantes, presque grotesques. Il s'agit d'une manière pour l'auteure de montrer que malgré leurs hantises, les habitants de Nouvelle-Zélande ne perdent pas leur capacité à l'humour et à la satire. Ces formes d'humour et d'auto-dérision accompagnent une forme de gothique très particulière.

Il est important de prendre en compte les différentes formes de gothique en Nouvelle-Zélande, car, comme nous l'avons dit, Maori et Pakeha ne sont pas nécessairement hantés de la même manière. Cependant, l'écriture de Keri Hulme montre que les deux peuples ont les mêmes préoccupations, surtout quand il s'agit de la transmission de l'héritage

625 Voir : http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/538000.stm (Site consulté le 2/03/2016).
626 Voir : http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=10638717 (Site consulté le 2/03/2016).

immatériel au sein d'une famille, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. L'auteure les réunit à nouveau lorsqu'elle aborde le rapport à la nourriture. La distinction entre gothique pakeha et gothique maori s'efface et on peut parler d'un gothique néo-zélandais. Au-delà de ces éléments gothiques, les textes de Hulme proposent un « fantastique naturel » similaire à celui que décrit Roger Caillois, mais qui amplifie le sentiment d'inquiétante étrangeté et pour montrer une nature mystérieuse, dont les normes peuvent s'inverser et se montrer dangereuses pour l'homme.

L'auteure s'inspire des formes du gothique traditionnel, pakeha et maori, pour aborder les angoisses, les blocages et les hantises des personnages. Mais nous avons vu aussi que l'usage de la parodie et de l'humour grinçant contribuent à la création d'une forme de gothique décalée, particulière à Hulme. Nous allons maintenant voir comment l'écriture de Keri Hulme aborde le blocage dans la transmission en créant un autre fantastique, différent de celui dont parle Caillois.

Chapitre 8 / « [E]verything flows »[627] : pour une écriture du flottement

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes;
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring kis knell:[628]

But I haven't got bones now. They're fired, dissolved, earth to earth again.[629]

Dans les deux chapitres précédents, nous avons analysé l'écriture des nouvelles en montrant la présence du gothique néo-zélandais, du fantastique naturel, du sentiment d'inquiétante étrangeté et de la hantise. Nous avons vu que le surnaturel génère ce sentiment angoissant, mais il peut aussi être traité sur un ton plus léger. Nous souhaitons démontrer, dans ce dernier chapitre, que l'écriture de Keri Hulme aborde le malaise et la souffrance de ses personnages par la création d'une forme particulière de fantastique et une exploration de l'imaginaire de la mer. Ce dernier chapitre a également pour objectif d'achever d'étudier l'écriture du corps féminin chez Keri Hulme, qui est perçu comme une matière organique soumise à des transformations. En effet, nous avons vu que dans l'œuvre de Hulme, une place importante est consacrée à l'écriture du corps féminin, qui porte des traces de violence

627 Keri Hulme, « Telling How The Stonefish Swims », ibid., p. 232-3 : « everything changes / everything flows / nothing is exactly what it seems »
628 William Shakespeare, Scene II, Act I, The Tempest, 1623, in F. Kermode (ed.), Londres Routledge, 1992, p. 35-6.
629 Keri Hulme, TBP, p. 423.

physique ou morale. Le corps féminin part à la recherche d'un mouvement libérateur qui passe par le flottement.

À la suite du Tongien Epeli Hau'ofa, un certain nombre d'intellectuels d'origine océanienne ont lancé, à la fin des années 1990, une sorte d'appel à la création et l'expansion de ce que le chercheur Subramini nomme « l'imaginaire océanique » (« The Oceanic Imaginary »[630]). En littérature, la manière dont les auteurs anglophones d'Océanie s'emparent de certains éléments de leur culture insulaire et les intègrent dans leurs textes de langue anglaise correspond à ce que Sonia Lacabanne nomme l'« océanisation du discours narratif ».[631] Pour Lacabanne, l'« océanisation de l'écriture »[632] se fait également à travers la création d'images et de symboles issus de la culture insulaire qui enrichissent le texte anglais, ainsi que la reproduction de formes de la tradition orale.

Tout comme Sonia Lacabanne, Elizabeth DeLoughrey évoque l'expansion de l'imaginaire de la mer chez les auteurs des océans. Elle explore cet imaginaire de la mer avec la méthodologie de « la dialectique de la marée » (« tidalectic methodology »[633]), expression empruntée au poète carribéen Kamau Brathwaite (1930-). Selon elle, l'objectif de ces auteurs est d'interroger le mythe de l'île isolée à travers un imaginaire océanique qui met en avant les réseaux qui existaient entre les ancêtres avant l'arrivée des Européens. Ainsi, les notions de « tidalectics » et d'imaginaire transocéanique (« transoceanic imaginary ») lui permettent de rectifier les images statiques des îles et des peuples océaniens véhiculées par les discours des colons. Dans cette perspective, la mer est remise au centre de l'imaginaire :

> The sea is conceptually linked to human origins and exploring these fluid histories offers an alternative to the rigid ethnic genealogies of colonialism and nationalism. In other words, the ocean's perpetual movement is radically decentering; it resists attempts to fix a locus of history.[634]

630 Subramini, « The Oceanic Imaginary », The Contemporary Pacific, Vol.13, No.1, (2001).

631 Sonia Lacabanne, « Océanisation du texte littéraire en langue anglaise », Histoire littéraire d'Océaniens anglophones, Nouméa, Centre de documentation de la Nouvelle-Calédonie, 2012, p. 69.

632 Sonia Lacabanne, op. cit., p. 71 : « Le récit de langue anglaise va s'enrichir de tout un réseau métaphorique et symbolique appartenant à la culture insulaire. »

633 Elizabeth M. DeLoughrey, « Introduction. Tidalectics, Navigating Repeating Islands », Routes and Roots, Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures, Honolulu, PU d'Hawaii, 2007, p. 2-3 : « This "tidal dialectic" resists the synthesizing telos of Hegel's dialectic by drawing from a cyclical model, invoking the continual movement and rhythm of the ocean. [...] interpret tidalectics as a dynamic and shifting relationship between land and sea that allows island literature to be engaged in their spacial and historical complexity. »

634 Elizabeth M. DeLoughrey, ibid., p. 21.

Puis, à la page 23 : « […] the transoceanic imaginary can be a powerful metaphor to signal the cultural

Ce chapitre souhaite montrer que dans l'écriture de Hulme, la création d'une « esthétique océanienne »[635] passe par la création d'une forme de fantastique, considéré comme un mode ou un effet, plutôt qu'un genre. C'est également ainsi que l'entend Rachel Bouvet dans son étude consacrée à l'effet fantastique, où elle démontre que l'effet fantastique est avant tout un effet de lecture provoqué par un certain nombre de procédés narratifs[636] et dont la portée varie selon chaque lecture et chaque lecteur.

Nous considérons également le gothique comme un mode et au début de cette partie, nous avons rappelé que gothique et fantastique ont en commun de susciter l'inconfort chez le lecteur. Ayant pour but de provoquer les mêmes effets, ces deux modes sont donc assez similaires. Pour nous, ce qui distingue pourtant le mode fantastique du gothique est qu'il est présent de manière peut-être plus implicite que le gothique. Nous pensons qu'un effet fantastique est basé sur des lacunes du texte. Paradoxalement, le fantastique manifeste sa présence à travers les absences de précisions ou d'informations nécessaires au lecteur. Il provoque le sentiment que quelque chose échappe au lecteur.

Rappelons que pour Tzvetan Todorov, le texte fantastique « oblige le lecteur […] à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements. »[637] Une lecture qui oblige le lecteur à hésiter le place dans l'inconfort, d'où peut résulter une insatisfaction. Dans sa définition, André Carpentier parle du scandale de la raison[638] généré

---

transition to new islands landscapes, complicating the notion of static roots and offering a fluid paradigm of migratory routes. »

635 Sonia Lacabanne, op. cit., p. 75 : « […] quelques écrivains ont le talent d'avoir su choisir des éléments de l'oralité et de la culture océanienne et de les avoir intégrés à leur discours littéraire en langue anglaise afin d'élaborer une esthétique océanienne qui génère un espace littéraire nouveau. »

636 Rachel Bouvet, « L'effet fantastique », Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique, Québec, Presses de l'université du Québec, 1998, p. 68 : « L'effet fantastique est un effet de lecture mettant en jeu deux processus de lecture : le processus argumentatif et le processus affectif. Les paramètres qui nous permettront d'étudier ce phénomène sont les suivants :

1. un ensemble de procédés de l'effet fantastique, qui sont à mettre en rapport avec le processus argumentatif, comme nous le verrons un peu plus loin dans ce chapitre ;

2. le plaisir de l'indétermination, qui dépend de l'aptitude du lecteur à saisir l'indétermination d'un texte et à en tirer un certain plaisir de lecture ;

3. une progression rapide à travers le texte, une lecture dont le but premier est de parcourir le texte de la première à la dernière page. »

637 Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1976, p. 38.

638 André Carpentier, ibid., p. 98-9 : « Nous emploierons le mot scandale au sens de « ce qui fait trébucher la raison », car nous voulons justement comprendre le texte fantastique comme une manifestation du scandale de la déraison, qui se produit lorsque la représentation du surnaturel vient mettre en péril la raison

par le fantastique et met ainsi l'accent sur le côté subversif du fantastique. Pour Rosemary Jackson aussi, le récit fantastique moderne consiste à déstabiliser le lecteur en introduisant le surnaturel dans un récit de nature réaliste.[639] Il y a subversion de l'ordre établi quand l'occurrence surnaturelle produit un dévoiement du sens qui déconstruit le réel :

> The fantastic, then, pushed towards an area of non-signification. It does this either by attempting to articulate 'the unnameable', the 'nameless things' of horror fiction, attempting to visualize the unseen, or by establishing a disjunction of word and meaning through a play upon 'thingless names'. In both cases, the gap between signifier and signified dramatizes the impossibility of arriving at definitive meaning, or absolute 'reality'.[640]

La conception de Jackson nous intéresse dans la mesure où elle voit le fantastique comme la manifestation de l'échec du langage à dire le réel, ce que nous retrouverons dans les textes de Hulme.

Le fantastique n'existe pas seulement dans un contexte occidental, comme en témoigne l'analyse que Sonia Lacabanne consacre au fantastique polynésien. Pour elle, l'inclusion d'une légende polynésienne appartenant à la tradition orale dans le monde contemporain est à l'origine d'un effet fantastique, qui provoque un sentiment d'étrangeté. Selon elle, la friction entre deux mondes génère l'effet fantastique, ce qui indique au préalable que le lecteur ou le narrateur du récit n'est pas familiarisé avec l'héritage culturel immatériel local.[641]

---

commune – ou plutôt sa représentation. […] Il y aurait scandale lorsque la raison commune et la démarche cognitive habituelle cessent de dominer la perception. La présence de rupture de rationalité, de hiatus (étymologiquement : « béances, déchirures ») plus ou moins dicibles, souvent quasi innommables, et les effets inférés à partir de ces hiatus apparaissent scandaleux, comme paraît choquant tout ce qui, faisant irruption dans l'ordre rationnel, y résiste et transgresse la logique cognitive et cohésive. […] Le fantastique est donc désordre et différence, rompt la vision intégrée du monde, si rassurante et rassembleuse ! La raison craint ce moment de défaillance, ce délire du fantastique, qui engage une déformation consentie de la rationalité. »

639 Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1981, p. 34 : « The fantastic narratives confound elements of both the marvellous and the mimetic. They assert that what they are telling is real – relying upon all the conventions of the realistic fiction to do so – and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what – within those terms – is manifestly unreal. They pull the reader from the apparent familiarity and security of the known and everyday world into something more strange, into a world whose improbabilities are closer to the realm normally associated with the marvellous. »

640 Rosemary Jackson, ibid., p. 41.

641 Sonia Lacabanne, « La nouvelle à caractère fantastique », La nouvelle polynésienne, Dijon, PU de Dijon, 1994, p. 35 : « Dans "The Bride" et "The Drum", le fantastique crée un effet de peur sinon de malaise car l'ordre rationnel du monde est remis en cause, et pour le narrateur et pour le lecteur. Le fantastique naît de l'intrusion d'un monde étranger et inquiétant dans celui stable, familier, reconnu, qui est celui du Polynésien d'aujourd'hui. Le monde qui fait irruption dans le monde actuel est qualifiable. Puisqu'il est peuplé des divinités polynésiennes et des fantômes des ancêtres, il est le monde de la mythologie polynésienne. Il est celui de la tradition orale. Il est devenu suffisamment éloigné de l'expérience du narrateur pour devenir source d'inquiétude. […] le fantastique polynésien découle plus ou moins directement de la confrontation avec un monde nourri de mythes anciens, sortis de la tradition orale. »

Cette friction entre deux mondes et aussi le refus de dire le monde dans son ensemble sont des éléments constitutifs du fantastique de Keri Hulme, comme nous allons le voir.

8.1. Le rapport au désincarné dans « Midden Mine »

Chez Hulme, la création d'une forme de fantastique participe de l'océanisation de l'écriture, comme nous allons le voir en analysant « Midden Mine », la nouvelle qui clôt le recueil Stonefish. David Nemo, le narrateur de ce texte, est un archéologue néo-zélandais d'environ soixante ans. Avec Cam et Bea, ses deux amis d'enfance également archéologues, ainsi que huit étudiants, il se lance dans une fouille archéologique d'un village composé de ce qui fut un tas d'ordures (« midden »), datant d'environ cinq cents ans avant Jésus-Christ. Le travail commence à la fin du mois de novembre jusqu'au 31 décembre et au cours de ce mois, le narrateur relate dans son journal la progression quotidienne de l'équipe. Au fur et à mesure que la fouille avance et que les tranchées se creusent, il se remémore les souvenirs marquants de sa vie. Lors d'une tempête, l'eau de pluie et les vagues inondent une partie du site. David et son équipe font alors une découverte surprenante. Un soir de pleine lune, ils montent sur une falaise au sud du site et voient qu'avec la lune, le village projette une ombre qui prend la forme d'un poisson géant. Le reflet de la lune scintille dans un trou rempli d'eau, qui représente l'œil du poisson. Les personnages ont ainsi l'impression de voir un œil qui bouge.

Ne connaissant pas ses origines, David Nemo est en proie à un questionnement identitaire. On apprend qu'il est né de père inconnu, vraisemblablement maori, et d'une mère d'origine pakeha, ce qui indique qu'il est dans l'entre-deux culturel. Ses origines lui sont un peu floues ; il ne possède pas d'extrait de naissance et il sait que celui de sa mère n'existe pas non plus.[642] Très tôt livré à lui-même, le narrateur a trouvé une famille chez son ami Cam,

642 Keri Hulme, « Midden Mine », Stonefish. Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 225.
Texte par la suite cité par l'abréviation « MM ».
« My mother's death certificate:

chez qui il a vécu pendant quelques années. Malgré l'interrogation du narrateur sur ses origines, la nouvelle de Hulme offre l'exemple d'une transmission immatérielle réussie. Grâce à l'enseignement, David Nemo est capable de transmettre son savoir[643] à ses étudiants les plus intéressés. Cela semble avoir fonctionné au cours de la recherche sur le site, car la découverte du poisson géant est en fait due à deux étudiants.[644] Ici, la diffusion du savoir fonctionne grâce à l'enseignement et non au rapport filial.

La structure narrative de ce récit vise à créer un effet fantastique, mais cette forme de fantastique ne possède pas de caractère inquiétant ou effrayant et engage dans une autre direction que celle de la hantise. Nous verrons que dans cette forme de fantastique, la symbolique positive du poisson, l'exemple de la transmission réussie ainsi que le travail sur la langue anglaise sont des éléments qui fondent l'écriture océanisée de Keri Hulme.

8.1.1. Indices du fantastique

Ce texte fantastique contient des indices narratifs qui préparent le lecteur à la découverte finale que font les personnages. Par exemple, la disposition typographique ainsi que le caractère hybride du texte contribuent à créer une atmosphère particulière. Cette disposition donne le sentiment de lire les notes d'un journal intime, proche des miscellanées, plutôt qu'un texte à la trame narrative serrée et structurée. Par exemple, la première page

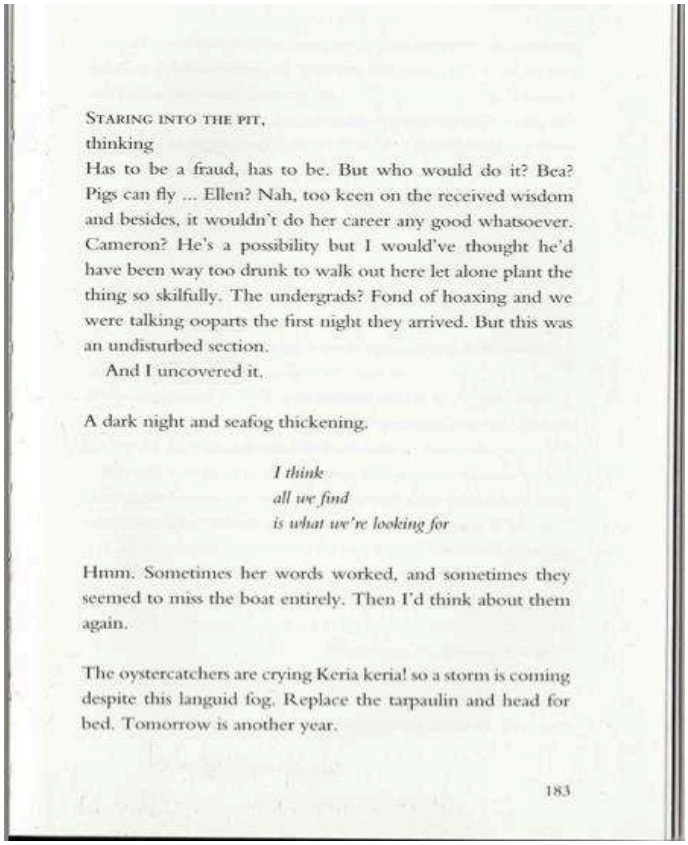
---

First/ given name/s: Ada
Surname/ family name: Wendell
Date of Death: 27th July 1957
[...]
There is no one with a New Zealand birth certificate called Ada Wendell.
[...]
And her woollyheaded brownskinned son
fortunately found friends. […]
There's no birth certificate for David Wendell either. »

643 Keri Hulme, « MM », p. 206 : « We have a professionnal obligation to teach what we can, but their entertainment is of their own devising. »

644 Keri Hulme, « MM », p. 222-3 :
« Ben and Morgan knock diffidently on my door. 'Doctor David?' […] They look at each other, nod. Megan slips off Ben's lap.
'Look.'
Photograph. Extrapolation.
'See?' jabbing urgently –
O I see – SEE!
I throw my arms wide open – to the world, but young people rush in. »

contient un paragraphe narratif, des phrases décrochées de ce paragraphe et des paroles retranscrites en italiques en vers :



STARING INTO THE PIT,
thinking
Has to be a fraud, has to be. But who would do it? Bea? Pigs can fly ... Ellen? Nah, too keen on the received wisdom and besides, it wouldn't do her career any good whatsoever. Cameron? He's a possibility but I would've thought he'd have been way too drunk to walk out here let alone plant the thing so skilfully. The undergrads? Fond of hoaxing and we were talking ooparts the first night they arrived. But this was an undisturbed section.
And I uncovered it.

A dark night and seafog thickening.

I think
all we find
is what we're looking for

Hmm. Sometimes her words worked, and sometimes they seemed to miss the boat entirely. Then I'd think about them again.

The oystercatchers are crying Keria keria! so a storm is coming despite this languid fog. Replace the tarpaulin and head for bed. Tomorrow is another year.

183

Staring into the pit,
thinking
Has to be a fraud, has to be. But who would do it? […]
And I uncovered it. (« MM », 183)

Dès le départ, David remarque que quelque chose dysfonctionne. La voix narrative se pose, dès les premiers mots, comme la voix du désaccord et de la discordance. La deuxième partie de la citation (« And I uncovered it ») précise que malgré tout, le narrateur semble avoir levé le voile sur un mystère. Ainsi, le texte s'ouvre sur ce qui semble être une enquête qui a été résolue. Le récit est construit à la manière d'une enquête policière qui dévoile des indices au fur et à mesure du texte et qui, à la fin, propose une sorte de révélation.

Le travail de l'équipe d'archéologues consiste à chercher en creusant des tranchées pour ainsi étudier les différentes strates qui composent le site. Avant de commencer ce travail méticuleux, la première étape du chercheur consiste à se faire une idée du lieu. En arrivant sur le site, David commence par marcher autour des vestiges du village.[645] Il mesure les

645 Keri Hulme, « MM », p. 184 : « I'm to have the next day entirely to myself, which will be a grand opportunity to wander around, and get a feel for the place. »

dimensions du site (250 mètres de long, 15 mètres de large et 3 mètres de hauteur). En faisant le tour du village, il identifie quelque chose d'anormal : « The anomaly sits at the southern end » (« MM », 184). Il s'agit d'une bosse étrange (« an odd straight hump at right angles to the natural hillocks », « MM », 184), aussi appelée un monticule (« mound », « MM », 184). Ce mot, qui sera répété à plusieurs reprises dans la nouvelle, permet de désigner le monticule tout en restant vague, car David ne connaît pas encore son rôle dans les traces du village. De ces premières constatations, il conclut que ce site possède des caractéristiques inhabituelles :

> Except for the charcoal – if that is contiguous throughout the top of the mound, we have something unusual. Which would make three unusual things.
> The anomaly of course. We'll remove the protective sand cover first thing.
> And the long occupation by quite a number of people. (« MM », 185)

Le terme « anomaly » est aussi répété plusieurs fois tout au long de la nouvelle, une répétition qui accentue le caractère mystérieux du site.[646] D'autres termes assez vagues comme « real mystery » et « true mystery » sont employés par Bea, l'amie de David, qui invite également ses étudiants à s'interroger sur la présence d'autant de couches de charbon de bois (« charcoal ») sur le site.[647]

Dans un récit fantastique, la perception parfois floue et imprécise d'un narrateur-personnage contribue à l'effet fantastique. Il peut s'agir d'un narrateur dont l'état de santé mentale s'aggrave au cours du récit, comme dans certains contes d'Edgar Allan Poe, par exemple. Mais il peut aussi y avoir des personnages savants, ce qui donne une caution scientifique au récit et rend la découverte encore plus étonnante et inattendue. Dans « Midden Mine », le narrateur semble être rationnel, avisé et soucieux de faire l'expertise du site. Grâce à sa formation d'archéologue, il repère rapidement ces anomalies. Or, il ne donne pas d'informations supplémentaires sur la nature de ces bizarreries, ce qui contribue à créer une forme de suspense dans le récit. Pour Rachel Bouvet, la création du suspense est un procédé de l'effet fantastique. Le narrateur œuvre à la création de cette attente :

> S'il y a suspense, c'est que quelque chose nous échappe, que notre désir de savoir nous pousse en avant. Il est à noter que l'on ne se trouve jamais de but en blanc face à un événement étrange : on l'attend avec impatience. Les indices de l'étrange glanés tout au long

646 Par exemple, « MM », p. 190 : « Item: the students had very strange ideas about this site. They oohed and ahhed at the uncovered anomaly. »

647 Keri Hulme, « MM », p. 192 : « 'Last night all you could talk about was ooparts and anomalies. Today, we've uncovered a real mystery and you don't recognize it.' […] It's doubtful there has been forest here contemporaneous with humans. You will note the beach isn't littered with driftwood. And we have cubic metres of charcoal... that is a true mystery. »

du récit ne font qu'exacerber l'attente du lecteur.[648]

Deux éléments annoncent l'événement étrange qui produit l'effet fantastique. Au bout de quelques jours, les archéologues font la découverte d'une gravure d'oiseau. Non seulement la gravure met les chercheurs sur la piste de la présence de l'humain, mais aussi de sa capacité à représenter un animal. En revanche, les chercheurs ne trouvent pas de signification symbolique à cette gravure.[649] Le deuxième élément annonciateur de l'évènement étrange concerne les conditions météorologiques, qui jouent un rôle capital dans le surgissement du poisson géant. Au tout début, David fait attention aux signes extérieurs de la nature en écoutant les huîtriers, oiseaux annonciateurs du mauvais temps : « The oystercatchers are crying Keria keria! so a storm is coming despite this languid fog » (« MM », 183). Cette remarque indique que David est un scientifique qui a appris à lire la terre. Dans le texte, il se remémore le jour où son professeur à l'école lui a transmis cette passion pour la nature : « For an hour, a seminal fascinating hour, he taught me some history I had never suspected and a little bit of how to read land » (« MM », 188).

En plus de ces compétences acquises lors de sa formation d'archéologue, il possède également une sorte d'intuition : « I get - feelings about sites. Not ghosty stuff, just - this feels the right place to dig » (« MM », 193). Plus loin dans le récit, il fait le rêve à valeur prophétique d'une tempête, qui se produira réellement avant la fin de la fouille.[650] Le passage qui décrit le rêve met l'accent sur un élément mystérieux : « […] awake, wet with fear-sweat, wondering why the waves were phosphorescent green - » (« MM », 215). Comme nous le verrons plus loin dans la nouvelle « Floating Words », la lumière phosphorescente est associée au surnaturel. Nous verrons aussi que ces rêves d'engloutissement et d'inondation contribuent à l'omniprésence de la mer et participent de l'imaginaire du flottement. Quelques jours après ce rêve, une énorme vague vient effectivement s'écraser sur le village et couvrir ainsi l'anomalie en y laissant de la mousse. Comme après son rêve, le narrateur se pose des questions quant à la nature de cette vague :

---

648 Rachel Bouvet, « Les procédés de l'effet fantastique », ibid., p. 74.

649 Keri Hulme, « MM », p. 202 : « 'So, someone on shore, maybe centuries ago, carves a bird resting on the waves. They could've been saying, Here I am fed, content, resting a while before going back into the swirl. Hmmm?' 'Could've been bored and just scratching a shape,' says Bea. »

650 Keri Hulme, « MM », p. 215 : « Started with an extreme dream, one of those nightmare disasters you know, even as it crashes in, is a dream. […] From the north, huge roiling tsunamic surf is surging towards me, and my horror almost makes me – They Cannot Come From The North! This is a dream! And then there is overwhelming thunder and the waves SMASH – ».

> Wind and barometric pressure and the energy of moving water have created this wave. Sand and gravel make the wave grey (and the cloud occluded sky) but why does it seem so fierce and directed and mean a wave? (« MM », 217)

Dans la description, le narrateur insiste bien sur le fait que tous les éléments à l'origine de cette vague semblent avoir une intention particulière, a priori malveillante (« mean »), envers le site. Cela renforce l'idée qu'une présence de nature inconnue, potentiellement surnaturelle, occupe les lieux.

En plus de la gravure et du rêve, deux autres éléments dans le texte pourraient être considérés comme des indices. Parmi la liste des aliments qu'il s'apprête à manger, David décrit précisément le sac en carton qui contient son fish and chips :

> [...] still plain cream paper rather than thin shiney-whiteinsided brown bags or twee dioxin-riddled cardboard boxes decorated with anatomically impossible fish upright on their tails and happyhappy smiles on their blubberlipped anthropomorphised faces [...] (« MM », 187).

Contenu dans une phrase très longue, cet extrait décrit un dessin qui représente des poissons aux formes anatomiques non réalistes et aux têtes anthropomorphiques. Ce commentaire sur la forme du poisson représenté sur le sac plastique est, à première vue, anodin. Mais, lors d'une nouvelle lecture, ce poisson rappelle celui de la fin. Plus loin dans le texte, David Nemo remarque à nouveau un poisson, sur le sable :

> Walking the tideline home after Bea, I notice a tiny fish in one of her footprints. The dried silvery body thin as foil, and minuscule mouth a cellophane O –
> Chinchorro mummies with their sad O-mouthed masks where faces were, ashpaste and manganese paint replacing flesh - [...] (« MM », 206).

Dans ce passage, il est difficile d'ignorer la référence à Robinson Crusoe avec les traces de pas humains dans le sable, que nous avons déjà mentionnée dans notre deuxième partie. Or, l'auteure renouvelle l'image avec le petit poisson. Bea marche sur le poisson, ce qui pourrait signifier que les chercheurs avancent vers la découverte sans toutefois la voir. Le petit poisson lui rappelle les momies de Chinchorro, ce qui montre l'obsession du narrateur pour les vestiges de l'humain. Ces momies, retrouvées sur la côte au nord du Chili, datent d'environ 6000 à 5000 ans avant notre ère. Elles sont plus vieilles que les momies d'Égypte. Il s'agit des restes de corps de ceux qui furent un peuple de pêcheurs chasseurs-cueilleurs

sédentaires. Lors du processus de momification, les corps étaient éviscérés avant d'être embaumés. En plus de ces références qui évoquent le corps humain figé, des mots comme « anomalie » et l'absence de certaines explications laissent volontairement le lecteur dans le flou attisent sa curiosité et participent à l'effet de surprise de la fin du texte.

