



HAL
open science

Violences coloniales et écriture de la transgression : études des oeuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz

Audrey Ogès

► **To cite this version:**

Audrey Ogès. Violences coloniales et écriture de la transgression : études des oeuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz. Littératures. Université de Nouvelle Calédonie, 2014. Français. NNT : 2014NCAL0063 . tel-03770238

HAL Id: tel-03770238

<https://theses.hal.science/tel-03770238>

Submitted on 6 Sep 2022

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 LA NOUVELLE-CALÉDONIE
ÉCOLE DOCTORALE DU PACIFIQUE
Laboratoire C.N.E.P. EA 4242

Doctorat

Littérature francophone

**Violences coloniales et écriture de la transgression :
étude des œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz.**

Présentée par Audrey OGÈS

Thèse dirigée par le Pr Dominique JOUVE
Soutenue à l'Université de la Nouvelle-Calédonie
le 25 novembre 2014.

JURY :

- Dominique JOUVE, Professeure des Universités en Lettres, Université de la Nouvelle-Calédonie
- Bernard RIGO, Professeur des Universités en Philosophie, Anthropologie, Université de la Nouvelle-Calédonie
- Serge LINARÈS, Professeur des Universités en Lettres, Université de Versailles-Saint Quentin en Yvelines
- Bonnie THOMAS, Associate Professor, University of Western Australia

Remerciements

À Mme Dominique Jouve, Professeure des Universités en Lettres, à l'Université de la Nouvelle-Calédonie, d'avoir accepté de diriger mon doctorat et de m'avoir aidée et soutenue durant toute sa rédaction.

À mon mari et à mes enfants, Gireg et Mael, pour leur patience, leur soutien et leurs encouragements.

À ma mère, à ma famille, merci pour tout.

À Mme Chantal Spitz, qui a eu la gentillesse de bien vouloir répondre à mon questionnaire. Merci également à Mme Déwé Görödé.

Aux documentalistes de l'Université de la Nouvelle-Calédonie, pour leur efficacité. À M. Henri Bonnel, merci pour sa gentillesse et son soutien.

À tous mes amis kanak de Lifou, merci pour tous les temps de partage : *Oleti atra qatr !*

**Violences coloniales et écriture de la transgression :
étude des œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz.**

Sommaire

Introduction générale.....	8
<u>I) DEFINITION DU MOUVEMENT POSTCOLONIAL :</u>	12
1) Origine du terme postcolonial.....	12
2) Définition.....	13
3) Postcolonial ou post-colonial ?.....	14
4) La transdisciplinarité des études postcoloniales.....	16
5) La littérature postcoloniale.....	16
6) Postcolonialisme, littérature et histoire.....	18
7) L'importance de la langue.....	19
<u>II) PRESENTATION DE LA LITTERATURE DU PACIFIQUE</u>	
1) L'histoire de la colonisation du Pacifique.....	22
a) La colonisation du Pacifique et son impact sur les populations.....	23
b) Des voies de décolonisation différentes.....	24
2) La littérature du Pacifique.....	28
a) Quelques éléments sur les littératures calédoniennes.....	28
b) Quelques éléments sur les littératures polynésiennes francophones.....	29
<u>III) PRESENTATION DES AUTEURES CHOISIES ET DU CORPUS</u>	30
1) Repères biographiques.....	30
a) Chantal Spitz.....	33
b) Déwé Görödé.....	35
2) Le choix de l'insularité et de l'ethnicité.....	38
3) Présentation de la notion de transgression.....	37
a) Étymologie.....	37
b) Définition actuelle.....	39
c) La littérature comme transgression.....	39
<u>PREMIÈRE PARTIE : L'ÉCRITURE POSTCOLONIALE ET MARGINALE DE DEUX</u>	
<u>FEMMES</u>	42
1) LA DISTANCE PRISE AVEC LA CULTURE FRANCAISE	42
a) Portrait de deux écrivaines postcoloniales.....	42
Le sens du collectif mais une écriture très personnelle.....	43
L'inadéquation avec la France : une large problématique historico-culturelle.....	46

L'écriture de deux femmes engagées :.....	51
b) Des sociétés décrites comme colonisées.....	54
Le poids de l'histoire :.....	54
Une littérature aux antipodes de la France :.....	57
Une histoire duale : celle des dominants et des dominés.....	61
c) Le trauma de l'école française, de la scène coloniale.....	64
Un topos de la littérature postcoloniale :.....	64
Le dénigrement de la langue vernaculaire.....	67
La rupture avec leur espace de vie :.....	70
2) LA CRITIQUE DE LA VISION EVOLUTIONNISTE DE LA SOCIETE.....	74
a) Entre tradition et modernité : le refus du modernisme ?.....	74
Un thème persistant : le rapport au temps	74
Le refus de la modernisation accélérée :.....	77
Entre tradition et modernité : un sentiment de nostalgie ?.....	80
b) Le refus de l'exotisme, mais un retour à la nature.....	84
Le retour à la nature :.....	84
Le refus du cliché paradisiaque :.....	87
L'opposition entre la brousse et la ville :.....	90
c) L'histoire refigurée.....	93
Interroger l'identité du pays.....	93
L'histoire revisitée.....	96
L'importance de la mémoire.....	99
3) UNE ÉCRITURE POLITIQUE ?.....	103
a) Le point de départ de l'écriture : transmettre un message.....	103
L'engagement politique des personnages:.....	103
Les positions politiques:.....	107
Le message politique:.....	111
b) Le choix de la langue française : un choix politique ?.....	114
Le choix du français :.....	114
Un rapport singulier à la langue française:.....	117
La recherche d'un style percutant :.....	120
c) L'engagement politique de l'écrivain.....	124
Des préoccupations collectives/politiques :.....	124
Une vision manichéenne/binaire ? :.....	127
Interroger l'avenir du pays :.....	130

DEUXIÈME PARTIE : UN MODE D'ÉCRITURE POLÉMIQUE À L'ÉGARD DE L'ORDRE SOUS TOUTES SES FORMES.....136

1) L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE OU LE JEU DE LA TRANSGRESSION.....	137
a) le problème de généricité, de porosité des genres.....	137
La question du genre dans les récits océaniques :.....	137
La renégociation des frontières entre les genres:.....	139
Le refus de toute forme de catégorisation :.....	143
b) la déconstruction des codes.....	146
La multiplication des points de vue :.....	146
Les enjeux de la polyphonie:.....	149

L'espace-temps déconstruit:.....	152
c) Le choix de personnages subversifs.....	156
Le choix de personnages types :.....	156
Le choix de personnages en quête d'identité :.....	159
Le choix de personnages en marge :.....	162
2) L'EXPRESSION DE LA RÉVOLTE ET DE LA VIOLENCE.....	167
a) Une écriture de femmes : des préoccupations communes.....	167
Une écriture de femmes :.....	167
La présence des femmes :.....	171
Des préoccupations communes :.....	174
b) Le trauma colonial.....	178
Le trauma et la résilience :.....	178
Casser la représentation occidentale de la femme :.....	181
L'aliénation coloniale :.....	185
c) La présence de la violence.....	188
Les différentes formes de violence :.....	188
La violence sexuelle :.....	192
Le combat des femmes :.....	195
3) L'ÉCRITURE TRANSGRESSIVE.....	198
a) Une poétique de la complexité.....	198
La narration « feu follet » :.....	198
La fragmentation de la structure de l'œuvre :.....	191
La fragmentation du sujet :.....	206
b) L' « interlangue » ou la création d'une autre langue.....	210
L'hétérolinguisme :.....	210
L' « interlangue » :.....	214
Les mots « jetés au dehors » :.....	218
c) L'importance de l'oralité.....	222
Une écriture proche de l'oralité :.....	222
Une parole poétique :.....	226
L' « écriture courante » :.....	229

TROISIÈME PARTIE : L'ÉCRITURE D'UNE RÉALITÉ NOUVELLE OU LA PAROLE

RECONQUISE.....236

1) DES UNIVERS SYMBOLIQUES : L'IMPORTANCE DE L'IMAGINAIRE.....	236
a) L'héritage des contes, le rêve, les visions.....	236
La présence des mythes :.....	236
L'importance des contes :.....	239
Les lutins, les ogres, le Crabe :.....	243
b) Le fantastique ou « réalisme magique ».....	246
L'irruption du surnaturel :.....	246
Les rêves :.....	250
L'interprétation des rêves :.....	254
c) L'univers cosmogonique.....	257
Les pouvoirs ésotériques :.....	257
La sacralité des lieux :.....	261
L'importance des ancêtres :.....	264

2) « LA VOIE DU SILENCE ET DE LA PAROLE ».....	269
a) L'importance de la parole.....	269
La place de la parole :.....	269
Les « paroliers » :.....	272
b) La parole égarée et la parole retrouvée.....	276
La parole mensongère :.....	276
La parole véritable :.....	279
c) Les différentes valeurs du silence.....	283
Le silence stérile :.....	283
Le silence positif :.....	287
3) LA TRANSGRESSION JOYEUSE OU LE « GAI SAVOIR ».....	290
a) La voix des femmes.....	291
La Kaapo, celle qui rompt les silences:.....	291
Le lyrisme intimiste :.....	295
b) La joie dans la transgression.....	299
Le « gai savoir »:.....	299
La gaieté des femmes :.....	304
c) L'écriture ludique ou la fantaisie verbale.....	308
L'importance du rire:.....	308
La fantaisie verbale:.....	313
Conclusion.....	319
Annexe : questionnaire adressé à Chantal Spitz, mars 2014.....	326
Bibliographie.....	330

« Or, mon esprit, soudain, se délia. Comme on s'éveille d'un cauchemar de paralysie, je libérai le mouvement des mots ; mon œil, frappé d'images nouvelles, inventa des couleurs ; du breton, que j'apprenais au passage, je retins la musique que favorisent dans cette langue l'emploi des mutations (l'initiale du mot change selon celui qui le précède, créant des euphonies subtiles), la richesse des mots composés, la syntaxe merveilleusement agile bondissant au-devant de la pensée, idéale terre d'accueil de l'inexprimable, à quoi je pliai de mon mieux la roide syntaxe française, sujet-verbe-complément. »

Morvan Lebesque, *Comment peut-on être breton ?*, éd. du Seuil, 1970, p. 30.

« Pour parvenir au sentiment de liberté intérieure, il faut de l'espace à profusion et de la solitude. Il faut ajouter la maîtrise du temps, le silence total, l'âpreté de la vie et le côtoiement de la splendeur géographique. »

Sylvain Tesson, *Dans les forêts de Sibérie*, éd. Gallimard, 2011, p. 101.

« Vous pouvez m'imposer silence, mais non m'empêcher de penser. »

George Sand, *Indiana*, III, 11, 1832.

Introduction générale

Dans une des histoires intitulée « La Baie de la colère », qui appartient au recueil *Le Vol de la parole*, écrit par Déwé Görödé et Weniko Ihage, un personnage, le petit Elēhni, va participer au rituel des tortues sacrifiées pour la fête de l'igname. Alors que celui-ci arrive timidement de la forêt, il est impatient de participer à la coutume et d'écouter les paroles des anciens. Mais déjà, celles-ci semblent l'accompagner dans sa marche puisqu'elles « circul(ent) sur le chemin coutumier de la parole ». À l'image de ces paroles qui accompagnent l'enfant, à l'écoute de ce qui l'entoure, nous allons nous aussi suivre un chemin, celui qui nous mènera à la rencontre de deux auteures singulières : Déwé Görödé¹ et Chantal Spitz.

Ces deux écrivaines appartiennent à deux anciennes colonies françaises : la Nouvelle-Calédonie et la Polynésie. Dans la littérature francophone de ces deux archipels du Pacifique Sud colonisés par la France, on observe une rupture affirmée avec la littérature coloniale : le discours politique d'opposition à la colonisation est très souvent présent dans ces écrits. Ainsi, en 1948, Jean-Paul Sartre proclamait : « Il s'agit donc pour le noir de mourir à la culture blanche pour renaître à l'âme noire (...) la négritude se définit contre l'Europe et la colonisation. »² Il va donc s'agir pour ces auteurs de se purger du discours colonial avec sa littérature, et de tenter de renaître à travers une écriture personnelle, originale, en rupture avec l'héritage colonial.

En effet, la littérature autochtone rejette violemment tous les clichés véhiculés par la littérature occidentale concernant leurs pays. On peut repenser par exemple à Bougainville décrivant Tahiti comme un jardin d'Éden : « Je me croyais transporté dans le jardin d'Éden : nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers(...) Un peuple nombreux y jouit des trésors que la nature verse à pleines mains sur lui »³. De nombreux auteurs polynésiens relèvent avec scandale tous ces clichés, pour montrer le vrai visage de Tahiti, et sa misère sociale. Ainsi, Titaua Peu écrit : « Tahiti, il n'y a pas plus volcanique

¹ En ce qui concerne le nom de l'auteur, nous adoptons la graphie la plus fidèle à la langue vernaculaire de l'auteur : le *paicî* (également choisie par Bernard Gasser et Dominique Jouve, entre autres).

² Jean-Paul SARTRE, « Orphée noir », in *Nouvelle Poésie nègre et malgache*, p. XXIII, XXVII.

³ Antoine de BOUGAINVILLE, *Voyage autour du Monde...* cité par Serge Tcherkézoff, *Tahiti-1768*, Au Vent des Îles, 2004, p. 115.

comme île. Les plages y sont souvent décevantes pour qui arrive, parce que noires (...) une côte est plus tourmentée, souvent grise de pluie et pleine de falaises abruptes. Les vagues qui se jettent sur cette côte, c'est un peu le chagrin de la terre entière qui vient mourir là. »⁴ Dans son livre *Lieux-dits d'un malentendu culturel*, Bernard Rigo a relevé tous les clichés qui caractérisent les Polynésiens dans l'édition occidentale : les Polynésiens sont paresseux, enfantins, superstitieux, capricieux, versatiles...⁵ Ils expriment démesurément leurs émotions, ce qui choque les observateurs européens, qui finissent par douter de la sincérité de leurs sentiments : « Quand elles sont fatiguées de geindre, d'autres femmes (des voisines) les remplacent et celles qui sont devenues libres allument leurs pipes et se livrent tranquillement à de longs et joyeux bavardages ; puis elles retournent auprès du moribond verser une larme et recommencer leurs grotesques lamentations, que celui-ci écoute avec une réelle satisfaction⁶ ». De même, puisque le mot « sentiment » n'existe pas en *mā'ohi*, les Européens en ont déduit que les Polynésiens ne connaissaient pas l'amour, et que les femmes étaient volages, peu sensibles et superficielles. Le plus étonnant est que l'on trouve encore ce genre de raisonnement à la fin du XX^e siècle, comme le prouve cette citation extraite d'un petit guide à l'usage des touristes, paru en 1994 : « Il est vrai que nous savons [la femme polynésienne] volage, aimant la fête, superficielle, peu fidèle en amitié et préférant les admirateurs étrangers aux poches bien garnies à leurs frères Polynésiens⁷ ». Quant aux hommes polynésiens, leur paresse est décrite par la plupart des observateurs étrangers, qui se plaignent de ne pouvoir trouver une main-d'œuvre régulière à la tâche et qui sont obligés de faire appel à des ouvriers chinois : « Leur indolence va si loin, chez certains d'entre eux, qu'ils n'ont même pas le courage d'allumer le feu pour le café du matin et vont chez le Chinois acheter de l'eau chaude. Le Chinois exploite leur paresse comme on exploite ailleurs le travail d'autrui⁸ ». Les Polynésiens ne vivaient que dans l'instant, et se montreraient volontiers menteurs et hypocrites.

De même, le discours colonial nous offre de nombreux stéréotypes sur la société kanak⁹. On nous montre l'infériorité de ces « sauvages » : les hommes sont avant tout des guerriers très violents, imprévisibles, dont il faut se méfier car ils sont « sournois ». L'ethnologue allemand

⁴ Titaua PEU, *Mutismes*, Haere Po, Papeete, 2003, p.23-24.

⁵ Bernard RIGO, *Lieux-dits d'un malentendu culturel : analyse anthropologique et philosophique du discours occidental sur l'altérité polynésienne*, éd. Au Vent des îles, 2003.

⁶ E. CAILLOT, *Les Polynésiens orientaux au contact de la civilisation*, Paris, E. Leroux Éditeur, 1909, p. 24, cité par Bernard Rigo, *op. cit.*, p. 87.

⁷ J.-L. SAQUET, *Te tao'a no tahiti*, 1994, Polymages, Tahiti, cité par B. Rigo, *op. cit.*, p. 110.

⁸ A. T'SERSTEVENS, *Tahiti et sa couronne*, Paris, Albin Michel, 1950, Tome II, p. 82-83.

⁹ Nous adopterons tout au long de la thèse cette orthographe invariable du terme « kanak », telle qu'elle apparaît dans le *Préambule de l'Accord de Nouméa*

Fritz Sarasin, qui, au début du XX^e siècle, s'est rendu en Nouvelle-Calédonie pour observer les autochtones et notamment leur caractère, note ceci : « Le Calédonien est expert dans l'art de feindre (...). Il sait cacher la haine et son désir de vengeance sous un masque amical ; il s'approche d'un ennemi d'un air apparemment inoffensif, pour fondre sur lui comme un fauve... La feinte est étroitement liée au mensonge. »¹⁰. De plus, « le » Kanak est considéré comme « ingrat » et « rancunier » : il ne montre aucune gratitude pour les « bienfaits reçus » et reste un « livre fermé » pour les autres¹¹ : « Tous les auteurs s'accordent pour dire que son caractère vindicatif est un de ses plus graves défauts. Il n'oublie aucun affront et attend paisiblement le moment favorable pour lancer sa vengeance. »¹² Comme les Polynésiens, les Européens ne pourront utiliser les Kanak comme main-d'œuvre parce qu'ils sont « trop paresseux ». Ainsi, un colon français installé en Nouvelle-Calédonie donne ces conseils aux futurs émigrants : « *Indigènes calédoniens* : Il ne faut guère compter sur l'appoint de cette main-d'œuvre qui, bonne, parfois, pour donner un coup de main est paresseuse en diable et travaille quand bon lui plaît ». ¹³Nombre d'auteurs les décrivent comme indolents, notamment face aux tâches demandées par les colons, comme le souligne Fritz Sarasin : « On reproche constamment au Calédonien d'être paresseux et indolent. Ce n'est au fond valable que pour le travail régulier que l'Européen se croit en droit de lui demander, qui lui est fondamentalement antipathique, surtout le travail forcé sur les routes ». ¹⁴ Un autre colon souligne que « ce sont de grands enfants curieux à l'excès, indolents et se contentant de peu ». ¹⁵Cependant, selon l'ethnologue Fritz Sarasin, le Kanak « hait le Blanc »¹⁶, et il peut se montrer très violent à l'égard de ce dernier (comme l'attestent les assassinats de nombreux colons, lors de la grande insurrection de 1878), ou même à l'égard des autres Kanak : « On considère comme caractéristique de la cruauté du Calédonien d'abandonner, d'enterrer vivants, d'assassiner à coups de casse-tête, d'étrangler ou de noyer les vieillards fatigués de vivre et les malades incurables. »¹⁷

Face à cette pauvreté de compréhension, Bernard Rigo montre que ce sont des *a priori* culturels qui ne font que nous renvoyer à nous-mêmes : « Nous croyons parler de l'Autre,

¹⁰ Fritz SARASIN, *Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des îles Loyauté*, Ibis Press, réédité et commenté par Bernard Gasser en novembre 2009 (préface de Déwé Görödé), p. 66.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 67.

¹³ VIGOUREUX (planteur à Voh), « Conseils d'un colon aux émigrants », in *La Vie d'un colon en Nouvelle-Calédonie*, éd. Augustin Challamel, Paris 1898, réédité en 1975 au profit des œuvres du Kiwanis Club du Mont Dore, p. 87.

¹⁴ Fritz SARASIN, *Op. Cit.*, p. 68.

¹⁵ F. DEVILLERS (planteur à Ponérihouen), « Installation d'un Colon », in *La Vie d'un colon en Nouvelle-Calédonie*, éd. Augustin Challamel, Paris 1898, réédité en 1975 au profit des œuvres du Kiwanis Club du Mont Dore, p. 30.

¹⁶ *Op. cit.*

¹⁷ *Op. cit.*, p. 67.

nous ne parlons que de nous-mêmes : face à un miroir, nous guettons les différences et nous croyons avoir enfin fait une découverte quand, à l'issue de notre examen minutieux, nous déclarons que l'Autre est semblable à nous mais qu'il lui manque la profondeur. Nous n'avons exploré qu'une illusion, qu'une double spéculaire¹⁸ ». Il explique qu'il s'agit dès le départ d'un « malentendu culturel », car il repose sur l'idée d'une comparaison, faussée d'avance, entre l'Autre et soi. Or, « l'exotisme suppose une *ex-topie*, qui suppose une *ex-éthique*. S'il est une condition de véritable dialogue, c'est celle-là : ' il n'y a de culture que de l'altérité¹⁹ ' et il n'y a peut-être d'anthropologie que dialogique : aussi faut-il chercher ce qui, dans ma culture, m'est constitutif et qui, par définition, ne va pas de soi pour une autre culture ²⁰».

La littérature autochtone va réagir violemment et marquer un profond rejet de telles caricatures.

Mais la recherche d'une voie de libération ne se fait pas sans mal : comment trouver une parole libérée ? Comment exprimer les violences du colonialisme et ce qui est insupportable ? Comment se créer dans le rapport au langage ? C'est à ces questions que nous allons tenter de répondre dans cette étude. Le rapport subversif au langage sera le fil conducteur de notre réflexion.

Les théories postcoloniales constitueront le cadre de cette étude, et permettront de rapprocher les œuvres de ces écrivains autochtones du Pacifique.

Dans cette introduction, nous allons tout d'abord définir notre méthode qui prend place dans les études postcoloniales, puis nous présenterons les littératures du Pacifique (Nouvelle-Calédonie et Polynésie), avant de justifier plus précisément le choix de deux auteures.

¹⁸ Bernard RIGO, *op. cit.*, p. 134.

¹⁹ F. AFFERGAN, *Exotisme et altérité*, Paris, P.U.F., 1987, p. 17.

²⁰ Bernard RIGO, *op. cit.*, p. 146.

I) DEFINITION DU MOUVEMENT POSTCOLONIAL :

Choisir le cadre des études postcoloniales n'est pas sans poser quelques difficultés. Ainsi, l'étude de la littérature postcoloniale est une recherche qui reste très souvent critiquée. On constate qu'elle est vaste et difficile à définir. On parle d'œuvres postcoloniales pour des auteurs venant de Haïti ou du Vietnam, du Maghreb jusqu'à la Nouvelle-Calédonie. Comment alors rapprocher ces œuvres, qui paraissent si loin les unes des autres géographiquement et culturellement ? On peut pourtant percevoir en elles des points communs, des situations d'énonciation semblables, qui n'ont pas échappé à la critique littéraire.

1) Origine du terme postcolonial

Même si le terme de postcolonialisme est apparu à l'époque des décolonisations, les études postcoloniales ne se développent guère en Europe qu'à partir de 2002, date de la création de la *Society for Postcolonial Studies* en Grande-Bretagne.

Les études postcoloniales sont nées dans les universités anglo-saxonnes dans le courant des années 80, principalement aux États-Unis. C'est un domaine de pensée issu d'un ouvrage majeur publié par Edward Said sous le titre *L'Orientalisme* en 1978, qui avait pour objectif d'analyser l'histoire du discours colonial sur les populations orientales placées sous la domination européenne, du XVIII^e jusqu'au milieu du XX^e siècle. Dans cette entreprise, Edward Said était inspiré par la pensée de Michel Foucault. Il a considéré pour son étude l'ensemble de la production savante mais aussi littéraire et notamment romanesque de l'Occident sur l'Orient et il a posé en principe que cet ensemble d'écrits représentait ce que Michel Foucault appelait une formation discursive²¹, c'est-à-dire une sorte d'univers mental et intellectuel qui s'exprime à travers l'intertextualité totale de la période. Patrick Sultan note :

Ainsi, nombre de travaux historiques ont été réalisés dans le sillage de Michel Foucault et des *Postcolonial Studies*. Examinant l'histoire des institutions et des discours psychiatriques en Asie et en Afrique depuis le XIX^e siècle, ils permettent de comprendre plus en détail et dans toute leur ampleur les ambiguïtés et les paradoxes de la médecine mentale mise en œuvre par les puissances coloniales.²²

Michel Foucault a inspiré beaucoup d'auteurs postcoloniaux qui ont travaillé comme lui à des synthèses d'histoire comparée. De nombreux intellectuels se sont mis à travailler dans la

²¹ Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du Savoir*, Gallimard, 1969

²² Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, L'Esprit des Lettres, éditions Le Manuscrit*, 2011, p.158

même ligne, et ont adopté cette position de retour critique sur la textualité du colonialisme. « À rebours de l'anticolonialisme traditionnel, qui relevait plutôt de la critique politique, économique et sociale, ils passaient à une critique plus épistémique, une critique qui avait pour fondement la textualité du colonialisme. C'est cette généalogie-là qui a donné naissance à ce qu'on appelle depuis lors la pensée postcoloniale telle qu'elle se développe maintenant dans les universités anglo-saxonnes et américaines mais aussi un peu partout dans le monde», précise Jacques Pouchepadasse²³, dans son article « La Pensée contestataire des études postcoloniales ». Ainsi, on se dirige vers une critique épistémique du colonialisme, c'est-à-dire un savoir formé par l'articulation d'un projet cognitif et d'un ensemble de pratiques.

2) Définition

Jacqueline Bardolph, dans son ouvrage sur les *Études postcoloniales* propose quatre définitions du terme. La première est un sens historique, et concerne le « post-colonialisme » : on se donne pour repère l'année 1947, lorsque l'Inde est devenue indépendante. C'est le moment où la rupture a été radicale entre les gouvernements européens et le reste du globe : « il faut rappeler qu'au début du siècle, 80% de la population du globe était intégrée à une forme plus ou moins directe d'empire colonial »²⁴. La deuxième définition du « postcolonialisme » renvoie à l'ensemble des productions littéraires et culturelles qui ont en commun une langue héritée de la colonisation et qui partagent, à cause de ce passé, un certain nombre de traits : on peut ainsi parler de littérature postcoloniale anglophone ou francophone. La troisième définition donne un autre sens au préfixe « post » : « non seulement une succession temporelle mais un réexamen de tous les présupposés de l'époque coloniale. Les œuvres sont étudiées en ce qu'elles réfutent, résistent, proposent un contre-discours »²⁵. « Post » aurait ici presque le sens d'« anti » : ce qui s'oppose à tout héritage du colonialisme. Enfin, la dernière définition proposée par Jacqueline Bardolph renvoie à un ensemble théorique interdisciplinaire : sociologie, psychanalyse, histoire, sciences politiques, qui s'interroge sur les discours, la réécriture de l'histoire ; ils questionnent la notion d'identité (diasporas, immigrés, appartenance plurielle...) ou le couple domination/résistance, en touchant au féminisme, aux situations minoritaires.

Malgré les difficultés de rapprochement de certaines œuvres très éloignées culturellement et

²³ Jacques POUCHEPADASSE, « La portée contestataire des études postcoloniales » in *La Vie des idées.fr*; entretien du 16/09/2011.

²⁴ Jacqueline BARDOLPH, *Études postcoloniales et Littérature*, Unichamp-Essentiel, Honoré Champion, p. 10.

²⁵ *Op. cit.*, p. 11.

géographiquement, Jacqueline Bardolph souligne que le contexte culturel et politique doit être pris en compte dans les œuvres postcoloniales, car leur discours en est imprégné : « l'évolution actuelle a l'ambition de replacer davantage les textes dans leur contexte culturel et politique pour voir comment leur discours reflète des idéologies particulières en ce qui concerne des identités nationales, par exemple... »²⁶

3) Postcolonial ou post-colonial ?

L'épithète « postcolonial » reste « plus un principe fédérateur qu'un concept précis »²⁷, comme le souligne David Murphy, qui a travaillé sur le postcolonialisme, en particulier dans les littératures de langue française²⁸. Si l'on analyse ce terme, « post- » est un préfixe qui signifie « ce qui suit » : « post-colonial » désignerait donc le fait d'être postérieur à la période coloniale. Or Jean-Marc Moura entend ce mot, au sens où Terry Eagleton parlait des « Post-Romantics » : « les produits de cette époque plutôt que des successeurs nettement séparés d'elle »²⁹. Nous le distinguerons bien de l'épithète « postcolonial », dont l'orthographe diffère, ce qui évite de se positionner sur l'axe du temps, dans une vision linéaire ou chronologique. Sylvie André affirme : « Adopter un strict point de vue chronologique nous amènerait d'ailleurs à conclure que les littératures du Pacifique sont à un stade moins avancé de l'après-colonialisme... »³⁰. On peut penser à ce qu'ont écrit Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin :

Ce que ces littératures ont en commun au-delà des spécificités régionales, est d'avoir émergé dans leur forme présente de l'expérience de la colonisation et de s'être affirmées en mettant l'accent sur la tension avec le pouvoir colonial, et en insistant sur leurs différences par rapport aux assertions du centre impérial.³¹

Il est nécessaire de penser leur rapport avec l'empire colonial, en évitant de les inscrire dans une dimension chronologique. Patrick Sultan précise ceci :

Si on lui donnait un sens strictement chronologique, la préposition latine « post » déjà n'aurait aucune pertinence pour E. Glissant et C. Spitz car l'un et l'autre considèrent que leur pays est

²⁶ *Op. cit.*, p. 11.

²⁷ David MURPHY : « À la recherche d'une littérature francophone et postcoloniale : réflexions sur les enjeux de la comparaison », *Francophone postcolonial Studies*, 4. 2, Autumn/Winter 2006, p.37

²⁸ David MURPHY, Charles FORSDICK, *Postcolonial Thought in the French-Speaking World*, Liverpool University Press, 2009.

²⁹ Cf Terry EAGLETON : *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983, p.18 (« being products of that epoch rather than confidently posterior to it ».)

³⁰ Sylvie ANDRÉ, « Les littératures francophones du Pacifique à la lumière des théories post-coloniales » in *Littératures d'émergence et mondialisation*, éditions In Press, p. 88

³¹ Cf Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN, *The Empire Writes back. Theory and Practice in Post-Colonial literatures*, Londres, Routledge, 1989, p.3

encore et toujours sous domination coloniale.³²

Ainsi, il ne s'agit pas de considérer que les études postcoloniales positionnent une œuvre sur l'axe du temps, en signifiant « ce qui suit » l'époque coloniale. Ce terme a un autre sens : « le postcolonial serait en somme ce qui reste du colonial quand celui-ci a été, en son principe, aboli », précise Patrick Sultan. On n'exclut donc pas que ces littératures peuvent s'inscrire encore aujourd'hui dans des situations coloniales. Sylvie André affirme d'ailleurs dans son chapitre consacré aux littératures francophones : « Je pose un post-colonialisme dont on sait qu'il n'est absolument pas avéré pour le parti indépendantiste polynésien par exemple, le *Tavini huiraatira*. »³³ En d'autres termes, on se base sur un plan conceptuel, épistémologique et non pas chronologique. Selon certains critiques, voir ce concept d'une manière chronologique pourrait être perçu comme un moyen de masquer le néo-colonialisme de l'époque actuelle. Il s'agit donc d'une situation d'écriture, et pas d'une situation dans l'axe du temps. Dominique Jouve propose de préférer au préfixe « post » le préfixe « ob », qui signifie « à cause de », mais aussi « en se confrontant à », comme dans le composé du verbe *obsum* : « on est comme on est 'à cause du' système colonial et on s'y confronte, on essaie de lui nuire, de le ruiner »³⁴. Le néologisme « obcolonial » permettrait ainsi d'éviter tout malentendu.

L'épithète « postcolonial » ou « obcolonial » se réfère à des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination. En latin, *dominare*, c'est exercer la souveraineté, celle du maître, du *dominus*. Le droit romain connaît le *dominium*, propriété des choses, et la *potestas dominica*, pouvoir du maître sur l'esclave. Celui qui domine exerce une contrainte sur la conduite d'autres personnes. La domination résulte du recours à la puissance pour obtenir l'exécution de décisions par une personne ou un groupe. L'*Encyclopedia Universalis* précise :

Elle exprime un rapport de dissymétrie sociale entre dominants et dominés, même sans coercition effective, l'obéissance des dominés étant généralement consentie dans la mesure où le pouvoir est considéré comme légitime.³⁵

Selon les théories sur les phénomènes de domination, le dominé consent à obéir au dominant pour sa survie. Mais les relations dominant-dominé ne sont pas si simples, comme l'a souligné Michel Foucault. Chaque situation porte sa spécificité. Par exemple, Georges Balandier a typifié la situation coloniale³⁶: sujétion politique, exploitation économique, clivages sociaux et

³² Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, L'Esprit des Lettres*, éditions Le Manuscrit, 2011, p.48

³³ Sylvie ANDRÉ, « Les littératures francophones du Pacifique à la lumière des théories post-coloniales » in *Littératures d'émergence et mondialisation*, éditions In Press, p. 85

³⁴ Dominique JOUVE, communication personnelle.

³⁵ Article « domination », in *Encyclopedia Universalis*.

³⁶ Georges BALANDIER, « La situation coloniale : approche théorique », in *Cahiers internationaux de sociologie*,

raciaux, idéologie justificatrice de la domination, inégalités de développement technique et économique.

4) La transdisciplinarité des études postcoloniales

Les études postcoloniales ne sont pas une discipline. Jacques Pouchepadasse les définit ainsi :

C'est un courant de pensée critique qu'on pourrait qualifier de radical et qui est marqué à son origine par le contexte intellectuel dans lequel il est apparu : celui du poststructuralisme, du postmodernisme, de tout ce qu'on a appelé à l'époque la *French theory*, parce que cette attitude philosophique était pour une large part issue des écrits de Foucault, Derrida, Deleuze etc.³⁷

En d'autres termes, ce courant de pensée est relié à son époque et concerne toutes les disciplines. La littérature, l'histoire et l'ethnologie sont des disciplines particulièrement touchées par le questionnement postcolonial.

En effet, Dipesh Chakrabarty³⁸ soutient que la critique postcoloniale met en valeur les « subaltern studies », c'est-à-dire les perspectives historiques minorées. On invite le lecteur à entendre d'autres voix. Le courant postcolonial apparaît comme un moyen d'éviter une historiographie trop occidentale, et permet de décentrer le regard, de se déprendre d'une façon de penser qui met au centre de tout le modèle de référence européen. On refuse l'utopie du progrès scientifique européen et on se dirige vers une considération plus humaniste de ceux que l'on nommait les « indigènes ». C'est une façon de connaître des pensées non européennes et de leur reconnaître une égale dignité. Les questions et le décentrement que ces *postcolonial studies* proposent s'adressent ainsi particulièrement à l'histoire.

5) La littérature postcoloniale

Quel est l'héritage colonial dans le domaine littéraire ? Les *postcolonial studies* sont nées dans le champ des études littéraires et la plupart des pionniers de ce courant étaient tous professeurs de littérature ou de littérature comparée dans des universités anglo-saxonnes.

Jean-Marc Moura, lui-même professeur de littérature comparée, définit l'analyse de la littérature postcoloniale comme ceci :

[C'est] une perspective d'étude sur les littératures de pays marqués par l'histoire coloniale, qu'il s'agisse de littératures occidentales, de littératures en langues européennes ou de littératures en

vol. 11, 1951, P.U.F., pp. 44-79.

³⁷ Jacques POUCHEPADASSE, « La portée contestataire des études postcoloniales » in *La Vie des idées.fr; entretien du 16/09/2011*.

³⁸ Dipesh CHAKRABARTY, « Postcoloniality and the Artifice of History », *The Postcolonial Studies Reader*, p. 383-388.

Autrement dit, le but est de dégager des préoccupations similaires d'inspiration et de style dans les littératures, et de leur dessiner un espace commun, tout en évitant un illusoire consensus sur les approches des textes.

Ce spécialiste de la littérature postcoloniale et francophone parle d'un « discours littéraire oral »⁴⁰. En effet, on remarque que de nombreux écrits postcoloniaux sont inspirés du discours oral. Dans plusieurs pays francophones, la littérature naît dans des sociétés où la création verbale est principalement orale. Ainsi, la critique postcoloniale se voit confrontée à une grande variété d'œuvres associées à l'oralité. Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Barnabé dans *Éloge de la Créolité* revendiquent eux aussi le désir pour les auteurs caribéens de renouer avec cette tradition orale : « Pourvoyeuse de contes, proverbes, « titim », comptines, chansons..., etc., l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité. »⁴¹

Pour autant, il faudra éviter de distinguer deux littératures : la littérature écrite, souvent associée de manière artificielle aux pays du Nord, et la littérature orale, correspondant aux pays du Sud. Édouard Glissant refuse cette distinction, pour éviter de hiérarchiser la langue écrite et la langue orale : le refus de « l'opposition hiérarchique entre langage parlé et langue écrite »⁴² est une position nettement partagée par d'autres auteurs francophones. Pour Jean-Marc Moura, « l'influence de la littérature orale sur une fiction est ramenée le plus souvent à une survivance primitive. »⁴³ Il faut donc éviter de parler de « littérature orale ». Pour autant, il faudra tenir compte de cette dimension orale dans les textes d'auteurs postcoloniaux, car nombre d'entre eux, notamment les *Beats* américains, ont insisté sur le fait que leurs textes étaient d'abord *à dire*.

Ceci dit, il ne s'agit pas de simplement revendiquer une quelconque centralité, pour cette littérature issue de pays en marge, mais de montrer comment les œuvres et les discours sont engagés dans une relation dialectique avec les anciennes puissances⁴⁴.

³⁹ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Puf, 1999, p 3-4.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 107.

⁴¹ Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAANT et Jean BARNABÉ, *Éloge de la Créolité*, éd. Gallimard, 1993, p. 33-34.

⁴² Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, p. 554.

⁴³ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Puf, 1999, p. 105.

⁴⁴ Helen TIFFIN, « Post-Colonial Literature and counter Discourse », *Kunapipi*, 9, 3, 1987.

6) Postcolonialisme, littérature et histoire

Cette histoire comparée dessine un véritable horizon d'études littéraires. Il va s'agir de cerner un ensemble d'éléments liés à des déterminations sociales ou institutionnelles.

Le lien entre postcolonialisme et histoire est nécessaire. « La littérature apparaît comme un moyen privilégié d'illustrer et de revendiquer une relation spécifique au passé, ce qui est un enjeu fondamental des littératures dites postcoloniales », affirme Stéphanie Vigier⁴⁵. Autrement dit, la littérature postcoloniale entretient une relation spécifique à l'histoire.

Elle permet même de contester une vision trop monolithique de l'histoire, de défendre une autre perception de celle-ci. Comme l'a souligné Arun P. Mukherjee dans un article « Whose Postcolonialism and whose Post-modernism ? » : « Bien qu'elles contestent l'histoire eurocentrique, Maria Campbell ou Toni Morrison, s'attendent à ce que nous acceptions la vérité de l'histoire qu'elles produisent. »⁴⁶ La littérature doit ainsi permettre à de nouvelles voix de se faire entendre, et met en évidence d'autres aspects de l'histoire humaine. Elle permet de faire émerger une « vérité » : celle de l'histoire vue par les minorités, qui la considèrent comme authentique. La littérature postcoloniale devient donc un espace où se font entendre d'autres points de vue, d'autres voix contestataires.

L'importance de l'histoire est rappelée dans la préface d'une revue polynésienne *Litterama'ohi*, où Flora Devatine rappelle combien il est important de connaître l'histoire de son pays :

Partir de l'histoire, se pencher sur le passé, ressusciter le passé, récupérer l'histoire... Parce que la population en a besoin, qu'elle a besoin de se situer... Parce que cela commence par l'histoire, par le passé politique, et qu'il n'y a pas d'autre alternative que d'y passer, pour mieux appréhender le chemin pris... Pour comprendre ce qui se passe aujourd'hui.⁴⁷

Dans cette préface, l'auteure polynésienne associe l'histoire et la politique, qui pour elle sont intimement liées. Revenir sur l'histoire apparaît comme indispensable pour les auteurs postcoloniaux, afin de mieux appréhender l'avenir.

⁴⁵ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé : Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanienne contemporaine*, collection francophonies, éd. Pulim, 2010.

⁴⁶ Arun P. MUKHERJEE, « Whose Postcolonialism and whose Postmodernism ? », *World Literature in English*, vol. 30, N°2, 1990, p.4: « For example, while Maria Campbell or Toni Morrison may challenge Eurocentric history, they want us to believe the truth claims of history they themselves are providing. »

⁴⁷ Flora DEVATINE, *Litterama'ohi, ramées de littérature polynésienne*, numéro 15, novembre 2008, préface, p. 10.

7) L'importance de la langue

On note chez ces écrivains des postures ambiguës liées à la situation diglossique, biculturelle qui est la leur.

En Nouvelle-Calédonie, il existe près de trente langues vernaculaires différentes, mais le français reste la langue de communication, celle que chacun utilise pour se faire comprendre de tous. En Polynésie, les textes officiels distinguent plusieurs langues régionales : le marquisien, le paumotu, le mangarévien et le tahitien. Ces deux territoires ne sont donc pas unilingues, malgré la volonté de la France d'imposer une seule langue à tous : le français. La première génération d'écrivains polynésiens a choisi de ne s'exprimer qu'en *reo mā'ohi* pour montrer le refus de la civilisation occidentale, ce qui est le cas d'auteurs comme Henri Hiro ou Turo Raapoto. Dans les années 90 cependant, des écrivains choisiront le français pour revendiquer l'identité *mā'ohi*.

Pour certains, le français peut être non un choix mais un héritage, l'écrivain va alors adapter cette langue à sa visée artistique et politique. On peut ainsi penser à l'écrivain martiniquais Édouard Glissant. Ce dernier va inventer une expression pour repenser l'histoire des Antilles. À l'inverse, la langue française peut être également pour l'écrivain un asile contre les fureurs du siècle. Patrick Sultan pense au Roumain Emil Cioran, qui cherche à se protéger contre le mouvement de l'Histoire.

Peut-on alors parler, comme Dominique Combe⁴⁸, de « textes francophones » ou de « Littératures francophones » ? Ce dernier souhaite fonder une catégorie littéraire : celle de la francophonie : ces littératures francophones « supposent un certain rapport avec la langue française, au regard d'autres langues (naturelles ou secondes), qui conditionne et fonde des écritures. »⁴⁹. Il s'agirait d'une poétique comparée d'un ensemble d'œuvres écrites en français. Cette démarche a l'avantage de s'attacher à l'esthétique d'œuvres trop souvent niées dans leur dimension artistique. Mais, selon Patrick Sultan, la langue française ne va pas permettre à elle seule de comprendre la démarche de ces écrivains. Il faudra davantage analyser leur rapport à l'histoire pour comprendre leurs visées respectives.

La notion de francophonie, qui est une idée neuve de la décolonisation, a été au départ portée par de grands chefs d'état africains comme Senghor ou Humphrouët-Boigny. Mais elle a été par la suite exploitée à des fins politiques et idéologiques, comme le rappelle Patrick Sultan⁵⁰. Ce qui amène le critique à penser qu'il est difficile de tenir le

⁴⁸ Dominique COMBE, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁰ Voir Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 227 et suivantes.

français pour une langue d'analyse à force d'avoir été exploitée à des fins politiques / idéologiques. Aujourd'hui, la notion de francophonie paraît trop complexe à utiliser pour Patrick Sultan : « la notion même de francophonie est susceptible d'acceptions qui, bien qu'elles se recoupent, ne sont pas du tout superposables⁵¹ ». Il écarte donc l'idée de regrouper les auteurs sous cette catégorie d'auteurs francophones, du fait que la francophonie est un phénomène linguistique indissociable des conditions historiques et sociales qui l'entourent. L'extension de ce concept à la base historico-linguistique à un usage littéraire pose beaucoup de difficultés : c'est ce qu'affirme Patrick Sultan, qui s'appuie sur les réflexions de Jean-Marc Moura. Pour eux, il n'existe pas de communauté linguistique permettant de regrouper les éléments hétérogènes qui composent cette littérature. Il s'agit donc pour Sultan d'« un instrument diplomatique, économique au service de la politique culturelle française à l'étranger, et l'on peut la concevoir comme un auxiliaire précieux ou contestable (selon le point de vue) dans la guerre que se livrent les États au moyen des langues⁵² ». L'analyse portera davantage sur le rapport singulier que ces écrivains entretiennent avec le français.

Pour interpréter ces œuvres, il faudra alors se pencher sur le langage utilisé. Il faudra analyser le rapport à la langue, le matériau linguistique utilisé et le style individuel.

Dans cette analyse de l'écriture, on remarque que ces auteurs ne suivent pas les codes de la langue française. Même si le « rapport [est], à la fois intellectuel et passionnel, souvent conflictuel, mais toujours intime avec la langue française »⁵³, même si cette dernière est acceptée, on mesure des écarts par rapport au français standard, des codes « pervertis ». « Hors de ces limites, on entre dans une zone d'exil, de dépaysement, d'extra-territorialité. »⁵⁴ Ces écarts peuvent être des problèmes de généricité, de porosité des genres, de configuration des récits, des expressions de la révolte et de la violence... La problématique de la déterritorialisation linguistique rappelle le manifeste « Pour une 'littérature-monde' en français », publié dans *Le Monde des livres* en 2007, signé par quarante-quatre écrivains de langue française, et suivi la même année par la publication, chez Gallimard, d'un ouvrage collectif dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud, qui étaient à l'initiative du manifeste. Ces écrivains dénoncent les travers néocolonialistes de la francophonie et annoncent l'obsolescence de la centralité culturelle de la métropole : « Fin de la "francophonie", et naissance d'une littérature-monde en français : tel est

⁵¹ *Ibid.*, p. 227.

⁵² *Ibid.*, p. 228.

⁵³ *Op. cit.*, p.8

⁵⁴ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, L'Esprit des Lettres*, éditions Le Manuscrit, 2011, p.59

l'enjeu pour peu que les écrivains s'en emparent »⁵⁵. Cela va de pair avec la critique du formalisme, et le plaidoyer pour le retour littéraire du sujet, du sens et de l'histoire.

Le rapport à la langue française est donc essentiel dans ces littératures, mais il est lui-même fonction du contexte dans lequel s'inscrivent ces œuvres.

Ainsi, la littérature postcoloniale se caractérise de plusieurs manières : tout d'abord, il s'agit d'écrivains dont le pays a souffert du colonialisme, et cette souffrance se retrouve dans leurs écrits. Ils ne considèrent pas pour autant que leur pays n'est plus colonisé. L'histoire occupe une place importante dans leurs livres, et c'est une façon pour eux de faire entendre une voix originale : celle des minorités. Ils semblent d'ailleurs s'exprimer au nom d'une collectivité. La langue occupe ici une place primordiale puisque ces écrivains ont choisi d'écrire dans la langue des colons, en l'occurrence en français, même si chez certains auteurs comme Déwé Görödé, le choix du français leur permet aussi d'être lus et compris par une plus grande majorité⁵⁶. Enfin, leurs écrits sont contestataires, et très souvent teintés de violence.

Nous nous demanderons alors si cette définition du postcolonialisme correspond aux deux écrivaines que nous avons choisi d'étudier.

⁵⁵ « Pour une 'littérature mondiale' en français », *Le Monde des livres*, 2007.

⁵⁶ Notons également que compte-tenu du grand nombre de langues vernaculaires parlées en Nouvelle-Calédonie, le français reste la langue utilisée pour se faire comprendre.

II) PRÉSENTATION DE LA LITTÉRATURE DU PACIFIQUE

1) L'histoire de la colonisation du Pacifique

Les deux auteures que nous avons choisi d'étudier appartiennent à cette région du monde que l'on nomme le Pacifique, notamment les ex-TOM du Pacifique. Cette littérature émergente d'écrivains autochtones a inspiré de nombreuses études, qui voient en elles des points communs, des œuvres non isolées. Revenons sur l'histoire de la colonisation de cette partie du monde, car, comme l'affirme Sylvie André, « une véritable analyse des littératures postcoloniales ne peut se passer de ces éclairages [historiques] »⁵⁷

a) La colonisation du Pacifique et son impact sur les populations

À la fin du XVIII^e siècle, les Européens sont envoyés en Océanie pour participer à la cartographie de cet espace et de sa population. Ce sont alors les premiers contacts entre Occidentaux et Océaniens, qui ne sont pas exempts de violence, comme l'attestent les récits de voyage. Les trois voyages de James Cook (1768-71; 1772-75; 1776-80) contribuent à la connaissance de l'Océan Pacifique. Ainsi, « tardivement colonisée, l'Océanie est aussi la dernière région à entrer dans l'aire de la décolonisation, inaugurée par l'indépendance du Samoa occidental en 1962 », affirme Sarah Mohammed Gaillard⁵⁸.

Selon cette dernière :

L'océan Pacifique est connu et fréquenté par les Européens depuis 1520 mais ce sont les explorations scientifiques de la fin du XVIII^e siècle qui l'ouvrent véritablement aux Européens et inaugurent une phase de contacts réguliers entre Océaniens et Occidentaux .⁵⁹

Ainsi, ce n'est qu'au XVIII^e siècle que les échanges commencent véritablement entre Occidentaux et Océaniens. On a ainsi distingué trois régions du Pacifique : la

⁵⁷ Sylvie ANDRÉ, « Les littératures francophones du Pacifique à la lumière des théories post-coloniales » in *Littératures d'émergence et mondialisation*, éditions In Press, p. 91

⁵⁸ Sarah MOHAMMED-GAILLARD, « Îles et Population d'Océanie, de l'entrée des Européens dans l'Océan Pacifique à la décolonisation », in *Littérature du Pacifique insulaire : Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor oriental, approches historiques, culturelles et comparatives*, sous la direction de Sylvie André et Jean Bessière, édition Honoré Champion, Paris, 2012, p. 13

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 15

Mélanésie, la Polynésie et la Micronésie. Dumont-d'Urville propose une cartographie qui oppose rapidement la Polynésie, avec ses « bons sauvages » à la Mélanésie, peuplée de « sauvages ». Cet espace commence donc à être modelé par le regard occidental, qui pose un jugement soit valorisant ou dépréciatif sur ces populations. C'est aussi la différence de couleurs de peaux qui va entraîner cette répartition. Viendront ensuite les missionnaires, commerçants, aventuriers, autant de contacts nouveaux qui vont bouleverser la vie des insulaires.

Si l'on compare les deux pays auxquels nos auteurs appartiennent, Nouvelle-Calédonie et Polynésie, on remarque des processus de colonisation différents.

En Nouvelle-Calédonie, les Européens font l'expérience d'une colonisation libre puis pénale. Elle s'est accompagnée de mesures de refoulement des populations kanak de la Grande Terre, qui se sont retrouvés regroupés notamment au centre du territoire. Les premiers condamnés arrivent en Nouvelle-Calédonie en 1864. Le bagne fonctionne jusqu'en 1931, même si le « robinet d'eau sale » est fermé en 1897, à la demande du gouverneur Feillet. Vingt-deux mille bagnards restent ainsi sur le territoire car, une fois leur peine accomplie, ils n'ont pas le droit de quitter la colonie. Cette mesure permet le peuplement de ce territoire par des colons d'origine française. La colonisation s'est aussi manifestée par une spoliation foncière à grande échelle, engagée à la fin des années 1860. C'est une des raisons qui ont entraîné la révolte kanak de 1878. D'autre part, le code de l'indigénat a été appliqué jusqu'en 1946 en Nouvelle-Calédonie. Les colons vont recruter de la main-d'œuvre étrangère : ce trafic est appelé « blackbirding », car la main-d'œuvre locale n'est pas assez nombreuse et mal adaptée aux travaux demandés. On fait appel le plus souvent à de la main-d'œuvre asiatique, recrutée dans des conditions parfois déplorables (rapt, recrutement par ruse...), et océanienne, notamment néo-hébridaise. On voit ainsi apparaître en Nouvelle-Calédonie une population pluri-ethnique.

Ceci aura un impact évident sur la littérature qui posera la question essentielle de l'identité, comme l'affirme Sylvie André :

On voit apparaître des catégories très spécifiques telles que la littérature coloniale au sens strict c'est-à-dire produite par des colons, des littératures à base ethnique, à travers lesquelles se mime la difficile négociation culturelle de l'après-colonialisme entre les communautés.⁶⁰

⁶⁰ Sylvie ANDRE, « Les littératures francophones du Pacifique à la lumière des théories post-coloniales » in *Littératures d'émergence et mondialisation*, éditions In Press, p. 91

En revanche, en Polynésie française, les antagonismes ethniques ne s'expriment pas de la même manière. En Polynésie, la spoliation des terres a été relativement limitée grâce à l'action des pasteurs protestants et à la configuration géographique. La littérature polynésienne va affirmer son identité sans antagonisme de communautés, sans violence revendicatrice, davantage dans un besoin de reconnaissance. Pourtant, de 1966 à 1996, ce territoire va être l'objet d'expérimentations nucléaires de la France, ce qui suscite une forte résistance de la part de la population.

Dès lors, la France est qualifiée de militariste et de colonialiste par les Etats insulaires qui contestent fortement sa présence dans le Pacifique. L'hostilité à l'égard de la France, véritable ennemi numéro un de la région, participe au développement et à l'affirmation d'un sentiment régional dans cette partie du monde en pleine décolonisation.⁶¹

Ainsi, ces différences dans les contextes socio-culturels vont participer à la configuration des œuvres et de leur style.

On observe un processus de réinvestissement de leur culture par les Océaniens. Ceci est particulièrement sensible dans la littérature océanienne. Les écrivains autochtones du Pacifique refusent d'émerger sans passé et leurs œuvres contiennent de nombreuses références à leur culture. Ce passé, ils le perçoivent comme celui que l'Occident a ignoré au nom de l'idéologie coloniale.

b) Des voies de décolonisation différentes

Ce qui fait la spécificité de cette littérature postcoloniale du Pacifique est qu'elle est née d'un processus de colonisation/décolonisation original.

La Nouvelle-Calédonie et la Polynésie sont d'anciens TOM ayant une situation institutionnelle particulière, puisque la Polynésie est une « Collectivité d'Outre-Mer » ou « Pays d'Outre-Mer », et la Nouvelle-Calédonie est un Territoire à Souveraineté Partagée (TSP). D'ailleurs, cette dernière organisera, entre 2014 et 2018, un référendum local d'auto-détermination sur la question de l'indépendance complète en vertu des accords de Nouméa de 1998. La Nouvelle-Calédonie et la Polynésie ne sont donc ni tout à fait coloniales, car elles disposent d'une relative autonomie politique, ni tout à fait postcoloniales, au sens historique du terme, puisqu'elles demeurent sous domination française. Cette situation de « l'entre-deux » contribue à rendre délicat l'abord de ces littératures.

⁶¹ Sarah MOHAMMED-GAILLARD, « Îles et Population d'Océanie, de l'entrée des Européens dans l'Océan Pacifique à la décolonisation », in *Littérature du Pacifique insulaire : Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor oriental, approches historiques, culturelles et comparatives*, sous la direction de Sylvie André et Jean Bessière, édition Honoré Champion, Paris, 2012, p. 27

En Nouvelle-Calédonie, après les accords de Matignon en 1988 a été signé l'accord de Nouméa en 1998 dont le préambule refuse de considérer l'après-colonialisme comme une fin de l'histoire tout en faisant très explicitement référence à la colonisation :

Il convient d'ouvrir une nouvelle étape, marquée par la pleine reconnaissance de l'identité Kanake, préalable à la refondation d'un contrat social entre toutes les communautés qui vivent en Nouvelle-Calédonie, et un partage de souveraineté avec la France, sur la voie de la pleine souveraineté.⁶²

On met donc l'accent sur cette notion de dépendance coloniale, s'exerçant apparemment sur toutes les communautés néo-calédoniennes. En même temps que cette dépendance coloniale, on retrouve également la notion de « destin commun » qui revient dans ces accords. On retrouve alors dans la littérature de ce pays les difficultés de ces communautés renvoyant au « vivre ensemble ».

En Polynésie, le président du gouvernement de la Polynésie française Gaston Flosse a beaucoup insisté dans ses différents discours pour présenter la réforme constitutionnelle sur l'originalité de la voie suivie par le territoire, celle de « l'autonomie constitutionnelle ». Ainsi, pour lui, « l'ère coloniale a disparu » sans toutefois parler d'ère d'indépendance. Rappelons qu'en 1957, grâce à la loi cadre Defferre, la Polynésie bénéficie d'un cadre plus autonome. Mais il faudra attendre 1977 pour qu'un premier changement de statut ait lieu (autonomie de gestion), complété en 1984 (autonomie interne).

On réfute le schéma colonial/postcolonial, et c'est ce que font également certains écrivains polynésiens. Ils affirment au contraire leur identité, et légitiment leur statut de territoire autonome au sein de la République.

Au fil des textes, même si cela reste dans l'implicite, s'effectue une négociation culturelle qui vise à intégrer un certain nombre de valeurs ou d'institutions dans l'univers *maohi*.⁶³

Autrement dit, les écrivains polynésiens postcoloniaux vont revendiquer leur identité *ma'ohi* en refusant d'en faire un anti-pouvoir⁶⁴.

Nous voyons donc comment l'histoire de la colonisation, puis de la décolonisation a fortement marqué les populations du Pacifique francophone, celles de la Nouvelle-Calédonie et de la Polynésie. Pour les uns, il s'agit de trouver son identité dans un paysage multi-culturel, pluri-ethnique ; pour les autres, il faut revendiquer son identité,

⁶² *Les Nouvelles calédoniennes*, supplément gratuit du 25 avril 1998, p. II

⁶³ Sylvie ANDRE, op. cit., p. 98

⁶⁴ Jean BESSIERE, *Fictions de l'Interdépendance et du réel*, in *Littératures postcoloniales et francophonie*, p. 173

alors que le terme même de « Polynésie » est souvent rejeté par la population. Ce sont ces questions, ces dilemmes que nous retrouverons chez les auteurs du Pacifique.

2) Les littératures du Pacifique

C'est dans ce cadre esquissé à grands traits que se pose la question des littératures de la Nouvelle-Calédonie et de la Polynésie : existe-t-il une littérature du Pacifique ? Se situe-t-elle uniquement par rapport aux littératures orales mélanésiennes et polynésiennes et à la littérature française, ou plus largement européenne ?

« Les îles du Pacifique ont suscité une abondante littérature. Voyageurs, missionnaires, géographes, philosophes ont écrit sur Tahiti... », affirme le *Dictionnaire de la colonisation française* sous l'entrée « Littérature de Polynésie »⁶⁵. On estime que depuis une quarantaine d'années, on voit surgir des auteurs autochtones dans le champ de la littérature du Pacifique. Béatrice Sudul affirme :

Doté d'une diffusion supérieure à l'oralité pour transmettre idées, récits, revendications, et rencontrant aujourd'hui un plus grand nombre d'acteurs, l'écrit accroît son influence qui se traduit par une augmentation tant du nombre de publications et de manifestations que du lectorat.⁶⁶

Ainsi ces auteurs vont-ils utiliser l'écrit pour transmettre et diffuser plus largement leurs idées.

a) Quelques éléments sur les littératures calédoniennes⁶⁷

Les littératures calédoniennes sont définies par François Bogliolo⁶⁸ comme « en émergence ». Chantal Selva, dans l'ouvrage *L'Art en Mouvement, émergence d'un art contemporain à Tahiti*, a proposé une définition de cette notion d'émergence. Selon elle, on peut la définir par deux caractéristiques :

L'ensemble fait plus que la somme de ses parties ; et l'ensemble adopte un comportement caractérisable sur lequel la connaissance détaillée de ses parties ne renseigne pas .

Autrement dit, ces littératures en émergence signifient certes des littératures nouvelles, originales, qui émergent ; mais cela signifie également qu'elles ne renient ni leurs

⁶⁵ Claude LIAUZU, éd., *Dictionnaire de la colonisation française*, 2007, p. 420.

⁶⁶ Béatrice SUDUL, « L'Écrit en filigrane, regard sur deux romans polynésiens », in *Littérature du Pacifique insulaire : Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor oriental, approches historiques, culturelles et comparatives*, sous la direction de Sylvie André et Jean Bessière, édition Honoré Champion, Paris, 2012, p. 61.

⁶⁷ Nous choisissons d'employer le pluriel, comme le fait Hamid Mokaddem, pour désigner les littératures singulières kanak et calédonienne (Hamid MOKADDEM : *Littératures calédoniennes, la littérature océanienne francophone est-elle une littérature française ? La courte échelle*, édition Transit, p.18).

⁶⁸ François BOGLIOLO, *Paroles et Écritures, anthologie de la littérature néo-calédonienne*, Hachette Calédonie, 1994 ; *Entre langues et terre, émergence de la littérature néo-calédonienne*, Université de Paris III, 2000

origines ni leurs héritages.

Selon Dominique Jouve, qui reprend les analyses de François Bogliolo à propos de la littérature écrite, tout a commencé par des récits de voyage avec deux écrits fondateurs pré-coloniaux : ceux de Cook et de La Billardièrre (botaniste français qui écrit le récit de voyage pour la recherche de l'expédition de La Pérouse en Océanie, dans laquelle il est placé sous les ordres de Bruny d'Entrecasteaux). *The Journal of James Cook on his voyages of discovery* est traduit en français dès 1778 sous le titre *Voyage dans l'hémisphère austral et autour du monde*. C'est la première œuvre littéraire portant sur la Nouvelle-Calédonie. Selon Virginie Soula :

Il semblerait qu'elle fût déterminante dans la mesure où la description faite de la position stratégique de ces îles, entre l'Australie et la Nouvelle-Zélande, décida la France à s'engager davantage dans cette partie de l'océan Pacifique.⁶⁹

En effet, la Nouvelle-Calédonie est, jusque-là, un territoire isolé, où ne passent que les navires santaliers et quelques pêcheurs de trévang⁷⁰. Après 1853, année de la prise de possession de l'archipel par la France, d'autres récits de voyage sont apparus dont ceux de Victor de Rochas en 1862, d'Ulysse de la Hautière en 1869 et Jules Garnier avec son *Voyage à la Nouvelle-Calédonie, 1863-1866*. Le récit de voyage devient correspondance, lorsque des missionnaires comme Mgr Guillaume Douarre y séjournent dès 1843 . Il s'agit donc une écriture d'exilés liée à une recherche de repères identitaires, comme le souligne Dominique Jouve :

L'Européen se situe par rapport à l'Europe quittée et à l'Autre qu'il vient civiliser. C'est donc une littérature animée d'un mouvement centrifuge : elle ne dit la Nouvelle-Calédonie qu'en s'en éloignant.⁷¹

Cette forme de littérature liée aux récits de voyage rapporte la rencontre avec l'Autre pour la restituer à un lectorat de France. L'éloignement géographique est à l'origine de cette écriture.

Au XX^e siècle, la rencontre impose lentement une orientation centripète : on se définit par rapport à ce qui est là : la terre, l'Autre qui vous regarde. De ce point de vue, les premiers textes écrits par les Kanak sont capitaux, car ils se définissent eux-mêmes dès la fin du XIX^e siècle.⁷²

Le mouvement passe donc de centrifuge à centripète : on écrit par rapport à ce qui est déjà là. Parmi les auteurs calédoniens les plus connus, on peut citer Jean Mariotti (1901-1975), né en Nouvelle-Calédonie et qui est resté célèbre pour avoir écrit un grand

⁶⁹ Virginie SOULA, *Histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie*, éd. Karthala, 2014, p. 17.

⁷⁰ Le trévang est une holothurie comestible des mers du Sud.

⁷¹ Dominique JOUVE, « Présentation de la Littérature de Nouvelle-Calédonie », Centre de Recherches Transcultures, Université de Nouvelle-Calédonie, document de travail, p. 4.

⁷² *Ibid.*

nombre de romans et des contes : *Les Contes de Poindi, Takata d'Aïmos* ou *À Bord de l'Incertaine*, pour ne citer qu'eux. Parmi les autres grands auteurs calédoniens, on peut penser à Georges Baudoux (1870-1949), Nicolas Kurtovitch (né en 1955), Claudine Jacques, Frédéric Ohlen (né en 1959).

En Nouvelle-Calédonie, il subsiste un clivage entre la littérature kanak et la littérature calédonienne. On fait naître la culture kanak contemporaine à partir de 1975, date du festival Mélanésia 2000 qui est le nom du premier festival des arts mélanésiens de Nouvelle-Calédonie qui s'est tenu du 3 au 7 septembre 1975 à Nouméa. Mélanésia 2000, dont le Président du comité était Jean-Marie Tjibaou, marque le début d'une renaissance culturelle pour le peuple Kanak. Pour la première fois la culture kanak est présentée bien vivante et non plus comme une culture vouée à disparaître. Selon Hamid Mokaddem, c'est avec la publication d'*Histoire et Psychologie du Mélanésien* du prêtre Apollinaire Anova-Ataba⁷³, qui sera édité de manière posthume, que débute la littérature kanak⁷⁴. Dans ce mémoire universitaire rédigé en 1965, Anova a voulu réconcilier les peuples kanak et les autres communautés inscrites dans l'espace calédonien. Cet écrit va profondément influencer la pensée d'intellectuels kanak indépendantistes, des années 1960 aux années 1980. La seconde édition de ce mémoire contient des poèmes du prêtre, dont le rythme et l'écriture vont profondément influencer les écrivains kanak francophones. Selon Virginie Soula, « Apollinaire Anova est en quelque sorte le premier écrivain kanak reconnu » :

Son œuvre joue un rôle fondamental dans « l'écriture kanak contemporaine » mais également dans l'émergence de la « littérature kanak francophone ». Ce texte ouvre la voie à une réflexion sur l'usage de la langue française comme mode d'expression de la pensée kanak⁷⁵.

Si elle fut longtemps dans l'ombre du pouvoir des colonisateurs, la littérature kanak tend depuis quelques années à faire entendre sa voix à travers l'écriture. Avec des auteurs comme Jean-Marie Tjibaou, homme politique et essayiste, Pierre Gope, dramaturge, ou Déwé Görödé, poète et romancière, la littérature kanak existe en s'appropriant des genres occidentaux. Comme l'a montré Hamid Mokaddem, elle est fortement marquée par la reformulation de la littérature orale kanak : « Au XXI^e siècle, la littérature kanak contemporaine reformule le stock des discours de la littérature orale kanak en travaillant

⁷³ Apollinaire ANOVA, *Calédonie d'hier, Calédonie d'aujourd'hui, Calédonie de demain*, éd. Expressions-Mairie de Moindou, 2005, 303 p.

⁷⁴ La littérature kanak contemporaine naît entre 1969 et 1975 selon Hamid MOKADDEM : *Littératures calédoniennes, la littérature océanienne francophone est-elle une littérature française ? La courte échelle*, édition Transit, p. 23.

⁷⁵ Virginie SOULA, *Histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie*, éd. Karthala, 2014, p. 146.

l'écriture à partir de la langue dominante »⁷⁶. Déwé Görödé, qui a publié son premier recueil de poèmes *Sous les Cendres des conques* en 1985, est la seule femme écrivain kanak d'envergure pour le moment. On peut également compter sur la nouvelle génération d'auteurs, comme Paul Wamo, poète et slameur. C'est l'auteure Déwé Görödé que nous avons choisi d'étudier.

b) Quelques éléments sur les littératures polynésiennes francophones

L'apparition de littératures polynésiennes est également récente, si on la distingue nettement de la tradition orale. On peut en dater les débuts dans les années 1970. À cette époque, la Polynésie française se voit octroyer le statut de territoire autonome au sein de la République, avec une langue officielle, le français, et une langue autonome, le *reo mā'ohi*. Jusqu'à la fin des années 1960, la « littérature polynésienne », de Bougainville à Bernard Moitessier, se compose exclusivement d'écrits de voyageurs, de scientifiques et de missionnaires. En 1962, l'installation du Centre d'essais du Pacifique provoque un courant d'intérêt qui se traduit par une augmentation du nombre d'écrits sur la Polynésie, mais non par des Polynésiens. Selon Bruno Saura, le renouveau culturel *mā'ohi* date des années 70⁷⁷. De jeunes étudiants militent pour la reconnaissance du patrimoine culturel polynésien, et le font le plus souvent en français. Henri Hiro est considéré comme un précurseur et une référence. La première œuvre de fiction est publiée dans les années 1980 : il s'agit du recueil de nouvelles *Vai* de Rai Chaze. C'est à ce moment-là que naissent les trois maisons d'édition locales : *Au Vent des Îles*, les éditions *Le Motu* et *Haere Po*. On pense également à l'œuvre de Flora Devatine, comme *Vaitiare*, *Humeurs* (1980). Dans les années 1990, paraissent les ouvrages importants signés d'auteurs autochtones, comme Chantal Spitz, sur laquelle porte notre étude, ou Jean-Marc Pambrun. En 1995, Louise Peltzer publie *Lettre à Poutaveri*, roman historique qui rend hommage à Bougainville. On peut également citer Titaua Peu, qui publie *Mutismes* en 2003, roman d'une jeune Tahitienne qui sera réédité trois fois en un an. En 2007 paraît le roman de Moetai Brotherson, *Le Roi absent*, qui est diffusé à l'étranger.

Une revue polynésienne *Littérama'ohi* est née pour diffuser les pages d'un grand nombre d'écrivains polynésiens qui n'osaient pas être publiés. Sept auteurs se sont lancés dans

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Bruno SAURA, professeur de civilisation polynésienne à l'Université de Polynésie française à Punaauia et professeur de problématique culturelle en Océanie à l'ISEPP de Papeete.

l'aventure : Patrick Amaru, Rai Chaze, Flora Devatine, Danièle-Taoahere Helma, Marie-Claude Teissier-Landgraf, Jimmy Ly et Chantal Spitz. Cette revue est apparue en 2002, sous le patronage de Gaston Flosse, et est largement politique. Le but est de faire reconnaître une littérature polynésienne naissante. « Littérama'ohi », mot créé pour l'occasion, signifie à la fois l'affirmation de l'identité polynésienne et l'ouverture sur le monde littéraire. Ce titre est suivi de l'expression « ramées de littérature polynésienne », qui renvoie à deux choses : les rames de papier, mais aussi les rames de pirogue, symboles de la culture polynésienne pour célébrer leur culture mixte, polynésienne et francophone. Le sous-titre de cette revue est « Te Hotu Mao'hi » qui signifie « le fruit indigène ». *Mao'hi* signifie en Tahitien « autochtone », issu de la terre des ancêtres, ce qui dévoile non seulement une exigence de littérature, mais également une exigence d'ancrage local.

Par ailleurs, on constate que l'expression poétique est présente dans la plupart des genres littéraires : théâtre versifié, poésie épique, romans ou textes argumentatifs, comme l'affirme Sylvie André : « Nous formulerons l'hypothèse qu'une telle caractéristique relève d'une survivance et d'une volonté de continuation de la tradition orale. »⁷⁸

On peut ainsi conclure avec Sylvie André et Jean Bessière :

Les littératures du Pacifique insulaire présentent une originalité certaine, tant elles sont indissociables d'un vaste ensemble humain qui a ses unités et qui présente bien des diversités – l'ethnologie et l'anthropologie ont largement souligné ces points –, tant elles préservent des traits anthropologiques, ethnologiques ante-coloniaux, tant elles témoignent directement des mouvements d'émancipation, des indépendances.⁷⁹

Par ailleurs, ce contexte socio-culturel peut être appréhendé à travers les biographies de ces écrivains, conçues comme des trajectoires⁸⁰.

III) PRESENTATION DES AUTEURES CHOISIES ET DU CORPUS

Chantal Spitz et Déwé Görödé sont deux auteures du Pacifique dont l'écriture témoigne de la souffrance liée au colonialisme. Cette souffrance est à l'origine de leur écriture .

Nous allons présenter succinctement leurs biographies, qui sont comme des trajets un

⁷⁸ Sylvie ANDRÉ, « L'Expression poétique contemporaine en Polynésie française : héritages, réalisations », in *Tradition orale et poésie d'aujourd'hui*, p. 371.

⁷⁹ *Littérature du Pacifique insulaire : Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor oriental, approches historiques, culturelles et comparatives*, sous la direction de Sylvie André et Jean Bessière, édition Honoré Champion, Paris, 2012, p. 9.

⁸⁰ Cette notion a été mise en valeur pour la Nouvelle-Calédonie par le travail de Hamid Mokaddem.

peu comparables, car elles appartiennent à la même génération.

1) Repères biographiques

a) Chantal Spitz

Chantal Spitz est née le 18 novembre 1954 à Pā'ōfa'i, un quartier de Pape'ete (Tahiti) : « J'ai grandi dans un quartier de Pape'ete, la capitale, sans barrière aux propriétés et sans clé aux portes des maisons ⁸¹», déclare-t-elle, un brin nostalgique de cette époque où la modernité n'avait pas encore envahi Tahiti. On trouve peu d'éléments biographiques sur cette enfance, que l'auteure, par pudeur, ne dévoile que rarement. Lors du festival « Étonnants voyageurs » de 2012, on la présente comme venant d'« une famille bourgeoise, formant partie de l'aristocratie « demie » issue des unions entre les descendants des premiers colons et les filles des notables autochtones »⁸². Ce métissage, souvent évoqué dans ses livres, sera l'objet d'un véritablement questionnement autour de l'identité, car elle a mal vécu la volonté de ses parents de l'élever « à l'occidentale » :

Je suis issue de ce milieu que ceux qui s'en réclament péorent demi par mon inscription dans une longue mémoire familiale et par l'inflexible volonté de mes parents de blanchir occidentaliser moderniser leur descendance afin pensaient-ils comme il était de mise alors de lui préparer un destin glorieux conséquence d'un parcours scolaire sans faute .⁸³

Elle grandit entourée de sa famille maternelle, et les femmes occupent une place importante dans la construction de son être : « Les femmes de ma vie m'ont nourrie et continuent de me nourrir. Elles m'inspirent et me donnent la force de continuer à m'être fidèle⁸⁴ », écrit-elle en leur rendant hommage. Son profond enracinement dans la culture tahitienne lui vient d'ailleurs de sa famille maternelle. Sa culture se construit de langue française imposée et de langue tahitienne interdite. Durant ses études, elle se détourne très vite des auteurs français, pour s'intéresser aux auteurs océaniens, sud-américains, ainsi qu'à toute les littératures issues des anciennes colonies. Après le baccalauréat, elle décide de voyager dans le Pacifique sud, afin de rencontrer les peuples « cousins » d'Océanie. Puis, de retour en Polynésie, elle s'oriente vers l'enseignement, en devenant institutrice. Elle se révolte alors contre le système scolaire, notamment sur la question délicate de la colonisation dans l'histoire. Très engagée sur le front culturel, indépendantiste, Chantal Spitz participe au mouvement anti-nucléaire né après les premiers essais français de 1966. La question de l'identité tahitienne est un thème récurrent chez elle. Tout cela va l'amener, en 1991, à écrire son premier roman : *L'Île des*

⁸¹ Voir annexe de ce travail, « Questionnaire adressé à Chantal Spitz », mars 2014.

⁸² <http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article9007>

⁸³ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, éd. Te Ite, 2006, p. 9.

⁸⁴ Questionnaire adressé à Chantal Spitz, mars 2014.

Rêves écrasés, qui sera réédité douze ans plus tard aux éditions Au Vent des Îles. Elle y combat le cliché de la *vahine*, et des plages de sable blanc, symboles de la colonisation, ainsi que les essais nucléaires. C'est le premier roman tahitien publié et traduit en anglais⁸⁵ (*Island of Shattered Dreams*), aux éditions Huia (Wellington, Nouvelle-Zélande). Ce roman sera salué par la critique, notamment pour son style qui s'inspire de l'oralité. Mais il sera également l'objet d'attaques virulentes, notamment de la part de la société tahitienne :

De courriers anonymes en appels non identifiés, la violence des attaques a été à la mesure des désordres que la lecture de ce roman a provoqués, à une époque où le conformisme tenait lieu de pensée.⁸⁶

Entre temps, elle devient la mère de trois garçons et s'installe à Huahine (Îles sous le Vent), sur le motu Maeva. Elle accède ensuite au poste de conseillère pédagogique au Ministère de la Culture. Aujourd'hui à la retraite, elle continue de militer contre ce qu'elle nomme un néo-colonialisme insidieux fait de réécriture de l'histoire, et de perpétuation d'un mythe : celui qui fige les Tahitiens dans une parodie de « bons sauvages ».

En 2001 elle participe, avec six autres écrivains autochtones de la Polynésie française, à la création de la revue littéraire *Litterama'ohi*, qui, comme nous l'avons vu, publie les textes d'auteurs polynésiens et dont elle prend la tête en 2007. Le but est de montrer la richesse et la spécificité de ces écrits, dont elle déplore le manque de reconnaissance :

Nous écrivons depuis si longtemps, tant de lunes ont rejoint l'éternité [...] Nous écrivons beaucoup encore toujours partout [...] Paripari parau paari paparaa [...] correspondance mémoires... Tous ces textes égarés rongés enterrés dérobés expatriés collectionnés, sans reconnaissance sans existence.⁸⁷

Auteure engagée, elle participe à de nombreux colloques dans tout le Pacifique, et en métropole, récemment au salon du livre « Étonnants Voyageurs », à Saint-Malo, en Bretagne.

En 2002, paraît son second roman : *Hombo, transcription d'une biographie*, aux éditions *Te Ite*, réédité aux éditions Au Vent des îles. Puis vient un recueil de textes : *Pensées insolentes et inutiles*, paru en 2006 aux éditions *Te Ite*, qui regroupe les notes de l'auteure prises sur un cahier, ou ses participations à des colloques. Son dernier roman s'intitule *Elles, Terre d'enfance, roman à deux encres* (2011).

⁸⁵ Traduction de Jean Anderson.

⁸⁶ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, quatrième de couverture, éd. Aux Vents des îles, 2007.

⁸⁷ Chantal SPITZ, *Les Cris d'une Tahitienne*, Hermès, p. 199.

b) Déwé Görödé

Déwé Görödé est née le 1er juin 1949 à Ponérihouen (côte Est de la Nouvelle-Calédonie), au sud du pays paicî, dans la tribu de Pwârâiriwâ. Son arrière grand-père, le guerrier Kaké Nâjèu Görödé, avait été exilé à l'île des Pins pour avoir fracassé la tête d'un homme qui le traitait de « sale Canaque », rapporte Bernard Gasser dans la postface du recueil de nouvelles *L'Agenda*⁸⁸. Elle est issue d'une famille d'écrivains. Son grand-père, Philippe Görödé, écrivait en tant que pasteur dans un journal protestant. Son père, Waia Görödé, était un *nata* ayant étudié à *Do Néva*, qui a écrit un portrait très positif du missionnaire protestant Maurice Leenhardt dans *Souvenirs d'un Néo-Calédonien ami de Maurice Leenhardt*⁸⁹. Le grand-père maternel, Elaïcha Nâbaï, est présenté comme un orateur remarquable. Il est l'auteur d'un *Discours de pilou*, publié en 1963 par Jean Guiart, de notes sur la rébellion de 1917 et d'un récit autobiographique. On remarque donc une assez longue tradition d'écriture chez ses ancêtres qui ont conscience de la beauté des sons et des rythmes. Cette famille kanak a vu dans l'écriture une technique parfaitement adaptée aux fins que des Kanak voulaient lui faire jouer.

Après un baccalauréat de philosophie au lycée Lapérouse de Nouméa obtenu en 1968, elle fait des études littéraires à Montpellier (1969-1973), où elle obtient une licence de Lettres modernes. Elle prend goût à la poésie, et se plonge dans la lecture d'Arthur Rimbaud, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. D'abord enseignante, de français puis de paicî, elle est déjà engagée politiquement, et fait partie du mouvement des Foulards rouges, né en 1969, dont elle sera présidente. En 1974, elle crée le « groupe 1878 », à partir de la date de la révolte du grand guerrier Ataï. Puis elle contribue à la création du parti indépendantiste kanak à tendance marxiste, le PALIKA (PARTI de LIBération KANake). S'ensuivent de nombreuses missions dans le monde : dans le Pacifique, au Canada, à Mexico, en Australie et en Algérie. À trois reprises, elle est incarcérée au Camp-Est, en 1974 et 1977. Elle participe à l'expérience des Ecoles Populaires Kanak (EPK⁹⁰), créées dans la mouvance des Evénements .

En 1985 paraît son premier livre : *Sous les cendres des conqués*, qui est un recueil de poèmes s'inspirant de ses combats. Face au silence (« la Parole des Anciens s'est tue »⁹¹), elle lance un

⁸⁸ Bernard GASSER, « Weïbè nî ! Nous sommes là ! », in *L'Agenda*, Déwé Görödé, éd. Grain de Sable, 1996, p. 110.

⁸⁹ Waïa GÖRÖDÉ, *Souvenirs d'un Néo-Calédonien ami de Maurice Leenhardt*, tapuscrit, 1976, (Service des archives de la Nouvelle-Calédonie, fonds Maurice Leenhardt, cote 12 J 11-13).

⁹⁰ EPK : écoles créées pour réhabiliter les valeurs culturelles kanak, dénigrées par l'école coloniale. Selon Jacques Gauthier, c'est une « structure de rupture », née du combat contre les institutions coloniales (*Les Écoles Populaires Kanak, Une révolution pédagogique*, L'Harmattan, 1996, p. 275).

⁹¹ Déwé GÖRÖDÉ, « Nuits taboues » in *Sous les Cendres des conqués*, éd. Edipop, 1985, p. 31.

appel déchirant dans ce recueil, paru en 1985, et dénonce sa situation d'exilée sur sa propre terre. Les conques sont de grands coquillages dans lesquels on souffle pour appeler au rassemblement dans les tribus kanak. Les cendres désignent ce qu'il reste des conques, de l'unité kanak, c'est-à-dire « une société fortement éclatée, divisée ⁹²» après les délimitations des territoires et l'institution des réserves. Cette métaphore désigne donc l'impasse dont l'auteure a pris conscience lors de ses études en Métropole. Cependant, cette image peut également être interprétée comme une promesse de renaissance puisque les cendres sont fertilisantes. Selon Virginie Soula :

Ce recueil est publié à un moment clé de l'histoire calédonienne. Paru en 1985, alors même que s'ouvre la période la plus dure de la crise politique qui secoue la Nouvelle-Calédonie, cet ouvrage inaugure véritablement l'entrée des Kanak dans l'écriture poétique.⁹³

En 1992, elle participe à une mission des femmes au Mali. De 1994 à 1995, elle travaille pour l'Agence de Développement de la Culture Kanak (ADCK) lors des saisons de préfiguration du Centre culturel Tjibaou : elle collecte et étudie des contes et récits traditionnels. Puis pendant trois ans, elle dispense des cours d'histoire de la littérature du Pacifique et de la littérature mélanésienne contemporaine à l'Université de Nouméa. Elle est l'une des premières femmes élues de l'Uni-FLNKS, à l'assemblée de la Province Nord, et se voit confier la direction de la Culture, de la Jeunesse et des Sports au conseil de gouvernement de Nouvelle-Calédonie. Aujourd'hui membre du gouvernement chargée de la Culture, de la Condition féminine et de la Citoyenneté, elle n'a jamais cessé d'écrire, comme le prouve la publication en 2012 de son dernier roman, *Tâdo, Tâdo, Wée ! ou « No more baby »*.

Ses œuvres sont des romans, des essais, des nouvelles, de la poésie et du théâtre. Tout d'abord, après son premier recueil poétique, paraissent des nouvelles: *Uté Mûrûnû, petite fleur de cocotier* (édition Grain de sable, 1994) et *L'Agenda* (1996). Puis, elle publie un recueil d'aphorismes : *Par les Temps qui courent*, en 1996. Elle poursuit son œuvre en écrivant *Dire le Vrai/To tell the truth*, qui est un recueil de poèmes, écrit en collaboration avec l'écrivain calédonien Nicolas Kurtovitch (1999), dans lequel tous les textes sont traduits en français et en anglais, affirmant l'ambition d'ouverture sur l'extérieur. En 2003 en collaboration avec Weniko Ihage paraît *Le Vol de la parole*, qui est un recueil de nouvelles. Elle s'illustre également au théâtre avec *Kënaké 2000*, pièce inédite, mise en scène par Pierre Gope lors du festival des Arts mélanésiens à Nouméa. En 2005, elle surprend encore ses lecteurs avec son premier roman *L'Épave* paru aux éditions Madrépores, puis vient *Graines de Pin colonnaire*

⁹² Déwé GÖRÖDÉ, entretien avec Blandine Stefanson, *Notre Librairie, Revue des Littératures du Sud*, n° 134, Paris, mai-août 1998, p 78.

⁹³ Virginie SOULA, *Histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie (1853-2005)*, éd. Karthala 2014, p. 163.

édité en 2009. Son dernier livre est également un roman : *Tâdo Tâdo, wéé ! ou « No more baby »* et date de 2012. Enfin, on peut citer des poèmes et nouvelles traduits : *The Kanak Apple Seasons*, traduction de Peter Brown, Canberra (Australie), *Pandanus Books*, 2004 ; *Sharing as Custom Provides*, anthologie bilingue de poésie, traduction de Raylene Ramsay et Deborah Walker en 2005.

À l'issue de ces éléments biographiques, nous pouvons d'emblée remarquer que la posture de ces deux auteures n'est pas la même : si Déwé Görödé ne se revendique pas Kanak, car elle l'est, l'ancrage culturel de Chantal Spitz est de l'ordre de la division, de la rupture, du fait de son métissage : « dans un cas, c'est l'autre en soi qui est l'ennemi, dans l'autre cas, c'est devenir l'autre qui est le danger », précise Bernard Rigo⁹⁴. C'est à partir de cette distorsion de départ que leur convergence fait sens.

2) Le choix de l'insularité et de l'ethnicité

On constate que ces deux auteures affichent un parti pris : celui de « l'insularité et de l'ethnicité », comme l'affirme Raylene Ramsay⁹⁵, dans son article « Speaking from Her I-land ». L'insularité, car il s'agit de deux femmes vivant en Océanie, sur une île : l'une et l'autre éloignées des grandes villes de leur TOM, Tahiti et Nouméa. Elles ont choisi de vivre volontairement à l'écart des grandes cités. Ainsi, l'écriture de ces deux écrivains autochtones affiche un enracinement dans la terre et dans leur culture. Les valeurs traditionnelles de don et de partage se retrouvent dans leurs œuvres.

Selon Raylene Ramsay, leur écriture est singulière, « ethnique », c'est-à-dire qu'elle renvoie à une communauté partageant les mêmes ancêtres, les mêmes souvenirs du passé, et surtout possédant des valeurs communes comme la même religion ou le partage du même territoire :

Cette écriture singulière provenant d'une île « I-land » considérée comme une patrie peut se concevoir, je pense, comme une écriture « ethnique ». L'ethnicité se définit comme une collectivité au sein d'une société plus large possédant des ancêtres communs réels ou supposés, la mémoire d'un passé partagé, et un centre culturel autour d'un ou de plusieurs éléments symboliques qui définissent l'identité d'un groupe, tels que les liens familiaux, la religion, le territoire, la nationalité ou l'apparence physique. ⁹⁶

Ainsi, on retrouve ceci dans des œuvres comme *Uté Mûrûnû* de Déwé Görödé, ou *L'Île des Rêves écrasés* de Chantal Spitz. Dans ces deux œuvres, on retrouve l'attachement des deux

⁹⁴ Bernard RIGO, communication personnelle.

⁹⁵ Raylene RAMSEY, « Speaking from her I-land. The singular parti pris of insularity and ethnicity in the writing of Déwé Gorodé », *CORAIL*, L'Harmattan, 1998, p. 161-183.

⁹⁶ « *This singular writing from an I-land that is an our-land can be characterised, I argue, as « ethnic » writing. Ethnicity is defined as « a collectivity within a larger society that has real or putative common ancestry, memories of a shared past, and cultural focus on one or more symbolic elements which define the group's identity, such as kinship, religion, shared territory, nationality or physical appearance » » Ibid., p. 164-165.*

écrivaines à leurs territoires : Ponérihouen, pour l'une, les îles polynésiennes pour l'autre. Elles affirment toutes les deux leur appartenance à ce territoire ethnique, et leur message en devient souvent politique :

Décrits de l'intérieur avec passion, [ces messages] deviennent des messages politiques, le parti pris d'une affirmation, celle de l'appartenance à des groupes ethniques, et d'une absence relative de mixité dans un pays où le « code de l'indigénat » imposant un semi-apartheid n'a pas été aboli avant 1946.⁹⁷

Raylene Ramsay fait ici référence à Déwé Görödé, et au fait que sa commune, Ponérihouen, située sur la côte Est de la Grande Terre, est constituée presque uniquement de Kanak, ceux-ci ayant été isolés dans des « réserves », par le code de l'Indigénat. De même, Déwé Görödé emploie le nom « Kanaky » pour désigner la Nouvelle-Calédonie dans ses œuvres, ce qui, pour Virginie Soula, « constitue une re-territorialisation poétique et symbolique de l'espace géographique et culturel »⁹⁸. C'est une façon de se réapproprier l'espace, le territoire en le nommant ainsi.

Le problème de l'insularité est que ce discours peut rester confiné à leur seule île, à un seul territoire. La question est alors de savoir comment passer d'une écriture de l'insularité, de l'ethnicité à une dimension plus universelle. Cette question, Hamid Mokaddem la pose dans son essai sur « L'Écriture kanake contemporaine » : « Comment, sans affadir la culture kanake, passer d'un seuil géographique délimité par l'insularité vers un autre seuil, qui est celui de la dimension universelle ? »⁹⁹ Pourtant, cette parole tente de s'ouvrir à d'autres peuples que ceux de leurs îles, à un autre lectorat, dans cette quête de l'universel. Cette ouverture progressive, « extra-tribale », puis « extra-territoriale »¹⁰⁰ cherche à atteindre un public plus large. On peut ainsi noter la participation de Déwé Görödé et Chantal Spitz au salon du livre insulaire d'Ouessant, une autre île, en Bretagne, et au Festival « Étonnants voyageurs » présidé par Michel Le Bris, qui a lieu tous les ans à Saint-Malo. Il reste que passer du local à l'universel n'est pas toujours simple, surtout lorsqu'on choisit d'écrire dans la « langue de domination »¹⁰¹ :

Comment passer du local à l'universalité, sans tomber dans le piège de la scolastique qui

⁹⁷ « Described from the inside with passion, they become political message the parti pris of the affirmation of ethnic groups and a relative absence of mixing in a country where the « régime de l'indigénat » that imposed a virtual semi-apartheid was not abolished until 1946. » *Ibid.*, p. 165.

⁹⁸ Virginie SOULA, *op. cit.*, p. 171.

⁹⁹ Hamid MOKADDEM, « L'Écriture kanake contemporaine », CORAIL, L'Harmattan, 1998, p. 189.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ L'expression est de Nicolas KURTOVITCH, qui l'a prononcée dans une conférence publiée dans la revue des écrivains de Nouvelle-Calédonie intitulée « Écrire en Pays dominé lorsque sa culture, sa langue, sont les outils de la domination ».

géométrise toute différence culturelle dans des transcendants ou des catégories universitaires, comme celles des concepts scolaires passe-partout de « francophonie », d' « occidentalisation », et d' « acculturation » ?¹⁰²

C'est peut-être dans le concept de transgression que se trouve la réponse.

3) Présentation de la notion de transgression

Il s'agit bien de deux femmes très engagées, toutes les deux indépendantistes. Elles habitent en Océanie, et sont très préoccupées de l'avenir de leurs pays, qui pour elles, restent colonisés. Leur écriture est l'expression d'une souffrance liée au colonialisme. Malgré cela, elles ont choisi d'écrire en français, mais en transgressant ses codes, ses normes. Ce sont donc des modes d'expression polémiques à l'égard de l'ordre sous toutes ses formes : la notion de transgression est centrale dans leur œuvre, c'est pourquoi, il nous faut la définir.

a) Étymologie

Donner une définition du terme « transgression » n'est pas chose facile. Roger Dorey affirme dans son introduction intitulée « Penser la transgression » :

Tâche délicate, malaisée, impossible peut-être. On est tenté de dire qu'un interdit pèse sur toute réflexion portant sur la transgression.(...)La transgression parle ailleurs et différemment ; je dirais même qu'elle nous agit plus que nous la comprenons, c'est peut-être la raison pour laquelle son être véritable semble échapper à toute saisie conceptuelle. ¹⁰³

Cet « interdit » qui pèse sur la notion de transgression montre que c'est une notion qui interroge et qui dérange.