À la fin de la nouvelle, le narrateur et son équipe font la découverte du poisson géant, surgissant de la terre devant les yeux ébahis des personnages :

> In the afternoon, at Ben and Megan's behest, clamber up the southern bluff, Seamus and Ellen (hmm) are on site,
> The world swings round. We sup on wine, the moon rises
> and down below,
> a cleaned and prepared anomaly
> water full
> opens an eye - shines!
> and the midden throws its proper shadow
> wide wide wide
> THIS WHOLE PLACE IS A FISH
> (and the kaika was a waka?)[651]

Les chercheurs se rendent donc compte que le site a la forme d'un poisson géant. Ils voient la forme en creux de l'animal, à leur plus grande surprise. Ici, la lune, la pluie, l'eau de mer et la terre semblent s'être associés et grâce à la lumière de la lune qui scintille sur l'eau, l'œil du poisson s'ouvre. Une force presque surnaturelle semble être à l'origine de cet événement magique.

8.1.2. Réseau symbolique et langage océanique

L'animal marin occupe une place importante dans le réseau imaginaire de Keri Hulme, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Dans la tradition maorie, le poisson est

651 Le texte se poursuit ainsi, Keri Hulme, « MM », p. 228-9 :
« If we extrapolate:
the midden, even mutilated, throws a shadow:
the shadow is - oceanic tuna. Cam is definite about that.
The eye is - whatever it was originally, the anomaly was carefully placed to act as an eye in certain conditions of reflection & shadow.
Why?
O, I don't know enough - »

un être vivant qui, une fois pêché, est mis à la disposition de quelqu'un. Il est donc plutôt associé à la défaite et à la soumission.[652] Or, dans les cultures occidentales et orientales, le poisson a une valeur symbolique positive. Dans les pays de la Méditerranée et en Chine, il symbolise le bonheur et l'abondance. À l'origine de la vie, le milieu aquatique est souvent associé à la figure maternelle. Évoluant dans ce milieu, le poisson est rattaché à cette image et symbolise la fécondité. En psychanalyse, il symbolise aussi le sexe masculin, ce qui l'associe une fois de plus à la création de la vie.[653]

Le poisson tient une place importante dans la tradition polynésienne. Nous pensons que le choix de cet animal dans cette nouvelle participe de l'« océanisation de l'écriture », car l'image du poisson peut être rattachée à la tradition polynésienne et à l'imaginaire de l'île-poisson. Dans un article sur la conception de l'île dans la cosmogonie maohie (en Polynésie française), Philippe Bachimon rappelle que dans cette tradition, les îles sont des poissons pêchés par les demi-dieux créateurs. Dans cette perspective, le monde océanien est archipélique et non continental, comme nous l'avons déjà souligné :

> Pour les Maohi la terre est insulaire, c'est-à-dire morcelée, microcosmique et d'essence marine, ce qui revient à dire qu'elle n'est pas un objet géographique spécifié, mais un sous-produit d'un monde marin qui constitue l'essence de toutes choses.[654]

Dans la mythologie maorie, la terre est également d'origine marine. Le demi-dieu Maui,[655] surnommé le « pêcheur d'île », se charge de pêcher plusieurs îles du Pacifique, dont celle du Nord, comme nous l'avons vu dans notre première partie. Dans « Midden Mine », le

---

652 Margaret Orbell, A Concise Encyclopedia of Maori Myth and Legend, ibid., p. 21 : « More generally, fish in Maori symbolic thought to have the special role of being caught and put to use; this way was the very reason for their existence. Because of this, people who had been defeated in warfare were frequently spoken of as fish. The land itself had been a fish, brought up from the depths by Maui and made a home for human beings. »

653 (Ed.) Michel Cazenave, « Poisson », Encyclopédie des Symboles, Paris, Pochothèque, 1996, p. 545 : « Pour la psychanalyse, le poisson est, lorsqu'il apparaît en rêve, un symbole dissimulé du pénis, et le sexe masculin est appelé dans le turc courant le « poisson borgne ».

654 Philippe Bachimon, « L'insularité océanienne dans la cosmogonie maohi », Espace géographique, No.3, (1995), p. 232 : « […] L'île comme produit de la pêche est vivante tant qu'elle reste immergée; émergée elle tend à se stabiliser dans la mesure où elle est dépecée comme un énorme cétacé. Si elle est bien un produit marin naturel, elle n'a d'usage que dans la mesure où elle devient le produit d'une pêcherie menée par un groupe dont le projet est d'en faire sa terre habitable. »

655 A. W Reed et Dennis Turner, Maori Myths & Legendary Tales, ibid., p. 50 : « The Fish felt their running feet and the strokes of their weapons. It was but sleeping on the surface of the ocean. It tossed on the water, and its smooth surface was ruffled. That is why the Great Fish of Maui has been broken into mountain and valley, and rough and rocky coastlines. If they had left it alone it would be smooth to this very day. It happened long ago, this fishing of Maui. Te Ika a Maui they called it, the Great Fish of Maui, this Northern Island of Aotearoa. »

poisson géant peut faire référence aux mythes de la création maorie.

La présence du poisson n'est pas la seule manière de faire référence au passé. Dans la nouvelle, la figure de l'archéologue est une autre façon d'introduire une réflexion sur le passé et la mémoire. Dans le texte, il s'agit de s'interroger sur les vestiges de l'humain, mais aussi sur la mémoire de la terre. L'archéologue est celui qui observe les stratifications de la terre :

> Those two layers are quite clear at the face of the cut.
> Dates: 650 BPE + / - through to 400 BPE + / - 50.
> A not-unusually stratified coastal midden from the archaic period. (« MM », 185)

Grâce à ces stratifications, l'humain est en mesure d'étudier les évolutions et les changements géologiques de la planète Terre. Pour Françoise Besson, la nature contient la mémoire géologique de la terre :

> Nature contains the geological memory of the earth: it is the place of tracks and fossils that recount the life of past centuries; it is the place of human vestiges, the memory of footprints inscribed on the earth, which travel books, exploration or climbing books recount; it also contains the agricultural memory, the earth becoming a palimpsest where, as Thoreau put it, peasants use the soil instead of a parchment to write their (hi)story.[656]

La Nouvelle-Zélande repose sur deux plaques tectoniques, celle de l'Australie et celle du Pacifique, ce qui provoque une importante activité sismique et de nombreux tremblements de terre. La terre vit et bouge beaucoup, ce qui explique peut-être la fascination de l'archéologue pour ce site et sa sensibilité à la mémoire de la terre. Il est également passionné par les vestiges de l'humain. Le souvenir de sa compagne Ailsa, la sœur de Cam, accompagne David Nemo lors de la fouille et le plonge dans la mélancolie. Le corps de l'être aimé n'est plus présent qu'à l'esprit. Il n'est plus incarné. Les ossements que David a gardés lors de ses précédentes fouilles lui rappellent constamment que le corps humain est disjoint, désarticulé, qu'il retourne à la poussière :

> Maybe it's because we bury our noses in the remnants of human lives, human hopes, human endeavours – we're right down there in the bone dust and fragments of all the hard – hated or happy – work [...] (« MM », 214)

656 Françoise Besson, « Introduction. Part 1: Nature and the Memory of the World », The Memory of Nature in Aboriginal, Canadian and American Contexts, in F. Besson, C. Omhovère et H. Ventura (eds.), UK, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 3.

En raison de sa profession d'archéologue, David s'est vu considéré par Ailsa comme un pilleur de tombes (« […] dearest specialised grave robber - », « MM », 214). On pourrait penser que ce métier et le fait qu'il garde quelques ossements trouvés sur les sites font effectivement de lui un pilleur de sépultures, ce qui le rapproche du chirurgien anglais, que nous avons vu dans la nouvelle « Storehouse for the Hungry Ghosts ». Ceci dit, à la différence du chirurgien, David ne ramasse pas les ossements dans le but de les revendre et d'en tirer profit. Il se pose des questions sur le passé, qu'il tente de mieux comprendre. Sa démarche est donc plus éthique que celle du chirurgien cupide. Il est significatif que Hulme ait choisi la figure de l'archéologue pour aborder à nouveau la thématique de l'héritage du passé. En plus de raviver la mémoire de la terre, le métier d'archéologue consiste à rassembler des morceaux d'objets ou d'ossements éparpillés dans la terre en une forme narrative cohérente pour raconter l'évolution de l'humain. On connaît la fascination de Hulme pour les ossements. Elle en a fait le titre de son roman, The Bone People, qu'elle explique dans son glossaire :

> E nga iwi o nga iwi = this is a pun. It means, O the bones of the people (where 'bones' stands for ancestors or relations), or O the people of the bones (i.e. the beginning people, the people who make another people).[657]

Dans « Midden Mine », les ossements apparaissent lorsque, sur le site, les chercheurs font la découverte de la main d'un adolescent :

> Little brown knubbly bits and slender bones, phalanges metacarpals carpals in an instantly recognisable pattern. Flopped down on the rubbish like a codframe, and decayed where it fell. (« MM », 209)

Les ossements sont la trace matérielle de la présence des ancêtres. Or, la plupart du temps, ils sont éparpillés, disjoints et en miettes, ce qui rappelle que le passé est décousu, fragmentaire. Cette référence aux os éparpillés rappelle le poème « E nga iwi o ngai tahu », qui répondait à la question « Where are your Bones? », analysé dans la deuxième partie. À la recherche de restes humains, les archéologues sont toujours confrontés aux corps en décomposition. Avec le poisson et les ossements, l'auteure réactive un imaginaire et un passé appartenant aux insulaires d'Océanie, et ce notamment grâce à l'usage de la langue maorie.

En effet, Hulme œuvre à l'élaboration d'une langue qui tente d'inclure ces éléments de

657 Keri Hulme, TBP, p. 450.

la nature afin de sensibiliser le lecteur aux images qui naissent de ces descriptions. Il s'agit d'utiliser une langue qui réunit les cultures maorie et anglo-saxonne sans les opposer[658] et d'inclure la langue maorie pour créer une musicalité qui œuvre à l'océanisation. Keri Hulme fait apparaître des mots de langue maorie dans chacun de ses textes. La signification de ces mots est parfois donnée en anglais. L'inclusion de la langue maorie est une manière de signifier l'altérité dans le texte. Toutefois, la présence de glossaires figurant à la fin de The Bone People et Stonefish atteste d'une volonté de se faire comprendre par un lectorat non-maoriophone.

Dans « Midden Mine », le plus grand nombre de mots maoris désigne la faune et la flore : « tōrea » (« MM », 188, huîtriers), « mānuka » (« MM », 188, arbre à thé), « Kāeo » (« MM », 203, tulipe de mer), « ti-rākau leaves » (« MM », 211, feuilles d'arbres). Les objets du quotidien relatifs au mode de vie des Maori contemporains ou celui des anciens habitants trouvés sur le site archéologique sont également employés : « Hīnaki » (« MM », 190, panier à anguilles), « kōiwi karakia » (« MM », 221, chants rituels, incantation) « whāriki » (« MM », 223, tapis tissé), « waka » (« MM », 229, canoë). Le fait d'employer deux termes pour désigner la même chose (« tōrea » - « oystercatcher », « Kāeo » - « sea tulip » « kōura » - « crayfish ») permet de mettre en avant la richesse lexicale et culturelle de celui qui emploie deux langues. En outre, l'auteure aime aussi employer des termes latins pour faire référence à l'étymologie latine des noms de plantes et d'animaux. Ces mots d'une sonorité moins familière au lecteur anglophone œuvrent à créer une musicalité.

En plus de l'inclusion de la langue maorie, la syntaxe participe à cette océanisation de l'écriture. Le narrateur mentionne les objets qu'il a gardés lors de ses précédentes fouilles, comme par exemple l'os d'une main : « I've put the talus up on my shelf. Astragalus. Knucklebone » (« MM », 186). Le point, qui indique la fin d'une phrase, permet aussi d'indiquer une pause dans une lecture. Cette coupure contraste avec les termes qui désignent précisément la jointure, l'articulation du doigt. La pause invite aussi le lecteur à faire plus attention à la sonorité du mot et même à la sensation gustative qu'il procure, lorsqu'il s'agit

658 Vers la fin du roman The Bone People, Simon, le fruit d'un entre-deux culturel, retourne vers les deux personnes à qui il est le plus attaché pour former une famille. À ce moment aussi, la question du langage se pose pour décrire la cellule qu'ils composent à eux trois : « He doesn't know the words for what they are. Not family, not whanau... maybe there aren't words for us yet? » (TBP, 395). Cette question traduit le besoin de construire un langage plus adapté.

d'un aliment : « Hmm. Eels. Crayfish. Pāua. Greenbone, I'll bet » (« MM », 189). L'économie de mots n'a pas pour effet de réduire la portée de la myriade de sensations, à l'inverse, elle semble l'amplifier. Dans la nouvelle, le langage ne se fait pas seulement économique, au contraire. Par exemple, l'usage de la répétition permet de créer un effet de foisonnement qui révèle l'omniprésence de l'eau (comme nous le verrons plus loin dans « Floating Words ») :

> There's a bonsai estuary where the creek feeds into the sea, miniature sandbar, tiny lagoon, just big enough for half a dozen tōrea to fossick in. It is backed by a hectare of swamp. The farmer who owns this land is couth: both the swamp and the creek beyond have been fenced off from the paddocks lying to the north. The creek is clear, its blank unpugged, and the swamp will be a heaven for eels. (« MM », 188)

Dans ce passage, on remarque l'omniprésence de termes désignant l'eau (« creek », « sea », « lagoon », « swamp »). C'est également le cas lorsque l'auteure détourne l'expression « to have a whale of a time » lorsque le narrateur se promène sur le site archéologique : « […] – I wander along looking at the monstruous whale of a thing » (« MM », 193). Ici, la mention d'un animal aussi énorme qu'une baleine révèle l'ampleur du site et rappelle le poisson qui apparaît à la fin. Enfin, pour qualifier la vivacité de son amie Bea, le narrateur la compare à un requin, ce qui rappelle à nouveau le poisson : « O good exclaims the readhead (Seamus apparently), now it'll get interesting, and Bea bites like a shark, Interesting! » (« MM », 203). Le réseau symbolique, la langue maorie et la syntaxe contribuent au langage océanique de Hulme. Ce travail d'océanisation provoque une sorte de contamination de la langue anglaise. Cet imaginaire de la mer s'accompagne d'un effet fantastique, que nous allons maintenant aborder.

8.1.3. Fin ouverte et effet fantastique

Rosemary Jackson définit le fantastique comme ce qui passe par le langage pour tenter de dire l'ineffable.[659] La forme du fantastique de l'écriture de Hulme que nous aborderons

659 Rosemary Jackson, ibid., p. 37 : « A reluctance, or an inability, to present definitive versions of 'truth' or 'reality' makes of the modern fantastic a literature which draws attention to its own practice as a linguistic system. Structured upon contradiction and ambivalence, the fantastic traces in that which cannot be said, that which evades articulation or that which is represented as 'untrue' and 'unreal'. By offering a problematic re-presentation of an empirically 'real' world, the fantastic raises questions of the nature of the real and unreal, foregrounding the relations between them as its central concern. »

dans ce chapitre, dénuée de tout caractère effrayant, tente également de dire l'indicible. Chez Hulme, tout n'est pas explicable. Dans le texte, le narrateur avait déjà fait part de son incapacité à tout comprendre.[660] Le narrateur croit en la science, mais il est également conscient que quelque chose d'immatériel existe au-delà de certaines réponses concrètes et scientifiques. Par ailleurs, lors de la fouille archéologique, Bea dit explicitement à ses étudiants qu'elle et son équipe d'archéologues ne connaissent pas la signification de tous les objets qu'ils trouvent : « 'When in doubt, classify something as "religious", "sacred", "ceremonial",' says Bea. 'Or "amulet". It could be, but it really means we don't actually know » (« MM », 201). Même si les chercheurs ont tenté, au cours de la fouille, de lire le site de manière rationnelle, il y a une part de mystère qui émane de cet endroit et qui lui donne toute sa beauté. D'ailleurs, la nouvelle se clôt sur ces mots :

> Why?
> Why?
> Why? (« MM », 230)

Le texte de Hulme ne fournit ni d'explication, ni de fin. Dans une nouvelle, deux fins sont possibles : la fin fermée ou la fin ouverte. La chute, qui clôt la nouvelle, est une technique courante pour conclure en marquant l'esprit du lecteur par un effet de surprise. Lorsqu'elle comble l'attente du lecteur, la fin fermée donne alors le sentiment agréable d'une clôture définitive. La fin ouverte quant à elle laisse le récit en suspens. Le lecteur peut être déçu ou même irrité par cet achèvement qui ressemble plus à une interruption du texte qu'à une fin. La tension narrative s'estompe progressivement dans une fin ouverte. Si Hulme choisit la fin ouverte, c'est peut-être parce que l'absence de situation finale entretient les sentiments de mystère et de rêverie qu'elle souhaite susciter chez le lecteur.

L'effet fantastique selon Rachel Bouvet ne se produit que dans le contexte précis de la lecture-en-progression, c'est-à-dire une lecture rapide du début jusqu'à la fin du texte, où la saisie du texte peut être incomplète. Il s'agit d'une lecture « gouvernée par le désir d'aller de l'avant, de suivre l'intrigue, de se laisse porter par le flux du récit ».[661] Pour elle, la sensation du plaisir de l'indétermination naît du désir de ne pas vouloir réduire l'indétermination lors de

660 Keri Hulme, « MM », p. 219 : « A large amount of archeology is - despite the attempted science of our endeavour – Why?
And Why? is a question science doesn't pretend to answer ... it is unanswerable except in very small scale very specific circumstances anyway. Everything larger is chaotic. »
661 Rachel Bouvet, « Les modes de saisie de l'indétermination », ibid., p. 38.

cette lecture :

> Une sensation d'incompréhension – incompréhension partielle et non totale – se dégage lors de la lecture du fantastique, et l'on doit la considérer comme l'un des éléments à l'origine du plaisir de lecture de ce genre de récits. […] C'est parce qu'il y a une absence dans la construction de la signification, parce qu'il y a des lacunes, des vides, que le plaisir peut se loger.[662]

Les sensations ressenties lors de la première lecture sont forcément modifiées lors de lectures répétées du texte qu'entraîne son analyse. Fatalement, l'effet de surprise et les lacunes du texte s'estompent lors de cet autre type de lecture, la lecture-en-compréhension.[663] Un certain nombre de lacunes subsistent, qu'il faut accepter pour apprécier la lecture. Les procédés que nous avons analysés lors de la lecture-en-compréhension comme les lacunes, la fin ouverte et l'inachevé laissent finalement à penser que le texte résiste à l'analyse. Le lecteur est dans l'impossibilité de déplier le texte et de le comprendre entièrement. Cette nouvelle montre que le fantastique de Keri Hulme a une autre fonction que celle de susciter l'inquiétante étrangeté. L'inclusion du poisson et son lien à la culture maorie nous incite à accepter une autre conception du monde et nous montre qu'il y a une part de spirituel dans les liens que peuvent avoir les Maori avec la nature.

Les images de corps disjoints qui ressurgissent[664] contribuent à un sentiment de mélancolie et préparent à l'effet fantastique. L'indétermination qui introduit l'effet fantastique laisse le soin au lecteur d'hésiter entre une explication rationnelle et surnaturelle. En effet, il serait possible d'envisager que le poisson géant et sacré s'anime et prenne véritablement vie lorsque tous les éléments sont réunis pour que cela se produise. Le surnaturel n'ayant rien d'effrayant, cette forme du fantastique se rapproche de la conception maorie du surnaturel où, rappelons-le, le fantôme est bienvenu. Le surnaturel maori a la capacité de hanter et de générer la frayeur, mais le rapport avec le fantôme est plus serein, car il peut être un médiateur entre le passé et le présent et permettre de mieux accepter le passé. Nous pensons que c'est le cas dans « Midden Mine », où l'effet fantastique contribue à cette hantise positive.

662 Rachel Bouvet, « Le sentiment de l'étrange », ibid., p. 61.

663 Rachel Bouvet, « Les modes de saisie de l'indétermination », ibid. p. 38 : « En régime de compréhension, par contre, la lecture se fait au ralenti. […] C'est une lecture qui se déploie au gré du désir de comprendre de mieux en mieux le texte. »

664 Par exemple, celle de la main de l'adolescent, que nous avons déjà citée, p. 209 : « Little brown knubbly bits and slender bones, phalanges metacarpals carpals in an instantly recognisable pattern. Flopped down on the rubbish like a codframe, and decayed where it fell. »

La nouvelle possède des éléments porteurs d'espoir pour les personnages en quête d'un héritage immatériel. Avec le poisson géant et la langue maorie, le texte tisse un réseau d'images de la nature et particulièrement de la mer. La langue anglaise, parsemée de mots maoris et envahie par la présence de l'eau, s'océanise progressivement, ce qui se poursuit dans « Floating Words ».

8.2. Vers un monde du flottement dans « Floating Words »

La première nouvelle du recueil Stonefish, intitulée « Floating Words », raconte le moment où, après avoir constaté plusieurs étrangetés dans la nature, la narratrice du texte prépare ses affaires pour partir, car la montée progressive du niveau de l'eau ne lui permet plus de rester dans son habitat au bord de la mer. Cette nouvelle fait allusion aux changements climatiques et à ses conséquences sur l'environnement dans le Pacifique. Le réchauffement de la planète entraîne la fonte des glaciers dans les pôles. Dans certaines régions du Pacifique, ce processus, ainsi que les mouvements des plaques tectoniques, participent à la montée du niveau de l'eau, qui recouvre les atolls et les petites îles à deux mètres au-dessus du niveau de la mer. En revanche, la montée du niveau de la mer ne signifie pas forcément la disparition des îles, car celles-ci sont capables de s'adapter aux changements, comme nous le verrons.

Le titre « Floating Words » indique que la montée du niveau de la mer affecte non seulement les îles du Pacifique, mais également les mots, qui, en flottant, semblent s'éloigner de leurs significations. On pourrait penser que la montée du niveau de la mer a un impact négatif sur les mots, qui perdent leurs sens dans ce monde à la dérive, comme l'entend Melanie Otto dans son article sur les nouvelles de Stonefish :

> Apart from being a meta-textual reflection on the process of artistic creation, it introduces the main ecocritical ideas of the book and how these affect not only the social structure of New Zealand but the very structures of langage. […] 'Floating Words' reflects on how the meanings of words become fluid and unmoored in the same way as human culture becomes disconnected from the land and from a particular cultural context.[665]

665 Melanie Otto, « Pictures of the Floating World: Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », op. cit.,

Le nouvel environnement que propose Keri Hulme n'est pas un monde post-apocalyptique. Le terme apocalyptique désigne une fin de monde et contient des connotations négatives. Or, dans le texte de Hulme, la montée du niveau de l'eau fait partie d'un processus de changement, synonyme de transformation et de recommencement plutôt que de fin de cycle. Le terme post-cataclysmique semble convenir davantage pour qualifier le monde dans Stonefish.

Dans cette nouvelle, Hulme imagine un nouvel environnement et propose, comme dans « Midden Mine », une réflexion sur la langue et sur l'acte d'écrire. Les changements climatiques permettent à la narratrice de la nouvelle d'explorer un nouveau réseau d'images de la mer. Le titre semble signifier que les bouleversements climatiques nécessitent la recherche d'une nouvelle langue pour décrire ces changements. Cette langue, flottante, serait mieux adaptée au nouveau monde qui se profile. La narratrice accepte cette nouvelle condition du flottement en y voyant une manière de renouer avec la tradition orale maorie. Le texte offre une poétique de la fluidité et replace la mer et l'insularité au centre de l'imaginaire. De plus, « Floating Words » contient également une dimension autobiographique, que nous aborderons afin de mettre en lumière un autre aspect fragmenté de l'écriture de Hulme.

8.2.1. Les signes annonciateurs du changement

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le rapport des personnages à la nourriture est une façon de faire surgir l'inquiétante étrangeté. Dans « Floating Words », la nourriture s'amenuise. Elle est d'abord rationnée (« I go out and get the milk (which comes in plastic sachets, these days »[666]) et vient progressivement à manquer (« There hasn't been bacon available – or any meat – for months », « FW », 7). Pour s'adapter, il faut donc se contenter de ce qui est disponible (« For some reason, never divulged, you would only receive processed food or drink. No fresh fruit or vegetables: no meat (not even salami) », « FW », 8). Comme elle ne quitte pas sa maison, la narratrice inaugure un système de

p. 183-4.

666 Keri Hulme, « Floating Words », 1989, Stonefish, Wellington, Huia Publishers, 2004, p. 11. Texte par la suite cité par l'abréviation « FW ».

consommation basé sur les réserves et l'échange, comme elle le fait par exemple avec sa voisine, l'ostréicultrice Lux Malone.[667] Ainsi, le texte propose un autre système économique qui semblerait mieux correspondre au mode de vie des personnages et combler le manque de ressources alimentaires disponibles. Leur façon de vivre rappelle celle des ancêtres insulaires, connectés d'île en île pour fluidifier les échanges économiques.

Un autre aspect de la vie quotidienne est l'expérience d'écrivain qu'évoque la narratrice. Elle vit de manière solitaire et fait de cet isolement une condition essentielle pour écrire. Grâce à un système de communication particulier (« mail-blimp »), elle se passe d'aller faire des courses et peut ainsi se concentrer sur son travail d'écriture. Il semblerait qu'elle soit en train de rédiger un récit policier, comme en témoigne le passage narratif inséré dans la narration principale :

> The coffin was really starting to brew.
> The strong midday sun, of course, and the fact that they hadn't found him before the river had kept him for a week: the morgue people had done their best but it clearly wasn't enough to offset the work of the eels and the water, and it wasn't going to be sufficient to keep him together for the whole three days. (« FW », 9)

Cette mise en abyme de l'extrait narratif incorporé dans la nouvelle donne l'image d'un corps qui se décompose après être resté dans la rivière, ce qui nourrit l'imaginaire de l'eau, qui, comme dans « Midden Mine », est à nouveau exploré. Le début de la deuxième phrase est une proposition quasi-nominale (sans verbe ni sujet). Elle n'est pas agrammaticale, mais la construction nominale est peu courante en anglais. Ce début de phrase produit donc un effet d'étrangeté. Elle est reliée à l'autre partie de la phrase non pas par une conjonction de coordination, mais par les deux points. Dans une certaine mesure, on pourrait dire que les deux points (plutôt qu'un ou plusieurs mots) sont une ligature assez mince entre deux propositions, comme si l'auteur voulait insister sur ce corps délié, dont les membres sont disjoints après avoir passé quelques jours dans l'eau.

Le passage illustre le goût de la narratrice pour la création par le langage. Son intérêt pour les formes d'écriture est multiple. Elle lie la création à la tradition maorie,[668] établissant

667 Keri Hulme, « FW », p. 14 : « I swap her a bunch of dried thyme and a small bottle of ngaio oil for keeping the sandflies at bay, and get a sack of oysters. »

668 Keri Hulme, « FW », p. 11-2 : « A long time ago, when I first started coining whakatauki-waina, aphorisms that could be, or become, proverbial sayings, I had as my initial effort: 'When you are drowning, the

ainsi un lien avec la tradition orale, comme nous l'avons déjà noté. Elle se définit d'ailleurs comme une conteuse (« storyteller », « FW », 17), ce qui renforce le lien à l'oralité. À la fin de la nouvelle, elle emporte des dictionnaires (« […] the dictionaries – OED & Partridge for English, Williams, Tregear and Biggs for Maori, and Kraz for Chaotic: no other reference books », « FW », 18).[669] Son embarcation contient ainsi des mots qui survivront à l'inondation. Finalement, ces mots avec lesquels elle peut créer un nouveau langage à partir de ce qui existe déjà sont ce qui lui importe le plus : « a little boat whose only real freight is words » (« FW », 19). Ces mots à la fin du texte évoquent le titre de la nouvelle, car sur l'embarcation, les mots flottent, littéralement.

Sur terre, l'eau est ce qui permet à chaque organisme de rester en vie. En flottant ainsi sur l'eau, on peut penser que les mots bénéficieront de la capacité de l'eau à maintenir la vie. Il s'agit là d'une manière pour le texte de montrer la naissance d'un nouveau langage nécessaire à la description de ce monde post-cataclysmique. Ce lien entre l'eau, le langage et le renouveau est également présent dans le roman The Carpathians, de Janet Frame, où une pluie diluvienne de lettres de l'alphabet et de signes de ponctuation s'abat dans la rue Kowhai, où se situe l'action du roman :

> No longer able to bear his glance, Mattina looked up at the sky. She thought, surprised at such a natural event, 'Why, it's raining.' Yet the falling rain was not 'real' rain. Specks, some small as carrot seed (George Coker had shown her his packets of garden seed), others as large, mapped purple and grey, as beanseed, some like hundreds-and-thousands, others like dew-drops that flowed in changing shapes among the layers of seeds and seed-pearls and jewels white and brown and red pellets of clay and then earth-coloured flecks of mould; smears of dung, animal and human, and every 'raindrop' and mixture of jewels and waste, in shapes of the 'old' punctuation and language – apostrophes, notes of music, letters of the alphabets of all languages.[670]

Pour Claire Bazin, cette pluie de lettres cataclysmique permettra la naissance d'un nouveau langage :

> It is in part III, entitled 'The Memory of Flower', that the cataclysm takes place in the form

---

depth of the water is of last concern.' » Dans cette phrase, on remarque à nouveau le champ lexical de la mer et du corps qui s'y perd.

669 Dans TBP, Kerewin emporte également trois livres dont un dictionnaire anglais lorsqu'elle quitte sa tour. (p. 329)

670 Janet Frame, The Carpathians, 1988, Londres, Pandora Press, 1989, p. 127.

Plus loin, les lettres de l'alphabet vont même jusqu'à s'incruster dans la peau, p. 129 : « She noticed a small cluster like a healed sore on the back of her left hand. She picked at it. The scab crumbled between her fingers and fell on the table into a heap the size of a twenty-cent coin. Examining it, she discovered it to be a pile of minutes letters of the alphabet, some forming minute words, some as punctuation marks; and not all were English letters – there were Arabic, Russian, Chinese and Greek symbols. »

> of a midnight primitive clamour, followed by a deluge of letters that come to replace the old worn-out words. Frame stages a killing of language. […] The disappearance of language, however, coïncides not with total annihilation, but with the promise of a new langage and of a regenerated humanity in a new world.[671]

Pour tenter d'expliquer la montée du niveau de la mer, la narratrice de « Floating Words » se remémore les événements qui auraient pu être des signes annonciateurs. Ainsi, dans la première phrase de la nouvelle, elle indique que certains indices présageaient ce cataclysme, mais qu'elle ne s'en est pas rendue compte. Le premier exemple dont se souvient la narratrice est le martin-pêcheur, perché sur un câble électrique avec un poisson dans le bec. Il n'est pas inhabituel de voir des oiseaux sur les câbles, mais ici l'anomalie venait du fait que l'oiseau soit resté perché toute la journée. Cependant, personne ne s'en est vraiment soucié (« none of us wondered about it in depth », « FW », 5). Le deuxième signe est décrit avec davantage de précision, car il s'agit de l'exemple le plus frappant. Il s'agit de la scène où la narratrice est allée ramasser des champignons. Dans ce passage, elle décrit les différents types de champignons que l'on trouve dans la région : « Our mushroom fields are – were – different. It's Agaricales here, bitorquis and subperonatus mainly, but occasionally a broad fat arvensis, eagerly sought for because of its rich taste » (« FW », 5). Ces termes scientifiques montrent la précision lexicale dont est capable la narratrice qui, comme nous le savons, est écrivaine.

Lorsqu'elle tombe sur ce champignon, le lecteur s'attend donc au même type de richesse lexicale, ce qui n'est pas le cas dans la première phrase qui décrit l'action : « Turning south again to finish gathering from the strip, my eye is caught by something odd-looking, wrong, out-of-place. A burst of colour by a clump of toetoe » (« FW », 6). Ici, et comme pour le mot « anomaly » dans « Midden Mine », le texte met l'accent sur l'effet produit plutôt que sur ce dont il s'agit. La première chose qui frappe le narrateur est le caractère étrange et intrusif de la chose, plutôt que son identité. Lorsque la narratrice décrit le temps qu'il fait, elle insiste sur le brouillard,[672] qui l'empêche de voir et qui traduit ainsi le manque de repères et d'informations sémantiques autour de ce qui s'avère être un champignon. Cette imprécision lexicale de la part de la narratrice contraste avec les descriptions précédentes et celle qui suit :

671 Claire Bazin, « The Carpathians or 'The Flower of Memory' », Janet Frame, ibid., p. 63-4.

672 Keri Hulme, « FW », p. 5 : « It has been drizzling for days. » et p. 6 : « There is a thick white mist, north, and I can no longer see Abut Head. »

> It looks, upon examination, like a bolete – well, it has that family's spongy tissue under the cap – but it is coloured like no bolete I have ever heard of. There is a repulsive fungus from Haast called Tylopilus formosus, which is brown-black on top, and a horrid livid pink undercap; there is a variety of Hygrophorus named 'multicolour' which is red and green and sulphur yellow outside, and turquoise blue inside. This thing looks like a mismatch between them. Greeny black on top, and blue underneath, and red and yellow in alternate bands up the length of the stalk. (« FW », 6-7)

Malgré sa connaissance pointue des espèces de champignons, elle ne parvient pas à identifier celui-ci, et ne peut qu'émettre des suppositions concernant la variété à laquelle il appartiendrait. Après l'imprécision lexicale du pronom indéfini « something », la narratrice a recours à des termes scientifiques et à des mots latins, qu'elle cite en abondance, comme si elle souhaitait combler ses lacunes scientifiques. À ce stade de la description, ce champignon aux couleurs vives rappelle les champignons phosphorescents décrits par Paul Gauguin dans Noa Noa, où il raconte son séjour à Tahiti :

> Nuit noire : impossible de voir. - Près de ma tête une poussière phosphorescente m'intriguait singulièrement et je souris en pensant à ces bons Maories qui m'avaient raconté précédemment ces histoires de tupapau [revenants, fantômes]. Je sus plus tard que cette poussière lumineuse était un petit champignon qui pousse dans les endroits humides, sur les branches mortes comme celles qui m'avaient servi à faire du feu.[673]

Cette citation est intéressante dans la mesure où elle associe le champignon phosphorescent à la nuit et à une présence surnaturelle. Cette association pourrait être également présente dans le texte de Hulme, comme nous allons le voir plus loin. Quoi qu'il en soit, cet organisme hors du commun est le résultat d'un entre-deux, d'une mutation malvenue (« mismatch ») entre deux types de champignons. L'usage du mot « mismatch » nous indique que le champignon est fondé sur une discordance.

Cette hybridité n'est pas sans rappeler l'hybridité culturelle qui, comme nous l'avons vu dans les nouvelles de Hulme jusqu'à présent, est considérée de façon ambiguë et dont le résultat est imprévisible. Plus intriguant qu'effrayant, le champignon est associé à un sentiment d'étrangeté. Il rappelle la moule qui, dans « Kiteflying Party at Doctors' Point », fait également office d'intrus. On se souvient qu'après s'être reposée dans la grotte, la narratrice de cette nouvelle remarque un intrus parmi une colonie de moules sur les murs de pierre.[674] Dans « Floating Words », le champignon ne semble toutefois pas provoquer de

673 Paul Gauguin, Noa Noa, Paris, Bartillat, 2011, p. 62.

674 Keri Hulme, « KPDP », p. 152 : « There is the occasional stranger mussel in their midst, pale, green,

réaction de rejet ni inspirer de crainte particulière. La narratrice ne se risquera pas à le manger mais, curieuse, elle décide de le ramener chez elle. Il est cueilli bien qu'il soit différent des autres. À l'inverse de « Kiteflying Party at Doctors' Point », accepter l'intrus pourrait indiquer une forme de tolérance envers ce qui est différent. En cueillant le champignon, elle se coupe la main (« And bear it home on bleeding fingers I do: not for nothing is toetoe known as cutty-grass », « FW », 7) et la mention de ce détail fait peut-être office de présage.

Quelques mois plus tard, au moment de quitter son habitat, la narratrice observe à nouveau l'étrange champignon :

> It had not shrivelled or decayed over the months, but extended hyphae through the rough little toetoe kete, and made the whole its mycelium. That is unnatural, hyphae being delicate and exceedingly vulnerable to changes in moisture or light – but what is natural now? […] I had grown used to the basket-mycelium, grown used to the violent coloration. But now the fungus is glowing with minute blue sine waves moving up the stalk as the tide rises. It is the tide in microcosm, the whole cap becoming alight at slackwater. (« FW », 17)

Une fois de plus, elle utilise un vocabulaire complexe par souci de précision. Au lieu d'expliquer, les mots complexifient la situation sans vraiment la clarifier. Une couleur bleue monte sur la tige, ce qui est comparable au niveau de la mer qui monte. La nature est en pleine transformation. Dans le monde à venir, les éléments naturels vont muter de manière imprévisible et ce qui était la norme jusqu'à présent devra être repensé et redéfini (« but what is natural now? »). Cette question rappelle la nature sortie de ses normes ou aux normes renversées et inversées que nous avons vue dans le chapitre précédent. Ce champignon, qui semble être animé d'une force inconnue et surnaturelle, est un indicateur de la marée qui ne fait que monter.

8.2.2. La montée du niveau de la mer

Dans cette nouvelle qui inaugure le recueil Stonefish, la narratrice s'interroge sur un

---

like a wraith of a mussel. Pallid, obvious, vulnerable. There is never another palegreen mussel closeby for company. The different, the abnormal, the alien, the malformed. »

environnement qui est en train de changer sous ses yeux : « I sigh: Change, change, change. Where is solidity? Where is the rock? » (« FW », 6). Keri Hulme explore le changement, une idée récurrente dans son œuvre. Le fait que tout change, se transforme et que rien ne perdure, sont des idées directrices et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, des éléments cohésifs de toute son œuvre. Le changement est l'idée que Hulme exprime constamment, puisque, en tant qu'habitante de la côte, elle en est témoin : « Nothing is ever changeless by the sea, especially land, especially places, especially people ».[675] L'idée que rien n'est fixe ni déterminé est un principe créateur et peut-être finalement la seule certitude de tout humain qui se pose des questions existentielles :

> I am not sure what Life is. (There are biological definitions, but they have skatey, indefinite boundaries. Is clay alive? Viruses? Where do ghosts fit in? And, if kehua can be fitted in, what about deities? A landscape – a valley, say – is lively enough when viewed over 3 or 4 million years. It will become senescent, and so will the mountains round.)
> I am not sure what Death is. (Is is another aspect of Change, or the end of life? Obviously, whether burned or buried or consumed, dead matter undergoes change. And whether we humans, for example, owe that change to oxygen or maggots, we can only be certain that our component molecules are flung apart forever in the enormous slow explosion of decay. Is anything – else – left surviving?)
> I am absolutely certain about Change: Change Rules, OK? But is it transformation, or entropy? Actually, nothing is certain … [676]

Pour définir la vie, il existe des définitions biologiques, mais l'auteure s'interroge aussi sur la vie dans la matière organique et sur la place à accorder aux fantômes. Elle inclut donc dans son système de pensée une perspective non-occidentale dans laquelle les notions de vie et de mort sont pensées différemment. L'idée du changement nous permet de comprendre que la mort peut avoir une visée génératrice, dans le sens où il s'agit d'une étape intégrante de la transformation de tout être et de toute matière. Dans ses textes publiés dans Te Karaka, Hulme rappelle que les découvertes scientifiques renouvellent constamment notre point de vue sur le monde et que les conditions de vie changent au fil du temps. En ce qui concerne les transformations de la terre, Hulme explique que certaines catastrophes naturelles participent à la transformation de la terre.[677] Elle fait référence à l'ouvrage Geomorphology, An

675 Keri Hulme, « Okarito and Moeraki », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Wellington, Port Nicholson Press, 1987, p. 1.

676 Keri Hulme, « Ka Kete Mo Te Ora », in A. Thomson (ed.), What I believe: The Personal Philosophies of Twenty-two New-Zealanders, Wellington, GP Publications, 1993, p. 79.

677 Keri Hulme, « Toitu te Whenua Hoki », Te Karaka 48, 2010, p. 7, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka48.pdf (Site consulté le 23/03/2016) : « In Okarito, where I sleep in a house, I am very aware of how fragile my hold on the house and land is – a decent storm will make such a surf that the ground will shudder under the ocean thud. The ground is ancient swamp, recent river bank, sand dunes, all

Introduction to the Study of Landforms, de Charles A. Cotton (1885-1970), dans lequel elle apprit que la terre n'est pas un élément stable et définitif, mais le déroulement d'un processus : « And what it does is make anyone who reads it understand that all of our earth is not a certainty, nor a stability, but a process. »[678] Pour apprécier l'œuvre de Hulme, il est capital de comprendre la terre en tant que processus qui n'offre ni certitude ni stabilité.

Dans « Floating Words », la narratrice mentionne ses arbres fruitiers, qu'elle a déracinés pour les emporter lors de son départ. Bien qu'elle les ait replantés dans une terre nourrissante, ils refusent de pousser.[679] Or, pour la narratrice il faudra s'habituer à cette situation, ce qui reflète la pensée de Hulme évoquée précédemment : « Never mind: they'll get used to the fact that nothing is static, settled or permanent any more, least of all trees » (« FW », 16). L'exemple des arbres n'est pas anodin, car ils symbolisent précisément ce qui s'enracine de manière statique. Dans cette nouvelle, l'auteure propose une nouvelle conception de l'existence qui ne serait plus enracinée, mais flottante. Les racines verticales sont abandonnées, peut-être au profit de racines horizontales, rhizomiques.

À la fin de la nouvelle, la narratrice fait clairement référence au réchauffement climatique et aux changements qu'il entraîne :

> We knew – the television told us, the radio mentioned it often – that the oceans would rise, the greenhouse effect would change the weather, and there could be rumblings and distortions along the crustal plates as Gaia adjusted to a different pressure of water. And we understood it to be one more ordinary change in the everlasting cycle of life. (« FW », 18)

Préoccupés par l'avenir de leurs îles, plusieurs dirigeants des petites îles du Pacifique ont, à de nombreuses reprises, tenté d'attirer l'attention des puissances occidentales sur la

---

very prone to liquefaction, subject in the quite recent past to tsunami inundation –

The ground I sleep on is not sure.

"Liquefy – to bring or make a solid or gas into liquid condition – hence, liquefier/liquefacent/liquefaction/liquefactive/liquefiable..."

Humans, being the hopeful mammals we are, expect yesterday to herald today – it will all be the same, and Life will go on, just as we know it. We are always horribly surprised when Life doesn't. »

678 Keri Hulme, « Toitu te Whenua Hoki », Te Karaka 48, 2010, p. 7, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka48.pdf (Site consulté le 23/03/2016).

679 Keri Hulme, « FW », p. 15-6 : « Indeed, the only trouble I've had shifting things has been with the lemon bush and the Cox's Orange apple tree: they sulked and wrenched, and stubbornly refuse to flourish now, despite being in great wicker baskets with rich soil and room for their roots to spread. »

situation alarmante lors de sommets politiques. Plusieurs facteurs comme la sécheresse, les tempêtes et cyclones, les inondations, les mouvements des plaques tectoniques et la montée du niveau de la mer rendent vulnérables les petites îles qui s'élèvent à seulement deux mètres au-dessus du niveau de l'eau. Le réchauffement climatique et la fonte des glaciers seraient responsables de ces bouleversements. Or, de récentes études[680] montrent que les îles changent de formes (seulement si elles sont non-urbanisées) et s'adaptent en réponse aux déplacements de sédiments et qu'en fait, ces îles grandissent au lieu de rétrécir. Par exemple, si une partie de l'île peut couler sous l'eau, une autre partie peut émerger, faisant ainsi naître une plage. Finalement, l'acidification et le réchauffement de la température des mers causent bien plus de dégâts que la montée du niveau des eaux, car ils détruisent les coraux qui ont un rôle à jouer dans le processus de sédimentation de l'île et du récif. Si le niveau de l'eau ne monte pas trop rapidement, certaines petites îles non-urbaines pourront s'adapter aux changements géologiques.

Ces changements permettent d'activer et d'explorer l'imaginaire de la mer. L'auteure met en avant la beauté inhérente au processus plutôt que ses conséquences désastreuses. L'image de la mer qui monte est la plus prégnante du texte. Le narrateur y fait constamment allusion, dès le tout début du récit (« Even then, the sea edging in from the south had whittled the picnic areas away », « FW », 5). L'eau imprègne les pensées de chacun, même jusque dans les rêves (« Flood dreams, yes: but everybody had those », « FW », 7). La mer qui se mélange à la terre est décrite de manière de plus en plus poétique : « The tide has reached my front fence, and the porch is dancing with a thousand whirling leaves from the dying peppermint gum » (« FW », 14-5) et « The sea laps my outside steps, and the crabs crawl up and patter among the dead gum leaves » (« FW », 16). Cette dimension poétique omniprésente dans la vie quotidienne de la narratrice est à mettre en relation avec la culture maorie, dont l'expression des moments de la vie passait par des chants et donc, d'une certaine manière, par une expression poétique.

En plus de la référence à l'oralité, l'embarcation que la narratrice se construit est une nouvelle allusion à la tradition maorie. Rappelons que c'est à bord de sept canoës en provenance de l'île mythique d'Hawaiki que sont arrivés les premiers Maori. En se

680 Voir: http://news.nationalgeographic.com/2015/02/150213-tuvalu-sopoaga-kench-kiribati-maldives-cyclone-marshall-islands/ (Site consulté le 15/04/2015).

construisant une barque similaire à celle des ancêtres,[681] la narratrice fait allusion à ce mythe en le rejouant, et montre ainsi son affiliation à sa lignée. Ainsi prête à partir, sa destination lui importe peu :

> -Where are you going?
> -I don't know. Wherever the inward and ingoing tides take me. To stop temporality wherever I stand.
> Storytellers never stay in one place for long. (« FW », 17)

La narratrice est contrainte de partir, mais elle semble accepter son sort de manière optimiste. La poète décide de se laisser porter par les flots. Elle établit un mouvement vers l'avenir, dans une embarcation qui fait référence au passé et à l'histoire. Elle porte en elle le passé tout en étant tournée vers l'avenir. Pour nourrir son imaginaire, le poète insulaire a, selon Elizabeth DeLoughrey, besoin de puiser dans la mer :

> Geologically and symbolically speaking, the earth's surface cannot represent its deep history; the island poet must plumb the subterranean and the subaquatic layers of human and planetary change.[682]

Cette citation rappelle les mots du poète carribéen Derek Walcott (1930-) : « The Sea is History ».[683] Comme nous l'avons vu avec le penseur Epeli Hau'ofa dans notre première partie, l'océan comme élément cohésif vaut aussi pour les peuples polynésiens, qui ont voyagé d'îles en îles pendant des centaines d'années avant l'arrivée des Européens. Hau'ofa rappelle que les îles du Pacifique sont reliées entre elles pour former un réseau dans lequel les humains naviguent depuis des siècles. L'océan est en chacun des insulaires d'Océanie :

> The ocean that surrounds us is the one physical entity that all of us in Oceania share. It is the inescapable fact of our lives. What we lack is the conscious awareness of it, its implications, and what we could do with it. […] All of us in Oceania today, whether indigenous or otherwise, can truly assert that the sea is our single common heritage.[684]

---

681 Keri Hulme, « FW », p. 15 : « The barge is nearly ready: I've used the boards from the erstwhile high fence round my house (I turn the fenceposts into bollards). They are treated kahikatea, long-lasting in water and easy to work. It's a large barge, thirty-six feet long and twenty feet wide. »

682 Elizabeth M. DeLoughrey, « Introduction. Tidalectics, Navigating Repeating Islands », ibid., p. 17.

683 Derek Walcott, « The Sea is History », Collected Poems, 1948-1984, Londres, Faber and Faber, 1992, p. 364 :

> « Where are your monuments, your battles, martyrs?
> Where is your tribal memory? Sirs,
> in that grey vauly. The sea. The sea
> has locked them up. The sea is History. »

684 Epeli Hau'ofa, « Ocean in Us », The Contemporary Pacific 10, No.2 (1998), p. 38-9.

Dans le texte de Hulme, la conception de la temporalité qui suit le rythme des marées est plus cyclique que linéaire. Rappelons que dans la conception polynésienne du temps, le passé est devant soi plutôt que derrière, ce qui est traduit par la structure même de la nouvelle. En effet, la précision entre parenthèses dans la toute première phrase du récit (« Thinking back (I am balanced on the end bollard, the slip-rope in my hand) there were omens all along », « FW », 5) est répétée mot pour mot à la fin de l'histoire : « I am balanced on the end bollard, the slip-rope in my hand » (« FW », 18). On se souvient que de la même manière dans The Bone People, le prologue est la fin du récit : The End At The Begining » (TBP, 1) et la fin est en fait le commencement : TE MUTUNGA – RANEI TE TAKE (TBP, 445), ce qui signifie « la fin – ou le début ».

Dans « Floating Words », la narratrice adhère à une autre temporalité, celle de la mer. Dans cette errance, elle effectue une jointure entre l'espace et le temps : l'espace marin donne le rythme de la vie dans cet environnement post-cataclysmique. Il s'agit de s'accorder au rythme des marées, de se rendre compte du caractère indissociable de l'espace et du temps. En cela, le texte contribue à ce qu'Elizabeth DeLoughrey appelle la dialectique de la marée. En tant que conteuse, la narratrice renoue avec la tradition orale maorie, celle de la circulation. Son départ en barque peut se lire comme la métaphore d'une pensée d'un nomadisme marin. Cette pensée est proche de ce que le poète martiniquais Édouard Glissant (1928-2011) a nommé la pensée archipélique.[685] Cette nouvelle offre une poétique de la fluidité et replace la mer et l'insularité au centre de l'imaginaire. En cela, elle aussi participe de l'océanisation de l'écriture. Dans la conception océanienne, les îles ne sont pas fixes. Les bouleversements climatiques entraînent également la recherche d'une nouvelle langue pour mieux décrire ces changements.

Chez Hulme, la langue flottante raconte le monde qui change et contient une dimension autobiographique, un autre aspect de l'écriture de Hulme.

685 Édouard Glissant, Traité du Tout-monde, Poétique IV, Paris, Gallimard, 1997, p. 31 : « La pensée archipélique convient à l'allure de nos mondes. Elle en emprunte l'ambigu, le fragile, le dérivé. Elle consent à la pratique du détour, qui n'est pas fuite ni renoncement. Elle reconnaît la portée des imaginaires de la Trace, qu'elle ratifie. Est-ce là renoncer à se gouverner ? Non, c'est s'accorder à ce qui du monde s'est diffusé en archipels précisément, ces sortes de diversités dans l'étendue, qui pourtant rallient des rives et marient des horizons. Nous nous apercevons de ce qu'il y avait de continental, d'épais, qui pesait sur nous, dans les somptueuses pensées de système qui jusqu'à ce jour ont régi l'Histoire des humanités, et qui ne sont plus adéquates à nos éclatements, à nos histoires ni à nos non moins somptueuses errances. La pensée de l'archipel, des archipels, nous ouvre ces mers. »

8.2.3. Fragments autobiographiques

« Floating Words » nous donne un exemple de la manière dont l'auteure inscrit sa présence dans les nouvelles. Il s'agit d'un texte dans lequel l'auteure fait un autoportrait.[686] Pourtant, la place accordée à l'écriture du moi et à la question identitaire individuelle dans l'œuvre de Keri Hulme n'est pas centrale. Par pudeur, par discrétion ou par désintérêt, le moi est effacé. En revanche, l'auteure injecte des éléments autobiographiques dans certains de ses textes de fiction. Si Hulme ne se met pas systématiquement en avant dans ses récits, elle brosse néanmoins un portrait d'elle-même et des membres de la société dans laquelle elle vit. En effet, écrire sur certains dysfonctionnements et particularités de la société néo-zélandaise lui semble fondamental.[687] Dans l'écriture de Hulme, le moi est discret, mais elle intègre des éléments de sa vie personnelle afin de mettre en avant les facettes de ceux qui pourraient être des proches ou des voisins. Elle donne une voix aux individus de la marge, en particulier aux personnages féminins dont les rapports à autrui sont difficiles, comme nous le verrons plus loin dans la nouvelle « Planetesimal ».

Témoigner de son expérience singulière, laisser une trace contre l'oubli, apporter une autre version des faits, mieux se connaître, voire se sauver, ou faire entendre sa voix sont quelques-unes des raisons qui mènent à l'écriture de soi. Pour se raconter, l'auteur peut faire appel à des formes littéraires comme le journal, les mémoires, l'essai ou encore le récit épistolaire. On peut constater que la nouvelle n'est pas une forme qui, de prime abord, est associée à l'autobiographie. Elle ne laisse peut-être pas suffisamment de place pour se raconter. En choisissant la nouvelle pour introduire des éléments autobiographiques, son auteur se raconte par bribes. Il offre une image parcellaire de lui-même.

Dans « Floating Words », la narration à la première personne du singulier établit une corrélation entre la narratrice et le personnage principal du récit. Le sexe du narrateur ou de la

686 Melanie Otto, « Pictures of the Floating World: Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », op. cit., p. 184 : « Moreover, the narrator of 'Floating Words' herself is identified as Hulme's alter ego, emphasizing postmodern uncertainties about authorship and lack of control over the text. Hulme's others, be they alien or double, decentre the ego, whose sense of identity in turn becomes unmoored and uncertain, mirroring the very uncertainty of the post-apocalyptic world described in Stonefish. »

687 Rappelons les mots de Hulme que nous avons déjà cités, extraits de: Richard Corballis, « Keri Hulme Biography - Keri Hulme Comments: », http://biography.jrank.org/pages/4445/Hulme-Keri.html (Site consulté le 14/05/2015) : « I want to touch the raw nerves in NZ—the violence we largely cover up; the racism we don't acknowledge; the spoliation of land & sea that has been smiled at for the past 150 years— […]. »

narratrice n'étant pas spécifié, il peut s'agir d'un homme. Son mode de vie ressemble beaucoup à celui de l'auteure. Par exemple, lorsqu'elle raconte l'épisode du champignon, elle explique qu'il ne s'agit pas de chercher, mais de se promener sans but précis.[688] Cette activité nous rappelle la pratique de la marche, indissociable du processus d'écriture géopoétique chez Hulme. Dans ses textes, Keri Hulme met en mot les paysages de l'île du Sud, plus particulièrement ceux des régions d'Okarito et Moeraki, et donne ainsi voix à ces espaces. Dans notre seconde partie, nous avons étudié comment les paysages néo-zélandais s'étendent dans l'espace intime de la rêverie. C'est ce qui semble se produire dans « Floating Words ». L'intérêt pour la nature néo-zélandaise permet également à Hulme d'inscrire au cœur de son écriture une réflexion écologique. L'allusion aux changements climatiques dans « Floating Words » reflète les préoccupations environnementales de l'auteure et relève de ce que nous avons nommé ailleurs l'écopoétique.

De plus, comme Keri Hulme, la narratrice de « Floating Words » s'inspire de sa vie quotidienne pour écrire. Au moment de quitter sa maison, elle mentionne son roman en cours d'écriture ; « The Neverending Novel » (« FW », 17). Le titre pourrait faire allusion à Bait, le roman de Keri Hulme, en cours d'écriture depuis près de trente ans.[689] Dans « Floating Words », l'auteure mêle fiction et réalité. Si jusqu'à présent l'identité de la narratrice n'était pas totalement avérée comme étant celle de l'auteure, elle est suggérée à la fin de la nouvelle, au moment où la narratrice cherche un nom à donner à son embarcation : « There is one thing left to do before I jump aboard […] I can't call this thing the Hulmeship: how about Thumb-to-Nose? » (« FW », 18-9). Hulme fait du canoë qui vogue et qui contient des mots la figure emblématique de l'écrivain. Cette proximité entre l'auteure, la narratrice et le personnage principal contribue à la dimension autobiographique de cette nouvelle. L'auteure laisse une trace de sa présence avec le nom « Hulmeship », comme pour signaler au lecteur que toute forme d'écriture est avant tout une construction. Hulme se raconte et donne une image volontairement parcellaire d'elle-même, à-demi dissimulée derrière un personnage de

688 Keri Hulme, « FW », p. 6 : « I made the mistake of looking for them. That was years ago; now I have my eye in. Now I wander, humming quietly. »

689 Voir l'article et la vidéo de l'interview de Keri Hulme, « Keri Hulme's The Bone People Named as a Great Kiwi Classic », http://tvnz.co.nz/entertainment-news/keri-hulme-s-bone-people-named-great-kiwi-classic-5974875 (Site consulté le 15/05/2015).

fiction.[690]

Nous avons dit que la nouvelle ne semble pas être, a priori, une forme appropriée pour parler de soi. Son auteur ne s'y épanche pas, au contraire, il choisit avec précaution chaque mot, par souci d'économie. Le roman permet des développements, la nouvelle, quant à elle, exige d'être resserrée. De plus, contrairement au roman qui forme une unité, le recueil de nouvelles est composé de plusieurs textes dont le seul lien est d'appartenir au même recueil (sauf dans des recueils comme Winesburg, Ohio, de Sherwood Anderson, où le personnage central apparaît dans plusieurs nouvelles et l'unité de lieu sont des éléments unificateurs des nouvelles). Chaque nouvelle est un tout en soi et n'a pas besoin de celle qui la précède ou de celle qui suit pour exister. Cet aspect qui donne au recueil de nouvelles une dimension fragmentaire semble être, pour Hulme, la forme la plus adaptée pour parler de soi et des autres.