De plus, c'est un terme peu utilisé dans les textes littéraires et dans les énoncés oraux, comme l'affirme Berthille Pallaud, directrice de recherche au CNRS :

[La fréquence des termes *transgression*, *transgresser*] dans un recueil de corpus de français parlé (de 70 000 mots environ ; soit 60 heures de conversation)¹⁰⁴ est très rare. Seules deux occurrences de *transgresser* (le terme de *transgression* est absent) ont été relevées et cela, dans le même entretien enregistré. ¹⁰⁵

Le substantif « transgression », tout comme celui de « normes », se trouve peu fréquemment dans les dictionnaires de linguistique¹⁰⁶. On utilise davantage les notions de « variation » ou « variantes », qui se fondent sur l'écart plutôt que le dépassement d'une limite ou la

¹⁰² *Op. cit.*, p. 189.

¹⁰³ Roger DOREY, « Introduction : penser la transgression », in *L'Interdit et la transgression*, Ouvrage collectif sous la direction de Roger Dorey, Paris, Dunod, coll. *Inconscient et culture*, 1983.

¹⁰⁴ « Depuis 30 ans, le Groupe Aixois de Recherche en Syntaxe, à l'Université de Provence, établit des corpus de français parlé sur la base de transcriptions d'enregistrements de locuteurs, en situation « naturelle ». Ces recueils constituent de véritables ressources langagières pour diverses études linguistiques. » (Note de l'auteur).

¹⁰⁵ Berthille PALLAUD, *Marges linguistiques*, N°8, Novembre 2004, M.L.M.S. Éditeur, p. 76.

¹⁰⁶ Par exemple, Dubois [et al.] 1973, 1994 ; Ducrot et Schaeffer J.M., 1995.

transgression d'une règle. De même, dans le domaine de la psychanalyse, son utilisation est toute récente, comme nous le montre la consultation des dictionnaires de psychanalyse. Ainsi, Berthille Pallaud note ceci :

Il était absent du *Vocabulaire de la Psychanalyse* de Laplanche et Pontalis (1967). On ne le trouve que tout récemment dans le *Dictionnaire international de psychanalyse* d'Alain de Mijolla (2002) : « La transgression est une notion qui vient de l'ethnologie (science qui inspira Freud) ; sa définition se fait négativement par opposition à « tabou » (terme emprunté à la langue polynésienne), à *interdit*, à *loi* ». ¹⁰⁷

Le terme de « transgression » vient du latin *transgressus* issu du verbe *transgredior*. Selon le dictionnaire *Gaffiot*, on peut comprendre ce terme de plusieurs façons : le préfixe « trans » signifie « à travers, au-delà, par-delà, par-dessus, de l'autre côté », et la racine « gradior » veut dire « marcher, s'avancer, parcourir ». Cela donne le premier sens du verbe *transgredior* : 1° « passer de l'autre côté, traverser, passer d'une chose à une autre » (en verbe intransitif) ; ce qui conduit au sens figuré suivant : « passer d'une chose à une autre »¹⁰⁸ ; « passer de la vilenie aux méfaits ». Le deuxième sens donné par le *Gaffiot* est le suivant : 2° « franchir, dépasser, parcourir d'un bout à l'autre, exposer complètement », au sens figuré « surpasser, dépasser, excéder » puis « exposer complètement ». Le dernier sens est : « passer sous silence, omettre ». En rhétorique, transgression renvoie aussi à l'hyperbate, qui est une figure de style qui consiste à séparer deux mots normalement assemblés en intercalant un ou plusieurs autres mots ; c'est le fait de prolonger la phrase, par ajout d'un élément qui se trouve ainsi déplacé. L'hyperbate est souvent une forme de mise en relief de mots, rejetés en fin de phrase, comme des adjectifs placés ainsi en dislocation. Le *Gaffiot* cite Cicéron par exemple dans *De Oratore*¹⁰⁹. Le substantif apporte donc un sens supplémentaire qui est celui de « déplacement de mots, d'hyperbate; de transition (dans un discours) ».

Transgressus (participe passé) veut également signifier « traversée, passage ». Tout cela renvoie à l'idée de « passer outre ». Enfin, dès le III^e siècle, la *transgressio* signifie également dans le latin chrétien « violation, péché, faute » : c'est la transgression, donc la violation des lois de l'Église (la transgression d'Adam et d'Ève). Ce terme est attesté dès 1175 en français et apparaît dans des chroniques officielles. Il est lié à la notion de culpabilité : « Situation d'une personne coupable ou tenue pour coupable, ou qui se sent à tort ou à raison coupable d'avoir transgressé une règle. »

¹⁰⁷ Berthille PALLAUD, *Marges linguistiques*, N°8, Novembre 2004, M.L.M.S. Éditeur, p. 77.

¹⁰⁸ *Ab indecoris ad infesta*

¹⁰⁹ CICÉRON, *De Oratore*, 3, 207.

b) Définition actuelle

Au XX^e siècle, la transgression est ainsi définie : « action d'enfreindre un ordre, une loi, une obligation ». Cela renvoie au non-respect des lois, des règles. La transgression pose l'existence de limites, parce qu'elle fait apparaître la norme comme norme. Le mot émane de mon questionnement. On notera que la transgression se distingue de la faute, qui est l'acte de refuser une limite fixant l'appartenance à une communauté humaine, et du péché, qui est une distance religieuse face au divin. Toutefois, la transgression reste liée à la sphère du négatif, puisqu'en religion, les transgressions de l'interdit portent sur l'inceste ou le meurtre, et font que l'homme régresse en-deçà de l'humain

Dans un autre domaine, c'est la géologie qui s'est également approprié ce terme dès 1903, dans le sens de « l'envahissement d'un continent par la mer, dû à l'affaissement des terres émergées ou à une élévation générale du niveau des mers (ou des deux effets cumulés). » Le terme acquiert alors un sens mélioratif, dans ce mouvement en avant de la mer qui franchit la limite du continent. En géologie, ce qui prédomine donc, c'est la notion d'empiéter sur quelque chose et donc de progresser vers.

Ainsi, on peut constater que la transgression est surtout interprétée dans un sens négatif : on franchit des limites, ce qui nous rend coupable ; c'est une notion subversive. Toutefois, la géologie lui apporte un sens positif : la transgression permet dans une certaine mesure une progression. Peut-on alors la penser en dehors de son espace éthique ?

c) La littérature comme transgression

Édouard Glissant, dans son œuvre *Poétique de la Relation*, déclare :

Pendant une période historique de plus de deux siècles, l'identité affirmée des peuples devra se gagner contre les processus d'identification ou de néantisation déclenchés par ces envahisseurs. Si la nation en Occident est d'abord un « contraire », l'identité pour les peuples colonisés sera en premier lieu un « opposé à », c'est-à-dire au principe une limitation. Le vrai travail de la décolonisation aura été d'outrepasser cette limite.¹¹⁰

L'expression finale de cet auteur sera à l'origine de cette étude : « outrepasser cette limite ». Autrement dit, les littératures postcoloniales transgressent les limites imposées par les « envahisseurs ». En effet, la transgression des interdits est partout dans ces littératures. Pour autant, la notion de transgression ne concerne que la subversion littéraire, et non la transgression sociale: « il conviendra de distinguer autant que possible la violence qui n'apporte que le malheur, de la subversion littéraire et artistique qui décape les apparences et

¹¹⁰ Édouard GLISSANT, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990, p. 29.

constitue une voie vers d'âpres vérités »¹¹¹, précise Dominique Jouve.

Cependant, cette transgression ne se confine pas au milieu des écrivains : elle est également portée par des instances culturelles. On note ainsi des revues ayant permis la publication d'auteurs « subversifs », comme la revue *Litterama'ohi*, en Polynésie. Comme nous l'avons vu, ce mot créé pour l'occasion, signifie à la fois l'affirmation de l'identité polynésienne et l'ouverture sur le monde littéraire. Cette revue permet d'éditer de nombreux auteurs autochtones, ayant souvent un discours subversif par rapport aux lois, aux codes et aux normes. De même, en Nouvelle-Calédonie, différentes revues, parfois éphémères, ont vu le jour, dans lesquelles littérature et politique se confondent. On peut citer les revues nouméennes *Le Lézard* ou *le Flamboyant imaginaire*, qui a, entre autres, édité des textes de Déwé Görödé, entre 1989 et 1991. La littérature se réapproprie une fonction sociale. Elle configure les questions sur la société.

Pourtant, si l'écriture a un lien profond avec l'histoire qui l'a nourrie, il ne s'agit pas d'écrire un grand récit de la nation. Cette écriture relève davantage les obstacles à l'unité nationale :

La particularité de leurs œuvres est que, sans être cosmopolites, elles ne sont pas non plus pleinement nationales dans la mesure où elles mettent en cause les notions de frontières, d'identités, d'appartenance.¹¹²

La notion de transgression sera donc centrale dans ces écrits.

Ainsi, au terme de cette présentation, nous postulons que c'est par l'intériorisation de l'histoire coloniale que l'on reconnaît une œuvre postcoloniale. Ce que les œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz ont en commun, est qu'elles ont acquis leur forme actuelle en émergeant d'une histoire coloniale. Elles s'affirment en mettant au premier plan leur tension avec le pouvoir impérialiste, et elles soulignent leurs divergences. Cette étude s'appuiera donc sur les *Postcolonial Studies*, pour s'intéresser à ce que ces œuvres ont de plus singulier tout en mettant au jour des stratégies d'écriture comparables.

La notion de transgression guidera notre analyse : comment ces auteures transgressent-elles les normes ? Comment l'écriture peut-elle être l'expression de leur révolte et de leur violence ?

¹¹¹ Dominique JOUVE, « Transgressions politiques et discursives, subversion du genre », communication personnelle.

¹¹² Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, éd. Le Manuscrit, 2011, p. 52.

En quoi la langue est-elle l'instrument de cette subversion ?

Pour comprendre ces œuvres, nous avons besoin de tenir compte des situations post-coloniales dans lesquelles elles se trouvent prises. La mémoire de ces auteures est affectée par le passé colonial, et reste la clé d'une juste interprétation : ce sera l'objet de notre première partie.

Apparaîtra alors un mode d'écriture spécifique et polémique à l'égard de l'ordre sous toutes ses formes : nous verrons que le « trauma colonial », notion empruntée à Patrick Sultan, est au centre de ces œuvres dans une deuxième partie. Car « si la notion de legs colonial n'est pas univoque », cependant « la mémoire coloniale configure largement les représentations », écrit-il¹¹³.

Enfin, nous explorerons le sens et la valeur esthétique de ces créations ; si elles ont été marquées par l'histoire coloniale, elles sont surtout l'expression d'une nouvelle réalité où la reconquête de la parole est centrale. Nous chercherons à dépasser les analyses de Patrick Sultan, pour mieux affirmer l'originalité de ces œuvres.

¹¹³ *Ibid.*, p. 54.

PREMIÈRE PARTIE : L'ÉCRITURE POSTCOLONIALE ET MARGINALE DE DEUX FEMMES.

Ce qui explique que deux auteures comme Déwé Görödé et Chantal Spitz appartiennent toutes deux à la littérature postcoloniale est une souffrance qui plonge ses racines dans le passé. Leur production littéraire va interroger ce passé, en refusant la culture française. Comme d'autres littératures, un de leurs enjeux sera alors de contester la version de l'histoire produite par les Occidentaux.

Les analyses de Patrick Sultan, dans son dernier livre *La Scène littéraire postcoloniale*, ouvrent des perspectives intéressantes dans le cas des littératures océaniques auxquelles nos deux auteures appartiennent. Même si les œuvres sont différentes, pour les comprendre, on ne peut faire abstraction de leur passé colonial. Il n'y aura pas forcément d'unité entre les œuvres, mais ces écrivains développent des préoccupations similaires.

Jean-Marc Moura souligne également la position de ces littératures, qui se placent « en situation de périphérie » par rapport au champ littéraire métropolitain ou européen et pour lesquelles on observe « l'absence d'un champ littéraire autochtone conséquent »¹¹⁴. Ces littératures non-conformistes sont en marge d'une « capitale littéraire donc universelle »¹¹⁵. Elles se placent en effet loin du centre, loin de la métropole, dans une « périphérie incertaine »¹¹⁶, où l'on doit lutter pour pouvoir exister. Ainsi, on remarque que c'est souvent à un statut d'exil ou d'errance que sont assignés ces écrivains « *bâtards de l'empire* »¹¹⁷. C'est pourquoi on parlera de l'écriture marginale de ces deux femmes.

Tout d'abord, nous allons interroger leur statut d'écrivain en marge de la littérature occidentale traditionnelle. Puis, nous montrerons que, dans ce refus des valeurs occidentales, elles critiquent une certaine vision de la société moderne, par opposition à la société traditionnelle. Apparaît alors ici le rôle de l'écrivain, qui est de chercher une singularité qui va nous toucher, à travers les mots français.

¹¹⁴ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF 1999, p. 51.

¹¹⁵ Patrick Sultan cite P. Casanova, dans *La République mondiale des Lettres*, éditions Le Seuil, 1999.

¹¹⁶ *Op. cit.*

¹¹⁷ N. FARAH, « L'Intranquillité de la langue », in M.C. Smouths, *La Situation postcoloniale : Les Postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2007, p. 122.

1) LA DISTANCE PRISE AVEC LA CULTURE FRANCAISE

a) Portrait de deux écrivaines postcoloniales.

Le sens du collectif mais une écriture très personnelle:

Comme le soulignent les articles des *Postcolonial Studies*, le roman postcolonial serait, selon le sens étymologique, « all-égorie » dans laquelle le destin d'un individu (sphère privée) exprime celui de toute la société (sphère publique) à laquelle il se rattache¹¹⁸. Patrick Sultan affirme que ce « rapport à la nation, ou plus largement à la collectivité (au peuple ou quelque nom qu'on lui donne) susceptible de former une nation, apparaît comme une constante, un trait fondamental des œuvres postcoloniales. »¹¹⁹ Il faut donc, quand le lecteur occidental lit ces auteurs, qu'il accepte de se détacher de sa propre culture. « Là résiderait [l']erreur de lecture et la source d'un malentendu culturel car le roman postcolonial particulièrement [...] se construit comme la parole conjuguée, indissociable, du « je » de l'artiste et du « nous » national avec lequel il fait corps. Par sa voix, ou mieux, dans sa voix, c'est la nation tout entière qu'on entend ; quand il écrit, la nation se dit. »¹²⁰, déclare Patrick Sultan, qui met en garde le lecteur occidental contre toute erreur d'interprétation. Là où ce dernier voudrait retrouver la trace d'une « subjectivité unique », d'une « monade créatrice », il ne pourra que constater la présence d'une voix plurielle. Il est donc impossible d'étudier les œuvres postcoloniales, sans rappeler l'intrication du particulier et du collectif, du privé et du public, comme le constate Jean-Marc Moura : « il s'agit d'un « moi pluriel, formé par le dialogue permanent entre l' « individu ethnique » (*ethnic self*) et la culture dominante. »¹²¹. Autrement dit, le « je » de l'auteur peut être assimilé au « nous » ou au « vous », car les frontières entre les personnes semblent disparaître : « la frontière entre expression personnelle et expression collective perd de son intérêt pour beaucoup d'écrivains « émergents » contemporains¹²² », affirme Sylvie André.

Le « je » de l'auteur n'est pas isolé : il le relie au monde. C'est ce que déclare également Jean-Marc Moura, lorsqu'il affirme que l'œuvre littéraire postcoloniale est encore plus qu'une autre reliée au monde, et fortement ancrée dans l'histoire :

L'auteur postcolonial a, de façon presque obligée, une conception forte de la littérature dans

¹¹⁸ I. SZEMAN, cité par Patrick Sultan, « Who's Afraid of National Allegory ? Jameson, literary criticism, globalization », *The South Atlantic Quarterly*, 100, Été 2001, p. 69.

¹¹⁹ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, *L'Esprit des Lettres*, éditions Le Manuscrit, 2011, p.83.

¹²⁰ *Ibid.*, p.82.

¹²¹ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF 1999, p. 166.

¹²² Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud. Penser la continuité*, *op. cit.*, p. 280.

l'histoire, de ce qu'elle peut pour et dans la culture, de ce dont elle est capable pour les relations interculturelles. C'est pourquoi l'on peut parler de conscience culturelle. ¹²³

Pour Édouard Glissant, il s'agit d'une « poétique de la Relation » : le « je » de l'écrivain est en relation avec ce qui l'entoure ; il s'ouvre aux autres, dans une écriture qui met en valeur les contacts entre les cultures. Ainsi, Glissant affirme : « [l]e 'Je est un autre » de Rimbaud est historiquement littéral. Une sorte de 'conscience de la conscience' nous ouvre malgré nous et fait de chacun l'acteur troublé de la poétique de la Relation ¹²⁴». Il s'appuie sur sa région, la Caraïbe, pour montrer que ce lieu représente un espace de rencontres, de partages, et de passages. Il oppose cette mer avec la mer Méditerranée, qui est une mer intérieure, fermée, entourée de terres. Les notions de créolisation, de métissage sont donc primordiales pour comprendre l'importance des rencontres, de la Relation dans ces littératures postcoloniales. Michel Le Bris et Jean Rouaud entre autres s'inspireront beaucoup de Glissant, auteur du *Traité du Tout-Monde*, pour proclamer la naissance d'une « littérature-monde », avec quarante-deux autres auteurs.

En Océanie, Déwé Görödé et Chantal Spitz semblent puiser leur inspiration dans les souffrances endurées par leur peuple. Dans de nombreux livres de nos deux auteures océaniennes, par exemple dans le dernier roman de Déwé Görödé, la vie de chacun est liée au groupe, notamment aux liens de parenté, si complexes à comprendre pour un Occidental. Le roman *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « no more baby »* illustre dans le choix de nombreux personnages ayant tous un lien de parenté, et dont certains sont éponymes (*dépinè* en langue *paicî*) : il existe trois Tâdo, la tante, la nièce, et la petite nièce. C'est une volonté de la part de l'auteure qui d'ailleurs affirme : « il est toujours hasardeux de vouloir développer une part d'individualité dans la microsociété insulaire où l'on n'existe qu'en termes de rapport parental avec l'autre. »¹²⁵ Ainsi, l'individu n'existe que dans un groupe, où chacun connaît par cœur son arbre généalogique dès le plus jeune âge.

Parallèlement à cela, et même s'il n'existe dans leurs œuvres aucun pacte autobiographique au sens de Philippe Lejeune, de nombreux écrits sont fortement imprégnés de la personnalité et du vécu de ces auteures.

Ces deux femmes s'appuient donc sur la réalité sociale et politique de leurs îles respectives : Chantal Spitz choisit comme cadre de son premier roman une île haute polynésienne,

¹²³ *Op. cit.*, p. 55.

¹²⁴ Édouard GLISSANT, *Poétique de la Relation*, éd. Gallimard, 1990, p. 39.

¹²⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 127.

« Ruahine », qui fait penser à Huahine, l'île où elle habite ; de même Déwé Görödé évoque la Nouvelle-Calédonie dans ses nouvelles comme *L'Agenda*, ou dans son dernier livre. De plus, Chantal Spitz dédicace son premier roman « à Emily-Emere, [sa] mère », et remercie à la fin du livre « chaque personnage d'avoir existé¹²⁶ ». De même, Déwé Görödé dédicace son roman *L'Épave* à « Éva, Maria, Lila, Léna et tant d'autres » et à « Tom et Léna », qui sont les prénoms des personnages du livre. Tout cela nous mène sur la piste de l'écriture autobiographique. De même, on remarque la présence de la première personne dans leurs écrits. Dans son dernier roman, *Elles, Terre d'enfance, roman à deux encres*, Chantal Spitz commence par déclarer ceci : « Longtemps mes mémoires sont restées vierges¹²⁷ » ; tandis que Déwé Görödé semble tenir un journal intime lorsqu'elle écrit son roman *Graines de Pin colonnaire* (« Un peu plus tard je m'endors sur un petit cri de margouillat dans la maison. »¹²⁸). De même, cette dernière affirme : « C'est moi qui dit *L'Épave* »¹²⁹. L'utilisation du pronom « je » permet à l'auteure d'évoquer l'intimité des personnages féminins, en évitant la distance introduite implicitement par le pronom « elle », ainsi que Dominique Jouve l'a suggéré dans son article « Corps meurtris, femmes blessées » :

Graines de pin colonnaire, roman publié en 2009, met en scène plusieurs voix féminines dont le centre est aussi une femme, la narratrice. Plusieurs « je » tournent ainsi dans le livre, comme si l'auteure refusait de dire « elle » avec toute la distance que suppose le pronom personnel de troisième personne.¹³⁰

Chantal Spitz, comme d'autres auteurs, refuse toutefois que l'on voie ses romans comme des écrits autobiographiques : « Ce n'est pas une auto-biographie »¹³¹, déclare-t-elle à propos de son roman, *L'Île des Rêves écrasés*. De même, Déwé Görödé refuse qu'on considère son œuvre comme une autobiographie : « Il y a beaucoup de gens qui, parce que j'utilise le 'je' dans certaines nouvelles, croient que je parle de moi. Beaucoup confondent et ne perçoivent pas la distanciation »¹³². Nous rejoignons alors la réflexion de Philippe Forrest, qui cite Kierkegaard : « Personne, personne n'ose dire je ! Mais lorsque la première condition absolue de la vérité est la personnalité, comment la vérité peut-elle trouver son compte à cette ventriloquerie ! »¹³³ Ce critique insiste sur le fait que toute littérature, dans sa recherche du vrai, de la vérité, amène inévitablement la présence d'une première personne, sans laquelle

¹²⁶ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, éd. Au Vent des îles, 2007, p. 203.

¹²⁷ Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'enfance, roman à deux encres*, éd. Au Vent des Îles, 2011, p. 11.

¹²⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de Pin colonnaire*, éd. Madrépores, 2009, p. 23.

¹²⁹ Déwé GÖRÖDÉ : « Une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles », propos recueillis par Veronica Ntoumos, in *Dialogues francophones*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2011, p. 216.

¹³⁰ Dominique JOUVE, « Corps meurtris, femmes blessées », in *Sexe, genre, identité : approches pluridisciplinaires : Occident, Océanie, océan Indien, monde arabe* ; éd. L'Harmattan, 2013, p. 110.

¹³¹ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, éd. Te Ité, 2006, p.18.

¹³² Déwé GÖRÖDÉ, entretiens, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, Hamid Mokaddem, éditions expression, 2007, p. 46.

¹³³ Philippe FORREST, « Je et Moi : avant-propos », La NRF, 2012, p. 7.

rien ne s'écrit : cette « exigence (...) impose que, d'une manière ou d'une autre, ce soit à la première personne du singulier que tout texte s'écrive. »¹³⁴ Ainsi, le « je » de l'auteur, « donne accès au monde et rend possible son exploration dans ses dimensions multiples : personnelles et psychologiques, bien sûr, mais également collectives, historiques, sociales et politiques. « Je » devient alors un « outil de véridiction » », affirme-t-il encore¹³⁵.

La subjectivité est un concept très complexe dans les cultures des peuples du Pacifique, auxquelles ces deux auteurs appartiennent. Il faut savoir que la notion de personne et donc d'écrivain dans la culture kanak par exemple, est bien plus difficile à définir qu'en Occident¹³⁶. Dans les écrits de Déwé Görödé et de Chantal Spitz, la parole individuelle, le « je » de l'écrivain se mêle à la parole collective, au « nous » du peuple, sans qu'on puisse les distinguer. L'écrivain se rattache toujours à une collectivité : « l'œuvre met en mots ce qui vient de soi et se propose aux autres, rendant obsolètes les frontières du vrai et du faux, de la subjectivité et de la communauté »¹³⁷.

L'inadéquation avec la France : une large problématique historico-culturelle.

L'écrivain postcolonial est certes un écrivain anticolonial, mais il est également celui qui s'oppose à l'« État-nation », comme l'affirme Patrick Sultan :

Leur inadéquation (ou leur difficile adéquation) avec la forme de la nation moderne – forme pourtant fédératrice qui rassemble, identifie, réunit – n'est pas le seul résultat d'une décision individuelle. Elle prend sa source dans un fait politico-culturel qui affecte la plupart des pays colonisés et pèse sur leur devenir...¹³⁸

Autrement dit, les auteurs postcoloniaux ont en commun de ne pas vouloir correspondre avec leur nation, en l'occurrence pour nos auteurs avec la nation française. Ce terme d'« État-nation », employé par Patrick Sultan, renvoie aux états qui ont colonisé d'autres pays, les états

¹³⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁵ Philippe FORREST, « Je et Moi : avant-propos », La NRF, 2012, p. 16.

¹³⁶ Selon l'anthropologue Patrice Godin, qui fait référence à Maurice Leenhardt, la personne est conçue dans la société kanak comme fractale, divisible, constituée de morceaux, et non comme une entité comme nous l'entendons d'ordinaire. Dès la conception, la personne est enracinée dans un système très complexe de relations sociales, mais également dans une cosmologie, car les esprits jouent aussi un rôle primordial. Ce système, proche du néo-platonisme de Plotin, même si ce rapprochement est paradoxal, montre que la notion d'individu n'existe pas comme nous l'entendons dans nos sociétés occidentales. Ainsi, dans la culture kanak, les animaux, la terre ou même les esprits peuvent être décrits comme des personnes. De même, pour Plotin, toute force active, dans la nature, a une âme. Émile Bréhier parle d'un « vitalisme intempérant », qui permet à Plotin de faire rentrer chaque être dans le grand courant de la vie universelle. Car pour Plotin, « tout se passe dans l'univers comme en un animal où l'on peut, grâce à l'unité de son principe, connaître une partie d'après une autre ». Plotin déclare que, dans la mesure où la vie de l'âme s'élève jusqu'à l'unité de son principe, « il se produit une pénétration de plus en plus intime des termes les uns avec les autres. » En effet, dans le néo-platonisme, on retrouve le problème de l'articulation de l'Un au multiple.

¹³⁷ Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*

¹³⁸ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, L'Esprit des Lettres*, éditions Le Manuscrit, 2011, p.78.

européens en ce qui concerne cette étude. « L'état-nation est une importation européenne et la greffe ne s'est pas accomplie sans susciter quelque rejet. »¹³⁹ Le terme « greffe » employé dans cette phrase montre bien la violence de cette opération « chirurgicale » : il s'agit d'opérer une greffe sur un homme, donc de transférer sur un individu une partie extérieure à lui-même. La greffe suppose que le contact avec l'Occident apporte une amélioration. Or ici, la greffe se passe mal, puisque l'homme rejette cette dernière. L'écrivain postcolonial est celui qui rejette la nation qui l'a colonisé. L'auteur souligne bien que ce rejet ou cette inadéquation avec l'état-nation n'est pas le fruit d'une décision individuelle, mais elle est collective, et trouve sa source dans le passé colonial, un fait historique.

De fait, le lien de la littérature à l'histoire, ou de la fiction à l'histoire, est clairement identifié dans de nombreux livres de littérature postcoloniale. Comme l'a écrit Stéphanie Vigier, il faut d'abord préciser ce que l'on entend par « histoire » :

il s'agit aussi bien de l'histoire de périodes éloignées et étendues dans le temps que d'une histoire « du temps présent » à la manière de Balzac. Ce qui définit l'histoire ici, c'est moins la situation du cadre et des événements dans le passé que la signification collective, sociale et politique qui leur est attribuée.¹⁴⁰

L'histoire peut concerner l'époque contemporaine ou plus ancienne, mais il ne faudra pas s'attendre à ce que les épisodes historiques soient tous explicitement évoqués, à l'aide de dates précises. Ce qui compte, c'est l'impact de cette histoire sur les personnages et le sens qu'ils lui attribuent. Paul Ricœur, sur lequel s'appuie Stéphanie Vigier, souligne dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, l'importance de la problématique de la trace, c'est-à-dire de l'empreinte laissée par le passé sur une personne¹⁴¹. La problématique de la trace renvoie à l'irréductibilité de la persistance du passé en même temps qu'à la complexité de sa manifestation¹⁴². Ainsi, le cadre ne sera pas forcément réaliste, mais on pourra retrouver des traces du passé reconstruit chez les personnages décrits, non seulement dans les nouvelles et romans, mais également dans les œuvres poétiques. Ce passé peut donc se manifester implicitement, et ce sera au lecteur de retrouver les références à l'histoire. Cette notion de « trace » est explorée également par Patrick Chamoiseau dans son livre *Guyane : Trace-mémoire du bagne*. Ce dernier s'inspire d'Édouard Glissant, qui affirmait dans *Discours antillais* : « Notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par en dessous. C'est tout histoire. »¹⁴³

Comme l'affirme Patrick Sultan : « L'Histoire a, dans les littératures postcoloniales, la figure

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé, Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanienne contemporaine*, collection Francophonies, Pulim, p. 38.

¹⁴¹ Paul RICOEUR, « L'effet de réel », *Littérature et Réalité*, Seuil, Paris, 1982, p.81-90.

¹⁴² *Ibid.*, p. 16-18.

¹⁴³ Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, éd. Du Seuil, 1981, cité par Patrick CHAMOISEAU, Jean BARNABÉ et Raphaël CONFIAANT dans leur ouvrage collectif *Éloge de la Créolité*, éd. Gallimard, 1993, p. 63.

du malheur »¹⁴⁴. Certains épisodes historiques sont donc explicitement évoqués chez Déwé Görödé, alors que d'autres ne sont que faiblement contextualisés et se rapportent implicitement à l'histoire. L'histoire coloniale peut apparaître de manière explicite comme dans ce poème intitulé « À la Tribu », rédigé dans les années 1970-72, bien avant que l'Accord de Nouméa ne reconnaisse en 1998 les zones d'ombre de la colonisation. L'écrivaine décrit dans ce texte les visites des soldats français et d'autres représentants de l'ordre dans sa tribu, à Ponérihouen. Aucune date n'est évoquée, mais le registre est polémique : elle dénonce explicitement le comportement de ces hommes qui « traversent la tribu nous montrent un film/couchent avec filles et femmes/ Ces jours-là la tribu est envahie ¹⁴⁵ ». On observe précisément ici le rejet de l'institution qui symbolise l'État-nation. D'ailleurs, le poème commence par ce premier vers : « À la tribu je suis chez moi » et se termine par le même vers, suivi de la conjonction de coordination « MAIS » mise en majuscules et suivie de points de suspension. Car d'autres « hôtes » indésirables suivent les soldats dans cette visite de la tribu : « le gouverneur entouré de gendarmes », puis « le gouverneur et sa suite » pour finir par « les forces de l'ordre ». Déwé Görödé décrit avec ironie le fait qu'on demande aux habitants de crier à pleins poumons « Vive la France » et d'agiter « des petits drapeaux tricolores ». Mais la population reste docile, et accepte même de préparer les « bougnas », de « faire la coutume », et de danser « le *pilu* des ancêtres » : la culture kanak semble ici folklorisée. L'auteure montre une population soumise à l'impérialisme français, qui se plie sans broncher aux demandes des visiteurs (« se taire quand [le gouverneur] parle/ applaudir quand il a parlé »). La dernière strophe rappelle au lecteur que, selon Déwé Görödé, la Nouvelle-Calédonie est encore sous le joug du colonialisme français :

« Quand les forces de l'ordre sont à la tribu
 nous ne leur disons pas
 « Vous êtes chez nous »
 ce sont elles qui nous hurlent
 « Nous sommes chez nous »
 « Ici c'est la France » »¹⁴⁶.

Le poème se situe dans la deuxième partie du recueil appelée « Réserves océaniques », qui fait une référence directe aux Kanak, parqués dans des « réserves ». Ce poème est donc largement polémique, et la critique explicite.

Mais ces références à la colonisation peuvent être également implicites, car la présence de l'histoire peut aussi correspondre au sentiment plus ou moins diffus de l'inadéquation ou du malaise de l'auteure vis à vis de la nation française. Ainsi, dans la poésie de Déwé Görödé, le

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 141.

¹⁴⁵ Déwé GÖRÖDÉ, « À la Tribu », *Sous les Cendres des conqués*, édition Edipop, p. 33.

¹⁴⁶ *Ibid.*

traitement du vers est généralement très court. Il porte la marque d'une parole mutilée, au sens où la parole ne réussit qu'à affirmer peu de mots dans le silence des pays. De même, ses récits contiennent la trace de l'histoire coloniale, comme l'a montré Stéphanie Vigier. Elle analyse une nouvelle de Déwé Görödé intitulée « La Saison des pommes kanakes », tirée du recueil de nouvelles *Utê Mûrûnû*. Dans cette nouvelle, « la référence à l'histoire est oblique. L'histoire coloniale n'en est absente qu'en apparence : elle est représentée à travers ses effets sur le monde kanak et dans des marques qui jalonnent son espace »¹⁴⁷. L'allusion à l'histoire coloniale de la Nouvelle-Calédonie n'apparaît pas explicitement au lecteur : à lui de reconnaître ces « marques » ou ces traces. Ainsi, dans cette nouvelle, le narrateur et sa famille se dirigent vers des cases de la tribu, pour faire une demande en mariage. On peut alors lire ceci :

Peu de temps après avoir quitté la grand-mère, nous délaissâmes la plage pour bifurquer vers un étroit sentier longeant les fils barbelés clôturant une immense cocoteraie de colon où paissaient tranquillement quelques vaches bien grasses en compagnie d'un taureau qui me donna la chair de poule.¹⁴⁸

Dans cette phrase, la marque ou la trace de l'histoire coloniale apparaît derrière l'allusion aux barbelés : ils rappellent ici la situation coloniale. On trouve également cette image dans l'incipit d'*Utê Mûrûnû*, où le personnage Dui Nâtê fixe des barbelés sur la propriété privée de « popwaalé », c'est-à-dire celle d'un « Blanc » (comme l'indiquent les notes de traduction à la fin du livre). Les barbelés sont symboliques : ils renvoient au travail forcé des Kanak et au code de l'Indigénat. D'ailleurs, on les retrouve dans de nombreuses œuvres de Görödé, comme par exemple dans quelques poèmes du recueil *Sous les Cendres des Conques*. Les barbelés symbolisent la frontière entre les « popwaalé » et les Kanak, avec des connotations de guerre, de violence, et de danger. L'auteure précise que l'homme qui les fixait autour de la propriété du « popwaalé » « suait à grosses gouttes » et qu'il « travaillait pour les prestations depuis trois semaines »¹⁴⁹. Stéphanie Vigier y voit le rappel des spoliations foncières qui avaient lieu lors du processus colonial :

Si on peut considérer que le terme « prestation » relève d'un code historique explicite, la clôture en barbelé incarne tout autant le processus colonial de spoliations foncières : elle est l'empreinte affirmée dans le paysage d'une appropriation des terres par les colons qui interdit le passage et entrave la circulation, comme l'a fait le régime de l'Indigénat.¹⁵⁰

Les mêmes procédés de référence explicite ou implicite au passé peuvent être retrouvés dans les livres de Chantal Spitz, et servent à montrer tout autant l'inadéquation avec la nation

¹⁴⁷ Stéphanie VIGIER, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁸ Déwé GÖRÖDÉ « La Saison des pommes kanakes », in *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, Nouméa, 1994, p. 71.

¹⁴⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, Nouméa, 1994, p. 5.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 37.

française. Comme chez Déwé Görödé, cette auteure adopte une position polémique vis-à-vis d'épisodes historiques liés à la colonisation de son territoire. De manière explicite, elle prend la plume dans la revue *Litterama'ohi*, pour dénoncer les violences de la colonisation dans son pays. Dans un article intitulé « Reprendre le cours de notre histoire », elle évoque la façon dont l'histoire de la Polynésie est présentée officiellement, du point de vue du colonisateur, et non du point de vue de la population :

« Parler l'histoire de notre pays impose donc de parler non-histoire puisque traditionnellement les histoires de la colonisation expriment les différents points de vue de la métropole (...) points de vue qui nous ont expulsés non seulement de l'histoire de l'humanité mais aussi de notre propre histoire nous dépossédant de notre existence de notre humanité nous muant en peuple sans histoire. »¹⁵¹

De façon explicite, l'auteure accuse l'État français de vouloir occulter les violences faites à son pays lors de la colonisation. Cette volonté de refaire l'histoire est accompagnée d'une volonté d'effacer des consciences, des mémoires ces épisodes malheureux :

« L'histoire est avant tout un enjeu politique et cet enjeu est d'autant plus important dans les pays occupés qu'il s'agit d'éradiquer les mémoires des temps d'avant l'occupation effacer jusqu'aux noms des femmes et hommes qui auraient pu ensemençer les mémoires et y enfanter le sentiment d'appartenir à une communauté digne et libre »¹⁵².

Dans ce pamphlet, les attaques sont directes : Chantal Spitz ne prend pas de voies détournées pour accuser l'Europe de vouloir réécrire l'histoire, en imposant sa propre vision des événements, et en passant par le biais de l'école républicaine. De plus, le retour à la ligne en milieu de phrase dévoile une écriture transgressive, qui se situe de façon non-orthodoxe. C'est une façon de refuser la répartition traditionnelle en genres. Les références à la colonisation et à ses acteurs sont donc explicites : l'inadéquation avec la nation française est clairement exprimée.

En ce qui concerne les références implicites à la colonisation, nous prendrons l'exemple du roman de Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés*, dans lequel l'auteure choisit « d'exorciser l'aliénation coloniale » dans le choix des personnages. Ainsi, Emere, une jeune métisse qui fait partie d'une classe aisée de la population polynésienne, refuse de se marier à un Français qui lui aurait assuré une bonne situation, et lui préfère Tematua, un jeune autochtone de l'île de Ruahine, qui va lui permettre de redécouvrir sa culture *mā'ohi*. Sylvie André voit dans ce choix une remise en question de la supériorité de la culture occidentale, puisqu'on lui préfère la culture *mā'ohi* :

Une jeune femme demie choisit contre toute attente dans une société où l'aliénation coloniale est encore intériorisée, de partager la vie d'un Polynésien de pure souche qui, s'il n'a pas de culture occidentale, a gardé un lien intact avec sa culture traditionnelle. Ce couple dénonce donc la

¹⁵¹ Chantal SPITZ, *Litterama'ohi*, n°16, juin 2009, p. 63.

¹⁵² *Ibid.*, p. 63.

Dans cet exemple, la distance prise avec la culture française se manifeste dans le choix des personnages.

Déwé Görödé et Chantal Spitz manifestent donc de plusieurs façons le rejet de l'« État nation » : de manière explicite, lorsqu'elles choisissent d'emprunter des genres argumentatifs directs, comme les poèmes ou les aphorismes pour l'une, et les essais pour l'autre ; et de manière implicite, indirecte, lorsqu'elles laissent des *traces* (au sens de Ricoeur) qui rappellent l'empreinte du passé colonial sur les personnes, comme dans leurs nouvelles ou romans.

L'écriture de deux femmes engagées :

Ces deux écrivaines ont pris de la distance avec la culture française, et leur position de contestation les situe en marge de la société dont elles contemplent les travers. Mais loin d'être enfermées dans leur tour d'ivoire, elles sont aussi deux femmes engagées dans la politique de leurs territoires, puisque l'une fait partie du gouvernement de Nouvelle-Calédonie, et l'autre a été conseillère pédagogique au ministère de la culture de Polynésie. Aussi retrouve-t-on une large problématique historico-culturelle dans leurs œuvres, problématique qui est commune aux œuvres postcoloniales. Ces deux femmes n'hésitent pas à adopter une position critique à l'égard des institutions politiques et sociales, mais aussi à l'égard de leurs concitoyens.

Par-delà la mission qu'elles se donnent, c'est-à-dire écrire pleinement leur révolte, loin des discours convenus, ce sont également deux femmes qui choisissent des genres littéraires inhabituels. En effet, il faut pouvoir exprimer cette rage qu'elles ont jusque-là contenue, et pour ce faire, elles choisissent des formes variées, certaines habituellement réservées aux hommes, comme le note Dominique Jouve, à propos du recueil de maximes *Par les Temps qui courent* de Déwé Görödé:

Pour la première fois, une femme, et une femme kanake, ose se servir de ce langage âpre et mâle de la maxime et de l'aphorisme, celui des maîtres grecs, de La Rochefoucauld, de Nietzsche. ¹⁵⁴.

Il est vrai que le genre bref des aphorismes, des maximes ou apophtegmes est d'abord l'apanage des hommes. On peut penser par exemple à Nietzsche et à ses recueils philosophiques comme *Le Gai Savoir* ou *Humain, trop humain*, dans lesquels le philosophe s'attaque « à coups de marteau » à la morale et à la pensée de Socrate. Les aphorismes donnent

¹⁵³ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud. Penser la continuité*, éd. L'Harmattan, 2008, p.

¹⁵⁴ *Op. cit.*

une forme de sommet à la pensée en la réduisant à une ou deux phrases, où l'on rapproche de manière paradoxale tel ou tel mot. Ainsi, dans l'aphorisme suivant : « La mémoire est/ comme le fer/ dans la plaie »¹⁵⁵, Déwé Görödé définit en quelques mots bien choisis ce qu'est la mémoire des colonisés. La mise en page permet de rapprocher deux mots en fin de phrase : « fer » et « plaie », avec des connotations de souffrance et de violence : dans la mémoire se côtoient la souffrance psychique et physique. C'est la mémoire du passé colonial, auquel elle fait si souvent référence, et qui semble hanter tous ces auteurs postcoloniaux. La plaie renvoie au corps qui souffre dans sa chair de toutes les blessures historiques, politiques et sociales, et qui englobe la souffrance spécifique des femmes. C'est là la force de l'aphorisme : faire le lien entre la blessure du corps et de l'âme, en quelques mots très imagés. Déwé Görödé se sert d'expressions toutes faites (« remuer le couteau dans la plaie ») qu'elle « vole » au colonisateur et qu'elle détourne pour s'en servir à ses propres fins.

Chantal Spitz choisit quant à elle le genre des essais dans *Pensées insolentes et inutiles* pour s'attaquer à des hommes, notamment célèbres: sans avoir froid aux yeux, elle s'en prend à de grands écrivains ou artistes comme Diderot, Pierre Loti, ou Paul Gauguin. Ainsi, elle dénonce de manière virulente ce qu'elle perçoit comme des clichés contenus dans le *Mariage de Loti* sur tous les Polynésiens, en particulier sur la femme, la *vahine*, cette femme-enfant occidentalisée par les Européens. Pour elle, il s'agit de dénoncer « tous les racismes qu'on nie qu'on renie qui fourmillent le récit »¹⁵⁶. On note au passage la violence faite également à la langue, dans l'utilisation du verbe *fourmiller* qui, en français est intransitif : la tournure *fourmiller dans le récit* serait grammaticalement plus correcte. Or Chantal Spitz l'ignore avec défi. De même, les virgules ont disparu. Ces écrivaines choisissent donc des genres surprenants, traditionnellement réservés aux hommes et elles les traitent avec liberté.

L'apparition fréquente de personnages marginaux, très souvent des femmes, peut également surprendre le lecteur. Comme l'affirme Jean-Marc Moura, les écrivains postcoloniaux veulent éviter les personnages conventionnels, généralement recrutés par la littérature colonialiste, comme le choix « de personnages exemplaires ou symboliques, [dans une] psychologie convenue, l'absence ou la marginalité de l'histoire d'amour et, plus généralement, de la femme (sauf sous les formes d'une érotisation conventionnelle) »¹⁵⁷. Ainsi, chez Déwé Görödé, les personnages choisis sont pour la plupart des femmes qui résistent, notamment à la domination masculine. Dans son roman, *L'Épave*, qui reste de loin son œuvre la plus déconcertante, les femmes s'opposent à la suprématie des hommes. Leurs rapports se caractérisent par la

¹⁵⁵ Déwé GÖRÖDE, *Par les Temps qui courent*, éd Grains de sable, Nouméa, 1996, p. 11.

¹⁵⁶ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, éd. Te Ite, 2006, p. 76.

¹⁵⁷ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF 1999, p. 66.

violence. Chaque héroïne va, à sa manière, tenter de se plonger dans ses souvenirs enfouis afin de retrouver la part d'elle-même qui a été violentée : « Questionnant le rapport de domination de l'homme sur la femme, du corps sur l'âme, Déwé Görödé nous dévoile à travers une langue crue la réalité des violences sexuelles », déclare Veronica Ntoumos¹⁵⁸, qui cite le passage suivant : « Je devais le suivre car j'étais devenue sa chose . Ou plutôt l'esclave de mes sens. »¹⁵⁹ Comme le note Raylene Ramsay, dans son article intitulé « Figures de l'ogre : possession sexuelle et sadomasochisme dans les littératures d'Océanie et d'ailleurs », on peut s'étonner de la présence parfois dérangement et néanmoins commune aux œuvres postcoloniales de la violence sexuelle. Les personnages féminins tentent de ne pas subir le monde masculin, et sont souvent des femmes qui résistent à leur domination. Parmi ces personnages marginaux, on remarque également qu'il s'agit de femmes militantes, comme Marie-Jo dans *Graines de Pin colonnaire*, qui rapporte dans des lettres adressées à une autre femme Tany, les événements de mai 1968 à Paris. Elle refuse de rentrer en Nouvelle-Calédonie pour le moment, car elle rejette le système colonial : « Et tu vois, Tanyash, déjà, je crois que je ne reviendrai pas non plus de sitôt au pays, car, vraiment, pour moi, « ce bon vieux temps des colonies » de papa, c'est bel et bien fini. »¹⁶⁰ Ces personnages féminins semblent donc incarner la lutte de l'auteure.

De même, le dernier roman de Chantal Spitz rend hommage aux femmes qui ont lutté contre toute forme de domination, notamment aux figures maternelles qui ont bercé son enfance, ce qui d'emblée se perçoit dans le titre : *Elles, Terre d'enfance, roman à deux encres*. L'auteure adresse son livre à ce pronom personnel mis au pluriel :

Elles qui sont parties
Elles qui sont ici
Elles qui m'ont donné vie
Elles qui me donnent vie
Elles à qui je donne vie ¹⁶¹

De même, elle dédicace son premier roman *L'Île des rêves écrasés* à des femmes :

À Toofa, ma grand-mère
à Emily-Emere, ma mère
Femmes d'Amour .

Ces femmes sont celles de son enfance : sa mère, sa tante, sa nourrice... : l'écriture permet de revivre ces souvenirs de jeunesse et de faire vivre l'histoire de ces femmes ignorées, minorées.

Ainsi, de nombreux chapitres portent le nom de celle à laquelle on rend hommage : « La

¹⁵⁸ Veronica NTOUMOS, « Déwé Gorodé : une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles », in *Dialogues francophones*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2011, p. 213.

¹⁵⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, Nouméa, Madrépores, 2007, p. 75.

¹⁶⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de Pin colonnaire*, Madrépores, 2009, p. 149.

¹⁶¹ Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'Enfance, roman à deux encres, op. cit.*, p. 5.

mère » ; « Vārua » ; « 'Aiū » ; « Tatate »... Ce sont également des femmes rebelles, qui ont enfreint des règles, se positionnant en marge de ce que la société leur dicte. On peut penser par exemple au personnage de Céline, qui était une voisine de la narratrice. Au début, alors qu'elles sont toutes jeunes, elles ne peuvent se fréquenter car leurs mères le leur a formellement interdit. Un jour, la narratrice enfreint l'interdiction de se rendre chez elle. Elle découvre alors que son vrai nom n'est pas Céline, mais Fu Yin : « j'entends enfin le nom que sa mère lui donne. Elle n'est pas Céline. Elle est Fu Yin. Chinoise. Et elle parle chinois. »¹⁶² Elle comprend enfin pourquoi elles n'ont pas le droit de se fréquenter :

Sa maman ne voulait pas qu'elle me fréquente
elle avait peur que je lui donne des mauvaises manières
je ne travaillais pas je jouais tout le temps
elle ne voulait pas que Céline prenne des habitudes de Tahitiens paresseux. ¹⁶³

Le lecteur comprend mieux le contexte de l'époque : les gens ne pouvaient se côtoyer que s'ils appartenaient à la même culture ou à la même classe sociale. Mais les deux voisines enfreignent les interdits et finissent par être amies. Ces enfants rebelles deviennent des femmes qui ne respectent pas les codes de la société, ni les interdits. L'auteure s'intéresse donc aux femmes ignorées, aux gens dont la parole est minorée.

Ainsi, nous avons mis en évidence qu'il s'agit de deux auteures très engagées, qui prennent de la distance par rapport à la culture française. Certes, il s'agit d'une écriture personnelle, mais ce « je » renvoie aussi au « nous » collectif, derrière lequel elles parlent au nom de leur peuple ; elles expriment leur inadéquation avec la nation française, dans une large problématique historico-culturelle ; et il s'agit de deux femmes marginales, qui fuient tous les discours conventionnels, y compris même dans la forme choisie, avec des personnages qui sont également des femmes contestataires. On retrouve ici les caractéristiques de l'écrivain postcolonial, qui a subi le trauma de la colonisation, et qui, en faisant œuvre de la souffrance, s'en délivre.

b) Des sociétés décrites comme colonisées.

Le poids de l'histoire :

L'histoire est perçue comme un fardeau par les écrivains postcoloniaux. L'histoire coloniale est un thème qui revient de manière obsessionnelle chez Chantal Spitz et Déwé Görödé. Patrick

¹⁶² Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'enfance, roman à deux encres*, Au Vent des îles, 2012, p. 182.

¹⁶³ *Ibid.*

Sultan parle de « subjugation postcoloniale »¹⁶⁴ : l'histoire, depuis la colonisation de leurs pays jusqu'à aujourd'hui, constitue le thème de la plupart des œuvres postcoloniales.

Dans celles-ci, la colonisation est toujours dénoncée : ses aspects négatifs, à la fois sur le territoire et sur la population, sont constamment décrits. C'est ce qu'affirme également Chantal Zabus :

Il n'y a pas, dans la théorie postcoloniale, de discours sur « les bienfaits de la colonisation », comme celui de février 2005 intimant aux écoles françaises l'ordre d'enseigner le rôle positif de la colonisation.¹⁶⁵

Ainsi, les romans des Antilles, d'Afrique, de l'océan Pacifique n'appartiennent en rien à la littérature d'évasion et du divertissement. Ce serait une erreur de les apprécier comme de simples récits de voyage, comme l'affirme Patrick Sultan :

La tentation est forte de lire ces œuvres de l'œil jouisseur du touriste éclairé, ou, curieux, du visiteur, et éventuellement avec le regard de l'esthète épris de nouveauté. Le danger de cette posture est de ne pas « voir » qu'elle est la répétition inconsciente d'un regard exotique conditionné et informé par un imaginaire colonial tel qu'il a prévalu en Europe jusqu'au milieu du XX^e siècle.¹⁶⁶

Selon lui, la lecture d'œuvres extra-européennes est difficile car le lecteur européen sera tenté de privilégier une lecture déniait toute historicité, et privilégiant l'aspect esthétique ou exotique. Pour éviter ce malentendu, Patrick Sultan propose d'utiliser justement les théories postcoloniales, afin de mieux prendre en compte la mesure du choc qu'a été pour ces pays le passé lié à la colonisation. En effet, c'est l'indignation des auteurs qui est à l'origine de l'écriture :

Ces facteurs historiques, ces contextes idéologiques conditionnent l'émergence d'écrivains qui puisent à l'indignation (et non pas au ressentiment) suscitée par des situations résultant directement ou non, de la colonisation¹⁶⁷.

En somme, on ne peut faire abstraction du rôle de la colonisation dans l'écriture de ces livres. Par exemple, chez Déwé Görödé, chaque œuvre porte le sceau de ce facteur historique. Dans son dernier roman, *Tâdo, Tâdo, wéé, ou « No more baby ! »*, l'écrivaine suit une progression historique dans la composition du livre : on passe des années 60 au début du livre au récit des Événements de 1988, décrits du point de vue des indépendantistes, pour finir par l'évocation dans la troisième partie de l'année 1989, de la chute du mur de Berlin et de la fin de la guerre froide. Chaque partie évoque donc l'histoire de la Nouvelle-Calédonie, liée à l'histoire d'une famille kanak autour du personnage central de Tâdo, mais cette histoire est également liée à

¹⁶⁴ Patrick SULTAN, *op. Cit.*

¹⁶⁵ Chantal ZABUS, « Le « postcolonial » : historique, brassage et apories » in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Honoré Champion, 2013, p. 46.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 42-43.

¹⁶⁷ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 46.

l'histoire mondiale.

Le premier chapitre débute dans les années soixante, lorsque le pays est encore une colonie française : la grande propriété d'un colon, éleveur et planteur de café, est décrite ainsi que le métayage du père avec un Indonésien. Chaque personnage de cette famille mélanésienne a appris l'histoire de la colonisation en Nouvelle-Calédonie, et l'auteure fait souvent référence au travail de mémoire qui est nécessaire : on passe de la spoliation foncière aux guerres dans lesquelles les siens se sont battus, en passant par les expositions coloniales, où le kanak est exposé « en animal de foire exotique » : « Tiare fait sienne cette histoire à la fois de violence castratrice et de connaissance émancipatrice pour avancer avec les siens en son temps »¹⁶⁸. Chaque protagoniste de ce roman non seulement connaît bien ce passé, mais en tire également des leçons. Tâdo notamment n'aspire qu'à une chose : la liberté de son pays *Kanaky*, et se souvient à de nombreuses reprises des méfaits de la colonisation :

Elle sait que le régime de la politique coloniale française dans leur pays, comme en Algérie, en AEF, en AOF et à Madagascar a créé des infrastructures (...) et a promulgué l'interdiction du port d'armes traditionnelles dans les villages des colons, de la pratique de la sorcellerie, de l'admission dans les cabarets et débits de boisson, de la nudité, de l'entrée sans permission chez les Européens, ou de l'usage du feu pour nettoyer la terre avant le défrichage.¹⁶⁹

Tâdo énumère ici les nombreux interdits imposés par les Français, qui vont à l'encontre de la culture kanak, notamment pour la culture de la terre. Pour autant, le personnage ne se lamente pas : Tâdo sait que la lutte ne fait que commencer. Le registre se veut réaliste : la narratrice utilise le point de vue interne pour rapporter les pensées et les sentiments de son personnage principal. La rébellion kanak des années 60 est le symbole de la défaite des colons : on nous décrit le sort d'une maison coloniale abandonnée par ses propriétaires, ayant pris la fuite suite à la rébellion des Kanak, et dont la pancarte « à vendre » est remplacée par une autre où l'on peut lire « terre kanak ». La propriété est ainsi « nettoyée ¹⁷⁰», c'est-à-dire dépouillée de tout ce qui rappelle la présence des colons, par les militants indépendantistes dans un seul but : « montrer qu'on était là, qu'on est là et qu'on sera toujours là... »¹⁷¹. La blessure de la colonisation est donc omniprésente, comme le montre le polyptote du verbe « être », conjugué à tous les temps.

Le poids de l'histoire coloniale est également perceptible dans les œuvres de Chantal Spitz. L'objectif poursuivi par l'écrivaine semble être décrit dans la revue *Litterama'ohi* :

Il nous incombe de parcourir toutes les purulences qui rouillent nos intelligences
d'assainir tous les cloaques qui coagulent nos consciences

¹⁶⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby ! »*, op. cit., p. 52.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

¹⁷⁰ « Puis [Willy] demande à tous les hommes valides de retrousser leurs manches et d'utiliser leur hache et leur sabre d'abattis pour un nettoyage en règle de la propriété », *ibid.*, p. 154.

¹⁷¹ *Ibid.*

de franchir toutes les nuits qui nécrosent nos imaginaires
pour surmonter notre deuil majeur (...) et enfin décoloniser nos esprits ¹⁷²

En d'autres termes, l'histoire coloniale ne doit pas être occultée : bien au contraire. L'écrivaine va ainsi revenir sur ces épisodes douloureux, afin de « décoloniser » les esprits des lecteurs. Par exemple, dans le roman *Elles, Terre d'Enfance*, il est question de Marie, une Tahitienne au service des parents de la narratrice. Dans de nombreux passages, la narratrice Victoria Grace rend hommage à cette femme, et décrit l'amour qui les liait l'une à l'autre. Victoria l'appelle son « ange gardien fée du logis », et rejette les mots insultants de « domestique ou bonne à tout faire ». Cette expression est aussitôt suivie d'explication :

mots venus avec les colons
accentués selon les familles de paternalisme arrogance mépris
porteurs de l'ordre imposé dans lequel le menu peuple primitif se dévoue sans ménagement à
l'enrichissement au maintien du beau monde civilisé
aujourd'hui on dit nounou ou femme de ménage la société est plus ouverte... ¹⁷³.

La narratrice, qui fait le lien avec le colonialisme, revient sur le mépris des colons à l'égard du personnel de maison, et emploie un registre ironique manifeste dans l'antiphrase le « beau monde civilisé ». Ce « paternalisme » lui est insupportable, et elle fait une différence entre le passé colonial et le présent du lecteur. Marie est une Tahitienne qui a toujours été dévouée aux familles de *papa'a*, et qui est à présent au service de la famille Strausser. L'histoire coloniale apparaît derrière l'emploi de mots, qui peuvent heurter ou blesser la narratrice :

parfois je peux encore percevoir des relents de réticence d'intolérance d'exclusion comme une
nostalgie d'un temps béni. J'entendais ces mots qui balafrèrent les parlers des gens. Ils restaient
muets à ma conscience¹⁷⁴

Le poids de l'histoire coloniale est donc perceptible dans le vocabulaire employé, qui renvoie au passé colonial. Ce dernier reste très présent à l'esprit de la narratrice, qui ne manque pas de l'évoquer au cours du récit, dans de longues parenthèses où ce passé est comparé au présent de l'écriture.

Une littérature aux antipodes de la France :

Les productions de ces écrivaines océaniques s'inscrivent symboliquement dans une thématique de la résistance face au joug colonial français qu'il soit politique, économique ou culturel. Elles affirment le droit à l'expression et à l'auto-affirmation car elles représentent un peuple qui se définit comme « colonisé », et dont les aspirations à l'indépendance sont plus que jamais d'actualité.

¹⁷² *Litterama'ohi* n°15, novembre 2008, p. 21.

¹⁷³ Chantal SPITZ, *Elles, Terres d'Enfance, roman à deux encres*, éd. Au Vent des îles 2011, p. 94.

¹⁷⁴ *Ibid.*

D'abord, elles remettent en question le découpage de leur territoire ou même l'appellation donnée par la France. Chantal Spitz rappelle que la Polynésie française « n'est qu'un pur avatar de la colonisation française qui a réuni en « Établissements Français de l'Océanie » des groupes d'îles indépendants les uns des autres. »¹⁷⁵ Autrement dit, chaque île a sa propre histoire, et le regroupement de ces îles en archipel attelé à la France est selon elle artificiel et n'a aucune raison d'être : « Les Marquises n'ont pas plus de lien historique avec les Raro Mata'i qu'ils n'auraient chacun avec les Samoa ou Rapa Nui »¹⁷⁶. De même, elle affirme que l'adjectif « polynésien » ne renvoie à rien de précis, et se distingue du tahitien *mā'ohi*, qui lui renvoie à la véritable identité des autochtones : « Nous nous disons *nuna'a mā'ohi* ce qui veut littéralement dire « peuple indigène » dans son sens premier « originaire de la terre qui le porte. » »¹⁷⁷ En somme, la définition de la Polynésie selon l'État français ne correspond à rien, et jette au contraire le trouble sur la véritable identité de ce peuple.

De même, Déwé Görödé rejette la délimitation du territoire kanak par la France : c'est ce qui renvoie au titre *Sous les cendres des conques*. L'auteure explique le titre de son recueil de poèmes dans l'entretien accordé à Blandine Stefanson, en septembre 1997 :

Sous les cendres..., c'est ce qui restait des conques, de l'unité kanak, du fait d'être ensemble. Qu'est-ce qui est resté après les délimitations des territoires et l'institution des réserves ? On est devenu une société fortement éclatée, divisée.¹⁷⁸

Autrement dit, elle dénonce la volonté de dispersion des Kanak voulue par la France. On peut penser notamment aux mesures de déplacement des populations kanak de la Grande Terre, qu'on a regroupés au centre du territoire.

Malgré leur utilisation du français, Chantal Spitz et Déwé Görödé ne cherchent pas à asseoir leur appartenance à la France. Elles cherchent au contraire à développer des liens avec les auteurs du Pacifique, avec lesquels elles se revendiquent d'un héritage culturel commun et pour qui elles ressentent une forme de solidarité plus forte qu'avec l'Europe. Cette identité transocéanique concerne d'autres îles du Pacifique comme la Nouvelle-Zélande, les îles Samoa, Hawaï, rejoignant ainsi l'idéologie partagée par d'autres penseurs et acteurs de la vie politique océanique, comme le Tongien Epeli Ha'uofa et le Samoan Albert Wendt. De plus, plusieurs initiatives¹⁷⁹ sont mises en place pour retisser les liens entre ces îles du Pacifique qui

¹⁷⁵ Questionnaire envoyé à Chantal Spitz en mars 2008, publié dans l'œuvre de Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, éd. Le Manuscrit, 2011, p. 234.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., p. 235.

¹⁷⁸ *Entretien* de Déwé Görödé avec Blandine Stefanson de l'Université d'Adélaïde (Australie), *Littérature de Nouvelle-Calédonie*, Notre librairie, Mai-Août 1998, n°134, p. 78

¹⁷⁹ Ces dernières prennent la forme de colloques internationaux bilingues (C.O.R.A.I.L. Par exemple), de traductions d'œuvres (notamment celle de *L'Île des Rêves écrasés* et l'anthologie *Varua Tupu* qui présente une sélection d'œuvres francophones traduites en anglais), de salons du livre, de la revue littéraire tahitienne *Littérama'ohi* qui propose dans ses pages des interventions et des extraits d'œuvres issues du Pacifique anglophone).

existaient avant le découpage colonial de ce lieu. L'écriture apparaît comme un moyen de lier et de faire dialoguer des imaginaires, mais aussi de recréer de nouvelles solidarités, de nouvelles alliances. Comme le souligne Michelle Keown, elle se veut voyage, connexion, et aspire comme les grandes *waka* (pirogues) d'autrefois à relier les îles, les archipels, les peuples par le pouvoir évocateur de l'écrit¹⁸⁰.

Anne-Sophie Close affirme :

Ces écrivaines affirment de cette façon la communauté de cultures et de destin des différents archipels d'Océanie. Elles soulignent les filiations généalogiques et historiques entre les peuples et contestent les découpages nationaux imposés par les grandes puissances colonisatrices. Le lecteur redécouvre alors ces liens, et les points communs entre ces cultures. Cette redécouverte des liens transocéaniques apparaît non seulement comme un palliatif à la perte de mémoire, mais également comme un outil d'affirmation identitaire puissant de la singularité polynésienne, dans un contexte de mondialisation grandissante ¹⁸¹.

Ainsi, Chantal Spitz insère dans son roman *Hombo* une épigraphe de Jean-Marie Tjibaou, écrivain, homme politique figure de proue de l'indépendantisme kanak : « Le plus dur, c'est de se sentir et de se vivre humilié, haï et exilé dans son propre pays ». Cette citation énonce clairement le point de vue indépendantiste et solidaire de l'auteure à l'égard de ceux qu'elle nomme ses « frères » kanak. Elle prend ses distances vis-à-vis de la France, en inscrivant son œuvre dans une dimension océanienne et en adoptant un ton franchement polémique. De même, dans le questionnaire que Patrick Sultan a envoyé à Chantal Spitz en mars 2008, on peut lire que cette dernière s'estime très loin de la France, à tous points de vue (géographique, culturel, historique), et que le fait d'écrire en français ne l'en rapproche pas pour autant :

Je n'ai aucun sentiment de partager quoi que ce soit avec la France en tant que pays-nation. Malgré tout ce qu'on a voulu m'apprendre de force à l'école, je ne me reconnais pas dans ce pays ni dans son peuple. À aucun moment je ne me suis sentie part de la France. Le fait de parler écrire français ne m'en rapproche pas plus. ¹⁸²

Elle se sent plus proche des écrivains océaniens, mais également d'autres écrivains étrangers, notamment issus de peuples colonisés : « Très vite, je me suis intéressée aux écrivains d'Amérique du Sud, aux écrivains venus d'ex-colonies (quel qu'ait été le colonisateur), issus de l'esclavage, et bien sûr aux écrivains océaniens. »¹⁸³ C'est donc d'abord du point de vue du colonisé¹⁸⁴ qu'elle écrit, tout en privilégiant le combat contre l'asservissement de tous les peuples :

Se libérer du filet de la langue du Vainqueur qui nous démantèle dans le piège de la francophonie

¹⁸⁰ Cf Michelle KEOWN, « Littérature-monde or littérature océanienne ? Internationalism versus regionalism in Francophone Pacific writing ». *Francophone Postcolonial Studies : Transnational French Studies. Postcolonialism and Littérature-monde*, New Series, vol. 1, 2010, p. 246.

¹⁸¹ Anne-Sophie CLOSE, « Entre mémoire et terroir : l'identité à l'œuvre dans la littérature polynésienne francophone » in *Dialogues francophones*, Université de l'Ouest de timisoara, Centres d'études francophones, EUV, 2011, p. 55.

¹⁸² Chantal SPITZ, citée par Patrick Sultan, *op. cit.*, p. 236.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 237.

¹⁸⁴ « l'écrire colonisé » est d'ailleurs le titre d'un des chapitres de *Pensées insolentes et inutiles*, éd. Te ite, p. 57.

pour danser nos semblances originelles avec les peuples pacifiques pour communier nos solidarités humaines avec les peuples dominés.¹⁸⁵

La contestation est au centre de son écriture, ce qui la rapproche d'autres écrivains : c'est le fondement même de l'acte d'écrire¹⁸⁶. Il s'agit donc d'une lutte au quotidien contre l'« impérialisme français » :

Dans notre pays comme dans tout pays colonisé l'acte d'écrire ne constitue-t-il pas par lui-même l'acte suprême de contestation de résistance de subversion de dissidence ne porte-t-il pas en lui-même tous les ferments de toutes les contestations à germer éclore dilater multiplier.¹⁸⁷

Déwé Görödé, elle aussi, tisse des liens transocéaniques, ce qui est à nouveau un outil d'affirmation identitaire. Par exemple, dans le poème « N.F.P.C. »¹⁸⁸ du recueil *Sous les cendres des conqués*, la thématique de la résistance face au joug colonial et le rapprochement entre les peuples de l'Océanie sont développés :

Visages inconnus hier
camarades venus de toute l'Océanie
et d'ailleurs
pour dire
la souffrance de nos peuples sous
la bombe
les multinationales
le pillage
le racisme
pour partager
la misère de nos peuples
souriant et dansant seulement sur carte postale.¹⁸⁹

Mais là encore, ce rapprochement ne concerne pas seulement les peuples océaniens, mais tous les peuples opprimés, comme elle le précise ensuite :

Terre aborigène
terre *maohie*
terre kanake
« même ennemi même combat »
avec tous les opprimés
Les barrières linguistiques tombent toutes seules à la NFPC¹⁹⁰.

Le lien qui unit tous ces peuples est la défense de la terre, qui est ici le terme en anaphore du poème. L'élargissement final montre que la littérature permet de tisser des liens non seulement entre peuples d'Océanie, mais également entre tous les peuples opprimés, ignorés du système colonial, faisant tomber la barrière de la langue. Comme chez Chantal Spitz, la langue

¹⁸⁵ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, éd. Te ite, 2006, p. 60.

¹⁸⁶ À propos de l'écriture de la révolte, on peut de nouveau penser à Marguerite Duras, voir notamment l'essai de Ntchuisseu Ngoek Romuald : Marguerite Duras, *De l'écriture de la révolte à la révolte de l'écriture*, éd. Universitaires européennes, 2010.

¹⁸⁷ « j'écris », *Op. cit.*, p. 117

¹⁸⁸ N.F.P.C. : Nuclear Free Pacific Conference : Conférence pour un Pacifique dénucléarisé.

¹⁸⁹ Déwé Görödé, *Sous les cendres des conqués*, éd. Edipop, p. 121.

¹⁹⁰ *Ibid.*

française, l'appartenance à la francophonie, ne peuvent être à l'origine d'un quelconque rapprochement avec la France. C'est davantage la lutte contre l'opresseur qui rapproche les pays et les écrivains postcoloniaux. C'est ce qu'affirme Chantal Zabus :

La théorie postcoloniale s'accompagne d'une éthique incontournable, marquée par la reconnaissance de la pluralité, le respect des peuples conquis et des minorités, la transcendance du binaire, des inclusions et exclusions héritées de l'Empire. ¹⁹¹

Le français apparaît donc pour nos deux auteures comme une langue déterritorialisée lorsqu'elles l'utilisent.

Une histoire duale : celle des dominants et des dominés¹⁹².

Dans les œuvres postcoloniales, la rencontre de deux systèmes, deux cultures, deux mondes différents est primordiale: celui des Occidentaux dominants et celui des peuples dominés, en l'occurrence les Polynésiens ou les Kanak.

Dans les œuvres de Déwé Görödé, cette double approche est présente, puisque l'auteure distingue bien deux cultures, celle des « Blancs » et celle des Kanak. Pourtant, le monde des « Blancs » n'est presque pas présent dans ses œuvres. Ces derniers sont décrits de loin : l'allusion à ces personnages est très brève dans les récits. Ainsi, dans la nouvelle *Uté Mûrûnû*, le seul « Blanc » présent est un gendarme, qui représente, avec le colon, le monde des Occidentaux :

Dans *Uté Mûrûnû*, les narrateurs parlent d'un endroit qui est le leur, la tribu, et il est vrai que le seul Blanc qui arrive, c'est le gendarme. On parle du lieu où se trouve le narrateur, et celui qui représente le monde blanc dans le contexte colonial, c'est le gendarme ou le colon qu'on va voir parce qu'on va travailler dans sa cafétéria. ¹⁹³

De même, au début du roman *Tâdo, Tâdo, wéé ! Ou « No more baby »*, les seuls Blancs présents sont un couple de Français, Albert et Jeanne, qui ont trois enfants, et qui sont apparemment très bien intégrés dans la tribu. L'homme est un planteur de café et pêcheur de trocas, qui emploie un couple de Japonais. Les enfants grandissent avec les autres Kanak, et le couple fait souvent crédit aux habitants de la tribu. Pourtant, la narratrice continue de les nommer les « colons ». L'allusion au café, présente à deux reprises dans ces exemples, n'est

¹⁹¹ Chantal ZABUS, « Le « postcolonial » : historique, brassage et apories » in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Honoré Champion, 2013, p. 46.

¹⁹² Expression empruntée à Jean BESSIÈRE, « Situer le postcolonial de ses paradoxes et de sa pertinence contemporaine avec une comparaison de l'herméneutique du roman postcolonial et du roman occidental contemporain », in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Honoré Champion, Paris, 2013, p. 20.

¹⁹³ Déwé GÖRÖDÉ, *Entretien avec Blandine Stefanson*, in « Notre Librairie », Littérature de Nouvelle-Calédonie, n°134, mai, août 1998, p. 83.

pas anodine : c'est la plante imposée par les Blancs pour sa rentabilité économique. Il s'agit donc d'une poétique de la trace, développée précédemment : le rôle du lecteur est de décrypter ces indices laissés par l'auteure, comme une écriture en filigrane.

Chez Chantal Spitz, la présence des colons est plus marquée, mais ceux-là sont souvent caricaturés. Par exemple, dans *L'Île des Rêves écrasés*, les colons sont représentés par les techniciens qui travaillent sur l'installation du site nucléaire sur l'île de Ruahine. Laura est une ingénieure française envoyée dans le centre d'essais nucléaires basé sur le *motu*. Chantal Spitz dresse alors un portrait peu flatteur des collègues de Laura, qui viennent de métropole pour préparer le tir de missiles nucléaires. Ces techniciens accumulent tous les défauts et se révèlent être très misogynes et racistes, comme lors de l'épisode suivant. Après le soulèvement d'un groupe de la population locale, on organise une réunion au centre d'essais nucléaires. Au cours de cette réunion, Laura, ahurie, assiste aux propos scandaleux de ses collègues à propos des habitants de l'île. L'un d'eux parle même d' « indigènes de [leurs] colonies » et compare leur situation à celle « des colonies anglaises ». Il en conclut :

Je dis qu'il faut maintenir [ces indigènes] à leur place pour qu'ils n'oublient jamais leur infériorité, au lieu de les laisser jouer avec nos grandes idées de liberté Ils ne sauront jamais être libres et auront toujours besoin de nous pour les guider. ¹⁹⁴

L'écrivaine dénonce le mépris des techniciens nucléaires français pour la population locale, à laquelle ils ne se mêlent pas. Les clichés des autochtones polynésiens, vus comme un peuple infantile, incapable de se prendre en main sont regroupés dans ce roman. Seule Laura trouve grâce auprès de l'auteure, puisqu'elle incarne celle qui découvre la culture *mā'ohi*. D'ailleurs, elle tombe amoureuse de Terii, un « indigène », ce qui l'éloigne complètement de ses collègues français, et lui fait ressentir la honte d'être française. On retrouve donc dans ce roman l'opposition de deux mondes, de deux cultures, dans une vision dichotomique de la société.

De plus, les lieux symbolisent la distance qui sépare les colons des colonisés. Dans *Tâdo, Tâdo, wéé ! Ou « No more baby »*, après le boycott des élections du 18 novembre, les Blancs finissent tous par fuir la tribu, et leurs maisons désertées sont soit brûlées, soit « nettoyées »¹⁹⁵ par les Kanak, en d'autres termes saccagées « à l'aide de haches et de sabres d'abattis » : « Pour bien montrer qu'on était là, qu'on est là et qu'on sera toujours là »¹⁹⁶. Le récit met donc l'accent sur la révolte kanak, dans un rapport de force inversé entre dominants et dominés. Ici, ce sont les colonisés qui ont le dessus sur les colons. On se venge par le feu

¹⁹⁴ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, éd. Au Vent des Iles, 2007, p. 125.

¹⁹⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, Wéé ! Ou « No more baby »*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 154.

¹⁹⁶ *Ibid.*

des années d'exploitation au service des colons :

Une troisième maison flambe dans le village. Il s'agit cette fois-ci de la plus belle bâtisse coloniale, posée comme un joyau au centre de son écrin de verdure constitué par le feuillage de quelques vieux bois noirs qui en ombragent la cour. Du premier colon de noble ascendance qui l'avait fait construire, elle est passée de mains en mains jusqu'à devenir la succursale d'une chaîne de magasins de gros négociants de la capitale. Des générations de Kanak et d'Indonésiens y ont toujours servi de main-d'œuvre taillable et corvéable à merci. Le maçon à l'heure de construire la maison, le boy videur de tinettes, le gigolo de madame, la concubine indigène de monsieur...¹⁹⁷

L'évocation des colons reste donc sommaire : la narratrice préfère décrire les lieux symboliquement brûlés. On souhaite effacer toute trace, tout souvenir de la colonisation. Les rapports sont inversés : contrairement à la littérature traditionnelle occidentale, le point de vue des dominés sur les dominants est exprimé ici. Dans cette vision renversée du monde, Déwé Görödé souhaite peut-être effacer de manière symbolique les Blancs qui ont eu le pouvoir. D'ailleurs, l'auteure affirme dans une interview que :

Dans le contexte colonial, le colonisé n'existe pas. Et ce que le colon n'osait pas faire devant les Blancs, à cause de la morale, il pouvait le faire sans se gêner devant les Kanak, puisque le colonisé n'existait pas .

Ici, c'est la présence du colon qui est minorée, du moins sur la page.

De même, chez Chantal Spitz, les lieux marquent symboliquement la distance entre le monde des Blancs et celui des *Māo'hi*. Les techniciens français qui travaillent sur le site nucléaire ne se mêlent pas à la population locale, et ne se promènent jamais dans leur tribu. Ainsi, Laura découvre les lois qui règnent sur ce site, expliquées par l'ingénieur principal de la base :

Ne pas s'aventurer seule sur la plage ou dans la cocoteraie du côté des baraquements des ouvriers indigènes. Tu comprends, on ne peut pas savoir exactement la dose de sauvagerie qui reste en eux malgré les méfaits de la civilisation. Après tout, ils n'ont qu'un siècle et demi de lumière, et encore !... Il vaut mieux ne pas prendre de risque.¹⁹⁸

Pourtant, Laura ne respectera pas ces interdits, et ira en vélo sur le *motu* Maeva, où elle rencontrera son fiancé polynésien. Ce qui relie ces deux mondes est un pont, d'où les enfants s'élancent pour se baigner : on est loin de la description des « sauvages » faite par l'ingénieur français. Le pont symbolise le dispositif permettant le passage d'une rive à une autre, le moyen de s'évader vers un autre territoire, loin de toutes les contraintes imposées. Il s'agit donc de deux mondes radicalement opposés, et géographiquement éloignés. Mais dans ce roman, l'héroïne va braver les interdits pour aller à la rencontre de l'Autre.

Se pose alors la question du rapport « bicéphal » de la littérature postcoloniale, pour reprendre le terme employé par Hamid Mokaddem à propos de la littérature calédonienne¹⁹⁹. Ainsi, le mouvement entre deux cultures, française et kanak ou polynésienne, est un élément central des

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹⁹⁸ Chantal SPITZ, *L'Île des Rêves écrasés*, éd. Au Vent des îles, 2007, p. 120-121.

¹⁹⁹ Hamid MOKADDEM, *Le Lien sociétal calédonien. Essai de compréhension anthropologique de la complexité calédonienne*, Nouméa, Université de Nouvelle-Calédonie, mémoire de DEA, 1998.

récits de nos deux auteures. Pourtant, ce n'est pas si simple, comme l'affirme Jean Bessière : il s'agit d'un lien très complexe entre l'histoire des dominants et des dominés, où l'organisation de l'espace est bien moins délimité qu'il n'y paraît. Il s'agit selon lui d'un paradoxe, illustré par les auteurs notamment martiniquais et guadeloupéens :

il peut paraître complexe, en Martinique et en Guadeloupe, d'écrire une histoire duale, celle des dominants et des dominés – cela est d'autant plus complexe que, dans l'esclavage même, l'organisation de l'espace – l'habitation – a entretenu une grande proximité des dominants et des dominés.²⁰⁰

En d'autres termes, la littérature postcoloniale, qui semble basée sur une vision dichotomique du monde, paraît bien plus complexe que ses apparences : le lien qui unit les dominants et les dominés est à la fois proche et lointain, comme le montre un lieu comme l'école.

c) Le trauma de l'école française, de la scène coloniale.

Chantal Spitz et Déwé Görödé manifestent et assument leur situation de peuple colonisé: il s'agit pour elles d'explorer les traces du passé colonial pour mieux l'exorciser.

Un topos de la littérature postcoloniale :

L'objet d'une bonne partie de leurs attaques est l'école, qui représente pour les écrivains postcoloniaux le lieu de déni de leur culture, comme le précise Patrick Sultan :

L'école est le premier lieu (et l'institution) qui perpétue l'aliénation coloniale. L'école, que les zéloteurs de la colonisation ont toujours revendiquée comme le bienfait le plus incontestable octroyé par l'Europe aux indigènes, est présentée comme un lieu destructeur.²⁰¹

Selon Patrick Sultan, il s'agit d'un topos de la littérature postcoloniale : l'école est le lieu de l'institution coloniale, symbole auquel on s'attaque. Presque tous les auteurs postcoloniaux rejettent cette institution et le rôle qu'elle joue à l'égard des autorités coloniales : « On reconnaît un topos des littératures postcoloniales dans cette dénonciation de l'école décrite comme institution coloniale, lieu fermé et aliénant. »²⁰² En cela, il rejoint la vision de Jean-Marc Moura qui décrit l'école comme le lieu par excellence de la marginalisation de la culture locale : « Son principal mode de transmission est l'école mise en place par le colonisateur, qui

²⁰⁰ Jean BESSIÈRE, « Situer le postcolonial de ses paradoxes et de sa pertinence contemporaine avec une comparaison de l'herméneutique du roman postcolonial et du roman occidental contemporain », in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Honoré Champion, Paris, 2013, p. 20.

²⁰¹ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 113.

²⁰² *Op. cit.*

est chargée de promouvoir une élite (...) et qui marginalise la culture autochtone. »²⁰³

L'école est un lieu imposé par la colonisation et cela reste douloureux. Patrick Sultan décrit même une « géopathologie »²⁰⁴ postcoloniale : malgré la décolonisation officielle de ces territoires, les auteurs évoquent souvent des lieux qui restent des blessures pour les personnages choisis, comme pour eux-mêmes. Cette souffrance, ou « dis-location postcoloniale », a, selon lui, deux origines : soit elle est liée à la notion de séparation, car le personnage est séparé malgré lui du lieu qui lui est cher ; soit elle renvoie au confinement d'un lieu, là où on ne se sent pas à sa place. Pour ce critique, l'école correspond à la première catégorie de souffrance puisqu'elle représente le lieu de la séparation : un lieu fermé, en rupture avec l'espace familial de l'enfant. C'est aussi l'endroit où l'on dispense un savoir bien éloigné de l'univers des écoliers.

Déjà, en 1942, Jean Mariotti, auteur calédonien, avait fait le portrait féroce d'une institutrice métropolitaine, dans son roman *À Bord de l'Incertaine*. Probablement écrit à la fin des années 30, ce roman se présente comme une chronique, ou une tranche de vie d'enfants vivant en Nouvelle-Calédonie à l'époque où Mariotti était encore jeune. Ces fils de colons ou d'anciens bagnards semblent égarés sur une île qui ne correspond pas au monde réel, c'est-à-dire celui de l'institutrice fraîchement débarquée de métropole²⁰⁵. Il s'agit d'une des deux institutrices de l'école de Tano, Madame Boubignan, qui est mariée à un gendarme. Le narrateur montre l'inadaptation de Madame Boubignan au contexte local : avec l'arrivée de cette nouvelle maîtresse, les élèves se sentent mal à l'aise, car elle se distingue d'abord par son apparence extérieure jugée glaciale : « ils regardaient cette femme blonde, anguleuse, au long visage mince, jeune et assez régulier, mais froid à les glacer ». Elle-même vit très mal cette mutation et le fait d'habiter « en brousse ». Elle oppose les « Canaques » aux gens civilisés, et ne cesse de leur répéter qu'ils sont inférieurs aux autres : « Dans le discours de la maîtresse d'école revenaient fréquemment les mots « Canaques » et « sauvages »...le ton de madame Boubignan leur disait bien que dans sa bouche ces mots étaient des insultes. » Pourtant, les élèves cherchent à suivre tant bien que mal les leçons de la maîtresse, notamment celle sur les saisons. Elle leur affirme que les saisons « vé-ri-tables » sont celles de Métropole, et non les saisons australes. Ainsi, les mois d'été enseignés sont juillet et août, et non décembre-janvier, qui correspondent pourtant aux mois les plus chauds en Nouvelle-Calédonie. Ici, le décalage est celui de la leçon qui évoque un cadre spatial, climatique ou tout simplement géographique qui n'est absolument pas le même que celui des élèves :

²⁰³ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF 1999, p. 73.

²⁰⁴ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 112.

²⁰⁵ Jean MARIOTTI, *À bord de l'Incertaine*, Paris, Stock, 1943, p. 80.

Mme Boubignan est le symbole-même de l'antithèse entre refus de la culture océanienne et réalité. Elle ne se sent que de passage dans le Pacifique, et refuse donc tout effort d'intégration ou de prise en compte de la réalité géographique. (...) L'éducation qu'elle dispense est identique à l'éducation qu'elle devait dispenser en métropole. Comment ne pas être déstabilisé par cette antithèse entre un savoir officiel, celui de l'institutrice, et une réalité qui devrait être incontestable ? Cette antithèse constitue le point d'orgue de l'incompréhension des élèves et par là-même de l'auteur.²⁰⁶

Dans le dernier roman de Déwé Görödé, *Tâdo, Tâdo, wée !*, les mêmes attaques sont réunies contre les programmes scolaires inadaptés au contexte local. Ainsi la jeune Tâdo, qui participe aux manifestations indépendantistes dans les années 1960 en Nouvelle-Calédonie, prend-elle le micro pour tenir un discours contre ces programmes devant l'assemblée, alors qu'elle-même est enseignante :

je constate qu'on nous formate toujours pour faire le même bourrage de crâne à nos enfants qu'aux petits Parisiens avec l'histoire de France, les quatre saisons, la neige, la patinoire, la cheminée et tout le bataclan, alors qu'ici on est à vingt-deux mille kilomètres et à l'envers des quatre points cardinaux européens.²⁰⁷

Les mêmes contradictions que celles soulevées par Jean Mariotti sont relevées: celle d'un savoir censé être la référence, et celle d'une autre réalité, d'un autre univers, qui semble être « à l'envers » de l'univers décrit dans les livres. Aussi l'école est-elle rattachée au symbole colonial, où il s'agit de « bourrer » le crâne des élèves ou de leur laver le cerveau :

Vous savez, on n'est pas sorti de la bonne vieille école coloniale que j'ai connue autrefois à la tribu, où après avoir sifflé le regroupement sous le drapeau tricolore, le maître ordonnait « À vos rangs, fixe ! » avant de nous faire entrer au pas en classe, pour apprendre « Nos ancêtres les Gaulois avaient les yeux bleus et les cheveux blonds. »²⁰⁸

L'école est bien le lieu de l'aliénation coloniale, un lieu destructeur, symbole de la souffrance des nations colonisées. De même, l'expression « nos ancêtres les Gaulois », qui se retrouve un peu plus loin dans le livre, montre que la tonalité est davantage satirique que pathétique : il ne s'agit pas de rester s'apitoyer sur leur propre sort, mais au contraire d'aller de l'avant. Nous sommes dans les années 60, et l'héroïne réfléchit, avec ses camarades de lutte, à une autre école possible, où les programmes seront adaptés. Cette nouvelle école sera décrite un peu plus loin dans le roman : il s'agit des E.P.K. : Écoles Populaires Kanak. D'ailleurs, dans son roman, ce sont deux femmes (Tâdo et Até, sa cousine) qui ouvrent la première école EPK dans leur tribu. Tous les habitants les aident à la construire, et celle-ci ressemble à une longue case rectangulaire. L'objectif de ces institutions est clair : il s'agit de « protéger les enfants tout en les instruisant et en leur apprenant leur coutume, leur langue et leur culture. »²⁰⁹ On sent ici la ferveur de l'écrivaine, qui s'inspire de sa propre expérience pour décrire ce projet humaniste,

²⁰⁶ Voir le mémoire de Master de Nicolas BERTY, « *L'univers de l'évasion chez Jean Mariotti : écriture autobiographique et fiction* », 2012.

²⁰⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, Wée ! Ou « No more baby »*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 86.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 187.

loin de l'école coloniale. Pourtant, cette expérience finit mal : les EPK sont démantelées, attaquées par les enseignants kanak eux-mêmes, qui se mettent à les critiquer : « Tous ceux que l'EPK dérange n'auront de cesse que de l'isoler jusqu'à l'obtention de son démantèlement ». ²¹⁰ Tâdo devra abandonner ce projet. Le point de vue interne utilisé ici permet à l'auteure d'exprimer son amertume : « Il semble difficile de quitter les sentiers battus de l'école coloniale. ²¹¹»

Le dénigrement de la langue vernaculaire.

Le deuxième sujet d'incompréhension de ce système concerne la langue enseignée. Déwé Görödé décrit, dans les années 60, une école « où l'obligation de parler en français en classe et en récréation était gravée en lettres rouges sur le mur. » ²¹²

Chantal Spitz est la plus virulente à ce sujet. L'école est un motif très présent dans son œuvre, d'autant qu'elle-même a été institutrice, avant de démissionner ²¹³. Elle évoque ce sujet dans son roman *Hombo*, où elle raconte la rentrée du personnage Ehu, un jeune garçon d'un petit village polynésien. Pour lui, il s'agit d'un nouveau monde, un univers incompréhensible, fait de langage et de signes nouveaux, dont il n'a pas la clé : « En entrant à l'école il entre dans une organisation aux règles incohérentes qui le désoriente et l'ébranle, insurmontable détresse qui désunit son être et bouleverse son identité. » ²¹⁴ La première blessure vient du langage, qu'il ne comprend pas. On lui interdit d'emblée de parler sa langue, sous peine de punitions : « Vous ne devez pas parler tahitien à l'école. Vous êtes ici pour apprendre à parler français pour gagner le savoir. » ²¹⁵ Ce passage peut rappeler d'autres livres, comme ceux de Per Jakez Hélias qui, dans *Le Cheval d'orgueil*, raconte également les souffrances qu'a engendrées l'école chez lui. Ce romancier décrit lui aussi un autre monde, où sa langue natale, le breton, est soudain accusée de tous les vices. Il ne faut plus le parler, sous peine d'être puni ²¹⁶. Patrick

²¹⁰ *Ibid.*, p. 188.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*, p. 86.

²¹³ Démission évoquée dans son livre *Pensées insolentes et inutiles* : « J'ai quitté sans regret sans nostalgie sans tristesse ce que l'on appelle pompeusement *l'éducation*, entité indéfinie où se mêlent programmes instructions programmations préparations évaluations remédiations (...). Rien ne me manque de ce qui a fait mon quotidien pendant si longtemps... », éd. Te ite, 2006, p. 72.

²¹⁴ Chantal SPITZ, *Hombo*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 58.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

²¹⁶ Per Jakez HELIAS, *Le Cheval d'orgueil*, éd. Plon, 2007, voir en particulier les pages 228-231, où l'auteur raconte sa rentrée à l'école de Quimper : « L'entrée à l'école ne se fait pas sans appréhension le premier jour. A peine la barrière franchie, nous voilà dans un autre monde. C'est un peu comme à l'église, mais beaucoup plus déconcertant. (...) A l'école, nous n'entendons que du français, nous devons répondre avec les mots français que nous attrapons. Sinon, nous taire. (...) A l'école, il est interdit de parler breton. Il faut tout de suite se mettre au français, quelle misère ! (...) Nous nous mettons bientôt à la torture, bourrés de bonne volonté, pour fabriquer de petites phrases en français. Est-ce de notre faute si des mots bretons se glissent dedans ? D'ailleurs, le maître est le seul à s'en apercevoir. Quand il assène un coup de règle sur la table, nous savons que nous avons failli. »

Sultan précise que la description de l'école dans *Hombo* n'est pas caricaturale, car l'accusation ne porte pas tant sur la langue française, que sur le dénigrement de la langue vernaculaire du personnage.

Cela commence par l'identité qui change radicalement : on interdit aux élèves de porter leurs noms d'origine, celui qu'ils portent en langue vernaculaire. Dans *Hombo*, le personnage ne s'appelle plus « Ehu » mais est rebaptisé « Yves » par la maîtresse, parce qu'elle trouve cela « plus joli » et que ce n'est plus « un nom de sauvage »²¹⁷. Ce travestissement de l'identité laisse le héros interdit : il ne se reconnaît plus dans son nom qui « ne correspond à rien », qui « change son identité lui vole son essence sa couleur son origine ». Ehu vit très mal cette école, où les punitions pleuvent sur lui, parce qu'il préfère regarder la mer au loin, plutôt que d'écouter les mots confus de la maîtresse. Pourtant, il a soif d'apprendre : Chantal Spitz pointe du doigt les défaillances du système scolaire, où les enfants ne peuvent pas suivre le programme scolaire qui n'est pas adapté, malgré leur bonne volonté. Patrick Sultan y voit une façon originale de décrire l'école, car l'auteure ne vise pas « le savoir enseigné ni l'autoritarisme des maîtres aux méthodes arriérées ni même l'apprentissage de la langue d'enseignement (le français) ». Il s'agit davantage de viser « l'incapacité de l'appareil idéologique d'État à comprendre à quels élèves les maîtres s'adressent, à saisir leurs obstacles et l'origine culturelle de leurs difficultés. »²¹⁸ Pourtant, on note que les maîtres connaissent la langue vernaculaire d'Ehu, sa culture également, puisqu'ils sont eux-mêmes des habitants du village :

Leur langue. À eux. À elle. À tous les maîtres. La langue que tous sans exception parlent au village au temple au magasin dans les réunions.²¹⁹

Donc, les maîtres parlent la même langue, mais ils la dénigrent, et le jeune Ehu ne comprend pas pour quelle raison ils agissent ainsi : il s'agit bien ici de la critique de l'école et de l'imposition de la langue française. Le français est cette langue dont on ne saisit pas le sens, un code qui permet de relier deux mondes dont les enfants n'ont pas la clé. De même, l'autoritarisme des maîtres est vivement critiqué dans *Hombo*, puisque la maîtresse d'Ehu est sévère, impitoyable sur les punitions de ceux qui parlent tahitien, et passe son temps à ridiculiser les élèves : elle a « un air hostile, suintant le mépris le dégoût presque quand ils parlent »²²⁰ ; elle s'exclame, à la moindre défaillance, qu'ils sont « vraiment nuls » et qu'ils

²¹⁷ Chantal SPITZ, *Hombo*, p. 60. Comme le fait remarquer Serge Linarès, cela peut rappeler de manière ironique le prénom du héros de *Mon Frère Yves*, celui de l'ami breton de Julien Viaud, écrit par Pierre Loti (communication personnelle).