Le fragment permet un étoilement du sujet, un éparpillement de soi dans chacune des nouvelles qui composent les recueils. Chez Hulme, cela permet aussi de raconter la nature désarticulée et inarticulée des rapports entre les membres d'une même famille, symptomatique de la société néo-zélandaise postcoloniale. L'écriture de nouvelles

690 La forte ressemblance entre Hulme et ses personnages féminins est plus évidente encore dans The Bone People, avec la création du personnage principal nommé Kerewin Holmes. Ici aussi, il est difficile de ne pas faire le lien entre ce nom et celui de l'auteure. Cependant, dans un article paru dix ans après la sortie du roman, Keri Hulme affirme clairement que malgré le jeu de mot qui crée une similitude entre son nom et celui de son personnage principal, il ne s'agit pas d'une œuvre autobiographique :

Keri Hulme et Gerry Turcotte, « Reconsidering the bone people », Australian and New Zealand Studies in Canada 12 (1994), p. 137 : « I'd like to talk briefly on something I run into again and again because I made the mistake of calling on of my characters Kerewin Holmes. And it's too bloody close to Keri Hulme. You see, I was extremely young when I started the story that became the bone people, and I thought Kerewin Holmes was a really neat pun. Keri win home. […] So what I wanted to talk about is how autobiographical the bone people is – and I can say immediately that it is not autobiographical at all! »

Plus loin dans l'article, Hulme admet malgré tout quelques ressemblances entre elle et Kerewin. Pour Hulme, Kerewin représente une sorte de personnage idéal dans lequel elle se projette :

« Fourth character: Kerewin Holmes. Okay, I made a bad pun with her name. I smoke a pipe, I like my booze and food. I love my fishing. I go in for big rings. I know what it's like to be depressed. I do have a great love of music, particularly of the human voice and guitar, but Kere wouldn't be seen dead in a hat and I wear them quite a lot. She was a kind of wish fulfillment character. She lived in a tower at a time when I didn't have a home of my own (wherever my family group is, I've got homes, but I didn't have a place of my own). And though I'd have to win two Lottos in New Zealand, I wouldn't mind sticking the tower up. She was also filthy rich and appreciated money, not as an overwhelming thing, but knew that when you haven't got it, life can get extremely miserable. While I play a guitar, I am not a good guitarist and I gave Kerewin fingers that could handle practically anything. While I'm interested in Japanese martial arts, I sure as hell couldn't kick the shit out of somebody. She seems to manage that rather well too. She is my touchstone character and whenever I had any doubts I could just get back to Kerewin because she would, in the context of the story, do what was entirely right. I could let her loose. » (p. 140).

fragmentaires et fragmentées met en avant le fait que la société néo-zélandaise postcoloniale, qui exclut l'intrus, fissure les personnages, les morcelle et les isole les uns des autres. Dans ce contexte où la transmission immatérielle est bloquée, il est nécessaire de la repenser, comme le fait Hulme avec l'emploi d'une langue du flottement qui rend possible l'expansion de l'imaginaire océanique de la mer.

« Floating Words » place la mer au centre de l'imaginaire et participe ainsi de l'océanisation de l'écriture. Les mots qui flottent contribuent à renouveler l'imaginaire océanien. Les changements climatiques qui se produisent nécessitent d'être décrits dans une langue nouvelle. La narration à la première personne et le portrait d'une femme-écrivaine isolée qui a choisi la solitude nous invitent à trouver des ressemblances avec la vie de l'auteure et à lire « Floating Words » comme une nouvelle autobiographique, ce qui nous conduit vers une dimension peu explorée jusqu'à présent : l'écriture du corps féminin et l'expérience de l'intime.

8.3. Sortir des contours du corps féminin dans « Planetesimal »

« Planetesimal » est une nouvelle extraite de Te Kaihau / The Windeater, qui raconte la rencontre entre le narrateur et une femme, lors d'une fête. La jeune femme montre son bras, qui porte une étrange marque. Cette marque n'est pas un tatouage, mais un petit trou noir. Le narrateur avance son doigt pour toucher ce petit espace de vide et le retire subitement. Puis, ils se séparent et la jeune femme disparaît. Le lendemain, lorsque le narrateur se rend chez elle pour la voir, il apprend qu'elle s'est jetée à l'eau. Au moment où il écrit le récit qui constitue la nouvelle, le narrateur porte un bandage autour du doigt, sous lequel apparaît un mystérieux petit bijou bleu-vert.

La mise en scène de rapports amoureux, des rapports familiaux, de la représentation de la maladie, de la mort et du deuil est de l'ordre de l'intime. La fiction brève de Keri Hulme ne met pas en scène les rencontres amoureuses, et les rencontres entre les corps ne sont que

furtives. Au contraire, les corps sont seuls, isolés. Nous avons dit que les nouvelles de Hulme fragmentent les corps. Nous avons dit aussi que cela traduit une forme d'exclusion sociale qui réprime ce qui est considéré comme différent de la norme. L'intime est, par définition, de nature profonde et de ce fait, reste caché, secret. Pourtant, Hulme met en mots certains aspects de l'expérience du corps, et souligne la complexité du rapport à soi et à l'autre. La violence, physique ou morale, est omniprésente dans le rapport à l'autre, même le plus intime et le plus tendre. Comme si amour, violence et auto-destruction allaient de pair. L'écriture de l'intimité chez Hulme révèle une sensibilité particulière aux expériences du corps féminin. À travers ses personnages féminins, Hulme expose le corps et ses états, à différentes étapes de sa vie. Chez Hulme, le corps est perçu en tant que matière organique, elle aussi soumise à des transformations.

Le corps de la femme est un corps de chair, un corps tactile, un corps que l'on pénètre. C'est également le corps que l'on catégorise, que l'on marginalise. Quand le corps devient un symptôme de la violence physique ou morale subie, un malaise profond s'y inscrit. C'est à ce stade que le corps part à la recherche d'un mouvement libérateur qui passe par le flottement. Dans « Planetesimal », le personnage féminin est à la recherche d'une autre existence que celle délimitée par le corps, ce qui rappelle la nouvelle « One Whale, Singing ». Comme « Planetesimal » rappelle d'autres personnages féminins déjà analysés, nous ferons référence aux corps féminins rencontrés dans les autres nouvelles de Hulme afin de montrer la continuité dans l'écriture de l'abus, du rejet et de l'isolement que subit le corps féminin chez Hulme. Dans cette analyse, nous verrons que pour évoquer ce mouvement libérateur, la nouvelle emploie la forme du fantastique basée sur l'inexpliqué que nous avons déjà évoquée dans ce chapitre.

8.3.1. Un corps qui ressent le manque

Hulme définit l'humain ainsi :

> We are creatures of bodies. We are bodies, and our minds are defined and limned by our flesh. We cannot escape this. We forget it at our peril. It is – or can be – our continuing delight. It is also the burden of our sorrow.[691]

691 Keri Hulme, « Ka Kete Mo Te Ora », ibid., p. 80.

Dans cette citation, Hulme constate que le corps de chair qui enveloppe l'esprit est une limite dont on ne peut se défaire. Pour être à l'aise, il faut s'ajuster à son corps et accepter ses contours. Les personnages féminins de Hulme sont, au contraire, mal à l'aise dans leur enveloppe corporelle, comme nous l'avons vu dans la nouvelle « A Tally of the Souls of Sheep ». Le corps féminin semble donc, dans un premier temps, inadapté, et cette inadéquation vient peut-être du fait que, dès l'adolescence, il est mis à l'écart, malmené, ou même maltraité.

Keri Hulme s'intéresse au corps de l'adolescence, peut-être parce qu'il s'agit d'une période pendant laquelle le corps se métamorphose. Rappelons que dans « The Cicadas of Summer », Gwen est une jeune fille qui s'apprête à faire l'expérience de cette transformation du corps (« prepubertal girl », « CS », 142). Sa puberté est mise en parallèle avec le fonctionnement animal, en particulier la métamorphose des cigales. Le corps de la jeune fille disparaît dans la boue dans la fin ouverte de la nouvelle. Il n'y a pas d'allusion explicite à un abus sexuel, mais l'ambiguïté de la situation le laisse à penser. La même chose se produit dans la nouvelle « The Knife and the Stone », qui met également en scène une jeune fille dans un milieu rural. Son père, alcoolique, organise chez lui des soirées avec des amis, auxquelles la jeune fille tente d'échapper. Nous avons déjà analysé l'extrait qui sous-entend de potentiels attouchements sexuels.

Dans « While My Guitar Gently Sings », Hinewai, la jeune héroïne de la nouvelle, quitte son village pour s'installer à Wellington. Lorsqu'elle tombe enceinte, elle ne connaît pas le père de son enfant, ce qui indique peut-être qu'il s'agit d'un rapport non souhaité. Le nourrisson meurt au bout de vingt-quatre heures. Ainsi, chez Hulme, les corps de l'adolescente ou de la jeune femme sont peut-être agressés, ce qui n'est pas dit explicitement, peut-être par volonté de dénoncer une société où les agressions de ce genre restent cachés. La jeune fille dans « The Knife and the Stone » décide de fuir cette source de malaise, comme le fait également le personnage de « Planetesimal ».

Le corps féminin est aussi à l'écart dans « Planetesimal ». Lors de la fête, le narrateur s'assoit à côté de la jeune femme qui se trouve isolée du reste du groupe, comme l'indique la

première phrase du texte (« I once knew a girl who – sat apart at the party, down on the floor »[692]). Recroquevillée contre le mur, elle porte un grand manteau (« large blue overcoat », « Retreating into the midnight coat », « Pl », 73), une allusion à la mer et à la nuit. Dans le manteau, les contours emprisonnent le corps, ce qui est rappelé à plusieurs reprises : « She cringed within its folds » (Pl 73), « A tired almost-woman, tired, heavily bound in a coat » (« Pl », 74), « the upright collar of the coat at once frame and shelter for her pale forgettable face » (« Pl », 75). Ces extraits insistent sur l'enfermement corporel du personnage féminin. Le narrateur propose une cigarette à la jeune femme, qu'elle refuse. En fait, elle croit devenir folle : « 'I think I'm going mad. If I fuddle things more, if I' » (« Pl », 73).

Lorsque le narrateur rejoint ses amis après cette rencontre, il apprend qu'elle souffre de troubles nerveux : « 'She is one of my staff nurses. Sickleave. Nervous trouble y'know » (« Pl », 75). L'isolement ainsi que cette prétendue folie sont deux éléments qui rappellent les protagonistes féminins de Janet Frame, comme par exemple Istina Mavet, l'héroïne du roman Faces in the Water (1961). Pour ces personnages, faire preuve d'une sensibilité à fleur de peau ou souffrir d'une maladie mentale signifie être exclues de la société conformiste et bien pensante.[693] D'emblée, le texte de Hulme présente un personnage féminin dont les pensées sont en partie inaccessibles. C'est en présence de ce personnage mystérieux que se produit un événement de l'ordre de l'inexplicable.

Pour cette femme, la marque qu'elle porte sur le bras serait le signe de sa folie. Elle propose au narrateur de s'en rendre compte par lui-même et de toucher le petit trou ovale dans son bras :

> 'It is not a picture. Touch, but on the very edge. Where there is still bone.'
> I leant my finger carefully over the outside rim of skin to touch that extraordinary black oval. The cancellation of her flesh. (« Pl », 74)

L'homme entre au contact du corps de la femme, une allusion métonymique au rapport sexuel. Croyant d'abord à un tatouage, il pense au type d'encre extraordinaire qui a donné cette illusion d'un trou noir dans la peau. Entre le moment où il approche son doigt et celui où

692 Keri Hulme, « Planetesimal », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 73-6.
Texte par la suite cité par l'abréviation « Pl ».
693 Claire Bazin, « The Autobiographical Novels », Janet Frame, Devon, Northcote House Publishers Ltd, 2011, p. 18 : « Illness, be it physical or mental, is indeed perceived as a sin in a society that extols the values of conformity, obedience, adaptability. »

il le retire, il y a une courte ellipse, une anacoluthe qui rompt la phrase et qui la laisse en suspens :

> However with mere ink had an artist gotten -
> I snatched the finger back. (« Pl », 74)

Le narrateur ne dit pas pour quelle raison il retire brusquement son doigt. Il n'exprime pas ce qu'il a ressenti au contact de ce trou mais décrit ce qui se passe tout de suite après, lorsque se forme une petite tache blanche sur son doigt : « a white patch like frostbite. It ached » (« Pl », 74) ; au lecteur de s'imaginer la sensation ressentie. Il dit n'avoir touché que du vide : « And I had touched – nothing » (« Pl », 74). Cette courte ellipse révèle que le contact avec cette femme demeure un mystère inexplicable. Quelque chose échappe à son entendement. Il s'agit d'un événement incompréhensible qui pourrait être de l'ordre du surnaturel. Dans ce contact physique entre les deux corps, la communication fait défaut. Il s'agit peut-être d'une manière d'évoquer la répression du désir et des sensations physiques éprouvées par les corps. Le trou dans le bras peut représenter le vide qui s'empare d'une personne, lorsqu'elle est dépossédée de son corps. Une femme peut ne pas ou plus se sentir bien dans son corps après une agression d'ordre physique ou moral. Mais chez Hulme, le corps qui ressent le manque et l'abus possède une autre facette ; celle de la naissance du désir.

8.3.2. Corps désirés et corps rejetés

Comme nous l'avons dit, le contact entre le narrateur et la jeune femme peut être compris dans « Planetesimal » comme une synecdoque du rapport amoureux. En effet, la jeune femme propose à l'homme de lui toucher le bras (« Touch, but on the very edge », « Pl », 74), ce qui pourrait, peut-être, être une invitation d'ordre plus intime. Un autre aspect de l'expérience de la femme en tant que corps représenté dans l'écriture de Keri Hulme est la naissance du désir du corps de l'autre, mais qui, comme nous allons le voir, peut engendrer une angoisse. La rencontre avec un autre corps touche au très intime. Dans ses textes, l'auteure met en scène des rencontres hétérosexuelles et aborde ainsi l'expression du désir, et de son absence. Dans une interview, Keri Hulme reconnait que le recueil Te Kaihau / The Windeater contient de nombreuses allusions sexuelles qu'un lecteur qui ne connaît pas la

mythologie maorie peut ne pas voir.[694] Par exemple, comme nous l'avons vu, le narrateur de la nouvelle « Hooks and Feelers » décrit le désir physique qu'il ressent pour sa femme, mais aussi celui que sa femme ressent pour lui.[695] La nouvelle montre deux corps qui se connaissent. Le narrateur sait éveiller le désir de celle qu'il aime en caressant certains parties du corps dont il connaît la sensibilité (« secret places ») avec tendresse et désir (« sweet, probing fingers »). Le narrateur lit dans les yeux de sa femme une invitation à plonger en elle (« Drown in me », « HF » 86), ce qui indique que le rapport amoureux est perçu comme une fusion des deux corps, où l'un se perdrait dans l'autre, ce qui, dans certains cas, pourrait engendrer une angoisse.

Le désir féminin (si tant est que la voix narrative de ce récit soit celle d'une femme) est également évoqué dans « A Window Drunken in the Brain », du recueil Te Kaihau / The Windeater, qui décrit une relation amoureuse de manière fragmentaire. Ce texte établit un parallèle entre ressentir du plaisir en mangeant et en faisant l'amour. Ce sont deux activités qui se pratiquent en même temps, comme si le corps était un aliment qui se goûte et se savoure :

> Then, at last, it is a peach. I drip the juice. The juice floods me. The juice is both sweet and cunningly acidic. He licks the juice off me, he licks it off. I finish the peach and suck long upon the stone.[696]

Comme le constate Alice Deignan, la faim est une expression métaphorique assez commune du désir pour l'autre :

> It seems unsurprising that appetite for food is used to talk about sexual desire, given that hunger and desire are two of our most basic physical wants, and that satisfying each is a source of pleasure.[697]

---

694 Keri Hulme et Gerry Turcotte, « Reconsidering the bone people », ibid., p. 154 :
« -This [Te Kaihau / The Windeater] is a very sexual book.
-Yes, very much so. One of the difficulties a lot of people who are not familiar with Maori mythology have is that it is extremely sexual in nature. It permeates all our mythology, because we believe the world is partly run, indeed generated, by sexual energy. If you are detached from that, one way or the other, terrible things happen. I would urge you to find a good translation of Maori mythology and just see how packed with imagery and connotations it is. […] I said before, that I wanted to acknowledge in writing, as it were, all sides of people. Now sexuality is an enormously potent force, one way or the other; repress it and you're in trouble. Let it loose too much, you are in trouble. There have got to be conduits and balances. »

695 Voir Keri Hulme, « HF », p. 86.

696 Keri Hulme, « A Window Drunken in the Brain », Te Kaihau / The Windeater, GB, Sceptre, 1986, p. 183.
Autre exemple, à la page 184 : « We all know menus that are transports of lust/to love
Eye to eye while the mouth swallows oysters and the minds envisage other swallows wallowings lushness. »

697 Alice Deignan, « Metaphors of Desire », in K. Harvey et C. Shalom (eds.), Language and Desire. Encoding Sex, romance and Intimacy, Londres, Routledge, 1997, p. 30.

L'appétit est un signe de désir. L'évocation de la saveur sucrée, de la texture douce de la peau et juteuse de la chair et du parfum de certains aliments comme la pêche dans l'exemple extrait du texte de Hulme amplifie l'expression du désir. Le corps désiré est celui dont on veut goûter et extraire la saveur. Le désir de l'autre peut néanmoins provoquer la peur d'être dévoré, car si l'objet du désir est comparé à un aliment, il se mange et s'avale, donc, se détruit. Pour Otto Heim et Anne Zimmermann, le parallèle entre les plaisirs sexuels et culinaires dans le texte de Hulme est source d'ambiguïté :

> [E]ating implies killing, castration (since pewa is also the roe of a fish, containing either eggs or sperm), mutilation, and extraction. The image of eating thus seems to accomodate two rather contradictory strands of meaning: trust and threat, intimacy and detachement, caresses and violence.[698]

Chez Hulme, il existe des personnages qui, à l'inverse, ne désirent pas le corps de l'autre. Cette absence de désir peut provoquer un manque affectif qui contribue au blocage de la transmission et à l'isolement physique des personnages qui ne trouvent pas de réconfort auprès d'autres corps. Dans The Bone People, par exemple, Kerewin se décrit comme une personne qui n'éprouve pas de désir physique. Lors d'une discussion avec Joe, elle explique pourquoi elle n'aime pas les contacts physiques :

> "I said no. I haven't been raped or jilted or abused in any fashion. There's nothing in my background to explain the way I am." She steadies her voice, taking the impatience out of it. "I'm the odd one out, the peculiarity in my family, because they're all normal and demonstrative physically. But ever since I can remember, I've disliked close contact … charged contact, emotional contact, as well as any overtly sexual contact. I veer away from it, because it always feels like the other person is draining something out of me. I know that's irrational, but that's the way I feel. […] I've never been attracted to men. Or women. Or anything else. It's difficult to explain, and nobody has ever believed it when I have tried to explain, but while I have an apparently normal female body, I don't have any sexual urge or appetite. I think I am a neuter." (TBP, 265-6).

Kerewin se décrit comme un corps de femme a priori commun (« apparently normal female body ») et se définit comme une personne « neutre » (« neuter »), ce qui est peut-être plutôt une forme d'a-sexualité. Ne pas ressentir de désir physique l'a placée hors de la norme. Dans ce passage, elle essaie quand même, malgré sa position marginale, d'assumer ce que les membres de sa famille ont jugé différent en elle. Elle explique son refus de s'engager dans une relation par peur de se voir aspirer quelque chose d'essentiel en elle (« draining

698 Otto Heim et Anne Zimmermann, « Hu(l)man Medi(t)ations: Inter-Cultural Explorations in Keri Hulme's The Windeater / Te Kaihau », ibid., p. 125.

something out of me »), ce qui rappelle la peur d'être dévoré, évoquée plus haut. Elle se protège, ne s'ouvre à personne. Il est difficile de la croire lorsqu'elle dit n'avoir subi aucune forme d'abus. L'agression n'est peut-être pas d'ordre physique, mais moral ou inconscient. À travers ses mots, elle exprime l'oppression ressentie par les autres personnages féminins de Hulme, qui ont préféré la fuite à la parole.

L'expression du désir pour l'autre (ou de son absence) est une étape qui précède une autre expérience du corps féminin : celle de donner la vie. Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, l'expérience de la femme en tant que mère est difficile, voire impossible. Dans ce cas, le corps de l'autre (celui de l'enfant) n'est plus simplement non-désiré, mais violemment rejeté. Le personnage féminin étant en conflit avec son corps, elle ne peut pas non plus accepter celui de son enfant. Ce rejet est particulièrement vrai pour l'enfant qui naît avec une déformation physique ou qui est victime d'un accident, comme dans « Kiteflying Party at Doctors' Point » et « Hooks and Feelers ». Ces nouvelles ont pour objet le rapport conflictuel entre la mère et l'enfant, qu'il soit nouveau-né ou jeune enfant. Souvent, il s'agit plus précisément du rapport problématique entre la mère et la fille qui révèle un blocage dans la transmission. Par exemple, dans « The Knife and the Stone », la jeune fille éprouve du dégoût pour sa mère, tandis dans « While My Guitar Gently Sings », la narratrice évoque son regret ne de pas avoir été présente auprès de sa mère au moment de sa mort.

Le sentiment amoureux et le contact avec l'autre sont également évoqués dans « Planetesimal », où le narrateur est visiblement très troublé par cette jeune femme : « You smitten? » lui demande une amie, ce à quoi il répond : « 'No. Yes. I don't know' » (« Pl », 75). Les autres invités ont considéré la jeune femme comme dépressive et elle a été marginalisée. C'est la version à laquelle il croit, sauf quand il regarde son doigt. Sur le petit espace blanc (comme une engelure) où il avait touché le trou noir pousse un petit bijou (« sits a tiny bluegreen jewel »), autour duquel s'étend le noir : « Already the dark is growing round the jewel, and behind it in the depths of black the bitter stars wink » (« Pl », 75). Cette femme lui a offert un petit morceau de la nuit étoilée, qui s'étend à présent sur le corps du narrateur. Elle lui a transmis quelque chose d'inconnu, de mystérieux, mais qui semble beau. Cette transmission étrange peut paraître paradoxale, car elle est à la fois imprévisible, donc peut-être inquiétante, et précieuse. Le narrateur ne semble pas être en mesure de maîtriser

l'obscurité qui grandit autour du petit bijou, ce qui peut paraître troublant. Ce qui s'étend dans son corps sans qu'il puisse le contrôler peut signifier l'incapacité à comprendre et à maîtriser ce qui se produit en soi lorsqu'on tombe amoureux. Il peut aussi s'agir d'une manière de montrer qu'il n'est pas toujours possible de mesurer l'ampleur ou les conséquences d'une transmission immatérielle. Mais l'homme semble être plus curieux qu'inquiet. Peut-être qu'à travers cette curiosité, le texte suggère qu'il est important de rester ouvert d'esprit, même face à l'inconnu. Finalement, peut-être que le bijou est la matérialisation d'une nouvelle manière de penser ou d'une nouvelle sensibilité au monde qui a été transmis lors de cet échange entre les deux personnages. Cette manière de penser verrait les transformations du corps de façon plus positive.

Le narrateur remet en question la version officielle de la mort de la jeune femme. Il se rend compte qu'elle a peut-être été incomprise, et qu'elle a donc préféré fuir : « I have wondered. If you sat among heartless strangers, with a universe within your reach, would you always stay, wallflower at the party? » (« Pl », 75-6). On peut y voir une critique de la société néo-zélandaise qui tend à exclure toutes les personnes dont le comportement étrange n'est pas conforme à la norme. Le corps féminin connaît plusieurs transformations, suivant les étapes successives de sa vie. Il peut être brimé, agressé, désiré et rejeté. Dans « Planetesimal », la femme cherche à se défaire de ses contraintes corporelles.

8.3.3. La recherche d'un mouvement libérateur

Chez Hulme, le flottement correspond à la recherche d'une liberté absolue et à un refus de se voir imposer une norme. Il est nécessaire de passer par la métamorphose, qui est le changement de forme d'un corps ou d'un objet en une autre forme et qui peut comprendre le changement de couleurs, de matière et de sons. Dans Les Métamorphoses, le poème mythologique d'Ovide, composé en l'an 4, seuls les Dieux ont le pouvoir de métamorphose ou de se métamorphoser. Ils en profitent pour se venger (comme Arachné transformée en araignée par Minerve), ou pour s'approcher ou enlever des personnages féminins, qui sont alors victimes des ardeurs des Dieux (comme Zeus qui se change en aigle pour enlever Egine, Ganymède ou Thaleia). Cette référence littéraire est issue du contexte occidental, mais certaines femmes qui se métamorphosent pour mieux fuir (comme Syrinx qui se change en

roseau pour échapper à Pan, ou Daphné en laurier pour fuir Apollon) rappellent les personnages féminins de Hulme. Dans « Planetesimal », cette recherche de liberté mène à un abandon et à une sorte d'extase. Le corps sort de ses propres contours, comme transporté hors de soi et du monde sensible. Nous avons vu jusqu'à présent le flottement dans l'eau. Être en suspension dans les airs est une autre manière de flotter. Il est possible d'envisager une forme de flottement qui n'est plus aquatique, mais cosmique. Après l'épisode étrange du trou dans le bras, la jeune femme évoque les étoiles :

> 'The stars change,' she said in a small voice. 'Over the nights, they change. I watch them move in great circles.'
> I looked again.
> Deep in the blackness was a myriad of intensely bright sparks. They made a far distant spiral.
> 'They are stars,' she said tiredly. 'When I watch I feel as though I arch above, mother of the sky host. (« Pl », 74)

Ce passage, qui fait allusion aux étoiles et au cosmos, évoque le titre de la nouvelle : « Planetesimal ». En astrologie, ce terme désigne un corps céleste constitué de grains de poussière et de fractions de débris agrégés au cours du processus de formation des planètes. Avec ces allusions aux étoiles qui bougent et forment une spirale, le jeune femme attire vers elle le narrateur et le texte s'ouvre à une dimension cosmique. Après avoir observé ces corps célestes, la jeune femme dit au narrateur : « 'Something even wants me there' » (« Pl », 74), ce qui indique qu'elle-même se sent happée par le trou noir, et que la seule solution est de répondre à cet appel du cosmique.

Comme nous l'avons dit, quand le narrateur se rend chez elle le lendemain, il apprend que la jeune femme s'est jetée à l'eau. Elle avait déjà évoqué son désir de mourir, ou ce qu'elle appelle aller explorer d'autres mondes : « I meant to say, my dear, she was on six months sickleave and had gibbered openly about going to other worlds » (« Pl », 75). Dans la nouvelle, on aurait pu s'attendre à une épiphanie, une délivrance, une sortie des limites du corps. Or, l'action se déroule dans une ellipse, et lorsqu'elle est rapportée au narrateur, elle ne fait l'objet que de quelques mots : « She never came home. […] the police believe committed suicide, jumped in the sea, rendered herself bodiless » (« Pl », 75). On peut donc avoir le sentiment d'être passé à côté d'un moment important. Le trou noir dans le bras symbolise aussi l'absence et le silence. Le personnage féminin est vu à travers les yeux du narrateur et ceux des invités présents à la fête, qui se permettent de la juger. Elle est en proie à une

solitude et une grande souffrance (déjà vue chez d'autres personnages), et, en fuite, elle décide de disparaître seule, et échappe ainsi au regard de l'autre. Le texte souligne l'impossibilité d'imaginer et de décrire ce qui se passe quand le corps s'échappe. En tant que lecteur, nous n'avons pas accès à ce hors-champ narratif.