²¹⁸ *Op. cit.*, p. 113-114.

²¹⁹ Chantal Spitz, *op. cit.*, p. 59.

²²⁰ *Ibid.*, p. 59-60.

« devr[ai]ent retourner dans les plantations de taro ou de pastèques »²²¹. Ces humiliations permanentes prouvent bien, contrairement aux propos de Patrick Sultan, que l'autoritarisme des enseignants est pointé du doigt.

Déwé Görödé, quant à elle, évoque les problèmes de vocabulaire français rencontrés par la jeune Tâdo : à l'école, une de ses camarades qui avait traité Tâdo de « chouchoute du maître » a été punie par ce dernier. Lorsque la jeune Tâdo rentre à la maison, elle cherche le mot « chouchoute » dans le dictionnaire et ne le trouve pas. Pour elle, cela renvoie à ce légume bien connu en Nouvelle-Calédonie, et qui pousse sur sa propriété. Son père Tiapi, comprenant son embarras, lui explique alors le sens de cette expression française, et lui demande pourquoi elle ne l'a pas demandé au maître. La réponse de Tâdo est la suivante : « Parce qu'il va dire que je ne sais pas parler le français (...) il va penser que toi aussi tu ne connais pas le français. »²²² Ainsi, c'est ce sentiment qui la paralyse et l'empêche de comprendre un texte en français : cette honte est celle de l'élève, mais également celle qui se répercute sur sa famille, qui ne lui a pas inculqué les bases de la langue française. C'est l'occasion alors pour son père de lui réexpliquer l'importance de leur langue, le *païci*, et l'imposition du français, événement traumatisant vécu comme temporaire :

T'en fais pas, Tâdo. C'est une langue qu'on nous a imposée. Et si, un jour, à notre tour on leur demandait d'apprendre nos langues ou de pouvoir les étudier aussi à l'école... Penses-y, Tâdo, car ce jour arrivera plus vite qu'on ne le croit. ²²³

Le père renverse ici la situation : dans un futur proche, ce sera au tour des Français d'apprendre leur langue. Tiapi forge alors l'esprit combatif de sa fille. Cette dernière s'engagera plus tard dans la lutte politique pour l'indépendance du pays.

Enfin, Chantal Spitz évoque les punitions, notamment lorsqu'elle affirme qu'ils « brisent les plus vivants les mutilent de leur habituelle insouciance ²²⁴ ». La punition revient à celui qui garde le « caillou », c'est-à-dire le symbole que les élèves ont parlé le tahitien à l'école. Cela rappelle encore Per Jakes Hélias, qui parle également du symbole dans *Le Cheval d'orgueil*. Il fallait au plus vite s'en débarrasser, si, par malheur, on le recevait. Pour Chantal Spitz, il s'agit du « symbole du terrorisme colonial de l'oppression fondamentale de la faute suprême du péché capital »²²⁵. La langue française est ainsi imposée à l'école, comme ce fut également le cas dans d'autres régions françaises, par exemple en Bretagne. La punition de celui qui osait parler tahitien consistait en une humiliation publique : « faire le tour de la cour coiffé d'un

²²¹ *Ibid.*, p. 63.

²²² Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, Wéé ! Ou « No more baby »*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 103.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Op. cit.*, p. 60.

²²⁵ Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'Enfance, roman à deux encres*, éd. Au Vent des îles, 2011, p. 172.

bonnet d'âne cousu dans du *faraoti* / ramasser un nombre donné de *'auteraa* ou arracher un nombre donné de *piripiri* »²²⁶. Derrière ces méthodes pour le moins barbares, il s'agit, pour Chantal Spitz, du symbole du colonialisme présent jusqu'à l'école. De plus, les élèves doivent se dénoncer les uns les autres pour être débarrassés du caillou : pour la narratrice, l'esprit de délation est en contradiction avec les leçons de morale enseignées à l'école. Cela reste une blessure dans l'esprit de la narratrice adulte qui se remémore les événements de son enfance : « ce caillou/ symbole de la délation-démission de la décadence-dépendance du ralliement-reniement (...) symbole de notre capitulation de notre reddition de notre soumission... »²²⁷. On relève dans cette citation l'emploi du déterminant possessif « notre », qui renvoie à l'idée que l'écrivain postcolonial s'exprime au nom de son peuple. Ceux qui, par malheur, continueraient à parler tahitien sont menacés d'être voués à exercer des métiers jugés dégradants : « balayeur de rues agriculteur ou pêcheur sous-homme en quelque sorte »²²⁸. Il s'agit pour Chantal Spitz de dénoncer ce « terrorisme colonial » qui a rabaissé les Tahitiens au rang d'hommes soumis aux colons et à leur diktat. Il faut dénoncer le pouvoir colonial, qui se donnait pour mission de civiliser grâce à l'école ces peuples « indigènes ». Ces punitions pouvaient également être des châtiments corporels. Déwé Görödé, à travers les paroles de la jeune militante Tâdo, décrit la discipline en classe, et les punitions infligées aux élèves qui n'auraient pas parlé en français : « c'était « À genoux ! » sur le béton et les coups de règle métallique sur la tête. »²²⁹. Les méthodes de l'école coloniale sont donc dénoncées.

La rupture avec leur espace de vie :

Pour finir, l'école est ce lieu de rupture avec l'espace de vie traditionnel. Déwé Görödé l'évoque clairement lorsque l'héroïne, Tâdo, dénonce le rôle de l'école dans « la rupture du lien avec la mère » et qui s'étend aussi à « la famille et le clan »²³⁰. Cela va à l'encontre de la culture kanak, où chaque personne n'existe qu'à travers les liens qui l'unissent à une collectivité.

L'école est un lieu isolé, en rupture avec le village. Au niveau architectural, l'école est décrite dans *Hombo* comme un « bâtiment blafard », un « univers inquiétant », mais aussi « fantasmagique »²³¹, qui n'est pas celui des enfants du village. L'adjectif « fantasmagique »

²²⁶ *Ibid.*, p. 89.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *op. cit.*, p. 86.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*, p. 58.

renvoie à une production imaginaire, à la manière d'un rêve, et figure, d'une manière plus ou moins voilée, un désir. Le mot français « fantasme », qui correspond au mot allemand *Phantasie* (utilisé par Freud), reste imprégné également de résonances de caprice ou de bizarrerie liées à la notion de fantaisie. Donc, l'école est à la fois ce lieu imaginaire, étrange, bizarre, qui attire les enfants et en même temps qui leur paraît inquiétant.

Une fois entré à l'école, Ehu voit sa vie changer du tout au tout : fini cet espace de liberté que constituaient pour lui son village, son île. À présent, il passe ses journées « confiné (...) dans cette salle amputé (...) de mouvement d'équilibre de liberté.²³² » Pourtant, lorsqu'il regarde la mer au loin par la fenêtre de la classe, Ehu « s'échappe » de cette cage : Chantal Spitz fait allusion aux cages de coqs de combat auprès desquels le personnage fait ses leçons quand il rentre chez lui. Aussi l'école est-elle perçue comme une prison par le personnage. Le jeune Ehu s'échappe de la classe en écoutant le clapotis de l'eau qui s'échappe de la fenêtre :

Ehu apprend vite à s'isoler pour se retrouver. Il lui suffit de se laisser prendre par la mer de l'autre côté des fenêtres, qui clapote gaiement comme pour l'inviter à la vie vivante celle qui fait corps avec le corps. Cette mer où est inscrite son histoire intime qui l'a fait petit garçon aux muscles déliés à la peau brillante aux cheveux dorés. La halte est toujours fugace les gronderies chagrines le replongeant instantanément dans la conscience scolaire.²³³

Le corps de l'enfant fusionne avec les éléments naturels. Cela peut nous rappeler le petit garçon dans le roman de Marguerite Duras *Moderato cantabile*, qui subit sa leçon de piano dans une pièce confinée, et qui rêve de s'échapper de ce lieu d'enfermement. Alors que son professeur de piano veut lui faire comprendre ce que signifie l'expression latine *moderato cantabile*, l'enfant, qualifié de « difficile » par cette femme, préfère écouter au loin le bruit de la mer et d'un bateau qui passe:

-Tu vas le dire tout de suite, hurla la dame.
L'enfant ne témoigna aucune surprise. Il ne répondit toujours pas. Alors la dame frappa une troisième fois sur le clavier, mais si fort que le crayon se cassa. Tout à côté des mains de l'enfant. Celles-ci étaient à peine écloses, rondes, laiteuses encore. Fermées sur elles-même, elles ne bougèrent pas. (...) Dans le temps qui suivit ce propos, le bruit de la mer entra par la fenêtre ouverte. (...) Une vedette passa dans le cadre de la fenêtre ouverte. L'enfant, tourné vers sa partition, remua à peine—seule sa mère le sut— alors que la vedette lui passait dans le sang. (...) La vedette eut enfin fini de traverser le cadre de la fenêtre ouverte. Le bruit de la mer s'éleva, sans bornes, dans le silence de l'enfant. ²³⁴

Chez Chantal Spitz, comme chez Marguerite Duras, il s'agit d'un corps à corps entre la vie, la nature, présentes à l'extérieur de la classe, et l'enfant. La salle de classe représente alors non seulement un endroit fantasmagique, mais également une prison, une cage, un lieu sans vie. La rupture avec l'espace de vie est d'abord une coupure avec l'espace extérieur, alors que l'enfant fait corps avec les éléments naturels : la mer, le ciel, dont on décrit les couleurs, et le bruit qui

²³² *Ibid.*, p. 60.

²³³ *Ibid.*, p. 60-61.

²³⁴ Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile*, éd. de Minuit, 1958, p. 7 à 16.

s'oppose au silence de la classe. Ainsi, on peut lire qu'« ils ont grandi de mer d'air de nature ».

Chez Déwé Görödé, l'école est également un monde à part : elle est qualifiée d' « étrangère » par le père Tiapi, qui distingue deux temps : « le temps de la terre et le temps de l'école »²³⁵. Autrement dit, deux espaces-temps sont opposés : celui de la terre, c'est-à-dire le temps des travaux aux champs à la tribu, et celui de l'école, qui est étrangère à la culture, mais qui est « obligatoire » et qui « les aidera à trouver un métier »²³⁶. La conciliation des deux espaces est loin d'être évidente.

La rupture est également celle des codes vestimentaires. Dans son essai, *Pensées insolentes et inutiles*, Chantal Spitz évoque le décalage entre ses camarades et elle-même. Alors qu'elle est « demi » et que sa famille souhaite la « blanchir », l' « occidentaliser », on l'habille avec de beaux vêtements pour aller à l'école. Elle ne comprend alors pas pourquoi elle est vêtue ainsi, alors que ses camarades d'école portent des « vêtements rapiécés » :

j'étais confuse diminuée par une inégalité qui ne semblait remuer que moi / je voyais mes camarades de jeux aux regards écarquillés aux gestes hésitants aux craintes affichées aux gratitudes flétrissantes j'étais muette de colère de honte restreinte par une injustice qui ne semblait fâcher que moi. Inégalité injustice étaient acquises admises permises. Question de statut « mea ē ōrua tamarī ōrua a te papaa ». ²³⁷

Cette dernière phrase en tahitien n'est volontairement pas traduite par l'auteure, mais on en devine le sens : *papaa* signifie blanc (« Et vous deux, vous êtes des enfants de Blancs »²³⁸). Le métissage est mal vécu par l'auteure, car cela la fait osciller entre deux mondes, sans jamais appartenir complètement à l'un d'eux : d'un côté l'école renvoie au monde des « Blancs », *papaa*, de l'autre, il y a les camarades, ceux qui portent des vêtements rapiécés et à qui elle voudrait ressembler. La même séquence se retrouve dans le roman *Elles, terre d'enfance*. La narratrice Victoria Grace Strausser, alias 'Aiū, est une petite fille métisse issue d'une bonne société, sa mère étant institutrice. Elle décrit le fossé qui la sépare de ses camarades de classe, du fait de sa bonne éducation : « je n'ai jamais réussi à suturer entièrement la rupture qui me divergeait de mes camarades / cette inadaptation tenace que j'étais contrainte de persévérer faite de succès immérités »²³⁹. En effet, non seulement sa tenue vestimentaire n'est pas la même, mais ses centres d'intérêt l'éloignent également des autres, puisqu'elle aime lire et prend des cours de piano. Ces activités sont qualifiées d' « incongru(e)s », d' « intrigantes » : elle se place ici du point de vue de l'autre, celui auquel elle aimerait ressembler, mais qui ne la

²³⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Tādo, Tādo, Wéé ! Ou « No more baby »*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 53.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, éd. Te ite, 2006, p. 12.

²³⁸ Traduction de Bernard RIGO.

²³⁹ Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'Enfance, roman à deux encres*, éd. Au Vent des îles, 2011, p. 172.

comprend pas. 'Aiū finit même par se comparer au « vilain petit canard sans le glorieux destin de cygne »²⁴⁰. Ainsi, la fin du roman décrit sa souffrance : elle parle d' « anomalie », dont elle n'a réellement pris conscience qu'au lycée. Pour elle, les succès de l'école restent « immérités », car tout lui paraissait très simple, dans le milieu bourgeois où elle vit, par rapport à ses camarades, qui n'avaient pas de livres chez eux. Elle a par exemple appris à lire toute seule avant les autres élèves.

Enfin, les disparités concernent également le transport scolaire. Alors qu' 'Aiū se rend en voiture à l'école, les autres enfants viennent en bus ou à pied, quelles que soient les distances à parcourir :

mes camarades qui venaient à pied
certains cheminaient des kilomètres arrivaient trempés de sueurs par beau temps dégoulinants de pluies par mauvais temps
en ces temps-là n'existait pas le ramassage scolaire et la route de l'école pour si peu de réussite ressemblait furieusement à une pénitence.²⁴¹

Le terme de « pénitence » rejoint la même image décrite précédemment : celle d'une école-prison, un lieu qui révèle les disparités entre les cultures. Le supplice continue pour le repas du midi : les cantines scolaires n'existant pas, ses camarades se nourrissent de ce qu'ils peuvent amener, « de pain et de fruits ». Elle découvre alors l'injustice qui règne dans la société tahitienne, et le dernier paragraphe de ce chapitre onze se termine sur un sentiment d'amertume, où l'on croit reconnaître la voix de l'auteure :

J'ai gardé de l'école
notre école
un inébranlable sentiment d'injustice. Je sais aujourd'hui qu'elle n'est que le reflet le produit de notre société. Égoïste et vaniteuse. Vaine. Comme une insulte à toutes les intelligences humaines.²⁴²

La voix de l'auteure postcoloniale fustige l'école grâce à l'emploi du présent de vérité générale. La narratrice devenue adulte revient sur ces souvenirs, avec la rage de celle qui a enfin compris pourquoi elle était si mal intégrée, si mal dans sa peau. Mais l'école n'est que le reflet des disparités déjà présentes dans la société. Elle ne fait que mieux révéler le racisme qui existe : « Je prendrais conscience de nos différences de notre différence des années plus tard quand enfin je réaliserais l'insondable racisme de notre société.²⁴³ » Déwé Görödé, quant à elle, évoque les problèmes de transport scolaire, en soulevant cette fois la question du rythme de l'école, qui n'est pas adapté à la vie en tribu : les enfants sont obligés de se lever très tôt en tribu pour prendre leur car, ce qui nuit à leur rythme biologique. Là encore, il faudrait, selon

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 172-173.

²⁴² *Ibid.*, p. 174.

²⁴³ *Ibid.*, p. 88.

l'héroïne Tâdo, repenser les programmes et les rythmes de la classe, pour mieux s'adapter à la vie tribale²⁴⁴.

Nous avons donc montré le trauma de l'école française pour les auteurs postcoloniaux : cela constitue le lieu même de l'aliénation coloniale. Ce topos se retrouve chez de nombreux auteurs ayant subi les lois de Jules Ferry, et l'imposition de la culture française. Déjà, Jean Mariotti, en 1942, décrivait une école inadaptée au contexte local calédonien. Quant aux auteurs polynésiens comme Chantal Spitz, qui a elle-même été institutrice, c'est un lieu synonyme d'aliénation et d'enfermement. Cette école coloniale est perçue comme révolue par Déwé Görödé, qui souhaite aller de l'avant. Il faut repenser les programmes, la pédagogie, les disciplines, les examens scolaires, et pourquoi pas les adapter, car les Kanak échouent beaucoup plus que les élèves de métropole (« Voilà pourquoi il n'y a que très peu de nos élèves qui arrivent au bac »²⁴⁵).

À présent, après avoir montré que Chantal Spitz et Déwé Görödé ont pris de la distance par rapport à la culture française figurée par l'école, nous allons étudier la critique de la vision évolutionniste de la société présente dans leurs œuvres.

2) LA CRITIQUE DE LA VISION EVOLUTIONNISTE DE LA SOCIETE.

a) *Entre tradition et modernité : le refus du modernisme ?*

Un thème persistant : le rapport au temps

À cause d'une histoire de la décolonisation qui leur est propre, les littératures néo-calédonienne et polynésienne ont une conception temporelle très originale. Selon Jean Bessière, « les littératures dites postcoloniales correspondent à des sociétés, des nations, des cultures, qui entendent, après la colonisation, se forger une histoire propre, autant dire, une temporalité propre. »²⁴⁶

Tout d'abord, il existe chez Déwé Görödé un thème persistant : celui du rapport au temps.

²⁴⁴ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, Wée ! Ou « No more baby »*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 86 : « il faudra penser à l'adaptation des programmes et du rythme scolaire ainsi que l'introduction de nos langues à l'école. »

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Jean BESSIÈRE, « Situer le postcolonial de ses paradoxes et de sa pertinence contemporaine avec une comparaison de l'herméneutique du roman postcolonial et du roman occidental contemporain », in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Honoré Champion, Paris, 2013, p. 16.

Hamid Mokkadem l'a bien montré à travers les entretiens qu'il a eus avec l'auteure. Les titres choisis par l'écrivaine le prouvent également comme *Par les Temps qui courent...* ou l'exemple du recueil de nouvelles intitulé *L'Agenda*, dont le terme renvoie à un repère temporel. Il désigne le carnet de rendez-vous quotidiens, qui renvoie chacun à son présent ou à un futur proche, en l'occurrence celui de l'agenda d'une jeune femme. L'auteure utilise ce titre pour désigner l'ensemble des activités d'une personne dans un délai restreint. Déwé Görödé explique que le choix du titre *L'Agenda* est lié également à la situation politique dans laquelle se trouvait la Nouvelle-Calédonie à cette époque. En effet, ce recueil a été édité en 1996 lors de l'élaboration des Accords de Matignon : « on était dans une sorte d'agenda, et on arrivait vers la fin de cette période. »²⁴⁷ Le rapport au temps est donc primordial dans cette œuvre. Hamid Mokkadem aborde, dans sa discussion avec l'auteure kanak, le thème du temps qui est « insistant » dans ce recueil, notamment dans la nouvelle « J'use du temps », sur laquelle nous allons nous arrêter.

Cette nouvelle raconte le rendez-vous manqué entre la jeune fille du pasteur et le narrateur, et la tristesse de chacun de n'avoir pu se comprendre ni s'aimer, autour de « la roche plate et noire ». Cette tristesse des protagonistes de l'histoire semble se répercuter sur le temps atmosphérique, puisque la nouvelle commence et se termine par l'évocation du temps très lourd et de l'orage nommé *Tikakara*. Il existe donc une polysémie du terme « temps », comme si l'auteure utilisait tous ses paradigmes : le temps désigne ici la durée, mais aussi l'état du climat. Le titre semble énigmatique : le verbe, traditionnellement transitif direct, est ici employé dans son expression « j'use du temps », où *user de* signifie *utiliser*. Il manquerait ici le complément : « user du temps *pour faire quelque chose* », comme si l'auteure laissait au lecteur le soin de finir la phrase.

Dans cette nouvelle, le narrateur a mal agi à cause de son orgueil, de sa jalousie et a trompé son amour de jeunesse avec une autre fille de la tribu. L'orage semble accompagner la colère du narrateur, comme si le temps extérieur exprimait les sentiments intérieurs du personnage.

La dernière explication du titre se trouve à la fin de la nouvelle:

Je ne la revis donc jamais de mon vivant.(...) elle pleura là sur la roche plate et noire. Et pour moi, elle y est encore, puisque là où je suis il n'y a pas de temps, même si pour des raisons de langues et autres, j'use du temps des verbes, surtout du présent, ou je joue le jeu du passé, du présent ou du futur. Le temps, celui de la météo cette fois-ci, le temps qu'il fait se fait de plus en plus lourd. ²⁴⁸

Le lecteur comprend alors que le jeune protagoniste est en fait décédé à la guerre, à laquelle il a participé après son échec amoureux, et que c'est son esprit qui parle dans cette nouvelle.

²⁴⁷ Hamid MOKADDEM, *Œuvres et Trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie* ; entretiens du 15 mars 1998 au 8 juin 2001 avec Déwé Görödé, éditions Expressions 2007, p. 37.

²⁴⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Agenda*, éd. Grain de sable, 1996, p. 70.

Celui-ci a le don de pouvoir hanter certains lieux, comme celui de la roche noire, et vit dans un espace hors du temps, comme l'a analysé Raylene Ramsay :

Il s'agit tout simplement du génie d'un lieu, le maître du trou d'eau, sa place préférée, pour qui le temps n'existe plus, qui parle de tensions et de temps dans une narration à la première personne, « J'use du temps »²⁴⁹.

En d'autres termes, l'expression désignerait l'utilisation du temps par cet esprit de manière illimitée : le temps serait comme suspendu. De plus, le verbe « user » renvoie à l'utilisation des temps grammaticaux, et notamment du présent : l'écrivaine parlerait à la première personne de sa création littéraire, et de sa liberté à user de tous les temps, et de tous les sens du mot temps, comme dans un calembour, un clin d'œil fait au lecteur. À ce propos, Déwé Görödé a déclaré à Hamid Mokaddem : « Il y a le temps imaginaire. C'est le temps imaginaire de la création littéraire. »²⁵⁰ Cela prouve que l'écrivaine a une conception très personnelle du temps, et cela lui donne beaucoup d'importance.

Chez Chantal Spitz, le temps est également un thème persistant dans ses œuvres, même si cela n'est pas visible dans les titres. C'est le cas de son roman *Hombo*, dans lequel le thème du temps occupe pratiquement toute l'œuvre. Ainsi, les personnages réfléchissent à de nombreuses reprises au rapport qu'ils ont avec le temps. D'abord, le passé est appelé « L'Ence-temps-là », et correspond à une période révolue et inaccessible pour certains, parce qu'ils l'ont oublié. L'avenir apparaît comme quelque chose de flou, et angoisse bien souvent les personnages, comme on le voit dans les discussions entre Teraimateata et Mahine, les grands-parents du héros. De même, le personnage principal Ehu semble en décalage avec le temps, et vit dans un espace-temps original. Il évolue dans un présent qui paraît figé :

Il ne se préoccupe pas de son avenir. Il sait l'inutilité de se soucier d'événements qui finiront par survenir sur lesquels il ne peut intervenir. L'avenir est le mystère de la vie qui s'éploie chaque matin quand le soleil éclôt un nouveau jour à vivre. Il ne se préoccupe pas de son passé. Il sait l'inutilité de se soucier d'événements qui se sont enfuis sur lesquels il ne peut intervenir. Le passé doit s'abîmer dans le sommeil où joies et peines prennent la même texture. Il n'a pas de regrets pas de projets. Il est entier. Un ; Danseur du temps. Entièrement plongé dans son présent ces maintenant successifs qui ourdissent la trame vivante de sa vie qui bruissent la toile réelle de sa réalité qu'il conjugue avec Tane et les hombo. Il éprouve dans son corps le tressaut de l'instant qui le vêt et lui offre le miracle de la nouveauté le génie de la créativité.²⁵¹

À travers cette citation, nous percevons les pensées de ce personnage, devenu « Danseur du

²⁴⁹ Raylene RAMSAY, *Speaking from Her I-land, The Singular Parti Pris of Insularity and Ethnicity in the writing of Déwé Görödé*, C.O.R.A.I.L., 1998, éd. L'Harmattan, P. 169 : « It is quite simply the genie of the place, the master of the water hole, his preferred spot, for whom time no longer exists who speaks of tense and time in the meandering first person narrative, « J'use du temps ». »

²⁵⁰ Hamid MOKADDEM, *Œuvres et Trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie* ; entretiens du 15 mars 1998 au 8 juin 2001 avec Déwé Görödé, éditions Expressions 2007, p. 38.

²⁵¹ Chantal SPITZ, *Hombo*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 111.

temps », comme ses amis, Tane et les *hombos*, c'est-à-dire les exclus²⁵². Ils n'ont plus aucun rêve, ni aucune joie de vivre. Ils ont été exclus de la population parce qu'ils passent leur temps à boire et à se droguer, et aussi parce qu'ils renient leurs traditions et leurs origines. Ils se réfugient alors dans l'instant, sans se soucier du passé ou de l'avenir. La narratrice dit qu'« ils sont dans une autre dimension dans un non-lieu où la seule façon d'être est le non-être. »²⁵³. Patrick Sultan rapproche ce malaise de celui que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres postcoloniales : il parle de « pathologie temporelle »²⁵⁴ : les personnages semblent subir le passé lié à l'histoire de leur pays, et se réfugient dans une quasi-amnésie, qui leur permet de vivre uniquement dans le présent. Le temps n'est plus linéaire, mais fragmenté, fait uniquement d'instant qui se succèdent, comme on le voit à travers les pensées d'Ehu. Le problème vient de la mémoire, dont on a voulu occulter l'histoire réelle de leur pays, en laissant les autres la raconter : « l'Histoire (en l'occurrence l'histoire coloniale) est, dans tous les cas, un fardeau, le passé, un passif »²⁵⁵. C'est donc un rapport déréglé avec l'historicité qui affecte le jeune Ehu, notamment parce qu'il refuse le passé, qui reste en contradiction avec l'avenir :

Cet engoutissement de la mémoire collective ouvre une déchirure qui conduit la fragile jeunesse qu'incarne « Ehu-Sans-Mémoire » à se perdre dans un présent immédiat, dans des paradis artificiels, dans une ivresse d'auto-destruction.²⁵⁶

Ainsi, le rapport des personnages au temps est essentiel dans les œuvres de nos deux auteurs. Cela les amène à repenser l'histoire de leur pays.

Le refus de la modernisation accélérée :

Les écritures postcoloniales sont tournées vers un passé qui est vécu comme un malaise. Elles luttent contre l'histoire européenne (coloniale) venue de l'extérieur, vécue comme imposée. Patrick Sultan note que le poids de l'histoire est tel chez les auteurs postcoloniaux, qu'il leur faut établir d'abord un « diagnostic » avant de « traiter (au sens littéraire plutôt que thérapeutique) ce mal »²⁵⁷.

Dans *Hombo*, l'histoire engendre des souffrances, parce que les personnages ont oublié leur

²⁵² *Hombo* : le terme rappelle les *hobo* américains, ces vagabonds un peu clochards qui erraient sur les routes, pendant les années de la grande Dépression aux États-Unis. Des écrivains comme Jack Kerouac s'en sont inspirés dans leurs livres comme *On the Road* paru en 1957. Chantal Spitz les définit comme des « jeunes gens à la lisière de la société que la société renie. » (p. 83.)

²⁵³ *Ibid.*, p. 85.

²⁵⁴ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 141.

²⁵⁵ Patrick SULTAN, *Ibid.*, p. 143.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 145.

²⁵⁷ *Ibid.*, 143.

passé. Ehu est ce héros qui ne connaît plus l'histoire de son pays, et qui vit dans une sorte d'amnésie ou dans « un lent processus de dégradation mémorielle »²⁵⁸. Comment cette dégradation a-t-elle pu avoir lieu ? Ehu n'est pas le seul à subir cette perte de mémoire : ses amis, les *hombos*, la connaissent également. Ils ont refusé de participer aux coutumes et ont renié leurs traditions pour se tourner vers la société moderne. Ehu a perdu ses repères, mais avant lui, c'était déjà son père, Maurai, qui avait renié sa culture et ses traditions. Le récit débute par la description du baptême du fils de Maurai. La tradition veut qu'il s'appelle *Vehiata*, qui est le nom choisi par son peuple. Mais Maurai, qui prend la parole devant les siens, décide de ne pas suivre la tradition et de l'appeler « Yves ». Ce père explique vouloir donner une chance à son enfant d'avoir une vie meilleure, comme ces « étrangers » qui habitent la grande île (le lecteur pense à Tahiti), où d'ailleurs il vit depuis plusieurs années:

Là-bas, les enfants s'appellent de prénoms étrangers pour qu'ils aient une vie meilleure, à l'image brillante de ces étrangers dont ils portent les prénoms. Pour qu'ils leur ressemblent. Je veux pour mon fils la chance d'être comme eux. Je veux pour lui la tradition nouvelle. Yves est son nom. Son unique nom.²⁵⁹

La réaction de la famille est violente. La narratrice utilise une construction agrammaticale pour décrire le choc de cette annonce : « La déchirure éclate la douleur »²⁶⁰. Elle associe deux termes (« déchirure »/ « douleur »), comme pour mieux montrer le lien de cause à effet ; de plus, la déchirure est personnifiée, en devenant le sujet du verbe « éclater ». La famille ne comprend pas ce refus de la généalogie de la part de Maurai. Pour elle, il s'agit d'une défaillance de la mémoire : « Ils sont face au silence de l'oubli »²⁶¹. La suite de l'histoire se transforme alors en drame : le récit montre peu à peu la descente aux enfers d'Yves/Ehu, qui deviendra un « Hombo », c'est-à-dire un exclu, un marginal, alcoolique et drogué. Le lecteur repense alors à l'épigraphe au début du livre, la citation de Tahar Ben Jelloun : « Et ceux qui, mes semblables dépossédés de leur parole, de leur âme, se détachent de la vie et sombrent... ». C'est parce qu'on a dépossédé Ehu de son nom, c'est-à-dire de sa culture, qu'il va inévitablement sombrer, et c'est pourquoi les anciens, présents au baptême, pleurent car ils pressentent un grand malheur. Ce récit peut faire penser à un apologue : un récit à valeur moralisatrice. De par la faute de son père, Yves/Ehu, est condamné à être exclu, à vivre malheureux, et incompris, sans amour. Heureusement, son grand-père, Mahine, veillera tant qu'il le pourra sur cet enfant. Ce dernier, devenu adulte, et après avoir essayé toutes les expériences les plus violentes, finira par partir en France faire son service militaire dans la

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 144.

²⁵⁹ Chantal SPITZ, *Hombo*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 16.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

marine : « C'était l'unique issue de son île... »²⁶².

Les littératures postcoloniales en viennent souvent à rejeter la vision occidentale des choses, et le modernisme qui l'accompagne. Cette dernière est synonyme de perte de valeurs, d'acculturation, et de destin tragique pour ceux qui décideraient de suivre cette voie. Selon Chantal Zabus, le préfixe « post » équivaldrait à « anti » dans tout ce qui est anti-modernisme :

Le postcolonial et le postmodernisme sont (...) tous deux des critiques de la représentation, de l'univocité, de l'exclusivité qu'entretenait, par exemple, un certain modernisme, à une vérité, à une seule intuition (*insight*), à une certaine universalité. Bien que Peter Childs ait nuancé ce propos (Childs 2007), le modernisme est le comparse privilégié du primitivisme européen.²⁶³

Ainsi, la société moderne et occidentale est synonyme de perte de la mémoire, d'oubli de sa culture, et n'amène que le malheur à celui qui voudrait y adhérer en oubliant ses racines. Patrick Sultan note que la littérature postcoloniale s'inscrit dans un rapport particulier au temps, qui semble s'accélérer par rapport au présent du personnage : « Une sorte de frénésie temporelle liée à une modernisation accélérée et contrainte, entraîne, finalement, une complète déculturation »²⁶⁴. Chantal Spitz emploie également cette expression « frénésie du modernisme », pour dénoncer le rôle de l'argent dans la société moderne, les tabous autour de l'amour réduit à des relations sexuelles, ou la disparition des temps de parole, celle-ci étant pourtant si primordiale dans la culture mélanésienne et polynésienne :

La texture du temps se modifie. Le village commence le temps du temps pressé qui s'épuise de courir après lui-même quand les gestes suspendus perdent la mémoire du corps quand les paroles ajournées estompent la mémoire collective.²⁶⁵

Selon elle, la modernité liée à l'urbanisation est synonyme de malheur pour les hommes, notamment parce qu'elle efface la tradition et la solidarité, si présentes auparavant :

Ce qui me dérange dans la modernité telle qu'elle a fait irruption dans mon pays est l'effilochage et la rupture du lien social qui a bouleversé avec une rapidité extraordinaire les modes de vie et fait exploser les communautés dont la tradition de solidarité garantissait l'équilibre.²⁶⁶

Chez Déwé Görödé, on retrouve la même dénonciation du modernisme, dans le sens où il écrase la tradition et ne permet pas à l'individu de s'épanouir. Le modernisme renvoie à la mondialisation, à la société de consommation, et à une perte des vraies valeurs :

Mais ce vide, qui de plus en plus souvent occupe la vie et la mort de l'être humain, est intimement lié au monde moderne. Au vécu aléatoire sans repères fiables. À l'utilisation sans frein des nouvelles technologies comme celles du portable. À la médiatisation à outrance, à la

²⁶² *Ibid.*, p. 121.

²⁶³ Chantal ZABUS, « Le *Postcolonial* : historique, brassages et apories », in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Champions, Paris, 2013, p. 46.

²⁶⁴ Patrick SULTAN, *op. cit.*

²⁶⁵ Chantal SPITZ, *op. cit.*, p. 58.

²⁶⁶ Voir annexe de ce travail : questionnaire adressé à Chantal Spitz, mars 2014.

marchandisation, à la mondialisation.²⁶⁷

Pour l'auteure, il s'agit avant tout d'un conflit de génération : cette société de consommation touche davantage les enfants que les parents, qui eux gardent les valeurs de la coutume, en allant travailler aux champs, et en se désintéressant des nouvelles technologies. Ainsi, les enfants sont les premières victimes de cette surconsommation, et ils oublient toutes leurs valeurs, et surtout le respect qu'ils doivent à leurs parents :

Pendant que les parents rament au quotidien pour trouver de quoi nourrir leurs enfants, les vêtir ou les envoyer à l'école, le rouleau compresseur du commerce mondial déverse encore et encore quantité innombrable de marchandises taillées sur mesure pour distraire grands et petits des réalités de leur sort.²⁶⁸

Le poids de la société de consommation est incarné par cette métaphore du rouleau compresseur. Les yeux rivés devant leurs écrans, les jeunes oublient d'aller au travail ou aux champs, et finissent par être des voleurs ou des dealers de cannabis. Même leur langage devient étranger à leurs parents, qui ne comprennent rien aux SMS : « Pendant que les pères disent le discours coutumier et que les mères se brûlent au feu des marmites, les enfants s'amuse à s'envoyer des SMS incompréhensibles aux parents »²⁶⁹. Il ne reste aux « vieux » qu'à se replier dans leurs souvenirs, et à être nostalgiques d'un temps révolu amené à disparaître. L'auteure va même jusqu'à parler de « déshumanisation », mot que l'on retrouve à plusieurs reprises dans ce dernier roman. Le problème des nanotechnologies est qu'elles bouleversent le rituel de la parole et de l'échange dans les lois coutumières. Ainsi, l'écrivaine s'inquiète de l'usage du téléphone portable, même lors de cérémonies importantes comme celles du deuil. Elle déplore la montée de l'individualisme, au mépris de l'esprit de solidarité, si présent dans la culture kanak :

L'hospitalité part à vau-l'eau comme la solidarité, la dignité et l'humilité face à la nouvelle puissance individuelle qui naît de l'utilisation à outrance de tous ces nouveaux outils très subtils d'une dangereuse déshumanisation.²⁷⁰

Le registre polémique, bien présent dans ces passages, est en décalage avec un ton souvent plus léger. Il s'agit donc pour l'auteure kanak de rejeter les méfaits de la société moderne, par opposition à la société traditionnelle.

²⁶⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, Wée ! Ou « No more baby »*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 252.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 253.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 266.

Entre tradition et modernité : un sentiment de nostalgie ?

Les auteurs postcoloniaux s'appuient beaucoup sur la tradition dans leurs écrits, comme pour mieux mettre à mal la modernité si souvent décriée. Sylvie André oppose le passé lié à l'enfance, à l'identité kanak, qui renvoie à la tradition, et l'avenir, incertain, lié à la modernité.

Il est vrai que Déwé Görödé s'étend beaucoup dans ses livres sur la culture de son pays, par exemple dans *L'Épave*, notamment lors de la rencontre entre Tom, Léna et un vieil homme, le pêcheur, rencontré près de l'épave, qui leur expose le récit de son enfance chaotique. Ce dernier leur raconte l'importance de son grand-père dans son éducation qui lui a appris très tôt les choses de la coutume, et l'importance du discours des anciens :

Le soir (...), il écoutait les leçons de son grand-père en regardant monter les premières flammes des feuilles mortes de cocotier dont il savourait l'odeur de brûlé. (...) Longtemps il l'écoutait ainsi lui enseigner, entre deux quintes de toux, sa culture, ses valeurs et ses traditions, à la lueur du feu dans la case. Les femmes leur apportaient des morceaux d'ignames ou de taros dans des plats en feuilles de cocotier tressées ou posaient près d'eux quelques *kūmwāla* et *waréi* cuits à la braise, du poisson salé ou fumé, sur un bout de feuille verte de bananier passée au feu.²⁷¹

On sent ici comme poindre un sentiment de nostalgie à l'égard du passé, qui est longuement décrit. L'utilisation de l'imparfait plonge le lecteur dans le passé du personnage, et ce dernier semble le regretter.

De même, Chantal Spitz aime décrire dans ses livres la culture de ses ancêtres, auxquels elle rend hommage. Par exemple, dans son roman *L'Île des rêves écrasés*, elle décrit la mise à jour de vestiges archéologiques en Polynésie. Terii, un des héros de ce livre, a fait « sept longues années d'archéologie » et se consacre à la restauration des *marae*²⁷² de son île. De même, Ehu/Hombo garde en mémoire ses premières années où il a pu observer le partage des actes quotidiens qui l'ont imprégné : « Ces premières années constantes et délicates gravent en Ehu la culture enfantée par le geste et les images fécondées par le verbe. »²⁷³ La volonté de renouer avec leurs racines marque ces auteurs, qui se mettent à l'écoute de la parole encore vivante. Ainsi Sylvie André note :

Ces actes sont les actes vitaux qui ont assuré la survie des Polynésiens : l'agriculture et la pêche, et qui relèvent pleinement de leur patrimoine culturel. Pour Chantal Spitz, il suffit à ces héros d'observer et de reproduire ces gestes pour reconquérir le passé.²⁷⁴

En d'autres termes, les auteurs postcoloniaux valorisent le passé en voulant le retrouver, le « reconquérir », notamment par l'écriture, la description de gestes ancestraux.

Entre tradition et modernité, les écrivains postcoloniaux ne sont-ils pas un peu nostalgiques du

²⁷¹ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, éd. Madrépores, 2007, p. 39-40.

²⁷² *Marae* : temple à ciel ouvert ; plate-forme en pierres sèches où se déroulait le culte ancien, souvent associé à des cérémonies à caractère social ou politique, *ibid.*, p. 146.

²⁷³ Chantal SPITZ, *Hombo*, p. 51.

²⁷⁴ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud, penser la continuité*, éd. L'Harmattan 2008, p. 177.

passé ? Ils sont dans ce que Patrick Sultan nomme une « antithèse temporelle »²⁷⁵ : les auteurs postcoloniaux sont tournés vers le passé en même temps qu'ils appartiennent à un présent problématique. Patrick Sultan emploie le terme de « nostalgie », pour parler de ces auteurs postcoloniaux : « Ce sentiment de perte s'exprime dans une nostalgie qui naît (...) de l'angoisse suscitée par un présent vidé de sa signification. »²⁷⁶ En d'autres termes, dans les écrits de ces auteurs, le lecteur peut ressentir le regret du passé. Jean Bessière parle également de « nostalgie » à propos des littératures postcoloniales pour évoquer le passé qui est souvent réinventé, et proche de la fiction : « Une telle fiction de l'histoire est celle d'une nostalgie, elle-même fantasmée : la nostalgie d'une histoire d'émancipation qui aurait pu être une manière d'épopée et qui ne l'a pas été »²⁷⁷.

Il est vrai que chez nos deux auteures, le passé est souvent décrit comme regretté. Plusieurs critiques, comme Mounira Chatti ou Sylvie André, parlent de « nostalgie de l'ordre traditionnel »²⁷⁸ chez Chantal Spitz. Ainsi, pour Mounira Chatti, l'auteure semble être nostalgique de l'image positive de Tahiti développée dans les écrits des Européens. Dans le texte intitulé « Héritage et confrontation », écrit à l'occasion du colloque qui célébrait le centenaire de la mort de Paul Gauguin en mars 2003, l'écrivaine polynésienne cite une lettre que Gauguin a adressée à Mette et qui fait l'éloge des Polynésiens et de leur vie simple, proche de la nature. Chantal Spitz écrit ceci à propos de cette lettre :

Cent années plus tard nous restons rêveurs au lire de cette description qui nous semble presque mythique nous qui avons troqué ce subtil art de vivre contre une urbanisation bétonnée.²⁷⁹

Selon Mounira Chatti, ce passage prouve que l'auteure polynésienne est nostalgique du passé : « au lieu de dénoncer, conformément à son programme ce cliché, Chantal Spitz semble en être nostalgique²⁸⁰ ». En d'autres termes, l'écrivaine se trahit en quelque sorte dans ce passage, car elle évoque finalement sa déception de ne pas vivre dans ce temps-là, où les gens étaient proches de la nature. Cette expression « l'En-ce-temps-là » est d'ailleurs utilisée dans *Hombo* pour évoquer l'ancien temps, celui des années heureuses, où les villageois connaissaient leur généalogie, où chacun occupait une place précise dans le clan, et où les jeunes avaient comme repères leurs ancêtres. Chantal Spitz oppose « l'En-ce-temps-là » à « L'En-ce-temps-ci »,

²⁷⁵ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 144.

²⁷⁶ Patrick SULTAN, *ibid.*

²⁷⁷ Jean BESSIÈRE, « Situer le postcolonial de ses paradoxes et de sa pertinence contemporaine avec une comparaison de l'herméneutique du roman postcolonial et du roman occidental contemporain », in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Honoré Champion, Paris, 2013, p. 16.

²⁷⁸ Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 176.

²⁷⁹ Chantal SPITZ, « Héritage et confrontation », 2003, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/spitz_gauguin.html>

²⁸⁰ Mounira CHATTI, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz », in *Stéréotypes et représentations en Océanie*, actes du 17^e colloque CORAIL, 2005, p. 219.

c'est-à-dire le passé au présent :

Les paroles naissent l'En-ce-temps-là de Mahine. Cet En-ce-temps- là où l'homme était homme qui chaque jour recomposait l'immuable réalité. Les paroles naissent l'En-ce-temps-ci de personne de tous. (...) L'En-ce-temps-ci sans réalité réelle. L'En-ce-temps-ci tramé de paroles non parlées de silences trop silencieux d'identité non identifiée de souffrances trop souffrantes. L'En-ce-temps-ci où il est difficile à l'homme d'être homme. ²⁸¹

Ces expressions, qui semblent figées par ces traits d'union, en même temps qu'elles sont le miroir l'une de l'autre, montrent bien le lien qui unit le passé et le présent, en même temps qu'elles expriment une certaine nostalgie de l'ordre passé.

Déwé Görödé, quant à elle, adopte un récit rétrospectif dans son dernier roman *Tâdo, Tâdo, wéeé ! Ou « No more baby »*, et elle revient sur l'époque de la lutte indépendantiste des années 1960-70, comme si elle regrettait l'esprit révolutionnaire qui y régnait, notamment chez les jeunes. Selon Stéphanie Vigier, « le passé et les racines jouent un rôle majeur dans la construction des personnages et dans la motivation de leurs actions dans les nouvelles de Déwé Görödé ». Selon elle, de par « leur inflexible fidélité à leurs origines », les personnages sont « le produit du temps », et restent déterminés par une « éthique ancestrale ». Elle parle alors de « registre nostalgique »²⁸² présent dans le recueil de poèmes *Sous les Cendres des conquies*. Il est vrai que l'évocation du passé revient souvent dans ce livre. L'auteure kanak appelle de manière récurrente le lecteur à se souvenir du temps passé, celui des luttes, qui doivent se poursuivre au présent. Ainsi, plusieurs poèmes font référence au chef Ataï, dont le courage et le combat sont salués: « à la mémoire du grand chef ATAI et des combattants de 1878. »²⁸³ Stéphanie Vigier explique que :

le rapport au temps des personnages est donc pour une large part dominé par la nécessité de résister à une usure qui arracherait le sujet à ses origines ou de défendre une manière de vivre qui permette de rester fidèle à une éthique ancestrale.²⁸⁴

L'histoire pèse de tout son poids sur l'identité de chacun, et Déwé Görödé, qui s'appuie sur une logique militante, renvoie le lecteur à ses responsabilités.

Mais peut-on réellement parler de nostalgie ? Celle-ci est bien présente, mais elle n'est pas liée à un passé que l'on voudrait retrouver, où le temps serait suspendu. Certes, les auteurs postcoloniaux revisitent le passé, mais ce dernier a pour fonction de redonner un sens à un présent incertain, fait de doutes et d'angoisse. Jean-Marc Moura, lui, préfère écarter ce mot pour parler plutôt du désir chez les auteurs postcoloniaux de retrouver le passé, dans un

²⁸¹ Chantal SPITZ, *Hombo*, p. 92.

²⁸² Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé : histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanienne contemporaine*, éd. Pulim, 2011, p. 170.

²⁸³ Déwé GÖRÖDÉ, « WA-NAKA », *Sous les Cendres des conquies*, éd. Edipop, p. 89.

²⁸⁴ *Ibid.*

présent devenu trop aliénant pour eux :

la scénographie postcoloniale inscrit (...) souvent l'œuvre dans le retour et le cheminement rétrospectif, non par nostalgie ou regret, mais pour faire jouer un passé (perdu ou mythifié) contre un présent d'aliénation et/ou pour expliquer, voire orienter une situation actuelle et problématique.²⁸⁵

Il prend l'exemple du *Quatrième siècle* d'Édouard Glissant, qui adopte un type narratif rétrospectif, et qui dessine un lien avec le passé qui éclairera le présent de l'auteur, et du lecteur. Il en va de même chez Déwé Görödé : l'histoire de la Nouvelle-Calédonie, collective et individuelle, décrite dans *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, vise à renforcer le lien entre le passé et le présent. Même si les temps présents sont difficiles, le lecteur retrouvera un éclairage sur le présent grâce au passé. De même, Chantal Spitz souhaite retrouver l'identité *mā'ohi* si souvent oubliée au profit du mythe exotique. « L'histoire, collective et individuelle, devient une métaphore des difficultés actuelles et de leur éventuelle résolution », affirme Jean-Marc Moura : le type de narration rétrospective possède une dimension pragmatique. L'histoire intervient mais comme une donnée positive dans la construction temporelle au présent.

b) Le refus de l'exotisme, mais un retour à la nature.

Le retour à la nature :

Jean-Marc Moura note que la définition de l'espace d'énonciation est très forte dans les œuvres postcoloniales, c'est-à-dire que beaucoup d'œuvres consacrent une place privilégiée à la description de leur espace, de leur environnement naturel. Patrick Sultan relève également que la présence de la nature se retrouve presque systématiquement dans les œuvres postcoloniales, comme si les auteurs cherchaient à habiter « poétiquement » leur terre natale : « Et, dans ce dessein, les écritures postcoloniales procèdent à un inventaire et comme à une invention de lieux propres, de lieux où l'identité perdue des ex-colonisés peut se retrouver. »²⁸⁶. Ainsi, la présence du paysage prend une grande importance dans ces livres. Les descriptions de l'environnement végétal sont très détaillées chez nos deux auteures. Par exemple, dans *Hombo*, les champs de taro occupent une grande place dans l'œuvre, tandis que Déwé Görödé intitule une de ses nouvelles « La cordyline », du nom d'une plante originaire de l'ouest du Pacifique, présente en Nouvelle-Calédonie. Les descriptions sont très minutieuses : les noms des plantes sont donnés, leur forme, leur couleur.

²⁸⁵ Jean-Marc MOURA, *op. cit.*, p. 147-148.

²⁸⁶ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 127.

Le rapport qui unit les personnages à leur environnement est particulièrement intime : ils vivent au rythme de la nature. « La femme dont naît un enfant tous les ans se fatigue, il faut la laisser souffler, ainsi la jachère est le repos de la terre que le brûlis réveillera en temps voulu afin qu'elle donne de beaux fruits »²⁸⁷, confie la grand-mère à l'héroïne Utê Mûrûnû. Dans cet extrait, la comparaison de la femme à la terre permet non seulement à la vieille femme d'initier sa petite fille à l'éducation sexuelle, mais également d'inscrire la femme dans le cycle des saisons de la nature. De plus, les personnages mélanésiens ressentent la présence physique de leur environnement naturel, comme dans cet extrait de *Tâdo, Tâdo, Wéé*, où la jeune Tâdo observe la nature lors d'une traversée de la rivière en radeau :

Comme percevoir le chant du coq, la rosée sur la peau ou l'eau sur le visage, c'est une sensation qui l'habite entièrement. Il en va de même du parfum du café ou de l'odeur des premières feuilles mortes de cocotier brûlées pour allumer le feu du matin. Et elle sait aussi distinguer à leur chant les oiseaux de l'aube.²⁸⁸

L'appel aux différents sens présents dans cet extrait vient renforcer l'idée d'une osmose du personnage avec son environnement.

Chez Déwé Görödé, les descriptions de plantes et de fleurs renvoient souvent à l'enfance des personnages. La pêche aux crevettes, aux lochons, aux anguilles, la chasse aux roussettes, aux cerfs, aux cochons sauvages, l'initiation à la cueillette des pommes kanak ou des vers de bancoul font partie de l'éducation que les enfants reçoivent. La nature est synonyme de bien-être et de souvenirs agréables pour les personnages. La narratrice Utê Mûrûnû se souvient des paroles de sa grand-mère éponyme quand cette dernière lui racontait que toutes les deux étaient comme des fleurs de cocotier, fragiles et discrètes à la fois. L'image de sa grand-mère se superpose dans sa mémoire aux souvenirs d'une nature lumineuse :

Je songe au premier chant du coq qui réveille bien avant le jour, au rayon du soleil qui ouvre la fleur d'hibiscus rouge sous la rosée matinale, au feu de la bûche qui étincelle dans la case et galvanise le sang. Je pense aussi à la source qui nourrit les tarodières ou à l'eau de pluie qui pénètre les pores.²⁸⁹

Dans cette description, la grand-mère représente pour la jeune fille tout ce qui est énergie vitale. Le lien d'intimité très étroit relie les personnages à leur environnement. La précision de cette description, où chaque plante est désignée, contribue à renforcer ce lien, comme le fait remarquer Stéphanie Vigier :

Le lien intime et mémoriel fonde ainsi l'identité personnelle du sujet, subjective car articulée sur le souvenir, mais également sociale et culturelle, puisqu'il implique une façon d'habiter le monde et

²⁸⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, 1994, p. 32.

²⁸⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, Wéé ! Ou « No more baby »*, éd. Au Vent des îles, 2012, p. 17.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

de lui donner sens ²⁹⁰.

Autrement dit, l'intensité du lien qui se tisse entre le sujet et son environnement montre que l'individu se construit grâce aux lieux qu'il habite, et dans lesquels il est profondément enraciné.

La familiarité du lieu d'enfance est également un thème très présent chez Chantal Spitz. Ainsi, la narratrice Victoria Grace passe ses vacances chez sa tante « Tatate », avec ses cousins. Elle se souvient en particulier du bonheur qu'ils avaient de prendre la pirogue pour remonter la rivière. Tous les sens sont en éveil, notamment lorsqu'ils débarquent en direction de la forêt qu'ils vont traverser :

Nous commençons notre marche vers l'intérieur des terres enjambant les racines sonores des tumu m̄ap̄e sur lesquelles j'aime taper pour faire de la musique nos pas s'enfoncent dans la boue jusqu'à la plantation de f̄af̄a. Elle m'apprend à reconnaître les plus jeunes feuilles les plus tendres les plus goûteuses choisies avec soin avec minutie avec patience dans de lentes palpations des feuilles²⁹¹

L'attachement de la narratrice aux terres ancestrales se retrouve à travers cette évocation précise de la nature : elle semble en communion avec celle-ci, comme le montrent les nombreuses sensations présentes dans cet extrait. L'alliance de plusieurs sensations (visuelles ; tactiles ; auditives ; gustatives ; olfactives) renvoie à la présence d'une synesthésie.

L'importance du lien à la terre se retrouve chez ces auteures mélanésienne et polynésienne. Anne-Sophie Close évoque « la réaffirmation du lien ontologique que les Polynésiens entretiennent avec leur terre natale, avec l'environnement particulier qui les entoure²⁹² ». Selon elle, les Polynésiens ont un lien privilégié avec la terre. Pour les Kanak ce lien est primordial, comme le souligne le *Préambule de l'Accord de Nouméa*²⁹³. Selon l'usage de l'identité toponymique, on nomme les Kanak d'après le nom du lieu où ils habitent pour renforcer le lien à la terre²⁹⁴. Ce qui unit le personnage océanien à la terre est avant tout son nom, qui l'enracine dans un lieu particulier auquel il ne peut échapper. C'est ce qu'Éva déclare à Léna, dans *L'Épave* : « Nous sommes liés par le nom de la terre qui nous porte et que nous portons »²⁹⁵. Le lien à la terre est donc très fort pour ces écrivaines, ce qu'affirme Dominique Jouve, qui développe l'idée d'un lien privilégié entre la femme et la nature : « Dans les textes

²⁹⁰ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 242.

²⁹¹ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, op. cit., p. 125.

²⁹² Anne-Sophie CLOSE, *Entre mémoire et terroir : l'identité à l'œuvre dans la littérature polynésienne francophone*, Université Libre de Bruxelles, in Dialogues francophones, EUV, 2011, p. 59.

²⁹³ « L'identité kanak était fondée sur un lien particulier à la terre. Chaque individu, chaque clan se définissait par un rapport spécifique avec une vallée, une colline, la mer, une embouchure de rivière et gardait la mémoire de l'accueil d'autres familles. », in *Préambule de l'Accord de Nouméa*, 5 mai 1998.

²⁹⁴ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 167.

²⁹⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, éd. Madrépores, 2007, p. 112.

narratifs, la femme se définit dans sa relation à la terre et à l'eau, elle est « énergie vitale »²⁹⁶ Dans la nouvelle *La Saison des pommes kanakes*, la belle-sœur du narrateur est ainsi prénommée « la fiancée de la terre rouge », car elle est « fière comme ses cimes de nickel, et peut-être écorchée comme elles »²⁹⁷.

La nature peut même représenter pour les personnages un véritable paradis, où ils viennent se ressourcer. Ainsi, dans *L'Épave*, le champ d'Éva symbolise le paradis des femmes, là où Léna peut venir se retrouver et se reposer, loin de « la violence des hommes » : « - C'est le paradis ici, murmura la jeune fille en s'asseyant sur une vieille natte à l'ombre d'un faux poivrier / - Oui, c'est mon bout de terre promise, renchérit Éva »²⁹⁸. La nature est célébrée par la narratrice, qui décrit avec minutie les nombreuses plantes qu'on y trouve : « Enroulées autour de leur tuteur, s'élevant de leur billon en quartier de lune, les tiges d'ignames offraient au soleil les divers tons de vert et de violet de leurs feuilles en cœur.²⁹⁹ » C'est bien la terre des femmes, et cette féminité serait comme incarnée grammaticalement par les nombreux accords féminins employés dans ce passage. La narratrice décrit le mouvement des feuilles d'ignames, « en cœur », qui se distingue de la forme des feuilles de taros ou de manioc. C'est aussi le lieu de leurs amours homosexuelles. Pour Léna, ce bout de nature lui rappelle le champ de sa grand-mère, à la tribu. Elle se confie à Éva, avec une pointe de nostalgie : « Il y a des lieux et des parfums qui restent en nous », lui assure Éva.

Le refus du cliché paradisiaque :

Pour autant, même si la place de la nature est primordiale chez nos deux auteures, il ne s'agit pas d'une nature sauvage, au sens où l'homme n'y habiterait pas. Au contraire, dans chaque description détaillée de l'environnement, les auteures y placent leurs personnages, comme si la nature rejoignait la culture. C'est ce que note également Stéphanie Vigier, à propos de la tradition littéraire océanienne : « les plantes ornementales ou symboliques évoquent l'occupation humaine des lieux et leur familiarité, dans une étroite imbrication du naturel et du culturel. » Ce serait donc « une manière d'être au monde »³⁰⁰, loin d'une conception romantique de la nature.

²⁹⁶ Dominique JOUVE, *Corps meurtris, femmes blessées*, in *Masculin/Féminin : sexe, genre, identité*, .

²⁹⁷ Déwé GÖRÖDÉ, « La Saison des pommes kanakes » in *Utê Mûrûnú, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, 1994, p. 75.

²⁹⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, éd. Madrépores, 2007, p. 111.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé : histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanienne contemporaine*, éd. Pulim, 2011, p. 241.

Chez Chantal Spitz, les descriptions des travaux de la terre sont nombreuses, comme dans *Hombo* où les grands-parents enseignent à Ehu leur petit-fils leur savoir-faire. L'apprentissage se fait silencieusement, alors que le personnage suit les gestes précis de son grand-père, Mahine, qui plante du manioc. La description est précise et ponctuée de termes polynésiens, qui ne sont pas traduits comme le *tarua*, le *'ūmara* du manioc, le *'ūfi* ou le *'ōfata*, traduit, lui, par « opercule »³⁰¹. Cela ne gêne pas la lecture et plonge au contraire le lecteur dans l'intimité des personnages. La grand-mère Teraimateata initie, quant à elle, son petit-fils au mariage des fleurs de vanille. Ce travail délicat est également décrit à force de détails, et le lien charnel qui relie les personnages à la nature se marie à la fragilité de ces fleurs, puisque le travail de fécondation des milliers de fleurs doit être accompli en trois jours seulement. On note la présence d'une synesthésie, puisqu'aux sens de la vue, de l'ouïe et du toucher, s'ajoutent ceux du goût et de l'odorat, lorsqu'arrive la récolte de la vanille : « Récolter neuf mois plus tard les gousses et les étendre des jours entiers au soleil qui leur fait rendre leur eau et exhaler leur capiteux arôme »³⁰². Dans cet exemple, la présence du chiffre neuf n'est pas anodine : il peut renvoyer au temps de gestation de la femme, pour rappeler son inscription dans un cycle naturel. Le registre devient souvent didactique, avec l'emploi du présent de vérité générale, comme s'il fallait laisser une trace de ces espaces de culture qui semblent à présent menacés, en voie de disparition : « Les milliers de fleurs à féconder ne vivent que trois jours ». Le lecteur, plongé dans la culture de la terre, partage les savoirs des personnages, et s'inscrit dans leur paysage. Aussi l'éducation des enfants passe-t-elle par l'observation de la nature et la reconnaissance des plantes. Ainsi, la grand-mère paternelle d'Utê Mûrûnû lui apprend à couper et boire la noix de coco, à profiter du ruisseau ou de la source lors des fortes chaleurs, et à recueillir l'eau dans des noix de coco munies d'une anse tressée pour les transporter :

Elle prenait beaucoup de son temps et amassait des trésors de patience pour me montrer comment labourer, émoter, retourner la terre, comment la préparer pour la culture de l'igname et du taro, sans oublier les gestes et les paroles rituels à la pluie, à la lune, au vent et au soleil.³⁰³

Pour autant, ces auteurs postcoloniaux ne cherchent pas à pleurer le pays perdu ou à regretter le pays de leurs ancêtres. Car s'ils se replongent souvent dans la description des traditions, ils proposent aussi une vision très réaliste de leur territoire actuel, loin de l'image exotique idéalisée par les colons.

En effet, les lieux qui, par le passé, ont attiré bon nombre de voyageurs venus de l'Occident, qui cherchaient la douceur du climat, la nature luxuriante, l'harmonie des paysages, apparaissent dans les littératures postcoloniales souvent comme dramatiques. Patrick Sultan

³⁰¹ Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, p. 40-41.

³⁰² *Ibid.*, p. 41.

³⁰³ Déwé GÖRÖDÉ, *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, 1994, p. 20.

évoque des paysages « minés par des tensions ou des conflits, travaillés en profondeur par des contradictions, qui peuvent toucher au tragique. »³⁰⁴Dans ces œuvres, les lieux sont ceux où les hommes cherchent à retrouver leur place. Ainsi, le lecteur ne pourra espérer y trouver la description de lagons paradisiaques, où l'auteur décrirait un éventail de camaïeux, ni des *vahine* qui se languissent sur des nattes. Dans plusieurs articles de *Litterama'ohi*, Chantal Spitz dénonce la vision de Pierre Loti, qui dans son œuvre *Le Mariage de Loti*, décrivait la nature polynésienne comme des « jardins enchantés »³⁰⁵. De cette façon, l'île décrite par ces auteurs n'invite pas au voyage, comme on peut le retrouver chez les auteurs romantiques du XIX^e siècle, ainsi que l'avait écrit par exemple Charles Baudelaire³⁰⁶. Ce qui révolte par dessus tout les auteurs postcoloniaux est l'irréalisme des images exotiques. Pour Chantal Spitz, l'image des Tahitiens dans la littérature coloniale est le reflet du rapport de domination colon / colonisé. Elle s'insurge dans *Pensées insolentes et inutiles* contre le mythe de la *vahine*, et choisit de montrer des femmes non soumises et maîtres de leur vie, le plus librement possible. Souvent même, ces auteurs cherchent à fuir leur île, vue comme une prison. Les auteurs postcoloniaux montrent un aspect du paysage de leur île qui ne correspond pas à l'image exotique que l'on peut en avoir. L'accent est mis sur la vie quotidienne au village ou sur des espaces culturels un jour amenés à disparaître.

Ainsi, Chantal Spitz fait démarrer *Hombo* par la description de l'habitation construite par Mahine pour abriter toute la famille et notamment le nouveau-né Ehu. Chaque détail est livré au lecteur qui comprend l'importance des gestes de la construction du *fare*. Le lecteur entre de cette façon pleinement dans la culture polynésienne, et est invité à partager la même vision que l'auteure :

L'habitation est assez spacieuse pour accueillir les quatre enfants qui partagent la même pièce. Avec l'aide des hommes du village, Mahine a construit les diverses maisons qui la composent toutes de planches de bois. Teraimateata avec l'aide des femmes du village a tressé les *nī'au*, palmes de cocotier, qui en font la toiture liés l'un après l'autre aux pannes coupées dans de longues branches de *'aito*, solide bois de fer. ³⁰⁷

La réappropriation du passé devient de cette façon concrète pour le lecteur, en même temps que pour les héros grâce à la réutilisation de pratiques ancestrales. De même, les *hombos* vont retrouver le chemin de leurs traditions (danses, chants collectifs et courses de pirogue...) en construisant une maison traditionnelle. Comme l'affirme Sylvie André, « une autre façon

³⁰⁴ Patrick SULTAN, *ibid.*, p. 126.

³⁰⁵ Pierre LOTI, *Le Mariage de Loti*, éd. Flammarion, 1991, p. 133 : « Nous primes à gauche par des sentiers de chèvre qui montaient en serpentant sur la montagne. / Nous marchions sous une épaisse voûte de feuillage ; des arbres séculaires dressaient autour de nous leurs troncs humides, verdâtres, polis comme d'énormes piliers de marbre. — Les lianes s'enroulaient partout, et les fougères arborescentes étendaient leurs larges parasols, découpés comme de fines dentelles. (...) on eût dit des jardins enchantés. »

³⁰⁶ On pense en particulier aux poèmes *L'Invitation au voyage* ou *Parfum exotique*.

³⁰⁷ Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, p. 19.

privilegiée de retrouver sa culture est de s'intéresser à l'habitat traditionnel, exemple de symbiose entre l'homme et son milieu. »³⁰⁸ On s'éloigne des clichés de l'homme polynésien déjà imprégné par la culture de son peuple : ici, le *hombo* est l'exclu qui a oublié sa culture et qui doit faire l'effort de la retrouver, parce qu'il a été élevé « à l'occidentale ». Le chemin parcouru par ces héros pour retrouver leurs racines sera long et difficile.

De même, chez Déwé Görödé, des descriptions précises de la coutume se retrouvent, lors des cérémonies qui se déroulent comme des deuils, des mariages... Dans la nouvelle « On est déjà demain », le deuil d'un jeune parent accidenté entraîne les préparatifs de l'enterrement, alors que le corps, rapatrié de Nouméa, repose dans la case, où la famille pleure le proche. Les femmes préparent la cuisine à l'extérieur, et chaque détail est donné :

Comme les femmes avaient décidé d'un second four, celui de la cour mitoyenne, pour la viande de bœuf et de porc, nous y avons déposé nos fagots d'écorces de niaouli, avant d'y déposer les pierres, le bois, les pointes sèches des palmes de cocotier pour l'allumer. Quand les flammes prirent, nous y passâmes quelques feuilles de bananier pour les assouplir et y envelopper des morceaux de viande que les garçons nous apportaient.³⁰⁹

Dans cet extrait, on remarque que l'homme s'inscrit dans son environnement : les femmes utilisent les ressources naturelles pour cuisiner. Chaque geste est détaillé au lecteur, comme pour l'initier à leurs traditions. L'accent est donc mis sur le lien qui unit l'homme à la nature, et non sur une nature vécue comme exotique, paradisiaque.

L'opposition entre la brousse et la ville :

Dans cette « géopathologie postcoloniale »³¹⁰, comme l'appelle Patrick Sultan, l'opposition est très nette entre la brousse et la ville. Cette dernière, qui renvoie à la modernité, est aussi le lieu synonyme de déperdition pour les personnages. Selon Jean-Marc Moura, l'écriture postcoloniale se situe dans un espace au carrefour de deux mondes : le monde traditionnel et le monde occidental³¹¹, celui-ci étant incarné par la ville : « la distinction de l'espace autochtone et de la culture dominante est dès lors un trait récurrent.³¹² » La ville est l'espace qui renvoie à la domination européenne, par opposition à l'île, à la brousse qui désignent l'espace de la culture traditionnelle.

Chantal Spitz appuie l'opposition entre Papeete et les îles. Papeete est une ville repoussoir pour l'auteure, mais elle représente aussi un lieu fantasmé, qui attire bon nombre de Polynésiens en quête d'une vie nouvelle. Ils y cherchent la possibilité d'une vie plus facile, où

³⁰⁸ Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 177.

³⁰⁹ Déwé GÖRÖDÉ, « On est déjà demain », in *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, 1994, p. 63.

³¹⁰ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 112.

³¹¹ Jean-Marc MOURA, *op. cit.*, p. 143.

³¹² *Ibid.*, p. 142.

l'argent est roi, et la promesse que l'avenir sera meilleur pour leurs enfants. Dans *Hombo*, Maurai a choisi la société occidentale pour son fils nommé Yves, là où on a oublié l'histoire de sa famille, où les peuples ne sont plus « enracinés dans d'interminables généalogies »³¹³. Il veut donner une chance à son fils de s'occidentaliser, et de connaître une autre tradition. Pourtant, ce choix sera vécu comme tragique par la famille. La ville est également pour l'auteure polynésienne synonyme de pollution, par opposition à l'île où la société traditionnelle respecte la nature. Ainsi, dans *L'Île des rêves écrasés*, l'implantation de la base militaire à Ruahine vient rompre le fragile équilibre naturel de l'atoll, et les ingénieurs viennent des grandes villes de métropole. Pour les personnages, le départ pour la ville peut être vécu comme un traumatisme, car ils quittent les leurs, et se retrouvent dans un monde où les codes ne sont plus les mêmes. Dans *Elles, terre d'enfance*, Marie quitte la maison de ses parents pour aller occuper le poste de nourrice chez les Strausser, qui habitent en ville. Ce départ, chargé d'émotion, signifie pour elle deux choses : un départ définitif, et en même temps le début d'une nouvelle vie, qu'elle aimera au départ. Toutefois, la suite de l'histoire lui montre que la vie chez les Strausser n'est peut-être pas aussi idyllique que ce qu'elle espérait. À l'opposé de la ville, la narratrice, Victoria, passe ses grandes vacances à Fara'ura chez ses cousins, et c'est là qu'elle passe les meilleurs moments de sa jeunesse : « Aucun moment d'ennui de vide de battement notre temps était plein opulent copieux pour nous préparer à la vie moins généreuse de la ville. »³¹⁴ En somme, la ville représente l'espace du monde occidental, un espace pollué, parfois effrayant et en même temps attirant, qui regroupe tous les espoirs mais aussi toutes les désillusions des personnages.

Pour Déwé Görödé, la cité est le lieu où toutes les barrières tombent : morales, sociales ou raciales. Mais ce nouvel espace va à l'encontre de la santé mentale des personnages, comme Léna dans *L'Épave*. Seul le retour à la terre, au « paradis des femmes » chez Éva, lui permettra de retrouver la paix intérieure : « Qu'est-ce qu'on est bien ici ! Et on est si loin de la ville... »³¹⁵, déclare Léna à Éva. Comme si la distance prise avec la ville et le retour à la nature avaient permis à la jeune femme une sorte de résurrection. Les choix que font les personnages de leur espace d'habitation ont des conséquences sur leurs vies, et certains en paieront un lourd tribut : Maurai pensait avoir bien agi en occidentalisant sa famille, et en partant vivre à Papeete, mais c'est l'inverse qui se produit, puisque son fils n'aura plus aucun repère et deviendra un exclu, un *hombo*. Sylvie André déclare :

À travers la géographie symbolique de l'île et de la cité, les écrivains posent toujours la question des choix moraux et sociaux fondamentaux de leur communauté, en faisant tour à tour une lecture

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'enfance, roman à deux encres*, éd. Au Vent des îles, 2011, p. 130.

³¹⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave, op. cit.*, p. 111.

dysphorique, euphorique ou réaliste de la rencontre Europe/ Océanie.³¹⁶

Dans son roman *L'Épave*, Déwé Görödé décrit le fléau de l'alcool et des drogues en ville, lorsqu'elle décrit le couple Tom/Léna dans l'agitation du centre-ville (de Nouméa) et qui se laisse prendre à l'ambiance trouble d'un bar, entre la fumée de l'herbe et des bruits de sanglots de clients ivres :

Face à [Tom], Léna et son cousin s'installent côte à côte, contre le dossier en cuir noir d'une sorte de long fauteuil, dont une partie est occupée par des clients passablement ivres, qui parlent, rient, ou se perdent dans d'étranges hébétudes secouées de sanglots retenus. D'autres reniflent sur leur voix qui pleure.³¹⁷

La souffrance présente chez les clients kanak n'est plus masquée : leur tristesse resurgit au cours de soirées alcoolisées. La référence à l'alcool n'est pas anodine : l'auteure dénonce implicitement les ravages de ces boissons sur la jeunesse kanak, en manque de repères. La colonisation a mis à mal les références identitaires traditionnelles et le fait que les populations souffrent du manque de repères et de références sociologiques. La vision idyllique de ces populations s'éloigne au fur et à mesure que l'on entre dans l'histoire.

De même, dans son dernier roman *Tâdo, Tâdo, wée !*, l'auteure kanak dresse un portrait négatif de ceux qui quittent la tribu pour s'installer en ville. Plusieurs raisons sont évoquées pour expliquer ce choix de vie. Tout d'abord, il y a ceux qui veulent se libérer du poids et des charges de la coutume ; ceux qui espèrent trouver une issue à leurs problèmes en ville ; et enfin ceux qui se lancent un défi en voulant changer de vie. Mais chaque fois, l'individu se retrouve en face d'un nouvel échec, car pour Déwé Görödé, c'est une mauvaise solution que celle de vouloir quitter sa terre : cela peut se terminer par une vie au squat, donc par la pauvreté, la misère, ou pire par la mort, désignée par la périphrase « la petite porte glaciale de la morgue »³¹⁸. Enfin, l'auteure évoque ceux qui finissent leur vie comme des drogués, et qui errent dans la ville à la recherche de « nakamal » où l'on consomme du « kava »³¹⁹. Cette description très négative et pessimiste de l'exode rural se termine par la phrase suivante, qui rappelle beaucoup *Hombo* :

De l'autre côté de leur dignité perdue, sur une terre arrachée de haute lutte et par le sacrifice des frères, ils errent, ombres d'eux-mêmes, puis s'écrasent sur le sol tels des papillons de nuit tourbillonnant sans fin, dans la lueur accablante du soleil ou dans celle des réverbères de la misère et de l'illusion bétonnée de la ville.³²⁰

³¹⁶ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud. Penser la continuité*, éd. L'Harmattan, 2008, p. 127.

³¹⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, p. 19.

³¹⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée !* ou « *No more baby* », op. cit., p. 254.

³¹⁹ Le kava est la racine du poivrier sauvage, qui pousse en Océanie. Il est utilisé depuis des temps immémoriaux dans la vie religieuse, culturelle et politique de l'ensemble du Pacifique. Il est considéré comme dangereux à fortes doses, pouvant entraîner des problèmes au foie.

³²⁰ *Ibid.*

La comparaison avec les papillons de nuit résume bien l'attrance pour les lumières de la ville, qui finira par leur brûler les ailes.

Toutefois, à côté de ceux qui finissent mal leur existence en ville, d'autres parviennent à s'en sortir, et même à occuper de bons postes en ville. Ces personnages ont choisi de ne pas renier la coutume et de s'impliquer dans la vie associative par exemple, pour tenter de rester les « dignes héritiers » de leurs parents³²¹.

Nous constatons donc l'importance de la nature dans les œuvres postcoloniales. Les auteurs semblent vouloir la célébrer, mais en même temps l'inscrire dans un lien culturel. Chantal Spitz et Déwé Görödé louent la vie de ceux qui ont choisi de rester en tribu, par opposition à l'exode rural, qui ne les conduit qu'à leur propre perte. Le lien à la culture est donc essentiel. Nous allons à présent voir quelle est la vision de l'histoire.

c) L'histoire refigurée.

Interroger l'identité du pays.

Les caractéristiques du postcolonial se rapportent toutes à la critique de l'imposition de la culture par un état dominateur. Jean Bessière résume de cette façon les traits du postcolonialisme : « la rupture historique, la rémanence du pouvoir colonial dans le néo-colonialisme, la résistance, l'appropriation de l'action historique et la perspective critique. »³²²

Ainsi, dans la résistance au pouvoir colonial, les auteurs interrogent l'identité de leurs pays.

Leurs écrits portent sur l'histoire et l'identité du pays qui a subi la colonisation, et qui se questionne sur les restes de cette colonisation. Les nations, sociétés ou cultures colonisées veulent se forger une histoire propre, et trouver leur identité. Celle-ci, qualifiée de « rhizomique ³²³ » par Chantal Zabus, est une des caractéristiques des littératures postcoloniales : les écrivains tentent de retrouver une identité effacée par l'histoire coloniale.

La notion d'identité est définie par Paul Ricoeur dans son essai *Soi-même comme un autre*. Il distingue deux caractéristiques au terme d'identité : d'un côté, l'identité comme « mêmété » (latin : *idem* ; anglais : *sameness* ; allemand *Gleichheit*), qui renvoie à la permanence dans le temps ; de l'autre, l'identité comme « ipséité » (latin : *ipse* ; anglais : *selfhood* ; allemand

³²¹ *Ibid.*

³²² Jean BESSIÈRE, « Situer le postcolonial de ses paradoxes et de sa pertinence contemporaine avec une comparaison de l'herméneutique du roman postcolonial et du roman occidental contemporain », in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Honoré Champion, 2013, p. 15.

³²³ Chantal ZABUS, « Le 'Postcolonial' : historique, brassages, et apories » in *Actualité et inactualité de la notion de postcolonial, op. cit.*, p. 40.

Selbstheit), qui désigne l'aptitude propre à chacun de se saisir de façon réflexive, responsable, en tant que sujet de discours. La coexistence de ces deux pôles définit la notion d'identité. D'autre part, le sujet se reconnaît tel qu'il est grâce à l'Autre. Aussi la quête d'identité suggère-t-elle une dialectique identité/altérité. Les écrivains potscoloniaux se définissent en fonction de l'Autre, ce qui renvoie au dialogue entre plusieurs aires culturelles et linguistiques. Jean Bessière parle du « postcolonial dans son jeu de limite avec les littératures occidentales ³²⁴». Cela fait partie des « paradoxes » que Jean Bessière trouve dans les littératures postcoloniales : l'identité de soi passe par la reconnaissance de l'Autre, qu'il ne cesse de rejeter et qui en même temps le « subjugue », comme le dit Patrick Sultan³²⁵.

Chantal Spitz, dans l'essai *Pensées insolentes et inutiles*, écrit un chapitre au titre évocateur : « Identité comment ». L'adverbe interrogatif, ainsi placé après le nom sans point d'interrogation, met encore plus l'accent sur la question posée : comment définir son identité quand on est Polynésien ? L'auteure adopte un ton franchement polémique pour dénoncer ce mot « Polynésien » qui, selon elle, ne renvoie à rien de précis, et a été artificiellement donné par les Français :

Que la puissance coloniale française soucieuse de politiquement et humainement correction ait
après un rapide nettoyage externe
transformé l'ancienne colonie des établissements français de l'océanie en territoire français
nouvellement nommé
Polynésie française
nous donne-t-il le droit de nous adjuger l'identité jusqu'alors indivise ? ³²⁶

Cette référence renvoie à un événement historique : l'origine du mot « polynésien », attribué par l'état français, et qu'elle renie, lui préférant le terme *mā'ohi*. Pour elle, ceux qui se disent « Polynésiens » renient leur héritage culturel et épousent la cause de l'état colonial :

car en nous spécifiant polynésiens seul nous congédions un héritage ethnique culturel langagier
millénaire commun au peuple polynésien dans son entier souscrivant ainsi à la vaste supercherie
d'un état colonial nous démarquant du peuple originel en nous marquant français. ³²⁷

Elle exprime le sentiment que lui inspire la situation de colonialisme propre à la Polynésie, comme le dit Patrick Sultan : « pour C.T. Spitz, la Polynésie, parce qu'elle est demeurée sous domination coloniale française, est séparée d'elle-même : c'est un pays d'exil intérieur. »³²⁸ L'identité de son peuple semble donc être au cœur de ses préoccupations. L'enjeu du discours de l'auteure est de renier les pseudo-appellations utilisant le mot « polynésien », et de rappeler

³²⁴ Jean BESSIERE, *ibid.*

³²⁵ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, op. cit.*, p. 134 : « La subjugation coloniale ».

³²⁶ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, éd. Te ite, 2006, p. 42.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, éd. Le Manuscrit, 2011, p. 113.

au lecteur la vraie culture de ce peuple : la culture *mā'ohi* . Ce dernier terme semble être devenu tabou pour ce peuple, au bénéfice de termes plus proches des stéréotypes occidentaux. Pour l'auteure, il faut : « expulser de (leurs) esprits les mythes venus d'ailleurs qui fondent (leur) nouvelle identité/bon sauvage entré en humanité par la christianisation/ *vahine* languides et langoureuses se jetant dans la couche de marins fétides (...) / bannir de nos discours les auto-mythes qui mutilent notre réalité hypothèquent nos devenir »³²⁹. Dans cette quête d'identité, le lecteur peut y voir une interrogation universelle : à savoir qui nous sommes et quelle est notre véritable « moi » profond.

Pour Déwé Görödé, l'identité est liée au terme « Âbôro », mot très important, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de l'auteure, et qu'elle définit comme désignant « l'être humain, dans tout ce qu'il est »³³⁰. Autrement dit, ce mot en langue *paicî* ne peut être traduit par un seul mot en langue française, comme si son sens était bien plus vaste. Dans le poème intitulé « Être », qui se termine par la définition d'« Âbôro », le premier vers est monosémique et reprend le titre, comme si l'existence commençait d'abord par l'identité. Cette identité, c'est celle qu'on a voulu leur voler ou leur tronquer « face à deux siècles / d'histoire coloniale »³³¹. Par la conjugaison du verbe « être » à l'imparfait puis au présent, et par l'emploi du pronom « nous », l'écrivaine prouve que leur identité est toujours vivante face au combat que les Kanak ont mené et mènent encore :

nous
 avons toujours su
 qui
 nous étions
 nous savons qui nous sommes
 ce pour quoi nous luttons.³³²

Être passe donc d'abord par la connaissance de son identité. Celui qui la rejette se retrouverait exilé dans son propre pays.

Nos deux auteures s'appuient sur des héroïnes qui affirment avec force leur identité et définissent une éthique fondée sur un appel à la résistance. Cette fidélité à leurs origines commence d'abord par l'éducation. Les valeurs qui fondent l'identité de chacun, en lien avec le clan / la tribu, se transmettent de génération en génération. Ainsi, l'éducation d'Âdi, dans *Tâdo, Tâdo, wéé !*, est longuement décrite et louée au début du roman. Ce personnage instruit ses enfants de façon à ce qu'ils puissent savoir quels sont les liens de parenté qui unissent les

³²⁹ *Litterama'ohi* n°15, novembre 2008, p. 17-18.

³³⁰ Déwé GÖRÖDÉ, définition que l'on trouve dans *Tâdo, Tâdo, wéé ! ou « No more baby »*, *op. cit.*, p. 47 ou dans *Dire le vrai, to tell the truth*, éd. Grain de sable, 1999, p. 31.

³³¹ Déwé GÖRÖDÉ et Nicolas KURTOVITCH, *Dire le vrai, to tell the Truth*, éd. Grain de sable, 1999, p. 31.

³³² *Ibid.*

membres de la tribu : « Elle donne à la fois le nom et le lien de parenté à propos d'un visage. Elle leur transmet ce qu'elle sait et ce qu'elle peut de l'histoire de leur clan et du sien, celui des oncles utérins.³³³ » Le registre est didactique : l'auteure semble nous livrer un modèle d'éducation, qui permettra ensuite à l'enfant de trouver son équilibre. L'éducation passe par la parole, et elle peut également transiter par des contes ou berceuses, comme le conte *tâgâdée* ou la berceuse *ololo*, qui vont « confirme[r] leur identité ». Âdi « place âboro – l'être humain dans tout ce qu'il est – au centre de leur éducation du respect et de l'humilité suivant l'éthique kanak³³⁴ ». C'est cette éthique ancestrale, fondée sur la parole féminine, qui va guider les actions des enfants. On peut conclure avec Raylene Ramsay :

Si la douleur partagée, la mémoire de l'injustice, l'amour de sa terre, de sa culture et de ses sœurs pourraient sembler symboliser l'immobilisme, les textes de Gorodé prônent surtout l'action pour la génération à venir, comme non seulement « racines » et ressorts affectifs, mais comme tissage actif d'identité.³³⁵

L'histoire revisitée

L'histoire pèse de tout son poids sur le destin et l'identité des personnages dans les romans postcoloniaux. Ainsi, Déwé Görödé et Chantal Spitz adoptent le point de vue de l'opprimé, comme pour renverser les rapports de force liés à l'histoire de la colonisation. Les auteurs postcoloniaux semblent chercher un sens à l'histoire, même tragique.

L'analyse des littératures postcoloniales antillaises par Jean Bessière nous montre que les auteurs postcoloniaux parlent au présent d'un passé qu'ils perçoivent comme réinventé :

Il y a là, au total, une archéologie fantasmée du postcolonial : d'une manière littérale, ces œuvres (...) représentent un passé, dont on ne peut dire qu'il est idéalisé ; elles présentent, par ce passé, un jeu de continuité historique inventée, et entendent ainsi rendre compte du présent sous le signe de l'émancipation, alors que ce présent n'est ni celui de l'indépendance, ni celui de la révolution.³³⁶

Dans la littérature antillaise, le passé est en quelque sorte imaginaire, fantasmé car « idéalisé ». Jean Bessière avance l'idée que les auteurs postcoloniaux (notamment antillais) réinventent le dénouement de leur histoire pour trouver une continuité jusqu'au présent actuel. Le passé, chez nos deux auteures postcoloniales, semble lui aussi fantasmé, idéalisé : l'histoire semble réinventée, comme pour mieux affronter le passé si douloureux.

Déwé Görödé « ne cesse d'écrire une version kanake de l'histoire³³⁷», selon Hamid

³³³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée !* ou « *No more baby* », *op. cit.*, p. 47.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*, p. 21.

³³⁷ Hamid MOKADDEM, « L'Écriture kanake contemporaine », C.O.R.A.I.L., 1998, éd. L'Harmattan, p. 196.

Mokaddem. Il est vrai qu'elle déclare dans une interview : « il me fallait raconter l'histoire à ma façon, dans cette langue qui est une langue seconde ».³³⁸ Ainsi, elle n'hésite pas à évoquer dans ses livres certains épisodes marquants de l'histoire de la Nouvelle-Calédonie, y compris les plus sensibles comme les Événements, qui sont présents dans son dernier roman. De même, la nouvelle *Uté Mûrûnû* revisite l'histoire kanak, en la découpant en cinq étapes : la révolte de 1878, l'appel de la Grande Guerre, la révolte de 1917, la Deuxième guerre mondiale et enfin, les Événements. Cette « revisitation » transite par un narrateur et des personnages kanak. Déwé Görödé déclare ainsi : « Peut-être que dans un roman ou une nouvelle, je peux écrire les choses autrement »³³⁹. Pour Raylene Ramsay, « l'appel à la résistance politique actuelle est doublée par la réécriture d'une histoire qui accuse à la fois les oppresseurs coloniaux et le Kanak 'corrompus' »³⁴⁰. Autrement dit, la réécriture de l'histoire passe par la mise en accusation des oppresseurs, qui n'est d'ailleurs pas univoque. Revisiter l'histoire permet à Déwé Görödé de la réécrire, mais en changeant de point de vue. Pour Stéphanie Vigier, « [i]l s'agit (...) de produire de nouveaux modes de compréhension des procès historiques »³⁴¹, en revisitant le passé, en le restituant dans le récit.

Selon Patrick Sultan, « cette re-figuration de l'Histoire qui est aussi une manière de s'en ressaisir (et sans doute de l'agir) prend essentiellement deux formes discursives : celle d'un méta-discours sur le sens du passé et celle d'une figuration poétique »³⁴². En ce qui concerne le « méta-discours », c'est-à-dire le discours sur l'histoire, il s'agit d'une constante dans les écrits postcoloniaux. Il peut être assumé par des personnages, ou par le narrateur lui-même. Ainsi, lorsque Chantal Spitz revisite l'histoire de son peuple, cela apparaît derrière les paroles de Tetiare, le personnage féminin de son premier roman, *L'Île des Rêves écrasés*, derrière lequel on croit entendre la voix de l'auteure. Il semble que Chantal Spitz utilise la double énonciation pour exprimer sa volonté d'écrire, mais également ses doutes et ses inquiétudes :

L'idée est lancée qui coule dans ses veines, sublime et terrifiante : écrire. Se dépouiller pour se donner à l'autre, paroles du rêve pour faire renaître le rêve. Nous rendre à nous-mêmes en retrouvant l'éternité de notre âme. « Est-ce que je saurai ? »³⁴³

L'écriture se veut donc neuve, c'est celle d'un rêve : une écriture idéale. Tetiare déclare :

Tout ce que nous lisons a été écrit par des étrangers. On en arrive presque à croire qu'on est vraiment comme ils nous décrivent, alors que tu sais bien qu'ils n'ont rien compris. Un véritable lavage de cerveau.³⁴⁴

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Blandine STEFANSON, Déwé Görödé (entretien), *Notre Librairie, op. cit.*, p. 83.

³⁴⁰ Raylene RAMSAY, « L'hybridité dans l'œuvre de Déwé Gorodé : ni bicéphale ni entre-deux », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, éd. In Press, p. 141.

³⁴¹ Stéphanie VIGIER, *op. cit.*, p. 218.

³⁴² Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, op. cit.*, p. 148.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, éd. Au Vent des îles, p. 162.

Il s'agit d'exprimer et en même temps d'apaiser les souffrances d'un peuple. Terii, un jeune Polynésien, charge le personnage de Tetiare, sa sœur, d'écrire l'histoire du pays, pour remplacer ce que les Occidentaux ont écrit là-dessus: « Il est temps d'écrire notre histoire vue par nous-mêmes (...) Les paroles de notre mémoire se sont envolées sur les ailes du temps, défigurées par des mots étrangers à nous-mêmes. »³⁴⁵. Le rêve deviendra réalité, lorsque Tetiare, à la fin du roman, parviendra à rédiger l'histoire de son peuple et de son pays. Tous les rêves ne sont donc pas « écrasés » car l'écriture devient la mémoire d'un peuple : « Le rêve transmis d'oralité se meurt faute de mémoire et nous devons lui redonner vie par l'écriture. D'autres après toi écriront une parcelle du rêve qui finira par devenir réalité. »³⁴⁶ Ainsi, Tetiare va longtemps hésiter, puis parvenir à écrire, à la fin du roman. Il s'agit d'une mission très importante : réécrire l'histoire, qui, jusqu'à présent, a été écrite par des « étrangers ». L'écrivain devient le porte-parole d'un peuple, dont les souffrances ont été trop longtemps tues : « Nous en avons besoin. C'est notre devenir.(...) Terii dit que je dois écrire pour évacuer le bouillonnement qui est en moi, et pour notre peuple.³⁴⁷ » Dans cette dernière phrase, on retrouve l'ambiguïté de cette écriture : elle est à la fois un exutoire personnel, et en même temps l'expression des préoccupations de tout un peuple.

Cette réécriture peut emprunter la forme d'une « figuration poétique », comme le dit Patrick Sultan. La forme en vers libres est présente dans certaines pages de l'essai *Pensées insolentes et inutiles*, notamment quand Chantal Spitz choisit d'évoquer le drame d'Hiroshima :

Hiroshima Nagasaki
 Combien de milliers d'innocents atomisés flambés calcinés
 Horreur laideur terreur d'une dévastation sans honneur
 Vietnam
 Combien de milliers d'innocents napalmés enflammés
 Estropiés
 Horreur laideur terreur d'une dévastation sans honneur.³⁴⁸

Dans cet extrait, les images, le rythme, les allitérations notamment en [R] et assonances en fin de vers prouvent bien qu'il s'agit d'un texte poétique. La question « combien de milliers d'innocents » mise en anaphore met l'accent sur cette interrogation, et rythme le texte. L'auteure polynésienne s'appuie donc sur l'écriture poétique pour évoquer des instants dramatiques. Sylvie André remarque :

La poésie contemporaine, surtout sous sa forme dramatique et épique, est en fait liée à une conception traditionnelle de la fonction du poète et de la « littérature », vecteurs de l'expression

³⁴⁵ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, éd. Au Vent des Iles, 2007, p. 162.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 201.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, op. cit., p. 20.

communautaire, mais désormais orientés vers l'expression de la revendication identitaire postcoloniale.³⁴⁹

En d'autres termes, emprunter la forme poétique permet à ces auteurs, notamment Chantal Spitz, de renouer avec la fonction traditionnelle du poète, qui prend la parole au nom de son peuple. Nous avons d'ailleurs montré que la parole n'était pas chez elles individuelle mais collective. C'est ce que l'on retrouve dans *L'Île des rêves écrasés*, lorsque le mythe polynésien de la création est évoqué au début du roman sous forme de vers libres.