Composé de substances naturelles infiniment vastes, le corps de la femme dans cette nouvelle comprend des éléments tels que l'air, les étoiles, la nuit. Ce petit bout de ciel scintille dans le bras de la jeune femme et éveille la curiosité du narrateur, qui ne parvient cependant pas à décrire ce qui se passe lorsqu'il le touche. Assimilée à un élément de la nature tel que la nuit étoilée, elle est également associée à une profondeur noire et infinie, à un champ vaste, inconnu et attirant. Ce n'est pas un mouvement vers la mort qui est décrit dans le texte, mais un mouvement libérateur : « [she] jumped in the sea, rendered herself bodiless » (« Pl », 75). Elle s'est affranchie de son propre corps. En plongeant dans la mer, le corps a ainsi retrouvé l'espace infini de la nature. Comme la jeune femme ne pouvait pas être en harmonie avec son entourage, ni physiquement, ni mentalement, elle a décidé de se défaire et de rompre avec sa vie sous forme humaine. La mort n'est perçue comme un suicide que par les autres personnages. Le narrateur, lui, réserve son jugement. Ici, la mort telle qu'on se la figure est remise en question. Elle pourrait être une expérience nécessaire, non plus appréhendée comme une cessation de la vie, mais plutôt comme une transformation, afin de faire corps avec la nature.

La physiologie d'une femme fait qu'à travers sa vie, elle expérimente plus de changements que l'homme. Cependant, l'expérience de la métamorphose dans l'œuvre de Hulme n'est pas exclusivement réservée au corps féminin. On se souvient par exemple que dans « Unnamed Islands in the Unknown Sea », le corps blessé de Jacob se transforme progressivement en matière organique pour ressembler à l'île. La nouvelle décrit la fusion progressive du corps humain avec les éléments de la nature. Peu à peu, les limites du corps sont élargies : « The wind is in my ear » (« UIUS », 165). L'esprit quitte l'enveloppe corporelle : « And there is no-one behind your eyes » (« UIUS », 166). Une fois que la vie a quitté le corps, celui-ci est déposé à la mer, réceptacle naturel chez Hulme : « I gave you to the sea » (« UIUS », 166). La fusion avec l'élément marin est également explorée dans « Hooks and Feelers », qui, comme nous l'avons vu, travaille le champ lexical de la noyade et

du flottement.

Le flottement du corps dans l'eau est encore plus présent dans « One Whale, Singing ». En imaginant une forme de communication avec la baleine, la narratrice propose une vision de l'existence qui se défait d'une pensée binaire opposant l'humain à l'animal. Elle est traitée avec condescendance par son mari, qui ne prend pas en compte ses remarques et qui s'estime supérieur sur le plan intellectuel. Le personnage féminin fait donc ici l'expérience d'une forme de rejet. De plus, elle est enceinte, mais au début du texte, elle n'accepte pas son corps. Lorsque la baleine percute le bateau où se trouve la narratrice, sa chute est perçue comme une délivrance plutôt qu'une noyade tragique. Contrairement aux nouvelles citées précédemment, le corps féminin ne fait plus l'expérience d'une maltraitance ou d'une absence, mais se remplit au contact de la nature. Hulme dote le corps féminin d'une capacité de communication avec la baleine, ce qui, à nouveau, élargit les limites du corps humain. Cette nouvelle donne l'exemple d'un corps qui accepte le flottement. Peut-être que pour la narratrice, l'expérience du flottement lui rappelle que l'eau, espace maternel, rend possible le bercement. Cet état de plénitude lui permet d'accepter l'enfant qu'elle porte en elle, mais aussi, peut-être, de renouer avec la figure maternelle qu'elle semble, à son tour, prête à incarner.

Dans « Planetesimal », « She rendered herself bodiless » est une formule qui amplifie la portée du texte mais aussi, celle de toute l'œuvre de Keri Hulme, qui est une méditation sur les différentes formes d'existence du corps et de la matière. L'écriture permet d'imaginer les formes d'existence au-delà des limites du corps et au-delà des normes imposées. En cela, l'écriture de Hulme fait écho au système de pensée traditionnel maori. Dans cette perspective, le corps disparaît, mais l'esprit demeure :

> Death, for the old people, was the beginning of a journey. The body died, but everyone knew humans were composed of several bodies, or qualities of life (mauri, manawa ora, hau, and wairua, for example), some of which survived the physical body's death.[699]

Comme dans « Midden Mine », « Planetesimal » propose une fin ouverte. Cette fin est un autre aspect du flottement, car elle laisse le lecteur dans l'incertitude. On ne peut pas affirmer clairement en quoi s'est métamorphosée la jeune femme, ni ce qu'il adviendra du

699 Keri Hulme, « Mauri: an Introduction to Bicultural Poetry in New Zealand », in G. Amirthanayagam et S. C. Harrex (eds.), Only Connect, Literary Perspectives East and West, Adelaide et Honolulu, Centre for Research in New Literatures in English and East-West Center, 1981, p. 304-5.

narrateur contaminé (« Already the dark is growing round the jewel », « Pl », 76). Cette absence d'information concerne également les autres personnages féminins : on ignore si Gwen se transforme en cigale dans « The Cicadas of Summer », on ignore également si, dans « One Whale, Singing », la femme enceinte va regagner la rive avec l'aide de la baleine, qui a, rappelons-le, la capacité de guider les humains en mer dans la tradition maorie. Avec ces personnages féminins en souffrance, on pourrait finalement penser que les nouvelles génèrent une sorte de hantise chez le lecteur, préoccupé par la question de savoir ce que deviennent les personnages. Où disparaissent-elles ? Ont-elles cessé de souffrir ? Le texte, caractérisé par son inachèvement, n'est pas en mesure de répondre à toutes ces interrogations. On retrouve donc cette idée de manque, évoqué dans le sixième chapitre. Ici, le manque désigne les lacunes et l'absence volontaire d'informations données par le texte.

Les effets fantastiques sont également crées par l'indétermination, qui, dans « Midden Mine » et « Planetesimal », met en avant un événement que le langage n'explique pas. L'indétermination contribue à l'océanisation de la prose, tout comme l'imaginaire de la mer, qui s'infiltre dans l'écriture. Malgré toutes ces incertitudes, on peut néanmoins affirmer que parler du corps libère. Nous pouvons dire que l'océanisation passe par une écriture du féminin, où Hulme représente, chez la femme, la tentative de passer d'une expérience du vide et de l'absence causés par la violence à une plénitude et une extase lors d'une disparition ou d'une métamorphose au contact de la nature.

En conclusion, cette partie s'est donné pour objectif d'analyser la transmission immatérielle dans les nouvelles de Keri Hulme. Elle a tenté de voir ce par quoi la Nouvelle-Zélande de Hulme est hantée. Dans l'introduction de cette partie, nous avions distingué deux types de transmissions : collective, qui concerne la richesse culturelle, et familiale, qui se produit au sein plus restreint d'une famille. Nous avons pensé que le trauma colonial fait naître un blocage dans la transmission de la culture immatérielle. Les ruptures au sein de la famille et dans le rapport mère-enfant sont les conséquences de ce blocage. Ces motifs sont abordés dans le gothique néo-zélandais de Keri Hulme.

Dans les nouvelles étudiées dans le septième chapitre, nous avons désigné comme hantise positive l'inclusion d'un système de pensée maori davantage ouvert aux fantômes et

aux esprits que le système de pensée occidental. Mais nous avons vu également ce qui pourrait être le revers du progrès scientifique. Montrer cette face cachée traduit une inquiétude de la part de l'auteure : elle semble vouloir dire que les conséquences d'un usage abusif de la science ou d'une exploitation irrespectueuse de l'animal peuvent avoir des effets négatifs sur la santé de l'humain, mais aussi sur son rapport à l'autre. Nous avons également vu que la hantise postcoloniale s'accompagne, chez Hulme, d'une angoisse dans le rapport à la nourriture, traité avec une forme particulière de dérision et d'auto-dérision. Enfin, le huitième chapitre a voulu montrer que l'océanisation de l'écriture, ou encore l'écriture du flottement, semble convenir pour parler du corps féminin. Les textes rappellent ainsi que le corps humain est profondément lié à la nature, même si ce lien peut être rompu. Il s'agit peut-être d'une façon pour l'auteure de suggérer que (re)trouver un lien avec la nature pourrait apaiser, voire même soigner les corps abîmés.

Après l'étude de ces transmissions immatérielles (collective ou familiale), nous constatons qu'elles peuvent se faire de deux manières : de façon choisie et revendiquée, mais aussi de façon non-souhaitée. On peut choisir ce que l'on souhaite transmettre à ses enfants, à travers l'éducation qu'on leur donne, par exemple, mais dans les textes de Keri Hulme, on peut voir que certains personnages ont aussi hérité de difficultés non résolues qui ne disparaissent pas au fil des générations et qui continuent de hanter. Dans un contexte postcolonial comme celui de la Nouvelle-Zélande, les défenseurs de la culture maorie mettent en avant les éléments positifs qui contribuent à faire perdurer une culture devenue minoritaire. Dans ses textes, Keri Hulme donne aussi à voir une transmission non-désirée, mais qui a bel et bien un impact sur les personnages en souffrance, une transmission qui serait peut-être issue d'un passé colonial trouble.

C'est comme si une partie de la transmission, plus sombre, contenait une sorte de rigidité, de dureté. Nous avons désigné ces blocages dans la transmission comme étant la conséquence d'un manque, qui peut être de l'ordre affectif. Il peut aussi s'agir d'un manque de tolérance, qui génère une rancœur et une colère face à l'injustice.[700] Cette colère se transmet

700 Dans sa vie personnelle, Keri Hulme a été témoin du racisme à l'égard des membres maoris de sa famille, ce qui la révolte :
Keri Hulme et Andrew Peek, « An Interview with Keri Hulme », New Literatures Review, Vol.20, (1990), p. 3 : « There is one other thing – that some of my relations are very very Maori indeed in looks and behaviour. There is no mistaking which side of the family they come from, and one of my uncles for instance and several

et fait partie de cet aspect plus sombre de la transmission, qui a quelque chose de négatif, d'aliénant. Il est difficile de circonscrire précisément ce qu'est véritablement cet élément plus sombre de la transmission, mais on peut dire que le lecteur fait l'expérience de ce manque, car il est en quelque sorte témoin des lacunes dans les textes, de l'inachevé et du manque d'information sur le devenir des personnages. Cela peut provoquer chez lui de l'hésitation et la frustration. Le fantastique de Keri Hulme s'attache à montrer ce manque, cette partie invisible, indésirable et non choisie de ce qui est transmis à la fois de façon collective et familiale en Nouvelle-Zélande.

Chez Hulme, ce qui est invisible possède également un côté positif. Lorsque l'écriture donne à voir une partie invisible de la transmission, elle invite à accepter une autre façon de penser le temps, les ancêtres, la vie et la mort. Elle introduit dans le texte des éléments d'une autre épistémologie où le spirituel et le sacré, comme le poisson dans « Midden Mine », constituent une véritable richesse immatérielle. Ce système de pensée, inspiré de la pensée maorie, vient remettre en perspective la somme de savoirs occidentaux, sans s'y opposer. Ainsi, l'auteure montre que se trouver dans l'entre-deux culturel est une position où deux systèmes de pensée confluent et s'enrichissent mutuellement. En contribuant à tisser un réseau et à renforcer la jointure entre deux cultures, maorie et anglo-saxonne, l'écriture de Hulme transmet un espoir, qui subsiste malgré tout.

of my cousins have been treated abominably simply because they are Maori. That breeds early on a rancour and a deep sense of anger against a basic and horrendous injustice. »

Conclusion générale

Face au constat que l'existence est un flux, que rien ne dure et que tout se transforme en permanence, Keri Hulme semble être à la recherche d'une écriture dans un monde évanescent : « We all know life is transience, is change and flow, and – in the end – the thing that survives us is our art. »[701] Les disparitions et transformations du corps, le résiduel et l'étrangeté du vivant auront été au cœur de notre étude, qui a cherché à comprendre les liens entre l'histoire, les identités multiples, les paysages, la mémoire et la transmission immatérielle dans les nouvelles et les poèmes de Keri Hulme.

Pour ce faire, nous nous sommes d'abord donné pour objectif de placer l'œuvre de Keri Hulme dans un contexte historique, dans le premier chapitre de notre première partie. Nous avons tenté d'expliquer que pour des raisons historiques et culturelles, la Nouvelle-Zélande contemporaine est fondée sur des identités multiples, difficiles à concilier. En 2000, Francine Tolron concluait déjà son essai consacré à la Nouvelle-Zélande en disant qu'il existe deux Nouvelle-Zélande bien distinctes l'une de l'autre, car les deux ethnies principales co-habitent sans se mélanger :

> Cela amène la question : y a t-il une identité néo-zélandaise ? Peut-on en fournir une définition applicable à l'ensemble de sa population ? La réponse semble être qu'il y a des identités multiples qui ne parviennent pas à fusionner en raison de la résistance qu'offre le statut revendiqué par ses deux composantes majoritaires. [...] Mais il n'y a pas hybridité pour autant. En chacun coexistent deux ensembles de références, l'un qui lui est propre et l'autre qui lui est extérieur mais pas inconnu ni totalement étranger. […] Maoris et Pakeha cohabitent, se croisent, s'influencent. Ils s'opposent et tentent de se réconcilier, d'où résulte beaucoup d'inconfort. Mais ils sont aussi unis dans leur unanimité à proclamer qu'ils appartiennent à Aotearoa-Nouvelle-Zélande et à elle seule.[702]

Il apparaît que seize ans plus tard, en 2016, il est encore difficile de trouver une identité commune à tous les habitants de ce pays. Les blessures des guerres coloniales sont peut-être pansées, mais certainement pas oubliées, ce qui continue de créer des fossés entre Pakeha et Maori. On constate cependant que dans sa conclusion qui affirme que l'hybridité n'existe pas, Francine Tolron semble oublier les habitants de la Nouvelle-Zélande qui, comme Keri Hulme, font l'expérience de l'entre-deux culturel de par leur naissance, s'en inspirent et le

701 Keri Hulme, « Introduction », Hokitika Handmade, Hokitika, Hokitika Craft Gallery Co-operative Society Ltd, 1999, p. 7.
702 Francine Tolron, La Nouvelle-Zélande : du duel au duo ?, Toulon, PU du Mirail, 2000, p. 279-80.

revendiquent. Dans le tour d'horizon littéraire de notre deuxième chapitre, nous avons vu l'émergence d'une littérature de l'entre-deux, qui fleurit notamment grâce à des auteures comme Kelly Ana Morey et Paula Morris, que nous avons déjà mentionnées.

Cherchant à intégrer ces identités multiples, le gouvernement veut montrer une unicité à échelle nationale et internationale. Par exemple, en octobre 2014, le premier ministre John Key (du National Party) annonce la mise en place d'un référendum en deux temps qui souhaite demander à tous les Néo-Zélandais s'ils veulent un nouveau drapeau.[703] Ce débat date des années 1970, ce qui témoigne d'une volonté constante d'affirmer une identité distincte et indépendante. En plus de l'avantage pratique de ne plus être confondu avec le drapeau australien, un nouveau drapeau pourrait signifier que le pays s'est éloigné de ses racines britanniques et se veut maintenant conscient de la présence des minorités culturelles, à l'image de la société contemporaine :

> We see ourselves as an inclusive, fair and progressive society. We feel connected to the natural environment and are rightly proud of our history and international achievements.[704]

Le professeur émérite John Burrows, président du Flag Consideration Panel, considère la Nouvelle-Zélande comme un pays aux valeurs équitables et progressistes, ce qui est discutable quand on sait que les terres enlevées aux Maori pendant la colonisation ne leur ont pas toutes été rendues, comme en témoignent les procès du Tribunal de Waitangi en cours, évoqués dans notre première partie.

Pour conclure cette étude, il nous reste à nous interroger sur ce que nous transmet l'écriture de Keri Hulme. En analysant la représentation de la nature et des paysages dans son œuvre dans notre deuxième partie, nous avons constaté qu'elle est entièrement liée au processus colonial néo-zélandais. Pour prendre le contrôle du territoire néo-zélandais, les colons britanniques ont commencé par cartographier l'espace et donner des noms britanniques

703 Les douze membres du « comité du drapeau » (« Flag Consideration Panel ») sélectionnés par des membres du parlement de différents partis politiques ont choisi cinq drapeaux potentiels entre 10,292 propositions de citoyens néo-zélandais, et le premier référendum a désigné un drapeau parmi ces cinq propositions. Il s'agit du drapeau « Silver Fern », dessiné par Kyle Lockwood, qui représente la feuille d'une fougère blanche sur un fond bleu et noir. Le deuxième référendum, qui s'est tenu du 3 au 24 mars 2016, avait pour objectif de demander aux Néo-Zélandais s'ils voulaient conserver le drapeau actuel ou choisir le Silver fern comme nouveau drapeau.

704 Voir : https://www.govt.nz/browse/engaging-with-government/the-nz-flag-your-chance-to-decide/project-updates/message-from-the-flag-consideration-panel-chairman-22-jan-2016/ (Site consulté le 18/03/2016).

aux grandes villes. Ce faisant, ils ont effacé les traces du passé maori. Dans ses poèmes, Keri Hulme affirme l'existence d'un passé maori et réactive la mémoire des ancêtres aux ossements éparpillés dans la terre.

La domestication du paysage néo-zélandais ne s'est pas limitée à la période coloniale et l'écriture environnementale que nous avons analysée dans le quatrième chapitre évoque certains problèmes environnementaux contemporains. En Nouvelle-Zélande, la nature constitue une fierté nationale, si bien qu'elle peut même être sacralisée.[705] Mais dans la nouvelle « Getting It », l'auteure dénonce un discours qui semble prôner le respect de l'environnement en faisant exactement l'inverse. Pour Ivane Pautler, qui a étudié la représentation de la nature dans l'œuvre de Janet Frame, l'idéalisation de la nature permet de passer sous silence les sujets épineux comme les relations entre Pakeha et Maori.[706] La Nouvelle-Zélande, qui se vante parfois d'être un pays non pollué et verdoyant (« clean and green New Zealand »[707]), n'est pas vraiment ce qu'elle prétend être. Cette réputation fonctionne comme un écran de fumée qui cache une autre réalité. Finalement, l'auteure de « Getting It » montre que les promoteurs du village écologique sont davantage préoccupés par le profit économique que par la protection de l'environnement. En ce sens, l'état d'esprit qu'engendre le système économique contemporain représenté dans la nouvelle n'est pas si loin de celui des premiers colons européens.

L'écopoétique de Keri Hulme peut se définir comme une écriture soucieuse de mettre au jour la dimension historique que contient le paysage néo-zélandais. Ancrée dans un contexte contemporain, cette écriture du paysage fait aussi référence aux menaces actuelles que l'humain fait peser sur le vivant non-humain. Dans notre cinquième chapitre, nous avons tenté d'analyser une autre facette de l'écopoétique de Hulme, qui est plus inattendue et plus difficile à définir. Dans l'écriture de Keri Hulme, la nature n'est pas idéalisée, bien au

705 Francine Tolron, ibid., p. 228 : « La nature, soit sous sa forme primitive, soit sous ses aspects cultivés, est plus qu'un cadre, elle devient un héritage, sublimé par la représentation qui en est faite. »

706 Ivane Pautler, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Janet Frame*,Thèse de doctorat, Paris 10, 2004, p. 124 : « La représentation répétée d'une nature idyllique s'apparente alors aux multiples stratégies d'évitement que dénonce Janet Frame : en offrant une source d'inspiration aux artistes néo-zélandais et une source de fierté à leurs compatriotes, elle permet à tous d'esquiver les sujets plus douloureux, en particulier les relations entre Pakehas (les Néo-Zélandais d'origine européenne) et Maoris. »

707 Voir par exemple l'article publié dans le New York Times : http://www.nytimes.com/2012/11/17/business/global/new-zealands-green-tourism-push-clashes-with-realities.html?smid=fb-share&_r=0 (Site consulté le 22/03/2016) : « “There are almost two worlds in New Zealand,” said Mike Joy, a senior lecturer in environmental science at Massey University in Palmerston North. “There is the picture-postcard world, and then there is the reality.” The clean and green image has long been promoted by the isolated country in its striving to compete in world markets. »

contraire. Le lagon et le bush demeurent des espaces méconnus, mystérieux. La mer est le royaume de la baleine, pas celui de l'humain. Chez Hulme, on ne trouve pas de vénération de la nature, qui reste âpre, peu clémente, et où l'on peut disparaître sans laisser de traces. On peut donc dire que l'écriture de Hulme résiste à la tendance actuelle à idéaliser la nature.

Dans l'écriture de Hulme, au contraire, l'inquiétante étrangeté de la nature et du vivant demeure. Ainsi, les textes montrent des espaces que l'entreprise coloniale n'est pas parvenue à domestiquer et à uniformiser. La part de mystère potentiellement troublant qui perdure indique que la nature n'a pas été ni entièrement morcelée, ni entièrement transformée en espace standardisé. Cette part d'étrangeté, d'inconnu, d'inachevé et d'incomplétude est peut-être nécessaire pour résister à l'uniformisation du paysage. La nature n'est pas un paysage de carte postale sans relief, mais au contraire, un espace dense, parfois sombre, liquide et mouvant. Chez Hulme, rien n'est fixe, et tout peut générer une inquiétude.

En nous intéressant aux différentes formes de transmissions immatérielles, nous nous sommes rendu compte que les personnages de Keri Hulme sont dans l'incapacité de transmettre à la fois des liens affectifs et intimes, mais aussi des éléments culturels. La figure de l'enfant de l'entre-deux culturel symbolise ce double échec, à la fois familial et culturel. De plus, les textes décrivent, de façon parfois obscure et étrange, des angoisses profondes liées à l'impossibilité de préserver l'intégrité du corps. Nous pourrions donc conclure en disant que les nouvelles sont le versant sombre du roman The Bone People, car elles n'offrent pas de solutions. Cependant, nous pensons qu'il est possible de réussir à transmettre, comme nous l'avons vu dans « Midden Mine » et que l'écriture du flottement serait peut-être la réponse de l'auteure aux difficultés que nous avons vues chez les personnages en souffrance.

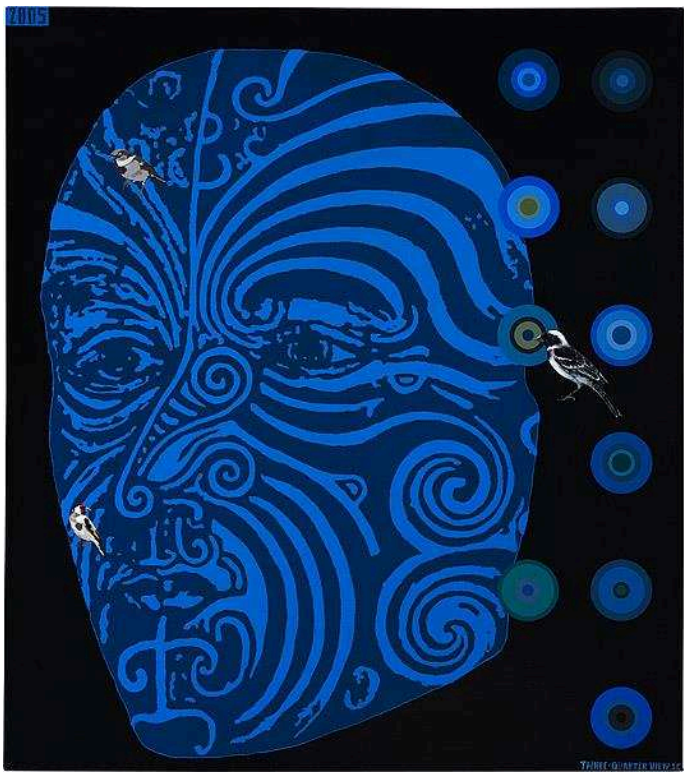
Au début de notre septième chapitre, nous avons posé la question suivante : la Nouvelle-Zélande connaît-t-elle ses fantômes ? L'écriture de Hulme contribue à mettre au jour les hantises pakehas et maories. Elle aide à faire connaître à la Nouvelle-Zélande ses fantômes ; ceux qui sont bénéfiques comme ceux qui sont plus inquiétants. Nous avons vu que des craintes liées à la perte des racines fondent une hantise maorie. La peur de mourir et de disparaître sans laisser de trace est celle de chaque être humain, mais il semble que chez les Maori, cette crainte soit plus forte. Dans sa trilogie, l'écrivain maori Alan Duff nomme les Maori le peuple perdu (« The Lost Tribe »). Aujourd'hui, les Maori constituent 14 %

seulement de la population néo-zélandaise. Lorsque Keri Hulme identifie et met au jour la peur de perdre les liens avec les ancêtres et l'angoisse de la dépossession, elle révèle aussi, peut-être, cette angoisse de voir un peuple disparaître.

Dans le sixième chapitre, nous nous sommes penchés sur les représentations des individus esseulés, systématiquement en souffrance profonde et celles des liens familiaux, ou plutôt de leur absence, pour constater qu'il existe une violente rupture entre certains membres d'une même famille. Les personnages ne parviennent pas à communiquer et sont incapables de trouver de l'aide. Keri Hulme a déjà abordé cette thématique dans son roman The Bone People. Nous avons tenté de voir comment l'auteure se sert des caractéristiques formelles du genre de la nouvelle pour amplifier le malaise que ressentent les personnages, la rupture et la fragmentation. En cela, on peut dire que l'auteure cherche et trouve une forme d'écriture adéquate à l'expression des maux et des blocages invisibles. Elle met la forme plastique et malléable de la nouvelle à l'épreuve pour exprimer les maux néo-zélandais. Elle façonne le genre pour qu'il traduise la rupture et l'effritement. C'est là l'une des grandes qualités de son écriture. Nous avons vu également que les nouvelles sont parfois des textes hybrides, incluant des passages en vers et une typographie particulière. L'auteure conserve ainsi une proximité avec l'oralité, la forme d'expression maorie. Même si The Bone People est incontestablement plus connu auprès des lecteurs, nous pensons que ses nouvelles ont leur place dans la littérature néo-zélandaise pour cette raison.

Enfin, ce qui peut-être caractérise le mieux l'écriture de Hulme est qu'elle est particulièrement contrastée. Il existe une profonde ambivalence entre plusieurs forces contraires, qui s'opposent. Nous avons vu que les textes naissent de la volonté de raconter les expériences multiples du corps féminin et pourtant, ils ne semblent pas en mesure de le faire entièrement. Cette impossibilité se manifeste par des disparitions, des fins brutales et des interruptions, comme nous l'avons vu dans notre cinquième chapitre. L'inquiétant perdure, signalant peut-être les limites de l'écriture écopoétique. Pareillement, l'écriture du flottement qui crée des images pour raconter des paysages en changement ne les présente pourtant que de façon élusive et parcellaire. Fuyante et en suspens, l'écriture de Hulme traduit une impossibilité à fixer, à définir entièrement et à délimiter le vivant.

Il est intéressant de constater que Keri Hulme n'est pas la seule à tenter de rendre l'invisible visible et dicible et de fixer ce qui ne peut pas se fixer en Nouvelle-Zélande. En incluant des références à la colonisation néo-zélandaise, aux guerres de résistance, aux religions et au spirituel, l'artiste-peintre de l'entre-deux culturel néo-zélandais Shane Cotton (1964-)[708] aborde dans son œuvre une histoire complexe et conflictuelle, qui crée des divisions. L'artiste plonge le spectateur dans le passé néo-zélandais, tout en se l'appropriant et en le transformant, pour créer de nouveaux récits. Shane Cotton questionne l'identité culturelle et certains des thèmes qu'il aborde sont tellement similaires à ceux de Keri Hulme que ses tableaux pourraient être considérés comme des traductions visuelles et picturales des mots de Keri Hulme. Par exemple, dans Three-quarter View (2005),[709] Cotton représente l'un des premiers hommes à faire l'expérience choisie de l'entre-deux culturel en Nouvelle-Zélande.



"Three-quarter view", 2005, Shane Cotton

708 Né en 1964 à Upper Hutt, dans l'île du Nord, Shane Cotton est un artiste néo-zélandais d'origine maorie et pakeha. Sa mère est d'origine anglaise et écossaise, tandis que son père vient de Kawakawa, tout au nord de l'île du Nord. Cotton appartient à plusieurs tribus (Ngā Puhi, Ngāti Rangi, Ngāti Hine et Te Uri Taniwha). Il vit actuellement en Nouvelle-Zélande.