Chez Déwé Görödé, on trouve également une réécriture de l'histoire sous forme poétique. Ainsi, elle a écrit en prison quelques pages de son recueil poétique *Sous les Cendres des conqués*, et ses poèmes interrogent l'avenir et l'identité de son pays. La dédicace initiale montre clairement que l'écriture est d'abord un combat :

Au peuple kanak en
lutte
Aux camarades
Où qu'ils se battent
Trébuchent
Tombent
Et se relèvent .³⁵⁰

Ce livre a donc un destinataire connu : son peuple, et ses « camarades ». On remarque la violence connotée dans ces verbes. La réécriture de l'histoire passe donc par l'écriture poétique. Celle-ci survient chez nos auteures lorsqu'il existe une tension dramatique, comme l'évocation du drame d'Hiroshima pour Chantal Spitz, ou lorsque Déwé Görödé s'est retrouvée en prison.

L'importance de la mémoire

Les écritures postcoloniales sont largement tournées vers un passé qu'elles revisitent. Dans leur exploration du temps, la mémoire transforme les événements rapportés. Elle les modifie, comme pour mieux conjurer la peur du vide. Ainsi, les récits rétrospectifs mettent en scène une histoire souvent fantasmée, qui passe par le travail de remémoration. « Les enjeux identitaires et la quête mémorielle représentent des thématiques privilégiées dans les œuvres littéraires *mā'ohi* », affirme Anne-Sophie Close³⁵¹. Nous allons vérifier l'importance de cette quête mémorielle.

³⁴⁹ Sylvie ANDRÉ, « L'Expression poétique contemporaine en Polynésie française : héritages, réalisations », *op. cit.*, p. 376.

³⁵⁰ Déwé GÖRÖDE, *Sous les Cendres des conqués*, éd. Edipop, 1985.

³⁵¹ Anne-Sophie CLOSE, *Entre mémoire et terroir : l'identité à l'œuvre dans la littérature polynésienne francophone*, Université Libre de Bruxelles, in Dialogues francophones, EUV, 2011, p. 55.

La mémoire est définie dans *Hombo* comme étant « le chant de l'âme »³⁵². C'est ce que Raylene Ramsay dit également : « pour conjurer le manque terrifiant et le vide intérieur, les écrivains chantent la mémoire »³⁵³. Chez Chantal Spitz, le mot « mémoire » est employé au pluriel, pour désigner les mémoires de chacun des *Mā'ohi*, c'est-à-dire toute la culture transmise de génération en génération. La remémoration peut apparaître comme une entreprise individuelle, mais elle concerne la mémoire collective, qu'elle souhaite réactiver. Il existe ainsi plusieurs mémoires, qui sont « enfant[s] de la mémoire » : cette dernière, employée au singulier, semble être à la base de leur histoire, et désigne la mémoire collective, partagée par tous. Il est donc primordial de la conserver, et de la propager. Dans *Hombo*, c'est l'oncle de la grand-mère d'Hombo, Toerauroa, qui rappelle à Mahine l'importance de conserver le souvenir de leur culture. Il rappelle que les mémoires ne peuvent « se réconcili[er] »³⁵⁴, elles « s'enfant[ent] les unes des autres » grâce aux « paroles qui s'accouplent les unes aux autres », se nourrissant de chacune. En d'autres termes, il s'agit de se transmettre par la parole toutes les valeurs, les idéaux, tout en veillant à faire « danser » ou chanter les mémoires. À travers ces deux verbes se dégage l'idée de mouvement, de vie, de quelque chose qui ne reste pas figé. Raylene Ramsay évoque la manière avec laquelle la mémoire est reliée au mouvement :

Il s'agit d'un mouvement contradictoire entre la mémoire du passé comme exil (en tant que colonisée) et la mémoire (le remembrement) de l'histoire en tant qu'enfance, identité, communauté et langues kanakes.³⁵⁵

Ainsi, il existe deux types de mémoires : celle qui évoque le passé qui échappe à la colonisation, qui permet à chacun de s'exiler, et la mémoire qui permet aux auteurs de retrouver leur identité en se remémorant le passé. C'est ce que fait par exemple Tiapi, le père de la jeune Tâdo, lorsque celle-ci lui exprime son incompréhension face au vocabulaire utilisé à l'école, et aux réactions du maître. Tiapi rassure sa fille et lui rappelle le sens de leurs valeurs et l'importance de ne pas oublier leur culture : « C'est ainsi que Tiapi forge l'intérêt et la mémoire de ses enfants sur leur culture, leur histoire, leur langue et leur civilisation³⁵⁶ ». Pourtant, la mémoire, tout comme elle peut être un reflet déformé de la réalité, vient parfois à manquer, comme l'explique Patrick Sultan : les auteurs postcoloniaux « oscillent entre un excès et une défaillance de la mémoire ; ce défaut ou cette surabondance les abîme dans une déréliction et un désespoir qui donnent à ces récits un caractère tragique »³⁵⁷. En d'autres

³⁵² Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, p. 37.

³⁵³ Raylene RAMSAY, « L'hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé : ni bicéphale ni entre-deux », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, *op. cit.*, p. 365.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ Raylene RAMSAY, « L'hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé : ni bicéphale ni entre-deux », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, *op. cit.*, p. 146.

³⁵⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! ou « No more baby »*, *op. cit.*, p. 103.

³⁵⁷ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 141.

termes, la mémoire peut être vide, défaillante, comme elle peut être excessive, surabondante. Elle reste subjective, ce qui va parfois l'amener à déformer les souvenirs ravivés, à les exagérer. Par exemple, Déwé Görödé dans la nouvelle « La Case » se remémore la case de son grand-père, car ce lieu a marqué son enfance. Une fois adulte, la narratrice conserve ce souvenir qui reste traversé par ses rêveries, ses fantasmes :

Elle paraissait si grande, alors, à la fillette que j'étais. Si bien qu'aujourd'hui je me souviens d'elle quand j'essaie de compter les étoiles au clair de lune ou de situer l'horizon séparant là-bas le ciel azuré du bleu Pacifique. ³⁵⁸

La mémoire reste attachée au lieu vécu, et le souvenir de la fillette est réactivé. Cependant, comme les années ont passé, le vide temporel, que la narratrice essaie de combler, laisse place à un souvenir transfiguré, rêvé, fantasmé.

Mais la mémoire peut être également « mutilée », comme l'affirme Déwé Görödé³⁵⁹. Le passé est vécu comme un manque à combler, et est l'objet d'une quête, qui peut s'avérer infructueuse. « La mémoire est muette » affirme le personnage de Toerauroa dans *Hombo* : il pense que les mémoires peuvent être « éteintes »³⁶⁰ ou « expirer »³⁶¹. Le moment devient alors tragique. La cause de cette perte de mémoire est la volonté de s'occidentaliser et de s'appropriier les paroles de « l'Autre », c'est-à-dire celles des occidentaux : « Tu as perdu tant de mémoires, dissout tant de paroles, éteint tant d'images. Tu as dispersé toutes tes mémoires celles d'hier celles de demain et ce petit est le fils de tous tes oublis », rappelle Toerauroa à son fils Mahine. En effet, en voulant adopter la parole des Occidentaux, en voulant qu'Ehu porte un prénom étranger (Yves), Maurai, le père, a comme tiré un trait sur la culture *mā'ohi*. Dans ce passage, c'est le grand-père d'Ehu/Yves, Mahine, qui se fait sermonner par Toerauroa. Ce dernier lui annonce qu'il est trop tard pour corriger l'erreur qui a été commise : celle de ne pas se plier au devoir de mémoire. Car les mémoires ne peuvent se réconcilier, et ils vont devoir se tourner vers « de nouvelles mémoires », par opposition aux mémoires anciennes, celles transmises par la parole des ancêtres :

Dans peu de lunes je vous quitterai et vous marcherez la nouvelle voie faite de nouvelles mémoires. Elles se souviendront parfois d'un lointain temps où l'ordre était autre. Elles se souviendront surtout de ne pas trop se souvenir pour éviter la peine pour que vive la mémoire nouvelle. Il est trop tard mon fils bien trop tard. ³⁶²

Ainsi, il est impossible de retrouver la signification de ce qui a été effacé quand la mémoire vient à manquer. Cette amnésie entraîne avec elle la perte de leur identité et donc de leur âme.

³⁵⁸ Déwé GÖRÖDÉ, « La Case », *L'Agenda*, op. cit., p. 7.

³⁵⁹ Déwé GÖRÖDÉ, « Flamme feu follet », *Sous les Cendres des Conques*, op. cit., p. 19.

³⁶⁰ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 38

³⁶¹ *Ibid.*, p. 16 : « les mémoires expirent ».

³⁶² Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 37-38.

La mémoire qui ne parle plus est « muette » : les personnages se retrouvent « face au silence de l'oubli ». Ehu restera à tout jamais celui chez qui la mémoire collective n'a pas pu être gravée ; on le surnomme dès lors « Ehu-Sans-Mémoire » :

Offrir à Ehu-Sans-Mémoire la mémoire collective. La planter en lui. Le planter en elle. Mais que lui reste-t-il de cette mémoire, lui qui a comme les autres avec eux accueilli sans pudeur presque avec soulagement les changements venus de loin de l'espace des hommes blancs, depuis que quelques générations plus tôt un Anglais pâle s'est installé chez eux pour leur apprendre la bonne parole les bonnes pensées les bonnes prières les bonnes manières ³⁶³». Paroles et mémoires sont liées, et doivent partager la même langue, pour pouvoir partager « le bonheur des généalogies.³⁶⁴

La mémoire peut venir à manquer, mais elle peut parfois être ressuscitée. C'est ce qui arrive dans *Hombo* à l'ami japonais, Samoto, qui revient au village. Ce chercheur du monde scientifique a été adopté par les hommes du village, car il a su s'intégrer et apprendre leur culture, leur langue. Samoto souhaite vraiment être un des leurs et leur demande de partager avec lui « l'origine chantée depuis l'immémorial par vos ancêtres ». Ce néologisme « immémorial », employé également au pluriel, renvoie aux généalogies, aux souvenirs du passé que l'on a réussi à retrouver. Les souvenirs sont réactivés grâce aux *paripari*, c'est-à-dire aux légendes qui rappellent à chacun d'où il vient : « Ces généalogies *paripari* légendes que les danseurs de mémoires garants de la perpétuité apprenaient pour les transmettre portant ainsi le temps à travers le temps³⁶⁵ ». Face au manque et à l'oubli, persiste l'immémorial, qui serait comme une mémoire intemporelle, capable de traverser le temps, en évitant de rester figée. La tâche de raviver l'immémorial est confiée aux « danseurs de mémoires » appelés également « danseurs de parole », dont Toerauroa fait partie. Ce sont ceux qui sont habités par les souvenirs, et ceux qui possèdent d'« encombrantes mémoires³⁶⁶ ». Ainsi, grâce aux paroles échangées, la culture se transmet d'une génération à l'autre, sans passer par l'écrit : Chantal Spitz oppose d'ailleurs la danse de la mémoire aux mémoires « malhabilement figée[s] d'encre ³⁶⁷», celles des Occidentaux, qui finissent mangées par les rats ou dévorées par l'humidité.

Toute l'œuvre de Déwé Görödé est également traversée par l'importance de la mémoire collective. Comme chez Chantal Spitz, ce sont les anciens qui sont les dépositaires et les garants de la mémoire. La mémoire intemporelle rappelle qu'il faut préserver les traditions et lutter pour la défense de leur peuple. Le titre, *Sous les Cendres des Conques*, est une métaphore qui rappelle les liens qui unissent le passé au présent : la conque, symbole de la

³⁶³ *Ibid.*, p. 32.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

parole, doit renaître de ses cendres. Dans « Nuits taboues », l'auteure déclare que « la Parole des Anciens s'est tue ³⁶⁸ ». Ce silence est tragique, dans la mesure où la parole reste garante du lien qui unit chaque génération. Il est donc primordial de rompre le silence et de faire entendre la mémoire collective, puisqu'elle doit rester intemporelle. Dans le poème « Septembres kanaks », Déwé Görödé énumère tous les septembres depuis l'arrivée de James Cook, qui a découvert la Nouvelle-Calédonie en 1774, jusqu'au mois de septembre 1974, qui correspond à la vague de répression kanak contre les colonialistes. Le lecteur auquel on s'adresse est parfois nommé : il s'agit du Kanak, que l'on appelle à se rebeller, et auquel on rappelle les racines :

1er septembre 1878
Kanak souviens-toi
des fils et filles de Wa-Naka
Kanak souvenez-vous d'Atai.³⁶⁹

Il s'agit de l'appel aux racines, et chacun se doit de rester fidèle à ses origines, au combat pour l'indépendance, représenté par le guerrier Atai, et à la mémoire collective.

En somme, nous avons montré l'importance du temps chez les auteurs postcoloniaux. Déwé Görödé et Chantal Spitz partagent la même conception de ce dernier, et mettent l'accent sur la quête mémorielle. Le passé doit pouvoir rejoindre le présent notamment grâce à la mémoire collective, et grâce aux « danseurs de mémoires », à qui on a confié cette tâche. Reste à savoir si cette histoire transfigurée ne reflète pas en vérité une écriture politique.

3) UNE ÉCRITURE POLITIQUE ?

a) Le point de départ de l'écriture : transmettre un message.

Déwé Görödé et Chantal Spitz sont non seulement deux femmes très engagées dans la vie sociale et politique de leurs pays, mais leurs œuvres sont aussi fortement marquées par cet engagement. Leurs écrits sont farouchement anti-coloniaux et en même temps critiques à l'égard de leur propre culture.

³⁶⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Sous les Cendres des Conques*, op. cit., p. 31.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 90.

L'engagement politique des personnages:

La dénonciation de la modernisation de la société traditionnelle se manifeste par l'engagement politique des personnages. Ces derniers refusent d'accepter la situation de leur pays qu'ils voient comme colonisé, et les accents sont parfois marxistes.

Chez Déwé Görödé, la politique concerne tout le monde, même les jeunes qui s'engagent très tôt dans le parti d'indépendance kanak :

Les jeunes créent leur propre parti à partir du mot d'ordre d'Indépendance kanak avec récupération totale des terres. Ils occupent leurs week-ends en tournées d'information dans les tribus pour faire prendre conscience des enjeux de la longue lutte qui commence.³⁷⁰

Les femmes sont également engagées dans la vie politique du pays. On pense en particulier à Tâdo ou au personnage de Marie-Jo, la militante de mai 68, qui écrit à son amie Tany depuis Paris. Alors qu'elle vit au plus près les événements de mai 1968, Marie-Jo prend conscience que la Nouvelle-Calédonie est un pays colonisé. Elle dénonce dans une lettre l'exploitation capitaliste, et décide de changer le monde, en se rappelant les cours de son professeur de philosophie qui leur citait Karl Marx. Elle joint le poème suivant à sa lettre :

Derrière moi
une île tropicale
la ville coloniale
Pour moi
il faut
à jamais
tourner la page
désormais
pour une autre page
Devant moi
en île capitale
la ville idéale.³⁷¹

Marie-Jo, qui ne souhaite pas revenir de sitôt au pays, veut tourner la page de la colonisation et réécrire l'histoire de son pays. Elle cite plus loin un titre de John Lennon, « Imagine » : une fois son pays décolonisé, Marie-Jo imagine une nouvelle île plus « idéale », bien loin des modèles de la société moderne et occidentale, et plus proche d'une utopie. Elle s'appuie sur Karl Marx : « il ne faut pas seulement penser le monde, il faut le changer »³⁷². En somme, les personnages de Déwé Görödé rêvent d'un avenir meilleur pour leur pays et, une fois décolonisé, imaginent un monde idéal, plus proche du marxisme que du capitalisme. L'éducation politique est vécue comme une très bonne chose pour les personnages, c'est même pour certains une façon de concurrencer l'école, comme le dit Até à Tâdo : « [si les jeunes] suivent l'éducation politique, ils vont en apprendre plus ici sur l'histoire de notre peuple et de

³⁷⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée !* ou « No more baby », *op. cit.*, p. 125.

³⁷¹ Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de pin colonnaire*, éd. Madrépores 2009, p. 152.

³⁷² *Ibid.*, p. 156.

notre pays que dans toute leur scolarité³⁷³». L'engagement politique peut également permettre au personnage de renouer avec ses racines. C'est le cas dans la nouvelle « Benjie, mon frère... » tirée de *L'Agenda*. Dans cette nouvelle, le narrateur est un jeune Kanak qui a grandi en ville, dans une situation sociale et familiale précaire, puisqu'il a été élevé par sa grand-mère alcoolique dans un squat. Cet écrit, plus pessimiste que les autres peut-être, décrit la jeunesse kanak comme perdue, manquant de repères. Mais grâce à sa rencontre avec Benjie, le narrateur retrouve de nouveaux repères : « Ce fut donc avec Benjie que je découvris peu à peu les sentiers du terroir et des racines. »³⁷⁴ Comme le note Stéphanie Vigier, « le processus de réappropriation de soi, initiée sur le plan culturel grâce à Benjie, se mue alors en réappropriation politique »³⁷⁵ : là encore chez cette auteure, le personnage retrouve ses repères culturels parallèlement à son engagement politique.

Les personnages féminins de Déwé Görödé incarnent une éthique kanak : celle du combat politique et de la résistance. La préparation à des actions politiques occupe pour une grande part le quotidien de ces personnages, qu'ils soient hommes ou femmes. Par exemple, Tâdo, dans le roman éponyme, participe à un meeting politique et prend la parole pour évoquer deux questions : celle de l'école, et celle de la place des femmes dans la lutte politique. Son réquisitoire, entièrement écrit au discours direct dans le récit, occupe deux pages du livre. Ses paroles semblent incarner la lutte politique et collective des femmes kanak. Selon Stéphanie Vigier, « le récit tente une expérimentation qui vise à reconstituer une synthèse de ce à quoi a pu ressembler le vécu collectif³⁷⁶ ».

Le combat politique peut être à l'origine d'une amitié entre deux personnages : par le rapprochement de leurs idées, et de leurs combats, ceux-ci se reconnaissent. C'est le cas par exemple de Tiapi, le père de Tâdo, qui est ami avec Kassim, dit Abdul, l'ami balinais : « Tiapi s'efforce de faire le point sur ce qui l'a amené à fraterniser avec Abdul jusqu'à le considérer aujourd'hui comme un grand frère ou un vieux sage comme lui »³⁷⁷. Abdul l'initie au Coran et prie pour lui. Il est issu d'une ancienne famille de brahmanes convertis à l'islam. Ce qui les relie, « c'est la conviction du résistant alliée à la sagesse de l'homme et à la foi du croyant³⁷⁸ » : ces deux personnages échangent leurs savoirs (notamment sur les plantes), mais aussi leurs idées politiques et religieuses. Tiapi lui apporte son aide dans l'installation de sa famille en Nouvelle-Calédonie et pour l'obtention de sa naturalisation. Il s'agit du même

³⁷³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! ou no more baby*, op. cit., p. 151.

³⁷⁴ Déwé GÖRÖDÉ, « Benjie, mon frère... », *L'Agenda*, op. cit., p. 73.

³⁷⁵ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, éd. P.U.L. 2011, p. 51.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! ou « No more baby »*, op. cit., p. 50.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 51.

engagement politique : Tiapi fait partie du premier parti politique indigène en Nouvelle-Calédonie. Il aide aussi bien les coolies indonésiens ou vietnamiens que les familles polynésiennes, toutes victimes d'une forme de colonisation. Abdul / Kassim est engagé dans la lutte contre la colonisation hollandaise et doit fuir son pays pour s'être engagé dans la lutte armée. Avec sa première femme Sakina, ils s'initient au maniement des armes face au colonialisme hollandais et à la menace japonaise dans la région. L'histoire de Kassim est tragique : il doit fuir à la suite d'une rafle dans leur quartier. Sa première femme est morte sous la torture. Un cousin lui fournit de faux papiers ce qui lui permet de débarquer un jour en Nouvelle-Calédonie. Il y refait sa vie et ne verra jamais l'indépendance de l'Indonésie. L'amitié qui lie Abdul à Tiapi est donc d'abord liée à une communion d'idées politiques.

La politique occupe une large place dans la littérature de Déwé Görödé en particulier dans son dernier livre *Tâdo, Tâdo, wéé*, où il s'agit beaucoup de chroniques politiques. Le registre est réaliste. Les personnages, qui sont plutôt des archétypes, représentent la lutte que chacun se doit de mener pour l'indépendance du pays.

L'engagement politique de Chantal Spitz se manifeste dans des essais comme *Pensées insolentes et inutiles* ou dans la revue *Litterama'ohi* (dont elle est la directrice de publication). Dans ses romans, ses personnages sont moins engagés politiquement que chez Déwé Görödé, même s'ils peuvent être engagés dans des luttes, par exemple contre le nucléaire, dans *L'Île des rêves écrasés*. Terii et Tematua veulent se battre contre le « Général président » et sa décision d'implanter une base de lancement de missiles nucléaires sur leur île. Dans l'épilogue de ce dernier, l'auteure prend la parole pour s'exprimer sur la situation de la Polynésie, à l'heure où elle écrit ce roman, ce qui peut faire penser à un apologue, un récit à valeur moralisatrice. Le débat politique semble être un sujet sensible chez l'auteure polynésienne, comme chez d'autres auteurs polynésiens, ainsi que le prouve le numéro 15 de *Litterama'ohi*, au thème évocateur : « littérature et politique ». L'éditorial pose la question suivante : « La politique, telle qu'elle se donne à voir notamment au cours de ces dernières années, est-elle nouvelle ? ³⁷⁹ ». Mais force est de constater que les auteurs qui participent à cette revue ont en quelque sorte détourné la question de la politique, pour aborder celle du lien entre la littérature et l'histoire : « le thème [de « littérature et politique »] n'a pas été suivi par les contributeurs qui ont choisi de traiter, « Littérature et histoire ». (...) En fin de compte, la question de « la politique » a été abordée, mais vue sous l'angle historique et littéraire !... ³⁸⁰ », affirme Flora

Devatine dans l'éditorial. On peut alors s'interroger : le mot politique est-il tabou chez les

³⁷⁹ *Litterama'ohi*, « Littérature et politique », éditorial, n°15, novembre 2008, p. 9.

³⁸⁰ *Litterama'ohi*, « Littérature et politique », éditorial, n°15, novembre 2008, p. 9-10.

auteurs polynésiens ? Chantal Spitz évite effectivement de l'employer, au profit de l'histoire ; mais les deux termes sont liés, parce que l'histoire signifie « la politique passée, d'où est issu le présent ³⁸¹ ». Lorsqu'on lui pose la question de savoir si son écriture est d'abord politique, elle préfère parler de son engagement total dans l'acte d'écrire, qui peut inclure la politique, mais pas seulement :

[Mon écriture] est à l'image de cet engagement dans la vie. Un engagement amoureux politique poétique fragile entêté vivant. Elle est tout cela à la fois. Dire qu'elle est d'abord politique ne lui rendrait pas justice.³⁸²

Ainsi, si chez Déwé Görödé les personnages peuvent être très engagés politiquement, ce n'est pas le cas chez Chantal Spitz : le terme « politique » est d'ailleurs employé avec parcimonie, ce qui ne l'empêche pas d'exprimer ses idées sur de nombreux sujets d'actualité, notamment dans la revue *Littéramā'ohi*.

Les positions politiques:

Pour Patrick Sultan, les œuvres postcoloniales ont un « propos politique », mais « sans qu'elles soient engagées, ou au service d'une cause ³⁸³ ». Il ne faudrait pas croire que l'écrivain postcolonial affirmerait dans ses écrits son appartenance nationale. Nous allons nous demander quel est le propos politique développé et souvent emprunté, on le remarquera, hors du monde océanien.

Déwé Görödé range les poèmes de son recueil *Sous les Cendres des Conques* dans le genre des « poèmes politiques »³⁸⁴, parce qu'ils évoquent la situation de son pays, sous le joug du colonialisme français. De même, la Préface, rédigée par Gabriel Téâ Auru Mwateapoo inscrit d'emblée le livre de Déwé Görödé sous le signe de la contestation politique. Ce dernier qualifie l'œuvre de « contestataire et révolutionnaire » : contestataire, parce qu'elle s'adresse au peuple mélanésien mais également aux autres peuples « victimes du colonialisme français, du capitalisme et de l'impérialisme, pour s'organiser dans la lutte commune internationaliste contre le capitalisme étendu à toute la planète³⁸⁵ » ; révolutionnaire car Déwé Görödé choisit le « socialisme scientifique pour renverser et remplacer de fond en comble le système colonial impérialiste qui opprime son peuple depuis 130 ans et qui l'a incarcérée par deux fois dans sa prison du Camp-Est »³⁸⁶. Cette préface présente donc l'œuvre comme militante, engagée

³⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

³⁸² Chantal SPITZ, questionnaire adressé en mars 2014.

³⁸³ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, op. cit., p. 92.

³⁸⁴ Déwé GÖRÖDÉ, entretiens, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, Hamid Mokaddem, op. cit., p. 33.

³⁸⁵ « Préface », *Sous les Cendres des Conques*, op. cit., p. 7.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 7-8.

politiquement. Gabriel Téâ Auru Mwateapoo a donné son accord pour préfacer le livre parce qu'il partage les mêmes idées politiques que l'auteure kanak :

J'ai accepté de préfacer ces poèmes car, personnellement, je suis d'accord avec les options politiques et la démarche pratique de l'auteur. Sans oublier qu'écrire est aussi un acte militant³⁸⁷ .

Il inscrit donc l'œuvre dans ce qu'il appelle le « socialisme scientifique », expression qui revient à plusieurs reprises dans sa préface, qui renvoie à la pensée de Karl Marx et de Friedrich Engels et donc au marxisme.

L'utilisation d'une idéologie marxiste comme grille d'interprétation peut concerner les auteurs du Pacifique. Jean Bessière note comment l'utilisation de l'interprétation marxiste de la colonisation chez les écrivains francophones les a empêchés de s'enfermer dans une logique historique restrictive. Pour Sylvie André :

Dans le Pacifique, seule Déwé Görödé fait explicitement référence à ce schéma explicatif [de la grande révolution].(...) Dans son recueil *Sous les cendres des conqués*, l'utilisation du schéma marxiste lui permet d'ailleurs d'exprimer une générosité qui dépasse les simples frontières ethniques...³⁸⁸ .

Sylvie André choisit d'assimiler chez Déwé Görödé contestation et marxisme³⁸⁹. C'est aussi l'idée que défend Stéphanie Vigier, lorsqu'elle déclare que « la figuration du pouvoir et des rapports de domination est souvent déterminée par une lecture marxiste, affichée dès son premier recueil *Sous les Cendres des Conques*³⁹⁰ ». Elle prend appui sur un des poèmes du recueil intitulé « Case bidonville et building », qui dénonce le cynisme des « Capitalistes colonialistes »³⁹¹. Dans ce poème, Déwé Görödé oppose les buildings de la ville aux cases, et décrit le regard moqueur des « messieurs-dames », c'est-à-dire des « bourgeois » sur les étrangers, qu'ils appellent avec des noms racistes :

À la ville tu vis dans les taudis
Ici tu t'appelles Kawin
Néo ou Big Nambas
Walligo ou Wallipète
Mas Taïpouète Chinetoque
Bayou Ponoche Doudou Nyakwé
Ailleurs Bicot Raton Négro etc...
à votre choix messieurs-dames
mais il est vrai que vous ne voudriez point
être vulgaires n'est-ce-pas³⁹² .

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

³⁸⁸ Sylvie ANDRÉ, « Les littératures francophones du Pacifique », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, op. cit., p. 94.

³⁸⁹ Sylvie André fait un parallèle avec la thèse de J.P. Sartre dans *Orphée noir*, notamment l'introduction à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Pour lui, la négritude ne devait être qu'une étape dialectique de la grande révolution : « Du coup la notion subjective, existentielle, ethnique de négritude « passe » comme dit Hegel, dans celle - objective, positive, exacte - de prolétariat » ; Jean-Paul SARTRE, *Orphée noir*, in *Nouvelle Poésie nègre et malgache*, P. XL.

³⁹⁰ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, éd. P.U.L. 2011, p. 275..

³⁹¹ « Case bidonville et building », *ibid.*, p. 36.

³⁹² Déwé GÖRÖDÉ, *Sous les Cendres des Conques*, op. cit., p. 36.

L'utilisation de termes argotiques ou vulgaires attribués aux bourgeois dénoncent avec force le racisme présent en ville. L'opposition entre le tutoiement des Kanak et le vouvoiement des « Capitalistes colonialistes » vient encore renforcer la visée polémique de ce poème, qui s'appuie sur le registre ironique.

Les idées communistes sont également présentes dans les œuvres de Déwé Görödé. Ainsi, dans son dernier roman, *Tâdo, Tâdo, wéé*, le personnage de Tiapi partage davantage les valeurs communistes, alors que le mot « marxisme » n'apparaît pas :

Sa soif de connaissances l'avait déjà entraîné à entrer en relation avec les libres-penseurs ou avec les communistes. Comment ne pas dialoguer avec ceux qui avaient fondé leur propre parti et poussé à l'organisation des travailleurs colonisés, exploités par le système capitaliste étendu à la planète ? Comment ne pas placer son espoir dans ces grands pays construisant le socialisme, l'URSS, la Chine, le Nord-Vietnam ainsi que l'Algérie ou Cuba ?³⁹³

L'utilisation du discours indirect libre laisse penser que la narratrice s'approprie les paroles de Tiapi. L'anticapitalisme est bien présent ici. Mais il se rapproche davantage de la racine « anti », que du marxisme ou du communisme, positionnant davantage l'œuvre dans un rejet des stéréotypes du discours colonial, comme le déclare Raylene Ramsay :

L'enracinement du premier occupant, la contre-violence de revanche qui peut traverser les temps et les lieux, le refus de concepts occidentaux ou de mouvements tels que le féminisme constituent les positions politiques des textes de Gorodé.³⁹⁴

Ainsi, l'écrivain postcolonial est avant tout anticolonial et refuse également d'appartenir à l'État-nation. Patrick Sultan note qu'il « se caractérise moins par son adhésion au projet national que par sa réticence, sa résistance, voire son refus d'allégeance à l'inclusion au sein de l'État-nation. »³⁹⁵

Chez Chantal Spitz, la conception marxisante de la société n'est pas présente explicitement. Selon Sylvie André, la lecture marxiste n'apparaît que « subrepticement » et « uniquement dans l'épilogue ». Comme le montre le passage suivant, le vocabulaire marxiste est bien présent dans cette fin de roman :

Vingt ans d'irresponsabilité politique ont creusé des inégalités révoltantes entre le peuple mā'ohi qui se prolétarise et s'analphabétise et une minorité de privilégiés qui s'enrichit. Pour une partie des habitants c'est la misère au soleil.³⁹⁶

L'auteure souligne les inégalités entre les classes, ce qui n'apparaît plus explicitement dans les

³⁹³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé* / ou « *No more baby* », *op. cit.*, p. 50.

³⁹⁴ Raylene RAMSAY, « L'Hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé : ni bicéphale ni entre-deux », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, *op. cit.*, p. 145.

³⁹⁵ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, L'Esprit des Lettres*, éditions Le Manuscrit, 2011, p.77

³⁹⁶ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 191.

romans suivants, « à l'entier avantage de la revendication identitaire ».³⁹⁷ Les idées politiques de Chantal Spitz se rapprochent en fait davantage de la racine « anti » que d'une quelconque appartenance à un parti politique. La revue *Litterama'ohi*, dont elle est la directrice de publication, s'affiche d'ailleurs clairement comme apolitique, malgré le thème choisi pour le numéro 15 : *Littérature et politique* : « La revue *Litterama'ohi* a été fondée par un groupe apolitique d'écrivains polynésiens associés librement ³⁹⁸ ». Contrairement à Déwé Görödé, les personnages ne sont pas des militants et ne soutiennent pas de groupes politiques. Ils subissent les conséquences de leurs choix de vie. Ils ont souvent tendance à emprunter de mauvais sentiers, mais se montrent pleins de bonne volonté pour s'en sortir à tout prix. Ils ressemblent beaucoup aux personnages de tragédie, dont le destin est déjà tracé, parce qu'une faute a été commise. Ainsi, Emélie/Emere et Tematua, le couple du début du roman, a trois enfants métisses, puisqu' Emere est une « demie ». Ceux-ci paieront cher ce mélange de deux cultures et le vivront mal :

Les enfants de Emere et Tematua, mélange de deux cultures, ne seront jamais entiers. Quand leur esprit comprendra le monde des Blancs, leur âme criera la douleur de leur terre et de leur peuple éternel déracinement de l'esprit. Immortel enracinement du ventre.³⁹⁹

L'utilisation de la prolepse dans cet exemple permet à la narratrice d'annoncer au lecteur que ces personnages souffriront de leur appartenance à deux cultures opposées, et que leur destin est déjà tracé. Tetiare, la plus jeune, comprend bien vite qu'il lui faudra écrire la douleur de son peuple, et qu'elle ne pourra échapper à ce destin. La jeune rebelle ne revendique pas ses idées politiques, mais une référence à l'esprit révolutionnaire marxiste ou communiste de Che Guevara ou de Mao Zedong est présente dans le roman :

Tetiare, petite fille choyée, plonge de plus en plus dans ses illusions d'un monde juste, se protégeant de la réalité de Rahiti en se passionnant pour des combats étrangers, vivant sa vie par procuration, révolutionnaire avec Mao et guérillero avec le Che.⁴⁰⁰

C'est sans doute la seule référence politique explicite du roman. Dans *Hombo*, l'auteure cite Jean-Marie Tjibaou : « Le plus dur c'est de vivre et de se sentir humilié, haï et exilé dans son propre pays »⁴⁰¹. Se référer au premier président du FLNKS (Front de Libération Nationale Kanak et Socialiste), qui symbolise la lutte indépendantiste kanak des 80, inscrit l'œuvre dans une perspective de lutte pour l'indépendance, commune à tous les peuples opprimés.

Sans parler nécessairement de position marxiste, Déwé Görödé et Chantal Spitz défendent des

³⁹⁷ Sylvie ANDRÉ, « Penser la sphère du politique : la contribution des écrivains des pays émergents », article tiré de la *Revue juridique polynésienne*, 2007, p. 15.

³⁹⁸ *Litterama'ohi, ramées de littérature polynésienne*, numéro 15, novembre 2008, p. 7.

³⁹⁹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 95.

⁴⁰⁰ Chantal SPITZ, *ibid.*, p. 95.

⁴⁰¹ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 7.

valeurs, qu'elles ont en commun, comme la lutte pour l'indépendance de leurs territoires, la défense des minorités et la recherche de leur identité. Nous allons à présent approfondir leurs messages politiques.

Le message politique:

La littérature postcoloniale tente de repenser le lien politique, à travers des textes forts et engagés. Selon Sylvie André :

La littérature des pays émergents se donne la plupart du temps une fonction précise : produire un discours identitaire efficace socialement ici et maintenant, pour rassembler une communauté autour de valeurs communes et socialement opératoires. La démarche n'est donc pas purement ontologique ni anthropologique et les fragiles équilibres sociaux et politiques de la Polynésie ou de la région Pacifique actuelles, ne permettent pas de réduire la question de l'identité collective à une simple affirmation d'existence.⁴⁰²

Ainsi, les auteurs océaniens affirment certes leur identité, mais pour mieux rappeler au lecteur les valeurs communes aux Mélanésiens ou aux Polynésiens. Leur cheminement n'est donc pas seulement anthropologique, mais aussi politique.

La politique concerne d'abord la réflexion sur un avenir commun. Nicolas Kurtovitch, poète calédonien, et Déwé Görödé ont publié un recueil de poèmes autour de dix-huit thèmes où chacun répond à l'autre. Les poèmes de l'auteure kanak sont imprimés sur une page gris-pâle, tandis que ceux de Nicolas Kurtovitch sont en gris foncé, ce qui fait dire à Virginie Soula que « la poésie mélange les couleurs, les interchange, fait alterner le clair et le foncé et, symboliquement, abolit de manière définitive toutes les différences et tous les cloisonnements »⁴⁰³. La lecture de ces poèmes est douloureuse car elle met en évidence toutes les difficultés à vivre ensemble dans un futur incertain. Sans concession, les deux écrivains se proposent de *Dire le vrai*. « En découvrant l'ensemble de ces trente-six poèmes, je suis surtout sensible aux préoccupations communes de Nicolas et Déwé : une terre, une langue, un espoir⁴⁰⁴ », déclare Dominique Jouve dans la préface de ce livre. Les deux auteurs expriment tous deux la même volonté d'une vie future partagée, d'un destin commun. Les textes ont été écrits huit mois avant l'Accord de Nouméa, ce qui montre la vision anticipatrice de ces deux auteurs. Dominique Jouve s'appuie sur l'image des racines entremêlées pour montrer que les poèmes se rejoignent, et qu'il s'agit bien de partage. Déwé Görödé exprime à travers eux les difficultés d'un avenir commun, mais chaque texte montre également la volonté d'aller vers

⁴⁰² Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 1-2.

⁴⁰³ Virginie SOULA, *Histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie*, éd. Karthala, 2014, p. 247.

⁴⁰⁴ Déwé GÖRÖDÉ, Nicolas KURTOVITCH, *Dire le vrai*, Nouméa, éd. Grain de sable, 2006, p.7.

l'autre. Par exemple, dans le poème intitulé « Indépendance », le poème se termine par ces mots :

nos aspirations
à être
ensemble
un pays libre
une nation souveraine
un peuple qui partage.⁴⁰⁵

Les deux auteurs croient en un destin commun, même si chacun sait que ce choix sera accompagné de sacrifices. La revendication n'est pas seulement culturelle, artistique mais aussi politique, tournée vers un avenir commun. Déwé Görödé défend encore cette idée, lorsqu'elle se livre à l'analyse de la situation politique de son pays dans son dernier roman *Tâdo, Tâdo, wée !* L'auteure kanak retrace l'histoire de la Nouvelle-Calédonie, depuis les années 60 jusqu'à aujourd'hui, puisque le récit se termine par l'évocation du premier anniversaire du festival des arts mélanésiens, en septembre 2011 à Nouméa. Elle revient sur la date controversée du 24 septembre, date anniversaire de la prise de possession de l'archipel par la France, et rappelle qu'il s'agit à présent d'une célébration plus consensuelle de la citoyenneté néo-calédonienne :

Nous sommes allés au *Mwa Ka*, le 24 septembre, jour de la prise de possession, devenu celui du deuil kanak, puis des peuples indigènes, et aujourd'hui Journée de la Citoyenneté, tournée vers la construction commune du pays et de son avenir.⁴⁰⁶

L'évocation d'un avenir commun apparaît dans ce passage, où l'auteure revient sur l'aspect symbolique du monument : le *Mwâ Kâ* est un grand totem réalisé en 2003 pour marquer le cent cinquantième anniversaire du rattachement à la France⁴⁰⁷. Déwé Görödé manifeste la volonté d'assumer ensemble l'histoire commune, notamment avec l'évocation de la levée des deux drapeaux qui clôt ce passage⁴⁰⁸ :

Les deux drapeaux, français et kanak, y seront levés pour montrer notre volonté d'assumer désormais notre histoire commune avec les descendants de ceux qui sont arrivés de gré ou de force dans notre pays .

Le roman peut donc être perçu comme l'histoire de la longue et difficile réconciliation entre Français et Kanak, depuis les années 60, en passant par les Événements d'Ouvéa, pour finir par la date du 24 septembre 2011, première célébration du festival des arts mélanésiens, à Balade.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée !* ou « *No more baby* », *op. cit.*, p. 342.

⁴⁰⁷ Le *Mwâ Kâ* est implanté dans une pirogue de béton et végétale dont il sert de mât, représentation du destin commun, tandis que les flèches faitières latérales des aires contumièrees sont remplacées par des enfants issus de toutes les communautés de la Nouvelle-Calédonie. Déwé Görödé est la première à employer l'expression « Journée de la Citoyenneté ».

⁴⁰⁸ C'est d'ailleurs le thème de la Fête de la Citoyenneté qui a eu lieu en 2011 à Balade, décrite dans le roman page 342.

Pour Chantal Spitz, « [l'] écriture est un acte de pur égoïsme », comme elle l'affirme⁴⁰⁹ : elle ne veut pas être catégorisée comme écrivain à message, ou écrivain politique. Pourtant, elle se livre aussi à l'analyse de la situation politique contemporaine de la Polynésie dans l'épilogue de *L'Île des rêves écrasés*. L'écrivaine indépendantiste y dénonce la perversion de l'argent lié aux essais nucléaires, dans une société où les inégalités sont de plus en plus grandes :

Les plages, alors domaine des pêcheurs calmes, sont devenues la propriété de ceux qui ont su s'enrichir grâce au fulgurant et précieux développement économique généré par l'installation du centre de tir. Ruahine effectue en vingt ans le parcours que la métropole a mis deux mille ans à faire.⁴¹⁰

Selon Chantal Spitz, tout le monde est coupable, y compris ceux qui se sont rendus complices de ces exactions. Les Polynésiens sont responsables d'avoir délaissé leur mode d'existence traditionnel, au profit de la surconsommation : « Les *Māo'hi* sont atteints d'une boulimie insatiable de produits importés et consomment tout sans réfléchir. Ont-ils seulement eu le temps de réfléchir ?⁴¹¹ ». Elle condamne la modernité occidentale, qui est en train de dévaster sa culture : « La folie de l'homme blanc frappe une nouvelle fois cette île tranquille, rendant déments ses habitants qui n'ont pas su se protéger du torrent dévastateur de la modernité occidentale ». Selon Sylvie André, l'analyse de la situation politique de son pays permet à l'écrivaine polynésienne d'échapper à certaines impasses de la quête identitaire : « Cet écrivain épouse la revendication identitaire *maohi* et ne pose jamais la question d'une société pluriethnique, même si pour elle être *maohi* est avant tout un état d'esprit »⁴¹². Dans cet épilogue, Chantal Spitz ne prend donc aucun détour pour exposer au lecteur la situation politique de la Polynésie, tout en revendiquant l'identité *mā'ohi*.

Pour les écrivains océaniques, il s'agit aussi de se demander comment la coutume peut être aménagée pour repenser le lien social et politique. Ainsi, la revue polynésienne *Litterama'ohi* juge que :

La non prise en compte de la philosophie politique océanique par les politologues a relégué celle-ci (particulièrement dans la vision occidentale) à une sorte de « folklorisation » coutumière. La coutume est dès lors souvent jugée comme étant en dehors du champ politique (malgré certaines concessions ou aménagements institutionnels).⁴¹³

Les écrivains du Pacifique se donnent pour tâche de réfléchir sur ces concessions et de les réinvestir dans le champ littéraire. Une large place est accordée aux traditions de leurs

⁴⁰⁹ Questionnaire de Patrick Sultan envoyé en mars à Chantal Spitz, in *La Scène littéraire postcoloniale*, op. cit., p. 233.

⁴¹⁰ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 189.

⁴¹¹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 190.

⁴¹² Sylvie ANDRÉ, « La quête identitaire dans les littératures polynésienne et néo-calédonienne », *Hermès, La Revue*, 2002/1, N°32-33, p. 407.

⁴¹³ *Litterama'ohi* n°7, p. 70.

peuples, longuement décrites dans leurs livres. Ces écrivains opposent la tradition et la modernité, ce qui amènent certains critiques à y voir une nostalgie de l'ordre traditionnel.

Les femmes écrivains rajoutent la problématique de la place de la femme dans la société. Déwé Görödé et Chantal Spitz questionnent leur condition féminine dans la société traditionnelle et soulèvent le problème de la difficile conciliation entre la coutume et la place des femmes dans la société⁴¹⁴. Pour Déwé Görödé, il faut penser différemment le lien politique, et affirmer son identité :

Le problème de la compatibilité entre la tradition identifiée avec les droits coutumiers des hommes, la modernité identifiée avec le discours de droits humains et la liberté des femmes est ainsi posé dans l'œuvre de Déwé Görödé.⁴¹⁵

Chantal Spitz et Déwé Görödé réfléchissent donc sur la situation politique de leurs pays respectifs. Elles mettent en scène des personnages qui agissent pour l'avenir de leur île. Comment alors parvenir à exprimer l'esprit de rébellion qui caractérise leurs œuvres ?

b) Le choix de la langue française : un choix politique ?

Le choix du français :

Choisir d'écrire en français peut apparaître comme quelque chose de logique dans la mesure où un auteur cherche à toucher le plus grand nombre possible de lecteurs, en utilisant la langue comprise par une majorité (comparée aux langues vernaculaires parlées dans ces territoires d'outre-mer). De plus, en Polynésie française ou en Nouvelle-Calédonie, le français reste la langue parlée au quotidien pour se faire comprendre de ceux qui ne sont pas issus du même district, de la même île.

Cependant, l'écrivain s'inscrit d'emblée dans une tradition littéraire qui pourrait sembler de prime abord éloignée de son univers :

Le degré zéro de ce travail d'écriture est l'acceptation sans réserve de la tradition littéraire européenne, avec le risque de tomber dans l'exotisme le plus superficiel et la « langue de complaisance » dénoncée par É. Glissant.⁴¹⁶

Autrement dit, le choix de la langue française engage l'auteur à suivre la tradition de la littérature occidentale, quitte à basculer dans l'exotisme, dans ce qui lui est étranger.

Le fait d'écrire en français peut alors poser un problème moral à l'écrivain : en même temps qu'il souhaite défendre sa culture et les langues vernaculaires, il choisit d'écrire en français

⁴¹⁴ Nous traiterons ce thème dans le deuxième axe de la thèse.

⁴¹⁵ Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹⁶ « Le colon y plante son « décor ». Ce décor n'est pas pays ». (*Le Discours antillais, op. cit.*, p.759.) in Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 110 .

pour trouver un public et donc un éditeur. Il paraît paradoxal de vouloir défendre l'identité d'un peuple qui se veut autochtone et de le faire en français. Sylvie André pose la question suivante : « l'utilisation de cette langue voue-t-elle obligatoirement leur tentative à l'échec en pérennisant une sorte de colonialisme culturel ?⁴¹⁷ ». En effet, écrire en français, dans ce que Nicolas Kurtovitch nomme la « langue de domination », peut être pensé comme une trahison par rapport aux idées politiques défendues. Mais selon Michel Beniamino, il n'existe pas forcément de contradiction entre le choix de la langue du colonisateur, et la pensée de l'auteur. Il déclare que : « dans certains cas on peut passer à des situations de 'convivialité linguistique' où différents médiums linguistiques servent à conforter ou à contester un seul et même univers symbolique »⁴¹⁸. En d'autres termes, l'identité collective peut s'exprimer à travers une superposition linguistique issue de la colonisation. L'univers symbolique de l'auteur peut donc s'affirmer dans des langues différentes. Ces écrivains défont le lien qui relie obligatoirement une langue à sa culture, et se libèrent ainsi de la contrainte linguistique du français. Sylvie André affirme :

Dès lors on peut se demander si le *reo ma'ohi* par exemple n'est pas à même de véhiculer un héritage culturel autre que celui des *ma'ohi*. On en arrive alors à deux langues pouvant exprimer un univers socio-symbolique unifié mais non figé. Écrire en français n'est donc pas une trahison culpabilisante de ce que l'on se sent être.⁴¹⁹

Selon elle, il est possible de faire coexister deux mondes, pourtant opposés au départ, dans ce qu'elle nomme un univers « socio-symbolique unifié ». L'écrivain réunirait sous sa plume deux sphères qui coexisteraient dans le même livre. « La langue ne précède pas l'œuvre postcoloniale. L'écrivain y négocie un code langagier, propre à sa culture et à son individualité », déclare Jean-Marc Moura⁴²⁰. Ce dernier souligne bien que l'idiome choisi n'est pas figé et que c'est un matériau que l'auteur va modeler à sa guise. Il s'agit bien de négociation, car il lui faut trouver un accord entre plusieurs langues et cultures différentes.

La langue peut aussi rester un moyen de faire passer ses idées, sans que l'on puisse attribuer une importance particulière à ce choix d'idiome. Ainsi, les auteurs peuvent écrire dans une langue puis dans une autre pour l'œuvre suivante. Par exemple, Déwé Görödé participe activement à la traduction en anglais de ses œuvres. Elle a édité une sélection de poèmes intitulée *Sharing as custom provides* ; et un recueil de nouvelles *The Kanak Apple Season : Selected Short Fiction*, aux éditions Pandanus books. C'est une façon de montrer aussi que les langues étrangères sont un simple outil, et que le français ou l'anglais restent une langue

⁴¹⁷ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud. Penser la continuité*, op. cit., p. 225.

⁴¹⁸ Michel BENIAMINO, *La Francophonie littéraire, essai pour une théorie*, éd. L'Harmattan, Paris, 1999, p. 311.

⁴¹⁹ Sylvie ANDRÉ, op. cit., p. 229.

⁴²⁰ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 83.

comme une autre. Chantal Spitz utilise également le français, alors même qu'elle se sent farouchement anti-française : « l'histoire m'a produite parlant-lisant-écrivain de langue française elle ne m'a pas façonnée sentant-pensant français ⁴²¹ ». Le lien obligatoire langue/culture n'est plus systématique chez ces auteures, qui n'ont pas de problème moral à utiliser le français.

La question est alors la suivante : comment faire entendre sa différence, alors même que le français est utilisé comme langue d'écriture ? Ces écrivains écrivent en français « sans coïncider tout à fait avec la nation française »⁴²². Ils subvertissent les normes, les codes et les formes liées à la culture française, accédant ainsi à une liberté nouvelle. La langue française est repensée et retravaillée chez ces auteurs, y compris dans les règles habituelles de la grammaire.

Le premier degré de l'appropriation linguistique est l'acceptation du postulat que la langue européenne peut exprimer, au prix de modifications lexicales et syntaxiques plus ou moins légères, une vision autochtone du monde. ⁴²³

L'auteur postcolonial se réapproprie la langue française, pour l'adapter à sa vision du monde. L'écrivain intériorise la langue pour la faire sienne, ce qui peut être une façon de ne pas respecter les règles, qu'elles soient grammaticales ou autres. Il présente ainsi une certaine vision du monde, en inadéquation avec la nation française. Jean-Marc Moura prend l'exemple de Léopold Sédar Senghor, qui emploie un lexique africain peu compréhensible pour un lecteur francophone non initié, et dont la syntaxe calque la langue africaine. Pourtant, le poète connaissait parfaitement les règles de la langue française, puisqu'il était agrégé de grammaire. Puisque les écrivains postcoloniaux se réapproprient une langue qui n'est pas leur langue maternelle, ils prennent des libertés avec elle, et paradoxalement expriment leur inadéquation avec celle-ci et avec la nation qu'elle représente, ce qui peut les ramener inconsciemment ou non à un choix politique. Il leur faut affirmer leurs idées d'auteurs autochtones, tout en utilisant la langue de l'opresseur. Le combat qu'ils vont mener avec celle-ci, la violence qu'ils lui imposent rappelle celle que leur peuple a subie, comme l'affirme Chantal Zabus :

Malgré les traditions riches et éclectiques des langues locales, les écrivains issus des anciennes terres colonisées ont tout d'abord choisi de faire violence aux vestiges coloniaux en reprenant à leur compte la langue des colonisateurs européens.⁴²⁴

C'est une façon de dénoncer les violences coloniales, thème qui est commun à toutes les œuvres postcoloniales. Dans cette littérature, le choix de la langue a son importance :

⁴²¹ Chantal SPITZ, « Francophonie », in *Litterama'ohi* n°2, décembre 2002, p. 122.

⁴²² Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, L'Esprit des Lettres*, éditions Le Manuscrit, 2011, p. 58.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Chantal ZABUS, « Le postcolonial : historique, brassages et apories », in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, *op. cit.*, p. 43.

Afin de cesser de penser ces littératures d'outre-métropole comme une expansion, une excroissance ou une simple annexe de la littérature européenne, la « théorie postcoloniale » rappelle que l'usage esthétique est en même temps et indissociablement politique. Ainsi, le français peut être une langue aimée ou une langue décriée mais les motifs de cette haine ou de cette passion ne sont pas d'abord affectifs; ils sont politiques.⁴²⁵

Patrick Sultan souligne ici que le fait d'écrire en français rattache l'écrivain à des choix politiques. Car il s'agit bien d'un vrai choix que celui de la langue dans laquelle on préfère écrire. C'est donc une décision faite consciemment, et qu'il faudrait rattacher à un fait politique. En effet, l'écrivain fait sienne la langue de l'opresseur, de celui qui a asservi son peuple.

Un rapport singulier à la langue française:

L'écrivain postcolonial entretient avec la langue française un rapport singulier, qui le distingue d'un auteur dont c'est la langue première, comme le dit Jean-Marc Moura :

La situation de diglossie dans laquelle il se trouve le distingue de l'écrivain français, britannique, etc. Un sentiment particulier s'attache à l'idiome dans lequel il écrit, qui ne constitue pas son élément premier mais entre en concurrence ou en résonance avec un ou plusieurs parlers.⁴²⁶

Ce dernier pense qu'un lien unique rattache l'auteur à l'idiome qu'il a choisi.

Tout d'abord, il peut s'agir d'un rapport conflictuel à la langue d'écriture, comme le souligne Sonia Faessel :

Si les rapports à l'institution sont conflictuels, à commencer par l'écriture même, puisque tous choisissent d'écrire dans la langue de l'ex-colonisateur, ils inventent des stratégies nouvelles issues de leur propre culture, ils offrent avant tout un monde à découvrir.⁴²⁷

Le rejet de la nation française apparaît très nettement dans les œuvres de ces écrivaines, et ceci est en adéquation avec leurs idées politiques. Ces rapports conflictuels peuvent se retrouver dans la langue choisie, puisqu'il s'agit de la langue du pays colonisateur. L'écrivain postcolonial écrit en français, en établissant un rapport singulier avec cette langue : il peut se sentir coupable ou non de l'utiliser. Quel rapport Déwé Görödé et Chantal Spitz entretiennent-elles avec la langue française ?

Pour certains écrivains postcoloniaux, le choix du français, selon Patrick Sultan, n'est pas véritablement un « choix » : il n'y a pas eu chez eux de délibération ou de problème moral à écrire en français⁴²⁸. En d'autres termes, le français ne semble pas être une langue supérieure

⁴²⁵ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, L'Esprit des Lettres*, éditions Le Manuscrit, 2011, p. 60.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁴²⁷ Sonia FAESSEL, *Littératures d'émergence et mondialisation, op. cit.*, p. 369.

⁴²⁸ Patrick Sultan fait référence à des auteurs comme Amanda Devi qui n'a, de son propre aveu, pas « choisi » d'écrire en français. Elle disposait de plusieurs langues : l'hindi, le créole, l'anglais et le français. Elle s'est tournée vers le français sans que cela l'ait tourmentée : « le français m'est venu tout naturellement en tant que langue d'écriture parallèlement à l'apprentissage de la lecture dans cette langue. (...) Je puis ainsi dire que le français a grandi avec

aux autres parce qu'on l'aurait choisie. Le fait d'écrire en français n'apparaît pas pour les écrivains postcoloniaux comme un tourment, mais davantage comme une position neutre dans leur travail. « Nulle suprématie du français ; aucun signe d'élection ne le place au-dessus des autres langues »⁴²⁹, déclare Patrick Sultan. Selon ce dernier, l'écrivain postcolonial ne sacralise ni ne diabolise cette langue, et ne fait ni son éloge ni son procès. Jamais le français ne lui semble une langue supérieure aux autres langues vernaculaires. C'est comme si la question même d'écrire en français ne s'était paradoxalement jamais posée.

Chez Chantal Spitz, le français est une langue choisie « par défaut », puisqu'elle ne maîtrise pas suffisamment le *reo mā'ohi* pour pouvoir l'utiliser : « je ne maîtrise pas assez le tahitien pour traduire tout ce que je peux en français. (...) Je suis capable d'écrire des courts textes en *reo mā'ohi* mais pas plus ⁴³⁰ ». Elle exprime sa culpabilité de ne pas pouvoir écrire dans sa langue maternelle : ceci apparaît lorsqu'elle évoque le rôle de l'école comme dans *Hombo*, ou dans des articles comme ceux de *Litterama'ohi* :

Parler-lire-écrire en langue française comme une trahison à mon peuple une justification de la domination étrangère une collaboration avec l'état colonisateur. Toutes mes anxiétés mes obscurités mes ambiguïtés. Tous mes grincements mes déchirements mes gémissements.⁴³¹

Dans ses écrits, Chantal Spitz exprime sa culpabilité d'être monolingue, à cause de l'école qui l'a privée de sa langue maternelle. A contrario, elle rejette également toute idée de devoir moral dans l'emploi du *reo mā'ohi* : « je ne me sens pas investie du devoir divin d'écrire en *reo mā'ohi*⁴³² ». Comme elle ne maîtrise pas suffisamment le *reo mā'ohi*, mais puisqu'elle veut se mettre à l'écoute de la parole de son peuple, il lui reste les vestiges de sa civilisation, auxquelles elle va s'intéresser et rendre hommage.

Avec d'autres auteurs du Pacifique, Chantal Spitz récuse également le fait d'appartenir à la littérature francophone, puisque la francophonie (et non le français) lui semble renvoyer à l'occupation française. Elle ne se sent pas impliquée dans la francophonie ou même concernée par elle :

Je suis insensible à la francophonie elle n'est pas mon inquiétude ni ma préoccupation(...). La francophonie ne me concerne pas je ne m'y reconnais pas ni ne m'y retrouve.⁴³³

Chantal Spitz « adopte l'argumentaire classique de l'anti-francophonisme : prétexte et alibi de

moi et en moi et que j'ai grandi avec le français. Il n'y a pas eu, d'interrogation à ce sujet, ni de conflit personnel. J'ai commencé à écrire dans l'innocence ! » ; in *Entretien avec Ananda DEVI*, réalisé en décembre 2001 par Patrick Sultan, publié dans la revue en lignes *Orées*.

⁴²⁹ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 64.

⁴³⁰ Questionnaire adressé à Chantal Spitz en mars 2008, Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, *op. cit.*, p. 238.

⁴³¹ Chantal SPITZ in *Litterama'ohi* n°2, p. 121.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ Chantal SPITZ, *Francophonie*, *Litterama'ohi*, 2, décembre 2002, p. 120-129.

la domination, éviction de l'altérité du colonisé, arrogance et orgueil de la France, dévalorisation des langues autochtones, hégémonie de l'écriture sur l'oralité, condescendance paternaliste⁴³⁴», résume ainsi Patrick Sultan. La francophonie est donc pour l'auteure *mā'ohi* une entreprise néo-coloniale, à laquelle elle s'oppose radicalement. Elle déclare que la francophonie signifie pour elle :

La reconnaissance métropolitaine de la littérature d'outre-mer français seulement comme alibi au bien fondé de la colonisation nouvellement dite diversité culturelle au sein de la francophonie, comme justification de l'assimilation récemment nommée progrès social dans le développement économique. Subtilités langagières qui nous installent artisans de notre propre dilution, mimétisme quotidien, admirateurs envieux et pathétiques d'une identité identification qui consume notre être.⁴³⁵

Le refus de la francophonie est donc de nature politique, car celle-ci renvoie à la souffrance d'avoir été dépossédée.

Ces auteurs plaident davantage pour un multilinguisme, c'est-à-dire pour une littérature où plusieurs langues co-existent, comme l'a fait Édouard Glissant. Ce dernier, même s'il consent que dans les Antilles françaises le créole est écrasé par le français, constate toutefois qu'il existe un terrain d'entente entre plusieurs langues qui se disaient au départ rivales. Il se montre très méfiant vis-à-vis de ce « vague ralliement qu'est la francophonie⁴³⁶», tout en admettant que celle-ci peut exister si elle accepte la présence d'autres langues dites « mineures ». Cela rappelle le mouvement de la Créolité fondé en 1989 par Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Barnabé : dans *Éloge de la Créolité*, ils plaident pour la pluralité linguistique et revendiquent les glissements transculturels. À la différence de l'Antillanité, ils prônent l'élargissement géographique et l'extension à la diaspora. Patrick Chamoiseau déclare :

Je pense que la langue n'est plus un marqueur identitaire déterminant. C'est un outil. Et je pense que les identités relationnelles sont multilingues.(...) Mon imaginaire est un imaginaire multilingue. Je n'ai pas la fétichisation de la langue, d'une langue⁴³⁷.

« Ainsi, la défense et illustration d'une langue, quelle qu'elle soit, n'a de sens que si elle dépasse les identités singulières pour accéder au multiple⁴³⁸ », résume Patrick Sultan. Encore faudrait-il que dans cette utopie postcoloniale, le français perde toute velléité d'hégémonie sur le reste des idiomes, et qu'il n'y ait plus de conception égocentrique autour d'elle : « Si la francophonie se débarrasse de ses fantômes, qui balbutient encore les préceptes de l'unité

⁴³⁴ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 65.

⁴³⁵ Chantal SPITZ, in revue *Hermès, La France et les Outre-mers, l'enjeu multiculturel*, n°32-33, éd. CNRS, p. 203-204.

⁴³⁶ Édouard GLISSANT, *Une introduction à une esthétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 41.

⁴³⁷ Patrick CHAMOISEAU, entretien avec Luigia Pattano, janvier 2011, p.11, <<http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/sur-leloge-de-la-creolite-un-entretien-avec-patrick-chamoiseau/>>, consulté le 18/01/15.

⁴³⁸ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 66.

régisseuse, elle risque en toute beauté de courir enfin l'aventure du monde...⁴³⁹». Il n'existerait donc plus de guerre des langues, et le français cohabiterait harmonieusement avec les langues dites « secondaires », et se ferait même défenseur des langues dites mineures. En somme, les écrivains postcoloniaux plaident pour une interdépendance de cultures et des langues, alors même que le discours politique privilégie l'expression d'une revendication identitaire basée sur la langue menacée.

Le rapport singulier que les auteurs entretiennent avec leur langue d'écriture peut également rendre compte d'une certaine liberté. Le fait d'écrire en français leur permet de s'exprimer peut-être plus librement que s'ils avaient choisi de le faire dans la langue de leur peuple, ceci en particulier pour les femmes écrivains. Ainsi, Déwé Görödé n'hésite pas dans ses écrits à exprimer ses pensées ou sa colère, et à s'opposer aux hommes, ce qu'elle n'oserait peut-être pas faire dans sa langue vernaculaire : le *paicî*. Cette écrivaine et femme politique s'oppose aux discours consensuels ou creux des hommes politiques, et combat « l'inflation langagière⁴⁴⁰ » dont souffre la Nouvelle-Calédonie. Cela est visible dans son recueil d'apophtegmes intitulé *Par les temps qui courent*. Courageusement, Déwé Görödé dénonce les propos corrompus par l'argent des militants politiques, et utilise la langue française pour le dire. L'aurait-elle fait également en *paicî*, sachant que la société kanak n'accorde le droit de parole qu'aux femmes âgées? Ainsi la langue française lui permet-elle d'exprimer sa colère dans des maximes au registre polémique. La liberté de ton qu'elle emploie s'oppose aux mots galvaudés des hommes politiques. Ces derniers les utilisent à outrance, comme une drogue, face à la réalité qu'ils veulent oublier : « On se drogue aussi / de mots / pour oublier / le monde⁴⁴¹ ». Il s'agit du travail de tout poète qui cherche à échapper aux discours convenus, et en l'occurrence aux propos politiques corrompus par l'argent : « Les mots sont des innocents aux mains pleines⁴⁴² ». La langue française permet donc à l'auteure une liberté d'expression remarquable, et l'utilisation de cet idiome ne va pas, bien au contraire, en contradiction avec la défense des valeurs kanak.

La recherche d'un style percutant :

L'écrivain postcolonial fait le choix d'un style provocateur qui est le reflet de sa conception de la littérature et du monde qui l'entoure. Ainsi, l'aspect révolutionnaire des œuvres de ces deux écrivaines se manifeste par une écriture « directe », sans conciliabules ou compromis

⁴³⁹ Édouard GLISSANT, *Une nouvelle région du monde : Esthétique I*, Paris, éd. Gallimard 2006, p. 172.

⁴⁴⁰ Expression empruntée à Hamid Mokaddem : « Depuis 1989, date effective de la mise en place des accords de Matignon, la Nouvelle-Calédonie souffre d'une véritable inflation langagière. Des maîtres-mots sont ressassés, martelés, répétés, à tel point que ces mots galvaudés sonnent creux et sont vidés de leur contenu. », *op. cit.*

⁴⁴¹ Déwé GÖRÖDE, *Par les temps qui courent*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁴² *Ibid.*

possibles. Pour exprimer leurs points de vue idéologiques, Déwé Görödé et Chantal Spitz utilisent peu de détours dans leurs essais, ou œuvres poétiques, et ceci s'en ressent au niveau du style. Elles proposent au lecteur d'aller au-delà des discours convenus, ce que Déwé Görödé appelle les « balivernes littéraires », les « bondieuseries âneries ⁴⁴³».

Le style de l'auteure kanak est qualifié de « cru et réaliste » par Stéphanie Vigier car il « donne une place légitime à la langue de la lutte politique, sociale, économique comme à la dénonciation de la misère, du mépris et de l'exploitation⁴⁴⁴ ». Déwé Görödé est une femme politicienne qui n'a jamais cessé de s'opposer à l'exploitation de la terre et des hommes par ceux qu'elle nomme les « Capitalistes colonialistes ». Elle refuse les « balivernes littéraires », dans le poème intitulé « Soleil rebelle »⁴⁴⁵. L'écrivaine bannit de son œuvre « le « n'importe quoi » le « folklore /sans queue ni tête/les restes moisissés des utopies de la nuit », balayé par le « soleil rebelle ⁴⁴⁶», comme elle le nomme dans le poème éponyme. Déwé Görödé souhaite éviter l'obscurité des discours politiques, et éclairer le lecteur en lui montrant sa vision des choses. Le soleil est d'ailleurs lui-même qualifié de « rebelle » : ce zeugma nominal, où l'on associe deux éléments dissemblables, met davantage en valeur l'adjectif « rebelle », qui semble bien correspondre à l'auteure, et à sa volonté d'écrire un texte allant à l'encontre de ce qui a été déjà dit.

Stéphanie Vigier parle d'une écriture directe, proche du tract politique. Elle s'appuie sur le travail du langage poétique de *Sous les cendres des conquies*, qui lui semble proche d'une écriture pamphlétaire : « Le travail sur le langage poétique fait alors voisiner l'expression lyrique et nostalgique du lien à la terre et au passé avec des vers et des poèmes qui relèvent du tract politique.⁴⁴⁷ » En d'autres termes, l'écriture de l'auteure kanak, dans sa dimension pamphlétaire, véhicule des idées politiques en utilisant un style direct et réaliste, qui peut faire penser au tract politique. Cette professeure étudie notamment l'analyse des temps qui renvoient le lecteur à une temporalité actuelle, « celle de l'urgence du conflit »⁴⁴⁸. Le tract politique vise une action directe, et se situe dans un espace-temps proche du lecteur. La visée est avant tout argumentative : les mots employés sont forts, ou « crus » et véhiculent des idées contestataires. Le poème « Kanaky, mère rebelle » ne prend pas de détours pour dénoncer l'exploitation du nickel par des multinationales, et inviter le peuple à se rebeller :

Kanak
quelque part en toi brille le nickel

⁴⁴³ Déwé GÖRÖDÉ, « Soleil rebelle », in *Sous les Cendres des conquies*, p. 16.

⁴⁴⁴ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, éd. P.U.L. 2011, p. 275.

⁴⁴⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *ibid.*

⁴⁴⁷ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, *op. cit.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 276.

qu'ils voudraient tous laper de leur museau
de tous des multinationales
Kanak
une fois de plus fourbis de tes armes
la néo-colonie se prépare
et trouvera la lutte de ton peuple⁴⁴⁹.

L'utilisation d'un lexique réaliste et « cru » comme le montrent les termes « Kanaky », « rebelle », « lutte de ton peuple », sert à mieux exprimer la colère de l'auteure, qui demande aux siens de s'indigner. Toutefois, à la différence du tract politique, Déwé Görödé ajoute un travail sur le langage poétique, qui lui permet de mieux persuader le lecteur de l'urgence du conflit. Ainsi, le terme « Kanaky » mis en anaphore installe un rythme régulier dans ce texte polémique, proche de la poésie engagée d'Aimé Césaire.

La recherche d'un style percutant se retrouve également dans l'essai de l'auteure kanak, intitulé *Par les Temps qui courent*. Dominique Jouve, dans la préface de ce livre, analyse la révolte de Déwé Görödé, qui :

blesse ceux qu'elle atteint : nos concitoyens, nos frères, nos chefs, nous (...). L'enterrement du discours politique et des espoirs se fait sans fleurs ni couronnes, par le seul choc des mots » : son œuvre, qui est un recueil d'aphorismes, «est une flèche tendue entre la circonstance, l'anecdote qui l'a fait naître et la généralité, elle fait mouche...⁴⁵⁰ .

L'image de la flèche illustre bien l'écriture offensive de cette auteure et ses attaques directes. Il n'existe pas de « consensus » possible : le but est d'éviter les « paillettes », les « strass », tout ce qui éblouit, mais qui ne reste que des discours politiques diffusés par les médias et vides de sens :

Au consensus
des étoiles
au vestiaire des médias
au miroir aux alouettes
l'intérêt habille
les mots
de strass et de paillettes
comme des stars.⁴⁵¹

Pour l'écrivaine, le consensus politique n'est pas une solution : il ne sert qu'à mieux masquer les idées fausses, et couvrir les paroles d'un éclat sans valeur. Le discours politique consensuel éblouit le lecteur mais reste creux, et ne sert qu'à berner les gens. Le choix des aphorismes permet à Déwé Görödé de mieux atteindre ses cibles, notamment les politiciens.

Les œuvres postcoloniales adoptent une esthétique propre à chacune, mais elles dénoncent toutes les violences liées à l'histoire coloniale. Chantal Spitz se donne également pour tâche

⁴⁴⁹ Déwé GÖRÖDÉ, « Kanaky, mère rebelle », in *Sous les Cendres des conquêtes*, p. 66.

⁴⁵⁰ Dominique JOUVE, Préface de *Par les Temps qui courent*, éd. Grain de sable, Nouméa, 1996.

⁴⁵¹ Déwé GÖRÖDÉ, *Par les temps qui courent*, op. cit., p. 13.

d'écrire ce que les autres n'ont pas dit. Dans ses romans, l'engagement de l'auteure se retrouve derrière les paroles de personnages révoltés comme Tetiara, le personnage féminin de son premier roman, ou Victoria Strausser, la narratrice de son dernier roman *Elles, terre d'enfance*. Ce roman combat tous les racismes, toutes les inégalités sociales, en s'appuyant sur des souvenirs d'enfance. Chaque chapitre porte le nom d'un personnage qui aura marqué l'existence de la narratrice. Ainsi, dans le chapitre intitulé « Monsieur Helmer », Victoria décrit sa rencontre avec cet homme qui a été son professeur de piano pendant six ans, lorsqu'elle était enfant, et qui lui a fait découvrir également le violoncelle. Sa mort est restée un choc pour Victoria, qui, petite, n'avait pas réalisé combien elle était attachée à lui. Lorsque le père de Victoria lui apprend que Monsieur Helmer a été déporté et gazé parce qu'il était homosexuel, sa colère et sa révolte sont immenses. Devenue adulte, ses sentiments d'indignation sont depuis restés intacts. La fin du chapitre est consacrée à la critique de la religion, de ce qu'elle nomme « la bonne morale chrétienne », et de la société qui a obligé Monsieur Helmer à cacher son homosexualité :

En ces temps-là la bonne morale chrétienne
cette duperie qui vaut légitimité aux consacrés
censurait les amoralités les asocialités les anormalités
en ces temps-là la bonne pensée bourgeoise
cette hybridité qui vaut identité aux bien-nés
excluait les divergences les dissidences les déviances.⁴⁵²

Le registre ironique rappelle celui que Déwé Görödé utilisait dans le poème « Case Bidonville et building ». Chantal Spitz utilise l'énumération de termes négatifs, possédant tous le préfixe privatif « a » : cela lui permet de mieux dénoncer la pensée homophobe de son époque. Le discours pamphlétaire s'adresse à tous, comme le montre l'utilisation du pronom personnel de la deuxième personne dans le passage suivant:

Tu ne sais plus ces mots de l'exclusion. Ta société est moderne libérale tolérante. Tes mots ont changé. Tu dis désormais sans complexe homosexuel mais tu préfères pédé avec un rictus au coin de la bouche
tu préfères gouinasse avec un frisson au creux du ventre.⁴⁵³

Malgré la distance temporelle, la narratrice constate que les inégalités sont persistantes, et elle s'insurge contre l'homophobie. Sa colère apparaît derrière l'utilisation de termes appartenant au langage grossier, qui surprennent le lecteur, car le reste du texte appartient aux niveaux de langage courant et soutenu. L'utilisation sans guillemets de ces termes péjoratifs et orduriers interpelle le lecteur, et lui font prendre conscience que l'homophobie existe encore dans la société dite « moderne, libérale, tolérante ». L'auteure exprime ainsi son dégoût pour les

⁴⁵² Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres, op. cit.*, p. 196.

⁴⁵³ *Ibid.*

attitudes homophobes, et parle de « la duplicité des sourires qui accompagnent le métal de ces mots ⁴⁵⁴». Ce vocabulaire, tranchant et dur comme du métal, permet à Chantal Spitz de mieux dénoncer l'hypocrisie des sourires actuels. Le thème de l'homosexualité marque l'œuvre de l'auteure polynésienne, comme dans *Hombo*, où le personnage principal partage une période de sa vie avec un artiste.

Le style de nos deux auteures peut donc être très cru : c'est une façon de faire réagir le lecteur qui se sent ainsi concerné par leurs propos. Elles combattent toutes les xénophobies, et l'histoire coloniale occupe une large place dans leurs livres.

c) L'engagement politique de l'écrivain

Des préoccupations collectives/politiques :

Dans les écrits postcoloniaux, les auteurs se préoccupent beaucoup du sort de leur peuple. Jean-Marc Moura déclare ainsi que : « l'écriture est bien entendu une entreprise singulière, mais elle ne se détache pas ici de préoccupations collectives... »⁴⁵⁵

Sylvie André, qui cite Pierre Bourdieu, y voit une dimension universelle, dans les lieux évoqués, qui ne sont pas uniquement ceux de l'île décrite par exemple, mais qui peuvent être élargis à d'autres espaces :

Cette littérature part d'un lieu, elle oblige à situer les autres littératures dans des lieux, mais elle cherche aussi obstinément les conditions d'une définition commune, valable pour la terre entière dans sa réalité, c'est-à-dire pour tous les lieux sous tous les cieux, toutes les latitudes.⁴⁵⁶

Ainsi, la littérature postcoloniale souhaite accéder à l'universel, et rejoindre la fonction noble de toute production esthétique. Elle cherche à ce que d'autres communautés, en particulier minoritaires, puissent s'identifier au message qu'elle véhicule, mais sans qu'il y ait de lectorat bien identifié. Le message reste universel dans les valeurs humanistes défendues : respect de la personne humaine, droit à la reconnaissance, droit à la différence etc. Ces valeurs défendues peuvent concerner n'importe quelle structure socio-politique :

Il peut s'agir des nouveaux droits de la personne humaine, décapés par leur confrontation avec la coutume, des structures de l'imaginaire apparaissant à travers la confrontation de l'île et de l'utopie, de nouvelles structures socio-politiques mise à l'épreuve d'autres valeurs communautaires. La littérature est infinie comme l'humain qu'elle explore.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁵⁵ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF 1999, p. 55.

⁴⁵⁶ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud : penser la continuité*, op. cit., p. 281.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

Sylvie André s'appuie sur l'analyse de Michel Beniamino à propos des littératures francophones, et qui affirme qu'elles sont productrices de « normes sociales ⁴⁵⁸». Autrement dit, les écrivains sont les hérauts d'une société dans sa globalité, sans que la sphère de l'individuel intervienne, car on se tourne vers l'avenir du pays et la politique envisagée :

Les écrivains sont les porte-paroles d'une société dans sa globalité à la recherche d'un avenir satisfaisant, et les négociations axiologiques qu'ils tentent n'ont rien de spécifiquement individuel. Dans la région Pacifique comme en Afrique, l'écrivain assume le rôle de porte-parole de toute une société, un rôle de proposition pour l'avenir de tous, en essayant de repenser la sphère du politique (entre autres remise en cause).⁴⁵⁹

Les écrits postcoloniaux mêlent alors deux sphères : celle du psychologique et celle du politique. Le politique renvoie aux préoccupations collectives des auteurs postcoloniaux qui souhaitent défendre les valeurs de leur peuple, et des minorités en général. Le psychologique concerne l'histoire des personnages qui est contée, et qui est faite souvent d'affrontements, de passions singulières, d'intérêts particuliers. Ces deux sphères se retrouvent mêlées dans les écrits de Déwé Görödé et Chantal Spitz, qui passent par le biais de la fiction pour exprimer les valeurs de leurs peuples respectifs.

Pour l'auteure kanak, c'est l'engagement politique qui l'a en premier occupée même si le besoin d'écrire a toujours existé. Le désir de parution est venu sur le tard :

C'est mon point de vue à moi, celui de quelqu'un qui écrit depuis un certain temps, mais qui a privilégié l'engagement politique par rapport à l'écriture et qui a continué à le faire. C'est peut-être aussi pourquoi j'ai publié très tard.⁴⁶⁰

L'écriture est donc un acte politique, qui ne renvoie pas à l'ego de l'écrivain. Déwé Görödé prend la plume pour défendre avant tout sa culture et son peuple. D'ailleurs, être connue ou reconnue n'a jamais été son objectif premier : elle se bat non pour elle-même, mais pour les siens. Le singulier s'oppose au pluriel, ou plutôt les deux se rejoignent, sans qu'il y ait distinction : « Ce que je veux dire, ce qui primait pour moi, c'était un engagement politique au côté de nos frères kanak, pour que le peuple se libère du colonialisme⁴⁶¹ ». L'écrivaine ne s'est donc jamais battue pour elle-même, mais pour la libération des Kanak, vis-à-vis du colonialisme. L'écriture possède d'abord une visée politique : l'anti-colonialisme, comme le déclare l'auteure elle-même. La personne a peu d'importance dans la construction de l'œuvre : elle doit s'effacer devant l'urgence du message à transmettre. « Chez moi, la militante est plus ancrée dans la réalité que l'écrivain, car l'écrivain fait une représentation individuelle »,

⁴⁵⁸ Michel BENIAMINO, *La Francophonie littéraire*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 148.

⁴⁵⁹ Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁶⁰ Déwé GÖRÖDÉ, entretien avec Blandine Stefanson, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁶¹ *Ibid.*

affirme Déwé Görödé. L'opposition entre la militante et l'écrivaine apparaît dans cette citation : les deux fonctions sont bien dissociées, même si elles se rejoignent. La militante renvoie à un réalisme lié à la situation politique du pays, tandis que la fonction d'écrivain représente pour Déwé Görödé un acte renvoyant à la sphère individuelle. De plus, cette phrase laisse supposer que l'écrivain, du fait de sa conception individuelle des choses, évolue dans un espace moins réaliste, plus éloigné des préoccupations immédiates de son pays, et donc de la politique. Or c'est cela qui occupe l'esprit de l'auteure kanak, et qu'elle ne peut renier :

L'écriture fait partie d'un travail qu'on doit faire aujourd'hui, mais ce qui fait avancer les choses ici, ce n'est pas ce que j'écris, c'est beaucoup plus le militantisme politique, la lutte du peuple kanak.⁴⁶²

En d'autres termes, alors qu'il s'agit d'un entretien datant de 1998, Déwé Görödé affirme que l'acte d'écrire est un « travail » par lequel on doit passer forcément pour parvenir à défendre ses idées politiques. Le but est de « fai[re] avancer les choses » : écrire signifie avant tout défendre des idées, se battre, se révolter contre quelque chose⁴⁶³.

Ainsi, l'écrivain postcolonial est celui qui se donne pour mission d'être au service d'une cause : celle de son peuple, dont on doit faire entendre la voix : « Ce qui m'intéresse avant tout c'est de comprendre et dire le monde dans lequel je vis »⁴⁶⁴, affirme Chantal Spitz. Elle veut retrouver le passé de son peuple, car le présent la déçoit beaucoup. L'écrivaine y perçoit une forme de néo-colonialisme, où les siens sont rabaissés, exploités et privés de leur histoire. L'acte d'écrire symbolise pour elle le désir de retrouver la véritable culture *mā'ohi*, et le retour de la vraie histoire, vue et écrite par les siens. La difficulté réside non seulement dans la langue de son peuple, qu'elle maîtrise mal, mais aussi dans le fait qu'elle se nomme elle-même une « demie », une métisse. Or, pour elle, être « demi » n'est pas, contrairement aux idées reçues, un privilège qu'on lui a accordé. Elle le rappelle dans l'épilogue de *L'Île des rêves écrasés* : « à ceux qui ne manquent pas de lui rappeler qu'elle aussi est demie, elle répond : « être demi, c'est avant tout un état d'esprit que je n'ai pas. Le demi n'est personne, ni blanc, ni *ma'ohi*⁴⁶⁵ ». Ainsi, il est difficile pour l'auteure polynésienne de parler d'identité, alors même que l'identité ne se réduit pas à une simple affirmation d'existence. Sylvie André souligne bien le problème des auteurs polynésiens, qui ont des difficultés à savoir qui ils sont vraiment : « Au niveau social et politique, l'identité fait bien problème et la littérature émergente,

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Cf Marguerite DURAS à propos de l'écriture : « -On a le sentiment à vous lire que l'écriture peut être vécue comme une vengeance» et qui avait répondu : « - On écrit comme ça d'abord (...). Il y a un procès derrière, même quand c'est une histoire d'amour. C'est le mobile le plus fort, le plus courant, le règlement de compte », propos cités dans le documentaire consacré à Marguerite Duras : *Marguerite telle qu'en elle-même*, réalisé par Dominique Auvray, Arte France.

⁴⁶⁴ Chantal SPITZ, questionnaire adressé en mars 2014.

⁴⁶⁵ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 175.

contemporaine en témoigne⁴⁶⁶ ». Chantal Spitz a le courage de remettre en question la politique actuelle de son pays, tout en soulignant la difficulté de rester fidèle à ses origines et de retrouver son identité perdue. Seul compte le besoin impérieux d'écrire, pour son peuple et pour son pays, peu importent les difficultés rencontrées : « J'écris pour que la parole de l'Autre ne soit plus la seule qui nous dise »⁴⁶⁷, déclare l'auteure. Elle veut donc faire entendre la voix de son peuple, et ne plus laisser « l'Autre », c'est-à-dire l'étranger, l'Occidental, écrire l'histoire de leur pays.

Les écrivains postcoloniaux ont donc tendance à retranscrire dans leurs écrits leur vision socio-politique de leurs territoires, tout en s'appuyant sur un registre réaliste. On peut alors se demander si ces auteurs ne proposent pas une vision binaire du monde, où deux blocs idéologiques s'affronteraient : d'un côté les colons, de l'autre les colonisés.

Une vision manichéenne/binaire ? :

Selon Jacqueline Bardolph, les écrits postcoloniaux proposent, du fait de leur discours engagé, une représentation simplifiée des entités en présence, dans ce combat contre l'oppression :

Les textes de résistance, qu'ils soient des œuvres de fiction ou des ouvrages critiques, sont portés par nature aux parallèles et aux symétries, en un mot à une représentation simplifiée des entités en présence.⁴⁶⁸

Les auteurs de culture océanienne comme Chantal Spitz ou Déwé Görödé n'auraient-ils pas tendance à opposer le modèle de civilisation océanien au modèle occidental, selon un schéma manichéen du monde ? C'est la question qu'on peut légitimement se poser lorsqu'on examine les positions politiques de ces deux auteures. Elles ont en effet tendance à mettre en valeur les différents éléments de leurs cultures qui sont en totale désunion ou désaccord avec l'Occident. Chaque livre semble délivrer le message que les Océaniens et les Occidentaux sont en tout point dissemblables. Selon Jean-Marc Moura :

L'écriture postcoloniale, insistant sur son lien à un espace d'énonciation précis, s'établit au carrefour de deux références plus ou moins dépassées – monde traditionnel et monde occidental – qu'elle utilise pour bâtir sa situation particulière.⁴⁶⁹

Autrement dit, cette littérature se situe sur une ligne séparant la culture autochtone de la culture occidentale. C'est également l'avis de Mounira Chatti, qui voit, dans l'œuvre de Chantal Spitz *L'Île des rêves écrasés*, un questionnement sur l'identité « que l'on peut décrire

⁴⁶⁶ Sylvie ANDRÉ, « Penser la sphère du politique : la contribution des écrivains des pays « émergents », *op. cit.*, p. 2.

⁴⁶⁷ Chantal SPITZ, Questionnaire adressé en mars 2014.

⁴⁶⁸ Jacqueline BARDOLPH, *Études postcoloniales et littérature, du Commonwealth au postcolonial*, éd. Unichamp-essentiel, Honoré Champion, p.31.

⁴⁶⁹ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 141.

comme manichéen, voire caricatural⁴⁷⁰ », qui oppose les *Mā'ohi* aux Européens.

L'opposition peut d'abord concerner l'espace-temps de l'énonciation. Pour Chantal Spitz, le fait de vouloir retrouver une harmonie absente du présent dans lequel elle vit laisse penser que ce passé s'oppose au présent, car ce dernier est en quelque sorte « contaminé » par une forme de néo-colonialisme. Selon Stéphanie Vigier :

Le mythe de l'harmonie comme celui de l'éternel présent (...) ont des enjeux éthiques aussi bien qu'esthétiques : ils permettent d'opposer dans une représentation binaire et presque didactique, un modèle culturel clos et atemporel océanien au modèle occidental de la temporalité linéaire.⁴⁷¹

Autrement dit, tout en se basant sur une étude approfondie de la temporalité, ce professeur montre que chez Chantal Spitz, la nostalgie d'une harmonie perdue s'oppose radicalement au présent dramatique du fait de l'intervention coloniale. Le mythe de l'harmonie de la civilisation primitive hante, selon elle, l'œuvre de l'auteure polynésienne, qui ne cesse de se tourner vers le passé comme pour mieux oublier le présent décevant :

L'éternel présent et la violence aveugle et tragique d'une histoire qui s'est imposée de l'extérieur paraissent indissociables : elles reconduisent l'opposition binaire entre une atemporalité heureuse et une déperdition de soi avec une entrée dans l'histoire qui s'apparente à la Chute⁴⁷²

Le temps semble arrêté dans ce passé lointain que l'on ne cesse de déplorer. Il s'agit d'une représentation atemporelle du monde océanien ancien, et de l'affirmation de l'identité *mā'ohi* qui s'opposent radicalement à l'univers occidental et à sa conception linéaire du temps : « une telle représentation, anhistorique, a pour fonction ultime de contester l'influence européenne⁴⁷³ ». Les limites entre ces deux mondes sont nettes dans les écrits de l'auteure *mā'ohi*, qui propose une vision binaire de l'histoire, où le mythe du bonheur initial se perd dans un présent fait de doutes et d'angoisses : « L'écriture oscille alors entre célébration et déploration⁴⁷⁴ », en conclut Stéphanie Vigier. Le bonheur du passé et l'harmonie du monde ancien s'opposent au présent lié à la violence de la colonisation et de cette histoire que son peuple continue de subir. Des personnages comme Terii, tentent de retrouver ce passé ou ce monde perdu coûte que coûte. Ce héros s'intéresse particulièrement aux vestiges archéologiques, et se plonge dans le savoir-faire des ancêtres, notamment au niveau de l'habitat. De même, les jeunes marginaux ou *hombos* ont « besoin de puiser dans les racines dans les anciens pour planter à leur tour quelques racines⁴⁷⁵ ». Ainsi, reproduire les techniques ancestrales permet de se réapproprier le passé. Il faut revenir aux traditions ancestrales, afin de

⁴⁷⁰ Mounira CHATTI, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz, in *Stéréotypes et représentations en Océanie*, actes du 17^e colloque CORAIL, 2005, p. 215.

⁴⁷¹ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 284.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 308.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 86.

retrouver le chemin de la sagesse. L'examen de la temporalité permet donc de souligner l'opposition binaire qui structure les représentations du monde océanien et du monde européen.

Les œuvres postcoloniales se distinguent également par l'insistance sur l'espace d'énonciation. Ces œuvres reposent sur une frontière entre deux mondes : l'espace autochtone et l'espace de la culture dominante, la tradition et la modernité. Cette topographie peut concerner la culture d'origine, puisque :

l'œuvre peint un espace présent problématique et se donne comme le récit d'un lieu natal perdu (...). L'énonciation est inscrite dans la continuité d'une terre ancestrale qui peut prendre les aspects d'une tradition admirable (...), voire devenir un mythe.⁴⁷⁶

Ce récit d'un lieu natal perdu apparaît chez Chantal Spitz comme ce qui peut être appelé « le récit du désastre »⁴⁷⁷. Il s'agit, comme Stéphanie Vigier le définit, de l'histoire tragique d'une « fracture engendrée par l'irruption coloniale [qui] arrache le sujet océanien à la plénitude et le précipite dans une histoire qu'il n'a pas choisie⁴⁷⁸ ». Ainsi, dans *L'Île des rêves écrasés* dès le début du roman, on peut retrouver le récit du désastre lorsque l'auteure fait débiter le roman par un chant, « le Chant de Ruahine » entonné par le personnage de Tematua. Ce texte poétique peut passer pour une référence implicite à l'arrivée des colonisateurs, où Tematua rappelle la prédiction qui avait été faite au peuple, et que personne n'avait voulu croire à l'époque :

Ils arriveront sur un bateau sans balancier, ces enfants, branches nées du même tronc, qui nous a donné la vie. Leur corps sera différent du nôtre, mais ils seront nos frères, pousses du tronc unique. Ils s'approprièrent notre Terre, renversant l'ordre que nous avons établi, et les oiseaux sacrés de la mer et de la terre viendront se lamenter.⁴⁷⁹

Les mots « Européens » ou « Français » n'apparaissent jamais, et sont remplacés par le pronom personnel « ils » ou par la référence à leurs « frères étrangers »⁴⁸⁰. Les nombreuses périphrases poétiques évoquent la blancheur de leur peau, qui a séduit le peuple, voyant en eux la « couleur de [la] lumière, donc d[e l']intelligence ». Les Polynésiens, dont on adopte le point de vue, apparaissent derrière l'emploi du pronom personnel « nous » et sont présentés comme les victimes innocentes de ces colonisateurs : « Nous leur avons offert notre amour »⁴⁸¹. La référence à un épisode historique, celui de la colonisation de la Polynésie par les Européens, apparaît donc de manière implicite, derrière cette parabole. On peut y voir le

⁴⁷⁶ Jean-Marc MOURA, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁷⁷ Stéphanie VIGIER, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁷⁸ *Ibid.* Selon Stéphanie Vigier, ce récit du désastre concerne plusieurs œuvres océaniques, que ce soit des récits de fiction comme ceux de Chantal Spitz ou des poèmes comme ceux de Henri Hiro.

⁴⁷⁹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, éd. Au Vent des îles, 2007, p. 20.

⁴⁸⁰ Chantal SPITZ, *ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

récit d'une mort culturelle annoncée, dans lequel s'opposent un monde naturel d'harmonie et une société européenne corrompue. C'est comme si « une rupture s'était introduite dans l'histoire pour rendre définitivement inaccessible le monde ancien ⁴⁸² ». Le récit de la chute permet donc de mieux renforcer la fracture entre un lieu natal idyllique et le présent problématique, qui a subi la colonisation.