709 Image trouvée sur : http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=149998 (Site consulté le 12/03/2016).

La tête d'un homme couvert de tatouages traditionnels maoris, les moko, est suspendue dans le ciel noir à côté de cibles aux différentes teintes de bleu, de deux moineaux et d'un chardonneret.[710] Lors d'une rencontre avec le public à la galerie d'art Rossi and Rossi, à Londres, Shane Cotton raconte que pour réaliser la collection « The Hanging Sky », une histoire maorie l'a particulièrement inspirée. Un jour, un oiseau étranger à la région de sa tribu s'est posé sur un rocher et un chef maori curieux l'a tué en tentant de l'attraper. On raconte qu'en mourant, l'esprit de l'oiseau a fusionné avec le rocher. Le corps meurt et disparaît, mais l'esprit reste dans le rocher. À la fin de sa vie, le chef maori demande d'être conduit à ce rocher et lorsqu'il y meurt, son esprit fusionne à son tour avec le rocher.[711] Les histoires maories qui se déroulent dans les lieux sacrés de chaque tribu sont comme des balises invisibles dans le paysage. À la manière d'hyperliens, les personnages et les éléments naturels mentionnés dans ces histoires lient et (re)plongent celui qui les écoute dans ces lieux sacrés. Comme Keri Hulme, Cotton s'intéresse aux transformations du corporel au spirituel et aux fusions avec la nature et paraît préoccupé par la question de savoir ce qui reste après que le corps disparaît.

En Nouvelle-Zélande, la période de la pêche à la blanchaille dure du 1er septembre au 14 novembre. En mai 2014, lorsque Keri Hulme se rend à Auckland pour participer à l'Auckland Writers Festival, elle annonce que Bait, son second roman, paraîtra à la fin de la saison de pêche à la blanchaille de 2014.[712] À ce jour, le livre n'est pas encore paru. À l'image de l'œuvre de Hulme que nous avons tenté d'expliquer dans ce travail, il semblerait que le

710 Cette tête flottante est celle du marchand de lin anglais Barnet Burns qui, dans les années 1830, a décidé de vivre parmi les Maori. Cotton a utilisé une gravure du XIXème siècle représentant Burns, et l'a transformée en ôtant du visage de Burns toute trace de son identité anglaise pour ne garder que les lignes de son moko. « Three-quarter view » a été réalisé au milieu des années 2000, lorsque Shane Cotton abandonne les paysages aux tons sépia et se tourne vers le ciel dans une série de peintures intitulées « The Hanging Sky », exposées à la City Gallery de Wellington en 2013.

711 Voir: https://www.youtube.com/watch?v=OD1rg2F-gnQ (Site consulté le 12/03/2016) : « When you tell the story, you're reminded of the place, and to be reminded of the place sort of takes you back there. […] Although these works don't describe that story specifically, I'm interested in ideas in and around the story and the idea that come from it: the transforming character, the way the characters transform from something bodily to something spiritual, the memory of it, the way it is a kind a residual, the thing that is maintained in that particular place. »

712 Voir : http://thespinoff.co.nz/23-11-2015/books-the-monday-extract-i-ali-ikrams-brief-encounter-with-keri-hulme/ (Site consulté le 22/03/2016) : « When Keri won the Booker Prize, she sent the cheque to Mary. And it is Mary who has been promised that Bait, the long-awaited manuscript, will be finished by the end of the whitebaiting season. »

roman soit toujours en période d'incubation.

Bibliographie

I / Sources primaires

I.1. Œuvres de Keri Hulme

I.1.1. Fiction

HULME, Keri. The Bone People, Nouvelle-Zélande, Hodder and Stoughton, 1985.

—. Te Kaihau / The Windeater, Grande-Bretagne, Hodder and Stoughton, 1986.

—. Stonefish, Nouvelle-Zélande, Huia Publishers, 2004.

I.1.2. Poésie

—. The Silences Between (Moeraki Conversations), Auckland, PU d'Auckland, 1985.

—. Lost Possessions, Nouvelle-Zélande, PU de Victoria, 1985.

—. Strands, Auckland, PU d'Auckland, 1992.

I.1.3. Autres ouvrages

— et Robin MORRISON (photographe). Homeplaces, Three Coasts of the South Island of New Zealand, Grande-Bretagne, Hodder and Stoughton, 1989.

—. « Introduction », Hokitika Handmade, Hokitika, Hokitika Craft Gallery Co-operative Society Ltd, 1999.

I.1.4. Articles

—. « Okarito and Moeraki », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Wellington, Port Nicholson Press, 1987.

—. « Myth, Omen, Ghost, and Dream (More than You Ever Wanted to Know about Maori Spirituality and Religion) », in P. Sharrad (ed.), Poetry of the Pacific Region, Adelaide, Centre for Research in the New Literatures in English, 1984, pp. 31-7.

—. « Mauri: an Introduction to Bicultural Poetry in New Zealand », in G. Amirthanayagam et S. C. Harrex (eds.), Only Connect, Literary Perspectives East and West, Adelaide et Honolulu, Centre for Research in New Literatures in English and East-West Center, 1981, pp. 290-309.

—. « Ka Kete Mo Te Ora », in A. Thomson, (ed.) What I believe: The Personal Philosophies of Twenty-two New-Zealanders, Wellington, GP Publications, 1993.

—. « He Waiata Wai », Te Karaka, 43, 2009, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka43.pdf (Site consulté le 11/08/2014).

—. « Layering », Te Karaka 55, 2012, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka55.pdf (Site consulté le 07/08/14).

—. « An Owl in the Apple Tree », Te Karaka 58, 2013, http://ngaitahu.iwi.nz/our_stories/he-korororero-an-owl-in-the-apple-tree/ (Site consulté le 15/02/2016).

—. « The Lagoon, the Bluff – the Story of Us All », Te Karaka 52, 2011, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka52.pdf (Site consulté le 09/08/2014).

—. « Listening to the World », Te Karaka 44, 2009, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka44.pdf (Site consulté le 17/09/2014).

—. « Surviving vs Living vs Thriving », Te Karaka 53, 2012, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka53.pdf (Site consulté le 23/03/2016).

—. « Toitu te Whenua Hoki », Te Karaka 48, 2010, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka48.pdf (Site consulté le 23/03/2016).

—. « Time to Find a Quiet River Bank », Te Karaka 56, 2012, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka56.pdf (Site consulté le 14/04/2016).

–-. « The Game of Fish, and Fishing », Te Karaka 41, 2008, http://ngaitahu.iwi.nz/wp-content/uploads/2013/09/TeKaraka41.pdf (Site consulté le 14/04/2016).

I.1.5. Interviews

–- et Gerry TURCOTTE. « Reconsidering The Bone People », Australian and New Zealand Studies in Canada 12 (1994), pp. 135-154.

— et Andrew PEEK. « An Interview with Keri Hulme », New Literatures Review 20 (1990), pp. 1-11.

— et Janet CHARMAN. « An Interview with Keri Hulme », Broadsheet 173 (1989), pp. 4-16.

–-. et Rima MORRELL, dans Wasafari Magazine for Indigenous Literature, 1996. http://www.hunalight.com/kerihulme.htm (Site consulté le 13/05/2014).

–- et Richard Corballis, « Keri Hulme Biography - Keri Hulme Comments: », http://biography.jrank.org/pages/4445/Hulme-Keri.html (Site consulté le 14/05/2015).

–-. In the Same Room: Conversations with New Zealand Writers, in E. Alley et M. Williams (eds.), Auckland, PU d'Auckland, 1992.

I.1.6. Œuvres d'autres auteurs

COLQUHOUN, Glenn. « The indigenous Pakeha », in A. Johnston et R. Marsack (eds.), Twenty Contemporary New Zealand Poets, Manchester, Carcanet Press, 2009.

DEFOE, Daniel. Robinson Crusoe, 1719, in M. Shinagel (ed.), New York, W. W. Norton & Company, 1994.

DUFF, Alan. Once Were Warriors, 1990, Auckand, Tandem Press, 1995.

FIGIEL, Sia. Where We Once Belonged, Auckland, Pasifika Press, 1994.

FRAME, Janet. The Lagoon and Other Stories, 1951, Londres, Bloomsbury, 1997.

—. Faces in the Water, 1961, Londres, The Women's Press, 1980.

—. The Carpathians, 1988, Londres, Pandora Press, 1989.

GAUGUIN, Paul. Noa Noa, Paris, Bartillat, 2011.

GRACE, Patricia. Potiki, 1986, Hawaii, PU d'Hawaii, 1995.

—. « A Way of Talking », in T. McNaughton (ed.), In Deadly Earnest. A Collection of Fiction by New Zealand Women, 1870s-1980s, Auckland, Century Hutchinson, 1989.

IHIMAERA, Witi. Whale Rider, Auckland, Penguin Books, 1987.

MOREY, Kelly Ana. Bloom, Auckland, Penguin Books, 2003.

POE, Edgar Allan. « "The Sphinx", (1850) », About.com, Classic Literature, http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/eapoe/bl-eapoe-sphinx.htm (Site consulté le 21/05/14).

ROLLAND, Romain. Un beau visage à tous sens, Paris, Albin Michel, 1967.

SHAKESPEARE, William. The Tempest, 1623, in F. Kermode (ed.), Londres Routledge, 1992.

—. Hamlet, 1603, in H. Jenkins (ed.), Londres, Routledge, 1993.

SPITZ, Chantal. L'île des rêves écrasés, Tahiti, Au vent des îles, 2007.

TAWHAI, Alice. « To Jess », Festival of Miracles, Wellington, Huia Publishers, 2005.

THOREAU, Henry David. Walden; or, Life in the Woods, 1854, Boston, Beacon Press, 1997.

WENDT, Albert. Leaves of the Banyan Tree, 1979, Middlessex, Penguin Books, 1981.

II / Sources secondaires

II.1. Articles, chapitres d'ouvrages critiques, thèses de doctorat sur l'œuvre de Keri Hulme

ALCOCK, Peter. « Review of Keri Hulme's The Silences Between (Moeraki Conversations) », Landfall, Vol. 2, n° 37, pp. 209-13.

ARMSTRONG, Philip. « Good-Eating: Ethics and Biculturalism in Reading 'The Bone People' », ARIEL: A Review of International English Literature, Vol. 32, n° 2 (2001), pp. 7-27.

ASH, Susan. « The Bone People After Te Kaihau », World Literature Written in English, Vol. 29, n° 1 (1989), pp. 123-135.

BARKER, Clare. « From Narrative Prosthesis to Disability Counternarrative: Reading the Politics of Difference in Potiki and The Bone People », Journal of New Zealand Literature, Vol. 24, n° 1 (2006), pp. 130-147.

BENEDIKTSSON, Thomas. « The Reawakening of the Gods: Realism and the Supernatural in Silko and Hulme », Critique: Studies in Contemporary Fiction, Vol. 33, n° 2 (1992), pp. 121-31.

BRAUN, Alice. « Les mots maoris dans The Bone People de Keri Hulme : exotisme et intimisme », Revue LISA/LISA e-journal, Vol. 13, n°1 (2015), http://lisa.revues.org/8633 (Site consulté le 28/04/2015).

BUCKMAN, Jacqueline. « Challenging the Conventions of the Künstlerroman: Keri Hulme's The Bone People », World Literature Written in English, Vol. 35, n° 2 (1996), pp. 49-63.

CALVERT, Julia H. Contextualising Māori Writing: A Study of Prose Fiction Written in English by Witi Ihimaera, Patricia Grace, Keri Hulme and Alan Duff, Waikato, PU de Waikato, 2002.

CORBETT, Frank. « Review of Te Kaihau / The Windeater, by Keri Hulme », North and South, 1986.

COUCH, Donald et Charisma RANGIPUNGA. « Review of Stonefish by Keri Hulme », Te Karaka: the Ngai Tahu Magazine, n° 26 (2005).

COVI, Giovanna. « Keri Hulme's The Bone People: a Critique of Gender », Imagination and the Creative Impulse in the New Literatures in English, in M-T Bindella et G. V. Davis (eds.), Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 219-231.

COZMA, Codrina. « Joe Gillayley: A Model of Cultural Hybridity in Keri Hulme's Novel The Bone People », He Puna Korero: Journal of Maori and Pacific Development, Vol. 5, n° 1 (2004), pp. 69-81.

DAWBER, Carol. « Keri Hulme : 1947- », Voices of the West Coast, An Investigation Into the Development of a Distinctive West Coast Character in New Zealand Fiction, (PhD dissertation) Canterbury, PU de Canterbury, 2012.

DELL PANNY, Judith. The Culture Within: Essays on Ihimaera, Grace, Hulme, Tuwhare, Ashhurst, Ernst Press, 1999.

DEVER, Maryanne. « Violence as Lingua Franca: Keri Hulme's The Bone People », World Literature Written in English, Vol. 29, n° 2 (1989), pp. 23-35.

DUNBAR, Pamela. « Conflict and Continuity: The Family as Emblem of the Postcolonial Society », in W. Zach et K. Goodwin (eds.), Nationalism vs. Internationalism: (Inter)National Dimensions of Literatures in English, Allemagne, Stauffenburg, 1996.

DURING, Simon. « Postmodernism or postcolonialism? », Landfall, n° 155 (1985) pp. 366-380.

FARCA, Paula A. Identity in Place Contemporary Indigenous Fiction by Women Writers in the United States, Canada, Australia, and New Zealand, New York, Peter Lang, 2011.

FEE, Margery. « Why C. K. Stead Didn't Like Keri Hulme's The Bone People: Who Can Write as Other? », Australian and New Zealand Studies in Canada, Vol. 1 (1989), pp. 11-32.

FOX, Steven D. « Keri Hulme's The Bone People: The Problem of Beneficial Child Abuse », Journal of Evolutionary Psychology, Vol. 24, n° 1-2 (2003), pp. 40-54.

GADD, Bernard. « Stonefish Review », World Literature Today, Vol. 67, n° 2 (1993).

—- . « Review of Stonefish », World Literature Today, Vol. 80, n° 1 (2006).

—-. « Strands by Keri Hulme », World Literature Today, Vol. 67, n° 2 (1993), http://www.jstor.org/stable/40149316 , (Site consulté le 8/07/2015).

GAFFNEY, Carmel. « Making the Net Whole: Design in Keri Hulme's The Bone People », Southerly, Vol. 46 (1986), pp. 293-302.

GIMA, Charlene. Writing the Pacific: Imagining Communities of Difference in the Fiction of Jessica Hagedorn, Keri Hulme, Rodney Morales, and Gary Pak, (PhD Dissertation) Cornell, PU de Cornell, 1997.

HAMELIN, Christine. « 'Fitted to His Own Web of Music': Art as Renaming in The Bone People », Australian and New Zealand Studies in Canada, Vol. 10 (1993), pp. 106-120.

HARDING, Bruce. Keri Hulme's The bone people and the Problematic Birth of a Bi-national New Zealand Polity, Wellington, PU de Victoria, 2006.

—-. « Review of Strands by Keri Hulme », Listener, Vol. 134, n° 2722 (1992), pp. 52-4.

HARVEY, Siobhan. « Keri Hulme: Stonefish - Life & Style - NZ Herald News », http://www.nzherald.co.nz/lifestyle/news/article.cfm?c_id=6&objectid=3601305, (Site consulté le 18/11/2013).

HEDBÄCK, Ann-Mari. « Keri Hulme: Scriptwriter and Storyteller », Defining New Idioms and Alternative Forms of Expression, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 145-152.

HEIM, Otto et Anne Zimmermann. « Hu(l)man Medi(t)ations : Inter-Cultural Explorations in Keri Hulme's The Windeater / Te Kaihau », Australian and New Zealand Studies in Canada 8 (1992), pp. 106-35.

HEIM, Otto. « Language as a Weapon and as a Tool: Keri Hulme's the bone people »,

Writing Along Broken Lines, Auckland, PU d'Auckland, 1998, pp. 55-73.

HENKE, Suzette. « Constructing the Female Hero: Keri Hulme's The Bone People », in B. Bennett et D. Haskell (eds.), Myths, Heroes and Anti-Heroes: Essays on the Literature and Culture of the Asia-Pacific Region, Australie, PU de Western Australia, 1992.

–-. « Keri Hulme's The Bone People and Te Kaihau: Postmodern Heteroglossia and Pre-textual Play », New Zealand Literature Today, 1993, pp. 135-149.

HOLLAND, Patrick. « "Maybe there aren't words for us yet", (Re)Constructing Religion, Culture, and Family in Keri Hulme's the bone people », And the Birds Began to Sing: Religion and Literature in Post-Colonial Cultures, in J. Scott (ed.), Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 115-124.

HOLM, Antoinette. « '… Of Indeterminate Sex': Escaping Androgyny in Keri Hulme's The Bone People », New Literatures Review, Vol. 30 (1995), pp. 83-96.

IKRAM, Ali. « Books: The Monday Extract – Ali Ikram's Brief Encounter with Keri Hulme », The Spinoff, http://thespinoff.co.nz/23-11-2015/books-the-monday-extract-i-ali-ikrams-brief-encounter-with-keri-hulme/ (Site consulté le 22/03/2016).

JONES, Lawrence. « Modernism, Myth, and Postmodernism: Keri Hulme and C.K. Stead », Barbed Wire and Mirrors, Essays on New Zealand Prose, Nouvelle-Zélande, PU d'Otago, 1990.

KENNEDY, Anne. Kicking Round Home: Atonality in The bone people, (M.A. Thesis) Wellington, PU de Victoria, 2007.

KEOWN, Michelle. « Remoulding the Body Politic, Keri Hulme's The Bone People », Postcolonial Pacific Writing: Representations of the Body, Londres, Routledge, 2005.

KNUDSEN, Eva Rask. The Circle & the Spiral: A Study of Australian Aboriginal and New *Zealand Māori Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

LE CAM, Georges-Goulven. « The Quest for Archetypal Self-Truth in Keri Hulme's The Bone People: Towards a Western Re-Definition of Maori Culture? », Commonwealth Essays and Studies, Vol. 15, n° 2 (1993), pp. 66-79.

LOW, Sarah. Bridges: The Use of Mythology in The Bone People, Potiki, and The Matriarch, Dunedin, PU d'Otago, 1988.

MARKMANN, Sigrid. « On Women's Writing in Aotearoa/New Zealand: Patricia Grace, Keri Hulme, Cathie Dunsford », in G. Rajan et R. Mohanram (eds.), English Postcoloniality: Literatures From Around the World, USA, Greenwood, 1996, pp. 165-178.

MARKS, Peter. « Review of Strands by Keri Hulme» » British Review of New Zealand Studies, n° 6 (1993), pp. 139-40.

MELHOP, Val. « The Making of Ho(l)mes: A Symbolic Reading of 'The bone people' », JNZL: Journal of New Zealand Literature, n° 17 (1999), pp. 99-109.

MERCER, Erin. « 'Frae ghosties an ghoulies deliver us' Keri Hulme's the bone people and the Bicultural Gothic », Journal of New Zealand Literature: JNZL, n°27 (2009), pp. 111-130.

MODLIK, Kimberley. *'Entitled to a History': The World of Alice Tawhai's Short Stories and* the Maori Literary Tradition, Master of Arts, Université de Waikato, 2014, http://researchcommons.waikato.ac.nz/handle/10289/8993 (site consulté le 15/05/2015).

NABHOLZ, Ann-Catherine. « Animals in Keri Hulme's Te Kaihau / The Windeater: Reflections on Biocentric Egalitarianism », Commonwealth Essays and Studies, Vol. 2. n° 20 (1998), pp. 40-53.

NAJITA, Susan Y. « ''Fostering'' A New Vision of Maori Community: Trauma, History, and Genealogy in Keri Hulme's The Bone People », Decolonizing Cultures in the Pacific, Reading History and Trauma in Contemporary Fiction, Grande-Bretagne, Routledge, 2006, pp. 99-130.

O'BRIEN, Susie. « Raising Silent Voices: The Role of the Silent Child in An Imaginary Life and The Bone People », SPAN: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies, Vol. 30 (1990), pp. 79-91.

OLSSON, Suzann. « Review of Te Kaihau / The Windeater, by Keri Hulme» » Landfall, Vol. 41, n° 2 (1987), pp. 219-222.

OTTO, Melanie. « Pictures of the Floating World: Keri Hulme's Post-apocalyptic New Zealand », in H. Conrad O'Briain et J. A. Stevens (eds.), The Ghost Story from the Middle Ages to the Twentieth Century, Dublin, Four Courts Press, 2010.

PATERSON, Alistair I. « Review of Strands by Keri Hulme », New Zealand Books, Vol. 3, n°1 (1993).

PENTONY, Samantha. « How Kristeva's Theory of Abjection Works in Relation to the Fairy Tale and Post Colonial Novel: Angela Carter's The Bloody Chamber, and Keri Hulme's The Bone People », Deep South Vol. 2, n° 3 (Spring, 1996) http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol2no3/pentony.html (Site consulté le 13/09/2015).

PRENTICE, Chris. « Re-Writing Their Stories, Renaming Themselves: Post-Colonialism and Feminism in the Fictions of Keri Hulme and Audrey Thomas », SPAN: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies, Vol. 23 (1986), pp. 68-80.

—. « Review of Strands by Keri Hulme », Landfall, n° 183 (1992), pp. 369-72.

QUAYSON, Ato. « Looking Awry: Tropes of Disability in Postcolonial Writing », in D. T. Goldberg et A. Quayson (eds.), Relocating Postcolonialism, USA, Wiley Blackwell, 2002.

RAMSAY, Raylene. « In the Belly of the Canoe with Ihimaera, Hulme and Gorodé: The Waka as a Locus of Hybridity », International Journal of Francophone Studies, Vol.11, n° 4 (2008), pp. 559-79.

RAUMATI, Roimata. Biblical Archetypes in the Novels, The Bone People and Potiki, (B.A.

Thesis) Otago, PU d'Otago, 1989.

RAUWERDA, Antje M. « The White Whipping Boy: Simon in Keri Hulme's The Bone People », Journal of Commonwealth Literature, Vol. 40, n° 2 (2005), pp. 23-42.

ROSS, Robert. « Review of Te Kaihau / The Windeater », World Literature Today, Vol. 61, n° 3 (1987).

SARVER, Sabryna Nicole. Creating Aotearoa Through Discourse Language and Character in Keri Hulme's The bone people, (M.A. Thesis) USA, PU de Géorgie, 2008.

SCOTT, E. « Hulme and the Birth of Stonefish », Tu Mai: Offering an Indigenous New Zealand Perspective, n° 60 (2004-5).

SERAN, Justine. « Tales of Torment: Death, Nature and Genre in Keri Hulme's Short Story Collection Te Kaihau / The Windeater », Forum. Postgraduate Journal of Culture and the Arts, University of Edinburgh, n° 16 (2013).

SEYMOUR, Marilyn D. The Uncanny As "Home": Doris Lessing, Toni Morrison, Keri Hulme, and Sheri Reynolds, (PhD Dissertation) Oklahoma, PU de Tulsa, 2006.

SHARP, Iain. « Review of Lost Possessions by Keri Hulme », New Outlook: a New Zealand Magazine of News, Reviews and Comment, n° 19 (1985), pp. 62-64.

SHIEFF, Sarah. « The Bone People: Myths of Belonging », New Literatures Review, Vol. 41 (2004), pp. 47-63.

SMITH, Anna. « Keri Hulme and Love's Wounded Being », Opening the Book: New Essays on New Zealand Writing, Auckland, PU d'Auckland, 1995.

STACHURSKI, Christina. Formulations of New Zealand Identity: Re Reading Man Alone, The Bone People and Once Were Warriors, Canterbury, PU de Canterbury, 2001.

—. « the bone people », Reading Pekeha? Fiction and Identity in Aotearoa New Zealand, Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 37-94.

STAVE, Shirley A. « Keri Hulme's Holy Family: Postcoloniality and Theology in The Bone People », Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies, Vol. 17, n° 1 (2011), pp. 20-39.

STEAD, C. K. « Keri Hulme's the bone people », Answering to the Language, Essays on Modern Writers, Auckland, PU d'Auckland, 1989.

TALMOR, Sascha. « A Kiwi Tale of Love and Violence », Durham University Journal, Vol. 52, n° 1 (1991), pp. 93-8.

THOMPSON, Christina. « What it's All About, Review of Stonefish », New Zealand Books, Vol. 15, n° 1 (2005), pp. 7-8.

WEBBY, Elizabeth. « Keri Hulme: Spiralling to Success », Meanjin, Vol. 44 (1989), pp.15-

23.

WENZEL, Marita. « Liminal Spaces and Imaginary Places in The Bone People by Keri Hulme and The Folly by Ivan Vladislavic », in H. Viljoen et C. Van der Merwe (eds.), Beyond the Threshold: Explorations of Liminality in Literature, New York, Peter Lang, 2007, pp. 45-60.

WILENTZ, Gay. « Becoming the Instruments of Change, Maori Healing Visions in Keri Hulme's the bone people », Healing Narratives, Women Writers Curing Cultural Dis-ease, New Jersey, PU Rutgers, 2000, pp. 109-181.

WILLIAMS, Lea Kristi. Keri Hulme: Towers and Spirals in The bone people, Géorgie, PU de Valdosta, 2004.

WILLIAMS, Mark. « Keri Hulme and Negative Capability », Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Novelists, Auckland, PU Auckland, 1990.

WILSON, Janet. « Intertextual Strategies: Reinventing the Myths of Aotearoa in Contemporary New Zealand Fiction », Across the Lines: Intertextuality and Transcultural Communication in the New Literatures in English, Cross/Cultures: Readings in the Post/Colonial Literatures in English (CrossC), Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 271-290.

WRIGHT, Laura. « Diggers, Strangers, and Broken Men, Environmental Prophecy and the Commodification of Nature in Keri Hulme's The Bone People », Postcolonial Green, Environmental Politics and Worlds Narratives, in B. Roos et A. Hunt (eds.), USA, PU de Virginie, 2010, pp. 64-79.

ZEINER, Leanne C. Enduring Violence: Representation and Response in Contemporary Fiction, (PhD Dissertation) Madison, PU du Wisconsin, 1998.

II.2. Articles, ouvrages et sites internet sur la Nouvelle-Zélande et l'Océanie

AWATERE, Donna. Maori Sovereignty, Auckland, Broadsheet, 1984.

CONDEVAUX, Aurélie. " 'All the same family'? Constructing and Embodying the 'Pacific Peoples' category in New Zealand", Diasporas, Cultures of Mobilities, 'Race'. Diaspora, Memory and Intimacy, in S. Barbour, D. Howard, T. Lacroix, J. Misrahi-Barak (eds.), Vol.2, PU de Méditerranée, 2015, pp. 195-213.

DESURMONT, Sébastien. « Nouvelle-Zélande », Magazine GEO, n°444 (2016).

DARWIN, Charles. « Tahiti and New Zealand », The Voyage of the Beagle, 1906, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd, 1960.

DAVIDSON, Janet M. « The Polynesian Foundation », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), The Oxford History of New Zealand, Auckland, PU d'Oxford, 1992.

DENOON, Donald, Philippa MEIN-SMTH, Marivic WYNDHAM, « Intersecting Worlds », A History of Australia, New Zealand and the Pacific, Australie, Blackwell Publishing, 2000.

DURIE, Eddie. « The Law and the Land », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Port Nicholson Press, 1987.

GUILLAUD, Dominique. « Océanismes. Des représentations occidentales aux reconstructions identitaires et territoriales actuelles du monde austronésien », in D. Guillaud, Ch. Huetz de Lemps, O. Sevin (eds.), Îles rêvées. Territoires et identités en crise dans le Pacifique insulaire, Paris, Sorbonne, 2003, pp. 5-22.

HAU'OFA, Epeli. « Our Sea of Islands », The Contemporary Pacific 6, n°1 (1994), pp. 147-61.

—. « Ocean in Us », The Contemporary Pacific 10, n°2 (1998), pp. 32-43.

—. Un passé à recomposer, 2008, traduit de l'anglais par G. Colombani, T. Isselé et S. Massau, Tahiti, Pacific Islanders Editions, 2015.

KING, Michael. The Penguin History of New Zealand, Auckland, Penguin Books, 2003.

(Eds.) --- et C. DANN, Pakeha, The Quest for Identity in New Zealand, Auckland, Penguin, 1991.

—. « Between Two Worlds », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), The Oxford History of New Zealand, Oxford, PU d'Oxford, 1992.

LE CAM, Georges-Goulven. L'Australie et la Nouvelle-Zélande, Rennes, PUR, 1996.

—. Mythe et stratégie identitaire chez les Maoris de Nouvelle-Zélande, Paris, L'Harmattan, 1992.

LYSAGHT, Ruth. « Teanga & Tikanga: A Comparative Study of National Broadcasting in a Minority Language on Māori Television and Teilifís na Gaeilge », http://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/6729/whole.pdf?sequence=2 (Site consulté le 02/01/2016).

MCINTYRE, William D. « Imperialism and Nationalism », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), The Oxford History of New Zealand, Oxford, PU d'Oxford, 1992.

MEIN SMITH, Philippa. A Concise History of New Zealand, 2005, Cambridge, PU de Cambridge, 2012.