Cependant, ce schéma linéaire peut paraître un peu trop caricatural, et de nombreux critiques montrent au contraire que les œuvres postcoloniales sont imprégnées de deux cultures évitant le schéma binaire « dominant / dominé ». Raylene Ramsay a mené une étude sur les vivres caractéristiques des cultures en place en Calédonie, où elle montrait que « malgré le métissage biologique omniprésent dans cette littérature, les communautés restaient culturellement bien séparées⁴⁸³ ». Mais dans un autre article, intitulé « L'hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé : ni bicéphale ni entre-deux », ce professeur revient sur cette étude et montre qu'en fait la rencontre entre deux cultures, kanak et française, a bien lieu dans les littératures contemporaines de Nouvelle-Calédonie :

Mon but est de réfléchir sur la nature des espaces hybrides, espaces que l'on pourrait désigner comme mixtes ou de « l'entre-deux », pour explorer la nature des rapports de pouvoir qui s'y trouvent. ⁴⁸⁴

Elle rejoint ainsi la position de Jean-Marc Moura qui parle de « négociation interculturelle constante ⁴⁸⁵ » dans les œuvres postcoloniales : celles-ci se distinguent par leur caractère hybride, où il existe une interaction entre les communautés⁴⁸⁶. Cette négociation interculturelle a donc lieu dans l'écriture.

En somme, malgré les apparences, les auteurs postcoloniaux instaurent un dialogue entre les cultures, et évitent la vision caricaturale et binaire dominant/dominé.

Interroger l'avenir du pays :

Les auteurs postcoloniaux ne se tournent pas vers le passé mais vers l'avenir, en évitant toute nostalgie.

⁴⁸² Stéphanie VIGIER, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁸³ Raylene RAMSAY, « Vivres et Vie. La figure de l'incorporation. De la littérature orale aux écrits hybrides de Déwé Görödé et Claudine Jacques. » Communication orale au colloque CORAIL, Nouméa, Nov. 2002.

⁴⁸⁴ Raylene RAMSAY, « L'hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé : ni bicéphale ni entre-deux », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, *op. cit.*, chap. VIII, p. 137-138.

⁴⁸⁵ Jean-Marc MOURA, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁸⁶ C'est le cas également chez des auteurs comme Édouard Glissant, où existe un dialogisme entre dominant et dominé. Voir les propos d'Homi K. Bhabha qui présente l'œuvre d'Édouard Glissant comme : « Un site de négociation politique, un site de la construction du symbolique, la construction du sens – qui non seulement déplace les termes de la négociation, mais permet d'inaugurer une interaction ou un dialogisme dominant/dominé », in « The Postcolonial Critic : Homi Bhabha Interviewed by David Bennett and Terry Collits », Patrick Colm Hogan, Lalita Pandits (eds), *Literary India*, State University of New York, 1995, chap. 12, p. 251.

D'ailleurs, ce qui distingue la littérature postcoloniale de la littérature postmoderne, malgré les nombreuses similitudes que l'on peut observer entre elles, c'est que la première est tournée vers l'action, vers un à-venir qu'elle souhaite voir s'améliorer, tandis que la seconde recherche davantage une visée esthétique. Autrement dit, les œuvres postcoloniales veulent agir politiquement et cherchent à provoquer une prise de conscience qui amènerait un changement social. C'est ce qu'affirme Jacqueline Bardolph, qui oppose ces deux mouvements littéraires :

Les œuvres postcoloniales dans leur majorité ne visent pas le même effet de lecture que les œuvres postmodernes. Il ne s'agit pas de jouer avec les rêves d'une conscience fragmentée dans un geste esthétique gratuit, mais de faire sauter certains a priori afin de mieux comprendre, d'arriver à une connaissance tournée vers l'action.⁴⁸⁷

Ainsi, les romans ou essais postcoloniaux cherchent à pousser le sujet à prendre en charge le devenir collectif, et à s'impliquer dans l'action politique du pays. Cette littérature est donc tournée vers l'avenir, et ne cherche pas à se morfondre dans un présent vu comme décevant ou préoccupant. Chaque auteur se soucie du devenir de son peuple, et sa parole est ancrée dans une visée politique : « le postcolonial cherche une représentation plus adaptée à la prise de conscience qui permettrait le changement social⁴⁸⁸ », affirme encore Jacqueline Bardolph. Il faut donc que la parole reste le plus près possible de celle du peuple, dans une lecture politique de la réalité. C'est ce qui distingue encore le postcolonial du postmoderne, qui cherche lui « une esthétisation du politique »⁴⁸⁹.

Ce qui fait que les œuvres postcoloniales sont tournées vers l'avenir est qu'elles agissent en s'opposant à toute forme de colonialisme. Selon Patrick Sultan, elles recherchent à tout prix des issues pour échapper à un présent envisagé comme décevant :

Les écrivains postcoloniaux, en cela dans la continuité de l'anticolonialisme qui a, dans la plupart des cas, nourri leur inspiration, mènent une forme de résistance et, au sein même des impasses ou des failles qu'ils exposent et explorent, ils dessinent des voies de sortie, envisagent des issues, ouvrent un ailleurs.⁴⁹⁰

L'écriture peut donc être perçue comme un moyen de donner du sens à un présent problématique. C'est une possibilité de résistance à l'état colonial, car l'écriture reste une forme d'engagement politique : « Même si l'écriture ne peut contribuer à changer le monde, du moins peut-on attendre d'elle qu'elle donne plus de sens à la place que nous occupons⁴⁹¹ », ajoute Patrick Sultan. Les écrivains se placent donc comme les porte-paroles de leur peuple, et leur réflexion politique doit permettre au lecteur de trouver de nouvelles portes au conflit présent. C'est ce que pense également Sylvie André :

⁴⁸⁷ Jacqueline BARDOLPH, *op. cit.*, p. 46-47.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁹¹ *Ibid.*

Assumant pleinement leur rôle de hérauts et de médiateurs sociaux, les écrivains « émergents » nourrissent donc une réflexion politique qui, là encore, tente d'inventer, pour proposer des solutions permettant d'envisager l'avenir de leur communauté autrement que dans l'imitation de l'Occident ou le refus de l'histoire.⁴⁹²

Dès lors, quelles solutions sont envisagées pour échapper à une vision dichotomique du monde, opposant la société traditionnelle à la modernité ? De même, comment échapper à un modèle de société basé uniquement sur des schémas issus de l'Occident ? Peut-on revenir à une identité culturelle originale sans faire preuve de nostalgie ? Ce sont les questions que les auteurs se posent, et Sylvie André en rajoute d'autres :

Est-il possible (et souhaitable) de rechercher des racines pour légitimer une organisation spécifique de la sphère politique ? En effet, chercher à perpétuer ou même parfois à recréer le lien langue/culture/État, n'est-ce pas en fait une manière de reprendre le schéma canonique occidental ?⁴⁹³

Il faut pour ces écrivains chercher une forme de conciliation entre tradition et modernité.

Le problème de la compatibilité entre la tradition, c'est-à-dire le droit coutumier, et la modernité, incarnée par la vie politique contemporaine, est posé dans l'œuvre de Déwé Görödé. En effet, le passé et les racines jouent un rôle primordial dans la vie des personnages. Ceux-ci doivent se montrer fidèles à leurs origines, ce qui reste une façon de concilier tradition et modernité : « Le rapport au temps des personnages est donc pour une large part dominé par la nécessité de résister à une usure qui arracherait le sujet à ses origines ou de défendre une manière de vivre qui permette de rester fidèle à ses origines⁴⁹⁴ », déclare Stéphanie Vigier. La compatibilité de la coutume dans la vie politique contemporaine est possible, à condition de se montrer fidèle au travail de mémoire. Mais la conciliation n'est pas toujours évidente, comme le montre l'essai *Par les temps qui courent*. Dans ce livre, l'auteure kanak se montre très critique vis-à-vis de ceux qui confondraient compromis et oubli de leur propre culture. Déwé Görödé se moque de tous ceux qui parlent de consensus, pour éviter de proposer de vraies réponses aux questions qui se posent : « Qui est qui / dans le quiproquo / du consensus ?⁴⁹⁵ ». Elle tourne en dérision ce mot de « consensus » grâce à l'allitération en [k] et l'assonance en [i], qui mettent en valeur la moquerie de l'auteure. Pour Hamid Mokaddem, qui analyse ces pages ironiques de l'écrivaine, le consensus devient « un consensus mou et truqué » car il arrive à « transformer l'indépendance en une valeur marchande à négocier⁴⁹⁶ ». Pour autant, ces attaques ne servent pas uniquement à critiquer les

⁴⁹² Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud. Penser la continuité*, op. cit., p. 206-207.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁹⁴ Stéphanie Vigier, op. cit., p. 170.

⁴⁹⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Par les temps qui courent*, op. cit., p. 21.

⁴⁹⁶ Hamid MOKADDEM, « Par les temps qui courent de Déwé Görödé ou l'exigence de la pensée dans la parole kanak », op. cit., p. 99.

discours politiques empreints de mots galvaudés, mais elles permettent de réfléchir à d'autres positions, dans un discours tourné vers l'avenir. Il ne s'agit pas de s'enfermer dans un pessimisme stérile, comme le déclare Dominique Jouve :

Ce texte n'est cependant pas empreint du pessimisme féroce des moralistes anciens ou modernes. Certains proverbes qui ont leur source dans la langue maternelle et la culture de l'auteur, assurent, contre ces temps qui courent, sinon la sérénité, du moins la force de vivre et d'écrire avec l'assurance de qui sait d'où il est et qui il est.⁴⁹⁷

Déwé Görödé puise donc dans ses origines, dans la tradition, pour dénigrer et dénoncer les dérives politiques de son époque.

Chez Chantal Spitz, la même inquiétude vis-à-vis de l'avenir, et de la conciliation entre tradition et modernité est développée. L'opposition concerne également la nature et la technologie. Ainsi, l'accélération du temps amène des bouleversements technologiques, qui sont loin d'être utiles pour la population. On pense en particulier au nucléaire, que Chantal Spitz ne cesse de dénoncer dans son œuvre *L'Île des rêves écrasés*. L'auteure s'est vivement opposée aux essais nucléaires français pratiqués en Polynésie, et cette opposition se retrouve dans ses écrits⁴⁹⁸. Dans ce roman, l'ingénieure française Laura Lebrun choisit de quitter son fiancé et de rentrer en France après sa mission d'installation de la base de lancement d'essais nucléaires sur l'île de Ruahine. Quelques années après son retour, elle meurt d'un cancer inexplicable, « comme plusieurs de ceux qui autrefois avaient travaillé à la folie du Général-Président »⁴⁹⁹. Cette fin tragique permet à l'auteure de dénoncer les conséquences désastreuses des essais nucléaires sur les populations, notamment en terme de santé. L'expression « Général-Président » montre aussi que, dans leur obéissance aveugle aux ordres du Président, les techniciens et ingénieurs nucléaires n'ont pas conscience des risques qu'ils encourrent et qu'ils font encourir aux populations locales. L'histoire s'achève ainsi, et la phrase finale reprend le titre du roman : « Nous sommes nés sur l'île des rêves écrasés ». Le participe passé « écrasés » dévoile la souffrance de celui qui doit renoncer à ses rêves. Il s'agit donc d'une fin sombre, tragique. L'engagement de l'auteure contre le nucléaire se manifeste dans ce livre, proche également d'un apologue ou d'une fable, dont la morale serait implicite. Le lecteur devra réfléchir sur les avancées des nouvelles technologies, notamment le nucléaire et ses conséquences désastreuses sur la santé des habitants et l'écologie des atolls polynésiens.

En somme, Chantal Spitz et Déwé Görödé peuvent se montrer féroces envers le présent si

⁴⁹⁷ Dominique JOUVE, Préface de *Par les temps qui courent*, op. cit., p. 3.

⁴⁹⁸ Rappelons que dès 1966, la France a choisi de poursuivre ses essais nucléaires dans le Pacifique (et non plus dans le désert algérien), sur l'atoll de Mururoa. Jusqu'en 1996, elle a procédé à 138 essais nucléaires là-bas. En 1995, le Président Jacques Chirac autorise une dernière campagne d'essais avant la ratification du traité d'interdiction complète des essais nucléaires. Ces essais ont suscité d'importantes oppositions à la fois locales et internationales. Chantal Spitz restera profondément marquée par ces événements.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 202.

celui-ci paraît mensonger, trompeur, mais elles restent tournées vers l'avenir, en osant pointer du doigt les fêlures, les blessures de leurs sociétés. Elles posent des questions, sans jamais imposer de réponses toutes faites. Les solutions envisagées restent du côté du lecteur, qui devra réfléchir sur cet à-venir.

Ainsi, au terme de cette première partie, nous avons mis en évidence que Déwé Görödé et Chantal Spitz sont deux auteures très engagées, qui osent dire ce que les autres taisent. Il s'agit de deux femmes marginales, qui fuient tous les discours conventionnels, y compris même dans la forme choisie.

Leurs œuvres possèdent de nombreux thèmes communs au postcolonialisme : la distance prise avec la culture française, la présence de lieux décrits comme colonisés, le rejet du présent vu comme décevant et le désir d'un avenir meilleur. Il s'agit d'une écriture certes personnelle, mais qui porte la voix de tout un peuple. Ces deux femmes expriment leur inadéquation avec la nation française, dans une large problématique historico-culturelle ; on retrouve ici les caractéristiques de l'écrivain postcolonial, qui a subi le trauma de la colonisation, et qui « fait œuvre » de la souffrance coloniale.

Leurs écrits sont tournés vers un avenir qu'elles espèrent meilleur. L'écriture, si elle ne peut pas tout changer, contribue malgré tout à diffuser leurs idées et à porter la parole du peuple, peu importe dans quelle langue elles le feront. L'urgence d'agir, l'indignation de tout un peuple sont trop grandes pour qu'on puisse se permettre d'hésiter, de tergiverser. L'école française est vécue comme traumatisante pour les personnages : elle constitue le lieu même de l'aliénation coloniale. Le rapport que ces auteures entretiennent avec la langue française est complexe : elles la rejettent ou lui font violence, tout comme elles semblent ne pas accorder une grande importance au choix du français.

Leurs écrits farouchement anti-coloniaux sont également très politiques, au sens où ils ont pour vocation d'agir et d'ouvrir d'autres portes au lecteur. Mais si le terme « politique » est

revendiqué par l'une, l'autre préfère parler d'histoire, pour éviter d'avoir à se prononcer sur une quelconque appartenance à un parti politique.

Enfin, l'importance du temps et de la quête mémorielle est très présente chez les auteurs postcoloniaux. Déwé Görödé et Chantal Spitz partagent la même conception de ce dernier, et mettent l'accent sur l'importance de la mémoire. Le passé doit pouvoir rejoindre le présent notamment grâce à la mémoire collective, et grâce aux « danseurs de mémoires », à qui on a confié cette tâche. Mais cette histoire reste transfigurée. Il s'agit bien d'un mode d'écriture polémique, dans le sens où il se permet de transgresser de nombreuses limites.

DEUXIÈME PARTIE : UN MODE D'ÉCRITURE POLÉMIQUE À L'ÉGARD DE L'ORDRE SOUS TOUTES SES FORMES.

Les littératures postcoloniales développent un mode d'expression original, qui « outrepassé » des limites. La notion de transgression renvoie au non-respect de règles, de codes, en sous-entendant qu'il existe une norme à respecter. Or la transgression des interdits est partout dans ces littératures postcoloniales: transgressions politiques, discursives, sociales... Ces auteurs se définissent dans un rapport de tension avec l'ordre établi : pour exister, ils choisissent de rejeter l'héritage colonial. Pourtant, paradoxalement, le français demeure la langue d'expression. Ces auteurs écrivent en français « sans coïncider tout à fait avec la nation française »⁵⁰⁰, comme le dit Patrick Sultan.

Ainsi, chez Déwé Görödé et Chantal Spitz, on peut suivre des positions et propositions parfois ambiguës, liées à leur situation diglossique, biculturelle. Dans leurs œuvres, elles subvertissent les normes, les codes et les formes liées à la culture française, accédant à une liberté nouvelle. Il s'agit pour elles d'exprimer leurs souffrances, dans une position anti-coloniale, où elles résistent à l'inclusion dans l'État-nation. Ceci se traduit dans l'écriture, où le refus des normes est omniprésent : transgressions des genres, déconstruction des codes grammaticaux, recours à des formes linguistiques jugées « familières » ou « populaires » par les dictionnaires, expression de la révolte et de la violence.... Elles assument cette nouvelle parole, et ce nouveau style d'écriture, qui est le leur.

La notion de transgression guidera notre analyse dans cette deuxième partie: comment ces auteures transgressent-elles les normes ? Comment l'écriture peut-elle être l'expression de leur révolte et de leur violence ? En quoi la langue est-elle l'instrument de cette subversion ? Apparaîtra alors un mode d'écriture spécifique et polémique à l'égard de l'ordre sous toutes ses formes : nous verrons que le « trauma colonial », notion empruntée à Patrick Sultan, est au centre de ces œuvres.

⁵⁰⁰ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, L'Esprit des Lettres*, éd. Le Manuscrit, p.58.

1) L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE OU LE JEU DE LA TRANSGRESSION

a) le problème de généricité, de porosité des genres.

La question du genre dans les récits océaniques :

Le concept de « genre », appliqué à la diversité des discours, trouve une double assise théorique (aristotélicienne) dans la rhétorique gréco-latine et dans la théorie des genres littéraires. La diversité des théories sur le genre montre, si besoin, la complexité de cette question : les dénominations sont multiples et leur liste est longue depuis Gérard Genette jusque Jean-Michel Adam⁵⁰¹. Quand bien même leur identification et leur classement demeureront toujours problématiques, les genres de textes existent néanmoins, en tant que « configurations possibles des mécanismes structurants de la textualité⁵⁰² ». Ils restent donc, malgré les critiques qu'on a pu faire, les cadres obligés de toute production verbale, comme l'a montré Mickaël Bakhtine. L'article de ce dernier intitulé « Les genres du discours », publié en 1984 pour sa traduction française, peut d'ailleurs être regardé comme le premier manifeste en faveur d'une linguistique des genres différentielle et non universalisante.

Dans son *Introduction à l'architexte*, Genette a clairement mis en évidence la nécessité de distinguer les tentatives de classement des textes en genres de celles fondées sur leurs « modes d'énonciation ». Il montre que les genres se définissent au croisement d'« un certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles *relativement constantes et transhistoriques*⁵⁰³ ». Pour lui, les genres sont des entités hétérogènes ne pouvant faire l'objet d'un classement stable. De nombreux théoriciens se sont appuyés sur cette étude pour pouvoir identifier les grands genres fondateurs universels. Le croisement de ces catégories « détermine(...) comme la réserve de virtualités génériques dans laquelle [l']évolution [du champ littéraire] fait son choix »⁵⁰⁴. Gérard Genette s'appuie sur la notion d'« architexte » pour désigner la relation des textes à des archétypes littéraires définis par des traits énonciatifs, thématiques et formels spécifiques. Le genre des textes est, en somme, un dialogue entre un héritage culturel et les variations qui en découlent. La notion

⁵⁰¹ J. M. Adam oppose « genres » et « types de textes » (1999) ; J.P. Bronckart oppose « genres de textes » et « types de discours » (1996) ; D. Maingueneau distingue « types de textes », « hypergenre » et « genre de discours » (1998) ; P. Charaudeau distingue « genres et sous-genres situationnels » et à l'intérieur des variantes de genres de discours (2001).

⁵⁰² Jean-Paul BRONCKART, « Les Genres de textes et leur contribution au développement psychologique », in *Langages*, revue trimestrielle, mars 2004, n°153, p. 105.

⁵⁰³ Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, éd. du Seuil, Paris, 1979, p. 83.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

d'architextualité de Genette renvoie à une organisation de textes préexistants.

Dans son article intitulé « La question du genre dans le récit océanien contemporain », Stéphanie Vigier s'est interrogée sur la relation à un architexte pour les littératures océaniques. Elle part de l'idée que la réception des œuvres océaniques par des lecteurs occidentaux montre qu'ils les interprètent à la lumière de leur propre héritage culturel, tandis que les écrivains océaniques s'attachent à déconstruire les codes traditionnellement liés aux genres canoniques européens :

L'interprétation européenne de récits océaniques en transforme le contenu thématique dès lors qu'elle les assimile à des genres exogènes. De façon inverse, la déconstruction de ces mêmes genres doit permettre un redéploiement et une relecture de ces contenus thématiques d'un point de vue océanien.⁵⁰⁵

Elle s'appuie sur J.M. Schæffer, qui affirme que l'architexte n'existe pas car il reste un modèle théorique, un « texte idéal » reconstitué *a posteriori* par « projection rétrospective » : « on doit dire que tout texte modifie son genre⁵⁰⁶ ». Ainsi, Stéphanie Vigier postule que les textes océaniques s'écrivent dans un dialogue avec les autres textes, mais aussi avec les grands genres. Ils s'enrichissent d'héritages multiples qui en font leur originalité : ce serait dans la renégociation des frontières entre les genres que s'écriraient les littératures d'Océanie.

Selon elle :

Les littératures océaniques contemporaines s'enrichissent d'héritages multiples, qui contribuent notamment à modifier la portée et le sens des « contenus culturels » dont les textes et les discours sont porteurs. Conscients de cette puissance opératoire du genre qui engage une réception et la « refiguration » du monde, les écrivains contemporains se sont attachés à en travailler les limites et les caractéristiques.⁵⁰⁷

Elle part donc de l'idée d'une recomposition d'un héritage culturel de la part des écrivains océaniques. Les emprunts sont multiples et les enracinent dans une origine et une histoire qui fondent leur identité océanienne.

Stéphanie Vigier s'appuie en particulier sur le récit de la Kaapo (ou Kabo / Kaavo), qui est un personnage issu de la tradition orale kanak. Kaapo représente la fille aînée du clan, et on retrouve sa légende dans de nombreuses tribus de la Grande Terre. Certains récits ont été transcrits par des auteurs comme A. Bensa et J.C. Rivierre⁵⁰⁸. Or on retrouve ce récit chez de nombreux auteurs, avec des modifications plus ou moins importantes, comme chez R. P ; Lambert, dans l'ouvrage *Mœurs et Superstitions des Néo-Calédoniens*, où il s'agit d'un roman d'aventures, Georges Baudoux dans une nouvelle intitulée « Kaavo », ou même chez Déwé

⁵⁰⁵ Stéphanie VIGIER, *ibid.*

⁵⁰⁶ Jean-Marie SCHAEFFER, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, 1986, p. 188.

⁵⁰⁷ Stéphanie VIGIER, *op. cit.*, p. 273.

⁵⁰⁸ A. BENSA et J.C. RIVIERRE, *Les Chemins de l'Alliance : l'organisation sociale et ses représentations en Nouvelle-Calédonie*, 1982.

Görödé, dans la nouvelle intitulée « Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier ». Au rythme d'une réinterprétation des traditions orales, Stéphanie Vigier montre que le personnage de la Kaapo traverse les genres : depuis la tradition orale kanak, l'histoire devient un roman d'aventures ou un conte merveilleux chez Lambert, puis une nouvelle complètement différente chez Baudoux ou Görödé. De nombreux écrivains océaniens transgressent donc les genres, en réadaptant comme ici une histoire de la littérature orale.

Pourtant, on peut se demander si toute littérature ne se construit pas, au fond, sur une subversion des genres, des frontières. C'est ce qu'a montré Jean-Michel Adam, qui a travaillé sur le conte de Perrault *La Barbe bleue*. Pour lui, le genre renvoie à un processus dynamique de travail sur des orientations génériques (il préfère d'ailleurs parler de « généricité » au lieu de « genre »). Ce travail s'effectue sur les trois plans de la production d'un texte, de sa réception-interprétation et de son édition. En d'autres termes :

La généricité des textes résulte d'une interaction discursive, d'un dialogue continu entre les trois instances énonciative (auctoriale), éditoriale et lectoriale. Elle est, à la fois, un travail textuel de conformisation et de transformation, voire de subversion d'un ou de plusieurs genre(s) donné(s). Pour la plupart, les textes opèrent un travail de transformation d'un genre à partir de plusieurs (plus ou moins proches).⁵⁰⁹

Ainsi, un texte retravaille toujours un genre, jusqu'à le transformer, à travers le temps et l'histoire, comme l'ont fait des auteurs comme Perrault ou Grimm. Selon lui, un texte n'appartient pas en soi à un genre, mais il est en relation avec un ou plusieurs genres.

En quoi les littératures océaniques contemporaines se distinguent-elles des autres œuvres occidentales ? En quoi leur écriture se rapproche-t-elle davantage d'un jeu de transgression des frontières pour parvenir à une hétérogénéité générique ?

La renégociation des frontières entre les genres:

Le détournement des genres traditionnels de la littérature occidentale se retrouve souvent dans la littérature postcoloniale. Comme l'a écrit Jacqueline Bardolph : « les genres adoptés ou détournés font aussi partie du projet de beaucoup d'écrivains de se ré-approprier la vision de leur monde »⁵¹⁰. Ainsi, de nombreux récits de fiction océaniques se caractérisent par le non-respect des frontières entre les genres, le mélange des types de discours, comme si leur seule façon d'exister était d'être en rupture avec la littérature canonique :

De nombreux récits de fiction océaniques sont caractérisés par l'éclatement de l'expérience du monde, du temps et de l'histoire. Celui-ci peut se manifester sur le plan thématique lorsque s'exprime le sentiment d'une fracture avec le passé, sur le plan générique, à travers l'éclatement des

⁵⁰⁹ Jean-Michel ADAM, Ute HEIDMANN, « Des genres à la généricité ; l'exemple des contes (Perrault et les Grimm), in *Langages*, revue trimestrielle, mars 2004, n°153, p. 67.

⁵¹⁰ Jacqueline BARDOLPH, *Études postcoloniales et littérature, op. cit.*, p. 54.

discours et des chronotopes qui y sont liés, ou sur le plan narratif lorsque la linéarité de l'intrigue est systématiquement brisée.⁵¹¹

Du point de vue de la critique postcoloniale, cette réappropriation des genres et des discours vise à ruiner une conception monolithique de la littérature. Dans leur essai, *Éloge de la Créolité*, Jean Barnabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau évoquent également cette question de la subversion des genres : « L'objectif était en vue ; pour appréhender cette civilisation antillaise dans son espace américain, il nous fallait sortir des cris, des symboles (...), afin d'entrer dans la minutieuse exploration de nous-mêmes, (...) où se mobiliseraient tous les genres littéraires (séparément ou dans la négation de leurs frontières)... »⁵¹².

Déwé Görödé et Chantal Spitz remettent en question de nombreux a priori, et dans leur quête de la vérité, ne respectent aucun code, aucune règle préétablie. Cela commence par le choix de la catégorie littéraire à laquelle leurs œuvres appartiennent. Le lecteur constate qu'il est très difficile de classer les livres de ces deux auteures océaniques parmi les quatre grands genres de la littérature occidentale : roman, essai, poésie, théâtre. Selon Stéphanie Vigier, cet éclatement générique peut prendre plusieurs formes :

Il passe par le recours à des genres qui sont construits sur une stratégie de discontinuité, tels que les collections de textes – recueils de poèmes et de nouvelles –, la coexistence de thèmes et de registres divergents, ou même de genres discursifs différents à l'intérieur du même texte.⁵¹³

Ainsi, une très grande liberté d'écriture apparaît dans les travaux des deux auteures : tantôt, leur livre peut être assimilé à un roman, tantôt à un recueil poétique, mais tout en laissant le lecteur passer de l'un à l'autre.

Par exemple, dans *L'Île des rêves écrasés*, Chantal Spitz passe sans transition d'un genre à un autre : d'un récit mythique à un récit biblique de la création du monde, de la poésie au roman, voire à un apologue. Dès les premières pages, Chantal Spitz reprend le mythe polynésien de la création sous forme de vers libres et en *reo mā'ohi*. Il est suivi d'un extrait de *L'Ancien Testament*, qui décrit la Création du monde par Dieu. La mise en parallèle de ces deux textes surprend le lecteur, ainsi que la présence d'un bilinguisme *reo mā'ohi*/français. Puis, le Prologue qui suit contient un chant : le « Chant des *Mā'ohi* », cité par Tematua, qui annonce l'arrivée des Blancs en Polynésie, et qui est vécu comme un présage. Ce chant, qui ouvre le roman, peut être vu comme une parabole, c'est-à-dire un récit allégorique visant à dispenser une morale : il faudra que les hommes parviennent à cicatrifier la blessure de la colonisation, afin de reconstruire un monde plus juste (« Hommes de demain, à la recherche des rêves de

⁵¹¹ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 204.

⁵¹² Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAANT et Jean BARNABÉ, *Éloge de la Créolité*, éd. Gallimard, 1993, p. 22.

⁵¹³ Stéphanie VIGIER, *ibid.*, p. 207.

nos pères. Puissiez-vous bâtir sur le *papa* de Ta'aroa un monde nouveau sur notre Terre»⁵¹⁴). L'histoire est évoquée sous la forme d'un récit prophétique et poétique. La forme de l'apologue, c'est-à-dire d'un récit à visée argumentative, peut apparaître lorsque le lecteur interprète la fin du roman à la lumière des paroles prononcées au début du livre. La fin tragique était prévisible, c'est pourquoi ce livre peut même être assimilé également à une tragédie. Il s'agit bien du récit d'une mort annoncée : celle de l'ingénieure Laura Lebrun, et de tous ceux qui se sont investis dans le projet des essais nucléaires et qui meurent tous de cancers inexplicables. En d'autres termes, le lecteur était en quelque sorte prévenu dès le début du livre, dans les paroles poétiques prononcées, que les personnages subiraient un destin tragique selon leur choix de vie. De plus, dans l'épilogue du livre, l'auteure se lance dans l'analyse de la politique actuelle de son pays, et donne son point de vue sur l'état de la Polynésie. C'est, pour l'instant, le seul roman dans lequel le lecteur peut trouver un discours politique de la sorte chez l'auteure *mā'ohi*. Cela vient encore complexifier l'éventuel classement de l'œuvre dans un genre littéraire préétabli.

Pour Déwé Görödé, les livres fondent également une poétique de l'éclatement, car ils accumulent plusieurs genres ou sous-genres différents. Aussi est-il difficile de classer ses œuvres dans une catégorie littéraire précise. La multiplication des types de discours différents au sein d'une même œuvre semble même s'accroître au fur et à mesure des publications de l'auteure, comme le montre son dernier roman, *Tâdo, Tâdo, wéé !*. Stéphanie Vigier propose de classer en deux modalités principales la façon dont des auteurs comme Déwé Görödé ou Albert Wendt dissolvent les frontières entre les genres : une modalité qui fonctionne par juxtaposition de discours, et une autre qu'elle nomme « synchrétique » ou « synthétique », lorsque l'écrivain mêle dans une œuvre des séquences de genres différents :

L'analyse montre que des écrivains tels que Witi Ihimaera, Albert Wendt ou Déwé Görödé explorent et dissolvent les frontières des genres selon deux modalités principales : l'une que l'on pourrait désigner comme synthétique ou synchrétique (*The Sky Dancer* ou *Mango's Kiss*), l'autre qui fonctionne plutôt par juxtaposition (*The Matriarch*, *L'Épave* et *Graines de pin colonnaire* de Déwé Görödé).⁵¹⁵

Ainsi, dans *Graines de pin colonnaire*, l'auteure kanak juxtapose des discours différents. Le livre est composé de séquences narratives qui alternent selon deux principes : des dates, faisant penser à un journal intime, ou bien des titres thématiques : « Boule de feu » ; « Petit papa Noël ». Dans cette première partie, chaque chapitre est composé d'abord d'une épigraphe,

⁵¹⁴ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 28.

⁵¹⁵ Stéphanie VIGIER, « La question du genre dans le récit océanien contemporain », *Littératures du Pacifique insulaire*, sous la direction de Sylvie André et Jean Bessière, éd. Honoré Champion, Paris, p. 278.

c'est-à-dire d'un court texte en vers qui en résume le contenu, et d'un texte en prose qui développe ces pensées esquissées. Cela semble illustrer la poétique de la dispersion, incarnée par ces graines de pin colonnaire semées au gré du vent :

Légères comme une plume, je vous livre aussi [ces histoires], avec ses poèmes, son journal et ses nouvelles, propres à se disperser et à pousser là où elles peuvent, telles les graines de pin colonnaire.⁵¹⁶

Déwé Görödé exprime dans le prologue sa volonté de rendre compte d'histoires de femmes réunies dans une pension (Beautemps-Beaupré) qui accueillait les malades du cancer en cours de traitement. Elle se réfère à sa tante, qui partageait ses histoires avec elle et avec les femmes de cette pension. Sa tante écrivait des textes de tout genre, qui pouvaient être « de courts poèmes sans titre, de brefs récits titrés et d'autres petites odes à la vie quotidienne, sous forme de journal de ce temps-là⁵¹⁷ ». Le mélange des genres est donc clairement annoncé à travers l'évocation des écrits de la tante. Pour Stéphanie Vigier :

Les voix et les genres se démultiplient de manière foisonnante, pour rendre compte du « vécu » et des « histoires personnelles » des femmes réunies dans une pension accueillant des malades en cours de traitement.⁵¹⁸

De plus, dans son dernier livre, *Tâdo, Tâdo, wée !*, l'auteure kanak passe d'un genre romanesque à un autre, ce qui correspond pour Stéphanie Vigier à une approche cette fois « syncrétique ». Ainsi, le début de ce roman peut correspondre à un roman engagé voire historique sur la Nouvelle-Calédonie, alors qu'ensuite il s'agit de recueils de poèmes, ou des extraits de carnets, lorsque l'auteure évoque les rêveries de la narratrice à la fin du livre, et tout cela sans transition. Par exemple, le deuxième chapitre du livre s'ouvre sur la circulaire Messmer qui souhaite « noyer toute velléité de mouvement nationaliste⁵¹⁹ », et le lecteur peut croire qu'il lit un roman engagé, une fiction politique, avec des références réalistes (« Messmer » ; « Jacques Chirac » ; « Giscard d'Estaing »⁵²⁰). Chaque chapitre retracerait une page de l'histoire de la Nouvelle-Calédonie. Mais l'ensemble reste une fiction, malgré les références réalistes, et le lecteur suit davantage le destin de l'héroïne Tâdo, à travers l'histoire de son pays. La fin du livre *Tâdo, Tâdo, wée !* laisse le lecteur perplexe : à partir de la page 271, ce sont des carnets, ceux d'Alo, la sœur de Tâdo, qui sont ainsi livrés au lecteur, sans explication, et sans que l'histoire de Tâdo connaisse une véritable fin. Alo, atteinte du cancer, a consigné dans des carnets ses pensées, ses poèmes, ses rêves qui l'ont suivie tout au long de son traitement de chimiothérapie. C'est pourquoi on peut parler de porosité des genres, alors

⁵¹⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de pin colonnaire*, op. cit., p. 11.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ Stéphanie VIGIER, « La question du genre dans le récit océanien contemporain », op. cit., p. 278.

⁵¹⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! ou « No more baby »*, op. cit., p. 83.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 123.

même que l'œuvre démontre un refus d'appartenir à une catégorie littéraire précise. Le lecteur suit donc dans ce roman à la fois l'engagement politique des personnages, quand chaque chapitre retrace un pan de l'histoire de la Nouvelle-Calédonie, et en même temps il suit les rêves, les pensées, les fantaisies de chacun d'entre eux. En somme, il n'est pas possible de classer le livre dans le genre des romans engagés, car la suite de l'histoire s'éloigne petit à petit du discours politique, pour rejoindre le genre biographique avec la présence des carnets d'Alo. Cela montre la volonté de la part de l'auteure ne pas figer l'œuvre dans un genre.

La littérature océanienne se construit donc sur des formes existantes, mais elle cherche des formes nouvelles pour exprimer un univers original. Cette « hybridité » générique est la preuve d'une recherche formelle au centre de la littérature contemporaine :

En explorant et en remodelant les frontières entre les genres, en les mêlant, les écrivains océaniens s'inscrivent au cœur du principe même de l'activité littéraire : le genre n'est un enjeu que dans la mesure où ses frontières et ses caractéristiques sont appelés à être sans cesse renégociées ⁵²¹.

On peut alors s'interroger sur les enjeux de cette hybridité générique.

Le refus de toute forme de catégorisation :

Les livres de Déwé Görödé et Chantal Spitz témoignent de la volonté de transgresser les genres occidentaux préétablis, et s'inscrivent dans une poétique de la discontinuité, dans une très grande liberté d'expression. S'attaquer à la forme même du roman peut s'apparenter à une forme de contestation postcoloniale, dans la mesure où ce genre représente le genre littéraire contemporain dominant en Occident. Ce geste de déconstruction du roman traditionnel n'est pas anodin et pourrait signifier que l'on remette en question les valeurs et les choix exprimés à travers ce genre :

Déconstruire le roman traditionnel, perçu comme le genre littéraire dominant à l'époque contemporaine, se comprend donc comme la volonté de dénoncer les vérités, valeurs et conceptions du monde dominantes dont il a été le réceptacle pour laisser voix à d'autres manières d'être au monde.⁵²²

Pour autant, il ne faut pas voir dans cette renégociation des frontières entre les genres simplement un lieu de confrontation avec l'Occident impérialiste. Ce serait même une interprétation réductrice, et montrerait une lecture erronée des œuvres de ces auteurs. Ces enjeux peuvent dépendre de chaque auteur et de la société dont il est issu. Selon Jacqueline Bardolph, « certains écrivains refusent d'être définis comme appartenant à un ensemble

⁵²¹ Stéphanie VIGIER, « La question du genre dans le récit océanien contemporain », *op. cit.*, p. 282.

⁵²² *Ibid.*, p. 277.

postcolonial. Rushdie s'est exprimé là-dessus avec vigueur»⁵²³. Il est vrai que des auteurs comme Jamal Mahjoub, ou P. Mukherjee refusent qu'on catégorise leurs œuvres comme postcoloniales⁵²⁴. Ils affirment que la critique postcoloniale est assimilationniste quand elle réduit les enjeux de leurs œuvres à une simple contestation du point de vue européen sur le monde. Pour Sylvie André :

La plupart des écrivains polynésiens contemporains sont « compromis » au sens sartrien du terme, « embarqués » et réfutent eux aussi le schéma postcolonial. Ils affirment haut leur identité mais refusent d'en faire un anti-pouvoir. ⁵²⁵

Autrement dit, l'écrivain océanien contemporain se sent « embarqué » : sa vie est comme un voyage, sur un bateau qu'il ne peut quitter. Son engagement doit être réfléchi, il est « compromis », c'est-à-dire marqué, impliqué jusqu'au bout dans sa lutte. L'affirmation de son identité passe par la volonté de rester libre et de ne pas appartenir à un mouvement littéraire particulier.

C'est le cas de Chantal Spitz et Déwé Görödé qui refusent qu'on interprète leurs œuvres comme postcoloniales, ou francophones ou appartenant à la littérature dite « émergente ». Chantal Spitz trouve que les formules « littératures d'émergence et littératures postcoloniales » sont « arrogantes méprisantes racistes » et préfère que l'on perçoive son travail et celui des autres auteurs autochtones du Pacifique comme des littératures qui « se revendiquent vivantes matures et s'assument originales originelles inattendues.⁵²⁶ » Autrement dit, il n'est pas question pour elle d'inscrire ses œuvres dans des genres qui sous-entendraient que leur lecture ne se fait qu'à travers le prisme de schémas occidentaux : « Comme si [l]es jugements [l]es verdicts [des Occidentaux] sont les seuls garants de la qualité de notre écriture comme si toute littérature doit se conformer aux genres styles normes français pour mériter label.⁵²⁷ »

Ce refus d'appartenir à un groupe reflète leur volonté d'être considérés comme des écrivains tout court : « Il faut noter cependant que les écrivains se considèrent d'habitude écrivains tout court, refusant même qu'on leur dise « écrivain indien » ou « écrivain africain »⁵²⁸ ». Chantal Spitz se considère comme « anti-coloniale engagée politique tahitienne (pas polynésienne) », mais avant tout, elle est « juste écrivain » : « tous les autres qualificatifs qu'on veut accoler à

⁵²³ Jacqueline BARDOLPH, *op. cit.*, p. 64.

⁵²⁴ « Aujourd'hui le qualificatif 'postcolonial' pour décrire l'écrivain est une insulte. Vraiment, c'est la dernière chose que l'écrivain souhaite. Suis-je un écrivain postcolonial ? Non merci ! Je suis un écrivain. Point. » Jamal MAHJOUB in Marie-Claude Smouts (dir.), *La Situation postcoloniale. Les Postcolonial Studies dans le débat français*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2007, p. 134.

⁵²⁵ Sylvie ANDRÉ, « Les littératures francophones du Pacifique », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, *op. cit.*, p. 98.

⁵²⁶ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, *op. cit.*, p. 166.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Jacqueline BARDOLPH, *op. cit.*, p. 64.

cet état (dans le sens où écrire fait partie de moi au même titre que la couleur de mes cheveux) sont superflus ⁵²⁹». Pour elle, il s'agit avant tout d'écrire, sans se demander si elle est une écrivaine polynésienne, politique, etc. : « Je suis Tahitienne et j'écris. Je ne peux pas en dire davantage ⁵³⁰». Elle en profite pour se moquer de cette habitude occidentale de vouloir étiqueter les gens, de les considérer « comme des parties et non comme un tout »⁵³¹.

Déwé Görödé et Chantal Spitz refusent également qu'on classe leurs œuvres parmi les autobiographies, quand bien même leur expérience personnelle est souvent source d'écriture. Pour l'auteure polynésienne, le refus de l'autobiographie est le reflet de sa volonté d'écrire dans une très grande liberté : « Réduire ce texte à une autobiographie écrit où l'auteur raconte sa propre vie est évacuer la réflexion ou pour le dire autrement nier la subversion ⁵³²». Pourtant, les principaux personnages de ses fictions portent les noms de sa famille. Par exemple, le personnage d'Emily-Emere correspond bien à la mère de l'auteure, d'après la dédicace de son roman *L'Île des rêves écrasés* : « à Emily-Emere, ma mère ⁵³³». De même, Hombo semble avoir existé, si l'on se réfère à la dédicace du livre éponyme : « En hommage à Ehu-Hombo (...) Aux Hombo / Chorégraphes de la survie... ⁵³⁴». Ce livre est bien présenté par l'auteure comme un travail littéraire à partir d'un témoignage recueilli auprès d'un marginal polynésien. De même, dans *Elles, terre d'enfance*, la narration est à la première personne et on peut penser que la narratrice est bien l'auteure, lorsqu'elle évoque son enfance en tant que métisse. La mère de Victoria Grace ressemble étrangement au personnage d'Emily-Emere, présente dans *L'Île des rêves écrasés*. Mais, selon Chantal Spitz, si les noms des personnages sont bien réels, et si elle s'inspire de sa vie pour écrire, son œuvre n'est pas autobiographique :

aucun personnage n'est biographique pourtant tous sont symboliques (...). Les dénuder en exhibant leur existence aurait été injure à leurs mémoires
Ils ressemblent à eux-mêmes mais sont autres
L'Île des rêves écrasés n'est pas une autobiographie n'est pas le récit de ma vie. ⁵³⁵

Il existe donc une certaine pudeur qui empêche l'auteure d'écrire véritablement une autobiographie.

Pour Sylvie André, même si le sujet central de leurs écrits paraît bien être le sujet écrivain, les écrivains dits des littératures émergentes refusent tous d'écrire des autobiographies. : « Si l'œuvre polynésienne est parfois écrite à la première personne, celle-ci prétend toujours

⁵²⁹ Chantal SPITZ, questionnaire de Patrick Sultan, mars 2008, *op. cit.*, p. 233.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, *op. cit.*, p. 159.

⁵³³ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 9.

⁵³⁴ Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, dédicace, p. 5.

⁵³⁵ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, *op. cit.*, p. 161.

dépasser l'expérience individuelle vers l'expérience commune ⁵³⁶». Autrement dit, ce « je » renvoie davantage au « nous » collectif, ce qui explique pourquoi ces écrivains ne se considèrent pas comme auteurs d'autobiographies. Sylvie André pose alors les questions suivantes:

La genèse de leurs œuvres et le sujet de leur énonciation sont ainsi au premier plan. Comment interpréter ce point commun ? Ne peut-on y voir d'une certaine façon, une crainte face à la responsabilité de l'écrivain dans la création de normes sociales, une manière de limiter volontairement la portée du message à une subjectivité, celle d'un personnage de roman, souvent il est vrai nourri de références autobiographiques ?⁵³⁷

C'est comme si l'écrivain, conscient de ses responsabilités, refusait d'assumer son rôle dans la création de règles, de discours impératifs, et qu'il préférerait se cacher derrière une subjectivité, un personnage de fiction.

b) la déconstruction des codes.

La multiplication des points de vue :

Chez Déwé Görödé et Chantal Spitz, la multiplication des textes et des points de vue peut également être déconcertante pour le lecteur. Ainsi, ces deux auteures n'hésitent pas à changer de narrateur au fil de l'intrigue. Cette stratégie polyphonique est récurrente dans les romans postcoloniaux et océaniques⁵³⁸. Selon Jean-Marc Moura, la polyphonie dans les œuvres postcoloniales est « née de la multitude des registres culturels convoqués et de la thématique organisée autour de réalités contrastées et de milieux extrêmement divers ⁵³⁹». En d'autres termes, c'est le multiculturalisme qui permet l'introduction d'une polyphonie au sein même des œuvres postcoloniales. La présence de traditions culturelles diverses présentes dans ces écrits souligne leur hybridité.

Le terme de « polyphonie » vient du grec poluphônia qui signifie « multiplicité de voix ou de sons ». Utilisé d'abord dans le vocabulaire de la musique vocale, du XIII^e au XVI^e siècles, la polyphonie est un « procédé d'écriture qui vise à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques ⁵⁴⁰». Par analogie, dans l'analyse du discours, cela renvoie aux « moyens d'expression propres à produire des

⁵³⁶ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud : penser la continuité*, op. cit., p. 253-254.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁵³⁸ Par exemple dans les romans de Patricia Grace : *Potiki* ou *Cousins* ou chez Witi Ihimaera avec *The Dream Swimmer*.

⁵³⁹ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 155.

⁵⁴⁰ Définition extraite du Trésor de la Langue Française Informatisé.

formes et genres littéraires variés »⁵⁴¹. Ensuite, par métaphore, on doit à Michaïl Bakhtine l'introduction du mot en théorie littéraire de l'Europe de l'Ouest. Le terme de polyphonie n'est utilisé par l'auteur que lors de l'analyse des romans de Dostoïevski pour référer aux discours des personnages qui se croisent comme autant de voix apparemment autonomes et non hiérarchisées. Le récit postcolonial est basé sur une amplification du dialogique, ce qui est, selon Bakhtine, la spécificité du roman. Dans un sens plus large, la polyphonie renvoie à une multiplicité de voix, de points de vue au sein d'un même texte et est très présente dans les récits océaniques. La perturbation de la linéarité narrative et le recours à la polyphonie peuvent d'ailleurs rappeler les expérimentations du Nouveau Roman, chez des auteurs comme Roland Barthes ou Nathalie Sarraute. Dans les récits océaniques, la polyphonie se manifeste de plusieurs façons : « elle joue bien entendu sur la multiplication des voix et des sources narratives, mais aussi sur la diversité et la discontinuité des genres discursifs et littéraires que déploient les récits ⁵⁴²».

Tout d'abord, la polyphonie peut se manifester dans le choix du genre de la nouvelle, car ce genre littéraire contient une multiplicité de voix différentes. La nouvelle peut apparaître comme une catégorie littéraire propre à représenter la polyphonie : la succession d'histoires courtes, de voix narratives différentes, la discontinuité du recueil y sont présentes. Stéphanie Vigier parle de « kaléidoscope⁵⁴³ » pour désigner ce genre protéiforme qui multiplie les points de vue et les narrateurs et qui exprime différentes facettes d'un objet. Déwé Görödé a écrit de nombreuses nouvelles, dont *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier* ; *Le Vol de la parole*, avec Weniko Ihage ; *L'Agenda*. Ce genre est donc largement représenté dans l'œuvre de l'auteure kanak. Ainsi, dans le recueil *L'Agenda*, on remarque la présence de narrateurs ou de personnages très différents. Les points de vue varient : on passe d'un point de vue omniscient, comme dans « Une Dame dans la Nuit », à un point de vue interne, dans « Le Passeur » et « Rencontres ». Ces narrateurs peuvent être des femmes adultes ou âgées qui reviennent sur leur enfance et leur jeunesse (« La Case », « Où vas-tu Mûû ? »), ou un jeune kanak d'aujourd'hui (« Le Passeur », « Benjie mon frère... ») ou bien encore une jeune fille (« Rencontres », « L'agenda de Lida »). La nouvelle peut être réaliste ou fantastique, comme dans « J'use du temps », où c'est l'esprit d'un mort tué pendant la Seconde guerre mondiale qui s'exprime. Ainsi, ce recueil multiplie les personnages et les points de vue. Les registres, réaliste ou fantastique, varient également d'une nouvelle à l'autre. La nouvelle, en tant que genre hybride, à mille visages, représente bien la polyphonie de la littérature océanique.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 110.

⁵⁴³ *Ibid.*

Ensuite, la multiplication des points de vue est également présente dans les romans, qui adoptent des séquences discontinues. Dans le dernier roman de Chantal Spitz, le titre avertit d'emblée le lecteur de la présence d'une possible polyphonie à l'intérieur de l'œuvre : *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*. L'expression « à deux encres » correspond au changement de narrateur dans le déroulement de l'intrigue : c'est d'abord Victoria Grace qui est la narratrice de l'histoire ; puis, à partir du deuxième chapitre, l'auteure a intercalé des parties intitulées « 'Aiū », dans lesquelles c'est Marie, la Tahitienne qui a élevé Victoria, qui raconte l'histoire de son point de vue. Pour que l'on comprenne qu'il y a changement de narrateur, ces dernières parties sont écrites en italique, et ne sont pas numérotées en chapitres, comme les autres. Dans un premier temps, nous avons le point de vue de Victoria sur sa propre histoire. L'histoire commence ainsi : « Longtemps mes mémoires sont restées vierges⁵⁴⁴ ». Le « je » qui s'exprime pourrait être le « je » de l'écrivain : on peut croire à ce moment-là à une autobiographie. Le lecteur découvre alors qu'il s'agit de Victoria Grace, le personnage central du roman, qui prend la plume pour nous livrer sa biographie. Celle-ci est relatée de façon assez sombre : Victoria retrace son destin tragique, jusqu'à sa tentative de suicide, et rend également hommage aux femmes de sa famille, qui l'ont entourée. Marie est la femme de ménage des Strausser, et c'est elle qui a élevé Victoria. Dans l'histoire, elle maîtrise très mal le français, alors que, dans la narration à la première personne lorsqu'elle prend la plume, elle s'exprime très clairement. Cette Tahitienne issue d'un milieu très pauvre raconte comment elle est arrivée chez les Strausser, et comment elle s'est attachée à la petite Victoria. Elle ne comprend pas pourquoi la mère de Victoria est si froide avec sa fille, et a contrario se réjouit à chaque rencontre qui procure de la joie à l'enfant. Les voix narratives et les points de vue nous invitent à nous interroger sur les enjeux d'une telle polyphonie.

Chez Déwé Görödé, la polyphonie est également manifeste dans les récits, notamment dans l'utilisation de différents points de vue narratifs, comme par exemple dans le roman *L'Épave*. Le récit, essentiellement à la troisième personne, insère d'autres récits dans l'histoire du jeune couple de Tom et Léna : celui de Lila, à la première personne, la « copine conteuse » qui raconte ses histoires, sous forme notamment de rap ; ou celui de l'orateur qui séduit Léna à la fin du roman, et qui raconte un vieux conte local à propos d'un jeune pêcheur et d'un bénitier. Chaque discours fait entrer le lecteur dans un autre genre littéraire : conte ; rap ; poésie ; théâtre (notamment dans les longs échanges de répliques sans verbes introducteurs de paroles) ; et même textos ou épitaphe. Ainsi, à l'enterrement de Lila la conteuse, le lecteur assiste aux différents discours religieux prononcés par chacun. C'est d'abord celui du prêtre,

⁵⁴⁴ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, op. cit., p. 11.

qui cite la Bible ; puis celui de Mina et d'un ami maghrébin qui citent le Coran ; enfin tous les amis de Lila récitent l'épithaphe composée pour elle. Cette séquence occupe six pages du roman et la disposition typographique suit celle des textes lus, avec de nombreux retours à la ligne, des textes en italique, des titres comme « Sourate XC »⁵⁴⁵, et crée une multiplicité de discours et de points de vue dans le récit.

La polyphonie s'appuie donc sur différents procédés comme la multiplicité des voix ou des genres discursifs et littéraires présents dans les récits. Reste à savoir quels sont les enjeux d'une telle polyphonie : est-ce une contestation du pouvoir colonial ? Ou bien une façon d'exprimer un nouveau regard sur l'histoire ?

Les enjeux de la polyphonie:

Les enjeux de la polyphonie sont tout autant esthétiques qu'éthiques.

Tout d'abord, la polyphonie élabore une esthétique qui est particulière à ces littératures postcoloniales. Multiplier les points de vue dans un roman peut surprendre le lecteur, qui n'est pas habitué à voir se confronter au sein d'une même œuvre différents témoignages ou points de vue. Le roman apparaît comme ébranlé dans sa forme, et mis à mal par ce patchwork de séquences narratives appartenant à des genres différents. Du point de vue de la critique postcoloniale, s'attaquer à la forme même du roman n'est pas un acte anodin : cela peut être interprété comme une forme d'agression à l'égard d'un genre traditionnel appartenant à la littérature occidentale. On pourrait voir apparaître à travers cette forme éclatée un désir de contestation de l'ordre et du pouvoir colonial.

Ainsi, Chantal Spitz s'attaque à la forme linéaire de la narration, lorsque, dans son dernier livre *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, elle fait alterner deux narratrices dans l'histoire : Victoria et Marie la Tahitienne. Cela introduit une fragmentation dans la narration, où deux voix féminines se relaient. L'enjeu pour l'auteure polynésienne est d'introduire un véritable dialogue entre les personnages, l'auteur et le lecteur. Le point de vue interne n'est plus singulier mais multiple : chaque personnage peut devenir narrateur. L'écriture à « deux encres » permet ainsi une meilleure compréhension de l'histoire de la famille Strausser. Marie raconte les nombreuses disputes auxquelles elle assiste dans cette famille aisée, ce qui permet au lecteur de comprendre le mal-être de la fille Victoria, mal-être que cette dernière ne parvient pas à expliquer. L'introspection est donc double : c'est à la fois celle d'une métisse issue d'un milieu aisé et qui souffre, et celle d'une Tahitienne, généreuse et dévouée, issue d'une famille très pauvre. La polyphonie, en même temps qu'elle permet de travailler sur la

⁵⁴⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 80.

forme du roman, et de proposer un travail de recomposition de cet héritage littéraire, vise à illustrer les tensions internes à l'histoire familiale. Elle permet également de donner la parole à des minorités : des femmes, des pauvres (Marie), comme pour contrecarrer la parole des hommes ou des puissants.

De même, Déwé Görödé transgresse tous les codes du genre romanesque dans son dernier livre *Tâdo, Tâdo, wée !*. La polyphonie y est particulièrement présente, en même temps que la présence de séquences appartenant à des genres différents. Ainsi, elle écrit en passant du discours narratif au discours théâtral, avec la présence de didascalies, tout cela sans transition et dans une très grande liberté. La polyphonie apparaît en particulier lors de la retranscription d'une pièce de théâtre, jouée le soir de Noël, et à laquelle les personnages assistent. Des comédiens déguisés parodient avec humour des Blancs bourgeois se préparant à aller voir un spectacle, et leurs paroles sont insérées sans transition dans le récit :

- Chérie, qu'est-ce que tu cherches encore ? On va être en retard à notre soirée, voyons !
- Mais chéri, on y est déjà, là, à notre soirée de Noël ! Tu vois pas le gros sapin tout illuminé devant toi, là
- À PART : Purée ! Mais il est aveugle et sourd ou quoi, ce gros bourgeois de grand patron ? ⁵⁴⁶

Aucun signe dans la mise en page du texte ne vient indiquer au lecteur qu'il entre dans du discours théâtral, mises à part les didascalies, écrites en majuscules. Le niveau de langage passe de courant à familier, ce qui participe au registre comique dans ce dialogue. S'ensuivent alors des jeux de mots sur la couleur noire ou blanche, qui plongent le lecteur cette fois dans le registre satirique :

- Hein ? Chérie, tu t'es cramée ou quoi ? Tu es toute noire !
- Oui, chéri, la nuit, toutes les chattes sont noires.
- Sauf tes gants qui sont bien blancs, chérie. ⁵⁴⁷

Plusieurs saynètes sont ainsi rapportées, qui permettent au lecteur de partager plus facilement le rire des personnages, et de se plonger dans l'ambiance de cette soirée de Noël. La critique implicite est également présente par l'utilisation de l'ironie, notamment lors de l'évocation des couleurs noires / blanches. L'enchaînement sans transition de ces discours, narratif puis théâtral, et la présence de cette polyphonie ne semblent poser aucun problème à l'auteure. Après cette parenthèse théâtrale, elle ajoute même un chant de Noël, rapporté également au discours direct, mis en italique dans le texte, comme un passage poétique :

Ne m'en veux pas
amour de ma vie
si je te quitte vite
à l'appel du combat

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

tu es toujours en moi
au plus fort de la lutte
et on se retrouvera
au pays à la victoire.⁵⁴⁸

Cette chanson rappelle au personnage de Willy, qui l'entend, l'hommage qu'il veut rendre au maître balinais Kassim dit Abdul : la chanson est ainsi rattachée au reste de la narration. Le registre est lyrique, et également polémique, puisqu'on y parle de la lutte dans laquelle ils sont engagés. En somme, l'éclatement générique, doublé d'une multiplicité de voix, de registres et de niveaux de langage, ne cesse de surprendre le lecteur, qui bascule d'une séquence à l'autre. Mais la polyphonie introduit également dans le récit une critique implicite contre le pouvoir colonial, à travers des témoignages différents.

On pourrait néanmoins se demander si cette polyphonie, cette variation de voix et de points de vue ne menacent pas l'unité du roman. Ce serait même l'enjeu de ces écritures postmodernes, qui pensent que le sens n'est pas univoque. Pour Stéphanie Vigier, il n'en est rien: «La polyphonie semble ici mise au service de la constitution d'un motif romanesque qui donne une nouvelle unité au récit»⁵⁴⁹. Ainsi, chaque nouvelle voix vient apporter une nouvelle tonalité au texte, et l'ensemble fait partie intégrante de la narration. Le déroulement de l'intrigue, ou le destin des personnages, vient unifier l'ensemble, de manière à donner l'impression d'une homogénéisation de l'œuvre.

De même, au niveau des enjeux éthiques, la polyphonie vise à proposer au lecteur une autre vision du monde. Pour Jean-Marc Moura, l'hybridité présente dans les romans postcoloniaux est le signe d'un monde qui est ébranlé : « Il s'agit moins d'un syncrétisme que de la vision d'un monde fissuré, distordu parce que perçu à partir d'une situation décentrée⁵⁵⁰ ». Ce monde « fissuré » l'est au sens propre comme au sens figuré : la remise en question de la linéarité de la narration va de pair avec le monde décrit dans ces livres, qui apparaît comme incertain, fait de troubles et de peurs. La Polynésie décrite dans *L'Île des rêves écrasés* n'a plus rien à voir avec l'image exotique des récits des voyageurs. La vision est non seulement « décentrée », mais aussi contestataire. La polyphonie peut être le signe d'une remise en question de l'hégémonie occidentale, de l'ethnocentrisme européen :

Au-delà de toute labellisation, ce qui paraît donc central avec les procédés polyphoniques, c'est qu'ils engagent une contestation de l'ordre dominant qui tend toujours à se faire passer pour un ordre « naturel » qu'ils font éclater les représentations unifiées et stéréotypées du ou des groupes sociaux et mettent à jour l'intelligence que les acteurs sociaux ont leur situation et de leur histoire, les réhabilitant ainsi dans leur statut de sujet humain.⁵⁵¹

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁴⁹ Stéphanie VIGIER, *op. cit.*, p. 112-113.

⁵⁵⁰ Jean-Marc MOURA, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁵¹ Stéphanie VIGIER, *op. cit.*, p. 112-113.

Ainsi, tous les stéréotypes sur les peuples autochtones volent en éclats en même temps que la vision monolithique de leur histoire. La polyphonie a pour enjeu de s'interroger sur le passé colonial et de remettre en question un certain nombre d'a priori selon un point de vue occidental sur l'histoire. L'histoire est racontée du point de vue cette fois des autochtones, et la multiplication des voix, qui expriment toutes la même idée, permet de dire cette expérience commune qui s'oppose à la version donnée par les colonisateurs. Il s'agit donc, dans cette multiplication des voix narratives, d'un rapport de force avec le pouvoir.

Pour autant, la polyphonie n'a pas pour seul enjeu de s'opposer à l'Occident. C'est aussi une façon d'interroger les multiples facettes du passé océanien de même que l'identité de chacun, selon un point de vue décentré : « il s'agit d'explorer les méandres de l'identité et de l'histoire océaniques plutôt que de répondre indéfiniment à l'autre qu'est l'Européen »⁵⁵², affirme Stéphanie Vigier. La polyphonie permet d'illustrer la pluralité de voix, de postures, de visions du monde au sein même du monde océanien. Déwé Görödé et Chantal Spitz ont choisi de donner la parole à des minorités : des femmes, des exclus comme pour s'opposer à la parole unique des hommes ou du pouvoir colonial. L'auteure kanak a décidé de ne pas donner la parole aux colons, qui d'ailleurs n'apparaissent qu'à de rares moments dans ses romans. Elle privilégie au contraire la parole de personnages marginaux, comme Lila la conteuse dans *L'Épave*, ou des femmes mélanésiennes ordinaires, comme la narratrice de « La Case », qui décrit tout simplement ses souvenirs d'enfance et la case de son grand-père dans *L'Agenda*. Chantal Spitz a choisi également de donner la parole aux exclus, comme les hombos, ou la femme de ménage Marie. La polyphonie a donc aussi pour enjeu de faire sortir du silence des personnages qui d'ordinaire sont condamnés à se taire.

En somme, la diversification des voix au sein même d'un récit a plusieurs enjeux : elle remet en question la forme monolithique du roman ; elle permet de multiplier les témoignages contre l'histoire vue par les occidentaux ; elle est le reflet d'un point de vue décentré sur le Pacifique ; et enfin elle donne la parole à des minorités, qui d'ordinaire ne sont pas écoutées.

L'espace-temps déconstruit:

La multiplication des genres et des voix narratives s'accompagne d'une vision plurielle et discontinue de l'espace-temps.

Le lecteur peut constater l'existence de temporalités divergentes au sein des œuvres postcoloniales. La polyphonie, lorsqu'elle correspond à un changement de narrateurs dans

⁵⁵² *Ibid.*, p. 114.

l'histoire, amène inexorablement une vision temporelle éclatée. Chez Déwé Görödé, puisqu'il n'y a pas véritablement de héros dans ses romans, les personnages peuvent intervenir au fil de la narration pour raconter leurs histoires, et ceci a des répercussions sur la linéarité du récit. Ainsi, quand Abdul raconte à Tiapi son enfance au bord de la mer à Bali, le lecteur, qui n'a pas d'indications temporelles précises, peut penser que ce récit du passé se chevauche avec l'histoire au présent. Les souvenirs d'Abdul occupent en effet plusieurs pages, sans que cette parenthèse dans le récit soit clairement indiquée au lecteur :

Il lui raconta ainsi son enfance au bord de la mer à Bali, entre parents et grands-parents, dans une grande famille convertie à l'islam sur l'île des dieux, auxquels continue à croire la majorité de la population hindouiste.⁵⁵³

Le mélange des temps (ici, le passé simple côtoie le présent) contribue encore à accentuer ce mélange entre passé et présent. Comme l'affirme Patrick Sultan, « le lecteur est bien en peine de situer avec précision les dates, les lieux, les durées : tout se chevauche et se percute ⁵⁵⁴ ». Pour Déwé Görödé, peu importe les dates, le mélange des temps : ce qui compte c'est la retranscription des pensées du narrateur, notamment son rapport particulier au temps :

C'est le rapport au temps, dans la tête du narrateur, qui est important. (...) Ce n'est pas l'écrivain, mais le narrateur, un être humain fictif, avec tout le foisonnement de ses pensées. C'est ça que je veux rendre, toute la vie.⁵⁵⁵

Chez Chantal Spitz, l'éclatement temporel correspond au chevauchement entre des temps mythiques et le temps biographique des personnages. Ainsi, *L'Île des rêves écrasés* commence par le récit polynésien de la Création, écrit en mā'ohi. Le mythe polynésien présenté est suivi, au chapitre suivant, d'un extrait de la Bible qui relate la création du monde par Dieu. Le récit biblique côtoie ainsi l'art oratoire polynésien, et les deux renvoient à une temporalité mythique. Les chapitres suivants portent sur la temporalité biographique, celle de la vie des personnages, Tematua, Emily-Emere, Laura et Terii, comme si l'auteure tissait une continuité temporelle depuis la création de l'univers jusqu'au présent des personnages. Cependant, le prologue pourrait jouer le rôle d'une transition entre le temps mythique et subjectif, puisqu'il s'agit du chant de Tematua, qui représente la « Voix de la Terre éternelle », la « Voix des pères immortels » : Tematua prend la parole pour raconter l'arrivée des Blancs, ces « étranges frères venus d'ailleurs, annoncés longtemps auparavant ⁵⁵⁶ ». Il reprend le chant ancestral qui prédisait la colonisation, et qui permet de faire le lien entre le passé mythique et le présent réel. L'expression « Véracité divine ⁵⁵⁷ » employée dans le texte illustre bien la foi que l'on

⁵⁵³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tādo, Tādo, wéé ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 71.

⁵⁵⁴ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, op. cit., p. 151.

⁵⁵⁵ Entretien avec Blandine Stefanson, op. cit., p. 85.

⁵⁵⁶ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 20.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

accorde aux paroles religieuses. Le passé, lié à la parole ancestrale, éclaire ainsi le présent des personnages et leurs souffrances psychologiques. On passe donc d'un chronotope à l'autre : la parole ancestrale, le temps mythique des récits des conteurs, se superpose au temps familial, celui de la descendance du couple formé par Tematua et Emily-Emere. Il existe donc des temporalités divergentes au sein d'une même œuvre.

De même, la polyphonie, liée au mélange des genres et des discours, amène une autre vision du temps et une déstructuration des chronotopes. Ainsi, dans le chapitre consacré à « Tematua », Chantal Spitz superpose le discours narratif aux discours religieux et poétique. Le jour de la naissance de Tematua, Maevarua, son père, adresse une prière au ciel et demande aux esprits de veiller sur leur famille :

« Aidez-moi à le conduire dans votre lumière
Sur le chemin de sa vie d'homme
Et si je faiblis, pardonnez-moi ».
Puis conformément à ce qu'on lui a appris, il termine par la vraie prière du vrai Dieu « *Notre Père qui es aux cieux...* »⁵⁵⁸

Ce discours, à la fois poétique et religieux, prolonge la temporalité mythique présente dans le prologue, et semble faire appel à la mémoire intemporelle, ou à « l'âme millénaire de son peuple⁵⁵⁹ ». Mais intervient également dans ce chapitre le temps historique, puisque Tematua, une fois adulte, s'apprête à participer à la première guerre mondiale. Le registre poétique laisse place au registre réaliste quand le militaire français prend la parole pour convaincre les hommes de l'île de s'enrôler dans l'armée. Tematua quitte l'île de Maeva, entendant les plaintes de Teuira, sa mère :

Je hais ce Papa'ā sans nom et sans visage
Maigre oiseau blanc porteur de douleur
Venu me voler mon fils, fils de cette Terre,
Pour défendre une terre lointaine...⁵⁶⁰.

Ainsi les chronotopes paraissent-ils éclatés : temps subjectif, mythique et historique se mêlent au sein du même chapitre.

Les lieux semblent également se déployer dans deux directions différentes, puisqu'on passe d'un univers symbolique, sacré, à un univers réaliste. Le récit de *L'Île des rêves écrasés*, qui avait débuté par des paroles mythiques ou religieuses, celles inspirées de l'*orero*, c'est-à-dire l'art oratoire antique polynésien ou de la Bible, se poursuit dans des lieux sacrés comme le *marae*, qui désigne un temple à ciel ouvert, où se déroulait le culte ancien. C'est là que Maevarua, alors qu'il tient le placenta de son enfant, adresse une prière aux esprits de ce lieu,

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

avant d'aller enterrer le placenta sur la terre familiale.

Cette référence à un lieu sacré, symbole du lien qui unit les morts aux vivants, est aussitôt suivie par des références à des lieux réalistes, lorsque Tematua, à dix-huit ans, choisit de s'enrôler dans l'armée. L'emploi de termes comme « la Mère Patrie » ou « l'Allemagne » ancre le discours dans un univers cette fois réaliste, bien loin de l'espace-temps mythique du début du récit : « Je suis venu vous annoncer que la Mère Patrie est en grand danger. L'Allemagne nous a déclaré la guerre et notre patrie a besoin de tous ses enfants pour la défendre »⁵⁶¹. L'éclatement du temps est donc suivi d'un éclatement de l'espace, mi-réel, mi-rêvé. La même chose se produit dans *Hombo*, lorsque les *hombo* projettent de se construire leur propre toit, et que cet espace est utopique : « « Et si on faisait un vrai château. Un vrai *fare taure'are'a*. Il y a de beaux *'aito* pour une construction solide' ». L'idée est lancée, chemine tortueusement au long des délires distillés par le détonnant mélange vin rouge-cannabis ou champignons hallucinogènes ⁵⁶²». Le « château » qu'ils se construisent est en fait une cabane en pin qui renoue avec le savoir-faire ancestral. Ce lieu en apparence utopique est donc aussi un lieu appartenant à l'histoire de leur peuple, puisque la construction se fera en suivant les techniques ancestrales : « Le père de Tane et le frère de Teraimateata participent de leur apprentissage et leur restituent l'architecture ancestrale la pose des poutres et des pannes la ligature propre à chaque pièce de bois. ⁵⁶³» Pour les *hombos*, c'est d'ailleurs une fierté que la construction de ce *fare*, et le jour de la cérémonie, ils s'abstiennent de prendre des drogues. On voit ici que le lieu utopique devenu réaliste se transforme encore en lieu symbolique : il représente leur victoire sur ce passé qu'ils ont oublié et qui les entraîne dans une vie de « non-lieu ⁵⁶⁴».

Chez Déwé Görödé, les lieux réalistes côtoient également des lieux imaginaires, rêvés, symboliques. Dans son roman *L'Épave*, l'auteure kanak décrit la cabane d'Éva, qui est en fait la propriété d'une femme artiste-peintre qui est partie en voyage. C'est là que Éva fait prendre conscience à Léna qu'elle est devenue l'esclave sexuelle du vieux pêcheur. Elle lui apprend également que ce dernier l'a violée quand Léna n'était encore qu'une enfant. Le lieu de la mangrove, où les deux femmes se parlent, se transforme alors en « forêt enchantée », en un lieu imaginaire lorsqu'Éva la guérisseuse lave Léna de toutes ses « souillures » : « Elle entra derrière elle dans la mangrove, comme dans une forêt enchantée où sa bonne fée la lavera de ses mauvais souvenirs qu'emportera la marée loin de son passé⁵⁶⁵ ». Le lieu de la mangrove devient lieu sacré, lorsqu'Éva pratique la médecine de ses ancêtres, qui renvoie à la mémoire

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁶² Chantal SPITZ, *Hombo, op. cit.*, p. 87.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 87-88.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁶⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave, op. cit.*, p. 107.

intemporelle, aux gestes ancestraux : « Seules sous les palétuviers, elles retrouvaient les gestes millénaires des pêcheuses de crabes⁵⁶⁶ ».

La polyphonie et le mélange des genres entraînent donc des modifications spatio-temporelles importantes. À chaque fois, le lecteur peut basculer d'un décor réaliste à des décors utopique, imaginaire, symbolique. Les chronotopes se démultiplient dans les fictions de Déwé Görödé et Chantal Spitz, ce qui vient ébranler la vision traditionnelle de la narration linéaire.

c) Le choix de personnages subversifs.

Le choix de personnages types :

Dans les romans ou les nouvelles de la littérature du Pacifique, on remarque que les personnages, dans la mesure où ils représentent une identité océanienne, ressemblent davantage à des types qu'à de véritables êtres de fiction avec une caractérisation psychologique.

En effet, ils sont marqués par l'histoire de leur pays et incarnent justement l'« âme » de leur peuple. Par conséquent, ils restent des figures génériques, qui suivent une certaine éthique, en incarnant l'identité sociale et culturelle d'un pays. Stéphanie Vigier a montré l'importance du contexte historique sur l'identité des personnages des récits de fiction océaniens. Selon elle :

L'identité historique du personnage peut (...) se manifester dans ce qu'il hérite du passé et de ses ancêtres : un ensemble de traits identitaires constants ou de traumatismes enfouis qui traversent les époques et que le personnage actualise.⁵⁶⁷

Autrement dit, le personnage porte le poids du passé, mais le réactualise, évitant ainsi l'idée d'une identité figée et intemporelle. Elle souligne donc le « caractère dynamique des identités océaniques contemporaines⁵⁶⁸ ». On peut penser à des auteures comme Patricia Grace, dont les personnages sont en constante évolution, même s'ils portent le poids du passé douloureux ; ou bien à Witi Ihimaera, où il s'agit de résistants face à la domination coloniale.

Tous représentent une identité collective, et s'opposent aux clichés des discours occidentaux sur l'identité océanienne. Ils incarnent la lutte d'un peuple pour retrouver la liberté. Se pose alors la question de l'individualité : est-elle possible, alors même que le personnage océanien appartient à un groupe ? Lorsque le lecteur suit le parcours de plusieurs personnages

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 162.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

différents, on peut penser que c'est cette diversité de caractères qui va permettre à l'écrivain d'en faire de véritables individualités. De même, l'évolution des personnages au fil de l'intrigue montre que, malgré le poids de l'histoire et des conflits, ils demeurent des individualités, qui s'interrogent sur l'avenir de leur pays. Il reste que ces êtres de fiction semblent « épurés » dans leurs caractères, comme si le lecteur ne devait retenir que leurs idées, leurs engagements, notamment politiques.

Chez Déwé Görödé, il n'existe pas véritablement de héros dans ses œuvres, ce qui nous fait entrer dans une polyphonie de voix au sein même du roman. L'auteure utilise pour nommer ses personnages de nombreux homonymes, ce qui peut créer une certaine confusion chez le lecteur : dans son dernier roman, on dénombre trois *Tâdo* (la fille de Tiapi, Tâdo la jeune et sa nièce); quatre *Ali* ; quatre *Alo*, de générations différentes. Cela oblige le lecteur à recomposer l'arbre généalogique de la famille, qui se ramifie au fur et à mesure que le roman avance. Le procédé de l'homophonie se retrouve dans plusieurs œuvres de l'écrivaine, comme par exemple dans le roman *L'Épave* (avec les nombreux *Léna* et *Tom*) ou dans la nouvelle *Utê Mûrûnû*, que Stéphanie Vigier a analysée. L'homophonie est éclairée en annexe, dans un tableau récapitulatif des personnages féminins prénommés *Utê Mûrûnû*, où elle précise la filiation de chacune et leur ordre d'apparition dans l'histoire⁵⁶⁹. Ces noms sont collectifs car ils renvoient à plusieurs personnages. Il faut dire que dans la tradition kanak, l'usage veut que l'on donne le prénom de la mère ou de la grand-mère à la fille, et du père au fils.

Les personnages ressemblent davantage à des types qu'à des personnages à part entière. Le point de vue utilisé dans les nouvelles est souvent interne, et l'auteure aime faire parler ses personnages à la première personne : les paroles directes sont largement développées dans les romans, ce qui permet au lecteur de se mettre dans la peau de ces personnages et cela rend également le récit dynamique. Il n'y a pratiquement aucune description, que ce soit physique ou morale, des personnages. Leur portrait est donc toujours un portrait en actes, et on remarque l'absence de héros : « Chez Déwé Görödé, la caractérisation des personnages reste schématique : leur semi-anonymat leur confère ainsi une valeur générique.⁵⁷⁰ » C'est le cas pour les personnages de *L'Épave*, qui portent des prénoms communs comme Tom, Léna, Maria, Lila. Ils ressemblent davantage à des archétypes, ou à des « prototypes » comme le déclare l'auteure elle-même : « mes personnages sont des prototypes mais pas des prototypes mythiques mais des prototypes qui ont bien une réalité ⁵⁷¹ ». Ils n'ont pas de noms de famille,

⁵⁶⁹ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé, op. cit.*, p. 315.

⁵⁷⁰ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé, op. cit.*, p.130

⁵⁷¹ « Déwé GÖRÖDÉ : une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles », propos recueillis par

et sont bien souvent des figures de résistants : résistants face au joug colonial, face au pouvoir impérialiste, et même les femmes résistant au pouvoir des hommes. La caractérisation psychologique de ces personnages reste donc sommaire ; ils restent marqués par l'histoire tragique de la colonisation. Mais aucun ne vit cela comme un échec : ils se tournent tous vers l'avenir, qu'ils espèrent meilleur.

Cependant, l'utilisation de l'homophonie ne doit pas renvoyer uniquement à l'usage traditionnel de la culture kanak de donner le même prénom au fils et au petit-fils. Selon Déwé Görödé, cela renvoie également à la tradition du double : « Quand on porte le même prénom que quelqu'un on dit qu'on est son double⁵⁷² ». Le double désigne celui dont on porte le nom, comme par exemple les personnages de Léna et Hélène dans *L'Épave*. Cela introduit une dimension fantastique dans l'histoire et une conception cyclique du temps, puisque l'histoire de l'ancêtre est susceptible de recommencer à travers celui qui porte son nom : « Dans notre conception du temps cyclique, il y a un retour et le double s'intègre dans ce temps et l'on dit que le double va presque revivre⁵⁷³ ». Ainsi, les personnages féminins de *L'Épave* semblent voués à un destin qui se répète. Alors que Léna est devenue l'esclave sexuelle de l'oncle Tom, on apprend que la deuxième maman de Léna, la vieille Léna, était également sous l'emprise du pêcheur. L'histoire se répète, ce qui est une façon pour l'auteure de dénoncer les viols qui existent au sein des familles.

Chez Chantal Spitz, les personnages incarnent l'identité culturelle mā'ohi, malgré l'intrusion coloniale. Cependant, selon Mounira Chatti, la construction des personnages dans le roman *L'Île des rêves écrasés* ne parvient pas à se détacher d'une représentation occidentale du mythe tahitien :

Du coup, *L'Île des rêves écrasés* est, dans une certaine mesure, la représentation d'une représentation qui la précède, qui l'excède, celle de la littérature occidentale sur le mythe de Tahiti. Or un point de vue, par exemple *ma'ohi* exige de construire le personnage en tant que vision du monde et de lui-même. (...) Cette conscience de soi et du monde semble précéder le héros, au lieu d'être pour l'auteur un objet de vision et de représentation.⁵⁷⁴

Mounira Chatti prend pour exemple l'enfance de Tematua dans le village de Maeva, qui semble figée dans un mythe : celui du bonheur originel, que chacun devra retrouver :

Ils sont heureux, tous ces enfants à moitié nus, dans cette nature généreuse, apprenant les gestes immémoriaux de leurs pères. (...) Naturellement, ils perpétuent ces gestes millénaires, transmis depuis l'aube des temps, par le geste et le verbe, connaissance de la nature mise en mémoire jour après nuit.⁵⁷⁵

Véronica Ntoumos, in *Dialogues francophones*, op. cit., p. 214.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 215.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Mounira CHATTI, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz », CORAIL, Nouméa, 2005, p. 225.

⁵⁷⁵ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 33.

Cela renvoie au mythe de Rousseau : celui du bonheur de l'homme à l'état de nature. Le personnage reste, pour Mounira Chatti, figé dans cette éternité le renvoyant à ses origines : il doit retrouver l'identité *mā'ohi* perdue, ce qui va déterminer ses actions.

En somme, les personnages choisis par Déwé Görödé et Chantal Spitz, dans la mesure où ils incarnent l'âme d'un pays ou la lutte collective, ressemblent davantage à des « types » ou « prototypes », comme le dit l'auteure kanak, qu'à des êtres de fiction avec une caractérisation psychologique individuelle. Pour autant, on peut se demander si, derrière cette vision épurée, ne se cache pas, en fait, une vision du personnage incomplet en quête d'identité.

Le choix de personnages en quête d'identité :

« Souvent égarés, en situation d'exil et de détresse, les personnages postcoloniaux (...) doivent (...) surmonter un deuil majeur, celui de leur identité propre ⁵⁷⁶», déclare Patrick Sultan. Être passe donc d'abord par la connaissance de son identité. Celui qui la rejeterait se retrouverait exilé dans son propre pays. Le personnage qui tente de vivre en ignorant ses racines peut être banni de la société. C'est ce qui arrive aux hombos, et à l'un d'entre eux : Ehu devenu Yves.

Ce problème de la connaissance de l'identité profonde de chacun se retrouve dans la nouvelle « Dos Montes... » de Déwé Görödé. La narratrice de la nouvelle est une jeune militante chilienne qui résiste à la dictature de Pinochet. Elle est renvoyée à son passé colonial par le personnage de Katie, une militante mélanésienne originaire d'Irian Jaya (l'ancien nom de la Papouasie occidentale), qui affirme :

Tu es bien une descendante des conquistadors qui, non contents de nous avoir tranché la langue à l'ombre de la croix, voudraient encore qu'on leur parle ! Tu as perdu les tiens, tu t'es exilée ici, en terre aborigène, OK, mais savais-tu seulement un mot de la langue de la vieille Araucan que tu croisais chaque matin à Santiago ? Sais-tu au moins que depuis des siècles, elle, elle est en exil dans son propre pays ?⁵⁷⁷

Katie repartira dans son pays à la fin de la nouvelle pour reprendre le combat, mais cette décision paraît difficile à comprendre pour la narratrice chilienne. La position de Katie est celle d'une militante, où l'on devine l'appel des racines. « Le passé et les racines jouent un rôle majeur dans la construction des personnages et dans la motivation de leur action dans les nouvelles de Déwé Görödé », déclare Stéphanie Vigier⁵⁷⁸. Ils restent fidèles à leurs origines, et sont déterminés à respecter le devoir de mémoire. La quête d'identité des personnages de Déwé Görödé est essentielle : c'est encore plus vrai pour les femmes qui doivent trouver leur

⁵⁷⁶ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, op. cit., p. 168.

⁵⁷⁷ Déwé GÖRÖDÉ, « Dos montes... », in *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, 1994, p. 85.

⁵⁷⁸ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 170.

voie dans un univers à domination masculine, comme nous le montrerons plus loin dans cette étude. Les dernières pages du roman *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « no more baby »* se terminent d'ailleurs sur ces célèbres mots du leader indépendantiste Jean-Marie Tjibaou :

Le retour à la tradition, c'est un mythe ; je m'efforce de le dire et de le répéter. C'est un mythe. Aucun peuple ne l'a jamais vécu. La recherche d'identité, le modèle, pour moi, il est devant soi, jamais en arrière. C'est une reformulation permanente. (...) Notre identité, elle est devant nous ⁵⁷⁹

Il n'est donc pas pensable pour ces femmes de revenir en arrière : il va leur falloir trouver seules leur identité en regardant l'avenir.

Chez Chantal Spitz, les personnages principaux sont également des femmes en quête d'une identité. Face à une mère très froide et autoritaire, qui veut que sa fille ait une éducation « à l'européenne », Victoria Strausser, la narratrice d'*Elles, terre d'enfance*, trouve son identité auprès de Marie, l'employée de maison et nourrice de la narratrice. Cette femme exemplaire lui tiendra lieu de seconde mère. Victoria parvient à construire son identité auprès de cette dernière mais aussi auprès d'autres femmes secrètes comme sa grand-mère, Terautahi. Toutes deux sont attachées à la culture *mā'ohi*, tandis que la mère de Victoria, qui a voulu l'élever comme une petite Française, sera rejetée. Pourtant, alors que chez Déwé Görödé les sujets se construisent à travers les paroles féminines transmises, l'écrivaine polynésienne dresse le portrait d'héroïnes où le lien se crée sans que le Verbe soit présent. C'est le cas avec Marie, qui maîtrise très mal le français. Victoria la comprend à demi-mots :

je devinais plus que je ne comprenais Marie
nous vivions dans un huis clos de bribes de sens dans lequel je m'orientais par ses mimiques et ses gestes qui complétaient le peu de mots qu'elle avait à m'offrir.⁵⁸⁰

Aucun personnage dans ce roman n'idéalise le passé. Chacun doit trouver sa place dans la société actuelle, et dans ce cas, la dimension d'éternité que Mounira Chatti distinguait dans les personnages de son premier roman n'existe plus ici. Pour ces derniers, il faut davantage trouver une continuité temporelle.

De même, la quête d'identité tourne autour de la question du métissage : chez ces auteures du Pacifique, la construction des personnages renvoie à une vision du monde non pas unique, mais partagée entre deux cultures, française et *mā'ohi* ou kanak. Dominique Jouve a analysé cette présence du métissage dans les littératures ultra-marines, et elle note, à juste titre, que, si cela est valorisé dans les littératures caribéennes, le fait d'être métis est assez mal vécu dans la

⁵⁷⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 341.

⁵⁸⁰ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, op. cit., p. 40.

littérature, notamment calédonienne :

Alors que le succès des littératures antillaises et caribéennes a imposé la valeur du métissage biologique et culturel, il faut remarquer la négation du métis aujourd'hui encore dans le champ culturel calédonien.⁵⁸¹

C'est également le cas chez Chantal Spitz, où les personnages métis souffrent de cette double culture et se cherchent une identité. Dans *L'Île des rêves écrasés*, les enfants métis d'Emily-Emere et de Tematua (Tetiare, Eritapeta et Terii), souffrent tous de leur identité hybride. Ils se sentent déracinés, et leur existence sera vouée à l'échec :

Les enfants de Emere et Tematua, mélange de deux cultures, ne seront jamais entiers. Quand leur esprit comprendra le monde des Blancs, leur âme criera la douleur de leur terre et de leur peuple, éternel déracinement de l'esprit. Immortel enracinement du ventre.⁵⁸²

Seule Tetiare semble trouver un moyen d'échapper à cette malédiction en prenant la plume pour raconter son peuple, à la fin du roman. Mais Eritapeta connaît une fin moins heureuse. Cette jeune fille métis, belle et brillante, et promise à un bel avenir, ne rêve que de vivre à la capitale, et de quitter son île, Ruahine. Pourtant son métissage va lui peser de plus en plus, alors qu'elle vit comme une *papa'ā*, c'est-à-dire une blanche : « Elle vit comme une passagère qui attend de repartir vers un ailleurs qu'elle ne connaît qu'à travers les livres et qu'elle rêve de découvrir⁵⁸³ ». Dans cette phrase, l'auteure décrit bien la situation instable et hybride de cette métis, qui ne sait plus à quel lieu elle appartient : elle est une « passagère ». Alors qu'elle croit connaître son identité, elle va découvrir l'amour auprès d'un jeune *Mā'ohi* nommé Tihoti, et qui va tout remettre en question. Mais elle refuse d'écouter ses sentiments pour ce jeune homme et, malgré la naissance d'un fils, ne vivra jamais avec lui. Elle reste en métropole et noie sa douleur dans l'alcool, jusqu'au jour où elle apprend que Tihoti, las de l'attendre, vit avec une autre femme. Cette nouvelle la détruit et l'amène peu à peu vers la mort :

Elle ne guérira jamais et [cette passion] l'habitera dans toutes ses vies. Elle essaie de cacher cet amour délirant pour un garçon d'un quartier pauvre de la ville, sans instruction ni fortune. Tihoti a seulement pour lui la beauté magique des enfants du ciel et de la mer.⁵⁸⁴

De même, dans le roman *Elles, terre d'enfance*, l'héroïne, Victoria Strausser, tente de connaître l'origine du mal qui la ronge, et qui est lié à son métissage. L'éloignement que sa mère lui a imposé vis-à-vis de sa culture et de sa langue *mā'ohi*, et l'opposition avec la culture française, à laquelle Victoria ne se sent pas appartenir, occupent les thèmes principaux de ce livre. Victoria Strausser subit un destin tragique comme si son caractère métisse la conduisait inexorablement vers sa propre chute.

⁵⁸¹ Dominique JOUVE, « Présentation de la littérature en Calédonie », Centre de recherches transculturelles, document de travail, p. 5.

⁵⁸² Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 95.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 90-91.

Chez Déwé Görödé, il y a peu de figures de métis dans ses narrations, comme l'a montré Raylene Ramsay :

Il faut admettre que la reconnaissance du métissage n'est pas explicite dans son œuvre, occultée en faveur d'un parti-pris kanak. Le cloisonnement de la culture kanake, les clivages ethniques continuent à se refléter dans son œuvre autant sinon plus que chez les écrivains calédoniens.⁵⁸⁵

Seul le personnage de Maria dans *L'Épave* représente une figure du métissage. En effet, c'est la fille biologique d'un métis et la petite-fille d'un couple mixte, séparé par « l'apartheid colonial »⁵⁸⁶. Le personnage, qui l'ignorait, l'apprend un jour, grâce à son amant. Maria ne savait rien de tout cela, jusqu'au jour où son amant, le fils du métayer indonésien, lui proposa d'aller demander au vieux colon un cheval qu'il monterait, lui, pour rentrer le bétail :

- Puisque tu es sa petite-fille préférée, il te dira oui tout de suite
- Arrête. Tu sais bien qu'il reste avec ma grand-mère, mais je ne suis pas sa petite-fille.
- C'est toi qui le dis.
- Qu'est-ce que tu veux dire ?
- Je dis ce que tout le monde dit.⁵⁸⁷

Maria, suite à cette découverte sur ses origines, va interroger sa grand-mère qui lui avoue son métissage. Mais la parole reste secrète et les tabous tenaces, car les deux femmes se tairont pour se protéger. Selon Raylene Ramsay, « cette révélation dévoile un des multiples drames du « non-dit », vécus en secret pendant la colonisation, mais ne semble pas toutefois changer la perception qu'a Maria de son unique identité kanake⁵⁸⁸ ». Ainsi, les personnages métis qui cherchent leur identité rencontrent plus de difficultés, liées aux tabous ou non-dits. Mais ils se tournent à chaque fois vers leurs origines ultra-marines.

La quête d'identité des personnages est donc un thème majeur dans l'œuvre de nos deux auteures. Parfois, ils trouveront des réponses à leurs questions, comme Maria; d'autres fois, comme chez Victoria Grace, le silence de leurs proches sera un poids de plus à porter, et leur quête en sera d'autant plus difficile.

Le choix de personnages en marge :

Si les personnages de Déwé Görödé et Chantal Spitz paraissent être dans une incomplétude de

⁵⁸⁵ Raylene RAMSAY, « Multiculturalisme, métissage et hybridité dans les productions littéraires de la 'Kanak-Nouvelle-Calédonie' », in *Littératures du Pacifique insulaire*, op. cit., p. 130.

⁵⁸⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 139.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 139-140.

⁵⁸⁸ Raylene RAMSAY, op. cit., p. 122.

leur être, on remarque également qu'ils se situent en marge de la société. La marginalité renvoie à la fois à une position géographique et à un état social. Dérivé savant du latin *margo*, *marginis* qui signifie « bordure, bord », il désigne d'abord au XV^e siècle le fait de se situer dans la marge d'une page. Puis au XX^e siècle, utilisé dans le vocabulaire de l'économie, il a le sens de ce « qui est en marge, non conforme aux normes ⁵⁸⁹ ». La marginalité s'inscrit ainsi dans le couple centre-périphérie, puisque la marge se situe à une certaine distance du centre. Aujourd'hui, elle désigne le fait de ne pas appartenir à une norme sociale.

La marginalité, dans sa position géographique de ce qui se trouve éloigné du centre, peut être observée dans l'espace occupé par les personnages de nombreux auteurs du Pacifique. L'action peut se passer dans un village des Samoa occidentales, ou de la Nouvelle-Zélande, de Rurutu, de Huahine, d'un squat de Nouméa... Cela peut être des lieux éloignés de la capitale (par exemple l'îlot Maeva et non la Grande Terre ou Tahiti pour Chantal Spitz) ; ou tout simplement la tribu, éloignée de la ville; comme les quartiers défavorisés, marginaux des grandes villes. Déwé Görödé et Chantal Spitz sont deux auteures qui affichent un parti pris : celui de « l'insularité et de l'ethnicité », comme l'affirme Raylene Ramsay⁵⁹⁰. Ce choix de l'insularité n'est pas anodin.

Ainsi, l'île reste cet espace clos, bordé par l'océan, où la perception du temps n'est plus la même. Selon Joël Bonnemaïson :

Les îles sont des déchirures, des fins de routes, des rives d'inquiétudes ; l'harmonie du monde s'y brise dans le confinement de l'espace. Une fois que l'on est à terre, que le bateau ou la pirogue sont repartis, le lien avec le grand mouvement du temps est rompu. Les îles sont des espaces hors-temps. 'Ce qui différencie l'île d'avec le jardin, c'est le temps. L'île est suspendue dans une espèce d'intemporalité', écrit encore Michel Tournier.⁵⁹¹

La référence à Michel Tournier nous renvoie à son œuvre majeure, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, dans laquelle Robinson Crusoë, au départ naufragé et prisonnier de l'île *Speranza*, choisit finalement de ne plus rentrer chez lui.⁵⁹² Le titre est évocateur, puisque le terme limbe vient du latin *limbus*, qui signifie marge, frange et désigne deux lieux de l'au-delà situés aux

⁵⁸⁹ Emmanuelle BAUMGARTNER et Philippe MÉNARD, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Le Livre de Poche, 1996, p. 477.

⁵⁹⁰ Raylene RAMSEY, « Speaking from her I-land. The singular parti pris of insularity and ethnicity in the writing of Déwé Gorodé », CORAIL, L'Harmattan, 1998, p. 161-183.

⁵⁹¹ Joël BONNEMAISON, « La Métaphore de l'arbre et de la pirogue », in *Vanuatu Océanie*, Paris, 1996. Cet auteur y évoque l'arrivée de ceux qu'il nomme « les peuples des pirogues » et qui sont les premiers habitants des îles mélanésiennes. Dans cet essai, Bonnemaïson explique que là où les autres hommes n'auraient pas pu rester, ils s'y sont implantés et ont délaissé leurs pirogues pour devenir un peuple de la terre, de l'enracinement. Il s'appuie sur la métaphore de l'arbre et de la pirogue pour désigner ces peuples mélanésien qui sont des peuples enracinés, mais qui gardent en eux le goût du voyage.

⁵⁹² Alors qu'il est naufragé depuis vingt-huit ans, Robinson laisse repartir le navire du *Whitebird*, navire anglais, et préfère rester sur son île *Speranza*. Michel Tournier choisit de modifier la fin du roman initial de Daniel Defoe, *Robinson Crusoë*, dans lequel Robinson décidait de rentrer.

marges de l'enfer. Par extension, il renvoie aussi à un état intermédiaire et flou.

Les personnages vivent donc à l'écart, loin de toute sorte de frénésie temporelle, en tribu, comme en dehors du temps. Pour autant, cette marginalité géographique ne renvoie pas forcément à la solitude, d'ailleurs les hommes et les femmes présents dans l'œuvre de nos deux auteures appartiennent à un groupe, un clan, et sont rarement seuls. Il est frappant de noter l'importance pour les auteurs du Pacifique d'inscrire leurs récits au cœur même de ces lieux retirés.

La marginalité peut également apparaître dans le choix des héros. On pense aux personnages engagés dans des choix politiques d'opposition : ces deux auteures choisissent des figures engagées politiquement, ou qui se rebellent contre l'ordre établi, contre le colonialisme.

Mais les personnages de Déwé Görödé et Chantal Spitz peuvent également être des anti-héros : ce sont des figures qui peuvent paraître banales, que l'on peut croiser tous les jours. Cette démarche rappelle celle des artistes réalistes comme Maupassant, Balzac, ou Courbet qui, au XIX^e siècle, choisissaient de peindre des figures de la société : ouvriers, paysans, artisans au travail. Chez tous les auteurs du Pacifique, comme Patricia Grace, Célestine Hitiura Vaite, Sia Figel ou Titaua Peu, les personnages sont des anti-héros : pêcheur unijambiste, mère de famille ou adolescente révoltée, petites gens... Mais ce choix de personnages en apparence insignifiants ne concerne pas que les auteurs du Pacifique : Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Barnabé dans leur essai *Éloge de la Créolité* en 1989 revendiquent aussi le fait de prendre des anonymes comme personnages principaux de leurs œuvres⁵⁹³.

Chantal Spitz donne ainsi la parole à Marie, la Tahitienne femme de ménage des Strausser dans *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*. Elle décrit son quotidien, rythmé par les tâches qu'elle doit effectuer pour la famille Strausser :

Le mercredi je lave les vitres et une fois par mois je ponce les meubles de la maison. Quand la petite fille est assez grande je fais les meubles le jeudi pour qu'elle apprenne les gestes. Quand ils changent la semaine d'école on fait les meubles le samedi. Une fois par semaine je monte aider Rose.⁵⁹⁴

Cette description des gestes qui rythment le quotidien de cette femme peut rappeler le conte de Flaubert *Un cœur simple*, qui retrace la vie simple de Félicité, cette bonne dévouée au service de Mme Aubain. Déwé Görödé peint également le quotidien de personnages qui perpétuent les traditions kanak, et l'auteure peut décrire pendant plusieurs pages une coutume ou la

⁵⁹³ « Affirmer que l'une des missions de cette écriture est de donner à voir les héros insignifiants, les héros anonymes, les oubliés de la Chronique coloniale, ceux qui ont mené une résistance toute en détours et en patiences, et qui ne correspondent en rien à l'imagerie du héros occidental-français . », Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAANT et Jean BARNABÉ, *Éloge de la Créolité*, éd. Gallimard, 1993, p. 40.

⁵⁹⁴ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, op. cit., p. 30.

préparation d'un mariage avec la cuisine des femmes. Par exemple, le quotidien des héroïnes de *Graines de pin colonnaire* est l'objet d'une partie de ce livre. Le lecteur découvre en premier l'univers de Tany, qui vit tranquillement dans sa maison, loin de l'agitation du monde. Celle-ci décrit au jour le jour son univers, très simple, en s'adressant à un lutin, et seul le passage du cyclone Daisy vient ajouter un peu de suspense à la description de ce quotidien très prosaïque :

Le temps reste couvert et nous entrons aujourd'hui en pré-alerte cyclonique, lutin ! / (...) À midi, je me fais une salade de concombres, d'ananas et de mangues au jus de citron.
Dans l'après-midi, je continue les mots croisés avant de confectionner deux coussins.
(. .) Je vérifie encore une fois la fermeture des volets avant de regarder la télé jusqu'à la fin des émissions et la reprise des mots croisés, tard dans la nuit.⁵⁹⁵

Tany fait partie de ces personnages qui ne se préoccupent pas de la modernisation accélérée du monde : elle vit de la même façon pratiquement que ses ancêtres. Mis à part quelques éléments modernes comme la radio, la télévision, la voiture, leur vie semble être restée la même qu'il y a cent ans. Le présent semble rejoindre le passé dans un temps figé.

Mais le lecteur découvre un peu plus loin que cette femme est en fait en « soins intensifs », et que son carnet l'aide très certainement à tenir le choc. Il s'agit donc pour elle de trouver du sens au quotidien, alors que la maladie la lamène. Ce livre met ainsi en scène des femmes malades du cancer, et le procédé de la polyphonie permet à l'écrivaine de donner la parole à chacune d'entre elles dans chaque nouvelle. Dominique Jouve affirme :

Le roman *Graines de pin colonnaire* met en scène une grande diversité de positions féminines autour de la question du corps, du corps mutilé par la maladie et les traitements du cancer, et de la recherche du sens de cette maladie dans le cours même de la vie quotidienne avec toutes ses dimensions économiques, sociales, sentimentales, affectives et sexuelles.⁵⁹⁶

Les personnages décrits dans ce livre prennent chacune à leur tour la parole et décrivent leur présent, leur quotidien et leur univers traditionnel sous la forme d'un journal intime. L'auteure choisit de montrer l'héroïsme de ces femmes malades, isolées, et donc marginales.

Enfin, les personnages choisis peuvent être aussi des marginaux, exclus de la société. Ainsi, ce sont des clochards comme Hombo ; des amazones comme Éva ; des femmes rebelles, à l'écart de la norme, comme les tantes Ali et Alo dans le dernier roman de Déwé Görödé. Celles-ci apparaissent à de nombreuses reprises dans le roman et expriment leur souffrance de ne pas pouvoir avoir d'enfants. Du fait de leur stérilité, elles sont mises à l'écart de la société kanak. Chantal Spitz revisite, quant à elle, dans son roman *Hombo*, l'image des *hobo* américains, ces vagabonds vaguement clochardisés synonymes d'errance sur les routes de l'Ouest, en rupture

⁵⁹⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de pin colonnaire*, op. cit., p. 32.

⁵⁹⁶ Dominique JOUVE, « Corps meurtris, femmes blessées » in *Masculin/ Féminin : sexe, genre, identité*, op. cit., p. 104.

de ban avec la société bien pensante. Il s'agit d'une longue descente aux Enfers d'un personnage qui a perdu tous ses repères culturels. Dans cette biographie, Chantal Spitz décrit la transformation d'un jeune garçon, depuis sa naissance jusqu'à l'âge adulte, et invite le lecteur à s'interroger sur ce qui fonde l'identité d'un individu. Ainsi, Ehu ne connaît plus l'histoire de son pays, car son père a renié la société traditionnelle polynésienne pour se tourner vers la société moderne. Pour l'écrivaine, celle-ci est synonyme de perte de valeurs, d'acculturation, et de destin tragique pour ceux qui décideraient de suivre cette voie. « Une sorte de frénésie temporelle liée à une modernisation accélérée et contrainte, entraîne, finalement, une complète déculturation »⁵⁹⁷, note d'ailleurs Patrick Sultan. Chantal Spitz emploie aussi cette expression « frénésie du modernisme », pour dénoncer le rôle de l'argent dans la société moderne, les tabous autour de l'amour réduit à des relations sexuelles, ou la disparition des temps de parole, celle-ci étant pourtant si primordiale dans la culture polynésienne. C'est parce qu'on a dépossédé Ehu de sa culture qu'il va inévitablement sombrer, et c'est pourquoi les anciens, présents au baptême, pleurent car ils pressentent un grand malheur. Ce récit peut faire penser à un apologue : un récit à valeur moralisatrice. De par la faute de son père, Yves/Ehu, est condamné à être exclu, à vivre malheureux, et incompris, sans amour, ce qui rappelle étrangement la tragédie d'Oedipe. Ainsi, à travers la métamorphose de son personnage, Chantal Spitz interroge le rapport à la société et aux autres : que doit-on perdre de son intégrité ou de sa culture pour pouvoir rejoindre les autres ? Faut-il d'ailleurs les rejoindre, quitte à oublier sa généalogie et ses traditions ? Qu'est-ce qui fonde l'identité de chacun ? Comment s'ouvrir à l'Autre lorsqu'on habite une micro-société ? Finalement, il s'agit de savoir ce qu'est être un homme dans la communauté de ses semblables. Ce sont donc des personnages marginaux, en quête de leur identité, qui se placent à la périphérie du centre, et qui sont souvent des personnages rebelles, ou des anti-héros. Il faut donner la parole à ces communautés, restituer leur présence, leur donner une voix, ce qui se retrouve chez tous les auteurs du Pacifique. « La résistance ici consiste d'abord dans l'expression d'une réalité culturelle et sociale qui témoigne contre une histoire coloniale ou qui présente l'envers des cartes postales »⁵⁹⁸, note Bernard Rigo. Nous allons voir que, parmi ces personnages, les femmes occupent une large place pour exprimer leurs souffrances et leur révolte.

⁵⁹⁷ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, L'Esprit des Lettres, éditions Le Manuscrit, 2011*, p.144.

⁵⁹⁸ Bernard RIGO, communication personnelle.

2) L'EXPRESSION DE LA RÉVOLTE ET DE LA VIOLENCE

a) Une écriture de femmes : des préoccupations communes.

Une écriture de femmes :

Dans les littératures postcoloniales, les écrivains sont très souvent des femmes qui placent la question de l'identité féminine au cœur de leurs œuvres : « Tout un champ des études postcoloniales est concerné par la littérature féminine, parfois récente, comme en Afrique⁵⁹⁹ », affirme Jean-Marc Moura. Leurs écrits comportent une réflexion importante sur l'identité, et portent la trace de leur engagement éthique. On peut citer des auteures comme Calixthe Beyala, écrivaine camerounaise en quête de l'identité féminine dans une société dominée par le discours masculin ; Mahasweta Devi, femme de lettres indienne engagée en faveur des plus démunis ; ou Maryse Condé, la Guadeloupéenne qui a présidé le comité pour la mémoire de l'esclavage.

En Océanie, la difficulté des femmes à accéder à des responsabilités politiques et à la vie publique est particulièrement vraie, comme l'affirme Nicolas Clinchamps, maître de conférence de droit public :

La parité hommes/femmes fait (...) l'objet de multiples résistances dans les institutions « représentatives » océaniques. Cela se constate en Nouvelle-Calédonie sur le plan coutumier. Il y a là une résistance endogène. Si l'on se penche sur la situation des femmes dans les institutions représentatives des États océaniques, une résistance exogène peut également se constater.⁶⁰⁰

Autrement dit, les entraves à la parité hommes/femmes sont nombreuses en Océanie, notamment là où ce sont les aires coutumières qui font figure de base juridique, ce qui ne signifie pas pour autant que les femmes sont exclues de la sphère politique. Ainsi, les femmes prennent de plus en plus la parole dans des meetings, des rassemblements associatifs : ces femmes engagées dénoncent les violences, les essais nucléaires, ou défendent l'indépendance... À côté de cela, le discours féminin s'est largement imposé ces dernières années en littérature avec des auteures comme la Vanuataise Grace Mera Molisa ; les Polynésiennes Célestine Hitiura Vaite, Flora Devatine, Louise Peltzer, Chantal Spitz, ou Titaua Peu ; Jully Sipolo, des îles Salomon ; les écrivaines mā'ori Alice Tawhai ou Patricia Grace ; Sia Figiel pour les Samoa ; Teresia Teaiwa pour le Kiribati ou encore Déwé Görödé pour la Nouvelle-Calédonie, et Alexis Wright pour l'Australie aborigène... C'est donc un constat : un grand nombre d'écrivains sont des femmes, et nous nous contentons de citer quelques écrivaines autochtones.

⁵⁹⁹ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 162.

⁶⁰⁰ Nicolas Clinchamps, « Parité homme / femme et représentation politique en Nouvelle-Calédonie », in *Sexe, genre, identité*, éd. L'Harmattan 2013, p. 36.

L'écriture permet à ces femmes d'exposer leur situation dans le pays : ce sont des écrivaines qui donnent la parole aux femmes⁶⁰¹. Les questions qu'elles posent sont multiples et portent sur le fait que, dans nombre de sociétés, les femmes sont des êtres dominés, marginalisés et colonisés. Elles sont victimes deux fois : d'abord, de la colonisation par les Européens, et du regard que ceux-ci ont porté sur elles, ensuite, du pouvoir des hommes dans leurs sociétés patriarcales. Par exemple, la Vanuataise Grace Mera Molisa dans son livre intitulé *Colonised people*⁶⁰², dénonce la condition faite aux femmes de son pays. Contrairement à ce que le titre peut évoquer au lecteur, la colonisation est présentée comme venant non pas de l'extérieur mais de l'intérieur : elle désigne l'oppression que les hommes font subir aux femmes au sein même de leur pays et qui rend celles-ci esclaves.

Ainsi, ce que ces femmes expriment est très différent de la parole des hommes. Jean-Marc Moura suggère de bien dissocier les discours masculins et féminins:

Les questions du genre et de la sexualité sont importantes dans ces œuvres, l'expérience féminine de la société coloniale puis postcoloniale étant spécifique et s'exprimant selon des modes narratifs qu'il reste à étudier.⁶⁰³

Le regard qu'elles posent sur leur société et qu'elles dévoilent dans leurs œuvres leur est spécifique. Et les propos qu'elles tiennent, les thèmes retenus, leur sensibilité font qu'on qualifie leurs livres d'« intimistes » : « Il semble que les femmes s'intéressent à des choses qu'on appelle intimistes et qui, en fait, sont des problèmes de société⁶⁰⁴ », affirme Maryse Condé.

Peut-on alors parler d'écriture féminine ? Nous parlerons davantage d'une écriture de femmes que d'une écriture féminine, car cela conduit bien souvent à une aporie. Parler d'écriture féminine reviendrait à considérer l'écriture de ces femmes comme marginale, et cette considération peut être dépréciative. La plupart des écrivaines refusent d'ailleurs qu'on catégorise leur travail ainsi. Chantal Spitz se définit avant tout comme écrivain et ne pense pas à une écriture féminine : « Femme écrivain est un statut social qu'on m'a attribué qui ne fonde pas mon existence quotidienne et auquel on me rappelle quand je publie ou quand on m'interviewe⁶⁰⁵ ». Autrement dit, fidèle à sa volonté de ne pas appartenir à une quelconque forme de catégorisation, elle accepte mal cette nouvelle étiquette, et se sent avant tout exister en tant qu'être humain plutôt que femme-écrivain : « Mon écriture est écriture et il ne me

⁶⁰¹ Nous précisons que nous nous garderons de généraliser les points de vue exprimés dans leurs œuvres : il ne s'agira pas de parler de l'ensemble des femmes mélanésiennes ou polynésiennes. De plus, nous précisons que le regard que nous portons sur elles reste, malgré le désir d'objectivité, un regard européen.

⁶⁰² Grace Mera MOLISA, *Colonised people*, éd. Black Stone, Port Vila, 1987.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 162-163.

⁶⁰⁴ F. PFAFF, *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris Karthala, 1993, p. 60.

⁶⁰⁵ Questionnaire adressé à Chantal Spitz, mars 2014.

semble pas qu'elle ait besoin d'être qualifiée ; Mais si elle devait l'être pour une quelconque raison alors je ne saurais pas le faire⁶⁰⁶ ». Pourtant, elle admet que les personnages féminins sont nombreux dans son dernier roman, mais pour autant, elle refuse de parler d'écriture féminine : « Les femmes sont présentes dans mon dernier roman comme elles étaient présentes dans les précédents parce qu'elles portent mon pays ⁶⁰⁷».

Déwé Görödé, quant à elle, est chargée de la Condition féminine et de la Citoyenneté au sein du Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie : « Je suis entrée en politique comme on entre en religion ⁶⁰⁸», a-t-elle déclaré. Elle était à la tête des Foulards rouges en 1973, et s'est impliquée dans la création du Palika en 1976 : c'est donc un combat de longue haleine qu'elle mène pour plus d'égalité entre hommes et femmes. L'auteure s'est interrogée sur la place des femmes kanak en politique. Dans ses livres, elle s'inspire de cette expérience et veut rendre hommage aux femmes et en même temps parler de leurs souffrances. L'écrivaine s'interroge ainsi sur les relations de pouvoir entre les sexes et dénonce la violence sexuelle, comme nous allons l'analyser plus loin. Selon Raylene Ramsay, Déwé Görödé, comme d'autres auteures du Pacifique, met en avant « l'importance cruciale de la question du déséquilibre du pouvoir entre les sexes et les violences qui peuvent en résulter⁶⁰⁹ ».

L'engagement de ces femmes est-il alors un engagement féministe ? On peut se poser légitimement la question quand on recense les thèmes qui les inspirent : le combat pour plus d'égalité entre hommes et femmes ; la dénonciation de la condition féminine dans leurs pays ; leur engagement personnel parfois même politique... On trouve, par exemple, chez Déwé Görödé, des passages où, à l'instar des féministes, elle dénonce l'affichage du corps féminin sur les panneaux publicitaires, qui transforment la femme en objet sexuel :

Crimes impunis de marchands de tapis, de canons et d'illusions qui usent du corps féminin comme bel étalon de jument à vendre par annonces, spots ou panneaux publicitaires, à tous les coins de rue. Rabaisser la femme à qui mieux-mieux, à son rang de belle marchandise sexuelle. Aguichant à tout prix. Au prix de la parité, s'il le faut, puisque l'un n'empêche pas l'autre.⁶¹⁰

Ces paroles semblent faire écho aux thèmes développés par le féminisme occidental : l'inégalité entre les sexes ; une justice à deux vitesses ; et le corps des femmes vendu comme une marchandise dans les publicités. Pourtant, ces écrivaines refusent le féminisme, comme l'affirme Maryse Condé : « Ce n'est pas la revendication politique, ce n'est pas non plus le féminisme à l'occidentale⁶¹¹ ». Le féminisme occidental est rejeté car il leur apparaît trop

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ *Les Nouvelles calédoniennes*, 5 mars 2003.

⁶⁰⁹ Raylene RAMSAY, *Actes du XIX^e colloque Corail, Pouvoir(s) et politique(s) en Océanie*, L'Harmattan, 2007, p.314.

⁶¹⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, *op. cit.*, p. 62.

⁶¹¹ Maryse CONDÉ, *op. cit.*

individualiste, et leur rappelle l'oppression coloniale. Il faut pour ces écrivaines parvenir à définir seules leur identité et leur statut, comme l'a exprimé Déwé Görödé :

il t'appartient
ô ma mère
il te revient ô ma sœur
d'essayer de chercher [ta place]
non à l'ethnologue
non au sociologue
de l'Occident capitaliste.⁶¹²

En somme, même si Déwé Görödé et Chantal Spitz rejettent toute forme de catégorisation de leurs œuvres et toute idée de combat commun avec les femmes des pays colonisateurs, il n'en reste pas moins que les thèmes qu'elles choisissent de développer rappellent ceux du féminisme occidental. Il s'agit donc bien d'une écriture de femmes, où l'on donne la parole à ces dernières.

La présence des femmes :

Les femmes sont très présentes dans les livres de Déwé Görödé et Chantal Spitz, ce que l'on voit dès le titre de leurs ouvrages : *Elles, terre d'enfance...* ; *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier* ; ou les noms donnés aux chapitres : « Lila » ; « Le Paradis des femmes » dans *L'Épave*. Les questions que se posent Déwé Görödé et Chantal Spitz sont multiples : comment s'attaquer à un pouvoir masculin qui peut paraître abusif ? Comment casser la représentation occidentale de la femme ? Que devient le féminin dans une société colonisée en voie de décolonisation ? Quelle est la place de la femme dans cette société en construction ? Elles n'ont pas forcément les réponses à ces questions, mais elles ont le courage de les poser dans leurs livres.

Bernard Rigo, anthropologue, examine la question du genre et de l'inégalité des sexes dans les sociétés océaniques. Selon lui, ce sont des cultures où il existe un certain nombre d'interdits qui marquent nettement la différence entre les genres (qu'il distingue des sexes). L'homme n'évolue donc pas dans le même espace que la femme : « On monte vers la case des hommes, on descend dans la cuisine. (...) Le pin colonnaire masculin domine le cocotier féminin ; l'igname oppose sa symbolique à celle du tarot d'eau...⁶¹³ »

On retrouve cette distinction des espaces sociaux chez nos auteures, Déwé Görödé et Chantal Spitz. Dans leurs livres, elles décrivent deux mondes opposés, l'un masculin, l'autre féminin,

⁶¹² Déwé GÖRÖDÉ, « Des Millénaires », *Sous les Cendres des Conques*, op. cit., p. 79.

⁶¹³ Bernard RIGO, « L'invention du genre. Ambiguïté, pouvoirs, violences », in *Sexe, genre, identité*, op. cit., p. 44.

dont les tâches sont clairement définies. Les hommes chez Chantal Spitz s'occupent de la pêche, de la construction des *fare*, et ce sont eux qui prennent les décisions importantes pour leur île ; les femmes tressent, élèvent les enfants, et s'occupent des tâches ménagères : « Toofa brode un tapis pour la maison, touche de raffinement nécessaire⁶¹⁴ » ; « c'est la nuit, Tematua et Terii sont assis dans le petit *fare ni'au* que Tematua a construit sur un des pièges à poissons de Fauna Nui⁶¹⁵ ». De même, chez Déwé Görödé, les femmes sont symbolisées dans la culture kanak par le tarot, tandis que c'est l'igname qui représente l'homme. Leurs différences sont clairement mises en avant, et cela se voit également dans la vie quotidienne : les femmes s'occupent de la cuisine, de l'éducation des enfants et des travaux aux champs ; tandis que les hommes chassent, incarnent les lois coutumières et sont les garants de ce système . Dans son dernier roman, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou no more baby*, l'auteure mélanésienne décrit précisément les travaux qui incombent à chacun, et qui montrent la division sexuée de la société kanak :

[Alo] préfère les travaux domestiques et agricoles de même que la pêche sur le platier ou les activités de tressage, de couture ou de crochet, c'est-à-dire la part traditionnellement dévolue aux femmes dans la division sexuelle du travail.⁶¹⁶

Les hommes, eux, restent les garants de la coutume, et l'auteure l'explique bien, à travers les paroles de Tiapi, qui s'adresse à son fils Willy avant le départ définitif de ce dernier:

Le mariage coutumier est le ferment de l'alliance des clans. Nous, les hommes, nous sommes là pour porter ensemble la coutume. Les femmes, elles, sont là pour porter ensemble les enfants. Nous vivons dans la division sexuelle du travail et le partage des tâches. Nous sommes la civilisation de la parole et du partage.⁶¹⁷

Dans les paroles de Tiapi, on ressent la fierté du personnage pour sa culture, et le lecteur devient témoin des confidences faites par le père à son fils. Les deux mondes masculin et féminin sont donc opposés, et chacun a un rôle bien précis à jouer dans la société mélanésienne.

À plusieurs reprises, dans ce roman, on retrouve une description des gestes accomplis par chacun lors de cérémonies. Ainsi, après la mort de la grand-mère éponyme de Tâdo, a lieu le partage de ses affaires, les *âdi* (qui désigne les nattes et le linge), tâche qui est dévolue aux hommes, aux aînés, et qui se passe dans la case du grand-père : « Ce moment fort de la coutume s'organise principalement autour de la naissance, du mariage et du deuil⁶¹⁸ ». Auparavant, les femmes, aidées par les enfants, ont lavé la vaisselle. Ces passages très détaillés pourraient appartenir à une étude anthropologique sur la société kanak, et le registre

⁶¹⁴ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 60.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶¹⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! ou « No more baby »* ; *op. cit.*, p. 126-127.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

se fait souvent didactique.

Chez Chantal Spitz, les descriptions du fonctionnement de la société polynésienne sont également présentes, mais moins détaillées : dans ses romans, le registre n'est pas didactique mais davantage poétique, ou polémique. Cependant, le lecteur peut reconnaître le rôle dévolu à chacun d'après les descriptions de scènes, de coutumes, au cours desquelles on remarque également une répartition sexuée des tâches. Ainsi, le *Prologue*, qui correspond à la retranscription du dernier discours de Tematua avant sa mort, permet au lecteur de comprendre la division hiérarchisée de la société polynésienne. L'instant est solennel, les registres pathétique et tragique sont présents, et l'on perçoit l'importance des paroles de cet homme, non seulement parce qu'elles seront les dernières prononcées, mais aussi parce que Tematua incarne l'homme sage, respecté et aimé par les siens :

L'instant est magique.
Monte alors la voix profonde de Tematua. Voix de la Terre éternelle. Voix des Pères immortels.
Venue du fond de la nuit qui a traversé l'espace du temps des hommes.⁶¹⁹

Le personnage, au seuil de la mort, fait communion avec la nature, avec son île Ruahine, qu'il chante, mais aussi avec ses ancêtres, qui parlent à travers lui. Il possède donc un pouvoir surnaturel, le don de pouvoir prédire l'avenir, alors qu'il va mourir. Dès le début du roman, on trouve donc l'idée d'une hiérarchisation de la société, et les hommes, lors de ce discours capital, sont seuls présents, assis silencieusement et à l'écart : « Sur la pointe lointaine, les fils de Ruahine sont silencieux. Assis sur les *pē'ue* que les mains usées des femmes ont tressés finement, ils attendent⁶²⁰». Les femmes, absentes ici physiquement, sont implicitement présentes et décrites d'emblée par la tâche qui leur incombe : le tressage des nattes. La focalisation sur leurs « mains usées » n'est pas anodine : on les décrit comme travailleuses et courageuses. Dans son discours, Tematua va leur rendre hommage, en faisant un blason, c'est-à-dire l'éloge de leur beauté, celle qui leur vaudra d'être pour les colons ces fameuses vahine idéalisées :

Vahine mā'ohi à la eau dorée
Fille du soleil
Fille de la lune
Longs cheveux noirs déroulés
Comme les cascades dévalant les montagnes
Grands yeux sombres
Comme la mer aux profondeurs infinies...⁶²¹

Cela annonce le rôle important que les femmes tiennent dans leur société, et l'amour que leur portent les hommes.

⁶¹⁹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 19.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*, p. 21.

Pourtant, il arrive que l'univers masculin croise l'univers féminin, à travers certains personnages. Ainsi, l'homosexualité est un thème présent dans l'œuvre des deux auteures : chez Chantal Spitz, Hombo découvre son attirance pour les hommes, notamment un artiste, à la fin du roman ; chez Déwé Görödé, Dany « a toujours été le chouchou de ces dames », « le protégé des femmes du clan »⁶²², dans *Graines de pin colonnaire*. La rencontre de ces deux univers peut également être incarnée par l'oncle utérin, dans les romans de Déwé Görödé. En effet, ce dernier appartient à la fois au monde féminin et au monde masculin, comme le prouve cette discussion entre Tâdo et sa tante Ali :

- Qui compte le plus pour l'enfant ?
- C'est la mère et l'oncle utérin. Même dans le réseau de son père, c'est à l'oncle maternel qu'on dit la reconnaissance du don de la vie, à la naissance, au mariage et à la mort. D'ailleurs, quand l'enfant ou une personne meurt, on rend son souffle par la cordyline et ses affaires par le sapin à l'oncle maternel qui revient le chercher.⁶²³

Alors que la mère donne vie à l'enfant, l'oncle utérin va lui permettre d'exister socialement : ils forment un duo inséparable. L'oncle a pour rôle d'éveiller l'esprit de l'enfant qui, sans cela, resterait à l'état végétatif. Il doit donner son souffle à l'enfant ; tandis que le père donne simplement son nom, le nom ancestral, à sa progéniture. Sa présence est donc essentielle pour l'enfant : il est le « maître de sa vie »⁶²⁴. La narratrice reprend alors le contenu de cette discussion pour l'étayer :

Dans leur clan, les enfants ont leur espace et leur temps dédiés à leur mère, espace et temps nourris par le cordon ombilical, le lien de vie. Avant même sa naissance dans le clan paternel, sa vie in utero est déjà conditionnée par ce rapport au clan maternel qui l'attend à la mort. L'inné est maternel, l'acquis est paternel.⁶²⁵

L'oncle utérin occupe donc une place à part dans la culture kanak, comme s'il incarnait la rencontre entre le masculin et le féminin : il est « la face masculine de la mère »⁶²⁶, comme le déclare elle-même Déwé Görödé.

L'univers masculin se distingue donc de l'univers féminin dans les livres des deux auteures océaniques, mais ceux-ci peuvent également se croiser, se rencontrer. On remarque toutefois que le monde féminin est largement présent chez elles.

Des préoccupations communes :

Les femmes sont très présentes dans les écrits des auteures autochtones, et l'objectif est bien

⁶²² Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de pin colonnaire*, op. cit., p. 45.

⁶²³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! ou « No more baby »* ; op. cit., p. 214.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁶²⁵ *Ibid.*.

⁶²⁶ Déwé GÖRÖDÉ, « Allocution d'ouverture. Tee : sexe, genre, tabou, in *Sexe, genre, identité*, éd. L'Harmattan 2013, p. 18.

de leur donner la parole. Les deux écrivaines dénoncent avec virulence l'oppression qu'elles subissent dans un monde où le pouvoir appartient aux hommes, ce qui peut rappeler d'autres écrivaines comme l'écrivaine algérienne Assia Djebar. La condition féminine traditionnelle est d'être vouée à l'obéissance, ce que dénonce Déwé Görödé⁶²⁷. Dans ses romans, toutes les femmes montrent la même volonté de témoigner d'une mémoire féminine faite d'exploitation et d'humiliation. La polyphonie est là pour permettre de faire sortir du silence celles qui sont condamnées dans un monde à domination masculine. On peut ainsi penser aux Tâdo ou Utê Mûrûnû successives qui « valent pour le destin des femmes kanak et proposent une représentation synthétique et vraisemblable de vécus historiques. »⁶²⁸ Ces figures féminines entrent en écho. Pour Stéphanie Vigier, « elles semblent sœurs tant elles se ressemblent ⁶²⁹ ». La polyphonie va permettre de laisser s'exprimer une minorité d'ordinaire silencieuse.

Parmi les occasions de souffrance que subissent les femmes, on retrouve l'oppression familiale, la lutte contre les mariages forcés, la violence au sein du couple, l'humiliation subie au quotidien... La femme est vouée à obéir à son mari, et sa situation peut apparaître pathétique dans certains passages, notamment écrits par l'auteure kanak :

On sait bien que, parmi nous, il y en a qui négocient je ne sais combien de temps à l'avance et à quel prix, avec le mari, pour, ne serait-ce que pour participer à une manifestation comme celle d'aujourd'hui. Et puis, sans compter tout ce que l'on subit à la fois à la maison, avec le mari qui boit et qui nous bat, et sur notre lieu de travail, avec un patron qui nous exploite. Ou encore le viol, toutes les humiliations, toutes les violences et toutes les discriminations qu'on nous fait subir juste parce qu'on est femme. ⁶³⁰

Il s'agit du discours de Tâdo l'institutrice, lors d'un meeting indépendantiste dans les années 60. Elle prend la parole et ose débattre de la place de la femme dans leur lutte. Elle expose avec courage toutes les humiliations que les femmes doivent vivre au quotidien, et les invite ensuite à venir s'exprimer à leur tour au micro. Même si ce discours ne sera pas suivi de répercussions positives pour elles, il occupe néanmoins une place importante dans le récit, et l'auteure kanak montre ainsi que les choses n'ont pas tellement évolué depuis. Les souffrances subies par les femmes sont de deux sortes : privées et professionnelles. Mais elles sont taboues, comme le prouve le silence des femmes qui suit ce discours.

Dans *L'Île des rêves écrasés*, Toofa rêve d'un avenir meilleur pour sa fille Emily-Emere. Elle souhaite qu'elle n'ait pas à subir les mêmes humiliations qu'elle, notamment parce que cette femme mā'ohi était la maîtresse d'un homme blanc : Charles Williams. Ce dernier n'a jamais

⁶²⁷ Même si, comme le fait remarquer à juste titre Bernard RIGO, c'est moins une question de genre que de statut généalogique : « les exemples de cheffesses autoritaires et respectées ne manquent pas dans le Pacifique. Il existe des sociétés matrilineaires parmi les cultures mélanésiennes. » (Communication personnelle).

⁶²⁸ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 130.

⁶²⁹ Stéphanie VIGIER, mémoire de D.E.A., p. 66.

⁶³⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 87.

voulu quitter sa femme pour se mettre en couple avec Toofa. Elle va alors choisir courageusement d'élever seule sa fille, en rompant avec Charles Williams, mais en devant subir en retour les moqueries des habitants de Rahiti. La souffrance est double : d'une part, elle est due à l'égoïsme d'un homme ; d'autre part, elle est la conséquence du regard cruel de la société polynésienne sur les filles-mères. Emily-Emere va être élevée par cette mère-courage, et lorsque la jeune fille est en âge de choisir son futur époux, elle a peur de décevoir sa mère :

Elle sait que Toofa rêve de la voir épouser un de ces garçons promis à un bel avenir, vengeance de toutes les souffrances qu'elle a vécues pour avoir mis au monde une enfant sans père, dans cette société féroce où il faut vivre conformément aux règles, et non aux sentiments. Elle aime profondément sa mère, qui lui a tout donné, pour qu'elle marche fière parmi ces cloportes, et elle voudrait lui épargner une souffrance supplémentaire.⁶³¹

Toofa souhaiterait que sa fille épouse un homme riche, et non Tematua, qui est un Mā'ohi sans argent. C'est pourtant ce choix qu'Emily-Emere va faire. Selon Sylvie André, la condition des femmes dans les livres de Chantal Spitz est perceptible surtout à travers les mères : « la condition féminine est décrite à travers les portraits des mères, sans complaisance mais aussi sans révolte⁶³² ». Ces mères sont des figures exemplaires d'abnégation et de tendresse. Elles ont un haut sens du devoir et acceptent leur souffrance, qu'elles n'évoquent qu'avec une très grande pudeur.

Apparemment, ces écrivaines semblent donc dénoncer les mêmes choses que les féministes occidentales, dans les sociétés à domination masculine. Pourtant, ce n'est pas le cas car leurs écrits contiennent un paradoxe : alors qu'elles plaident en faveur de plus de liberté pour les femmes, elles ne semblent pas rejeter la coutume, celle qui pourtant leur est dictée par les hommes. Entre tradition et modernité, il leur semble difficile de trouver leur place.

Ainsi, chez Déwé Görödé, la coutume et la division des tâches ne sont pas remises en question car l'équilibre de la société kanak repose sur la perpétuation des coutumes et traditions. Cependant, elle défend dans ses œuvres une forme de modernité liée à la liberté des femmes, quitte à ce que ce double discours paraisse contradictoire. Raylene Ramsay souligne également cette dichotomie :

L'œuvre de D. Gorodé est aussi aux prises avec le problème que poserait une dichotomie entre la tradition identifiée avec les droits coutumiers des hommes et la modernité identifiée avec le discours prônant les droits humains, la liberté et l'égalité des femmes, droits dits 'universels'.⁶³³

La figure de la grand-mère semble être la gardienne de la tradition chez Déwé Görödé. C'est elle qui fait le lien entre la coutume et les jeunes générations. L'auteure décrit ainsi sa grand-

⁶³¹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 60.

⁶³² Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud. Penser la continuité*, op. cit., p. 264.

⁶³³ Raylene RAMSAY, op. cit.

mère dans le recueil de nouvelles *L'agenda* :

Elle aura consacré les derniers mois de sa vie à me dorloter, tout en me rappelant certains vieux interdits touchant à la femme enceinte sans oublier ni les conseils ni les plantes curatives à l'usage des jeunes mamans. ⁶³⁴

La grand-mère dévoile ainsi les interdits de la coutume en ce qui concerne la femme enceinte, mais elle l'initie aussi aux connaissances ancestrales sur les plantes. Cette figure semble donc incarner la tradition auprès de la jeunesse. Pourtant, rien n'est simple, et c'est une autre grand-mère qui s'exprime dans le passage suivant :

« Ces voix de la terre (...) s'adressaient en premier lieu à nous les femmes qui, mieux que personne pouvions les comprendre. Porteuses de semences, nous étions lardées d'interdits, marquées de tabous comme autant de pierre pour obstruer la vie. Ornières de plaisir, nous devenions des Eva mordues par le serpent inventé par les prêtres de la nouvelle religion. Adi, perles noires du mariage coutumier, nous étions échangées comme autant de poteries scellant une alliance entre deux guerres. Voies et pistes interclaniques, nous survivions tant bien que mal à nos fiancés et à nos pubertés trop souvent violées par des vieillards en état de lubricité. Prestige, virilité, guerre, des concepts mâles pour la grande case des hommes bâtie sur le dos large des femmes ! Partage, solidarité, humilité, paroles féminines, conçues, nourries, portées dans nos entrailles de femmes battues ! » ⁶³⁵

Dans ce passage, cette grand-mère qui parle à sa petite fille expose la situation des femmes en Nouvelle-Calédonie. Les registres sont à la fois pathétique et polémique : il s'agit de dénoncer les maux dont elles sont victimes. Ces maux sont liés à deux raisons : l'une biologique (le fait d'être née femme) et l'autre sociale (la loi coutumière dans la société mélanésienne). Cette grand-mère explique tout cela à sa petite-fille, car elle-même a refusé le mariage coutumier, et elle souhaite qu'Utê Mûrûnû suive la même voie qu'elle. On remarque que chez Déwé Görödé, la figure de la grand-mère est très importante dans ses romans et nouvelles, et son discours possède une grande force, car il est écouté par les plus jeunes. Mais elle n'est pas pour autant la gardienne de la tradition.

Certaines femmes se rebellent même contre la coutume qui leur impose notamment les mariages arrangés. C'est le cas d'Alo et de Tâdo dans le dernier roman de Déwé Görödé. Alors qu'elle doit se marier avec Willy, qu'elle aime et qu'elle a choisi, Alo apprend que sa belle-mère a déjà choisi une autre femme pour son fils : « la mère de ce dernier, qui se fait vieille, voudrait bien le voir marié selon la volonté des anciens du clan, très soucieux de resserrer les liens des alliances matrimoniales traditionnelles ⁶³⁶ ». Alo confie son amertume à sa sœur Tâdo, car elle vient d'apprendre qu'en plus, elle attend un enfant de Willy. Mais même le fait d'être enceinte ne lui permettra pas de casser un mariage arrangé par les anciens :

Il y a sa mère qui s'est sacrifiée pour lui et ses frères et sœurs. Et puis, il y a la coutume. Surtout la coutume, Tâdo. Ne l'oublie pas .

⁶³⁴ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Agenda*, op. cit., p. 20.

⁶³⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, op. cit., pp. 98-99.

⁶³⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 129.

- Ça risque pas. Non, je n'oublie pas la coutume. Pour ce qu'elle nous donne et pour ce qu'elle nous prend.
- Toi Tâdo, tu pourras peut-être aussi l'expliquer à Papa.
- Moi, expliquer la coutume à Papa ? Non, mais c'est le monde à l'envers ! Non, Alo, ce ne sera pas nécessaire. C'est déjà fait. Ils sont de mèche. Ils sont les maîtres de la coutume. Et nous, on n'y peut rien. On est des femmes.⁶³⁷

La colère et la rancœur de Tâdo apparaissent ici contre la coutume dictée par les hommes. Même le père des filles est désigné comme coupable de cet arrangement, qui se passe à l'insu des femmes, avec la mère de Willy. Alo finira par élever l'enfant seule, avec l'aide de sa sœur. Ce discours, très dur contre la coutume, montre bien l'ambiguïté de la position des femmes : elles ne rejettent pas complètement la tradition « pour ce qu'elle nous donne et pour ce qu'elle nous prend », mais elles souhaitent trouver un autre chemin où elles pourraient avoir plus de poids dans cette coutume, entre tradition et modernité. Raylene Ramsay évoque ainsi la position hybride de Déwé Görödé : même si ses héroïnes sont caractérisées par leur refus (notamment des mariages arrangés) et leur désir d'autonomie, elles souhaitent davantage l'harmonie des hommes et des femmes que leur opposition. « [L]a position de Gorodé reste mitigée, voire hybride, enracinée dans la cause kanake du maintien du tissu communautaire ⁶³⁸», conclut Raylene Ramsay.

Ce refus d'opposer la tradition à la modernité peut rappeler l'allocution d'ouverture de Déwé Görödé au colloque intitulé « Masculin/féminin : sexe , genre, identité ». L'auteure y explique qu'il n'est pas pensable pour les femmes de revenir en arrière et qu'il leur faut trouver seules leur avenir dans la modernité, à commencer par leur place à la maison :

Mais comme tant d'autres femmes à travers le monde, les Kanak ont encore bien d'autres combats à mener contre toutes les discriminations faites à leur égard. De plus, dans toutes ces luttes, nous les femmes, on nous attend non seulement au tournant mais surtout à la maison, puisque c'est là que tout commence en masculin/féminin.⁶³⁹

L'utilisation du pronom personnel « nous » montre encore combien l'écrivaine se sent proche de ces femmes qui cherchent leur identité dans la société kanak.

b) Le trauma colonial.

Le trauma et la résilience :

Les auteurs autochtones n'hésitent pas à décrire le trauma qu'a été pour eux la colonisation.

« Partout le sujet postcolonial se ressent comme la proie d'une souffrance multiforme qui le

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁶³⁸ Raylene RAMSAY, *op. cit.*

⁶³⁹ Déwé GÖRÖDÉ, « Allocution d'ouverture. Tee : sexe, genre, tabou », in *Sexe, genre, identité, op. cit.*, p. 18.

ravage⁶⁴⁰», affirme Patrick Sultan. Ce dernier parle du « trauma » que les colonisés ont subi, et il tente de définir les maux psychiques dont ils sont victimes :

Le diagnostique précis et juste de ces pathologies est difficile à établir. En effet, il se situe aux confins de la psychiatrie et de la psychologie, mais aussi de la sociologie, de la politique, voire de l'histoire des représentations.⁶⁴¹

En d'autres termes, la difficulté de mesurer cette souffrance vient du fait qu'elle mêle différentes sphères (sociologique, psychologique etc.), et que les causes peuvent être à la fois économiques et subjectives, car liées à des facteurs individuels, collectifs. Le trauma, qui est un diminutif de traumatisme, est un terme emprunté au vocabulaire psychopathologique. Il désigne un excès d'excitation, qui peut aller jusqu'à une lésion contre laquelle l'organisme ne peut se défendre. Freud a eu très tôt recours à ce terme, en lui conférant un sens psychique. Selon lui, le sujet qui a été victime d'un choc violent se trouve ébranlé et en proie à une idée fixe, ou une « réminiscence » qui l'affecte durablement et parasite sa vie psychique. Après la seconde guerre mondiale, il a parlé de « traumatisme névrotique », phénomène qui se présente de manière répétée et qui ne procure aucun plaisir au sujet. Le sujet va refouler ces événements traumatiques, et se trouver altéré car il est déstabilisé dans ses repères. Alors qu'il croit pouvoir oublier le choc violent dont il a été victime, le patient n'aura de cesse de le ressasser, en restant incapable de lui trouver un sens. Il souffre, selon Paul Ricoeur, d'une « mémoire empêchée »⁶⁴², qui nous rappelle toutes les formes d'une mémoire blessée voire malade : il s'agit d'une souffrance perdue ou bloquée, que seule la psychanalyse pourra restaurer.

Selon Patrick Sultan, le « trauma » qui affecte l'écrivain est ce « passé colonial » [qui] reste présent comme une trace, une empreinte douloureuse ; ce qui légitime l'emploi du terme 'trauma colonial', pour désigner le caractère douloureux, persistant et obsédant de cette blessure⁶⁴³». Appliqué à des espaces divers (Afrique, Antilles, Océan Indien, Polynésie...), son expression est aussi multiple que peuvent l'être les écrivains. Le « trauma » renvoie à la mémoire de la violence qu'a été l'histoire de la colonisation. Philippe Braud a recensé les violences symboliques, ou dénis de reconnaissance, pour prouver qu'ils sont la cause de guerres futures car cela crée des identités d'exclusion. Ces violences renvoient à la dépréciation identitaire par exemple via des paroles qui salissent (racisme, homophobie, machisme), au déni de la souffrance (par exemple la négation de l'holocauste) ou à

⁶⁴⁰ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale, op. cit.*, p. 153.

⁶⁴¹ *Ibid.*, pp. 153-154.

⁶⁴² Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 83.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 98.

l'ébranlement des repères identitaires⁶⁴⁴. Ces violences psychologiques affectent durablement les victimes. Comment alors extérioriser ces violences tues ? L'écriture va permettre le travail de remémoration nécessaire à la résilience. Dans les littératures postcoloniales, il s'agit, pour Patrick Sultan, d'une « écriture post-traumatique » qui sera l'équivalent du « travail de deuil », indispensable pour parvenir à dépasser le trauma et sa manifestation stérile :

Les littératures postcoloniales, en ce sens, accomplissant à leur manière le travail de deuil (la *Durcharbeiten* ou perlaboration freudienne), lui donnent une forme qui permette d'éviter la répétition stérile, la demande toujours insatisfaite d'une impossible réparation afin de parvenir à un récit de l'irreprésentable.⁶⁴⁵

L'écriture retrouve donc ici sa fonction thérapeutique, celle de libérer un esprit traumatisé par la colonisation.

Écrire en étant un (ex)-colonisé, c'est lutter contre la déconsidération de soi et le sentiment d'être dominé. En effet, il faut d'abord être capable de dépasser toute une grammaire de discours basée sur l'emploi du pronom pluriel « ils » et sur la négation, comme l'a montré Albert Memmi dans *Portrait du colonisé* :

Le colonisé n'est *pas* ceci, n'est *pas* cela »⁶⁴⁶, peut-on souvent lire à propos du peuple dominé. Ou bien, on le désigne par l'emploi du « ils » renvoyant à « la noyade dans le collectif anonyme. »⁶⁴⁷

Dans le discours d'ouverture du colloque C.O.R.A.I.L. consacré aux « lieux communs et représentations en Océanie », Déwé Görödé évoque également le langage qui caricature l'Autre en le rabaissant. Cela va du tutoiement infantilisant aux plaisanteries douteuses sur le physique des femmes kanak :

La vigilance est toujours de mise face aux lieux communs du langage quotidien \neg du « tu » infantilisant de l'infirmière au malade en passant par le « mamie » familial à la femme océanienne qu'on ne connaît pas via la plaisanterie douteuse sur le physique, sur l'origine ou sur les us et coutumes.⁶⁴⁸

Elle rappelle combien ce langage est dangereux, et peut mener à des formes de violences extrêmes. La seule façon qu'il reste à l'écrivain de rétablir la vérité et d'affirmer sa vraie identité est l'écriture, qui va lui permettre de ne plus correspondre à tous les clichés développés dans les discours des colonisateurs. Pour l'auteure kanak, il faut « tordre le cou à cette imagerie et à cet exotisme du bon sauvage, cannibale, paresseux ou Y'a bon Banania. Il faut retourner le stéréotype et revoir le cliché ou le négatif pour se revendiquer Kanak⁶⁴⁹ ».

L'écriture va donc permettre une forme de résilience face au trauma colonial : en revenant sur

⁶⁴⁴ Philippe BRAUD, *Violences politiques*, Seuil, 2004, p.161-163.

⁶⁴⁵ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 103-104.

⁶⁴⁶ Albert MEMMI, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, [première publication en 1957 aux éditions Corrèa ; Préface de J-P. Sartre], Paris, Gallimard, 1985, p. 105.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁴⁸ Déwé GÖRÖDÉ, « Discours d'ouverture », in *Stéréotypes et représentations en Océanie*, éd. Corail 2005, p. 13.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

les clichés dont ces peuples dominés sont victimes, l'écrivain aura pour tâche de les démonter, de leur « tordre le cou ». Le phénomène de résilience suppose, pour opérer, une structuration de la personnalité antérieure au traumatisme, comme le montre le roman *Hombo* de Chantal Spitz, dans lequel «[l]es premières années constantes et délicates gravent en Ehu la culture enfantée par le geste et les images fécondées par le verbe »⁶⁵⁰.

Cependant, les récents travaux de chercheurs américains ont montré que la relation colonisateur-colonisé était bien plus complexe à définir que celle d'un dominant à un dominé, et que la tâche de l'écrivain autochtone n'était pas si aisée. Il s'agit en effet d'une relation ambivalente où le colonisé peut être fasciné par le colonisateur, et rester en quelque sorte prisonnier des valeurs qu'il lui attribue :

A. Nandy [et] H.K. Bhabba [...] partagent l'idée que la relation que le colonisateur entretient avec le colonisé, bien qu'elle soit asymétrique, ne l'affecte pas moins en profondeur ; que cette relation est ambivalente et repose sur une fascination tout autant qu'une répulsion.⁶⁵¹

Il devient alors difficile pour l'écrivain autochtone de se défaire de l'image qu'on lui a collée à la peau. Ainsi, selon Mounira Chatti, Chantal Spitz illustre bien ce phénomène que Sultan nomme la « subjugation coloniale », puisque l'auteure polynésienne ne ferait dans ses écrits que reproduire les clichés qu'elle ne cesse de dénoncer à propos des discours européens : *L'Île des rêves écrasés* « se construit, en partie, sur les représentations mythiques qui semblent rattraper l'écriture ⁶⁵² ». En d'autres termes, Chantal Spitz, en voulant démonter les stéréotypes sur les Polynésiens et réaffirmer l'identité *mā'ohi*, ne ferait finalement que reprendre ces images toutes faites et les transposer au XX^e siècle. Mounira Chatti prend l'exemple du personnage de Terii, un Polynésien qui, pour Laura Lebrun l'ingénieure française, apparaît comme quelqu'un d'insondable, de mystérieux. On peut effectivement lire ceci dans le journal de Laura : « il échappe entièrement à toutes nos idées, à notre appréhension de l'autre. Inexplicable, il est inexplicable. Comme un mystère de la nature⁶⁵³ ». Pour Mounira Chatti, la description qu'en fait Laura renvoie le lecteur au cliché du Polynésien, dont l'âme reste un secret pour le visiteur européen :

Sous la plume de Laura, [...] Terii devient un pur objet de fascination, voire de mystification car l'altérité du *Mā'ohi* est décrite comme étant, par définition, insondable, or cette perception n'est qu'un relent des représentations mythiques, ou exotiques.⁶⁵⁴

L'ingénieure française perçoit donc Terii comme le colon voyait le Polynésien : un Autre

⁶⁵⁰ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 51.

⁶⁵¹ Patrick SULTAN, op. cit., p. 165.

⁶⁵² Mounira CHATTI, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz », in *Stéréotypes et représentations en Océanie*, éd. Corail 2005, p. 216.

⁶⁵³ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 166.

⁶⁵⁴ Mounira CHATTI, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz », in *Stéréotypes et représentations en Océanie*, éd. Corail 2005, p. 228.

mystérieux, dont l'âme lui reste définitivement fermée.

En somme, sortir du trauma colonial reste pour l'écrivain autochtone un enjeu majeur, qui hante toute son œuvre. La résilience passe par l'acte d'écrire, de re-présenter sa souffrance. Mais il doit s'attendre à de nombreuses difficultés, dans la quête de son identité originelle.

Casser la représentation occidentale de la femme :

La femme, dans les territoires anciennement colonisés, a particulièrement été victime d'un double trauma : le trauma colonial, qui a affecté toute les populations autochtones, et le trauma sexiste, présent dans le patriarcat. Dominique Jouve évoque « la double oppression dont les femmes sont victimes : violence historique de la colonisation, violence du rapport de genre, tant celui du colonisateur que du colonisé ⁶⁵⁵ ». Le colonialisme a touché les femmes, notamment par rapport à l'image qu'on leur a attribuée, et qui est devenue un mythe.

Qu'est-ce qu'un mythe ? Le mythe, du grec *muthos* qui signifie « récit légendaire, fiction pourvue d'un sens caché », s'entend comme la « représentation idéalisée d'un état ancien ou futur de l'humanité » ⁶⁵⁶. Il désigne de façon générale toute construction de l'esprit qui idéalise un être ou une chose. Roland Barthes définit le mythe comme une « parole » au sens d'« un système de communication » ou d'un « message » :

Le mythe est une parole. On entendra donc ici, désormais, par langage, discours, parole, etc. toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle : une photographie sera pour nous parole au même titre qu'un article de journal ; les objets eux-mêmes pourront devenir parole, s'ils signifient quelque chose ⁶⁵⁷.

Tout peut donc être objet de mythe, et amener à toutes sortes de productions, reflets de l'imaginaire.

Ces représentations déformées par l'imaginaire collectif ont concerné la Polynésie, et la Mélanésie, dans une moindre mesure. Ainsi, Tahiti a été et est toujours l'objet d'un mythe de la part de l'Occident, qui y voit un endroit paradisiaque, correspondant aux plus grands fantasmes occidentaux. C'est au navigateur français Louis-Antoine de Bougainville que revient la création du mythe de la Nouvelle-Cythère. Suite à son voyage à Tahiti, il rédigea son *Voyage autour du monde* dès 1768. Tahiti devint alors l'île de tous les plaisirs, par référence à l'île de Cythère dans la mer Égée, qui aurait vu, comme Chypre, la naissance d'Aphrodite, déesse antique de l'amour. Bougainville relate la complaisance des Tahitiennes

⁶⁵⁵ Dominique JOUVE, « Corps meurtris, femmes blessées » in *Masculin/ Féminin : sexe, genre, identité*, p. 103.

⁶⁵⁶ Emmanuèle BAUMGARTNER et Philippe MÉNARD, *Dictionnaire encyclopédique et historique de la langue française, op. cit.*, p. 517.

⁶⁵⁷ Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 181.

vis-à-vis de ses marins. Ainsi, le mythe de la *vahine* est né, qui a figé la femme polynésienne dans le rôle d'une belle amoureuse, légère. Elle se donne facilement aux colons, qu'elle aguiche avec cette beauté sans pareille qui la caractérise. Sonia Faessel a analysé ce fantasme chez des auteurs comme Loti, Gauguin et Melville :

On retrouve dans leurs descriptions les caractéristiques de la race polynésienne énoncées par Bougainville : les dents blanches, les yeux à fleur de tête, la lourde chevelure noire, ainsi que l'idée de perfection. Melville parle de 'l'ovale pur' du visage de Fayaway, Loti se réfère à la 'perfection antique' pour rendre compte des proportions de Rarahu et de la pureté de ses formes...⁶⁵⁸

Ce mythe de la *vahine* paraît donc positif de prime abord car il renvoie une image valorisante de la femme polynésienne. Pourtant, Bernard Rigo, qui a tenté de revenir aux sources de ce mythe, montre au contraire qu'il est mensonger et sexiste. Ainsi, les Européens se sont aperçu que le mot « fidélité » n'existait pas dans le lexique tahitien, et en ont déduit que la *vahine* était par conséquent infidèle :

Quand il s'agit de la *vahine*, le lexique occidental épouse toutes les nuances. Aux substantifs élégants ou neutres 'légèreté' et 'inconstance' peuvent correspondre des épithètes moins flatteuses telles que 'volage' ou 'infidèle'. La réputation de légèreté de la Polynésienne n'est plus à faire, à tel point que l'on peut se demander s'il ne s'agit pas là moins d'un défaut que d'une vertu spécifique.⁶⁵⁹

Si la *vahine* est infidèle, cela semble moins un problème qu'un avantage pour ces matelots qui, pendant des mois, n'ont pas eu de femmes. Bien entendu, cet « avantage » rabaisse la femme à un objet, un être superficiel, qui ne cherche que le plaisir sexuel, et qui est proche d'une prostituée, comme le montre ce passage tiré d'un livre sur Tahiti, paru en 1957 :

La *vahine* n'est pas mue par son cœur, organe sentimental ignoré (...) mais essentiellement par son sexe. Le plaisir qui passe devant elle est sa loi. (...) Notons qu'à Tahiti, les hommes dits 'intellectuels' (ils sont si rares!) n'ont aucun succès.⁶⁶⁰

Ce mythe « positif » des Tahitiennes vues comme de nouvelles « Ève » va inspirer de nombreux auteurs, comme Loti, ou Gauguin jusqu'au XX^e siècle, qui imaginent dans leurs récits l'idylle polynésienne entre un Blanc et une *vahine*. Cette idylle est valorisée car la Tahitienne est décrite comme fière d'être en couple avec un Européen, comme l'affirme Sonia Faessel :

La Tahitienne entre d'autant plus facilement dans ce modèle colonial que le fait de fréquenter un Blanc est ressenti comme une promotion sociale par la population de Tahiti, fascinée par la modernité que représente le monde occidental⁶⁶¹

Chantal Spitz, première auteure polynésienne à être éditée, se donne pour tâche de démontrer

⁶⁵⁸ Sonia FAESSEL, « Entre tradition et modernité : la femme dans l'idylle polynésienne », in *Visions des îles : Tahiti et l'imaginaire européen. Du mythe à son exploitation littéraire (XVIII^e-XX^e siècles)*, éd. L'Harmattan, 2006, p. 135.

⁶⁵⁹ Bernard RIGO, *Lieux-dits d'un malentendu culturel*, op. cit., p. 109.

⁶⁶⁰ J.M. LOURSIN, *Tahiti*, Paris, éd. du Seuil, Collection «microcosme, « Petite Planète », 1957, p. 130.

⁶⁶¹ Sonia FAESSEL, op. cit., p. 139.

ce mythe. Elle souhaite démythifier ce que la littérature européenne a véhiculé comme image des Mā'ohi : « Je veux tordre le cou au mythe ; je ne veux pas être le mythe de l'Occident, je ne veux pas être son fantasme⁶⁶² » déclare-t-elle. Elle prend pour exemple *Le Mariage de Loti*, dont elle dénonce avec virulence « tous les racismes qu'on nie qu'on renie qui fourmillent le récit ⁶⁶³», et qui est, selon elle, le livre à l'origine du mythe. L'image déformée du peuple polynésien lui semble être le reflet du rapport de domination colonial. Selon Sylvie André, « l'image exotique n'est plus dénoncée au nom de son racisme insupportable mais plutôt de son irréalisme⁶⁶⁴ ». Ainsi, Chantal Spitz ne supporte pas le mythe de la *vahine* qui dépossède les Polynésiennes de ce qu'elles sont vraiment, en leur renvoyant une image d'elles mensongère :

Non. Décidément je n'aime pas ce mythe
 Qui n'en finit pas de ne pas mourir
 Puisqu'il arrange dédouane convient. (...)
 Et je l'aime encore moins depuis que nous nous le sommes appropriés
 Et que nous nous efforçons consciencieusement de lui correspondre. ⁶⁶⁵

Elle prend l'exemple de Rarahu, la fiancée de Loti, séduite et abandonnée, bien que ce dernier voyait en elle l'incarnation parfaite de l'exotisme océanien : « *Rarahu iti e* autre moi-même... / Si tu n'avais pas existé j'aurais pu être ⁶⁶⁶». Rarahu est pour Chantal Spitz l'incarnation même de ce mythe mensonger qui dépossède la femme polynésienne de son identité propre. De plus, l'héroïne de Loti l'empêche d'exister, parce qu'elle paraît plus réelle qu'elle-même. Alors que pour Loti, Rarahu apparaissait comme la gardienne de la tradition, elle représente pour l'auteure *mā'ohi* un danger puisque son mythe masque la véritable identité de la femme. Ainsi, la figure de Loti est souvent fustigée dans l'œuvre de Chantal Spitz. Pourtant, on peut noter qu'elle est l'objet d'une revalorisation assez récente : des auteurs comme Alain Buisine ou Bruno Vercier ont montré que Loti entretenait un rapport plus complexe au monde polynésien, empreint de mélancolie, dont la grandeur sur le déclin imprègne l'œuvre.

Dès son premier roman *L'Île des rêves écrasés*, Chantal Spitz choisit de s'attaquer au fantasme de la *vahine* et de le démonter. Ainsi, le mythe de l'idylle polynésienne est inversé : si, dans les récits des écrivains français du XX^e siècle, la Tahitienne se met en couple avec un Blanc, ici, c'est la femme blanche qui est séduite par l'homme *mā'ohi*. Laura Lebrun, ingénieure française fraîchement débarquée sur l'île de Ruahine, tombe très rapidement sous le charme de Terii, ce jeune et séduisant *Mā'ohi*. Pourtant, cette idylle finira mal, puisqu'à la fin de sa mission sur le

⁶⁶² N. CARTRON, « Entretien avec Chantal Spitz, 2001, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/spitz_entretien.html>, consulté en mars 2014.

⁶⁶³ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, op. cit., p. 76.

⁶⁶⁴ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud : penser la continuité*, op. cit., p. 77.

⁶⁶⁵ Chantal SPITZ, op. cit., p. 89.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

site nucléaire, la femme est obligée de partir en France sans Terii. En d'autres termes, c'est le schéma inversé par rapport à la fiction de Loti : c'est la femme (blanche) qui part. Pour Sylvie André, « l'inversion du couple stéréotype par Chantal Spitz, marque la fin de la prégnance de la doxa occidentale sur l'imaginaire des Polynésiens eux-mêmes⁶⁶⁷ ». Il y a bien une inversion des sexes mais également une continuité de la situation coloniale : c'est toujours le Blanc qui part et abandonne sur place son amour polynésien.

Déwé Görödé, quant à elle, dénonce la représentation négative de la femme mélanésienne dans les récits de colons. Ici, il ne s'agit plus du mythe « positif » de la *vahine*, mais de celui de la popinée, très insultant. Alors que la Polynésie est perçue comme un lieu paradisiaque par les Européens, la Mélanésie apparaît dans l'imaginaire des colonisateurs comme un territoire peuplé de cannibales. La popinée est alors perçue par le colon comme un objet sexuel : le mythe est ici négatif. L'auteure kanak dénonce ce fantasme littéraire, notamment dans la nouvelle intitulée « Où vas-tu Mûû ? », qui relate la relation clandestine entre la narratrice, Mûû, et un Blanc nommé Gilles, qui finit par l'abandonner. Teâ, le cousin utérin de celle-ci, l'avait pourtant mise en garde contre la fréquentation de cet homme :

Mais vous deux, vous perdez votre temps à courir après les jeunes Blancs. Ils ne fréquentent les femmes noires que la durée de leur plaisir. Quand ils vous emmènent chez eux, c'est juste pour vous abandonner dans la basse-cour avec leurs poules, leurs chiens et leurs cochons. Une fois qu'ils se sont bien servis de vous, ils vous rejettent comme de vieux torchons.⁶⁶⁸

Dans ce discours, l'emploi du pluriel montre une généralisation du discours : il s'agit des hommes blancs, qui fréquentent les femmes mélanésiennes uniquement pour satisfaire leur désir sexuel. La femme est rabaissée au rang d'une bête (« poules » pouvant renvoyer implicitement à l'image de prostituées), ou d'une pestiférée. La femme mélanésienne apparaît donc d'abord comme la victime de l'homme blanc. Mais là encore, l'histoire va s'inverser puisque la suite relate la vengeance des femmes noires. Ainsi, la grand-mère de Mûû va préparer un bougna avec les autres femmes de la tribu qu'elle offre lors des fiançailles de Gilles et de sa promise. Le lendemain, on retrouvera Gilles mort, empoisonné sur son lit « tous les doigts agrippés à sa gorge, comme s'il s'était étranglé lui-même⁶⁶⁹ ». Le rôle de la grand-mère est, là encore, primordial. La femme, au départ victime du colon, se venge et renverse la situation. Dans cette nouvelle, c'est le combat de toutes les femmes qui semble être présent à travers cette histoire d'empoisonnement.

Les deux écrivaines tentent donc de contrecarrer l'image déformée des femmes et de leurs peuples, véhiculée par les Occidentaux, en renversant le mythe.

⁶⁶⁷ Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁶⁸ Déwé GÖRÖDÉ, « Où vas-tu Mûû ? », in *L'Agenda*, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

L'aliénation coloniale :

Dans les récits des idylles exotiques, l'homme blanc est tiraillé entre son désir pour la femme de couleur et l'interdiction de la fréquenter, prescrite par l'idéologie coloniale. La rencontre amoureuse entre l'Européen et la *vahine* apparaît alors comme exceptionnelle mais vouée à l'échec, puisque l'homme blanc finit inévitablement par quitter sa maîtresse, comme l'a montré Sonia Faessel :

Seul le fantasme importe, et la Tahitienne en est la victime : abandonnée par l'Européen qui retourne chez lui, il ne lui reste plus qu'à pleurer, ou, mieux encore, à mourir, ce qui met fin à toute responsabilité de la part de l'Européen.⁶⁷⁰

La société coloniale ne permet donc pas ce genre de liaison, ce qui signifie qu'aucun mariage ne peut être envisagé et les enfants, s'il y en a, ne seront pas reconnus. Selon Sylvie André :

L'aliénation coloniale s'exprime sans doute de la manière la plus claire dans le refus du mariage et de légitimer les enfants nés des relations sexuelles entre un homme blanc et une femme polynésienne.⁶⁷¹

Dans les fictions océaniques, la relation entre un homme blanc et une femme de couleur est vouée la plupart du temps à l'échec, notamment chez Déwé Görödé avec le personnage de Mûû. Cette jeune Kanak reçoit ainsi l'interdiction de sa famille de ne plus fréquenter Gilles, le garçon blanc, et ce dernier, de son côté, ne dévoilera jamais cette liaison à autrui. Deux raisons sont avancées pour expliquer pourquoi cette relation est taboue: d'une part, Gilles est déjà fiancé à une femme blanche (ce qu'ignore Mûû) ; et d'autre part, le racisme de la société coloniale ne permet pas cette relation : « Quand ils sont entre eux, au grand jour, ils vous regardent comme si vous aviez toutes les maladies de la terre, même s'ils viennent de passer toute la nuit précédente avec vous⁶⁷² ». Ces paroles sont celles de Teâ, le cousin de Mûû, et concernent l'attitude des hommes blancs vis-à-vis des femmes kanak.

De même, les grossesses, lorsqu'elles surviennent, sont cachées à la famille, et les naissances de ces relations taboues ont lieu « dans la brousse », comme le montre ce passage extrait de *Sous les Cendres des conques* :

Passé qui est encore là
nous en sommes issus
nous le vivons
Passé présent de pleurs sueur sang
pour celui d'entre nous qui regarde droit dans les yeux
pour celle d'entre nous qui refuse d'être
l'animal de plaisir du blanc
et accouchera son enfant dans la brousse⁶⁷³.

⁶⁷⁰ Sonia FAESSEL, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁷¹ Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁷² Déwé GÖRÖDÉ, « Où vas-tu Mûû ? », *op. cit.*

⁶⁷³ Déwé GÖRÖDÉ, *Sous les Cendres des conques*, « Chaînes », p. 40.

Dans le roman *L'Épave*, il est question d'un capitaine qui a soumis trois femmes à tous ses fantasmes, dont la « nounou indigène » à qui il a fait un enfant. Cette naissance est cachée, notamment à la femme du capitaine, une blanche surnommée « Fleur de Corail », tandis que l'homme blanc poursuit ses infidélités :

Certaines lui assurèrent d'autres descendance. Comme la nounou, qui disparut le temps d'accoucher de l'un des fils naturels de l'époux adoré. Sa Fleur de corail n'en sut évidemment rien jusqu'au trépas⁶⁷⁴ .

Pourtant, l'amour est possible dans ce contexte, mais il doit surmonter bien des difficultés, dont celle de l'apartheid colonial : « [l]'amour peut être présent, mais il devra toujours chercher des voies détournées pour exister socialement, car la domination coloniale ne permet pas d'envisager sérieusement un mariage ⁶⁷⁵», affirme Sylvie André. Ainsi, la grand-mère de Maria a vécu une liaison interdite par l'apartheid colonial avec un homme blanc, un « vieux colon » et cet amour restera caché, même à leur propre fils :

Au bout de leur vie, le vieux couple avait ainsi scellé d'anciennes et premières amours interdites par l'apartheid colonial. Forcés de vivre chacun de leur côté, ils se laissèrent porter par l'existence et les devoirs dus à leur univers respectif. ⁶⁷⁶ .

Cet amour restera tu, au prix de nombreux sacrifices : leur intermédiaire, un grand-père indonésien, se fera fouetter plutôt que d'avouer la liaison du colon et de la grand-mère de Maria. Pourtant, ces deux amoureux se retrouvent au soir de leur vie, lorsque le colon devient veuf. Le fils de cette union ignorera toujours qui est son véritable père, et, devant le refus du colon de légitimer son enfant, c'est le clan de la mère qui l'adoptera. Dans ce cas, l'enfant porte le nom de la mère : « Ton père est l'aîné du clan de ma mère dont il porte le nom, celui qu'il t'a donné. C'est ce clan qui m'a protégée, qui a élevé ton père et qui a fait de lui un homme⁶⁷⁷ ». Seule la petite-fille, Maria, découvrira la vérité, qu'elle ne souhaitera pas dévoiler à son père. L'amour entre une femme kanak et un homme blanc n'est donc pas permis, et les enfants nés de cette union ne sont la plupart du temps pas légitimés : ils peuvent alors être adoptés par le clan de la mère.

De son côté, Chantal Spitz choisit de reprendre le schéma habituel de l'idylle polynésienne pour le transformer. Son premier roman relate ainsi l'idylle entre Toofa et un Anglais déjà marié qui a le double de son âge : Charles Williams. Le coup de foudre de l'homme blanc pour la femme polynésienne est immédiat. De cette liaison va naître une petite fille : Emily-Emere.

⁶⁷⁴ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 42.

⁶⁷⁵ Sylvie ANDRÉ, op. cit., p. 136.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 141.

L'Anglais se conduit alors comme les autres hommes blancs : malgré cette naissance, il ne quitte pas sa femme légitime, « lui qui se satisfait de son épouse blanche respectée et s'enorgueillit de sa belle et jeune maîtresse *mā'ohi*⁶⁷⁸ ». Tout se gâte et le drame se répète: le père est absent, « parti dans les îles lointaines acheter du coprah qu'il convertit dès son retour en argent⁶⁷⁹ » et la jeune mère doit affronter seule les interdits de la communauté. Pourtant, Chantal Spitz va choisir de transformer Toofa en une héroïne courageuse, qui refuse le statut de maîtresse honteuse. Loin d'incarner la femme victime des idylles malheureuses tirées des récits européens, Toofa apparaît comme une mère forte, qui choisit de rompre avec Charles Williams et prend son indépendance, pour subvenir seule aux besoins de sa fille, grâce au poste d'institutrice qu'elle vient d'obtenir. Ainsi, Toofa incarne « un personnage résolument moderne qui n'est pas contraint par la pression sociale, qui cherche à se réaliser en tant qu'individu et non plus au travers de la communauté⁶⁸⁰ », selon Sylvie André. On aperçoit la volonté de démythifier la femme *mā'ohi*, puisqu'elle refuse l'aliénation coloniale et financière. De même, Chantal Spitz inverse l'idylle, lorsqu'elle choisit de démanteler le stéréotype du couple mixte : un homme européen et une femme polynésienne. D'abord, Emily-Emere, femme métisse, choisit de partager sa vie avec Tematua, contre toute attente et malgré le souhait de sa mère qu'elle épouse un homme blanc. Ce choix n'est pas anodin : c'est une façon pour l'auteure de revaloriser l'identité *mā'ohi*. Ensuite, dans la seconde partie du roman, Laura Lebrun, une jeune femme ingénieure *papa'ā*, tombe amoureuse de Terii, un jeune homme de Maeva. Là encore, Chantal Spitz inverse l'idylle classique puisqu'il s'agit du coup de foudre de la femme blanche pour l'homme exotique. Toutefois, l'écrivaine évite l'inversion caricaturale en donnant une véritable dimension à cette union, comme l'affirme Sonia Faessel :

Elle change les données de départ : il n'y a aucune volonté de pouvoir, aucune tentative pour réduire l'autre à son image, chacun sait qu'il est irréductiblement différent et l'amour permet de rester libre, l'un en face de l'autre, dans cette différence.⁶⁸¹

On atteint une forme d'égalité dans le couple, notamment parce que Laura et Terii ont fait chacun de leur côté des études. La femme n'est pas inférieure à l'homme, et Terii, qui a fait sept années d'étude d'archéologie en métropole, a conscience de la valeur positive de la culture de son peuple. Pour Sylvie André, « l'aliénation culturelle disparaît ainsi de même que la domination coloniale, les deux jeunes gens ayant un niveau d'études équivalent⁶⁸² ». L'amour est alors possible, dans le respect de la différence, et on s'éloigne du couple caricatural

⁶⁷⁸ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 52.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ Sylvie ANDRÉ, op. cit., p. 137.

⁶⁸¹ Sonia FAESSEL, « Au confluent de deux cultures. *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz », in Angleviel (F.) (éd.), *Parole, communication et symbole en Océanie*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 240-241.

⁶⁸² Sylvie ANDRÉ, op. cit., p. 140.

développé par les fictions européennes.

Nous avons donc montré comment l'apartheid colonial est présent dans les écrits de Déwé Görödé et Chantal Spitz, et la manière dont ces auteures déconstruisent les stéréotypes sur leur peuple, notamment sur le couple mixte formé par l'homme européen et la femme de couleur.

c) La présence de la violence.

Les différentes formes de violence :

« Dans quels cadres pourrait-on expliquer la forte présence de la violence entre hommes et femmes chez des écrivains contemporains océaniques tels que Déwé Gorodé, Pierre Gope, Titaua Peu, Alan Duff, Witi Ihimaera, Keri Hulme, Sia Figiel et Albert Wendt ?⁶⁸³ », se demande Raylene Ramsay. Il est vrai que la violence est un thème très présent dans les œuvres des auteurs océaniques. C'est d'ailleurs le thème principal du roman *L'Épave*, écrit par Déwé Görödé. Raylene Ramsay a ainsi interrogé « l'importance croissante que prenaient les représentations de la violence contre les femmes et les enfants dans le premier roman kanak, *L'Épave*, de Déwé Görödé et d'autres textes romanesques océaniques et d'autres textes romanesques océaniques⁶⁸⁴ ». Qu'est-ce qui peut expliquer la présence de ces interrogations océaniques sur la violence, quelles que soient les cultures auxquelles les auteurs appartiennent ? Bernard Rigo tente d'expliquer les origines de la violence dans les rapports entre hommes et femmes en Océanie. À l'origine, le pouvoir de vie des femmes faisait d'elles des êtres à part, fondement de la sacralité océanique. Contrairement à la Bible, c'est le second sexe qui est le sexe premier : « Si la Bible fait naître Ève d'une côte d'Adam, les récits océaniques renversent l'ordre des choses : le féminin précède le masculin qu'il engendre⁶⁸⁵ ». Ainsi, la femme a toujours représenté pour l'homme, un être à part, une forme de transgression, parce qu'elle peut donner la vie, ce que l'homme ne peut pas faire, lui qui est tourné vers la sphère du politique et du rituel. C'est pourquoi il veut la maîtriser et lui imposer son pouvoir :

En Océanie pas moins qu'ailleurs, les hommes veillent au contrôle du ventre des femmes et se protègent de toute influence féminine. Il ne s'agit pas ici d'infantiliser les femmes ou de les sanctionner, mais bien plutôt de maintenir cette puissance à une certaine distance⁶⁸⁶.

⁶⁸³ Raylene RAMSAY, « Enjeux de la violence sexuelle dans les littératures du Pacifique : le retour du 'refoulé' ? » <http://cnep.univ-nc.nc/IMG/pdf/Enjeux_de_la_violence_sexuelle_Raylene_Ramsey.pdf>, p.1.

⁶⁸⁴ Raylene RAMSAY, « Pouvoir masculin, pouvoirs féminins, violence sexuelle, et retour dans les littératures 'indigènes' du Pacifique », in *Pouvoir(s) et politique(s) en Océanie*, Actes du XIXe colloque CORAIL, L'Harmattan, 2007, p. 308.

⁶⁸⁵ Bernard RIGO, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁸⁶ *Ibid.*

Selon Bernard Rigo, c'est la définition chrétienne du genre qui a amené la dégradation de l'image de la femme, soumise au pouvoir de l'homme. Elle est devenue « la figure altérée d'un paradigme strictement masculin », et apparaît « comme figure d'une dégradation, voire d'une impureté dangereuse ⁶⁸⁷ ». Ainsi, c'est la confusion entre deux définitions du genre qui peut aggraver les phénomènes de domination « jusqu'à faire de la violence une figure ordinaire des rapports entre les sexes⁶⁸⁸ ». La violence entre hommes et femmes serait donc selon Bernard Rigo la conséquence de la confusion des genres : la séparation océanienne de l'espace sacré entre les hommes et les femmes est réinterprétée dans le cadre de la pensée chrétienne patriarcale et puritaine.

Sous quelles formes cette violence se présente-t-elle dans les écrits des auteurs océaniens ? La violence est d'abord celle que la colonisation a exercée sur le peuple soumis. Dans le sillage de Michel Foucault, de nombreux travaux historiques traitent des souffrances infligées aux colonisés, qui ont été déshumanisés. Les blessures sont d'abord physiques et le corps porte les marques de ce trauma colonial ; mais elles sont aussi psychologiques, puisqu'on a nié aux victimes la possibilité d'exister comme des êtres à part entière : le colonisé est devenu « un être en carence ⁶⁸⁹ », comme l'a démontré Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé*. Dans les œuvres de Déwé Görödé et de Chantal Spitz, on ne trouve pas de descriptions de scènes violentes entre colon et colonisé. Ces violences ont été comme assimilées, et elles concernent davantage les séquelles sur les hommes et les femmes d'aujourd'hui, alors que chaque écrivaine considère encore son pays comme colonisé. Chez Déwé Görödé, comme chez Chantal Spitz, la poésie est le moyen privilégié pour exprimer cette douleur. Dans *L'Île des rêves écrasés*, Tematua pleure l'arrivée des colons, que les ancêtres avaient prédite. Le récit est poétique, et la description de la violence coloniale est évoquée en filigrane : « Ils se sont approprié notre terre, aidés par certains hommes de notre peuple, assoiffés de pouvoir immérité. Ils ont déstabilisé notre ordre nous imposant leur monde ⁶⁹⁰ ». Les violences sont évoquées à l'aide de ces paroles pathétiques, et les non-dits soulignent la difficulté qui persiste à évoquer ces épisodes douloureux. Chantal Spitz met l'accent sur les conséquences psychologiques de la colonisation sur son peuple, dont les personnages continuent à payer les conséquences. Les femmes sont particulièrement touchées, notamment les demis, car le mélange des deux cultures fera qu'elles seront toujours tiraillées entre deux cultures.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ Albert MEMMI, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, [première publication en 1957 aux éditions Corrèa ; Préface de J-P. Sartre], Paris, Gallimard, 1985, p. 101.

⁶⁹⁰ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés, op. cit.*, p. 20.

Dans « Sanglots et cris », Déwé Görödé parle des pleurs de la femme qu'elle nomme volontairement la « popinée », du nom que les colons lui ont donné : « Sanglots qui noient ta voix de popinée fardée / parlant des jours trop courts d'une genèse inconnue ». Ce poème, mis en évidence au début du recueil *Sous les cendres des conqués*, adopte un registre clairement pathétique qui permet de donner le ton à toute l'œuvre. Ici, la « popinée » pleure le pays colonisé, la liberté perdue, l'identité bafouée et la femme humiliée. Les anaphores « Sanglots » puis « Sanglots et cris » martèlent tout le poème, et lui donnent un rythme lancinant, l'inscrivant également dans le registre lyrique. Il s'agit d'une plainte personnelle, écrite par une femme, en prison, en 1972, et qui annonce les paroles de lutte, de révolte présentes dans les poèmes suivants. Dominique Jouve s'interroge ainsi :

Que devient le féminin dans une société colonisée en voie de décolonisation dans le contexte de la mondialisation, lorsque le corps individuel souffre dans son intégrité de toutes les blessures sociales, historiques et politiques, lorsque la chair s'incorpore toutes les injustices de notre temps ?⁶⁹¹

Car la femme est doublement victime dans la société mélanésienne ou polynésienne : victime de la colonisation et du pouvoir des hommes dans sa société, comme l'affirme Stéphanie Vigier : « La question féminine problématise le rapport à l'histoire, doublant la lutte anticoloniale d'une lutte interne au monde kanak pour l'émancipation féminine⁶⁹² ». La violence n'est donc pas seulement coloniale : c'est également celle de la société dans laquelle vivent ces auteurs, dont les femmes sont les premières victimes. C'est une violence universelle qui est décrite dans les œuvres, comme l'affirme l'auteure kanak : « Cela dépasse le contexte colonial. Il n'y a qu'à voir aujourd'hui presque chaque semaine à la Une des journaux il y a des viols, de la violence envers les femmes. Mais c'est pareil partout⁶⁹³ ».

Dans son étude intitulée « Corps meurtris, femmes blessées », Dominique Jouve se penche sur les rapports des sexes chez Déwé Görödé. Elle montre que la violence dans les rapports entre hommes et femmes est partout, à la ville comme en tribu, et qu'elle est d'abord physique. Dominique Jouve relève ainsi sa présence dans plusieurs nouvelles de l'auteure :

Dans *La Cordyline*, l'homme bat sa femme et il échange aussi des coups avec sa maîtresse, sous l'influence de l'alcool ; un jeune homme ivre meurt dans un accident de voiture après s'être violemment disputé avec sa compagne dans *On est déjà demain* ; dans *La Saison des pommes kanakes*, le texte fait brièvement allusion à « de violentes scènes de jalousie où elle [la future épouse] aurait brandi poignard et sabre d'abattis pour intimider toute autre prétendante se risquant à approcher [s]on frère ». ⁶⁹⁴

⁶⁹¹ Dominique JOUVE, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁹² Stéphanie VIGIER, « Personnage et construction du genre dans les récits de fiction océaniens contemporains », in *Sexe, genre, identité, op. cit.*, p. 53.

⁶⁹³ « Déwé Görödé : une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles », propos recueillis par Veronica Ntoumos, in *Dialogues francophones, op. cit.*, p. 214.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.

La comparaison de ces nouvelles permet ainsi d'affirmer la présence importante de l'agression, dont la femme reste la première victime. Cette violence prend de nombreuses formes : femmes battues, humiliées, agressives, même entre elles...

Chez Chantal Spitz, l'évocation des formes de violence physique des hommes sur les femmes est décrite, et sa vision s'oppose à celle d'auteurs du XIX^e les ayant peintes en objets de plaisir. Ainsi, Dominique Jouve souligne que « la romancière tahitienne n'ignore rien de tous les fardeaux dont sont chargées les femmes, grands-mères et mères »⁶⁹⁵. Certes, l'amour existe dans les couples de ses romans : Tematua et Emily-Emere ; Terii et Laura ; Tihoti et Eritapeta ; Hombo et Miri... Mais ces unions ne seront pas toujours heureuses. Même si le couple Mahine-Teraimateata dans *Hombo* est décrit comme solide, puisque ce sont eux, les grands-parents, qui participeront à l'éducation d'Yves/Ehu/Hombo, la grand-mère, Teraimateata, subit la violence de son mari qui la bat lorsqu'il est ivre : « Ils ont eu tant de choses à faire tant de bonheur à conjuguer tant de douleur à composer. Il avait continué à boire . L'avait parfois souvent frappée⁶⁹⁶ ». L'utilisation des deux adverbes juxtaposés « parfois souvent »surprend le lecteur, comme si la mémoire de cette femme tentait d'effacer la récurrence de cette violence, qui dure depuis trente ans. Teraimateata est une femme au comportement exemplaire entièrement dévouée à son mari: elle a attendu toute sa jeunesse cet homme qui a quinze ans de plus qu'elle, qui passait son temps à multiplier les conquêtes amoureuses, et à s'épuiser entre « beuveries et bagarres⁶⁹⁷ ». Les années vont toutefois assagir Mahine, qui se tournera vers la religion. L'évocation pudique de cette violence à travers le point de vue de Teraimateata peut correspondre au tabou des violences domestiques, où la femme n'ose parler et subit cette brutalité en secret.

« Ce sont les femmes qui paient dans leur chair le malaise social et la déstructuration générale⁶⁹⁸ », affirme Dominique Jouve. La femme reste donc doublement victime du colonialisme et du patriarcat, et les deux auteures océaniennes osent, parfois avec pudeur, toujours avec courage, évoquer la violence qu'elle subit.

⁶⁹⁵ Dominique JOUVE, « Segalen au miroir des Autres », *Segalen et la Polynésie*, in *Cahier Segalen*, à paraître en 2015, p. 74.

⁶⁹⁶ Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁹⁸ Dominique JOUVE, « Corps meurtris, femmes blessées », *op. cit.*, p. 109.

La violence sexuelle :

Déwé Görödé et Chantal Spitz mettent toutes les deux l'accent sur une forme de violence particulièrement dérangeante : la violence sexuelle. Raylene Ramsay s'interroge là-dessus, en faisant le constat que la violence sexuelle est présente dans les littératures océaniques :

Comment expliquer la présence inattendue, voire dérangeante pour son lectorat, de la violence sexuelle et, singulièrement, du sadomasochisme dans des littératures océaniques postcoloniales, dont la vocation essentielle est sociopolitique [?]⁶⁹⁹

Cela peut en effet paraître paradoxal de trouver chez des auteurs océaniques, qui appartiennent à des sociétés réputées puritaines, des descriptions de scènes de viols ou d'incestes, mais aussi de plaisir du corps féminin.

Car il s'agit bien de scènes transgressives, où le lecteur peut être surpris, voire dérangé par ces scènes de rapports amoureux troublés, ou de scènes sexuelles très explicites. Ainsi, Déwé Görödé déclare vouloir dénoncer le viol et l'inceste, à travers ses livres, où certaines scènes et certains propos peuvent paraître particulièrement durs : « Ici, je vous assure il y a régulièrement des viols. (...) Dans la société kanak, vous avez des hommes qui utilisent leur pouvoir de chef, d'oncle maternel, de vieux pour avoir une emprise sur une jeune fille ⁷⁰⁰ ». Ainsi, lorsqu'elle a écrit son roman *L'Épave*, on pouvait lire dans la presse de nombreux faits de violences familiales, qui faisaient état de viols sur des enfants. Mais libérer la parole n'est pas chose facile et ce sujet reste tabou ; c'est pourquoi l'écrivaine se donne pour tâche de dénoncer ces violences dans ses écrits, alors qu'elle côtoie ces femmes victimes de viols ou d'incestes, et qui n'osent pas parler :

Et le premier viol se passe dans la famille. Le plus difficile pour ces femmes, c'est d'en parler car ceux qui doivent les protéger sont censés être eux, les parents. Quand c'est un inceste, c'est difficile, c'est pour cela qu'il est dur le livre. J'ai eu du mal mais il fallait que je le dise.⁷⁰¹

Déjà, dans la nouvelle *Uté Mûrûnû*, l'auteure kanak dénonçait la violence sexuelle à l'encontre des jeunes filles en proie à la lubricité des vieillards. Dans *L'Épave*, la violence sexuelle, et l'inceste sont des thèmes privilégiés du roman. Cela commence par l'histoire du capitaine de la marine marchande au début du livre. Alors qu'il est marié, il continue de « semer » des enfants dans tous les ports, jusqu'au jour où il ramène sa dernière conquête à la maison, qui s'avère être sa fille illégitime. Sa femme, reconnaissant « un étrange air de famille entre son mari et sa maîtresse », prépare sa vengeance et révèle à tout le « monde colonial insulaire ⁷⁰² » sa liaison

⁶⁹⁹ Raylene RAMSAY, « Figures de l'ogre : possession sexuelle et sadomasochisme dans les littératures d'Océanie et d'ailleurs », in *Sexe, genre, identité*, op. cit., p. 121.

⁷⁰⁰ Déwé GÖRÖDÉ : « une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles », propos recueillis par Veronica Ntoumos, op. cit., p. 214.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁰² Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 32.

avec sa fille. Le père finit par se suicider : il avait appris, par une lettre anonyme, que son fils légitime était devenu l'amant de la jeune fille. Pour Dominique Jouve, cette histoire comporte bien un adultère et un inceste double : « parce que le fils a pris la 'femme' de son père, et parce que le couple est formé d'un frère et de sa sœur 'son double féminin' ⁷⁰³ ». La vengeance de la femme trompée montre que ces histoires se règlent en famille, sans l'intervention de la justice. « Inceste et vengeance forment les deux transgressions majeures dont le monde représenté dans le roman se nourrit ⁷⁰⁴ », conclut Dominique Jouve. De même, dans ce roman, l'histoire de Lila la conteuse est tragique : elle a été violée pendant des années par son père et son oncle, ce qui explique pourquoi elle considère son corps comme une « épave » :

Mamie, moi aussi, je suis une ordure comme les autres. J'ai passé d'un frère à l'autre.(...) c'était mon père et son frère, mon oncle, qui m'ont violée à tour de rôle pendant des années et des années. Mille ans de souffrance.⁷⁰⁵

Elle masque ce drame familial douloureux derrière ses histoires qui font rire ses amis, mais qui servent à « cacher sa honte⁷⁰⁶ ». Même si Lila parle en son nom, le lecteur comprend qu'ici ce sont les paroles de toutes les femmes victimes d'incestes qui s'expriment derrière elle. Dominique Jouve fait cette remarque sur la présence symbolique de l'épave :

Les personnages sont devenus des épaves par la faute des ascendants qui ont abusé de leur force et de leur pouvoir et par les violences qu'ils ont autorisées, eux-mêmes ayant perpétré le crime impardonnable de l'inceste sur leurs enfants et petits-enfants ⁷⁰⁷.