MEREDITH, Paul. « A Half-Caste on the Half-Caste in the Cultural Politics of New

Zealand »,
http://lianz.waikato.ac.nz/PAPERS/paul/Paul%20Meredith%20Mana%20Verlag%20Paper.pdf (Site consulté le 07/01/2014).

MOHAMED-GAILLARD, Sarah. « Îles et populations d'Océanie, de l'entrée des Européens dans l'océan Pacifique à la décolonisation », in J. Bessière et S. André (eds.), Littératures du Pacifique insulaire. Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor Oriental. Approches historiques, culturelles et comparatives, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 13-32.

ORBELL, Margaret. A Concise Encyclopedia of Maori Myth and Legend, Christchurch, PU de Canterbury, 1998.

OWENS, John M. R. « New Zealand Before Annexation », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), The Oxford History of New Zealand, Oxford, PU d'Oxford, 1992.

PARK, Geoff. « Understanding and Conserving the Natural Landscape », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Wellington, Port Nicholson Press, 1987.

—. Nga Uruora: Ecology and History in a New Zealand Landscape, Wellington, PU de Victoria, 1995.

PHILLIPS, Jock. « Introduction », Te Whenua, te Iwi: The Land and the People, in J. Phillips (ed.), Wellington, Port Nicholson Press, 1987.

REED, A. W et Dennis TURNER. Maori Myths & Legendary Tales, Auckland, New Holland Publishers, 1999.

SINCLAIR, Keith. A History of New Zealand, Auckland, Penguin Books, 1991.

—. A Destiny Apart: New Zealand's Search for National Identity, Wellington, Port Nicholson Press, 1986.

SERRA MALLOL, Christophe. « L'alimentation révélateur du changement social en Polynésie française », L'espace-temps, Bulletin du LARSH n°2, Tahiti, Au vent des îles, 2005, pp. 359-83.

—. « Tabou en Polynésie », in J-P. Poulain, (ed.) Dictionnaire des cultures alimentaires, Paris, PUF, 2012.

SORRENSON, M. P. K. « Maori and Pakeha », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), The Oxford History of New Zealand, Oxford, PU d'Oxford, 1992.

TOLRON, Francine. La Nouvelle-Zélande *: du duel au duo ?*, Toulouse, PU du Mirail, 2000.

TUHIWAI SMITH, Linda. Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples, 1999, Dunedin, PU d'Otago, Zed Books Ltd., 2006.

« Read the Treaty », New Zealand History Online, http://www.nzhistory.net.nz/politics/treaty/read-the-treaty/english-text (Site consulté le 20/12/15).

« British & Irish Immigration, 1840-1914 », New Zealand History online, http://www.nzhistory.net.nz/culture/immigration/home-away-from-home/summary (Site consulté le 20/12/2015).

« The Northern War », New Zealand History Online,

http://www.nzhistory.net.nz/war/northern-war (Site consulté le 20/12/2015).

« Waitangi Tribunal, Introduction », http://www.justice.govt.nz/tribunals/waitangi-tribunal/about/introduction (Site consulté le 05/01/2016).

« Quickstats about Culture and Identity »,

http://www.stats.govt.nz/Census/2006CensusHomePage/QuickStats/quickstats-about-a-subject/culture-and-identity.aspx (Site consulté le 08/01/2016).

Conférence « Is New Zealand Really a Multicultural Society? », http://www.waikato.ac.nz/events/lecture-series/winter-lectures.shtml (Site consulté le 23/03/2016).

« La France restitue 20 têtes maories à la Nouvelle-Zélande », http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Articles-2009-2012/La-France-restitue-20-tetes-maories-a-la-Nouvelle-Zelande/(language)/fre-FR (Site consulté le 1/03/2016).

« Moriori », http://www.teara.govt.nz/en/moriori/page-5 (Site consulté le 07/02/2015).

« The Moriori of Rekhou: T'chakat henu – People of the Land », http://www.pataka.org.nz/wp-content/uploads/THE_MORIORI_11.pdf (Site consulté le 21/02/2016).

NEALE, Imogen. « Rewriting the History of Moriori »,

http://www.stuff.co.nz/national/4789044/Rewriting-the-history-of-Moriori (Site consulté le 08/02/2014).

« Occupational Structure », Te Ara, The Encyclopedia of New Zealand, http://www.teara.govt.nz/en/occupational-structure/2/4 (Site consulté le 13/02/2015).

« Message from the Flag Consideration Panel Chairman 22 Jan 2016 », https://www.govt.nz/browse/engaging-with-government/the-nz-flag-your-chance-to-decide/project-updates/message-from-the-flag-consideration-panel-chairman-22-jan-2016/ (Site consulté le 18/03/2016).

ANDERSON, Charles. « New Zealand's Green Tourism Push Clashes With Realities », New York Times, http://www.nytimes.com/2012/11/17/business/global/new-zealands-green-tourism-push-clashes-with-realities.html?smid=fb-share&_r=0 (Site consulté le 22/03/2016).

« Shane Cotton », http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=149998 (Site consulté le

12/03/2016).

« Shane Cotton, Artist's talk, - To and fro », YouTube,

https://www.youtube.com/watch?v=OD1rg2F-gnQ (Site consulté le 12/03/2016).

II.3. Articles, ouvrages et sites internet sur la littérature néo-zélandaise

BAZIN, Claire. Janet Frame, Devon, Northcote House Publishers Ltd, 2011.

–- et Alice BRAUN, Janet Frame, The Lagoon and Other Stories *: naissance d'une œuvre*, Paris, PUF, 2010.

EVANS, Miriama. « The Politics of Maori Literature », Meanjin, Vol. 44, n° 3 (1985), pp. 358-63.

GILLET, Nelly. « Le miroir « re-formant » d'Epeli Hau'Ofa : Images rabelaisiennes du Polynésien d'aujourd'hui », Images de soi dans les sociétés postcoloniales, Paris, le Manuscrit, 2006.

(Eds.) HERENIKO, Vilsoni et Rob Wilson. Inside Out. Literature, Cultural Politics and Identity in the New Pacific, USA, Rowman & Littlefield, 1999.

IHIMAERA, Witi. In the Same Room: Conversations with New Zealand Writers, in E. Alley et M. Williams (eds.), Auckland, PU d'Auckland, 1992.

JONES, Lawrence. « The Novel », in T. Sturm (ed.), The Oxford History of New Zealand Literature, Oxford, PU d'Oxford, 1991, pp. 107-99.

KEOWN, Michelle. Pacific Islands Writing, the Postcolonial Literatures of Aotearoa / New Zealand and Oceania, Oxford, PU d'Oxford, 2007.

LACABANNE, Sonia. La nouvelle polynésienne, Dijon, PU de Dijon, 1994.

–-. Histoire littéraire d'Océaniens anglophones, Nouméa, Centre de documentation de la Nouvelle-Calédonie, 2012.

MCNAUGHTON, Trudie. « Introduction », In Deadly Earnest. A Collection of Fiction by New Zealand Women, 1870s-1980s, in T. McNaughton (ed.), Auckland, Century Hutchinson, 1989.

MELBOURNE, Hirini. « Whare Whakairo: Maori 'Literary' Traditions », Dirty Silence,

Aspects of Language and Literature in New Zealand, in G. McGregor et M. Williams (eds.), Oxford, PU d'Oxford, 1991, pp. 129-141.

MORTELETTE-PAUTLER, Ivane. *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Janet Frame*, Thèse de doctorat, Paris 10, 2004.

—. « « Burgled of Body » : corps et identité chez Janet Frame », L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise, in C. Bazin et M-C Perrin-Chenour (eds.), Paris, Université Paris-Nanterre, 2008, pp. 123-33.

—. « La nouvelle dans la littérature néo-zélandaise », Janet Frame, The Lagoon and Other Stories, Paris, Atlande, 2010.

NAJITA, Susan Y. « Introduction: Toward a Decolonizing Reading Praxis », Decolonizing Cultures in the Pacific, Reading History and Trauma in Contemporary Fiction, Londres, Routledge, 2006.

NICOLE, Robert. « Resisting Orientalism: Pacific Literature in French », in V. Hereniko et R. Wilson (eds.), Inside Out. Literature, Cultural Politics and Identity in the New Pacific, USA, Rowman and Littlefield, 1999, pp. 265-90.

O'BRIEN, Greg. « Keri Hulme. Pure Tang of Coast », Moments of Invention: Portraits of Twenty one New Zealand Writers, Auckland, Heinemann Reed, 1988, pp. 21-6.

SCHAFER, William J. Mapping the Godzone, A Primer on New Zealand Literature and Culture, Hawaii, PU d'Hawaii, 1998.

SUBRAMINI. « The Oceanic Imaginary », The Contemporary Pacific, Vol. 13, n° 1 (2001), pp. 123-198.

TE PUNGA SOMERVILLE, Alice. « Waharoa, Maori-Pakeha Writing in Aotearoa/New Zealand », Mixed Race Literature, in J. Brennan (ed.), Californie, PU de Standford, 2002.

TUWHARE, Hone et Bill MANHIRE. In the Same Room, Conversations with New Zealand Writers, in E. Alley et M. Williams (eds.), Auckland, PU d'Auckland, 1992, pp. 175-96.

VASIL, Raj. Reconciling Aotearoa with New Zealand, 1988, Wellington, Institute of Policy Studies, 2000.

WALKER, Ranginui J. « Maori People since 1950 », in Geoffrey Wayne Rice (ed.), The Oxford History of New Zealand, Oxford, PU d'Oxford, 1992, pp. 502-519.

WENDT, Albert. « Towards a New Oceania », in J. Thieme (ed.), The Arnold Anthology of Post-Colonial Literature in English, Londres, 1996, pp. 641-52.

WEVERS, Lydia. « The Short Story », The Oxford history of New Zealand Literature in English, in T. Sturm (ed.), Oxford, PU d'Oxford, 1991.

—. « The Short New Zealand Story », Southerly, Vol. 53, n° 3 (1993), pp. 118-136.

WILSON, Rob. « Introduction: Toward Imagining a New Pacific », in V. Hereniko et R. Wilson (eds.), Inside Out. Literature, Cultural Politics and Identity in the New Pacific, USA, Rowman & Littlefield, 1999.

« Barker, Mary Anne », Te Ara, The Encyclopedia of New Zealand, http://www.teara.govt.nz/en/biographies/1b5/barker-mary-anne (Site consulté le 21/01/2016).

« Sargeson, Frank », New Zealand Book Council,

http://www.bookcouncil.org.nz/writers/profiles/sargeson,%20frank (Site consulté le 22/01/2016).

« Poetry and Drama », New Zealand History online,

http://www.nzhistory.net.nz/culture/literature-1940-60/poetry-and-drama (Site consulté le 07/07/2015).

« Sturm, Cecilia », New Zealand Book Council,

http://www.bookcouncil.org.nz/Writers/Profiles/Sturm,%20J.%20C (Site consulté le 07/07/2015).

« Paula Morris, Official Website », http://www.paula-morris.com/books/queen-of-beauty/ (Site consulté le 17/01/2016).

Discours de Norman St John-Stevas, YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=0ISBbU9UYQc (Site consulté le 16/01/2016).

Blog de Marian Evans, http://wellywoodwoman.blogspot.fr/2013/01/they-might-have-completely-forgotten-us.html (Site consulté le 16/01/2016).

« Hulme, Keri », New Zealand Book Council,

http://www.bookcouncil.org.nz/writers/hulmek.html (Site consulté 8/03/2016).

« Keri Hulme's The Bone People Named as a Great Kiwi Classic », http://tvnz.co.nz/entertainment-news/keri-hulme-s-bone-people-named-great-kiwi-classic-5974875 (Site consulté le 15/05/2015).

BLUNDELL, Sally. « Hunting down the great Kiwi classic »,

http://www.listener.co.nz/festivals/auckland-writers-festival/hunting-down-the-great-kiwi-classic/ (Site consulté le 8/03/2016).

II.5. Théorie postcoloniale

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN. Key Concepts in Post-Colonial Studies, 1998, Londres, Routledge, 2007.

—. The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literature, 1989, Londres, Routledge, 1994.

ASHCROFT, Bill. « Language, Place and Nature », *Caliban's Voice: The Transformation of* English in Post-Colonial Literatures, Londres, Routledge, 2009.

BARDOLPH, Jacqueline. Études postcoloniales et littérature, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.

BHABHA, Homi. The Location of Culture, 1994, Londres, Routledge, 2009.

CHILDS, Peter et Patrick WILLIMAS. « Bhabha's Hybridity », An Introduction to Post-colonial Theory, Essex, Prentice Hall, 1997.

DELOUGHREY, Elizabeth. Routes and Roots, Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures, Honolulu, PU d'Hawaii, 2007.

—. « Introduction », Postcolonial Ecologies, Literatures of the Environment, in E. Deloughrey et G. B. Handley (eds.), Oxford, PU d'Oxford, 2011.

GELDER, Ken et Jane JACOBS. « The Postcolonial Uncanny, On Reconciliation, (Dis)Possession and Ghost Stories », Uncanny Australia: Sacredness and Identity in a Postcolonial Nation, Melbourne, PU de Melbourne, 1998.

HUGGAN, Graham. « Opting out of the (Critical) Common Market: Creolization and the Post-colonial Text », Kunapipi, Vol. 11, n°1 (1989), pp. 27-39.

— et Helen TIFFIN, Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment, Londres, Routledge, 2010.

KNUDSEN, Eva Rask. The Circle and the Spiral: A Study of Australian Aboriginal and New Zealand Maori Literature, Amsterdam, Rodopi, 2004.

MCLEOD, John. Beginning Postcolonialism, 2000, Manchester, Manchester University Press, 2010.

SAÏD, Edward W. Orientalism. Western Conceptions of the Orient. Londres, Routledge, 1978.

II. 6. Espace, environnement, écocritique

AFEISSA, Hicham-Stéphane. Nouveaux fronts écologiques, Essais d'éthique environnementale et de philosophie animale, Paris, J. Vrin, 2012.

BACHIMON, Philippe. « L'insularité océanienne dans la cosmogonie maohi », Espace géographique, n°3 (1995), pp. 227- 235.

BESSON, Françoise. « Introduction. Part 1: Nature and the Memory of the World », The Memory of Nature in Aboriginal, Canadian and American Contexts, in F. Besson, C. Omhovère et H. Ventura (eds.), UK, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

BONNEMAISON, Joël. « Vivre dans l'île, une approche de l'îléité océanienne », Espace géographique, Vol. 19-20, n°2 (1990), pp. 119-125.

BOUCHET, Marie. « Nabokov's Text Under the Microscope: Textual Practices of Detail in Both his Lepidopterological and Fictional Writings », in L. Talairach-Vielmas et M. Bouchet, (eds.), Insects and Texts : Spinning Webs of Wonder, Toulouse, Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, 2010, pp. 75-92.

BOUVET, Rachel. « La carte dans une perspective géopoétique », La carte. Point de vue sur le monde, in R. Bouvet, H. Guy et É. Waddell (eds.), Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2008, pp. 11-32.

BRUNET, Roger. « Un dessin du Monde », La carte mode d'emploi, Paris, Fayard, 1987.

BUELL, Lawrence. « Global Commons as Resource and as Icon: Imagining Oceans and Whales », Writing for an Endangered World, Literature, Culture, and Environment in the United States and Beyond, Harvard, PU d'Harvard, 2001.

COLLOT, Michel. La pensée-paysage, Paris, Actes Sud, 2011.

CORBIN, Alain. « Comment l'espace devient paysage» *», L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.

—. « Les racines de la peur et de la répulsion », Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage, 1750-1840, Paris, Flammarion, 1988.

CROSBY, Alfred. Ecological Imperialism, the Biological Expansion of Europe, 900-1900, Cambridge, PU de Cambridge, 2004.

DE FONTENAY, Elisabeth. « Acheminement vers leur non-parole », Le silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité, Paris, Fayard, 1998.

GARRARD, Greg. Ecocriticism, 2004, Londres, Routledge, 2007.

GLOTFELTY, Cheryll. « Introduction », The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary

Ecology, in Ch. Glotfelty et H. Fromm (eds.), Géorgie, PU de Géorgie, 1996.

HEIMLICH-BORAN, Sara. « Cetaceans », in G. Waller (ed.), Sealife, A Complete Guide to the Marine Environment, Sussex, Pica Press, 1996.

HARDING, Wendy et Jacky MARTIN. « Encounters of the Third Kind : The Representation of Insects in Nature Writing », in L. Talairach-Vielmas et M. Bouchet (eds.), Insects and Texts: Spinning Webs of Wonder, Toulouse, Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, 2010.

LANONE, Catherine. « A Way of Seeing : From Eleanor Ormerod's Injurious Insects to Virginia Woolf's Butterflies », in L. Talairach-Vielmas et M. Bouchet (eds.), Insects and Texts: Spinning Webs of Wonder, Toulouse, Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, 2010, pp. 267-279.

LEOPOLD, Aldo. « The Land Ethic », A Sand County Almanac, With Essays on Conservation, 1949, Oxford, PU d'Oxford, 2001.

OMHOVÈRE, Claire. Sensing Space. The Poetics of Geography in Contemporary English-Canadian Writing, Belgique, Peter Lang, 2007.

(Eds) ROOS Bonnie et Alex HUNT. Postcolonial Green: Environmental Politics and World Narratives, Charlottesville, PU de Virginie, 2010.

STEINWAND, Jonathan. « What Whales Would Tell Us, Cetacean Communication in Novels by Witi Ihimaera, Linda Hogan, Zakes Mda, and Amitav Gosh », in E. Deloughrey et G. B. Handley (eds.), Postcolonial Ecologies, Literatures of the Environment, Oxford, PU d'Oxford, 2011.

WHITE, Kenneth. Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique, Paris, Grasset, 1994.

WRIGHT, Laura. Wilderness Into Civilized Shapes, Reading the Postcolonial Environment, Géorgie, PU de Géorgie, 2010.

WUNENGURGER, Jean-Jacques. « Habiter l'espace », Cahiers de géopoétique, n°2 (1991), pp. 129-139.

« Ecofeminism », https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Ecofeminism.html (Site consulté le 5/03/14).

« Ngā manu – birds », http://www.teara.govt.nz/en/nga-manu-birds/page-3 (Site consulté le 2/06/2014).

« New Zealand Birds Online », http://nzbirdsonline.org.nz/species/laughing-owl (Site consulté le 2/06/2014).

« Birds of Prey », http://www.teara.govt.nz/en/birds-of-prey/page-2 (Site consulté le 02/06/2014).

« 1080 poison for pest control, Department of Conservation », http://www.doc.govt.nz/1080 (Site consulté le 15/02/2016).

« The New Zealand Bush », Te Ara, The Encyclopedia of New Zealand, http://www.teara.govt.nz/en/the-new-zealand-bush/page-2 (Site consulté le 16/05/14).

« Nature, Wildlife », http://www.bbc.co.uk/nature/life/Cordyceps (Site consulté le 14/07/14).

LOPEZ, Barry. « A Presentation of Whales », http://engl250environarratives.files.wordpress.com/2012/12/lopez-presentation-of-whales.pdf (Site consulté le 05/09/2014).

« Te whānau puha – Whales », Te Ara, The Encyclopedia of New Zealand, http://www.teara.govt.nz/en/te-whanau-puha-whales (Site consulté le 15/03/2016).

« Roger Caillois: la passion des pierres », Ina.fr, http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPF87007364/roger-caillois-la-passion-des-pierres.fr.html (Vidéo consultée le 18/02/15).

« Le poisson pierre », http://www.discip.ac-caen.fr/svt/pages/resloc/cite_mer/poisson_pierre.pdf (Site consulté le 21/02/2015).

« New Zealand Approves GM Cows », BBC News, http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/538000.stm (Site consulté le 2/03/2016).

GIBSON, Eloise. « Human Genes to be Injected Into Goats, Cows, and Sheep », NZ Herald News, http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=10638717 (Site consulté le 2/03/2016).

WARNE, Kennedy. « Will Pacific Island Nations Disappear as Seas Rise? Maybe Not », National Geographic, http://news.nationalgeographic.com/2015/02/150213-tuvalu-sopoaga-kench-kiribati-maldives-cyclone-marshall-islands/ (Site consulté le 15/04/2015).

CHAMBERLAIN, Gethin. « Andaman Islands tribe threatened by lure of mass tourism », The Guardian, http://www.theguardian.com/world/2012/jan/07/andaman-islands-tribe-tourism-threat (Site consulté le 15/02/2016).

II. 7. Gothique, gothique postcolonial et fantastique

BOTTING, Fred. « Introduction: Gothic Excess and Transgression », Gothic, Londres, Routledge, 1996.

BOUVET, Rachel. *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, Québec, PU du Québec, 1998.

CARPENTIER, André. Ruptures, genres de la nouvelle et du fantastique, Québec, Le Quartanier, 2007.

CONRICH, Ian. « New Zealand Gothic », in D. Punter (ed.), A New Companion to the Gothic, Oxford, Blackwell, 2012, pp. 393-408.

(Eds.) DEL PILAR BLANCO, Maria et PEEREN, Esther. The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory, Londres, Bloomsbury, 2013.

JACKSON, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1981.

(Eds.) JOSEPH-VILAIN, Mélanie et Judith MISHARI-BARAK Postcolonial Ghosts / Fantômes post-coloniaux, Montpellier, PU de la Méditerranée, 2009.

(Eds.) KAVKA, Micha, Jennifer LAWN et Mary PAUL. Gothic New Zealand, The Darker Side of Kiwi Culture, Otago, PU d'Otago, 2006.

LAWN, Jennifer. « From the Spectral to the Ghostly: Postcolonial Gothic and New Zealand Literature », Australasian Canadian Studies, 24 (2006), pp. 143-169.

LÉVY, Maurice. « Préface », Le Moine, Matthew Gregory Lewis, Traduction originale de Léon de Wailly (1840), Revue, corrigée et annotée par Maurice Lévy, Toulouse, PU du Mirail, 2012.

MOERS, Ellen. « Female Gothic: The Monster's Mother ». Article consultable en ligne. Voir : http://dp.davincischools.org/teacher/rstoll/files/2013/05/Female-Gothic-Moers.pdf (Site consulté le 19/02/2016).

PUNTER, David. « Introduction », in D. Punter (ed.), A New Companion to the Gothic, Oxford, Blackwell, 2012, pp. 1-9.

RUDD, Alison. Postcolonial Gothic Fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand, Cardiff, PU de Cardiff, 2010.

SCHAFER, J. William. « The Necessitiy of Ghosts: Gothic Aotearoa », Mapping the Godzone: A Primer on New Zealand Literature and Culture, Honolulu, PU de Hawaii, 1998.

SMITH, Andrew. Gothic Literature, Édimbourg, PU d'Édimbourg, 2007.

TODOROV, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1976.

(Ed.) WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Spectral America. Phantoms and the National Imagination, Wisconsin, PU du Wisconsin, 2004.

II.8. Théorie critique, philosophie, symbolisme et imaginaire

AGOSTO, Marie-Christine. « La liberté du cyprès ou le superflu chez H. D. Thoreau », in Gaïd Girard (ed.), Le superflu, chose très nécessaire, Rennes, PUR, 2004.

BACHELARD, Gaston. « L'immensité intime », Poétique de l'espace, 1957, Paris, PUF, 2011.

—. L'eau et les Rêves, 1942, Librairie Générale Française, Paris, 2010.

CAILLOIS, Roger. Méduse et Cie, 1960, *Œuvres*, in D. Rabourdin (ed.), Paris, Gallimard, 2008.

—. L'écriture des pierres, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970.

(Ed.) CAZENAVE, Michel. « Poisson », Encyclopédie des Symboles, Paris, Pochothèque, 1996.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. Dictionnaire des Symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, 1969, Paris, Robert Laffont, 1982.

DARWIN, Charles. The Origin of Species, 1859, Hertfordshire, Wordsworth Eds Limited, 1998.

DEIGNAN, Alice. « Metaphors of Desire », (Eds.) K. Harvey et C. Shalom, Language and Desire. Encoding Sex, romance and Intimacy, Londres, Routledge, 1997, pp. 21-42.

DERRIDA, Jacques. Spectres de Marx, Paris, Galilée, 1993.

DILLON, Sarah. The Palimpsest, Literature, Criticism, Theory, Londres, Continuum, 2007.

FISCHLER, Claude. « Éditorial : Magie, charmes et aliments », in C. Fischler (ed.), Manger magique, Aliments sorciers, croyances comestibles, Paris, Éditions Autrement, 1994, pp. 10-9.

—. L'Homnivore, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001.

FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté et autres textes / Das Unheimlich und andere Texte, 1919, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2001.

GENETTE, Jean. « Frontières du récit », L'analyse structurale du récit, 1966, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 158-69.

—. Figures III, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GLISSANT, Édouard. Traité du Tout-monde, Poétique IV, Paris, Gallimard, 1997.

LOUVEL, Liliane et Claudine VERNEY. Introduction à l'étude de la nouvelle. Littérature contemporaine de langue anglaise, Toulouse, PU du Mirail, 1995.

LOUVEL, Liliane. TEXTE/IMAGE, Images à lire, textes à voir, Rennes, PUR, 2002.

O'CONNOR, Frank. The Lonely Voice, Londres, Macmillian & Co Ltd, 1963.

POULAIN, Jean-Pierre et Jean-Pierre CORBEAU. « Introduction », Penser l'alimentation. Entre imaginaire et rationalité, Paris, Éditions Privat, 2008.

TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », Aspects de la nouvelle, Perpignan, PU de Perpignan, 1995, pp. 9-76.

SHOWALTER, Elaine. « The Female Tradition », A Literature of Their Own, New Jersey, PU de Princeton, 1977.

SORLIN, Sandrine. La stylistique anglaise, Rennes, PUR, 2014.

« Second Treatise of Civil Government John Locke (1690), CHAP. V. Of Property. », https://www.marxists.org/reference/subject/politics/locke/ch05.htm, (Site consulté le 02/07/2015).

II.9. Ouvrage cinématographique

(Ed.) CIMENT, Michel. « The Piano », Jane Campion par Jane Campion, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2014.

Annexe

Poème « Fishing the Olearia Tree », extrait du recueil de poèmes Strands (1992).

Words mean
precisely what you want to hear them say
exactly
what you see in them

6

1

FISHING
THE OLEARIA TREE

Watch trees
stand in threes
eyes to the outer side —

7

The lagoon is on the maps. Stars fall into its waters: wounded fish shelter there. People live on its margins, and crabs. Boats drift across the water-top, and over all, the birds —

You grow with the stories and the stories say:
a bird from the other side, the twelfth heaven,
a bird which left reality with Rehua and now flies,
its own shadow, between here and hereafter

you get hints and shadows of the pattern but never
a complete and steady sighting.

The royal spoonbill is here, really a beak with a bird attached, kotuku-ngutupapa as the naming goes, 'a bare black face and baleful yellow eyelids'. The little shag is here, dancing clown attendance. And in August, the others come.

The lagoon is on the maps. The others build nests and rear their chicks from bluish-green eggs, all the while elegant themselves in dorsal aigrettes, nuptial plumage. They are not many: the survivor chicks are also few.

We dreamed we won the land . . .
now we wake, and know
the land won us a long long time
an age ago.

It stands, a yard of bird in its adult pride. The family is flown throughout the land: here the strangers, in green squeaking flocks flutter and glean and ripen all autumn.

The heron is perched on my roof. It is crouched against the wind, the precision feathering blown awry, crowded into sharp-edged ridges. The heron stares with a cold eye at the blood by its feet. The blood is from a shot possum. It would affect the heron no more no less if it came from me.

I bury the carcass in the compost pit — taihoa
calling it carcass brutalises both:
a corpse is a corpse is a corpse
— I mean, god help us all if I start looking on the world
with a heron's eye.

The Chatham Islands olearia tree feeds well from the pit. It stands twelve feet tall now, grown from the mere bush of five years back. Yes, that tree is truly on the map.

The lagoon is under my roof.

The birdwoman hunts the lagoon. She stalks us all with her
yard-long ivory nails.
She continues, hungry, you know the end
in your back, sudden as the heron's bill
exact through the water-top — you thought
you were safe in this air of reality?
She snaps through the crack, you are not Hatupatu, you do
not escape.

The tree holds up my roof:
I have these things on my tree;
a paper kite in the shape of a tropic dragonfly
such as Chinese children flew;
a barometer shaped like a porthole in brass & glass
such as old ships never carried;
borer holes, much greenery, and a crucifix the spiders
have nearly succeeded in shrouding.
It is made of some dark foreign wood, and the corpus is silver.
The nails in the hands got lost in an earthquake.
I replaced them long ago with chitonous slivers I carved from a feather.
Highly symbolic, for me, at the time.

'For that which befalleth humanity, befalleth beasts;
as one dieth, so dieth the other . . . so that no one
hath pre-eminence above a beast.'