L'épave désigne donc le corps meurtri, sali de ces femmes, qui se considèrent comme des « ordures » (le mot revient à plusieurs reprises dans le roman), et elle renvoie à la faute des pères, coupables de ces incestes. La fin de Lila est tragique : elle meurt violée, étranglée et jetée à l'eau par deux hommes. La veille de son enterrement, les parents et amis se relaient pour veiller son corps. Leurs pensées sont retranscrites au discours indirect libre, ce qui laisse croire que ce sont les paroles de l'auteure elle-même :

Viols d'enfants et violences faites aux femmes. (...) Et Lila a été assassinée, comme tant d'autres sœurs, avant et après elle, pour rester à sa place de prostituée qui a osé toucher à un seul cheveu de l'homme fort. Au sexe assassin de violeur et aux mains criminelles d'étrangleur. Jack L'Étrangleur pas mort. ⁷⁰⁸

Le registre est clairement polémique et l'association de l'homme à Jack L'Éventreur dévoile la colère et l'indignation de l'auteure face aux violences faites aux femmes. Le vocabulaire employé est très dur et le champ lexical de la violence se manifeste dans l'emploi de termes

⁷⁰³ Dominique JOUVE, « Transgressions politiques et discursives, subversion du genre », communication personnelle.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 34.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁰⁷ Dominique JOUVE, op. cit.

⁷⁰⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 62.

comme « assassin » ; « violeur » ; « viols » ; criminelles » ; « étrangleur », qui expriment la colère et l'indignation de Déwé Görödé. Quant à Léna, autre personnage féminin phare du livre, elle est, comme Éva, sous l'emprise du vieux pêcheur Tom. Léna a été violée par un oncle lorsqu'elle était très jeune « sur la roche noire de l'épave de la première pirogue ancestrale ⁷⁰⁹», avec la complicité de la famille : la tante et la grand-mère. Puis il lui a ordonné de ne jamais répéter ces actes, « sous peine de subir pire de sa part ⁷¹⁰ ». La mémoire de Léna a ensuite effacé ces scènes dramatiques du passé, et c'est à une véritable quête mémorielle qu'elle va se livrer dans le roman, pour tenter de reconstituer le puzzle et éclaircir les quelques « flashes » qui lui reviennent. Mais la tante et la grand-mère sont aussi esclaves de cet oncle, qui ne cesse de les humilier et de les insulter à chaque rapport sexuel. Il semble que « la fatalité du malheur se perpétue de génération en génération ⁷¹¹», comme l'affirme Dominique Jouve. Le livre a été difficile à écrire pour l'auteure, mais le message de dénonciation de ces violences était trop important à ses yeux pour qu'elle renonce à retranscrire la violence verbale des prédateurs.

Dans les livres de Chantal Spitz, la configuration est différente : il y a peu de langage ordurier et la violence sexuelle est un thème moins développé. Par contre, on assiste à une scène très dure de viol collectif d'une femme blanche dans le roman *Hombo*. Le lecteur apprend que c'est le héros de l'histoire lui-même, Yves/Ehu, passablement ivre, qui est coupable avec d'autres *hombos* de cet acte odieux. À la différence de Déwé Görödé, la justice intervient ici, puisque c'est un gendarme qui recueille la plainte de la jeune fille. Le point de vue interne est utilisé pour exprimer les pensées du gendarme :

Imaginer ce corps si blanc si lisse trituré par des mains épaisses rugueuses. Ce visage enflé par les pleurs brouillés, cinglé par des souffles fétides putrides. Ce ventre souillé par des spermes mêlés asservi par des sexes frénétiques faméliques. ⁷¹²

La violence du langage surprend là encore le lecteur, et l'indignation du gendarme est aussi celle de l'auteure. Ici, la dénonciation des viols sur les femmes n'a pas de couleur de peau. Le lecteur ignore ce qui s'est passé : l'utilisation de l'ellipse narrative permet à l'auteure de surprendre un peu plus son lectorat et de créer du suspense. Vient alors la description de la scène du viol, dont le style mime les paroles de la jeune fille lors de la déposition auprès du gendarme :

ils l'avaient tenue par les mains et l'avaient couchée dans le sable... si, elle avait eu peur mais ils étaient les plus forts... oui chacun à son tour... pendant que l'autre la maintenait à terre... oui il

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁷¹¹ Dominique Jouve, *op. cit.*

⁷¹² Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, p. 111.

regardait le viol... non il ne disait rien elle l'entendait haleter gémir soupirer... ⁷¹³

Les points de suspension, qui correspondent aux questions non retranscrites du gendarme, semblent également mimer la difficulté à mettre des mots sur cette scène d'une violence intolérable. Ici, l'auteure veut à la fois dénoncer ces viols, mais aussi montrer la déchéance des *hombos*, et l'origine de leur chute, de leur dépravation. Elle explique également qu'il s'agit d'une incompréhension entre deux cultures totalement opposées : d'un côté, la femme métropolitaine, à peine vêtue, qui voulait passer un moment sur la plage avec des Polynésiens pour danser et faire la fête ; et de l'autre, des hommes ivres, qui ne sont pas habitués à ce genre de tenues, ni d'attitudes et qui avaient pris cela pour une invitation de la femme. Les *hombos* finiront menottés et prisonniers de la grande île pendant quelques années. La violence verbale est donc une réponse à la violence masculine.

Ainsi, les auteures montrent-elles toute la violence de leur révolte contre les agressions faites aux femmes, ou aux enfants. Elles transgressent la loi du silence et les tabous qui entourent ces questions, et se placent du côté des victimes.

Le combat des femmes :

Déwé Görödé affirme :

« Oui, j'ai ciblé ces femmes, ces portraits de femmes différentes et victimes. Et la force de la femme kanak c'est de ne pas le montrer. Moi, je compare cela à la feuille de tarot : quand il pleut, la pluie glisse sur la feuille de tarot . C'est la même chose pour la souffrance des femmes, elle glisse sur du lisse mais ne les souille pas. C'est une force et je ne sais pas comment elles font. »⁷¹⁴

Alors que les femmes sont décrites comme ayant été violentées, abusées dans leur enfance, et qu'elles n'osent parler, il ne faudrait pas croire pour autant que ces auteures ne les montrent que comme victimes des violences masculines. À plusieurs moments dans les livres, le lecteur retrouve ces femmes, faisant la fête, profitant de chaque instant de la vie, ou s'adonnant au plaisir de l'amour : ces personnages féminins savent se battre, et se montrer courageuses face au malheur. La comparaison avec la feuille de tarot permet d'illustrer la force féminine et la capacité à endurer la souffrance, en n'y laissant rien paraître, d'autant plus que le tarot symbolise la femme dans la culture kanak. Dans la nouvelle *Une Dame dans la nuit*, après le passage du cyclone, les feuilles de tarot sont retournées, mais ont résisté, « fidèles à leur ténacité légendaire⁷¹⁵ », contrairement aux ignames, symboles de la masculinité, qui ont été

⁷¹³ *Ibid.*, p. 112.

⁷¹⁴ Déwé GÖRÖDÉ : « une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles », propos recueillis par Veronica Ntoumos, *op. cit.*, p. 216.

⁷¹⁵ Déwé GÖRÖDÉ, « Une Femme dans la nuit », *L'Agenda*, *op. cit.*, p. 12.

arrachés et qui « ressemblent maintenant à la mauvaise herbe⁷¹⁶ ». L'auteure kanak utilise ainsi dans ses œuvres de nombreuses images qui illustrent la résistance de la femme : dans le poème *Sanglots et cris*, elle est une « liane sauvage et rebelle/ liée aux longues racines pendantes des vieux banians » ou « fine et fière tige » de coleus⁷¹⁷, plante qui symbolise la vie et la fertilité. Dans *Uté Mûrûnú*, la « petite fleur de cocotier » paraît fragile, mais elle résiste à toutes les épreuves de la vie. L'image de la femme est donc loin d'être négative chez nos auteures. Le fait d'être liée à la terre l'assimile à une plante souple, mais résistante, comme le Roseau de La Fontaine, qui ploie sous la force du vent, mais ne rompt pas, contrairement au Chêne, « Celui de qui la tête au ciel était voisine / Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts⁷¹⁸ ». Chez Chantal Spitz, le rapport à la terre est également essentiel chez ces femmes, comme le montre le titre de son dernier roman : *Elles, terre d'enfance*. L'utilisation du pronom personnel au pluriel désigne bien toutes ces femmes, qui ont compté pour l'auteure. Ce pronom est suivi du groupe nominal « terre d'enfance » : le terme « terre » est mis en valeur et avec « enfance » met l'accent sur l'origine de la nature de ces femmes. Elles tirent leur force de ce lien qui les unit à la terre.

La résistance des femmes est une image commune à Déwé Görödé et Chantal Spitz. Pour celle-ci, c'est la dernière à être « debout quand les hommes sont à genoux⁷¹⁹ ». C'est ainsi qu'elle décrit la mère de Hombo, qui est une femme admirable, travaillant comme laveuse de linge du matin au soir, et subissant sans un mot la violence de son mari et de son fils, lorsqu'ils ont trop bu. Malgré cette violence masculine, c'est elle qui soigne les maux des hommes, et qui aide son fils à partir pour la Marine en Métropole. Ehu la rêve alors en « héroïne(...) de feuilleton télévisé », alors qu'elle est et restera simplement « une femme-mère à l'image de toutes les femmes-mères du village⁷²⁰ ». C'est elle qui a économisé pièce par pièce pour acheter des vêtements neufs à ce fils indigne, pour son départ en Métropole, parce qu'elle l'aime malgré tout. Ces femmes courageuses font penser à des blocs « rocaillieux⁷²¹ », qui subissent toutes les tempêtes et restent inébranlables. Pour l'auteure, la femme reste « artisan de la survie familiale », c'est-à-dire celle sans qui la famille ne tiendrait pas debout.

La résistance de ces femmes se manifeste également dans l'image du rocher de la pierre noire, qui est une métaphore récurrente dans l'œuvre de Déwé Görödé, qu'elles parviennent à

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ Déwé GÖRÖDÉ, « Sanglots et cris », *Sous les cendres des conquêtes*, op. cit., p. 13.

⁷¹⁸ Jean de LA FONTAINE, « Le Chêne et le roseau », *Fables*, Livre I, 22.

⁷¹⁹ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 122.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁷²¹ *Ibid.*

contourner. Dans *L'Épave*, le rocher de la pierre noire est présent et représente l'endroit où Léna a été violée pendant son enfance. Il symbolise donc d'abord les souffrances de la femme. Mais, il peut également représenter la coutume, comme dans la nouvelle *Utê Mûrûnû*, où la femme refuse le mariage coutumier qu'on lui impose, et déclare ainsi vouloir « cherche[r] un chemin pour contourner le rocher⁷²² ». *Utê Mûrûnû* comprend que la coutume est le socle de la société kanak, mais en refusant de se marier coutumièrement, elle choisit de s'y opposer. À l'aide de la métaphore du rocher, elle explique qu'il faut trouver un autre chemin entre la tradition et la modernité, incarnée par le choix individuel de la femme. Contourner ce rocher, symbole de la coutume, serait synonyme pour la femme d'une liberté retrouvée. Ainsi, dans ses romans, les femmes n'hésitent pas à revendiquer leurs droits, et prennent la parole de manière courageuse et osée. Cette liberté retrouvée, ces femmes doivent la retrouver en échappant à la domination masculine. S'opposer à la tradition, c'est aussi ce que fait Chantal Spitz lorsqu'elle affirme que son écriture est un acte de pur égoïsme. L'écriture du moi et de la féminité est une forme de résistance, de transgression de la tradition.

Il existe aussi une forte chaîne de solidarité entre elles, une amitié qui peut aller jusqu'à l'homosexualité. Certains lieux peuvent échapper à la domination masculine, où elles se retrouvent pour échanger ou se libérer de leurs souffrances. Dominique Jouve a bien analysé cette solidarité féminine qui se retrouve au cœur des œuvres de Déwé Görödé, notamment dans *Graines de Pin colonnaire*. Elle montre que ces femmes, réunies malgré elles par la maladie à la pension Beautemps-Beaupré, se rencontrent lors de leurs soins médicaux et partagent tout un tas de choses : « confidences, souvenirs, plaisanteries, fous rires et analyses dont les extraits de journaux ou les poèmes se font l'écho ⁷²³ ». Elles retrouvent ainsi au centre de soins la même solidarité qui existait déjà en tribu. De même, dans *L'Épave*, il existe un « paradis des femmes » : « Je t'attendrai ici, au paradis des femmes, quand tu seras fatiguée de la violence des hommes ⁷²⁴ », annonce Éva à Léna. Ce lieu paradisiaque s'oppose à l'enfer, domaine masculin par excellence. L'homosexualité féminine, autre thème du roman, peut être interprétée comme une forme de solidarité et de rébellion par rapport à la domination de l'homme. La relation entre Léna et Éva leur permet à chacune de se vivre pleinement femme, et de se libérer de l'emprise des hommes. L'homosexualité est un sujet tabou dans la coutume kanak, mais le thème apparaît clairement dans le roman, et les nombreuses scènes érotiques confirment l'idée que le plaisir féminin est une forme de libération du corps, et de liberté d'écriture. La jouissance provient de la sensation de transgresser les interdits, les tabous :

⁷²² Déwé GÖRÖDÉ, *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, op. cit., p. 16.

⁷²³ Dominique JOUVE, « Corps meurtris, femmes blessées », op. cit., p. 111.

⁷²⁴ *Ibid.*

Seules, en situation clandestine et hors-la-loi face à l'univers masculin, leur unique marge de manœuvre résidait dans cette intimité raflée à une vie de soumission à ciel ouvert. Ne leur restait donc que la nuit pour s'emparer de ce que leur interdisait le monde de l'homme et du jour⁷²⁵.

La femme est liée à la nuit, au silence, aux interdits, et s'oppose à l'homme, cet être diurne, autoritaire, violent. Les femmes, en se retrouvant la nuit de manière clandestine, transgressent la loi de l'homme, la loi coutumière, et retrouvent un semblant de liberté dans la jouissance. Chez Chantal Spitz, l'homosexualité est également un thème présent, notamment dans l'œuvre *Hombo*. Mais elle concerne deux hommes : Ehu/Yves et son ami, un artiste-peintre. C'est également une forme de liberté retrouvée, et une transgression de l'ordre social.

Ainsi, Chantal Spitz et Déwé Görödé transgressent de nombreux interdits et n'hésitent pas à montrer un visage inhabituel de ces femmes océaniques. Alors qu'il existe encore de nombreux tabous autour de la féminité, ces auteures osent dévoiler la vraie vie de ces femmes, à la fois victimes de la violence masculine, et rebelles contre la société et ses principes. Elles parviennent à rester debout malgré les combats difficiles qu'elles mènent, et semblent finalement porter la famille et la société à elles toutes seules. Chantal Spitz déclare d'ailleurs « qu'elles portent [s]on pays ⁷²⁶ ». Il leur alors trouver les mots pour exprimer leur position transgressive.

3) L'ÉCRITURE TRANSGRESSIVE

a) Une poétique de la complexité.

La narration « feu follet » :

Raylene Ramsay affirme que dans l'œuvre de Déwé Görödé, *L'Épave*, « la narration est aussi, nécessairement, évasive, feu follet ⁷²⁷ ». Qu'entend-elle par « feu follet » ? Le dictionnaire « Le Petit Robert » nous indique que le feu follet est, au sens propre, « une petite flamme due à une exhalation de gaz (hydrogène phosphoré) spontanément inflammable ». Au sens figuré, le même dictionnaire précise que cette expression « se dit d'une personne très vive, rapide, insaisissable ». La narration « feu follet » désignerait donc un ordre du récit insaisissable, où

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁷²⁶ Chantal SPITZ, questionnaire adressé en mars 2014.

⁷²⁷ Raylene RAMSAY, « Figures de l'ogre : possession sexuelle et masochisme dans les littératures d'Océanie et d'ailleurs », *op. cit.*, p. 127.

la lecture se trouverait compliquée par le grand nombre de scènes, contradictoires ou dissonantes. L'ambiguïté du texte provient donc de cette narration « feu follet » et du refus de la linéarité historique et littéraire. Les digressions sont multiples au sein de l'histoire, ce qui peut faire penser à l'expression de Montaigne « par sauts et gambades ⁷²⁸».

« Le lecteur ne sait pas exactement par où commencer, tant le foisonnement de données textuelles est fort⁷²⁹ », fait remarquer Déborah Hess, à propos de la littérature africaine et antillaise. Cette constatation peut fort bien s'appliquer également aux littératures postcoloniales en général.

Dans cette nouvelle manière d'écrire, l'ordre de la narration va subir des modifications importantes et inhabituelles : on s'éloigne de la linéarité historique. Dans ce qui peut apparaître comme un grand « désordre ⁷³⁰» dans ces récits, il semble tout à fait improbable de pouvoir résumer l'histoire de ces livres, où plusieurs intrigues semblent se mêler : « Rien n'est net dans le texte – ni le début, ni la fin, ni le développement d'un ou de plusieurs problèmes entre les deux ⁷³¹». Ainsi, le discours romanesque est fragmenté. Alors que le récit se définit comme « un type d'organisation, donc de cohésion, des énoncés⁷³² », dans ces récits, c'est la fragmentation qui règne. Les histoires sont multiples, et l'on peut avoir l'impression d'une compilation de faits, parfois véritables ou inventés, dans un désordre apparent.

Dans les récits des auteurs océaniens, ils ne se soumettent pas à l'ordre traditionnel du récit. Les auteurs semblent ne se fixer aucune règle, et écrivent comme bon leur semble. Ceci est dû à plusieurs faits : d'une part, il paraît impossible pour le lecteur de résumer l'intrigue principale des romans, car les chapitres se suivent sans cohérence apparente de l'ensemble. Les auteurs mêlent les genres : roman, poésie, théâtre, récits de rêves... Ensuite, on observe des ruptures dans la chronologie narrative. Car la narration principale peut être sans cesse interrompue par d'autres récits de personnages secondaires. Ces nombreuses coupures correspondent à des flash-back, mais sans que le lecteur sache très bien s'il s'agit d'un retour en arrière dans la narration. Enfin, il semble difficile de désigner un héros, avec qui l'histoire arrive. Selon Stéphanie Vigier :

⁷²⁸ « J'aime l'allure poétique, par sauts et gambades (...) Je m'égarer, mais plutôt par licence que par mégarde. Mes idées se suivent, mais parfois c'est de loin, et se regardent, mais d'une vue oblique (...) Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas toujours la matière (...) Mon style et mon esprit vagabondent l'un comme l'autre. Il faut avoir un peu de folie si l'on ne veut pas avoir plus de sottise », Michel de MONTAIGNE, *Essais*, III, 9, éd. Quarto Gallimard 2002, p. 1203.

⁷²⁹ Déborah HESS, *La Poétique de renversement, chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Édouard Glissant*, éd. L'Harmattan, 2006, p. 68.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Dictionnaire des genres et notions littéraires, op. cit.*, p. 581.

Ce qui produit du sens, ce n'est plus l'achèvement d'une trajectoire individuelle et linéaire qu'il s'agit d'interpréter, mais plutôt l'approfondissement et l'exploration d'un espace-temps à la surface duquel gravitent des personnages dont on ne peut comprendre le destin qu'à la lumière des événements, des expériences, des représentations sous-jacents.⁷³³

La polyphonie est telle que le narrateur laisse sa place à d'autres narrateurs, d'autres voix qui se mêlent à la sienne. Ainsi, la fragmentation de la voix narrative est, entre autres, à l'origine de la complexité textuelle.

Chantal Spitz choisit d'écrire un roman à deux voix, celles de Victoria Strausser et de Marie, la servante. Cette polyphonie participe à l'apparent « désordre » du roman, même si la mise en page permet au lecteur de mieux retrouver l'identité de l'énonciateur. « Les deux encres se répondent et se complètent pour raconter l'histoire Victoria Grace tahitienne⁷³⁴ », affirme l'auteure. La voix narrative se transfère entre deux narratrices : l'héroïne principale, Victoria Grace Strausser, dont l'histoire sert de fil conducteur au livre; et Marie, la Tahitienne qui élève Victoria et qui s'occupe de la maison. Les chapitres où Marie devient narratrice sont tous intitulés « 'Aiū », et ce n'est qu'à la page 32 que le lecteur comprend que c'est le nom que Marie a donné à la petite Victoria à sa naissance, qui signifie « bébé »⁷³⁵. Toute la vie de Marie tourne autour d'"Aiū", qu'elle élève comme sa fille, car elle n'a ni mari ni enfants, ce qui explique ce titre récurrent. La relation privilégiée qui existe entre Victoria et sa nourrice apparaît d'autant mieux à travers ce faux dialogue, où chacune parle de l'autre avec tendresse et affection. Autrement dit, la voix qui se découpe en deux fils semble ne faire qu'une, au fur et à mesure que le lecteur comprend l'importance de ces deux encres. Mais d'autres narratrices sont également présentes dans l'œuvre, et cette fois, la mise en page ne permet pas d'identifier cette polyphonie au premier coup d'œil. Par exemple, la tante Vārua, à qui Victoria va rendre visite, raconte à son tour son histoire à la première personne : « J'étais jeune et pleine de vie mon père nous comprimait dans son chagrin de l'avoir perdue comme si joies auraient été blasphèmes⁷³⁶ ». Cette nouvelle voix narrative se confond avec celle de Victoria, puisque rien dans la typographie ni dans la ponctuation, ne permet au lecteur de les distinguer. On attendait l'ouverture de guillemets, qui n'apparaissent pas. Cette histoire occupe six pages du chapitre, et ce n'est qu'à la fin qu'on comprend qu'il s'agissait d'une nouvelle voix narrative, à travers cette courte phrase : « Vārua m'offrait l'histoire familiale en me racontant la sienne⁷³⁷ ». Ce changement imprévisible de point de vue participe à la complexité de l'œuvre, et le lecteur

⁷³³ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 270.

⁷³⁴ Chantal Spitz, questionnaire, mars 2014.

⁷³⁵ Bernard RIGO précise que « c'est l'équivalent étymologique du mot nourrisson (qui mange le lait), mais il reçoit le même usage commun et affectif que le mot bébé ». (Communication personnelle).

⁷³⁶ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, op. cit., p. 110.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 115.

peut avoir du mal à se repérer. L'auteure donne la parole à plusieurs femmes de ce roman, comme si cette fragmentation de voix symbolisait la pluralité de « Elles ». Mais cette voix peut également être masculine, lorsque le père de Victoria, Rudi Strausser, devient narrateur : « Je rends grâce à la vie de ne pas croire en ce dieu de colère de ressentiment qui paraît-il reprend ce qu'il nous a donné, sans explication, sans raison ⁷³⁸ ». Il s'agit en fait des carnets du père, que la fille lit en cachette. Ici, la typographie utilisée indique au lecteur le changement de narrateur (l'ensemble est en italique dans le texte). Dans ces carnets, le registre est pathétique lorsque le père évoque la douleur de l'absence de sa femme décédée. Ce ton semble contaminer toute la fin du livre, qui se clôt sur la mort de la grand-mère maternelle Terautahi. La narration se rompt donc sans cesse dans les œuvres de Chantal Spitz, à travers les changements de points de vue, et de ton, d'un chapitre à l'autre.

De même, chez Déwé Görödé, le lecteur peut être dérouté par des ruptures dans la cohérence de l'histoire. C'est le cas notamment de *Graines de pin colonnaire*, roman où les parties (que Dominique Jouve préfère appeler « chants ») se composent d'éléments divers, comme des poèmes, des lettres, des récits de rêves, des scènes de pièces de théâtre, le tout écrit dans une grande liberté. Ce sont les histoires des femmes de la pension Beautemps-Beaupré, à Sydney, où elles étaient soignées pour leurs cancers, qui sont regroupées dans ce livre. Pour l'auteure, toutes ces voix sont « [l]égères comme une plume », et « propres à se disperser et à pousser là où elles peuvent, telles les graines de pin colonnaire ⁷³⁹ ». L'image de graines éparpillées, légères, illustre bien la démarche de l'auteure : les différentes formes adoptées par le texte reflètent la diversité de caractère de ces femmes, et peut-être aussi, le changement d'humeur, au gré des traitements chimiothérapeutiques qu'elles subissent :

Après la torture
de la mammo
des mamies
après la chute
des cheveux
de la chimio
Tu vas brûler
en douce
dans l'invisible
et incognito
aux rayons X
Ni vu ni connu
Bonjour bonsoir
hello good bye
don't give up. ⁷⁴⁰

Il s'agit d'un poème du journal de Tany, dans lequel elle exprime son état d'esprit, ses

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 291.

⁷³⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de pin colonnaire*, op. cit., p. 11.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

humeurs. Dominique Jouve prend appui sur le titre pour affirmer ceci : «La collecte et l'addition des textes constituent la justification et la matière du livre : il serait fait de « graines » disjointes, prêtes à donner la vie, dans un éclatement non plus traumatisant (...) mais fécondant⁷⁴¹ ». Disperser ces graines, synonymes de vie, d'espoir, de fécondité, permettraient de contrecarrer la maladie, qui, au contraire, les détruit. L'histoire s'en trouve fragmentée, comme le corps de ces femmes qui est amputé par la maladie.

La fragmentation de la structure de l'œuvre :

Les œuvres postcoloniales sont très hétérogènes dans leurs contenus : elles donnent l'impression d'un immense kaléidoscope, tant les sujets sont divers et regroupés au sein d'un même livre. C'est le cas dans le choix de la forme de leurs livres : les *Pensées insolentes et inutiles* de Chantal Spitz, appartenant au genre de l'essai, regroupent des articles que l'auteure a écrit, des réflexions, proches d'un journal intime, des poèmes, des citations.... Tous les sujets peuvent ainsi être abordés pêle-mêle : la politique, la colonisation, la tradition et la modernité, la réception de son œuvre ... De même, Déwé Görödé, dans un livre comme *Par les temps qui courent*, mêle les proverbes, les maximes, les paroles des « vieux » de sa tribu. Selon Dominique Jouve, « la discontinuité » est « la règle de cette écriture lapidaire »⁷⁴².

Un autre aspect de la fragmentation de l'œuvre concerne le récit, qui mélange passé et présent, le fictif et le réel. La structure est faite de maintes ruptures, de retours en arrière, qui ne sont pas toujours perceptibles à la première lecture. Le récit apparaît mimer une histoire fragmentée, bouleversée par la colonisation, et faite d'éléments disparates. Selon Patrick Sultan :

Pour arriver au vif de l'événement, le récit s'arrache à la logique des enchaînements temporels : violence des images, obscurité des métaphores, désarticulation de la syntaxe, redites et ressassements, descriptions hallucinées et fouillées, interminables détours, préambules et approximations, tels sont les moyens stylistiques mis en œuvre pour tenter d'approcher ce sentir, de lui donner corps.⁷⁴³

Ainsi, l'ordre du récit n'est plus linéaire, logique, mais davantage cyclique, comme si certains épisodes hantaient ces écrivains postcoloniaux. Le trauma de la colonisation est tel qu'ils ne le verraient pas comme passé : ils le revivraient à travers l'écriture, en superposant le passé au présent. Par exemple, face à la linéarité du récit telle qu'Aristote l'avait dictée dans sa *Poétique*, Édouard Glissant y oppose une narration déstructurée, qui fait la part belle aux digressions temporelles. Il affirme :

⁷⁴¹ Dominique JOUVE, « Corps meurtris, femmes blessées », *op. cit.*, p. 116.

⁷⁴² Dominique JOUVE, Préface de *Par les temps qui courent*, *op. cit.*

⁷⁴³ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, *op. cit.*, p. 151.

Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le « révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel.(...) C'est ce que j'appelle une vision prophétique du passé.⁷⁴⁴

En d'autres termes, les sauts dans le temps et l'espace sont une façon de re-constituer le passé, dans une vision artistique, voire « prophétique », notamment lorsque le passé anticipe l'avenir. Les ruptures sont nombreuses dans les récits de Déwé Görödé et de Chantal Spitz. Pour cette dernière, elles sont constitutives de tous ses romans, qui ne suivent pas un ordre linéaire. Ainsi, *L'Île des rêves écrasés* commence par l'agonie de Tematua, qui, dans le « Prologue », prononce son dernier discours, « le Chant des *Mā'ohi* », avant de mourir. Le chapitre suivant, intitulé « Tematua » revient ensuite en arrière, puisqu'il retrace l'histoire de ce dernier depuis sa naissance. Dès le début donc, la structure temporelle du livre n'est pas linéaire, d'ordre chronologique. De même, dans le discours du personnage, différentes strates temporelles sont mêlées, puisque Tematua reprend un chant ancien, sacré : celui des ancêtres de l'île « Voix des Pères immortels⁷⁴⁵ », qui lui-même est lié à l'avenir, car il est prophétique : « Lucide prédiction que personne n'a voulu entendre⁷⁴⁶ ». Le passé, le présent et l'avenir semblent donc manifestement réunis dans ces paroles, ce qui illustre bien l'expression de Glissant « vision prophétique du passé ». De même, l'intrigue est fragmentée, grâce à l'emploi de prolepses et d'analepses. Ces digressions enchâssées dans les chapitres semblent mimer l'éclatement de l'espace-temps, en même temps qu'elles plongent le lecteur dans l'errance du héros. Par exemple, dans *Elles, terre d'enfance*, Victoria évoque la mort de son amour de jeunesse, Lex, qui a eu un accident de Vespa. Alors qu'elle refuse d'aller à son enterrement, pour pouvoir l'oublier, le lecteur assiste à une digression par rapport à l'avenir de Victoria :

Je n'ai pas prié pour Lex je ne croyais pas aux prières je ne l'ai pas pleuré je ne l'ai pas enterré je n'ai pas fleuri sa tombe. Pendant vingt ans je n'ai pas su qu'il était près de la tombe de ma famille pendant vingt ans je suis passée devant lui sans savoir qu'il était là pendant vingt ans j'ai modelé ma conscience.⁷⁴⁷

Ces prolepses, qui martèlent toute la fin du chapitre, font faire au lecteur un saut de vingt ans dans la narration. Le dénouement peut alors lui laisser l'impression qu'il est projeté au temps de la narration, soit vingt ans après ces événements. Or, il n'en est rien : on revient au récit de l'adolescence de Victoria dans les chapitres suivants. Ces prolepses sont comme des voyages abrupts dans le temps, qui déstabilisent le lecteur. Les ruptures temporelles semblent évoquer la douleur de la mémoire, qui a enfoui ces souvenirs traumatisants, lancinants, et qui les restitue dans le désordre. L'utilisation d'ellipses narratives se manifeste également lorsque

⁷⁴⁴ Édouard GLISSANT, *Discours Antillais*, op. cit., p. 132.

⁷⁴⁵ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 19.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁴⁷ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance*, roman à deux encres, op. cit., p. 265.

Victoria passe sous silence la mort de sa mère, dans le chapitre intitulé « Vivre sans Elle ». Dès le premier chapitre, le lecteur découvrait la grave maladie de la mère (cancer du sein généralisé) qui l'obligeait à rester clouée au lit, et dans une prolepse, la mort annoncée de celle-ci. Puis, tout le roman revient sur l'enfance de Victoria, et la mort de la mère n'est jamais dite explicitement, mais rappelée au détour de phrases comme « Marie mon père et moi uniques survivants d'un temps enfoui »⁷⁴⁸ ; puis, quelques pages plus loin : « Je ne savais pas que ma mère me manquait / que sa mort m'avait amputée de moi-même »⁷⁴⁹. Cette ellipse, ce silence autour de cet événement tragique soulignent la pudeur de Victoria et l'impossibilité de mettre des mots pour évoquer le décès de sa mère.

Ainsi, ces procédés que sont les ellipses, les sommaires, les prolepses et les analepses dévoilent la complexité de la structure de la narration. Chantal Spitz utilise également le procédé de la scène, lorsque l'instant présent semble se figer pour les personnages, notamment pour les *hombos*, ou pour Marie, la Tahitienne qui élève Victoria Grace. Cette dernière en particulier semble vivre dans un éternel présent. L'ordre chronologique n'est pas respecté dans son discours : l'ensemble fait penser à un journal intime, où les événements consignés montrent une mémoire chaotique, faite de souvenirs de son travail chez les Strausser. Elle évoque ainsi son arrivée là-bas ; elle parle de Victoria, la petite fille dont elle doit s'occuper ; des relations tendues de cette dernière avec sa mère. Un passage retient l'attention du lecteur : celui où elle évoque son arrivée chez les Strausser :

Et puis je demande aussi [à mon Seigneur Jésus] que Rose et son mari soient gentils avec moi. Je l'appelle 'Aiū. Je n'aime pas les noms que Rose a choisis. La petite fille naît comme tous ceux qui ne naissent pas chez eux, à la maternité à Pā'ōfā'i.⁷⁵⁰

Dans cet exemple, le pronom personnel « l' » ne renvoie à aucun antécédent. C'est un déictique qui annonce le groupe nominal « la petite fille », ce qui peut perturber la compréhension de la phrase. De plus, Marie parle au présent dans ce passage, là où on attendait le futur, puisque la petite fille n'est pas née. Ce présent, qui a la valeur du présent d'énonciation, est le temps dominant dans le discours de Marie, comme si celle-ci se préoccupait uniquement du moment actuel. Ses phrases sont faites de juxtaposition de propositions, souvent très courtes, qui restituent une vision du monde fragmentaire. Mais derrière l'apparente bonté et simplicité de cette femme, se cache en fait un regard d'une grande lucidité : dans cette histoire, Marie est le seul personnage capable de surmonter tous les obstacles.

Si la structure temporelle est très fragmentée chez Chantal Spitz, elle ne l'est pas moins chez

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 280.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 287.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 32.

Déwé Görödé. En effet, pour cette dernière, le temps du récit ne peut plus être linéaire, comme pour mimer formellement la complexité du passé colonial. Elle affirme dans son recueil de poèmes *Sous les cendres des conques*, vouloir procéder à une « interprétation poétique de l'histoire⁷⁵¹ ». Ainsi, l'ordre de l'histoire sera soumis à une recomposition, reconstitution souvent chaotique, essentiellement poétique. L'emploi des temps est très libre : présent, passé, futur sont mélangés, ce qui est volontaire chez elle : « Parfois c'est sciemment que j'utilise tel ou tel temps, même si c'est un temps différent dans une même phrase...⁷⁵² ». Elle peut employer dans la même phrase du passé simple et du passé composé : elle mêle les temps du récit et les temps du discours. L'auteure explique que, pour elle, le passé peut se mélanger au présent, imbriqués l'un dans l'autre. Hamid Mokaddem l'a également interrogée sur le problème de traduction qui s'est posé dans le recueil de nouvelles *Uiê Mûrûnû*, notamment dans la concordance des temps. Déwé Görödé répond ceci :

On a travaillé longtemps avec le traducteur australien, Monsieur Peter Brown, sur cette question de concordance des temps. Je lui ai dit qu'à chaque fois, le temps utilisé était un temps délibéré⁷⁵³

Elle prend l'exemple du conditionnel qu'elle refuse, au profit du futur, dans une subordonnée. Ce choix est totalement délibéré, car « dans [s]a conception kanak, le personnage au moment où il pense, il se projette en avant, il y est déjà, c'est-à-dire qu'il n'y a plus cette barrière du temps⁷⁵⁴ ». Autrement dit, le conditionnel, qui exprime un souhait, un désir, ne convient pas pour l'auteure, et elle lui préfère le mode indicatif futur, pour exprimer un fait qui forcément se réalisera pour le personnage. « Il était très fier de lui et il nous le citait en exemple. Il disait qu'il ira loin⁷⁵⁵ », peut-on lire dans *Tâdo, Tâdo, wéé! ou « No more baby »*. L'auteure emploie donc les temps dans une grande liberté. De même, la conception temporelle linéaire, telle qu'on la trouve habituellement dans le roman classique, est inopérante dans ses œuvres. Si certains épisodes semblent se répéter dans l'œuvre, c'est qu'ils dévoilent les cycles de l'existence. Le personnage peut ainsi revivre la même chose que sa mère, sa grand-mère (c'est le cas des homonymes comme Hélène/Léna dans *L'Épave*). « Tout compte fait, c'est un bref passage dans le temps kanak où s'imbriquent le passé, le présent et l'avenir⁷⁵⁶ », affirme l'auteure. En d'autres termes, les temps sont confondus, et des écarts temporels importants peuvent surgir au sein des chapitres. La mort n'y est plus angoissante, comme dans la vision occidentale du temps, c'est ce qu'affirme Déwé Görödé :

⁷⁵¹ Déwé GÖRÖDÉ, *Sous les cendres des conques*, op. cit., p. 7.

⁷⁵² Déwé GÖRÖDÉ, *Entretien*, propos recueillis par Blandine Stephanson, op. Cit., p. 85.

⁷⁵³ Hamid MOKADDEM, *Entretiens avec Déwé Görödé*, in *œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, éd. Expressions 2007, p. 33.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! ou « No more baby »*, op. cit., p. 109.

⁷⁵⁶ *Ibid.*

La fin est là. La mort sera toujours là. J'ajouterai sur la temporalité que dans le titre *Ûtê Mûrûnû*, il y a aussi une signification ; *Ûtê* signifie le noir absolu de la nuit, c'est-à-dire un moment. Il y a aussi un rapport.⁷⁵⁷

L'allusion à ce recueil de nouvelles est importante : le « noir absolu de la nuit », qui désigne métaphoriquement la mort, n'est qu'un « moment » dans le cycle qui fait alterner le jour et la nuit, la vie et la mort. Autrement dit, chez Déwé Görödé, le temps n'est plus linéaire mais cyclique. La fragmentation de la structure de l'œuvre est donc importante, et le lecteur peut être dérouté par l'ordre enchevêtré de la narration.

La poétique de l'éclatement, de la fragmentation, de la discontinuité caractérise les œuvres des deux auteurs, qui peut même aller jusqu'à toucher les personnages.

La fragmentation du sujet :

Le sujet est lui-même l'objet d'attaques, puisqu'il perd son entité et devient multiple. C'est ce que Déborah Hess nomme « la crise identitaire⁷⁵⁸ », dans les œuvres d'Édouard Glissant. Elle constate ceci : « [p]hilosophiquement, cette crise s'oppose à la fixité des catégories⁷⁵⁹ ». Ainsi, plusieurs moyens sont mis en œuvre chez lui pour miner ces catégories du récit, où le thème de l'impermanence est le maître-mot. Tout est remis en question, notamment chez le sujet : « cette attaque vise son unité substantielle en la pluralisant⁷⁶⁰ ». Cette pluralisation concerne le dédoublement des personnages, la multiplicité des narrateurs, ainsi que le manque de distinction entre personnages et narrateurs.

Le sujet dans les œuvres postcoloniales se trouve dans une situation telle que son entité est menacée. Ce sont des personnages dédoublés, les narrateurs sont multiples, et les réactions sont contradictoires. Plusieurs personnages semblent même fusionner, tant ils sont proches : ils se ressemblent étrangement, en même temps qu'ils portent le même nom.

La vérité est plurielle, non pas synthétique. Pour Glissant, la notion d'identité ne servant qu'à renforcer les inégalités du passé, celles de maître et d'esclave, il faut donc la rejeter : « ouvrez au monde le champ de votre identité ». La fragmentation de la structure textuelle réursive évoque la nouvelle identité socioculturelle, multiple et complexe. Cette identité reflète le « tout monde ». ⁷⁶¹

Autrement dit, alors que le sujet est à la recherche de son identité, il découvre en lui une vérité plurielle, et non pas unique. La complexité de la forme choisie reflète celle du sujet :

⁷⁵⁷ Hamid MOKADDEM, *Entretiens avec Déwé Görödé, in œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, éd. Expressions 2007, p. 39.

⁷⁵⁸ Déborah HESS, *La Poétique de renversement, chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Édouard Glissant*, éd. L'Harmattan, 2006, p. 229.

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁷⁶¹ Déborah HESS, *op. cit.*, p. 230.

enchevêtrée, fragmentée, divisée. « Je est un autre », affirmait Arthur Rimbaud en 1871 dans sa *Lettre à Paul Demeny*, et cette affirmation concerne bien les littératures postcoloniales qui pointent du doigt un sujet en souffrance, qui s'interrogent sur la formation de l'identité et qui refusent l'idée d'une stabilité du sujet. Comme l'a analysé Paul Ricoeur, l'« identité narrative » prend une dimension commune, pas seulement individuelle, et conduit idéalement à la cristallisation d'un sujet pluriel au débouché de récits qui entendent illustrer la situation d'un peuple et d'un sexe minorés.

Ainsi, le sujet est mis à mal dans les œuvres de Chantal Spitz et apparaît comme fragmenté. Il est d'abord à la recherche d'un nom, qu'il a perdu : « [c]ette perte de soi leur interdit d'être 'immédiatement' les porteurs de leur nom. Celui-ci ne leur appartient pas en propre et ils ont à le reconquérir ⁷⁶²», affirme Patrick Sultan, qui appelle cela la « nomination erratique ». Hombo est touché par cet état d'instabilité identitaire. Le début *in medias res* commence par une scène de baptême, ce qui montre l'importance de la quête du nom dans le roman. Ce nom de *hombo*, qui est un néologisme, désigne les jeunes gens qui se sont mis au ban de la société. Il vise à isoler un groupe de personnes, les *hombos*, qui refusent de se conformer aux règles communautaires. C'est au départ une insulte lancée par les habitants, qui les méprisent :

Bande de cochons immondes. Saloperie de drogués. Vous vous croyez intéressants. Vous ne méritez pas de vivre. On aurait mieux fait d'enfanter des chiens. Vous n'êtes pas nos enfants. Vous n'êtes pas des êtres humains. Vous êtes des bêtes. ⁷⁶³

Dans ces paroles, l'exclusion des jeunes *hombos* est mise en avant : du fait d'avoir voulu vivre en dehors du cadre de la vie en tribu, ces jeunes Polynésiens sont en retour montrés du doigt et leur propre identité leur est enlevée. Ce ne sont plus que des « bêtes » aux yeux de la population. Hombo a ainsi beaucoup de difficulté à conquérir un nom, à cause de sa naissance, qui est déjà problématique. Du fait qu'« il est entré dans sa vie, sans nom ⁷⁶⁴ », Yves/Ehu/Hombo erre à la recherche d'une identité improbable, voire impossible. Le nom sert à pouvoir trouver sa place dans une lignée, une généalogie, ce qui est primordial dans la culture océanienne, comme le fait remarquer Bernard Rigo :

Le nom [que le sujet polynésien] porte sert moins à le différencier comme être à part, porteur d'un nom propre, qu'à le relier à un groupe, une généalogie, une terre, un marae : il ne distingue pas, il situe, c'est le propre du nom. L'individu ne vaut que par ce lien qui lui donne titre et prérogatives. (...) Assurément, le nom n'est pas une étiquette arbitraire posée pour distinguer une identité, il est une identité vivante générée par le réseau qui tombe (topa) sur un sujet... ⁷⁶⁵

⁷⁶² Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁶³ Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, p. 169.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁶⁵ Bernard RIGO, *Altérité polynésienne, ou les métamorphoses de l'espace-temps*, CNRS éd., Paris, 2004, p. 103.

Le prénom que le père Maurai lui attribue est *Yves*, prénom français, ce qui est très éloigné du prénom imposé par les ancêtres : *Vehiata*. Ce dernier paraît d'ailleurs plus riche, plus sonore comparé à *Yves*, dont l'étymologie celte, *Yv*, renvoie à un arbre, un *if*, comme « les petits ifs des cimetières », chantés par Verlaine. Ce prénom pourrait donc symboliser d'emblée une identité maudite, tragique du personnage. De plus, Dominique Jouve y voit le symbole en quelque sorte de la douleur du peuple colonisé « car ce patron de la Bretagne était révérend par bon nombre de marins qui ont implanté leur foi dans l'empire colonial français »⁷⁶⁶. Ce petit monosyllabe, qui équivaut à l'anonymat, contraste avec le nom que son grand-père Mahine, qui refuse de l'appeler *Yves*, lui donne : *Ehu*, « du nom de cette couleur particulière qui depuis toujours et sans qu'on sache pourquoi dore certains êtres et pare leur chevelure de fils de soleil ⁷⁶⁷ ». Cette antithèse entre un prénom obscur, étranger et un autre rayonnant, marque le sujet, et le vide de sa substance. Maurai semble ne pas prendre conscience de l'erreur monumentale qu'il vient de commettre : « le père ne se rend pas compte, d'ailleurs, qu'il attribue une puissance magique à une suite de consonnes et de voyelles, un simple prénom »⁷⁶⁸. *Ehu* est condamné à la quête du nom perdu et le cheminement sera long avant que les hombos puissent recevoir un semblant de reconnaissance par les habitants. Ce n'est que lorsqu'ils vont se construire un *fare*, une habitation commune, qu'ils vont recevoir l'aide de la communauté, et être enfin acceptés. Les gestes ancestraux retrouvés leur permettent de reconquérir l'identité perdue, la mémoire étouffée, pour ces êtres en souffrance.

Dans les œuvres de Déwé Görödé, le sujet est également mis à mal, notamment par un mélange très surprenant d'éléments contradictoires, qui lui sont inhérents. Raylene Ramsay parle de « dissonance cognitive⁷⁶⁹ » pour préciser en quoi la compréhension des personnages de Déwé Görödé, et notamment ceux de *L'Épave*, est compliquée. Le lecteur peut être confronté à des informations parfois dissonantes, ou incompatibles, et la personnalité du sujet apparaît comme très versatile. Raylene Ramsay prend l'exemple de la présence inattendue et dérangeante du sadomasochisme dans *L'Épave*. Dans cette œuvre, les scènes de violence sexuelle sont paradoxalement synonymes de jouissance pour ces femmes, ce qui peut surprendre le lecteur. Une femme peut ainsi être abusée par un homme, mais y trouver finalement du plaisir. Dans *L'Épave*, Léna avoue à Éva aimer le rapport maître-esclave qui la relie au vieux pêcheur :

Et j'aimais ça. J'y trouvais mon plaisir. Et lui, encore plus, toujours plus de jouissance à me vendre

⁷⁶⁶ Dominique JOUVE, « Ségalen au miroir des Autres », *op. cit.*, p. 70.

⁷⁶⁷ Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁶⁸ Dominique JOUVE, *op. cit.*

⁷⁶⁹ Raylene RAMSAY, *op. cit.*

et à me prostituer à tout le monde pour mieux s'assurer de son pouvoir sur moi.⁷⁷⁰

Ce rapport sadomasochiste qui l'unit au vieux Tom trouve sa source dans l'enfance, puisque Léna a déjà été abusée par son oncle sur la pierre noire. Elle explique à son amie que la douleur est liée au plaisir, de manière irréprouvable. Donc l'emprise de l'homme sur la femme est complète, alors que la violence et la jouissance vont de pair pour ces femmes. Mais un autre passage laisse le lecteur encore plus perplexe : celui où la vieille Léna se fait insulter par le vieux pêcheur, qui ensuite abuse d'elle dans une scène d'une grande violence. L'homme part ensuite « se purifier » après ces ébats dans l'eau claire qui émerge du sable, et rejoindre les vieux du clan. On s'attend à ce que la femme soit choquée par ces propos et ce rapport sexuel humiliant, mais il n'en est rien : elle va également à la source ensablée en « chantonnant un air local », et « en souriant à l'évocation de leur premier rendez-vous ⁷⁷¹ ». Le ton enjoué de la fin de ce passage contraste avec le début de cette scène très violente. Cela peut amener le lecteur à penser que cette femme est folle ou véritablement envoûtée par cet homme. Les informations sont dissonantes, et les ruptures de ton très fréquentes dans ce roman. Pour Raylene Ramsay, cela n'a rien de contradictoire, et les textes océaniques associent des tropes parfois opposés :

Mana (force vitale personnelle et présence, mais pour le bien ou la mal) ; possession sexuelle jouisseuse ou douloureuse ; sorcellerie et pouvoirs ; (hyper)masculinité et cannibalisme ; sadomasochisme et revanche sauvage, le tout souvent lié par des métaphores affectives – d'éruptions volcaniques, de sang et de sève, de chair déchirée ou apaisée, de peur et de ravissement.⁷⁷²

De même, l'antithèse douleur-plaisir est présente dans une autre œuvre de Déwé Görödé : *Graines de pin colonnaire*, comme si cela allait de pair. Le journal de Tany évoque un « lutin » auquel elle s'adresse, et qui renvoie au jeune séducteur qui l'a abandonnée. On peut là encore remarquer que la femme reste sous l'emprise de cet homme, puisque, malgré le fait qu'il lui a menti, qu'il l'a laissée, elle et son enfant, elle continue d'être attirée par lui, dans une relation encore une fois d'esclave soumise à l'homme. C'est la constatation que fait également Dominique Jouve :

N'y a-t-il pas là la trace d'un certain masochisme ? Pourquoi rester attachée, si longtemps après les relations amoureuses, à un personnage qui a menti, trahi, abandonné femme et enfant ? Faut-il y voir un acte en direction des hommes, pour qu'ils changent de comportement, deviennent davantage responsables de leurs actes ? ⁷⁷³

L'homme domine bien physiquement et psychologiquement la femme, qui se soumet à lui, dans une position ambiguë de rejet/ désir de cette violence. La présence d'éléments

⁷⁷⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 113.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 122.

⁷⁷³ Dominique JOUVE, op. cit., p. 117.

contradictoires, ou opposés peut laisser le lecteur perplexe, dans cette idée de déstructuration du sujet.

L'entité des personnages apparaît donc comme fêlée dans les œuvres de Chantal Spitz et Déwé Görödé : alors que pour la première, ses personnages essaient de recomposer les fragments de leur identité, pour la suivante, un ensemble d'éléments contradictoires les caractérise, et la présence du sadomasochisme semble l'incarner.

b) L' « interlangue » ou la création d'une autre langue.

L'hétérolinguisme :

Les personnages sont tellement traumatisés, qu'ils en ont perdu leur langue : on leur a bloqué l'accès à la parole. La situation de bilinguisme dans laquelle ils sont est très mal vécue, et ils se retrouvent « interloqués », comme affirme Patrick Sultan : « [u]n profond sentiment de perte langagière habite les personnages majeurs de ces romans qui, malgré la diversité de leur histoire postcoloniale, semblent tous 'interloqués' ⁷⁷⁴ ». En même temps que leur moi est brisé, la parole est également hésitante, inquiète, « étranglée » ⁷⁷⁵.

L'écrivain francophone va re-penser la langue choisie. Ainsi, le langage des écrivains postcoloniaux est très riche : il intègre de nombreux mots de la langue d'origine, dans un bilinguisme se rapprochant d'une esthétique baroque. Cependant, ces mots étrangers pour le lecteur français ne sont la plupart du temps pas traduits, ce qui peut donner l'impression d'une difficulté nouvelle dans la lecture. L'absence de traduction vise à manifester la différence linguistique, la rencontre entre cultures dominante, et dominée. Selon Déborah Hess, ce bilinguisme n'est pas le signe d'une bonne communion entre les deux cultures, mais au contraire cela « vient créer l'illusion d'un univers équilibré entre l'Europe⁷⁷⁶ » et le pays d'origine de l'auteur. Autrement dit, le caractère hybride du texte dévoile une tension entre deux langues, plutôt qu'un équilibre apparent, illusoire. Le mélange des deux langues n'est donc pas synonyme d'égalité entre elles, mais davantage d'une sorte de partage inégal du monde. Le récit apparaît encore plus hétéroclite, fragmenté, comme si tout volait en éclats.

Édouard Glissant a décrit cette sensation de vertige que peut ressentir l'écrivain confronté à

⁷⁷⁴ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁷⁷⁶ Déborah HESS, *La Poétique de renversement*, *op. cit.*, p. 69.

cette altercation de mondes :

Alors encore vous entendez ces langages du monde qui se rencontrent sur la vague, le mont, toutes ces langues qui fracassent l'une dans l'autre comme des crêtes de vagues en furie, et vous entreprenez, tout un chacun applaudit, de bondir d'une langue dans l'autre, ça fait de grosses dérivades d'imprévus...⁷⁷⁷

Dans cette citation, le verbe « bondir » exprime cette action rapide, spontanée, surprenante d'un auteur qui passe d'une langue à l'autre, brusquement. Il souligne ici que ce passage d'une langue à l'autre ressemble à une mer en furie, où tout devient chaos. Les connotations de violence présentes dans cette citation traduisent bien ce choc des mots. L'écrivain, en transgressant l'écriture monolingue, bouleverse l'ordre traditionnel et crée un désordre linguistique, où la langue française est truffée de mots venant de la langue vernaculaire.

Dans son livre, *Poétique de la Relation*, Édouard Glissant a remis en question le monolingue, et a passé en revue les valeurs rattachées traditionnellement à la francophonie. Selon lui :

La francophonie ne serait pas tant ce qu'elle avouerait être, un rassemblement solidaire de convergences culturelles, qu'une sorte de prophylaxie générale contre des déculturations et des diffractions estimées regrettables.⁷⁷⁸

Il vise ici le discours de certains défenseurs de la langue française, qui voient cette langue comme un moyen de contrer la propagation de maladies (« prophylaxie »), de menaces venant des autres langues. Le français est porteur de valeurs, que Glissant énumère : la quête d'une dignité humaine, d'une entité pleine ; une vocation littéraire à la clarté, à la rationalité ; l'affirmation de l'appartenance à une unicité. Or Glissant refuse cette apparente simplicité du monolingue, et lui préfère le multilingue, qui apparaît alors comme une forme de résistance à l'homogénéité : « qu'est-ce que cette multiplicité ? Le renoncement implicite à l'orgueilleux à-part monolingue, la tentation d'une participation à l'emmêlement mondial⁷⁷⁹ ». Ces réflexions semblent s'appliquer aux littératures francophones : l'unicité attaquée, et l'œuvre fragmentée ; l'apparent désordre de ces livres qui vient ébranler l'idée de rationalité ; enfin, la multiplicité présente partout : dans les sujets, dans la forme, dans la langue. Par conséquent, le refus du monolingue français symbolise une forme de résistance à l'unicité, à la rationalité, et la simplicité, pour faire valoir davantage une forme de créolisation du monde, le « Tout-Monde » d'Édouard Glissant. Pour lui, il n'existe pas une mais des langues françaises. L'œuvre de l'écrivain s'en trouve éclaboussée, et entre dans une solidarité avec les autres langues mondiales, dans un mouvement non plus centripète mais centrifuge. Le bilinguisme ou multilinguisme poétique est une façon de rompre avec l'hégémonie d'une seule

⁷⁷⁷ Édouard GLISSANT, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1995, p. 20.

⁷⁷⁸ Édouard GLISSANT, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 127.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 133.

langue, et de se placer dans un concert de langues, ce que Glissant nomme la « symphonie des langues » :

La symphonie des langues serait plus belle à vivre que la réduction à un monolinguisme universel, neutre et standardisé. Soyons-en sûrs, la lingua franca (langue française humaniste, sabir anglo-américain ou code esperanto) est toujours apoétique.⁷⁸⁰

La quête d'une harmonie poétique se trouve donc dans le multilinguisme. C'est aussi l'avis des auteurs de *l'Éloge de la Créolité*, qui évoquent « la problématique de l'interlangue, appelée plus savamment 'interlecte' », et qui plaident pour un « éventail linguistique », en appelant à la « transgression (...) de la ligne de partage des eaux »⁷⁸¹.

Déwé Görödé n'hésite pas à truffer le français de mots *paicî*, mis en italique dans le texte, et non traduits. Ces mots peuvent être le nom de plantes (comme le *kava*), des toponymes (*Iaai*, le nom de l'île d'Ouvéa en langue *iaai*), des structures de parenté (*ao* ou *ba*, le grand-père). L'éditeur peut rajouter un glossaire à la fin du livre, auquel le lecteur se réfère si besoin, mais dans le texte, l'auteure les introduit en langue *paicî*, comme dans cet extrait, qui concerne une scène de coutume :

Un *caa*, père de Tiapi dans le réseau de parenté qui s'adresse à lui par le terme de *ao*, grand-père, se détache de quelques pas du groupe des arrivants en sortant de sa musette un premier tissu enroulé pour présenter le *urè pârâ*. Il fait ainsi le geste coutumier du bout du voyage⁷⁸².

L'auteure guide le lecteur en lui indiquant le sens approximatif de ces mots (*caa*, père ; *ao*, grand-père ; *urè pârâ*, geste coutumier). L'introduction de ces termes venant de la langue vernaculaire permet de mieux plonger le lecteur dans cette scène de coutume au registre didactique, et l'on perçoit la difficulté de l'auteure à traduire ces mots (notamment le *urè pârâ*, dont le sens n'apparaît qu'à la phrase suivante). L'interlangue se manifeste dans l'utilisation de mots *paicî* au sein même de la langue française. Outre le fait que ces mots viennent naturellement à l'esprit de l'auteure, ils lui permettent d'exprimer toutes les émotions, tous les sentiments qu'elle ne parviendrait pas à traduire en français. C'est le cas, lorsqu'elle évoque le cancer, cette maladie qui est un thème lancinant chez Déwé Görödé :

Le cancer, maladie lourde de conséquences, ne laisse derrière lui souvent que mort et désolation, *mââgé mâ tînâ*. *Mââgé côô*, mal à voir, et qu'on a du mal à voir, dans tous les sens de l'expression. Mal à considérer comme une punition, mal à voir comme une condamnation, est aussi l'une de ses significations⁷⁸³.

La traduction de cette expression pose problème à l'auteure, qui tente de la donner à travers plusieurs définitions : « mal à voir » ; « mal à considérer », expressions qui passent d'ailleurs assez mal en français. Traduire la souffrance est un obstacle pour l'auteure, qui ne parvient pas

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁸¹ Jean BARNABÉ, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAnt, *Éloge de la Créolité*, éd. Gallimard 1989, p. 48.

⁷⁸² Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 249.

à le faire en langue française. Toutefois, le lecteur comprend bien la difficulté de la traduction, qui va de pair avec les connotations de souffrance du cancer.

De même, Chantal Spitz essaie de trouver une façon d'écrire qui puisse retranscrire ses idées, ses sentiments, dans une interlangue qui lui est propre. Pour Sylvie André, il s'agit d' « un bilinguisme parfaitement maîtrisé »⁷⁸⁴, car Chantal Spitz n'hésite pas à mettre en parallèle des textes bilingues. C'est le cas pour son premier roman *L'Île des rêves écrasés*, où le mythe de la création du monde est en *reo mā'ohi*, et le texte biblique correspondant en français. De même, dans *Hombo*, une scène d'injures prononcées par les *hombos* ivres donne lieu à la transcription en *reo mā'ohi* des propos adressés à la population : « *Ure hore mā. Tē mana'o ra paha 'outou ia 'outou e ta'ata fa'ahiahia (...)./ Branleurs. Vous vous prenez pour des gens bien...* »⁷⁸⁵. La traduction est donnée immédiatement. Ce bilinguisme donne à entendre les sonorités du *reo mā'ohi*, et montre que c'est la langue naturelle du peuple, une langue bien vivante. Ce procédé se radicalise lorsque l'auteure emploie des mots en *reo mā'ohi* non traduits. Le bilinguisme semble de plus en plus prononcé au fur et à mesure de sa production littéraire : ses deux derniers romans, *Hombo* et *Elles, terre d'enfance*, ne contiennent pas de lexique à la fin, contrairement au premier livre. Les termes en *reo tahiti* sont sans traduction et avec la même typographie, comme pour montrer l'égalité des deux langues :

l'odeur claire du fāfā l'odeur foncée des fē'ī l'odeur pâle des bananes l'odeur opaque du coprah
l'odeur ocre des tubercules l'odeur irisée du poisson
ces odeurs qu'elle supportait difficilement.⁷⁸⁶

Ce sont ici des noms de plantes, de fruits qui ne sont pas traduits, parce qu'ils sont propres à la Polynésie, et qu'il n'existe pas de mots français pour les dire (par exemple, *fē'ī* désigne une variété de bananes). La signification se fait ici par le contexte, et la traduction peut être facilement devinée. Le lecteur peut ainsi se plonger dans les odeurs particulières émanant de ces fleurs, et qui évoquent parfaitement un décor polynésien. La musique des mots, aux sonorités chantantes, accompagne les odeurs suggérées par les fleurs, dans une grande harmonie. Mais les passages en tahitien non traduits peuvent s'étendre sur plusieurs lignes, comme dans *Hombo*, où le discours d'accueil de Toerauroa occupe vingt-six vers : « *Te aroha 'e te hau morohi 'ore i mua ia tāua* »⁷⁸⁷. Cela pourrait gêner la compréhension du texte, notamment lorsque ces passages sont étendus. Dans cet exemple, le choix de garder les paroles en langue vernaculaire se justifie amplement car Toerauroa « est dans un espace

⁷⁸⁴ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique sud : penser la continuité*, op. cit., p. 237.

⁷⁸⁵ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 82.

⁷⁸⁶ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance*, roman à deux encres, op. cit., p. 146.

⁷⁸⁷ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 34.

différent »⁷⁸⁸ : ce vieil homme est l'oncle de Teraimateata, et vit dans une maison isolée « vestige d'un monde disparu », mais aussi « promesse d'un monde à naître »⁷⁸⁹. S'il incarne les valeurs du passé, liées à la parole d'origine, il représente aussi l'avenir du peuple ; sa résistance à la langue de l'étranger en fait un modèle.

L' « interlangue » :

« À la différence de la traduction, il ne s'agit pas d'aller d'une langue à l'autre dans deux textes différents, mais de proposer une fusion des deux langues au sein de la même œuvre », déclare Jean-Marc Moura. Autrement dit, le bilinguisme n'est pas la transposition directe de tournures de langue vernaculaire en français, mais il est le signe que certaines réalités ne sont pas traduisibles. Il faut nourrir la langue française par l'apport de mots étrangers, reflets d'une autre culture⁷⁹⁰. « Le style est alors invention et non pas retranscription, soit de la langue vernaculaire, soit du français réellement parlé en Afrique ou en Nouvelle-Calédonie »⁷⁹¹, affirme Sylvie André : l'écrivain qui souhaite faire surgir une autre réalité littéraire ne peut le faire qu'en inventant un nouveau style, une nouvelle façon de parler. L'auteur francophone est un « *porteur de langue* dont la création maintient la tension entre deux (ou plus) idiomes et parfois même, (...) rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre »⁷⁹², confirme Jean-Marc Moura. Il lui faut donc trouver une langue, qui lui permette de s'exprimer et de s'affirmer, entre deux cultures, deux langues, dans cet « entre-deux ». Cette langue, certains la nomment « l'inter-langue » (J-M. Moura), « bi-langue » (selon A. Khatibi), ou « troisième code/third code » (C. Zabus). En d'autres termes, l'écrivain est au centre d'une interaction culturelle, d'un multilinguisme, et il lui faut trouver un espace bien à lui, un nouveau médium littéraire, une interlangue.

Cette reconquête de la langue s'accompagne d'une reconquête de soi : l'écriture va permettre à l'écrivain postcolonial de surmonter le trauma colonial et de s'affirmer en tant qu'individu et non plus en tant qu'être en carence. Cette réappropriation de soi passe par le refus de certaines normes, qui se traduisent dans l'écriture par le rejet de la grammaire traditionnelle. Selon Patrick Sultan, les stratégies langagières inventées par les auteurs postcoloniaux pour exprimer leur singularité peuvent se diviser en deux : d'une part, ce qu'il nomme « la greffe » et d'autre

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁹⁰ Cela peut d'ailleurs rappeler le travail des écrivains de la Pléiade, qui souhaitaient enrichir le français de mots nouveaux, avec la création de néologismes.

⁷⁹¹ Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 238.

⁷⁹² Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 90.

part, le « repiquage »⁷⁹³. La « greffe », qui concerne l'insertion de mots étrangers au français traduits ou non, renvoie au bilinguisme ; le « repiquage » signifie l'utilisation de tournures agrammaticales, de néologismes pour « revigorer la langue organique en la fertilisant, en la faisant fructifier pour qu'elle puisse 'rendre' davantage »⁷⁹⁴. La langue française est travaillée en fonction de schèmes culturels différents, qui s'éloignent des normes occidentales. La transgression apparaît comme la condition nécessaire pour construire un autre langage, reflet d'une autre façon de penser. Il faut travailler le corps du texte, afin de le forcer à dire les mots/maux, mais en réutilisant les formes littéraires héritées de l'Europe. La langue française, qui est par ailleurs maîtrisée par ces auteurs, ne suffit pas telle qu'elle est pour rendre compte de l'originalité d'une pensée. C'est du moins ce que pense Chantal Spitz quand elle l'affirme :

La forme de mon écriture ne correspond pas aux normes académiques *non parce que je suis dans la transgression* mais parce que les normes ne peuvent contenir ni convenir à ce qui fait écriture en moi. Il y a une constante inadéquation entre ce que je veux dire et les mots ou les formes à ma disposition pour le dire. Il me faut alors créer quelque chose qui puisse donner présence à ce qui se bouscule dans mon esprit ⁷⁹⁵.

Ainsi, elle parle d'« inadéquation » entre ce qu'elle veut dire, et les mots français dont elle dispose. Elle se voit forcée de trouver une langue qui puisse traduire ses idées. Son écriture transgresse les normes prescriptives, mais elle refuse pour autant de parler de transgression, tout comme Déwé Görödé qui affirme: « Ce que j'écris jusqu'à maintenant, à part la versification libre, je n'ai pas transgressé les règles. J'essaie de m'arranger avec les règles de la langue⁷⁹⁶ ». Autrement dit, elles remettent en question les normes et déplacent les frontières, parce que la langue française académique ne peut lui permettre d'exprimer toutes ses idées. Elles cherchent une autre manière d'écrire, mais refusent l'idée de départ de vouloir transgresser les règles : c'est davantage une conséquence qu'un point de départ de leur écriture. Le « repiquage » textuel que pratiquent les auteurs se caractérise par le « remaniement », procédé proche de « l'aliénation »⁷⁹⁷. Le « remaniement » désigne le lexique qui est « remanié » : Chantal Zabus, qui a étudié cela dans le roman africain francophone, parle de « relexification »⁷⁹⁸ de la langue française. Il peut s'agir de néologismes, mais également « de toutes sortes de combinaisons syntaxiques inouïes ou de solécismes qui plient la langue organique et la font sonner étrangement »⁷⁹⁹. En d'autres termes, la langue française est

⁷⁹³ Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, op. cit., p. 177.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ Questionnaire adressé en mars 2014. (Je souligne).

⁷⁹⁶ Déwé GÖRÖDÉ, entretiens, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, Hamid Mokaddem, op. cit., p. 35. (Je souligne).

⁷⁹⁷ Patrick SULTAN, op. cit., p. 184.

⁷⁹⁸ Chantal ZABUS, *The African Palimpsest : Indigenisation of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1991.

⁷⁹⁹ *Ibid.*

recomposée, remaniée, et donne l'impression d'une « relexification ». L'interlangue n'est donc pas seulement composée de phrases correctes, reflets de la bonne maîtrise de la langue française, mais aussi de tournures repensées, voire incorrectes ou proches de l'agrammaticalité : l'auteur se forge ses propres règles, et prend des libertés avec la langue-cible. La relexification ou le remaniement restent cependant subjectifs, et il serait impossible de généraliser les particularités de cette interlangue, propre à chaque auteur.

Ainsi, Chantal Spitz utilise de nombreux néologismes comme « parlures » ; « s'accalmir », ou « menterie », dans son dernier roman : ces néologismes surprenants témoignent d'une création lexicale constante. Son style se caractérise par une ponctuation rare et des accumulations de termes quasi synonymes : « mes intelligences suffoquent titubent basculent dans un néant brutal glacial fatal »⁸⁰⁰. Dans cet exemple, Victoria Grace évoque la mort de son ami Lex, et les mots semblent se bousculer dans son esprit. Le procédé de l'accumulation, très fréquemment utilisé, permet de créer un rythme rapide, et donne l'impression d'une écriture fulgurante, d'un souffle abrégé. L'amplitude de ces phrases peut même aller jusqu'à l'agrammaticalité, à travers les libertés prises avec la syntaxe. Les constructions grammaticales peuvent paraître incorrectes, notamment dans l'emploi de verbes avec un sens factitif, même si ce dernier est inusité :

je bâillonnais mes perplexités mes réticences mes peurs les pétrissais en boules chétives les
confinais dans un minuscule repli de mes entrailles les drapais de transparences les lestais de
silences pour ne pas heurter les yeux de ma mère qui crépitaient sa contrition comme si j'étais sa
plus grande faute et qu'elle demandait pardon pour mon existence
des yeux qui parlaient toute sa pitié pour moi⁸⁰¹.

Dans cet exemple, les verbes sont employés dans un sens factitif : « je bâillonnais mes perplexités » ou bien « des yeux qui parlaient toute sa pitié pour moi ». De même, « crépiter » est un verbe intransitif, employé ici comme un transitif direct ; et « parler » est un verbe transitif indirect, devenu transitif direct. On comprend alors pourquoi la langue semble « sonner étrangement » : l'ensemble donne l'impression d'un texte écrit dans une langue nouvelle, qu'on aurait pliée d'une autre façon. Le style, très original et imagé, met l'accent sur l'aspect poétique du français. Chaque expression devient en quelque sorte métaphore, reflet imagé des sentiments de Victoria Grace, qui exprime l'intériorisation de ses sentiments, par peur de la réaction de sa mère. L'écriture donne la sensation d'être impulsive, comme si l'urgence de dire les choses entraînait une simplification des constructions grammaticales.

Chez Déwé Görödé, son style se caractérise par un rythme narratif singulier, non en raison

⁸⁰⁰ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance*, op. cit., p. 260.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 235.

d'une subordination complexe, mais du procédé de l'accumulation. Les phrases sont amples, touffues, et vont parfois jusqu'à l'agrammaticalité dans la construction syntaxique :

Le métayer expliqua comment il avait appris à lire, à écrire et à compter avec les missionnaires avant de pouvoir vraiment pratiquer le français à la caserne, sur les fronts européens avec le Bataillon du Pacifique, et aussi un peu de leur langue avec les soldats américains ⁸⁰².

Dans cet exemple, la dernière partie de la phrase semble incorrecte du point de vue grammatical : « un peu de leur langue », qui est complément d'objet, est beaucoup trop éloigné du verbe dont il dépend, et qui lui-même reste incertain (est-ce « parler », ou « lire » ou « écrire »?). L'accumulation de propositions est courante chez l'auteure kanak, et peut rendre le sens du texte plus incertain. Ici, les libertés prises avec la syntaxe semblent mimer la difficulté de ce métayer à apprendre le français, et l'américain. La juxtaposition est souvent employée par Déwé Görödé, et donne au récit un rythme étrange, comme une parole, qui s'amplifierait au fur et à mesure de la narration :

La grogne est organisée par une intersyndicale contre la vie chère, le blocage des aéroports locaux par les usagers des avions de la compagnie aérienne domestique et la grève hors syndicat de ses salariés pour préserver leurs passe-droits, telle la gratuité du billet pour eux et leur famille, chez nous toujours élargie.⁸⁰³

La première proposition est suivie d'une seconde, puis d'une troisième coordonnée, et toutes dépendent au niveau du sens du verbe « organiser » ; mais là encore, la construction syntaxique est incorrecte, puisque ces compléments ne peuvent grammaticalement se reporter à ce verbe, qui s'accorde uniquement avec le sujet « la grogne ». Elles sont donc nominales, et l'ensemble sonne étrangement, comme si la langue française était pliée selon la volonté de l'auteure. Le désir de continuité marque donc son écriture, ce qui l'amène à utiliser des phrases longues, comme si le souffle ne devait jamais être interrompu.

Bernard Gasser a étudié le langage poétique de l'auteure dans son article *Puissance de suggestion des trois « Nuits » de Déwé Görödé*, et s'est étonné de « l'absence totale de déterminants indéfinis »⁸⁰⁴ dans les poèmes les plus courts de ces trois *Nuits*. Il y voit la traduction de la désignation locale de la langue maternelle. De même, dans les phrases nominales juxtaposées, il a remarqué l'absence d'article devant les groupes nominaux, ce qu'il interprète comme la volonté de montrer « la vision d'images précises » et la « généralité »⁸⁰⁵ :

Nuits floues
Noir tabou
Vol dans le sommeil
Dieu rouge qui se lève

⁸⁰² Déwé GÖRÖDÉ, *L'Agenda*, op. cit., p. 90.

⁸⁰³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 339.

⁸⁰⁴ Bernard GASSER, « Puissance de suggestion des trois *Nuits* de Déwé Görödé », in *Écrire à la croisée des îles, des langues*, C.O.R.A.I.L., éd. L'Harmattan, 1998, p. 154.

⁸⁰⁵ *Ibid.*

Morts
Feu et sagaie
Dans les nuits floues ⁸⁰⁶

La poétesse met en avant le déferlement d'images, issues de ces « nuits floues ». Ce style composite serait une allusion à la culture kanak, dans une écriture qu'il dit « métisse ». Le lecteur peut être dérouté par l'utilisation surprenante des déterminants définis ou démonstratifs dans ces poèmes :

Dans tous les cas, le jeu sur la détermination met en valeur le référent interne à la culture de l'auteur, ce qui donne au lecteur européen l'impression très réelle et très logique qu'il ne comprend pas tout.⁸⁰⁷

Ce style original peut entraîner une difficulté pour le lecteur, dans ce jeu sur le rythme, donnant l'impression d'un souffle abrégé, et cette recherche d'images étonnantes.

Les interlangues de Chantal Spitz et de Déwé Görödé montrent donc bien un usage surprenant du français, où l'on s'éloigne du « style instituteur », pour laisser entendre une nouvelle langue.

Les mots « jetés au dehors »⁸⁰⁸:

Le multilinguisme ou l'hétérolinguisme présent dans les œuvres des auteurs postcoloniaux prouve, selon Jean-Marc Moura, que l'écrivain prend des distances avec la langue-norme (le français) et qu'il souhaite vaincre par l'écriture le « complexe stéréotypique ». Cependant, ces écrivains qui subvertissent les codes, les normes et les formes liées à la langue française sont dans une position ambiguë, de rejet-fascination de la langue-norme:

Il s'agit d'une soumission transgressive aux genres anciens (...). L'auteur postcolonial joue des instances de légitimation que sont les genres et les formes européens pour parvenir à exprimer son originalité.⁸⁰⁹

Autrement dit, alors qu'il souhaite éviter l'impasse esthétique qui consisterait à reproduire les modèles anciens, ou les modèles d'écriture des récits exotiques produits par l'imaginaire colonial, l'écrivain doit trouver son chemin, lequel n'a jamais été tracé. Cette situation diglossique ou biculturelle le mène donc à se positionner dans une incertitude, identitaire ou esthétique.

Selon Patrick Sultan, cela entraîne une tension entre la langue du colonisateur et celle de l'ex-colonisé :

S'il y a tension, c'est aussi en raison de la difficulté de trouver son propre langage, à colmater la fracture qui s'est opérée, lors de la colonisation, dans son pouvoir d'expression de soi. Le drame

⁸⁰⁶ Déwé GÖRÖDÉ, « Nuits taboues », *Sous les Cendres des Conques*, op. cit.

⁸⁰⁷ Bernard GASSER, op. cit., p. 155.

⁸⁰⁸ L'expression est de Marguerite Duras, citée par Raylene Ramsay, in « L'Hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé », *Littérature d'émergence et mondialisation*, op. cit., p. 148.

⁸⁰⁹ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 79.

postcolonial ne vient pas d'un choix délicat entre deux langues mais résulte d'abord d'une situation qui bloque, condamne, gêne ou empêche l'accès à la parole.⁸¹⁰

L'écrivain va devoir trouver une façon de surmonter cette tension, perceptible dans l'écriture. En choisissant la langue de l'opresseur, il transgresse les frontières sociales, et crée une écriture hybride, nouvelle. La parole captive à la base doit trouver un moyen de se libérer, et d'échapper au trauma colonial. Pour Patrick Sultan, qui parle de « langue égarée », l'écrivain trouve des stratégies d'écriture singulières :

Jouer avec les langues, transgresser les stéréotypes exotiques, recourir à un intertexte de rupture (...) sont quelques-uns des stratagèmes pour dire ce qui est définitivement perdu, le retrouver en l'inventant.⁸¹¹

Ainsi, l'auteur qui a subi le trauma colonial doit trouver une nouvelle façon de s'exprimer, travailler les mots, pour les forcer à dire l'essentiel : la tension psychologique du sujet semble déteindre sur l'écriture. Il faut se faire violence à soi-même et en même temps faire violence à la langue-norme : la violence est à la fois subjective et poétique/esthétique.

Ainsi, selon Raylene Ramsay, les mots de Déwé Görödé sont « 'maltraités', 'jetés au dehors', bousculés, comme chez Marguerite Duras, ses lieux communs et expressions toutes faites sont retournés dans tous les sens (...) pour forcer ces mots français à 'dire le vrai', montrer leur dissimulation, leur insuffisance à dire toute la vérité, à dire le silence de la langue maternelle...⁸¹² ». En somme, pour créer un sens nouveau, il faut une langue nouvelle, que l'on va plier à sa guise, jusqu'à ce qu'elle puisse exprimer ce qui était resté innommé. La violence se fait verbale, et le vocabulaire ordurier dans les paroles des personnages masculins de *L'Épave* peut surprendre le lecteur :

Et tu jouis même comme une chienne quand je te viole, sale putain ! Et avec ta vieille sorcière de mère, c'est la même chose !⁸¹³

La transgression verbale est totale : le langage ordurier semble aller de pair avec l'image que les personnages ont d'eux-mêmes, car ils se traitent d' « ordures », ou se trouvent « sales ». Ce vocabulaire est dérangeant pour le lecteur, car dans aucun autre livre de l'auteure on ne trouve une telle violence physique et verbale. Cela dit, dans le vocabulaire des langues kanak, il n'existait pas au départ de mots pour désigner les rapports sexuels, comme l'affirme l'anthropologue Patrice Godin⁸¹⁴ : ils ne se disaient pas, ce n'était pas concevable, d'où

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁸¹¹ Patrick SULTAN, *op. cit.*, p. 175.

⁸¹² Raylene RAMSAY, « L'Hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé : ni bicéphale ni entre-deux » in *Littératures d'émergence et mondialisation*, éd. In Press, p. 148.

⁸¹³ *Ibid.*, pp. 97-98.

⁸¹⁴ Patrice GODIN, Conférence du 6/04/2013, UNC.

l'emploi de termes crus. Cela peut expliquer l'usage de mots grossiers, très choquants, qui se retrouve ici en français. Déwé Görödé affirme elle-même à propos de la sexualité que « dans la vie quotidienne, les termes sont plus crus »⁸¹⁵ que dans ses livres, notamment lorsque la grand-mère de Utê Mûrûnû parle de sexualité à sa petite fille. Elle transgresse là encore l'ordre social car la sexualité demeure un sujet tabou dans la société kanak: « La sexualité est interdite selon le degré de parenté »⁸¹⁶. Dans *L'Épave*, il existe un mélange très surprenant analysé par Raylene Ramsay : on oscille entre plaisir et souffrance, et les femmes passent de la possession/soumission à l'homme à la rébellion. En somme, la violence verbale serait une façon de transgresser la domination masculine, et les attentes d'un lecteur qui ne s'attendait pas à trouver du sadomasochisme dans cette littérature océanienne. C'est aussi une façon de transgresser les tabous de la société kanak.

Il faut dire que le travail sur le vocabulaire, sur la langue utilisée est perceptible à travers les titres de plusieurs œuvres de l'auteure. Déwé Görödé souhaite ainsi « Dire le vrai », avec Nicolas Kurtovitch, et pour ce faire, débarrasser les mots de toute hypocrisie langagière. De même, dans son recueil d'apophtegmes, *Par les temps qui courent*, l'auteure kanak interroge le sens d'expressions toutes faites et révèle leur ambiguïté. Elle reprend, comme l'a montré Dominique Jouve, un genre masculin à la base, pour le détourner, le féminiser, le moderniser et proposer ainsi une réflexion sur la réalité de son pays : « le poète doit dire, dire sa révolte et sa blessure, son angoisse devant les conciliabules mous et trompeurs, les trahisures, les dérives politiques et sociales »⁸¹⁷. Dans son recueil de poèmes, *Sous les cendres des conques*, elle souhaite rappeler à son peuple que l'unité kanak est encore possible, et cet appel passe par la conque, coquillage dans lequel on souffle pour appeler à la réunion, à l'échange de paroles. Les femmes luttent dans ses livres pour faire éclater la vérité, tandis que parallèlement, l'auteure est en quête d'une vérité langagière. Raylene Ramsay s'appuie sur la fameuse citation de Mallarmé « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », pour faire un parallèle avec le travail sur la langue de l'auteure :

Tirer la langue dans tous les sens, travailler les mots et les formes de la tribu, (et dans son cas, les deux « tribus ») comme d'autres poètes français bien connus (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) ont voulu faire avant elle pour faire du sens nouveau, tel est peut-être le sens le plus important d'une hybridité qui chez Gorodé n'est ni bicéphale, ni uniquement entre-deux.⁸¹⁸

Certes, elle utilise la langue française, mais elle en tire un sens nouveau, pour qu'elle puisse exprimer « [s]a vision kanak des choses, [s]a pensée kanak » : « Donc je veux soumettre cette

⁸¹⁵ Déwé GÖRÖDÉ, entretiens, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, Hamid Mokaddem, *op. cit.*, p. 42.

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ Dominique JOUVE, Préface de *Par les Temps qui courent*, *op. cit.*

⁸¹⁸ Raylene RAMSAY, *L'Hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé*, *op. cit.*, p. 148.

langue à cette pensée que je veux traduire dans cette langue ».⁸¹⁹ La soumission de la langue passe par une réappropriation de celle-ci, qui est une langue seconde pour elle. Le verbe « soumettre », répété quatre fois dans cet entretien, renforce l'idée qu'on fait violence à la langue, pour la forcer à dire l'essentiel. Pour autant, l'écrivaine ajoute : « Mais je ne pense pas que je la soumetts n'importe comment, je fais quand même très attention. Je la soumetts dans la mesure du possible ». Autrement dit, Déwé Görödé manie la langue française avec force et prudence : elle se bat avec le français, mais ne veut pas pour autant qu'on pense qu'elle écrive dans un autre français, qui serait différent. Comme le dit avec justesse Raylene Ramsay, elle doit réussir « son corps à corps avec ce puissant Autre qu'est la langue française »⁸²⁰.

De même Chantal Spitz veut contraindre le français à exprimer toutes ses idées. Christine Pérez fait d'ailleurs remarquer que dans le langage *mā'ohi*, « *papa'i* signifie 'écrire' et 'frapper'. Il implique une connotation guerrière en quelque sorte, une lutte pour écrire »⁸²¹. Ainsi, l'écriture, dans la culture polynésienne, de par son étymologie, est liée à la souffrance. Pour Chantal Spitz, le combat avec les mots inclut de se faire violence, afin de trouver le langage adéquat et d'épurer la pensée. Dans le chapitre 16 intitulé « La mort la plus longue » de son dernier roman, Victoria est à l'hôpital, pour avoir été violentée par son petit ami Brutus. Elle reçoit alors la visite de Lex, son amour de toujours, et les mots sont à nouveau « jetés dehors » :

Tu m'as regardée ou tu es aveugle tu as vu ma gueule le front recousu la lèvre déchirée un œil poché trois côtes cassées la rate explosée tu veux voir l'opération ? Tu m'as plaquée quand j'étais entière tu veux de moi quand on m'a démolie.⁸²²

La violence verbale là aussi est une réponse à la violence masculine, et c'est sans détours que l'héroïne décrit son état, au moyen de mots crus. Les insultes peuvent également être écrites en *reo mā'ohi*, ce qui ne limite pas cette langue au seul parler cérémonieux. Selon Dominique Jouve :

elle intègre des insultes et des paroles familières, comme si la romancière voulait se tenir au plus près de l'expérience quotidienne de ses personnages, moins par désir de vérité certainement, que par subversion par rapport aux normes du « bien écrire » scolaire : la langue de l'insulte est encore un lieu de vie et d'énergie, mais bien loin des « grands parlers ». ⁸²³

⁸¹⁹ Déwé GÖRÖDÉ, entretiens, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, Hamid Mokaddem, *op. cit.*, p. 32.

⁸²⁰ Raylene RAMSAY, *L'Hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé*, *op. cit.*, p. 147.

⁸²¹ Christine PEREZ, « Parole/Écriture, Oraliture/Littérature dans le monde polynésien d'avant et d'après la découverte », in Dominique Jouve (éd.), *Écrire à la croisée des îles et des langues, actes du XI^e. colloque CORAIL*, éd. L'Harmattan, Paris 1999, p. 30.

⁸²² Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance*, *op. cit.*, p. 255.

⁸²³ Dominique JOUVE, « Segalen au miroir des autres », in *Segalen et la Polynésie, Cahier Segalen*, à paraître en 2015, p. 76.

Autrement dit, le choix de ce langage argotique exprime la volonté de transgression du « bien parler » français, et témoigne d'une grande force, d'une grande puissance, que n'auraient pas les mots issus du langage courant ou soutenu. Chantal Spitz parle de l'écriture comme un moyen de survivre, et comme une « compagne attentive attentionnée des hurlements muets quand la parole parlée déclamée scandée chantée se dérobe »⁸²⁴. L'oxymore « hurlements muets » est intéressant, dans la mesure où il montre très bien la souffrance intérieure qui habite l'auteure, et la fonction thérapeutique de l'écriture, comme seul moyen d'exprimer ce chaos intérieur, et de le structurer. L'apposition de participes passés pris comme adjectifs accompagne cette pensée continue, « insolente ». Les mots jetés dehors vont permettre aux personnages de vivre, au lieu de se laisser mourir : « Écrire pour tenter de conter raconter compter recompter ma Terre d'Enfance. Elles. Compte de mes vies entre ma première mort et mon ultime naissance »⁸²⁵. L'antithèse « mort »/ « naissance » permet de situer l'écriture, non dans cet entre-deux, mais dans un mouvement qui va de la stérilité à la fécondité, de l'interrogation de la langue de départ, pour aller vers la langue d'arrivée, l'interlangue subjective. L'écriture suit le cheminement de la pensée de l'auteure, et sait se faire violence quand c'est nécessaire pour combattre le silence, les non-dits, les tabous.

c) L'importance de l'oralité.

Une écriture proche de l'oralité :

« Je ressasse au long de ce livre cela qui, pour moi, depuis si longtemps, figure les lignes de force d'une telle poétique : la dialectique de l'oral et de l'écrit, la pensée du multilinguisme, la balance de l'instant et de la durée, le questionnement des genres littéraires, la force baroque, l'imaginaire non projetant⁸²⁶ », affirme Édouard Glissant, à propos de l'esthétique de l'œuvre de Victor Segalen, qu'il rapproche de la sienne. Victor Segalen s'était déjà opposé aux dérives du modèle occidental, dans son œuvre les *Immémoriaux* qui célèbre l'anticolonialisme, et était partisan d'une « esthétique du divers », célébrée dans *Essai sur l'exotisme*. Glissant montre l'importance de l'oralité dans son style, qui l'inspire. Nous allons analyser cette « dialectique » chez nos deux écrivaines.

Paul Zumthor, sur lequel s'appuie Sylvie André, a décrit les textes de la tradition orale, en tentant d'éviter les malentendus, et les a placés d'emblée dans la poétique de la

⁸²⁴ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, op. cit., p. 91.

⁸²⁵ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance*, op. cit., p. 15.

⁸²⁶ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 47.

« discontinuité » et de la « fragmentarité »⁸²⁷. Il montre que les caractéristiques des textes récités ne sont, à priori, pas les mêmes que les textes écrits, qui demandent à être structurés, ordonnés, et continus. Ainsi, la tradition orale est marquée par des ruptures, des interruptions, une structure non linéaire. Il est courant d'interrompre un récit par des chants, et le mélange des genres est fondamental. Les ruptures peuvent aussi concerner le niveau de langage, qui peut passer du familier au soutenu. Cela peut rappeler des auteurs comme Émile Zola ou Céline, dont les œuvres restent marquées par les caractéristiques de l'oralité : présence d'un vocabulaire argotique, usage d'une ponctuation forte, notamment les fameux points de suspension de Céline, qui sont indispensables à son « métro émotif »... Au niveau de la grammaire, le mélange des temps est de mise, notamment le mélange des temps du récit (imparfait/passé simple) et des temps du discours (passé composé/ présent/ futur). Ce qui est primordial pour Paul Zumthor, c'est de se placer dans le thème de la performance. Une histoire peut être poursuivie à chaque nouvel orateur, car seule compte l'attention du public. « Ainsi l'œuvre fonctionne-t-elle par addition plutôt que par subordination, par totalisation plutôt que par analyse, par référence à la situation plutôt que par abstraction »⁸²⁸, observe-t-il. Le texte oral est composé de fragments, à l'instar de l'épopée de *La Chanson de Roland*, qui adopte une structure circulaire, faite de répétitions, de reprises de vers, plutôt que d'un récit linéaire. L'ensemble se base sur le travail de mémoire, commun au locuteur et à l'auditeur. Le rythme est primordial, puisque ces phrases ou vers sont destinés à être clamés : les parallélismes, les anaphores rappellent que c'est à la base un chant, qu'on peut mettre en musique, ou scander. Il s'agit donc d'un langage à part, qui n'a rien à voir avec le langage écrit. Paul Zumthor a également montré que le vocabulaire et la grammaire de la poésie orale contiennent des traits d'archaïsme nombreux « qu'elle qu'en soit l'origine historique »⁸²⁹, qui l'éloignent du discours habituel. Ainsi, le lexique archaïque est souvent présent, comme si l'orateur cherchait à inscrire son discours dans une lignée, en faisant référence à la tradition.

Alors que le désir de retrouver leur patrimoine culturel et de le mettre en valeur prime dans les œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz, et qu'elles tentent de redonner vie à celui-ci, on remarque que leur style reprend également les procédés de la tradition orale, précédemment cités. Selon Sylvie André, « [l']originalité est d'en nourrir le genre narratif de telle façon qu'il en sorte réinventé, caractéristique d'une nouvelle écriture, d'une 'oraliture' »⁸³⁰. En d'autres termes, l'interlangue est ici renommée « oraliture », pour montrer l'importance de cette culture

⁸²⁷ Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la voix*, Seuil, 1987, p. 180.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 213.

⁸²⁹ Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 138.

⁸³⁰ Sylvie ANDRÉ, « La question de l'oralité », *op cit.*, p. 49.

orale dans leur écriture. Le terme est emprunté aux auteurs francophones d'origine africaine pour définir leur tentative stylistique. Ainsi, dans les textes de Déwé Görödé et Chantal Spitz, le rythme et le chant prédominent, mais sans qu'on ait pu montrer que les poèmes et récits suivent le rythme de la langue vernaculaire. Les parallélismes de construction donnent au récit un style incantatoire, que viennent encore appuyer les procédés de la juxtaposition et de la coordination.

Selon Jean-Marc Moura, le « scénario de rébellion-construction a pour répondant un lyrisme poétique éclatant »⁸³¹. En effet, la prose de Chantal Spitz développe un registre lyrique de manière prédominante : le rythme est lié au chant, et l'énonciateur exprime à la première personne ses sentiments personnels. On peut percevoir le lien entre les mots et la musique à travers un passage de *Elles, Terre d'enfance*, lorsque Victoria entend pour la première fois le son du violon de son professeur, Monsieur Helmer :

Le violon gémit sourit gambade boude jubile cabriole dans des perles de néant des poussières de triomphe des écumes d'ivresse des fontaines de solitude mon être paresse de bien-être cahote de tristesses flâne de plaisirs s'engage dans un langage neuf / un langage qui détend mes cacophonies délie mes dissonances. Mon âme se fond dans l'âme du monde.⁸³²

Les mots juxtaposés ici semblent mimer une parole, dont le rythme suit le flux des sentiments qui gagnent la narratrice. Le terme « langage » désigne le langage de la musique, dont les mots paraissent suivre les variations. L'écriture est donc lyrique, et fait le lien entre l'âme de Victoria, et le monde. Selon Sylvie André :

L'affectivité [...] gagne désormais la syntaxe. Le flux de la parole [...] devient plus complexe, avec des accumulations de mots au sens très proche qui sont comme autant de défis assumés, comme si la pensée avait du mal à s'emprisonner dans un seul vocable...⁸³³

La pensée a du mal à s'arrêter, et devient continue, comme un excès de mots, qui surviennent de manière inattendue, improvisée, loin du discours rationnel écrit. Cette « oraliture » serait donc l'invention d'un style oral, qui se réfère à un héritage culturel. L'absence de ponctuation et les nombreux néologismes viendraient confirmer l'idée d'un « flux discursif », « tout ceci conçu comme une victoire sur une langue écrite figée »⁸³⁴. Ainsi, l'empreinte des cultures orales est-elle perceptible dans les œuvres narratives. Pour autant, l'auteure refuse de voir dans son écriture une quelconque influence de l'oralité :

Il me semble que l'oral et l'oralité sont un alibi prêt-à-penser pour tenter d'expliquer une utilisation

⁸³¹ Jean-Marc MOURA, *op. cit.*, p. 135.