Ahh, Ecclesiastes: we dreamed
you get hints
there are maps.

(You take a black path to my house
— that fantail flicking there
there
here knows it.)

1:7 A dozen shags in a line, making themselves a living net
fishing silveries on the bridge corner
where the flax bushes tilt into the tide.

2:7 The sea very calm, motionless except for the sun glitter.
A Caspian tern upset about something and
scolding everything in sight
— sun gulls bushes other taranui sea me.

3:7 There are five grey mallards over on the island shores,
heads folded back tucked by wings, breasts uptilted
soaking in the sun.

5:7 The sun is a pale smudge-edged disk. Sandflies
swarm all over
the window, a winter hatch

fresh & hungry the new brood
humming hunting for opportune flesh
view hallooo! aa blood ho ho!
hail little sister — here, drink your fill
— and now, to squash you —

The sky exceedingly grey, except for cumulus
clouds towering
huge and scalloped and pallid on the horizon.

The wind gets up. The waxeyes in tiny shrieking flocks are
skidding wildly through the air. I see the heron in the
distance/aloof/beyond the wind's cold chant.

I walk
the muttering rustling shingle
and the flat grey sea hissing on the stones
I watch

keep your eyes to the outer side
never dream blind
or your bones'll mingle —

The black rocks are under my roof, away in the tenebrous tide.

Somebody's been planting
godpoles on the beach: they rise
stark against the skyline.
Well that's OK, to so mark
your place, your past so long
as you don't go hanging
anything on them.

And it's a bleak day out there, the sea ominous, the sand
irongrey and the sky greyer,
and the bush leached of its green/gone black and bronze
where mist and spume
let it be seen

light a fire
light a fire
and a tired ghost under the gorse hedge
grumbling at having to go already

let me tell you sadness
let me tell you woes

let me talk of madness
because that's the way it goes, the world
that's the way it goes

o my love, there are lean hammer-headed clouds
menacing us from the horizon
and red-eyed moths beating on the doors

and the kettle, snoring away on the hob

'You would not know just by looking
but under that corner of my lawn
is the corpse of a shining cuckoo
which, in ecstatic prospect of the Bismarck archipelago,
failed to notice my window — and there
lies nextdoor's cat after mauling once too long
once too often/my home fantails one May morning, and
under here I buried the remains of my heart —
o, the potatoes? Like the sunchokes they
are self-sown — well, at least I never planted *them* — yes
it is a green well-nourished lawn.'

The house-cricket is winter-drowsy
and the spiders are moving in
but zitzit zitzit zitzit
until this gig is done

Objects taken in
become intrajects.

We are all taken in.

Can I wind my voice into your ear
and around your heart? O yes
I can, because your eyes let me
let me in —

My house lies
equidistant between Antarctica and Australia:
I can't hear a call from either
but a thousand miles a thousand years away
a wave rises in Hawaiki-nui Hawaiki-pamamao
and breaks here

on the rocks in the dark, the rocks at the far end
are fat with mussels: select some dozens
and steal them away.
Young shellfish, I scrape you so easily out of your shells . . . aue!
so rich with the possibilities of life! Ka tangi ahau with tears of steam
but it's just a shame and your damnation you taste soo sweet
— and these extras,
peacrabs tucked in the soft security of mussel mantle;
peacrabs loaded
with ochre-red eggs, taste a bit gritty but taste pretty good, as
does a sea-spider
couched away here in the steamed mantle erstwhile cool home,
the little toil now still
of chitonous candy-glass legs, crunch. Ah well, we all
should make such sweetness, such douce noise at our going

'the sea hath fish for everyone'

and so it is:

What luck!
A hen-crab, in berry
and me with pot and appetite
just sitting here
ready!

A Taoist sage-of-the-beaches
supplementing the chancy gifts
with seaweed
and sad mutants that crawl ashore

. . . o they shout in chorus
stick her in the iron pot
try her out —

I go fishing with spiders
I go fishing with flies
sometimes I catch fish but
there is more to fishing than catching

the cloud of terns glitters blacks flickers glints as they wheel
foil and white wing and dark cap and reel

so the bush is grey, grey the lake
and the hills retreating greyly
from the eyes
and the rain falls unceasingly
from grey and sodden skies
while the steely bladed flax
flexes and shines with/unholy sparking pride

the drone of days coming
going going

and the black brooding bulls in Flanagan's paddocks

and the still white bird at the water's edge

•oOo•

Who are these strangers
walking my beach?
Grey as the mists, shrouded
in heavy cowled coats/they carry
rods but do not fish the sea:
they confer in huddles of three;
my guardian shivers, wood creaking in the damp.
I can see no faces and the kaitiaki's paua eyes
go pale.

Here comes the rain again.
Night is drawing in.
The roaring of a hard sea, and next day
the sand of the strand alive with tumble-suds, sea-froth —

She had travelled twenty thousand miles
to hear an answer to her question
'Was the child real?'

She could have sent a letter
but then, we would not have so
voluptuously consumed
the avocados
the champagne —

to make her feel better
I add,
'The child, one way or the other,
travelled even further'
and that, for her for me,
that truth is real.

MAPS FOR THE UNWARY

For a long time there
in everything I wrote
I was throwing salt over my shoulder
breadcrumbs for a small ghost
who's grown and gone now
I hope

but watch out: there's a chameleon here, practising shadows.
Here, I call, here. Hear! (I'm calling you) hear!
Hea? Hea? O life is hard enough without all these homophones
flying round my ears.

I don't tell lies. I just don't tell the truth, all the truth, just
some of the truth mulched with clichés, and all clichés have
a nub of truth; even much-tongued things are very faintly
potent, like old old ambergris.

I have a stone that once swam
strange warm ancient seas.
Do not chide me, saying
You have swapped the stark clarity of crystal
for the opal's shifty indefinities
blue no green no
water caught and held/fossilised made lively
winking stone.
It is the jester's truth,
lead crystal makes me sick and this
is a water world.

Three pigeons come and
perching in my peppermint gum
commence to whistle their wings.

Between the sight
and the sound
of a word
is silence:
no telling
what will come
out of it.

There was one afternoon, all mingled Rangoon oil and boronia:
I'd been cleaning the guns, and a friend brought in the flowers
— he grows older and thinner
but his eyes now stay steady on my face —
it was a pungent and delicious to the nose day, somehow reminiscent
of fine aromatic tobacco. We talk of death
as usual, and then he takes his cancer home.

Another dark winter-day, and my fingers are numb and water-shrunk,
self shrivelled and withered with the cold, yet
inside I am as clean as that surf-scoured rock,
no compassion left for anything.

The numbered days flicker past/so fast so fast so fast

I go away: I come back: the heron is nowhere
to be seen

ZAZEN

Pihareinga
it is three in the morning:
do you think
continuing your song
into this utter dark
will bring you to nirvana
before the dawn?

I had longed for that liquid chirruping so many mistake for
birds at night
— the treefrogs are singing Rain Rain — and
for the periodic creak of trees nestled into the side of my house and
the never-ceasing omnipresent Tasman surf
that endless song that soothes
smoothes the sudden angularities
of morepork sheep and human crying
and for the brush of rain from a swiftly passing sou'west shower
changing to near-quiet, allowing in
the cold-drowsy greet of a cricket, and
kettle and range making a chorus

but my head is ringing with the talk from a rowdy midnight pub;
he had wanted company, they said, ever since she died he had wanted
and at last it could stand the calling no longer;
it clothed itself in any rag, tatters of fur from longdead possum

felted into the road; a shred of greened cloth from bones the
sea had exposed;
it snatched flesh from whatever made itself handy, rotting or
freshfallen,
cell-life just fled: clumsy and hurting, it wove itself a larynx
and a tongue from the moaning wind, and gathered eyes of
foam and glow-worm shine.
The hair he said he loved was easiest: it seized the toetoe's
worn winter plumes.
It shambled, desperate but not despairing, now locked into
the rubbish golem,
and thus, terribly, his hunger and his need came to him.

Listen
it is rattling out there in the dark
trying to sing in a voice that lacks tact
knows only the need:
let you
let me in —

My friend Flanagan finally dies.
They put his bulls down.
Mad buggers, wouldn't let you near them,
says the gun man. Thanks for the tea.

Tuia tuia, tui tui a —
there are needles enough
shuttling backwards and forth
making the pattern
that is also the teacher

'Arise and drink your bliss, for everything that lives
is holy.'

William Blake, you knew it all
and nothing of this world,
sipping sour wine,
watching a sea —

There are more things under my roof
than I want there to be.
The maps are clouds, and reading
clouds is a late-developing skill.

On the fence-lines the waxeyes
plump from my compost pit
are huddled, green and thankful and still.

-oOo-

I walk by night I walk by day I am walking my life away —

the stick I carry is manuka, trimmed and smoked and oiled
to a dark red smoothness. It is easy in my hand,
heavy, dependable: there are three small spirals
unwinding into each other in a frieze round its top.

I clasp my hands, over the spirals, over each other and
watch the birds turning in the sky. Their tangi
is distant: the heron hunched on my fence does not reply.

Feel the mud under your toes. Feel this deep warm inviting
mud — no shells or sharp things to harm your skin — just a
squelching friendly mud. Just a easeful welcoming mud.
Protective mud. In the beginning, there was mud. In this
end, mud.

Lines For A Listening Drowned Body

Don't they know
how voices travel over water?

'She's not here she's
not here.'

But I am, I am down among the new green reeds
ready for spring, and the sticks here have ceased to prickle
my ribs, and the mud is warming up — even the crabs
have grown used to me, up this ivory reef and scuttle
into the sockets and — jacks all — waving red claws
are softened into dancing sprightly gavottes
to the music in this sphere

— can't they hear?

Against sunset bracken turns blackly lacy
and toetoe to fine funereal feathers
even gorse makes a delicate tracery
— you forget the dust and scratch and spike
in these silhouettes, and quietly marvel:
it's like Earth seen from Moon
a most marvellous cloud-laced bluegreen globe
and not a ballooning hunger-belly
or bruised face in sight.

It's slack moon, neap water, black moon, too quiet for anything
but brooding.

'Drink seawater with the moon,' she said, a brown woman
smelling strongly of the fire's smoke. 'Not a lot, for your body
will not stand a lot. Drink the tide from the new moon, drink
the tide with the waxing moon, drink the tide until the full
moon comes round. Then, drink sweetwater while it wanes.
Good for your body, good for your mind.'
'And for your soul,' he said, a little dark man who never told
anyone much, 'stand in the tideway an hour after. Remember:
consider: dream.'

The first time
it seemed to shine
more moon in the water
than there was moon in the sky.

The heron in moonlight
stops my heart: too white too white
the rest of the bird/the best of the bird is listening
in the dim of that strange house
where the carvings flicker and dance
and the singing of worlds winds through all words.

The rafts of foam drift in, float further up and further on:
tonight the setting sun has armoured them
in crustacean colours, redbrown with angry shadows.
I know they come from the sea, cities and estates of diatoms:
they seem to have an end in sight, there is deliberation in
their journeying,
are strangely martial, buoyed-up forts held by numberless silent ranks
of creatures who can compose cliffs and plateaux after death.
I know where they come from but not where they go,
have met them at a watery kind of carfax,
have patrolled with them up the dark lagoon,
but the wind whittles away a squad there, a battalion here,
and they sneak into tribulets where my kayak cannot follow —
there is probably something more important I should be doing,
than chasing bubbles.

I must stop dreaming, I must stop gleaning
the paper-winged mantic phrase that drifts so lazily down the mind —

Reality is important: reality is more important: reality is
most important.

(There are no goblins elves or piskies
infiltrating reality here —
just this solitary taniwha
thoughtfully picking her teeth
(staring at the sea
wondering where
the next whirlpool
should be))

A Practical Alternative To Insect Sprays
(as told by Kerry Crump)

No, she said seriously, not just any moths. Those slow fat
porinas — why bother, eh? Nobody'd seriously call that
sport. No, it was only those fancy ones, little delta-winged
jobs. Nifty miniature buggers blitzing to and fro — *those*
ones, they were wortha bullet, eh?

Bullet? Bullet!

Weellllll . . . she stuffed her pipe during the pause. Well,
actually, we invented the original .000177. Didn't have to
breathe too hard on your ammo, eh. And, once inserted in
the breech, it didn't go bang. Not even pop. More like (tiny
tiny wee letters) phft. And the moths twitched and stopped
mid-shimmy and sorta spiralled down to the carpet. Not very
spectacular, truth being told. Moth shootin' never did catch
on much.

The pieces of petrified sea on her fingers wink at us.

But shit o dear, the wasp-shotguns!

(Leave us alone with our story
leave us alone
do not tamper with the way it might have been.)

The heron hunches on my roof at night.
The heron hunches on my fence in the day.

If this was anywhere else I would be worried by the presence,
by the stillness.
But he isn't any kind of aitua: he has just finished spearing
the daily ration

of waxeyes in the Chatham Islands olearia, fishing the bush
like he was fishing
an upriver pool.

There was one tauhou preternaturally wary and,
somehow, knowing;
as yet another bird was jabbed and defeathered while
shrilling despair
it would whistle a single sad pipe.
It is the counter of kin-dead? The flock-heart? The one who is aware?

It happens, it happens — this morning just after dawn
I watch an old ewe wake: she heaves herself to her feet
and stands with her head hanging, ground whitefrozen by her muzzle.
She sighs (I see the sigh) and shudders. Her fleece
ripples with the shudder.
Another goddamned day of chewing frozen grass. And
the end of it is —
She straddles her back legs and pees crystal on the
grass, shakes her head.
Then sheeplike, sheeplike again, wanders away.

The seasons are:
a glean of herrings, a swarm of eels,
a creel of bait and a siege of herons.
Come summer
all will pass.

My home is invaded by another joker, thin as a blade with a bare torso. She grins through her skull. Her curls hide her eyes. She holds out her hands and shadows dance on her palms, and a pair of tiny owls, the size of porina moths, whizz round her head shrieking, 'World's smallest birds!' They hoot with strigine laughter. 'World's smallest! Gangway! Scram!' She is the Spice Merchant, and she dresses in a careful kilt of grey silk. She carries her goods in strange boxes made from huon pine or kauri gum, hollow-out fossil

crabs or bloated tropic shells stoppered with wax, all held in
a net of music. She sells threads of saffron macerated in
tears, and aromatic narcotic ambers, and much much more
exotic wares.
'We're shadow-merchants, you and I. Liars, like cooks and physicists.'
No, we both deal in echoes, I reply.
I trade her a soul and
I choose the wine.
I choose the wine.

There's a new moon tugging this tide
urgently upriver:
watch her rouse and swell
and burst the bulrush border — watch her now
over she comes!
fleet fleet fast towards you —

It's been Welcome! the rich feasts of winter
pink flesh of smoked eels, the tangy sueculence of oysters,
muttonbirds grilled so their skin crackles and the sweet fat bastes
the kumara, the baked yams, the wrinkled salmon-pink yams,
and the tongue is tingled by a quintessential southern salad
pale cabbage and the glory of tamarillo — such shared feasts
lap these curves these sturdy bones with another inch of warmth
against the leaner spring —

so let us dance let us dance

let us dream a tauhou: the mossgreen back, greyish breast
and russet flanks;
the matchstick legs that can look pink, and the bright white-
rimmed eyes.
A flick-quick yet plump little bird, seeming all feathers and squeak,
driven in winter by the fire in its belly
— must eat must eat must eat —
even after I cease composing the pit by the olearia tree
they visit, full of hunger and twittering hope

let us dance let us dance

but who can dance with the shades?
Who can dance/without a head?
— the music is no matter —

It can stand leant forward, dagger beak poised
so intent you hold your breath, so long you gulp air
and lose it and wait breathless again
the heron is not real, the heron is carved, an S-curve, immobile
it must topple a wind eddy will the moment is forever
the stab is faster than vision
blurs even a camera's eye
the strangers see it coming
and dodge into thin air
except the one, the eyed, the paralysed,
that which is pierced and briskly shaken
from its skin and gulped
raw and squeaking still

sometimes the heron will commence to sway
a slow slow side-to-side sinuosity
and a hypnotised tauhou joins this deadly reel
feet glued to branch and minute shaking head full
of fixed and rigid eye

as it dies
they panic for a moment distressing the air
they settle a moment later
the heron waits, a moment.

The world turns
the moon grows
old in its light
and at last the toetoe
let loose their creamygreen hair;
the kamahi is rowdy with flowers
one great & buzzing inflorescence

blooming Spring Spring Spring.
I can put a kettle on just to brew content:
the sun shines, baby spiders float by
on their natal silks,
an early cuckoo calls kui kui a —

And what if we are the exceptions
and now the exceptional time?
That before it was always gentle summer
and the fish always stranded
and after long full lives
people always died in their sleep
smiling?

Raking over the compost pit, a cockleshell a cabbage stalk
an ivory fragile skull
(a head shook off this far) a cockleshell: I strew gravel for remembrance.
I shall plant another olearia
a windbreak shelter
guardian against hunchbacks on the fence —

Without rock, how can I tell water?
Sunshine is meaningless without grey weather
and what is joy without knowledge of pain?

The heron is flying
back home again
past the sunset past the night
into the light immensity —

Evening:
the dandelions and hawkbit
are folded shut

no wind

and the sea barely curling
on the strand

Index

A

Anderson, Sherwood 78, 343
Ashcroft, Bill 80, 97, 98, 131, 141
The Empire Writes Back 80, 97, 98
Awatere, Donna.....56, 69

B

Bachelard, Gaston .145, 148, 149, 153, 218, 235
Bachimon, Philippe 155, 161, 322
Bait 15, 342, 367
Barker, Mary Anne.....76, 77
Station Life in New Zealand.....76
Baxter, James K. 89, 79
Bazin, Claire.....82, 84, 248, 332, 333, 347
Bhabha, Homi 62, 63
Bonnemaison, Joël 66, 129
Bouvet, Rachel140, 141, 148, 230, 313, 318, 319, 327, 328
Braun, Alice 84, 99, 113, 248
Buck, Peter 52, 87
Buell, Lawrence 175, 215, 219
Busby, James.....34, 35, 36

C

Caillois, Roger189, 190, 194, 210, 230, 295, 297, 298, 299, 300, 310
Campion, Jane 68, 82, 203
La leçon de piano / The Piano 68, 82, 203
Carpentier, André 264, 306, 313
Catton, Eleanor.....16
Collot, Michel 128, 152
Colquhoun, Glenn 49, 50
Conrich, Ian.....228, 229
Cook, James 32, 33, 174, 198
Cooper, Whina 56, 256
Corbin, Alain.....128, 177, 214, 215
Cotton, Shane..... 366, 367
Three-quarter View 366, 367
Crosby, Alfred 173, 174, 203

D

Darwin, Charles 167, 174, 193, 196, 199, 204
Dawber, Carol..... 206, 279, 302
Defoe, Daniel..... 153, 154
Robinson Crusoe, Robinson Crusoe 153, 320
De Fontenay, Elisabeth……167, 168, 207
Deloughrey, Elizabeth .. 166, 183, 216, 312, 339, 340
Denoon, Donald..... 32, 43, 44, 51
Duff, Alan 54, 55, 91, 251, 364
Once Were Warriors 54, 55
Durie, Edward Taihakurei / Durie Eddie 29, 30, 40, 56

E

Evans, Miriama..... 109, 110

F

Fanon, Franz 60, 62
Figiel, Sia..... 63
Where We Once Belonged 63
Frame, Janet77, 78, 81, 82, 83, 84, 147, 248, 269, 332, 333, 347, 363
Faces in the Water..... 81, 82, 347
The Lagoon and Other Stories 81, 83, 84, 147, 248
"The Lagoon" ……...147
Freud, Sigmund 18, 62, 220

G

Gadd, Bernard..... 118, 119, 279, 296
Garrard, Greg..... 123, 124

Gee, Maurice 79, 86, 117
Glissant, Édouard 60, 340
Glotfelty, Cheryll 123
Grace, Patricia ...54, 86, 89, 90, 91, 94, 103, 104, 117, 180, 229, 251, 271
"A Way of Talking" 89, 90
Baby No-Eyes.....90, 103, 229, 271
Potiki 103, 104, 180
Griffiths, Gareth 80, 97, 98, 131, 141
Guillaud, Dominique.....61, 64

H

Habib, Rowley.....93, 134
Hass, Robert 123, 124
Hau'ofa, Epeli..... 64, 65, 66, 67, 68, 72, 73, 127, 154, 155, 157, 163, 164, 183, 339
Heim, Otto59, 116, 118, 240, 286, 287, 293, 294, 295, 350
Hobson, William 35, 37, 39, 57
Homeplaces, Three Coasts of the South Island of New Zealand, Homeplaces.. 15, 18, 128, 130, 132, 133, 134, 156, 157, 170, 171
Husserl, Edmond 167, 168, 206, 207
Hyde, Robin 77, 78

I

Ihimaera, Witi .70, 86, 89, 90, 91, 102, 103, 104, 117, 216, 220, 229, 271
Whale Rider 90, 102, 216, 220

J

Jackson, Rosemary 314, 326
Jebb, Richard.....46, 47
Jones, Lawrence 75, 76, 77, 78, 79, 228
Joseph-Vilain, Mélanie...272, 274, 282, 283

K

Keown, Michelle 54, 90, 103
Key, John.....58, 362
King, Michael 24, 25, 28, 35, 36, 37, 47, 53, 284
Kirk, Norman 58
Kristeva, Julia.....259

L

Lacabanne, Sonia ..65, 88, 91, 97, 312, 313, 314
Lawn, Jennifer 228, 235, 247, 248, 271, 272
Le Cam, Georges-Goulven 29, 49
Leopold, Aldo 164, 165, 175
Locke, John..... 39

M

Mander, Mary Jane……...76
The Story of a New Zealand River..... 76
Manhire, Bill..... 94, 96
Mansfield, Katherine 84
McNaughton, Trudie..... 41, 42, 77, 90, 94
Mein Smith, Philippa 24, 26, 30, 35, 37, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 51, 52, 53, 58, 71, 72, 104
Millais, John Everett..... 146
Ophelia, Ophélie 146, 208, 246
Mishari-Barak, Judith 272, 274, 282, 283
Modlick, Kimberley..... 54, 251
Moers, Ellen..... 226, 237
Mohamed-Gaillard, Sarah..... 33, 61, 63
Morey, Kelly Ana 95, 229, 362
Bloom 95
Morris, Paula 95, 229, 362
Queen of Beauty 95
Muldoon, Robert..... 58, 255
Mulgan, John 77, 78
Man Alone 77, 78

N

Najita, Susan..... 68, 69, 100
Ngata, Apirana..... 51, 52, 53

O

O'Connor, Frank 84
Omhovère, Claire..... 143, 144, 166, 323
Orbell, Margaret 27, 168, 181, 298, 322
Otto, Melanie 72, 73, 107, 116, 117, 118, 178, 182, 184, 279, 296, 329, 341
Ovide 352

P

Park, Geoff..... 165, 177, 203
Pautler-Mortelette, Ivane 81, 83, 363
Punter, David 227, 228

R

Ranginui, Walker …….. 29, 31, 53, 55
Reed, A. W..... 26, 28, 181, 322
Rudd, Alison...227, 229, 230, 239, 240, 259

S

Saïd, Edward 61, 62, 63
Orientalism 61, 62
Sargeson, Frank.....77, 78, 81, 26
Seddon, Richard 47
Shakespeare, William.....147, 311
Shelley, Mary 225, 226, 237
Showalter, Elaine.....79, 80, 94
Sinclair, Keith.....25, 37, 41, 43, 48, 49, 204
Snyder, Gary.....123, 165
Spitz, Chantal 63
L'île des rêves écrasés ……..…63
Stead, C. K. 11, 79, 85, 113, 114, 115
Stonefish (recueil) 15, 17, 37, 38, 72, 73, 88, 99, 106, 116, 117, 177, 178, 191, 192, 223, 275, 278, 279, 295, 296, 298, 305, 307, 309, 311, 315, 325, 329, 330, 335, 341, 369
"Floating Words","FW" ... 177, 319, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344
"Getting It","GI" .. 37, 38, 104, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 363
"Hatchings","Ha" 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 309
"Incubation","In" 88, 106, 107, 248
"Midden Mine","MM" 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 333, 355, 356, 358, 364
"Some Foods You Should Try Not To Encounter ","SF" . 305, 306, 307, 308, 309
"Storehouse for the Hungry Ghosts","SHG" 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 308, 324
"Telling How the Stonefish Swims" .223, 295, 298, 299, 311
"The Eyes of the Moonfish See Moonfish Pain".....72, 73, 105, 264
"The Pluperfect Pā-wā","TPP" .278, 296, 305, 306, 307, 309
Strands 15, 18, 109, 118, 129, 130, 140, 173
"Fishing the Olearia Tree","FOT" 130, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 169, 170, 171, 174, 179, 200, 392
Sturm, Jacqueline Cecilia 54, 80, 84, 89, 91, 94, 109, 251
The House of the Talking Cat..... 89, 109
Subramini..... 87, 91, 312

T

Tasman, Abel..... 32, 132
Tawhai, Alice..... 54, 94, 95, 251
Festival of Miracles..... 94, 95
Te Kaihau / The Windeater (recueil) 14, 17, 27, 31, 54, 58, 59, 93, 100, 113, 115, 116, 117, 118, 148, 149, 159, 187, 201, 208, 211, 212, 232, 241, 242, 248, 249, 250, 253, 258, 286, 287, 288, 293, 302, 344, 347, 348, 349
"A Drift in Dream" 249, 250
"A Tally of the Souls of Sheep","ATSS" 280, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 305, 306, 309, 346
"An Episode of Bagmoths ","EB" 187, 188, 189, 192
"He Tauware Kawa, He Kawa Tauware","HTK" 100, 101, 102
"Hooks and Feelers","HF".. 14, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 349, 250, 258, 269, 292, 349, 351, 354
"King Bait","KB" 301, 302, 303, 304, 305
"Kiteflying Party at Doctors' Point","KPDP" 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 248, 256, 258, 259, 269, 334, 335, 351
"One Whale, Singing","OWS" 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 355, 356
"Planetesimal","Pl".. 341, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 352, 353, 354, 355, 356
"Stations on the Way to Avalon" 54
"Swansong" 58, 59
"Tara Diptych, the first wing","TDFW 31, 148, 149, 150, 151, 152
"The Cicadas of Summer ","CS" 200, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 220, 221, 245, 253, 260, 346, 356
"The Knife and the Stone","TKTS" . 252, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,

265, 266, 268, 269, 287, 288, 289, 292, 305, 346, 351
"Unnamed Islands in the Unknown Sea","UIUS" 158, 159, 160, 161, 162, 163, 354
"While My Guitar Gently Sings","WGGS"... 252, 253, 254, 255, 256, 263, 346, 351
Te Karaka 18, 104, 105, 132, 154, 163, 169, 174, 175, 176, 177, 186, 217, 277, 286, 301, 336, 337
Te Punga Somerville, Alice 92, 93, 114
The Bone People, TBP ... 11, 14, 17, 27, 49, 68, 88, 99, 100, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 133, 154, 158, 190, 191, 227, 229, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 247, 248, 249, 259, 269, 311, 324, 325, 332, 340, 342, 343, 350, 364, 365
The Silences Between (Moeraki Conversations), SBMC..14, 18, 118, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 163, 172, 272
Thoreau, Henry David...125, 126, 175, 192, 193, 323
Walden; or, Life in the Woods ….125, 192, 193
Tibi, Pierre.....84, 258, 261, 263, 267, 268
Tiffin, Helen 80, 97, 98, 102, 103, 104, 131, 141, 165, 184
Todorov, Tzvetan 209, 210, 230, 313
Tolron, Francine.....28, 30, 44, 46, 49, 361, 363
Traité de Waitangi / Treaty of Waitangi (document) 12, 23, 34, 35, 37, 38, 43, 44, 45, 56, 57, 71, 74, 180
Tuhiwai Smith, Linda 12, 13, 55, 56, 70, 71
Turner, Dennis 26, 28, 181, 322
Tuwhare, Hone 94, 96

V

Vogel, Julius..... 46

W

Wakefield, Edward Gibbon... 35, 40, 41, 42, 45
Walcott, Derek 60, 339
Wendt, Albert... 64, 65, 67, 86, 91, 271, 272
Leaves of the Banyan Tree..... 64, 65
Wevers, Lydia 80, 81, 84, 85, 91
White, Kenneth..... 126, 127
Williams, Mark 70, 94, 97, 98, 111, 112, 115, 116
Wilson, Rob 61, 63, 86, 87, 259
Wyndham, Marivic 32, 43, 44, 51

Z

Zimmerman, Anne 116, 118, 286, 287, 293, 294, 295, 350