⁸³² Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'enfance, Roman à deux encres, op. cit.*, p. 191.

⁸³³ *Ibid.*, p. 69.

⁸³⁴ *Ibid.*

de la langue française qui échappe à beaucoup de canons franco-français et qui semble indisposer certains esprits accrochés à la syntaxe et la grammaire censées produire de la belle œuvre.⁸³⁵

En ce qui concerne le style de Déwé Görödé, il est également fortement influencé par la tradition orale, kanak cette fois. Selon Hamid Mokaddem, « la littérature kanak se construit une écriture et se cherche un style en modifiant le rapport à l'écrit et en reformulant les valeurs culturelles kanak dans la langue française »⁸³⁶. Cette écriture reprend les procédés de la littérature orale, comme le montre le rythme des phrases. L'apposition donne à celles-ci un rythme, proche de l'oralité, où la syntaxe s'amplifie et se complexifie de plus en plus. L'écrivaine explique cet effet d'amplification par deux choses : le fait qu'elle a « du mal à ponctuer » ; et aussi parce qu'elle ne souhaite pas arrêter sa phrase. « Je n'ai pas envie d'arrêter là. J'arrête parce que je ne peux pas faire une phrase qui contient une ou deux pages »⁸³⁷, affirme-t-elle. L'auteure avoue que si ses phrases développent longuement les successions d'expansions, c'est qu'elle a du mal à les arrêter, ce qu'elle relie « au souffle ». Dans ce passage, intitulé « Décibels » et extrait de *L'Agenda*, Tany décrit, dans son journal intime, les bruits qu'elle entend cette nuit-là, un 5 janvier, dans son quartier :

D'une villa sous la colline de mimosas s'élève le rythme guerrier d'un haka musclé version mixée, quand, après un tir de missiles US *somewhere in Bagdad*, un dernier message enregistré d'UBL via Al Jézira et les tirs groupés de Tshal autour de la Muqatta du leader palestinien, les infos de TF1 cèdent la place à l'envoûtement de *Black Magic Woman* à la guitare de Santana, chez les retraités.⁸³⁸

Le procédé de l'apposition lui permet de rendre la cacophonie qui règne dans le quartier, entre une danse *mā'ori*, le *haka*, le bruit du journal d'une chaîne qui retransmet la guerre en Irak, et le son de la guitare de Santana. La juxtaposition sans lien logique mime le désordre du quartier, et le non-sens de tous ces bruits, que seule Tany sait écouter. Les sons de tirs de missiles qui côtoient le son d'une guitare brisent le silence et dévoilent l'absurdité des comportements humains mélangés. Seule l'apparition d'une grand-mère, dans sa chambre, fait taire tous ces bruits, quand elle « ordonn[e] à ses fils d'arrêter de se battre et de crier ainsi, car ils vont réveiller toute la tribu »⁸³⁹. La fin de cette page est donc surprenante : elle fait référence, avec humour, à la tradition kanak, et l'apparition de la grand-mère, qui rétablit l'ordre, rappelle qu'il faut écouter les ancêtres pour gagner en sagesse. La discontinuité prime donc dans ce style surprenant, mélange de références à la culture mélanésienne, et du monde

⁸³⁵ Chantal SPITZ, Questionnaire adressé en mars 2014.

⁸³⁶ Hamid MOKADDEM, « Une apparition culturelle récente : l'écriture kanak », revue *CPK*, p. 170.

⁸³⁷ Déwé GÖRÖDÉ, entretiens, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, Hamid Mokaddem, *op. cit.*

⁸³⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Agenda*, *op. cit.*, p. 31.

⁸³⁹ *Ibid.*

moderne.

Une parole poétique :

À propos de la place de la parole poétique en Océanie, Dominique Jouve affirme :

La poésie en tant qu'art du langage existe de toute éternité en Océanie, amenée sur leurs pirogues par les premières populations qui ont affronté mers, courants, tempêtes et cyclones dans leurs migrations. Aujourd'hui encore, l'oralité des sociétés océaniques rythme les cérémonies coutumières, se mêle aux cantiques du dimanche et chante avec les romances des radios.⁸⁴⁰

Ainsi, l'oralité et la musique ont toujours été intimement liés dans les sociétés océaniques. L'oralité va également influencer le style des auteurs, qui reprend ses principes et développe un rythme très musical. Poésie et oralité vont donc de pair depuis toujours.

Dans les œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz, la parole poétique est très présente, que ce soit sous forme de vers ou de prose. Leur sensibilité exacerbée trouve en elle un moyen idéal d'expression de leur souffrance et de leur révolte. Ainsi, Déwé Görödé refuse de faire de la poésie un genre à part, presque mineur. Selon elle, la parole est avant tout poétique, et passer cela sous silence reviendrait à ne pas comprendre son écriture. Pour Dominique Jouve, l'œuvre « avance en vers brisés une parole frêle et forte pourtant, en quête de reconnaissance. Elle progresse avec ténacité dans le souci de parler pour sa communauté, pour les femmes *kanak* plus encore que pour elle-même »⁸⁴¹. Autrement dit, la parole cultive cette ambiguïté de paraître à la fois « frêle et forte », hésitante et imposante : malgré les obstacles, les doutes, elle se fait entendre, et s'exprime à l'aide de la versification libre. Dominique Jouve prend pour exemple cet extrait du recueil de poèmes écrit avec Nicolas Kurtovitch :

Pour vivre et être soi
Avec l'autre
Qui n'a pas
Qui n'a rien
Qui ne dit rien
Qui ne parle pas.⁸⁴²

La parole poétique permet à l'écrivaine de « dire le vrai », de parler de choses essentielles, à la place de celui « qui ne parle pas », et dont on devine que le silence cache une blessure enfouie. Les vers sont très courts comme « brisés », et les rimes ont disparu. L'anaphore est largement employée, comme pour rappeler l'importance de ce quidam, ce « qui », cet « autre » qui ne dit rien et en même temps qui brille par son silence. En somme, la sensibilité exacerbée de Déwé

⁸⁴⁰ Dominique JOUVE, « Les Chants de la colère, de l'exil et de l'espoir » in *Littératures du Pacifique insulaire*, éd. Honoré Champion, Paris, 2011, p. 368.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 355.

⁸⁴² Déwé GÖRÖDÉ, Nicolas KURTOVITCH, *Dire le Vrai*, op. cit., p. 51.

Görödé se ressent à travers cette parole heurtée, ces vers hésitants et aussi paradoxalement très forts. Chez Chantal Spitz également, exprimer la douleur et la colère des peuples colonisés signifie avoir recours au langage poétique. Cela lui permet de renouer avec ses racines, et de rappeler également le lien avec l'oralité, dans un style qui se tourne vers une forme de modernité. La poésie est donc engagée, car elle permet aux auteures d'affirmer leur identité et d'exprimer leur révolte face à leur société colonisée. Comme l'affirme Dominique Jouve, « Chantal Spitz écrit également des vers cruels pour évoquer l'avilissement consenti »⁸⁴³ :

Māo'hi d'aujourd'hui tu es de
 Ceux qui ne savent plus penser
 Ceux qui exécutent les ordres
 Ceux qui imitent et rejettent leur identité
 Ceux qui suicident leur âme et vendent leur Terre
 Ceux qui bradent leur patrie
 Ceux qui admirent l'étranger [...]
 Ceux qui se courbent devant l'injuste
 Ils se cassent devant qui les méprise.⁸⁴⁴

Le procédé de l'anaphore est également très utilisé par cette auteure polynésienne, et lui permet ici de rappeler à son peuple sa soumission acceptée devant le colonisateur, et sa perte d'identité. Les vers libres, également courts, sont « cruels », et elle n'hésite pas à fustiger son propre peuple. Les allitérations et assonances, notamment en [s] et en [i] rythment l'expression de cette poésie engagée.

Ils parlaient ils parlaient
 J'écoutais j'écoutais
 Je ne comprenais pas grand-chose
 Nous avons enterré mon copain Tinihau
 Leucémie contamination atomique
 J'ai compris⁸⁴⁵.

Dans ce passage, le discours poétique est utilisé pour exprimer la révolte de l'auteure face aux effets secondaires des essais nucléaires en Polynésie. L'avant-dernier vers, qui est une phrase nominale, permet de mettre en valeur les trois mots « Leucémie contamination atomique » et les effets secondaires du nucléaire sur la population. Le dernier vers (« J'ai compris »), très bref, clôt le texte brutalement, comme une chute. La parole poétique est donc avant tout lyrique. Selon Sylvie André, « [c]e mode d'écriture est appliqué à des sujets extrêmement sérieux, créant une sorte de poésie à la fois philosophique et affective sur l'identité, la laïcité, le racisme »⁸⁴⁶. La poésie conçue comme une forme de langage contestataire, permet d'exprimer les idées engagées de l'auteure. En outre, la disposition typographique

⁸⁴³ Dominique JOUVE, *Ibid.*, p. 353.

⁸⁴⁴ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, op. cit., p. 143.

⁸⁴⁵ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, op. cit., p. 14.

⁸⁴⁶ Sylvie ANDRÉ, « L'expression poétique contemporaine en Polynésie française », in *Littératures du Pacifique insulaire*, éd. Honoré Champion, Paris, 2011, p. 378.

traditionnelle des vers n'est pas toujours respectée chez Chantal Spitz, comme par exemple dans *Pensées insolentes et inutiles*, où la marge est parfois inversée : elle ne se situe plus à gauche, mais à droite. On peut y voir une forme de contestation de la poésie traditionnelle occidentale.

Mais le langage poétique ne se réduit pas à l'utilisation de la versification ou de la disposition en strophes. La prose peut aussi être poétique, dans les œuvres narratives, comme si elle contenait le souvenir de la culture orale de ces sociétés. Le style renoue avec l'oralité, dans l'utilisation de variations rythmiques, de procédures répétitives, et de dispositifs typographiques qui transforment la phrase en verset, ou vers libre. La présence très importante d'images, de métaphores en fait un style très imagé. Déwé Görödé, qui fait référence à sa langue natale, le paicî, qualifie son propre langage de poétique: « En ce qui concerne le terme interprétation poétique de l'histoire, si je pars de ma langue kanak, c'est une langue poétique »⁸⁴⁷. Elle prend l'exemple du mot « crépuscule », qu'elle n'arrive pas à retranscrire tel quel en français, sinon sous la forme d'une métaphore qui est la suivante: « le moment où l'herbe bleuit »⁸⁴⁸. En d'autres termes, la présence de nombreuses métaphores dans son écriture vient du fait que sa langue première est elle-même très fleurie. Chez Chantal Spitz, le langage poétique « contamine » le texte narratif ou argumentatif : dans l'utilisation d'un rythme souvent binaire, par le nombre de syllabes, de verbes reliés par leurs sonorités, de paronomases ou d'anaphores, et de retours à la ligne qui créent un blanc métrique important, à droite ou à gauche. Selon Sylvie André, ce mélange des genres, narration/poésie, est la preuve qu'il s'agit d'un désir de renouer avec l'oralité :

Ainsi donc, le rythme et le chant investissent-ils la langue française, y compris dans les œuvres narratives ou argumentatives pour y déposer l'empreinte des cultures orales »⁸⁴⁹. L'importance de ce langage imagé montre que la poésie est une forme de parole : « La poésie est efficace au même titre que la parole. Parce que c'est un bout de cette parole.⁸⁵⁰

La poésie vient également compléter le récit lui-même, et les genres se mélangent, se juxtaposent. Chez Chantal Spitz, par exemple dans *L'Île des rêves écrasés*, la narration est interrompue par des poèmes ; alors que dans *L'Agenda*, de l'auteure kanak, chaque page de journal intime commence par un poème. Les vers peuvent alors être isolés dans le récit par leur typographie, notamment dans *Pensées insolentes et inutiles*, où il s'agit de pages poétiques qui viennent ponctuer la narration :

⁸⁴⁷ Déwé GÖRÖDÉ, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, op. cit., p. 32.

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ Sylvie ANDRÉ, op. cit., p. 378.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

Les Tahitiens
Les petits
Ceux qui ne sont pas blanchis
Ceux qui n'ont pas appris
Ceux qui ne parlent pas français
Ceux qui végètent dans l'obscurité de leur langue
Ceux qui n'ont pas réussi ⁸⁵¹

Selon Sylvie André, ces vers ont pour fonction de se rajouter à l'action du récit, et de le commenter, comme le ferait le chœur, dans la tragédie antique. En d'autres termes, il s'agirait d'un métadiscours, utile à l'auteure pour exprimer son point de vue et brouiller les frontières entre les genres. Au passage, Sylvie André fait remarquer que les dates d'écriture de ces poèmes correspondent à une période de mal-être chez l'auteure, après la parution de son premier roman : « [c]es textes disent une crise profonde issue en partie de l'incompréhension rencontrée lors de la parution du roman *L'Île des rêves écrasés* »⁸⁵². En d'autres termes, ces écrits poétiques, qui n'ont pas été rédigés à la même période que le reste des textes d'opinion, expriment le malaise de Chantal Spitz. Ils font d'ailleurs référence à l'hôpital où Gauguin s'est fait soigner, et qui est devenu hôpital psychiatrique. Le lieu est symbolique : il est une preuve, s'il en faut, de toutes les souffrances inhérentes à l'œuvre. La poésie se veut d'abord thérapie⁸⁵³ : elle soigne en même temps qu'elle libère les mots/maux de l'écrivaine, et ceux de son peuple, « ceux qui ne parlent pas (français) ».

Ainsi, Chantal Spitz et Déwé Görödé utilisent la parole poétique à tout moment : soit sous forme de poème, ou de prose poétique. Leur préférence pour le langage poétique est liée à une sensibilité extrême, et un lyrisme à la fois personnel et collectif : elles parlent pour elles-mêmes mais aussi pour ceux qui se taisent. C'est aussi une volonté de renouer avec la tradition orale :

En restant proches de la poésie orale connue, les écrivains polynésiens disent leur volonté de jouer un véritable rôle de passeurs de culture, de rétablir, par leur propre travail, la chaîne de la transmission interrompue. ⁸⁵⁴

L' « écriture courante » :

Le non-respect de certaines règles, la transgression volontaire des normes grammaticales, les accumulations peuvent également être le signe d'une pensée en mouvement, d'une force baroque⁸⁵⁵ présente dans ces œuvres. Aussi cela peut-il nous faire penser à l'expression

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁵² Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 389.

⁸⁵³ « Avant *Hombo* écrire m'était seulement thérapie », affirme Chantal Spitz, questionnaire adressé en mars 2014.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 384.

⁸⁵⁵ Cette notion d'écriture « baroque » sera développée à la fin de la thèse.

employée par Marguerite Duras pour parler de sa propre écriture, qui parle d'une « écriture courante » : « L'écriture courante c'est ça, celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister »⁸⁵⁶. Ainsi, l'expression traduit une esthétique d'affleurement des mots, de rapidité d'écriture, ou d'ellipse narrative. Influencée par l'oralité, le style se situe dans l'instantané, et est fragmentaire, passant d'une idée à l'autre, sans transition. On se situe « sur la crête des mots », dans une course folle, qui suit une pensée très rapide. Marguerite Duras voulait ainsi écrire vite, « une écriture presque distraite, qui court, qui est plus pressée d'attraper les mots que de les dire », dans un sentiment d'urgence, pour ne pas oublier le fil des idées : « l'histoire appelée de façon urgente d'être écrite, c'est comme ça que je l'ai ressenti »⁸⁵⁷. En outre, l'usage particulier qu'elle fait du français, notamment des monosyllabes, aurait partie liée, selon ses dires, avec la pratique originelle du vietnamien : cela peut rappeler l'écriture hybride de nos deux auteures, et cette tension marquée entre deux langues.

Il est vrai que dans le style de ces auteures, on retrouve une forme de spontanéité d'écriture, de liberté prise avec les règles, qui font que l'écriture semble mimer une pensée en mouvement : « Seuls les points, les majuscules et quelques retours à la ligne forment ici les repères d'une pensée mouvante, énumérante, marginale, insolente parfois »⁸⁵⁸, affirme Dominique Jouve. L'importance de l'oralité se retrouve ici, dans ce goût pour la fragmentation, pour le mélange des genres et l'importance du langage poétique. Cette parole peut même paraître nous échapper, et il est difficile de l'expliquer, de la gloser : « La parole poétique semble aller à l'aveugle, poussée par une inspiration qui échappe aux tentatives de théorisation »⁸⁵⁹.

L'écriture courante de ces écrivaines s'explique d'abord par le besoin de transmettre un message à leurs contemporains : ne pas oublier la culture des ancêtres, et la préserver au moyen de l'écriture. Déwé Görödé veut, par ses œuvres, pousser ses contemporains à une prise de conscience pour la préservation des traditions et la lutte pour la liberté. Marie-Ange Somdah affirme : « Aussi les textes de Gorodé s'inscrivent-ils dans une perspective de l'urgence »⁸⁶⁰. C'est aussi le cas de Chantal Spitz, qui inscrit son premier roman dans une perspective semblable : alors que la jeune Tetiara à la fin du roman s'apprête à prendre la

⁸⁵⁶ Marguerite DURAS, « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 sept 1984, p. 93.

⁸⁵⁷ Marguerite DURAS, Entretien avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, 1984.

⁸⁵⁸ Dominique JOUVE, « Les Chants de la colère, de l'exil et de l'espoir » in *Littératures du Pacifique insulaire*, op. cit., p. 350.

⁸⁵⁹ Dominique JOUVE, *ibid.*

⁸⁶⁰ Marie-Ange SOMDAH, « Déwé Gorodé ou la recherche de la Parole kanak », op. cit., p. 89.

plume pour raconter l'histoire de son peuple, elle hésite sur la forme à adopter. Son frère Terii l'encourage : « Écris, Tetiare, tu en es capable. Les paroles sont en toi, vivantes. Il faut juste leur donner une réalité écrite⁸⁶¹ ». La même anecdote est racontée deux fois. D'abord, dans *Pensées insolentes et inutiles*, Chantal Spitz est poussée à écrire, dans un sentiment d'urgence : « te souviens-tu mon frère te souviens-tu tu disais 'écris tu dois écrire ... pour nous tu dois le faire ... ne réfléchis plus il est tard ... écris' ⁸⁶² ». Puis, dans la revue *Litterama'ohi*, l'auteure polynésienne cite les paroles du grand poète Henri Hiro, qui lui ont permis de se libérer de la culpabilité d'écrire en français, et de se décider à écrire au nom des siens : « On n'a plus le temps pour ça écris nous écris notre peuple écris notre pays c'est déjà trop tard on s'en fout de la langue tu dois écrire écris⁸⁶³ ». On remarque à nouveau la construction inhabituelle du verbe écrire, qui, sous la plume de Chantal Spitz, est employé avec un pronom « nous » comme complément d'objet : « écris nous ». Cela a pour effet de rapprocher sur la page l'acte d'écrire du sujet d'écriture, et de simplifier la construction grammaticale, où disparaît la préposition. Cette idée d'un message à délivrer à tout prix, dans l'urgence⁸⁶⁴, explique alors ce style marginal, rapide, où la ponctuation a pratiquement totalement disparu, et où les constructions grammaticales sont comme raccourcies. Les mots se succèdent et reflètent la richesse d'une pensée qu'on ne peut arrêter, d'une inspiration sans borne. Selon Dominique Jouve :

parfois (...) la phrase se hache, se cherche dans de multiples énonciations qui se succèdent sans s'annuler, signes du travail de l'écrivain qui met la langue (française) en demeure de parvenir à l'expression (d'une sensibilité tahitienne), qui accumule les mots sans raturer, signe que le sens ne parvient pas à être « complet ». ⁸⁶⁵

Autrement dit, l'auteure accumule les phrases en donnant l'impression de ne rien retirer, pour forcer les mots à exprimer ses idées. Trop de choses se sont déroulées pour qu'elles soient passées sous silence, et les accumulations de termes, souvent synonymes, viennent de là. L'écrivaine a beaucoup à dire, et l'écriture semble là pour lui permettre de verser le trop-plein d'émotions qu'elle a depuis longtemps enfouies.

Lumineuses dans mon ventre
L'assurance que nos mots guérissent nos maux
L'évidence que nos maux fleurissent nos mots

⁸⁶¹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 162.

⁸⁶² Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, op. cit., p.57.

⁸⁶³ Chantal SPITZ, *Litterama'ohi*, n°4, avril 2003, p. 43.

⁸⁶⁴ Ce sentiment de l'urgence d'un message à transmettre à tout prix se retrouve aussi chez Édouard Glissant qui appelle cela « être en situation d'irruption ». Ce dernier affirme : « Nous n'avons pas de tradition littéraire longuement mûrie : nous naissons à la brutalité (...). Nous n'avons pas le temps, il nous faut porter partout l'audace de la modernité », in *Le Discours antillais*, Seuil, 1981, cité par Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Gallimard, 1993, p. 64.

⁸⁶⁵ Dominique JOUVE, « Segalen au miroir des Autres », op. cit., p. 75.

L'exigence que nos maux grandissent nos mots ⁸⁶⁶.

L'homophonie mots/maux met bien l'accent sur l'écriture thérapeutique, qui va permettre de dire le trauma et l'apaiser. L'inspiration est avant tout celle d'un peuple en souffrance : il s'agit d'une parole engagée, qui refuse tout académisme. La métaphore finale « nos maux guérissent nos mots » est aussi une antithèse : les maux guérissent, si l'on soigne le mal par le mal. Ce travail thérapeutique s'applique à tous, renvoyant à l'idée d'une écriture individuelle, douloureuse, qui s'adresse aux autres, ce qui est manifeste dans l'emploi du déterminant possessif « nos ». Les mots de la langue française ont eux aussi besoin d'être « guéris », par cette action de violence envers soi-même. Finalement, ce sont les maux qui vont « fleurir » les mots : cette figure antithétique met en avant tous les paradoxes contenus dans l'écriture de Chantal Spitz et Déwé Görödé. Paradoxalement, langage poétique ne rime donc pas avec désir de beauté : les écrivaines refusent le beau langage, l'esthétisme.

Ainsi, elles n'hésitent pas à employer un langage plus âpre, plus cru, se rapprochant du langage populaire, argotique. Déwé Görödé utilise un style souvent très incisif, pour évoquer la douleur de son peuple colonisé et spolié : dans l'œuvre *Par les temps qui courent*, Dominique Jouve a noté que le style pouvait se rapprocher d'un « slogan bombé dans l'urgence sur un mur »⁸⁶⁷. La parole poétique peut également devenir plus profane, lorsqu'il s'agit de crier la révolte : elle prend alors une forme plus moderne, plus proche de l'oralité, du langage populaire, car elle s'adresse à tous. Elle peut même devenir slogan, lorsqu'elle devient cette voix qui accompagne les manifestations :

Nouvelle-Calédonie égale Nickel [...]
Nouvelle-Calédonie égale paradis du business facile
Où parfois à l'usine de Doniambo
Les fours explosent

Et les ouvriers meurent
[...] Alors les ouvriers crèvent
Et le business s'en fout
et le capital s'en contrefout ⁸⁶⁸.

Les barrières sociales tombent en même temps que celles qui distinguent les registres de langue. Seule reste la révolte de l'auteure, qui dénonce ici les dangers liés à l'exploitation du nickel dans son pays, et l'attitude de ceux qui ne pensent qu'à s'enrichir sans se soucier de la santé des ouvriers. Les accents sont politiques, marxistes, lorsqu'il s'agit de la dénonciation des privilèges sociaux. Le langage poétique est donc plus proche ici d'une forme d'oralité, du

⁸⁶⁶ Chantal SPITZ, *Ibid.*, p.169.

⁸⁶⁷ Dominique JOUVE, Préface de *Par les temps qui courent*, *op. cit.*

⁸⁶⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Sous les cendres des conquies*, *op. cit.*, pp 54-55.

langage argotique : « le capital s'en contrefout ». Pour Dominique Jouve, « la douleur et la colère des peuples colonisés, humiliés, spoliés, détruits, aliénés fait fi du beau langage et des normes académiques »⁸⁶⁹. Dans son œuvre *Par les temps qui courent*, Déwé Görödé utilise les aphtegmes pour dénoncer ceux pour qui l'argent est le maître-mot :

Si le fric est ton maître
Ne me parle
Ni de droit ni de lutte
Écrase
Ôte-toi de là
Passe ton chemin
Et va te faire cuire du fric! ⁸⁷⁰.

L'auteure s'appuie sur le contexte politique et social de la Nouvelle-Calédonie dans les années 80 pour dénoncer tous « les absents des luttes »⁸⁷¹, les arrivistes, les traîtres, qui se sont enrichis de manière malhonnête. Elle fait ainsi « flèche de tout bois » en utilisant un genre à la base masculin : les maximes. « Cette âpreté s'est libérée complètement de tout académisme, de tout souci de faire beau, de tout esthétisme, et la liberté reconquise s'est transmise à de jeunes auteurs »⁸⁷², fait remarquer Dominique Jouve. Le style est rapide et incisif : il faut dire le vrai, et le faire sans détours, dans l'urgence de l'écriture.

En somme, l'« écriture courante » de Déwé Görödé et Chantal Spitz correspond à ce besoin impérieux de dire les choses vraies, débarrassées de tout le superflu. Il faut « guérir » les mots par les maux, et ne pas hésiter à fustiger tout langage hypocrite. L'âpreté du vocabulaire utilisé, proche de l'oralité, parfois argotique, est nécessaire pour reconquérir une forme de vérité.

Ainsi, au terme de cette deuxième partie, nous avons montré en quoi l'écriture de Déwé Görödé et Chantal Spitz est basée sur la transgression des règles, de l'ordre sous toutes ses formes.

La transgression concerne d'abord le choix de personnages subversifs, soit parce qu'ils représentent une forme de marginalité, dans leur lutte, leur manière de voir les choses, leur

⁸⁶⁹ Dominique JOUVE, « Les Chants de la colère, de l'exil et de l'espoir » in *Littératures du Pacifique insulaire*, p. 353.

⁸⁷⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *Par les temps qui courent*, op. cit., p. 41.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁷² Dominique JOUVE, *ibid.*, p. 354.

engagement politique ; soit parce qu'ils incarnent des anti-héros, hommes et femmes ordinaires, qui ne font pas entendre leurs voix, mais dont le combat au quotidien mérite qu'on le décrive. Les femmes sont mises à l'honneur : elles peuvent être parées des plus hautes vertus (mères courageuses, femmes aimantes, femmes fortes), ou victimes de la violence des hommes, dont elles sont souvent esclaves. Ce choix de personnages subversifs est le reflet des idées des auteures : montrer leur société comme elle est vraiment, et non comme les occidentaux l'ont imaginée. Impossible pour elles de passer sous silence des faits aussi graves que la maladie, les incestes ou les viols. Avec courage, elles font entendre leurs voix de femmes écrivains, ce qui les rapproche d'écrivaines comme Assia Djébar⁸⁷³, même si parfois, il faut savoir s'opposer à la tradition, pour tracer son propre chemin au sein de la modernité. Cette écriture est donc souvent difficile, mais elle est nécessaire à la fois pour elles et pour les autres.

Transgresser l'ordre, c'est aller au-delà des tabous d'une société, et parvenir à « dire le vrai ». Pour ce faire, elles ont choisi de garder la langue française, mais en la remaniant complètement : la violence n'est pas seulement thématique, ou subjective, elle est aussi esthétique. Les mots sont jetés au dehors, pliés dans le sens qu'on veut leur donner. Cela donne naissance à une « interlangue », comme une nouvelle langue à cheval entre le français académique et la langue vernaculaire. Le style se rapproche alors de l'oralité : en voulant éviter toute forme d'hypocrisie, on se reconnaît davantage dans la langue du peuple, une langue vivante, rapide, fragmentée, qui se rapproche de l'« écriture courante » de Duras. Les néologismes sont employés, la ponctuation disparaît presque complètement, ou les phrases se prolongent, quitte à entrer dans l'agrammaticalité de la langue écrite. Mais l'originalité de ce style ne se départ pas d'un aspect éminemment poétique. Sa force vient de là : l'oralité rejoint la poésie, lorsque les vers viennent naturellement ponctuer le texte ; lorsque les images sont nécessaires pour traduire l'originalité de cette pensée ; et lorsque les assonances rythment le texte, à la manière d'un poème de Léopold Sédar Senghor. Pourtant, le mot de « transgression » leur paraît impropre à qualifier leur écriture et elles lui préfèrent celui de « subversion » : il ne s'agit pas d'une transgression voulue, mais nécessaire pour exprimer leur pensée.

Enfin, l'écriture contient un grand nombre de paradoxes, d'antithèses, qui rapprochent leur style de celui d'Édouard Glissant : on se situe dans un « entre-deux », dans un espace instable,

⁸⁷³ Katarina Melic souligne que « Dans la société musulmane algérienne, écrire pour une femme, c'est intervenir contre quelque chose, contre le monopole des hommes. Une écrivain-femme commet une transgression, qui est le fait d'écrire, de prendre la parole. Prendre la parole est un geste audacieux. » (Katarina MELIC, *L'exil et/ou la recherche d'une langue littéraire, Assia Djébar ou le blanc de l'écriture*, Mots pluriels n°17, avril 2001)

fragmentaire, qui dévoile le caractère hybride de l'écriture. On peut alors s'interroger sur le but ultime de ces écrivaines : s'agit-il uniquement de s'opposer à toute forme d'ordre, ou est-ce le choix d'une écriture nouvelle, plus libre ? La transgression est-elle synonyme de révolution, d'engagement ou peut-elle être plus légère, plus joyeuse ? Peut-on, comme Michel Foucault, redéfinir cette notion en lui conférant un sens cette fois positif, c'est-à-dire une progression et non plus une régression ?⁸⁷⁴

⁸⁷⁴ Michel FOUCAULT, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits*, 1954-1988, Tome 1, Paris, Gallimard, NRF, 1994, p. 237 : Il convient de « la libérer de ce qui est le scandaleux ou le subversif, c'est-à-dire de ce qui est animé par la puissance du négatif. »

TROISIÈME PARTIE : L'ÉCRITURE D'UNE RÉALITÉ NOUVELLE OU LA PAROLE RECONQUISE.

Nous avons montré que la transgression des interdits habite nos deux auteures, même la transgression des interdits les plus profonds comme l'inceste chez Déwé Görödé. Mais toutes ces transgressions sont mises au service d'un combat en faveur des plus vulnérables, des minorités jusque là silencieuses. « La colonisation a réuni deux sociétés malades de leurs propres tabous et obsessions », affirme Dominique Jouve. Nos deux auteures ont choisi de se révolter contre les violences infligées aux plus faibles : les femmes, les exclus, les enfants.

Cependant, derrière la lucidité des regards de nos deux auteures, se trouve également une grande liberté d'expression, qui permet de penser que cette transgression peut être qualifiée de « joyeuse ». Leur écriture, qui se fonde sur l'oralité, constitue la transgression majeure de ces œuvres : Déwé Görödé retranscrit le verbe kanak, tandis que Chantal Spitz retrouve la parole des ancêtres. Ainsi, pour créer un sens nouveau, il faut une langue nouvelle, que l'on va plier à sa guise, jusqu'à ce qu'elle puisse exprimer ce qui était resté innommé. En choisissant la langue de l'opresseur, elles transgressent encore les frontières sociales, et créent une écriture hybride, où le lecteur devra faire un pas vers elles pour comprendre leur message.

On pourrait s'interroger sur la dimension constructive de la notion de transgression : est-elle simplement un non-respect des règles, ou permet-elle d'ouvrir d'autres perspectives de lectures et d'expressions ?

La transgression, c'est l'audace de nouvelles frontières et de nouveaux territoires. En ce sens, elle pourrait être vécue comme quelque chose de positif, et rejoindre ce que Michel Foucault affirmait : « Rien n'est négatif dans la transgression. Elle affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit, l'ouvrant pour la première fois à l'existence. ⁸⁷⁵» Ainsi, Michel Foucault tente de redéfinir cette notion en lui conférant un sens cette fois positif. Il faudrait donc enlever à la transgression tout ancrage dans l'éthique, pour la repenser selon la définition bataillienne : ce qui resplendit dans une zone de fêlure, entre le noir et le blanc.

Dans cette dernière partie, nous allons analyser l'importance de l'imaginaire, de la fantaisie chez Déwé Görödé et Chantal Spitz : leurs univers sont constitués de rêves, de fantasmes, et se révèlent proche des contes. Ensuite, nous observerons que la transgression verbale leur permet une reconquête de la parole, où le silence occupe une place importante.

⁸⁷⁵ Michel FOUCAULT, *Préface à la transgression, in Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, p.238.

1) DES UNIVERS SYMBOLIQUES : L'IMPORTANCE DE L'IMAGINAIRE

a) L'héritage des contes, le rêve, les visions.

La présence des mythes :

Maurice Leenhardt⁸⁷⁶ a montré l'importance capitale du mythe dans l'éclosion de la personne mélanésienne, et de l'être en général. Il affirme :

L'effort du Mélanésien est tout entier appuyé sur une vue mythique qui lui dicte son comportement à l'endroit des influx qu'il éprouve et des intuitions qu'il a. L'émoi devant les germinations du sol, l'émoi des succès de chasse et de pêche, l'émoi passionnel, l'émoi devant la mort, tout le domaine innombrable de l'émotion est traduit dans l'esprit par ces mythes variés qui comprennent le totémisme tout entier, les mythes passionnels du genre la 'Belle et la Bête', et tant d'autres.⁸⁷⁷

Pour lui, le mythe est un mode d'expression et de connaissance de la vie affective. Il va permettre au Kanak, alors désigné par le mot « Kamo », un « qui vivant », de devenir « do Kamo », c'est-à-dire l'homme dans son authenticité, grâce notamment à la création de nouveaux mythes. Autrement dit, les Mélanésiens sont au départ ancrés dans le mythe, qui guide leur vie tout entière. Le mythe ne désigne pas uniquement un élément renvoyant aux premiers âges, mais il est bien « un élément primitif et structurel de la mentalité⁸⁷⁸ ». Cela conduit Maurice Leenhardt à comparer deux formes de pensée : l'une archaïque et l'autre moderne, mythe et rationalité. Selon lui, le mythe peut être défini comme « un mode de connaissance affective, parallèle à notre mode de connaissance objective, développé par la méthode⁸⁷⁹ ». En d'autres termes, alors que l'esprit rationnel va appréhender le monde extérieur grâce à la méthode, à l'expérience, la pensée liée aux mythes va s'appuyer sur les figures, les récits, les éléments de la vie affective pour mieux circonscrire le monde. Ainsi, dans la pensée moderne, l'être est contrôlé par la raison, tandis qu'il fonctionne sur le principe de la spontanéité s'il est un être archaïque. La primitivité se manifeste lorsqu'une seule de ces fonctions est développée. Leenhardt affirme cependant que ces deux structures sont complémentaires.

Pour les Polynésiens, les mythes sont très présents, immortalisés par les récits fondateurs qui rattachent les hommes au passé. Ce sont des récits oraux, où l'on constate l'importance des

⁸⁷⁶ Les analyses de Maurice Leenhardt sont aujourd'hui très controversées, notamment par les anthropologues comme Bernard Rigo. Cependant, nous choisissons de citer la pensée de cet auteur, qui a entretenu une relation privilégiée avec le père de Déwé Görödé : Waia Görödé.

⁸⁷⁷ Maurice LEENHARDT, *Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, éd. Gallimard, 1971, p. 278.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 301.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 306.

images, des personnifications, et de la polysémie. L'art oratoire témoigne de cet imaginaire polynésien. Les mythes vont dire l'origine des dieux (les théogonies), la création de l'univers par les dieux (les cosmogonies). L'univers y est représenté comme un fait accompli, que les dieux des mythes se doivent d'expliquer a posteriori, par leur existence et leur nom. Alors que le monde des hommes et des dieux est séparé, ils forment néanmoins une même société qui communique. Les dieux (*atua*) peuvent circuler entre les deux mondes et laisser des traces de leur passage : les présages, la possession, le *mana* (leur influence sur un lieu, un être, une chose), ce qui est *mo'a* (sacré) ou *tapu* (interdit). Après l'arrivée des missionnaires en Polynésie française, la tradition orale a progressivement disparu : « Le *Haere no Po*, 'le marcheur de la nuit', Grand Prêtre gardien de la tradition n'est plus », affirme Christine Pérez⁸⁸⁰. Le passage à l'écriture a vu les mythes régresser, pourtant, il a également permis la perpétuation de ceux-ci : « Le savoir mythique a été consigné dans les *puta tupuna*, les registres ancestraux. (...) Le *puta tupuna* a permis à la parole sacralisée de traverser l'histoire »⁸⁸¹. Ainsi, l'imaginaire polynésien s'est conservé grâce à ces livres de ancêtres, malgré la conversion brutale au christianisme imposée de l'extérieur. Rites et mythes se sont conservés malgré la nouvelle religion, et l'« on continue à s'adresser à eux en les nommant, sans les invoquer, parce que l'approche au divin a changé ou plus simplement peut-être parce que le christianisme l'interdit »⁸⁸². En d'autres termes, les divinités sont encore bien présentes dans l'esprit des Polynésiens.

Chez les romanciers francophones actuels de Polynésie, selon Sylvie André, on ne retrouve pas l'influence de ces mythes sur leur écriture, excepté chez Michou Chaze, et Chantal Spitz. Cependant, l'expression poétique, en tant que forme d'écriture influencée par la tradition ancestrale, est présente dans la plupart des textes des auteurs polynésiens. Sylvie André formule l'hypothèse « qu'une telle caractéristique relève d'une survivance et d'une volonté de continuation de la tradition orale. C'est du moins ainsi que les écrivains conçoivent l'expression poétique contemporaine »⁸⁸³. Chantal Spitz tente aussi de redonner vie à la tradition orale, comme on le constate dans *L'Île des rêves écrasés*. Ce roman commence par le mythe polynésien de la Création du monde en *reo ma'ohi* qui raconte la naissance du dieu *Ta'aroa*, suivi de la genèse chrétienne en français. Ce chant de la fondation est extrait de *Tahiti aux temps anciens* de Teuira Henry. Le texte est écrit sous forme de vers, où l'on retrouve de nombreuses anaphores, qui renvoient à la tradition orale : « 'Aore a taata. / 'Aore e pua'a, 'aore

⁸⁸⁰ Christine PÉREZ, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁸¹ Christine PÉREZ, *ibid.*

⁸⁸² *Ibid.*, p. 30.

⁸⁸³ Sylvie ANDRÉ, *op. cit.*, p. 371.

e moa. / 'Aore a 'uri, 'aore e vai.⁸⁸⁴». Ce livre affirme l'identité *mā'ohi*, et suggère fortement le « continuum énergétique polynésien », analysé par Bernard Rigo⁸⁸⁵, qui montre les liens qui unissent les dieux aux hommes, dans un rapport de réciprocité, de circulation. Outre l'importance du nom que l'enfant portera, et qui va le placer au centre d'une généalogie, et au centre du monde, d'autres éléments prouvent que ce livre cherche à retrouver la profondeur de la culture polynésienne, et le lien ancestral qui unit les hommes aux dieux. Ainsi, les noms de dieux issus de la cosmogonie sont cités dans le *Prologue* de *L'Île des rêves écrasés* : « Tetuamarama, la lune aux longs cheveux d'argent », « déesse de la nuit, compagne fidèle des amants » ; « Moanaurifa, la Mer nourricière » qui « ber[ce] les âmes de sa musique immortelle »⁸⁸⁶ ; Ta'aroa, dieu suprême, créateur de toute chose ; puis 'Ōro, dieu de la guerre et de la fertilité et Tāne, dieu de la beauté et des belles choses. Dans *Elles, terre d'enfance*, il est question du requin, qu'il est interdit de tuer et de manger, car c'est « [l]e premier. Le fondateur » que Victoria appelle ainsi : « Te ma'o rere i te mata'i tā'iri marūaitera'i »⁸⁸⁷. Le requin représente le premier ancêtre, et symbolise le gardien de tous les autres descendants. Les Polynésiens le vénèrent pour cette raison. Ce sont ces dieux qui vont décider du destin des hommes, et ces derniers se doivent de les respecter et de les honorer.

Chez Déwé Görödé, on relève moins de références mythiques, au sens où on fait référence à l'origine de l'existence. Au cours d'un entretien, l'auteure critique même le terme de mythe : « Faut-il employer ce mot mythe que je n'aime pas ? Pour nous, ce que les Européens ont traduit par mythe, ce ne sont pas des mythes. C'est notre histoire à nous »⁸⁸⁸. Pour autant, le mythe hante toute l'œuvre de l'auteure, et apparaît dans la métamorphose du réel, avec la présence très grande de l'imaginaire dans les œuvres. Ainsi, il existe des lieux mythiques, comme le « Paradis des femmes », représenté par la maison d'Éva, où Léna vient trouver refuge. De même, on relève des figures mythiques, comme l'ogre ou le « Dieu des pirogues », présent dans *L'Épave*. Au début du roman, Tom fait un cauchemar : il est poursuivi par l'aileron d'un requin. Au moment où un vieux pêcheur dans une pirogue lui tend la main pour le sauver, sa main reste collée à cette dernière. La pirogue se transforme alors en épave et en roche noire. Tom raconte son cauchemar à son cousin, qui lui propose une interprétation : selon lui, le pêcheur et l'aileron sont la même personne. Il s'agit du « Dieu des pirogues », que

⁸⁸⁴ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁸⁵ Bernard RIGO, *Altérité polynésienne ou les métamorphoses de l'espace-temps*, Paris, CNRS, 2004.

⁸⁸⁶ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés* ; *op. cit.*, p. 19.

⁸⁸⁷ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁸⁸ Blandine STEFANSON, « Entretien avec Déwé Görödé », *op. cit.*, p. 72.

Tom a voulu fuir, mais qui l'a cerné. Ce Dieu hante tout le roman : les personnages restent prisonniers de ses filets. Il rappelle le personnage du « vieux pêcheur », qui abuse des jeunes filles, et que Tom va rencontrer juste après. Pour Stéphanie Vigier, le Dieu des pirogues « incarne les aspects les plus sordides des rapports humains, faits de soumission, de domination, d'humiliation, de perversité »⁸⁸⁹. Il est une figure mythique, puisqu'il renvoie aux relations intemporelles entre hommes et femmes, qui sont construites autour d'un rapport de domination/séduction. Le mythe est lié à l'histoire des hommes, et permet une meilleure compréhension du réel.

Les mythes sont donc présents dans les œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz. Si leur présence n'est pas explicite, les personnages reconnaissent l'influence de Dieux dans le déroulement de leur quotidien. C'est un mode de connaissance de l'univers, comme le définit Maurice Leenhardt. Mais vouloir, comme Chantal Spitz, retrouver le temps mythique, celui des origines, peut paradoxalement entraîner l'auteure à reproduire inconsciemment les clichés qu'elle voulait justement éviter.

L'importance des contes :

Alors que les mythes expriment une relation directe avec l'univers, le conte évoque « un monde plus profane, où s'équilibrent le merveilleux et le réel, l'émotion et la pensée empirique »⁸⁹⁰, déclare Déborah Hess. Trois critères permettent de définir un conte : son oralité, sa forme fixe et son récit de fiction. Le conte est d'abord un récit oral, hérité de la tradition, et chaque conteur le fait sien, comme l'indique Bernadette Bricout :

Le conte populaire est (...) à la fois création anonyme, en ce qu'il est issu de la mémoire collective, et création individuelle, celle du 'conteur doué', artiste à part entière, qui actualise le récit et, sans en bouleverser le schéma narratif, le fait sien.⁸⁹¹

Autrement dit, le conte n'est pas au départ une forme fixe, et trouve sa place dans ce que l'on peut nommer la « littérature mouvante ».

Les contes sont très présents dans les œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz, et sont l'héritage de la tradition orale. Chez l'auteure polynésienne, ils renvoient à des souvenirs d'enfance, et les conteuses sont les tantes de Victoria Grace dans *Elles, terre d'enfance*. Ainsi, la narratrice, qui rend hommage aux femmes de sa famille, relate ses visites chez elles, et les souvenirs sont très fantasmatiques. Elle se souvient par exemple de son premier après-midi

⁸⁸⁹ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 258.

⁸⁹⁰ Déborah HESS, *La Poétique de renversement*, op. cit., p. 56.

⁸⁹¹ Bernadette BRICOUT, article « Conte » *Encyclopedia Universalis*, op. cit., p. 145.

chez sa tante Vārua. Le réalisme du lieu s'efface devant la vision déformée qu'en a la petite fille :

l'hébétude égarait ma parole je me trouvais dans un lieu surgi des histoires de mes livres un lieu où tout pouvait advenir
un dragon cracheur de feux un loup mangeur d'enfants
un lieu surgi des histoires de Tatate un lieu où tout pouvait survenir
le puhi faiseur de cocotiers le lézard mangeur d'enfants
personne pour me protéger. Vārua m'a pris la main je me suis accrochée à la sienne nous sommes entrées dans sa maison qui n'avait pas les airs d'une maison. ⁸⁹²

Le registre merveilleux surgit dans la narration avec l'apparition de ce dragon, de ce loup, issus des contes de fée. Ces personnages côtoient des êtres venus de contes locaux : le « puhi » et le lézard. L'histoire des *puhis*, qui n'est pas développée ici, renvoie à un conte local : cela désigne les anguilles sacrées, que l'on trouve sur l'île de Huahine, où habite l'auteure. Ce conte relate l'histoire d'une très belle princesse nommée Hina, fille du soleil et de la lune, qui devait épouser le roi du lac, qui était une anguille. Elle refusa et demanda l'aide du dieu Maui, qui la recueillit et coupa en trois parties l'anguille. La jeune princesse, devant transporter la tête de l'anguille entourée de feuilles de bananier dans son village pour l'enterrer, fit tomber le paquet. Une immense plante jaillit du sol, qui ressemblait à une anguille dressée, la tête vers le soleil : le cocotier naquit. Un jour de grande sécheresse, parmi les plantes, seul le cocotier résista. Les hommes décidèrent de goûter son fruit, sur lequel on apercevait trois tâches sombres : les yeux et la bouche de l'anguille. L'eau sucrée de la noix de coco les sauva. Le présage de l'anguille arriva : « un jour tu prendras ma tête dans tes mains. Tes yeux chercheront mes yeux, et tes lèvres se poseront sur ma bouche ». Depuis ce temps, on vénère l'anguille sacrée sur l'île de Huahine. Ce conte n'est donc pas anodin dans le livre : il renvoie à la culture ancestrale de l'île de Huahine.

Quant aux lézards, ils peuvent, selon les légendes tahitiennes, êtres possédés par les *'oromatua*, c'est-à-dire les esprits souvent mauvais qui hantent les vivants faute d'une ancestralisation réussie. Diverses légendes polynésiennes font allusion à des reptiles monstrueux que les héros devaient combattre. On retrouve cela sur de nombreux pétroglyphes polynésiens, où est représentée la forme d'un homme-lézard. Chantal Spitz raconte ainsi ce conte : « un couple découvre un jour un œuf ils le ramènent chez eux dans leur grotte l'œuf éclot c'est un lézard quand ils rentrent le lézard a mangé l'enfant »⁸⁹³. Le lézard retrouve donc la symbolique de l'imaginaire polynésien : un être maléfique, qui dévore ses proies,

⁸⁹² Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres, op. cit.*, p. 106.

⁸⁹³ Chantal SPITZ, communication personnelle.

notamment les enfants. La jeune Victoria pense trouver dans la maison de sa tante des êtres fabuleux, issus des contes qu'elle a entendus. Les animaux monstrueux dont elle a peur font partie des légendes locales, qui ne sont pas explicitées. Le réalisme et le surnaturel, le réel et l'imaginaire se mêlent dans la mémoire de la jeune fille. Parallèlement à cela, l'origine culturelle des contes montre également une indistinction entre récits occidentaux et contes locaux. Les récits relevant de faits imaginaires ont donc bercé la narratrice, ou l'auteure, depuis sa plus tendre enfance.

De même, Déwé Görödé n'a jamais caché l'influence des contes dans ses œuvres. D'ailleurs, dans son dernier roman, le début correspond à la formule de fin des contes : « *cîgadoo, cîgadoo, cîgadoo...* »⁸⁹⁴. Il s'agit de la jeune Tâdo, qui prononce ces mots en plein jour, lors de l'enterrement de sa grand-mère. Mais son aîné lui demande d'arrêter, en lui rappelant que « ce n'est pas encore l'heure des contes⁸⁹⁵ », et qu'elle doit attendre le soir. La fin du livre se clôt également par cette formule « *cîgadoo* », au sein de deux strophes de sept vers, dont l'une est écrite en païcî, et l'autre en français :

Dorez-vous longtemps au soleil
dans la paix du cœur et de l'être
et que cette histoire vous endorme : ou qu'elle vous réveille
trouvez-lui une suite
en prenant votre temps au soleil
Cîgadoo.⁸⁹⁶

Cela semble être la traduction de la formule de fin de conte *cî* : « Guë mwââ tē pwa cè taaci goo... Cîgadoo... », que l'auteure traduit par « Puissiez-vous en imaginer la suite !... »⁸⁹⁷. Cette strophe vient encore brouiller l'appartenance générique de cette œuvre : serait-ce un conte, en définitive ? Ces vers, qui s'adressent au lecteur, marquent la fin de l'histoire et suggèrent une morale : les hommes peuvent continuer à se prélasser au soleil, mais il faut méditer sur cette histoire. On retrouve la fonction morale du conte, et le registre est légèrement satirique, dans la description de ceux qui se prélassent au soleil, et qui ont le choix de continuer à ne rien faire ou de réagir, grâce à la lecture de ce livre. Ce dernier est donc fortement influencé par la structure des contes, et le titre lui-même *Tâdo, Tâdo, wée !* est extrait d'un conte *païcî* : « Tâdo est crabe »⁸⁹⁸. De même, dans *L'Épave*, Lila, qui raconte comment le vieux pêcheur l'a ensorcelée, fait référence à « la formule des contes où, pour suivre la croissance d'un enfant,

⁸⁹⁴ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! ou : no more baby*, op. cit., p. 9.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 350.

⁸⁹⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *Écrits sur la Parole ; Récits, contes et poèmes des élèves de l'atelier d'écriture du lycée Antoine Kela*, Postface, Publication de la Nouvelle-Calédonie, octobre 2005, p. 98.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, note du glossaire, p. 354.

on dit qu'il grandit au fur et à mesure qu'on le met au sec et qu'on le met dans l'eau »⁸⁹⁹. Elle fait le parallèle avec la manière dont l'homme la rendue esclave de ses sens. Comme chez Chantal Spitz, la narratrice de *Tâdo, Tâdo, wée !* ne nous donne que les titres des histoires racontées. Ainsi, Tâdo, lit avec ses cousines l'histoire de « Mamadou et Binéta ou de Mosikasika, le petit poussin, dans un livre de contes de Guinée »⁹⁰⁰. Puis, « [é]duquée à l'art du conte par sa grand-mère », elle raconte à ses camarades, assis autour du feu, les contes du « haricot géant et de la noix de bancoulier »⁹⁰¹. Là encore, on constate le mélange d'histoires venant de l'Occident, d'Afrique ou celles appartenant à l'imaginaire local : le « haricot géant », qui renvoie à « Jack et le Haricot magique », conte d'origine incertaine, probablement anglaise ; et « la noix de bancoulier », qui évoque le fruit local, où loge un vers comestible et particulièrement apprécié par les Calédoniens. Ce conte relate l'histoire de deux pêcheuses qui vont à la pêche aux crevettes et trouvent au fond de leur filet un fruit inconnu : la noix de bancoulier. Le lendemain, alors qu'elles ramènent le fruit dans leur panier, elles trouvent, au lieu du fruit, un bébé. Le mélange de réalisme et de merveilleux est donc constant dans le livre. La figure du conteur, comme Lila dans *L'Épave*, est mise en valeur par l'auteure. On la surnomme « Lila au pays des merveilles » ou « la conteuse aux pieds nus » ou « Lila à fleur d'histoires »⁹⁰². Elle va permettre de dévoiler la vérité aux hommes, comme l'affirme Dominique Jouve : « le personnage de Lila la conteuse occupe une place importante dans les premiers chapitres, car elle est capable de dire des vérités sous le masque de la fable »⁹⁰³. Son vrai est d'ailleurs Dalila, comme la femme de Sanson : celle qui découvre le secret de sa force, et qui le trahit, pour le partager avec son peuple.

Les contes rattachent donc les hommes aux traditions ancestrales et sont très présents chez nos deux auteures : elles mêlent les histoires issues du merveilleux occidental, à celles issues de l'imaginaire océanien.

Les lutins, les ogres, le Crabe :

Le Crabe, les ogres et les lutins sont des êtres imaginaires, des créatures fabuleuses, issus de l'imaginaire local et des contes. Ils semblent cependant prendre vie sous la plume de l'écrivaine kanak, qui les invoque ou les interpelle.

⁸⁹⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 75.

⁹⁰⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby ! »*, op. cit., p. 93.

⁹⁰¹ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! ou « No more baby »*, op. cit., p. 25.

⁹⁰² Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 75.

⁹⁰³ Dominique JOUVE, « Transgressions politiques et discursives, subversion du genre », document de travail.

Ainsi, on trouve ces êtres fantastiques que sont les lutins dans de nombreuses croyances mélanésiennes. En français, lutin vient de *netun*, puis *nuiton* sous l'influence de *nuit*, dérivé de *Neptunus*, dieu de la mer chez les Romains, assimilé ensuite à un démon païen, notamment de l'eau et de la nuit. Il est d'abord employé au sens de *démon*, *esprit mauvais*, pour désigner à partir du XIV^e siècle un démon plus malicieux que méchant⁹⁰⁴. En paicî, il se nomme *mâuci* ou *mëuci*, ce qui signifie « petit homme » ou « maître de ces lieux ». Comme le fait remarquer Dominique Jouve, il appartient «aux « entités liées à la nature », et constate qu'il est probablement « lié à un mythe d'origine de la musique »⁹⁰⁵. Elle s'appuie sur un texte écrit par le père de Déwé, Waia Görödé, qui se décrit comme « envoûté par le lien magique entre le chant de la flûte et les murmures des 'lutins' dans les roseaux et les bambous, au clair de lune »⁹⁰⁶. Dans les légendes kanak, ils apparaissent à la tombée de la nuit, venant de la forêt pour aller se baigner dans la mer. Les hommes doivent se garder de sortir à la nuit tombée, ou de prononcer leur nom, sous peine de subir quelque sort de leur part.

Leur présence est très importante dans les textes de l'auteure kanak. Tâdo fait souvent référence aux lutins : « Tâdo songe à une grande cour de lutins farceurs, jouant ainsi à faire peur aux hommes trop au chaud dans leurs chaussettes et bien installés dans leur pouvoir colonial d'un autre âge »⁹⁰⁷. Le sens d'êtres malicieux se retrouve ici, avec l'emploi du champ lexical du jeu : « farceurs » ; « jouant » ; « faire peur ». Ils viennent jouer des tours à ceux qui pensent être « bien installés » dans le régime colonial. Les lutins agissent donc pour réveiller les hommes et remettre en question leurs certitudes. Mais le lutin peut également sembler réel : dans *Graines de pin colonnaire*, Tany s'adresse à lui dans son journal intime. Ce mystérieux destinataire la rassure, notamment dans les moments difficiles, comme à l'approche d'un cyclone :

Lutin, la matinée comme le reste de la journée, je reste calfeutrée à la maison suivant les consignes de l'alerte 2 concernant le cyclone Daisy qui, après avoir touché le Nord, s'est déplacé sur Nouméa, puis vers l'île des Pins.⁹⁰⁸

Au fur et à mesure du récit, ce lutin, qui est le « double réel » d'un lutin farceur, correspond au souvenir de l'amant qui a délaissé Tany : « je t'ai affublé du nom de lutin autrement plus sympa et plus doux à l'oreille »⁹⁰⁹, explique-t-elle à propos de cet être imaginaire. Elle voit

⁹⁰⁴ Emmanuèle BAUMGARTNER et Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 459-460.

⁹⁰⁵ Dominique JOUVE, « Corps meurtris, femmes blessées », *op. cit.*, pp. 117-118.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁰⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de pin colonnaire*, *op. cit.*, p. 38.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 44.

donc en ce lutin qui la hante le souvenir lancinant d'un homme, dont le nom seul la fait souffrir, et qu'elle préfère taire. Tany assume parfaitement l'intrusion de cet être imaginaire dans le monde réel : elle évolue dans un monde onirique, où les lutins côtoient des fées ou des sorcières, et où les « margouillats [peuvent] servir d'oreilles »⁹¹⁰. Parler à ce lutin va ainsi lui permettre de se détacher de cet amant, comme pour rompre le charme d'un sort qu'on lui aurait jeté : « l'amour tient plus du philtre magique que de la réalité qui nous livre tels quels. Eh oui, lutin, c'est d'une si désolante banalité ! »⁹¹¹. Le lutin reste le complice des personnages, et ses pouvoirs maléfiques sont tus, comme si on ne retenait que son rôle positif. C'est un être mi-fantastique, mi-réel, qui renvoie aux croyances passées, auxquelles les Kanak restent très attachés, et que les missionnaires n'ont pas réussi à effacer. Dominique Jouve y voit « un signe de l'unité du 'pays kanak' global, comprenant la nature, les êtres humains, et de l'unité de la vie et de la mort »⁹¹².

De plus, les figures de l'ogre ou de l'ogresse sont très présentes chez Déwé Görödé. Ce mot d'origine incertaine, peut-être du latin *Orcus*, renvoie au nom d'une divinité infernale et par extension, au nom des enfers et de la mort. Puis au XIV^e siècle, il désigne un « païen féroce », avant de correspondre au « géant vorace qui mange les enfants » dans les contes de fées. Chez Déwé Görödé, notamment dans le roman *L'Épave*, l'ogre symbolise l'emprise de l'homme sur la femme. « [I]l t'a violée et attachée le ventre pour exercer son emprise sur toi à tout moment », explique Éva. C'est une figure mythique, comme nous l'avons vu, qui rend la femme esclave. L'expression « attacher le ventre » est curieuse : cette métaphore signifie que des fils invisibles relient Léna à son violeur. On touche ici au domaine de l'imaginaire : il s'agit bien du sort que l'homme jette à ces femmes pour qu'elles le suivent. Ces personnages disent d'ailleurs qu'elles ont « le diable au corps »⁹¹³, lorsque l'homme les possède. La possession du corps de la femme par l'homme est surnaturelle, dans la mesure où l'homme dévore le corps de la femme, à la manière de l'ogre. La référence au ventre n'est pas anodine : le ventre renvoie à la femme dans ce qu'elle a de plus profond, à la maternité. Stéphanie Vigier y voit « une référence au monde précolonial, où l'exploitation sexuelle des femmes par les hommes trouverait déjà une origine dans la figure de l'ogre païen dont le vieux Tom semble avoir hérité »⁹¹⁴. L'ogre représente le cannibalisme d'autrefois, comme l'explique Éva à Léna :

Elle lui signifia que c'était un ogre et que si l'église avait mis fin au cannibalisme des ancêtres, ceux-ci avaient aussi appris à leurs descendants comment continuer à respecter le pacte originel qui

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 78.

⁹¹² Dominique JOUVE, *ibid.*, p. 118.

⁹¹³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, *op. cit.*,

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

les lie à eux, en adaptant les pratiques rituelles.⁹¹⁵

Ainsi, la soumission de la femme à l'homme s'explique par l'appartenance de ce dernier à cette figure de l'ogre, qui renvoie aux temps primitifs du cannibalisme. Léna comprend alors pourquoi elle est devenue l'esclave sexuelle du vieux Tom. Mais l'ogre peut aussi s'en prendre aux enfants, comme l'indique la berceuse que Lila chante à son fils :

Ne parle pas
car l'ogre est là
qui t'entend
et attend
sous la pierre
de la guerre
Ne pleure pas
car l'ogre est là
qui t'entend
et attend
son heure
à la rivière
Dors dors dors
mon beau bébé
du temps des luttes. ⁹¹⁶

Elle mettra la mort de son enfant sur le compte d'un mauvais sort jeté par ce personnage. Mais les femmes peuvent elles aussi être des ogresses, comme dans le conte inédit écrit par Déwé Görödé : « L'enfant de l'ogresse ». Les rôles sont inversés, et la femme peut elle aussi se montrer cruelle et impitoyable, lorsqu'elle dévore les hommes. Ce conte relate l'histoire d'une ogresse qui, prise d'un « désir de viande » très « pressant »⁹¹⁷, prend sa pirogue à la recherche d'hommes à manger. Elle débarque sur une île, et dévore ses habitants ; seule une femme enceinte parvient à s'enfuir, en empruntant la pirogue de l'ogresse. Celle-ci parvient à la rattraper et la dévore entièrement, mais l'enfant que la femme attendait naît dans la pirogue. L'ogresse décide de l'élever, en lui interdisant d'aller sur l'île des hommes. Un jour, alors qu'il est devenu un jeune homme, le garçon prend la pirogue et brave l'interdit. L'ogresse, folle de rage, le découvre et lui révèle par mégarde son histoire. Le jeune homme s'enfuit pour de bon, en laissant l'ogresse derrière lui, et les hommes la noient. Les hommes accueillent le garçon et lui présentent les fondements de leur culture. Dans ce conte, c'est la femme qui a le dessus sur les hommes : elle transgresse l'omnipotence de ces derniers, en renversant l'ordre établi. Mais cette transgression n'est pas sans conséquences : elle le paie en finissant noyée par les hommes.

La figure du Crabe est également très présente dans de nombreux récits de Déwé Görödé. Le

⁹¹⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 108.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁹¹⁷ Déwé GÖRÖDÉ, « L'enfant de l'ogresse », in *Dépliant du Centre culturel Jean-Marie Tjibaou, Saison de Préfiguration*, 1995, Nouméa, Agence de Développement de la Culture Kanak, p. 5-8.

conte du Crabe s'appelle « Tâdo et le crabe Göö ». Paradoxalement, il est relaté dans son roman *L'Épave*, et on y fait référence à de nombreuses reprises dans *Tâdo, Tâdo, wée ! C'est Lila la conteuse* qui le raconte ainsi :

C'est une petite fille qui s'est fait pincer la nuit par un grand crabe. Depuis, elle ne peut s'empêcher d'en pêcher dans la mangrove. Et chaque fois qu'elle en mange, elle souffre, dans la nuit, là où le grand crabe l'a pincée. Et pour ne plus avoir mal, elle résiste à l'appel des crabes et décide de ne plus en pêcher dans la mangrove. Mais, dans la nuit, elle les entend monter vers elle et va se placer devant le foyer, le dos au feu et face à la porte. Le grand crabe arrive, entre et se dirige droit sur elle. Au moment de la saisir entre ses pinces, elle l'évite. Et le grand crabe tombe dans le feu en pinçant les tisons .⁹¹⁸

Dans le roman, la jeune Tâdo « comme dans le conte » doit faire très attention de ne pas glisser sur les rochers en allant à la mer, sous peine d'être pincée par le crabe, nommé « Göö »⁹¹⁹. « Tâdo, Tâdo, wée ! » désigne l'appel du crabe, selon le conte, auquel la jeune fille ne doit pas répondre, sous peine de rester prisonnière de ce dernier.

Ce conte est important pour l'auteure kanak, car il symbolise les relations entre les hommes et les femmes : l'emprise du Crabe sur la jeune fille, qu'il a, au départ, séduite, puis retenue prisonnière est, au fond, celle de l'homme sur la jeune fille innocente. La figure du Crabe symbolise donc le piège tendu à la femme. L'allusion au sein, implicite dans le conte de Déwé Görödé, est pleine d'érotisme : le Crabe connaît les zones sensibles de la femme, pour ensuite la soumettre à ses désirs. C'est l'amant, appelé également « l'Iznogoud local »⁹²⁰, dont l'étreinte n'apporte que des malheurs à la femme. Le Crabe désigne aussi la maladie, le cancer, qui touche de nombreux personnages féminins dans *Graines de pin colonnaire* ou *Tâdo, Tâdo, wée !* : Alo parle de son combat « contre le Crabe »⁹²¹. Car le crabe peut « pinc[er] à mort », et « découp[er] le sein à coups de pinces aiguës lacérant [l]a chair à petit feu »⁹²² et ses actions sont imprévisibles, comme l'explique Alo à sa sœur Tâdo :

C'est vrai qu'on ne sait jamais avec le Crabe qui, tantôt demande à jouer, tantôt joue à te chatouiller. Avant de s'en aller, de revenir le lendemain, le surlendemain, encore et encore, jusqu'au harcèlement quotidien. Avant la phase finale où c'est toi ou lui que la mort fauchera .⁹²³

Alo et sa mère Âdi sont toutes les deux touchées par le cancer : la première, celui du sein, la seconde, celui de l'utérus. Elles seront emportées par ce qu'elles considèrent comme la malédiction du Crabe. L'interprétation du conte du Crabe est donnée à la fin du roman : « c'est

⁹¹⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 16.

⁹¹⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 14.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁹²¹ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 302.

⁹²² *Ibid.*, p. 95.

⁹²³ *Ibid.*, p. 220.

le cancer des femmes à cause de ce que les hommes leur font »⁹²⁴. Autrement dit, le cancer n'est que la conséquence des malheurs apportés par l'amant qui les soumet à ses désirs. Cette dernière interprétation expliquerait pourquoi c'est l'igname, symbole masculin, qui pousse après la mort de la jeune fille, comme pour montrer l'influence de l'homme, leur pouvoir sur les femmes. Selon Raylene Ramsay, cette figure glissante rejoint celle de l'ogre, ou du pêcheur, c'est-à-dire de l'homme-prédateur, « visiteur affamé de la case des jeunes pendant que les parents travaillent dans leur jardin »⁹²⁵. La passion physique entre un homme et une femme est vécue comme la conséquence d'un sort jeté à la femme, et l'amour ressemble davantage à une aliénation qu'à l'épanouissement de deux êtres en harmonie.

b) Le fantastique ou « réalisme magique ».

L'irruption du surnaturel :

Le fantastique apparaît dans les livres au moment où le lecteur s'y attend le moins. Il est lié à l'importance des contes, des mythes, des rêves, qui introduisent un univers merveilleux ou fantastique dans le réel. Le fantastique se définit par l'intrusion du surnaturel, de l'inadmissible dans le cadre réaliste du récit. Selon Tzvetan Todorov: « c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »⁹²⁶. En d'autres termes, il doit y avoir hésitation entre naturel et surnaturel, logique et illogique, normal et paranormal. L'ambiguïté, l'inquiétude, l'incertitude présentes le distinguent du registre merveilleux. La plupart des récits de fiction océaniques représentent des lieux, où la frontière entre le monde des vivants et des morts disparaît : la transgression est présente, lorsque le fantastique surgit dans l'univers banal, quotidien des êtres.

L'univers des livres de Déwé Görödé est fantastique, dans la mesure où les personnages vivent entourés d'esprits, qui sont les fantômes des morts. L'auteure les appelle *Apièrù*, c'est-à-dire « les autres » ou « ceux qui nous prennent en charge »⁹²⁷. Selon l'ethnologue Patrice Godin, ces derniers font partie intégrante de la culture kanak, et peuvent intervenir dans la vie des hommes, par exemple pour la naissance d'un enfant. Le chef est à l'intersection de deux mondes : le monde des vivants et celui des morts. Toutes les activités des hommes sont dirigées par ces esprits, et les difficultés qu'ils peuvent rencontrer, comme par exemple les maladies, peuvent être interprétées comme des punitions de leur part. Faire la coutume par

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁹²⁵ Raylene RAMSAY, « Figures de l'ogre : possession sexuelle et sadomasochisme dans les littératures d'Océanie et d'ailleurs », *op. cit.*, p. 130.

⁹²⁶ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. du Seuil, Paris, 1970, p. 29.

⁹²⁷ Déwé GÖRÖDÉ, « Entretien avec Blandine Stefanson », *op. cit.*, p. 79.

exemple, signifie faire un geste pour les autres, mais aussi s'adresser aux esprits. Certains personnages sont victimes de leurs agissements, comme Tom, quand d'autres sont protégés par les signes qu'ils vont leur adresser. De même, chez Chantal Spitz, les personnages invoquent les esprits, dans les moments cruciaux de leur vie. Ainsi, à la naissance de Tematua, son père, Maevarua, se rend sur le *marae*, le temple à ciel ouvert, pour demander la protection des esprits. Il a respecté le rituel traditionnel, qui veut que l'on donne un prénom choisi dans la longue généalogie de la famille, et se présente là-bas avec le placenta de son fils. Il y fait une prière : « Esprits bienfaisants du *marae* (...) / Je vous confie la vie de mon fils / (...) Car c'est en vous que nous puisons / Notre force et notre sagesse / Puisque sans vous nous ne sommes rien »⁹²⁸. Puis, il dit le « Notre Père... ». Ceci montre combien la vie des personnages est dépendante de la volonté de ces esprits, et qu'il leur est impossible de vivre en marge de ces coutumes, sous peine de malheur, comme dans *Hombo*. La religion des pasteurs n'a pas réussi à effacer ces forces occultes chez les Polynésiens, ce qui prouve l'authenticité de celles-ci.

Les nouvelles sont, chez l'auteure kanak, souvent fantastiques, comme « Au vieux bois noir », « Une Dame dans la nuit », « Affaire classée », ou « J'use du temps ». Dans cette dernière, le narrateur est l'esprit d'un mort tué au cours de la Seconde guerre mondiale. Il a le pouvoir de montrer « en rêve » aux hommes le chemin à suivre, « le long chemin de l'héritage »⁹²⁹. Cet esprit habite au fond du creek, « car c'est par là qu'[il] peu[t] être sans toutefois être là »⁹³⁰, mais peut également suivre les personnages jusqu'à chez eux. Son existence reste énigmatique : « pour beaucoup, je n'existe pas, mais peu importe car pour moi la question ne se pose pas »⁹³¹. Il hante donc le creek, et c'est « par temps lourd et pluvieux à midi ou au crépuscule », qu'on peut quelquefois l'apercevoir. Ce fantôme porte un uniforme militaire, tenue dans laquelle il a été tué. Sa fonction est de veiller sur sa famille et ses proches, en particulier sur un jeune pêcheur, qui est le petit-fils de la femme qu'il aimait avant de mourir, et qui l'a fait souffrir.

Les allusions au fantastique sont moins nombreuses dans l'œuvre de Chantal Spitz. Toutefois, on trouve un passage dans son dernier roman, où la narratrice, Victoria Grace, évoque la frontière très mince, quasi inexistante, entre l'univers des contes de sa tante Tatate, et le réel. Ainsi, « les personnages continuent de [les] accompagner » dans leur quotidien : « elle m'apprenait les marques de respect à leur offrir pour qu'ils ne se sentent pas offensés et nous accordent une vie sans cauchemars »⁹³². L'emploi du pronom « ils » est à relever, car ce pluriel

⁹²⁸ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 32.

⁹²⁹ Déwé GÖRÖDÉ, « J'use du temps », *L'Agenda*, op. cit.

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, op. cit., p. 150.

renvoie aux personnages des contes, mais aussi aux êtres invisibles, qui peuplent leur univers. Il s'agit de l'évocation de rituels renvoyant aux croyances polythéistes polynésiennes. La tante initie sa nièce aux savoirs ancestraux. Les offrandes sont là pour honorer ces « dieux » et ces « ancêtres », dont le nom n'est révélé que plus loin. Pour ne pas les offenser, les deux personnages doivent respecter un certain nombre d'interdits : ne pas salir les lieux, ne pas déplacer les pierres de la propriété familiale, ni s'asseoir sur ce que l'on nomme « la pierre torturée ». Des êtres invisibles habitent ce bout de terre, et le respect de la nature fait partie des rituels à connaître. Tatate présente à Victoria les fantômes qui hantent ces lieux : sur la « pierre torturée » vient se recueillir « la dame qui venait certaines nuits pleurer son bébé mort en naissant » ; dans « le bosquet d'acacias » qui doit « rester propre » se trouve une dame, « celle que l'on entendait parfois gémir des douleurs de l'enfantement » ; près des « 'ōfa'i 'ōti'a pierres plantées », les esprits sont les « gardiens des limites de la terre » ; et « dans la forêt du haut de la colline », on entend « le chant du 'ū'upa au plumage vert » et qui « annon[ce] les âmes errantes ».⁹³³ Tous ces êtres, sans doute issus de contes fantastiques, font partie de l'imaginaire collectif, et renvoient au surnaturel. La jeune Victoria boit les paroles de sa tante, dans un mélange de peur, de respect et de fascination, et scrute les pierres pour peut-être apercevoir ces fantômes :

je les regardais y cherchant un signe qu'ils voyaient l'alentour les humains
 nous
 moi
 « ils nous protègent empêchent les méchantes actions jettent des maladies ou des accidents sur
 ceux qui ne respectent pas la loi des dieux et des ancêtres »
 que nous devons entretenir respecter pour qu'ils continuent de nous protéger .⁹³⁴

L'intrusion du fantastique dans ces œuvres apparaît donc subitement dans le récit et semble déroutante pour le lecteur. Cependant, certains critiques refusent de parler de « fantastique », dans le sens donné par des théoriciens comme Freud ou Todorov. C'est le cas du professeur Raylene Ramsay, qui rappelle que dans les cultures océaniques, notamment mélanésienne, le fantastique fait partie intégrante de l'espace-temps, si bien que la frontière que les Occidentaux perçoivent entre le réel et l'irréel n'existe pas telle quelle dans ces récits. Aussi ces derniers « n'entrent [-ils] pas facilement dans les catégories européennes du fantastique et (...) sont, en quelque sorte, un défi au rationalisme ou au logo-centrisme du lecteur européen ⁹³⁵». En d'autres termes, du fait que la frontière entre réel et irréel est poreuse dans les cultures océaniques, où les esprits et les vivants communiquent, il est difficile de parler de

⁹³³ *Ibid.*, p. 150. L'*'ū'upa* est un oiseau vert en voie de disparition qui niche dans les hauts arbres des hautes collines ou dans les montagnes (Chantal Spitz, communication personnelle).

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁹³⁵ Raylene RAMSAY, « L'Hybridité dans l'œuvre de Déwé Gorodé », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, *op. cit.*, p. 139.

« fantastique » tel qu'on l'entend. Cette vision originale de l'espace-temps, où l'irrationnel fait partie intégrante de la vie de chacun, impose l'idée d'un lien inextricable entre le réel et l'irréel, auquel le lecteur doit se conformer. Jean-Marc Moura, insiste lui aussi sur l'originalité de ces cultures. C'est pourquoi, la définition du fantastique ne convient pas non plus selon lui, car elle dévoile une vision trop occidentale de ces œuvres. Il préfère parler de «l'esthétique polyphonique du 'réalisme magique' »⁹³⁶, et souligne que ce peut être la manifestation du rejet de l'influence occidentale :

L'usage littéraire du surnaturel (qui peut être simplement le recours à une herméneutique différente) manifeste l'opacité partielle d'une culture, le moment où l'approche occidentale apparaît insuffisante. ⁹³⁷

Certes, le réalisme magique reste surtout associé à la littérature latino-américaine, avec des auteurs comme le Mexicain Carlos Fuentes, ou le Colombien Gabriel Garcia Márquez, mais il a vu son espace s'élargir et concerne aujourd'hui tout autant des courants artistiques venant d'Asie, d'Europe que du Pacifique.

Les rêves :

Dans cet univers singulier, où le merveilleux côtoie le réel, on constate également la présence très importante des rêves, auxquels les deux auteures donnent une signification particulière. Selon Tobie Nathan, le rêve est un thème primordial pour de nombreux peuples, qui cherchent, par divers moyens, même les plus radicaux comme les drogues hallucinogènes, à accéder aux « portes du rêve ». Alors que l'on pourrait croire que le rêve est une construction imaginaire, Tobie Nathan précise que, pour certaines cultures, il n'en est rien : le rêve est d'abord « fondamentalement expérience réelle, même s'il s'agit seulement de l'expérience de l'âme. Le monde de l'âme existe réellement, ne s'ouvrant aux humains que durant le rêve »⁹³⁸. Autrement dit, l'expérience onirique est vécue comme réelle, et non plus comme chimérique. C'est également ce que Fritz Sarasin affirme dans son œuvre *Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des îles Loyauté* :

Le rêve est pour les indigènes une réalité ; c'est pourquoi il joue un rôle décisif. Il est l'expérience de la séparation de l'âme et du corps, comme chez d'autres peuples premiers. Dans le rêve, on peut aller vers le pays des morts, rencontrer des parents morts et apprendre d'eux nombre de choses normalement cachées. ⁹³⁹

Le rêve permet donc à l'âme de s'échapper de l'enveloppe corporelle et de voyager, de

⁹³⁶ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 170.

⁹³⁷ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 170.

⁹³⁸ Tobie NATHAN, *La Nouvelle Interprétation des rêves*, éd. Odile Jacob, 2011, p. 104-105.

⁹³⁹ Fritz SARASIN, *Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des îles Loyauté*, Ibis Press, Novembre 2009, p. 254.

rencontrer les défunts. De plus, le rêve n'existe que par la parole, dans le récit qu'on va en faire. Dans son œuvre *L'Interprétation des rêves*, Freud montre que le travail du rêve est d'abord un travail sur le langage : « On attribue à Freud l'idée que la mise en images du rêve suit un parcours de jeux de mots, de calembours, de significations se structurant en une sorte de rébus »⁹⁴⁰.

Chantal Spitz considère que les rêves sont la matière de ses livres : son travail d'écrivaine consiste, selon elle, en «un tissage de souvenirs, de créations et de rêves »⁹⁴¹. Le terme lui tient donc à cœur, comme le montre le titre de son premier livre : *L'Île des rêves écrasés*. La formule clôt également le livre : « Nous sommes nés sur l'île des rêves écrasés »⁹⁴², déclare Terii. Cette expression imagée est formée sur un oxymore : les « rêves écrasés » désignent les espoirs envolés des habitants de Ruahine, depuis l'installation d'une base de lancement de missiles nucléaires. Les connotations de violence, d'écroulement sont contenues dans l'emploi de l'adjectif « écrasés », que contient également sa traduction anglaise « shattered » : « brisés », « fracassés », et au sens figuré « ruinés », « démolis ». Ainsi, les rêves des personnages se sont tous envolés : ceux de Toofa, qui « a rêvé pour [sa fille Emily-Emere] d'une vie moderne aisée »⁹⁴³, à la ville, où elle aurait épousé un homme riche ; ceux de Tetiare, qui décrit à son ami Christian, resté en métropole, l'installation du nucléaire sur leur île (« Nous avons recouvert le rêve / Du voile gris de l'oubli. (...) / Ami, ne rêverons-nous plus jamais ? »⁹⁴⁴) ; ceux de Terii et Laura, qui devront se séparer à la fin de la mission de celle-ci sur l'île; et enfin ce sont ceux de tout un peuple, qui a perdu son identité avec la colonisation, comme l'affirme Tetiare à son frère : « Tu sais nous étions vraiment un grand peuple. Mais nous, nous avons perdu les rêves de nos pères, appâtés par l'éclat d'autres peuples, différents »⁹⁴⁵. Ainsi, les « rêves écrasés » désignent finalement les espoirs du peuple polynésien, anéantis par la colonisation : l'idée de déchirure s'amplifie au fil du livre, par cet effet d'élargissement. D'autre part, les paroles de Tetiare montrent une vision idéalisée de leur culture : il s'agit d'un rêve, celui d'un peuple uni, en osmose avec la nature. Quant aux idéalistes, ceux qui croient à un bonheur présent possible, ils ne sont que « d'éternels rêveurs dans un monde sans rêve, à la recherche de [leur]passé pour imaginer [leur] avenir »⁹⁴⁶. Les mots sont durs, mais nécessaires pour faire prendre conscience de la dure réalité : Tetiare

⁹⁴⁰ Tobie NATHAN, *La Nouvelle Interprétation des rêves*, éd. Odile Jacob, 2011, p. 82.

⁹⁴¹ Chantal SPITZ, questionnaire adressé en mars 2014.

⁹⁴² Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 202.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

s'attend à être critiquée lorsqu'elle va prendre la plume. Est-il alors possible de rêver à nouveau ? Il faudrait pour cela que les Polynésiens retrouvent d'abord la dignité perdue, la fierté d'être *Mā'ohi*, en n'étant plus à genoux, en refusant la colonisation, « [c]ar il n'est rien de plus dangereux qu'un peuple colonisé debout »⁹⁴⁷. Ensuite, le rêve doit s'écrire, afin de retrouver la mémoire jusque-là défailante de son peuple : « Le rêve... Laver le cerveau de tous ceux à qui on a répété toute leur vie qu'ils sont nuls, puisque *Mā'ohi* »⁹⁴⁸. Le livre se termine sur cette note d'espoir : rêver est encore possible si chacun se tient debout et prend conscience du chemin à parcourir. Le rêve a donc le sens chez Chantal Spitz de représentation idéale ou chimérique, proche du mythe. Il est l'objet d'un projet, d'un désir pour tout un pays et pour tout un peuple. Celui qui n'a plus de rêves, comme Hombo, plonge dans le désespoir et la souffrance, et cela le prive d'humanité : « Il n'aime pas ces rêves qu'il n'arrive pas à inventer qui l'effleurent pour aussitôt se dérober qui troublent le désordre de son âme et le laissent misérable »⁹⁴⁹.

Pour Déwé Görödé, il n'existe pas de différence entre le rêve et la réalité, comme elle l'affirme : « pour moi, Kanak, que signifient le rêve et la réalité ? Pour moi, il n'y a pas de distanciation, de limite entre la réalité et le rêve »⁹⁵⁰. L'univers onirique occupe une part très importante dans son œuvre. Ainsi, Tany raconte ses rêves dans *Graines de Pin colonnaire, Tâdo, Tâdo, wéé !* se termine sur des récits de rêve, et *L'Épave* commence par le cauchemar de Tom. Le rêve renvoie au mythe, puisqu'il exprime l'identité profonde des choses et des êtres, comme on le constate dans le cauchemar de Tom, où le Dieu des pirogues lui apparaît. L'univers onirique peut être source de sagesse pour celui qui le comprend, mais également lié à la démence, la folie, comme l'affirme l'auteure elle-même : « Le Rêve / est un voyant / qui brouille les cartes / ou perd la boule ».⁹⁵¹ Écrire ses rêves permet au personnage de mieux se connaître et de mieux comprendre sa maladie, comme on le constate dans les récits oniriques d'Alo. Cette dernière décrit l'origine et l'évolution de sa maladie, le cancer du sein, à travers ses rêves. Alors qu'elle subit tout un tas d'exams, elle fait des rêves étranges, très souvent introduits par « je vois » : ce sont des visions furtives, mais chacune d'elle fait l'objet d'une description détaillée. Elle fait, par exemple, un cauchemar très particulier, où une armoire s'effondre, « comme une grosse boîte vide en carton sur une piste de terre de tribu »⁹⁵². Elle

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁹⁴⁸ *Ibid.*

⁹⁴⁹ Chantal SPITZ, *Hombo, op. cit.*, p. 109.

⁹⁵⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *Entretiens avec Hamid Mokaddem, op. cit.*, p. 46.

⁹⁵¹ Déwé GÖRÖDÉ, *Par les Temps qui courent, op. cit.*, p. 62.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 297.

l'interprète comme le souvenir traumatisant d'une fausse couche, « ayant entraîné une ligature des trompes ». Alo rêve souvent de bébés, ce qui correspond au traumatisme de cette fausse couche. Alors qu'on lui a offert un calendrier contenant des peintures de grands artistes aborigènes, une en particulier retient son attention : « *Taken away* », « enlevés », de Sally Morgan. On y voit des enfants qui jouent près de l'eau bleue d'une rivière, avec deux soleils jaunes qui brillent entre deux montagnes rouges. Alors que cette vision semble plus proche du rêve, le centre du tableau vire au cauchemar :

huit bébés bleus avancent à quatre pattes vers une ligne courbe pavée de points orange qui les sépare d'un groupe de femmes à genoux tendant les bras vers eux et vers le ciel piqué de quelques étoiles jaunes, où elle sont dans la même couleur bleue .⁹⁵³

La vision du peintre est fantastique : ces bébés symbolisent pour Alo ceux qui sont morts, arrachés des bras de leurs mères, et qui gagnent les étoiles. Elle y reconnaît les bébés de ses cauchemars, et interprète ceux-ci comme le souvenir traumatisant de sa fausse couche suivie de la ligature des trompes. La description du tableau aborigène se termine par ces mots : « *Taken away* ». « *No more baby* »⁹⁵⁴. « *No more baby* » est la phrase que l'infirmière australienne lui a répétée en voyant la cicatrice de son opération de ligature des trompes après sa fausse couche. C'est aussi le titre du livre. Cette vision du peintre, où le rouge, couleur du sang, est très présent, et où les lignes courbes symbolisent la maternité, rappelle un tableau expressionniste d'Edvard Munch, *Le Cri*. Pour Alo, non seulement ce tableau représente ses cauchemars, mais aussi il l'éclaire sur sa maladie : le cancer. En effet, elle voit un lien de cause à effet entre sa stérilité et son cancer. Tout cela est l'œuvre d'un seul et même esprit : le Crabe, personnage du conte. Elle pense que « le Crabe [va l']emporte[r] à [s]on tour »⁹⁵⁵, comme l'enfant qu'elle portait. Le fantastique fait donc irruption dans le quotidien des personnages, notamment dans leurs rêves, longuement décrits.

L'interprétation des rêves :

Tobie Nathan précise que dans toutes les cultures, on retrouve l'idée d'un rêve à interpréter, mais quelques sociétés se sont particulièrement construites autour de lui : « Ces cultures, celles des Indiens d'Amérique du Nord et du Sud, des aborigènes d'Australie, des Indonésiens, des Néo-Calédoniens, qui manifestent un tel intérêt pour le rêve, sont pour la plupart des

⁹⁵³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! ou « no more baby »*, op. cit., p. 329.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 330.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 330.

cultures chamaniques, dans lesquelles l' 'homme médecine' est initié en rêve, soigne en rêve et questionne sans cesse les malades au sujet de leurs rêves »⁹⁵⁶. En d'autres termes, alors qu'il inclut la Nouvelle-Calédonie dans ces sociétés qualifiées d' « onirocentrées », Tobie Nathan évoque ici le rôle important des chamans, ces interprètes, qui servent de guides dans le déchiffrement du message onirique. Ils apparaissent comme des soigneurs de l'âme, pour qui leur confie son récit de rêve. Les chamans sont d'ordinaire des êtres marginalisés, qui transgressent, de par leur mode de vie, leur physique, leurs attitudes, toutes les conventions. En Polynésie, l'idéologie chamanique est présente dans la mythologie, et on la retrouve de manière sporadique dans la société actuelle, notamment sous forme de jeux. Il est remarquable de constater la présence importante de femmes chamanes en Océanie, alors qu'ailleurs ce sont les hommes qui tiennent ce rôle. Dans ces cultures, on accorde donc une grande importance aux rêves et chacun se souvient dans les moindres détails de ceux-ci : si l'on doit le raconter, le récit peut durer un moment. Pour ces peuples, les choix de l'existence se feront donc en fonction des rêves.

Dans certaines sociétés, le rêve possède une très grande force : non seulement, il apparaît comme la prémonition d'une réalité à venir, mais il est aussi « engagement, dette qu'il faudra honorer pour maintenir l'harmonie entre les deux mondes et même, quelquefois, pour sauvegarder la vie du rêveur »⁹⁵⁷. Le rêve peut donc non seulement être prémonitoire, mais aussi contraignant pour le rêveur qui devra comprendre le message adressé. Selon Stéphanie Vigier, dans les œuvres océaniques, le rêve est vécu comme moyen de communication entre le monde des vivants et celui des morts :

Si le rêve donne accès à la vérité, c'est parce qu'il est le *médium* privilégié de communication entre les vivants et les esprits qui les entourent et qui ont accès à une dimension du monde que les vivants ne peuvent deviner seuls.⁹⁵⁸

L'expérience onirique est vécue comme réelle : « Il y a l'ancêtre décédé qui parle [au narrateur] par le truchement du rêve. Le rêve n'est qu'un prolongement de la réalité »⁹⁵⁹, affirme Déwé Görödé. Écrire son rêve peut permettre au sujet de mieux le comprendre. Lila fait souvent le même cauchemar, où elle reste prisonnière du filet d'un pêcheur. Un jour, alors qu'elle se promène pour la première fois « du côté de l'épave, là-bas à la baie, [elle a] reconnu les lieux de [s]on rêve »⁹⁶⁰. Sa tante lui confirme qu'elle est déjà venue dans cet endroit quand elle était petite, et que par la suite, elle a été bien malade. La frontière est mince entre le

⁹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 105-106.

⁹⁵⁷ Tobie NATHAN, *La Nouvelle Interprétation des rêves*, éd. Odile Jacob, 2011, p. 105.

⁹⁵⁸ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, *op. cit.*, p. 256.

⁹⁵⁹ Entretien avec Blandine STEFANSON, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁶⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, *op. cit.*, p. 72.

visible et l'invisible, puisque le rêve permet de révéler le réel, et éclaire le passé : Lila a été abusée étant jeune par le vieux pêcheur Tom dans ce lieu. Les rêves de Lila concernent aussi Tom, le bébé qu'elle a perdu, à l'âge de cinq ans, et ses cauchemars rappellent ceux du personnage d'Alo dans le dernier roman de l'auteure.

L'interprétation des rêves se fait toujours par la même personne : Tom demande toujours l'avis de son cousin, même s'il refuse souvent de croire en son interprétation. Son cousin lui rappelle alors l'importance des rêves dans leur culture : « Ce ne sont que des rêves. / - Exact. Mais comme dit grand-mère, c'est de là et c'est comme ça qu'ils nous parlent, eux, puisque le rêve, c'est leur monde et leur mode de transmission ⁹⁶¹». L'emploi du pronom personnel « ils » au pluriel désigne ces esprits qui avertissent par le rêve les vivants de dangers, mais le nom de ces êtres invisibles est tu. Le rêve permet de révéler le futur à celui qui le reçoit: les cauchemars répétés de Tom sont des avertissements sur ce qui risque de lui arriver. Un peu plus loin dans le livre, il va d'ailleurs être averti à nouveau d'un danger qui le guette : il voit en rêve un grand-père s'asseoir à l'arrière de sa voiture, qui lui souffle à l'oreille : « C'est ici qu'ils vous attendent »⁹⁶². Le cousin, encore une fois l'interprète du rêve, lui réitère sa demande d'être très prudent, notamment au volant. Tom finira par être tué dans un accident de voiture, alors que sa compagne Léna avait également vu cela en rêve. Les visions prémonitoires sont donc très présentes dans ce livre, et le rêve permet, à qui veut bien y prêter suffisamment d'attention, la connaissance de l'avenir. Dans ces exemples, le personnage est averti de dangers qu'il court, et selon le cousin, ce sont les dieux eux-mêmes (le Dieu des pirogues) qui interfèrent dans le présent des hommes. Pourtant, Tom finit par mourir à la fin du récit. On peut peut-être penser que c'est parce qu'il n'a pas voulu entendre les messages qu'on lui a adressés dans ses rêves : il considérerait ces croyances comme des « sornettes »⁹⁶³, ou ne se souvenait pas beaucoup de ses rêves, « dont il n[e] gard[ait] habituellement que quelques flashes qui l'impressionn[ai]ent »⁹⁶⁴.

Le rêve permet non seulement de connaître l'avenir, mais aussi de révéler le passé : « le rêve peut être un moyen de revivre le passé, de percevoir le présent et de prévoir le futur »⁹⁶⁵, rappelle la narratrice du livre. Léna a l'intuition d'après ses rêves qu'elle a été abusée pendant son enfance, et la figure du vieux pêcheur la hante. Ce n'est qu'à la fin du livre qu'elle comprend la vérité et le lien entre les visions oniriques et la réalité :

⁹⁶¹ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 8.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 89.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

Tout le voile se déchire instantanément du fond de sa mémoire. Et elle revoit la scène du viol de son corps et de son enfance par l'orateur, alors adolescent, sous l'œil complice du pêcheur qui use et abuse d'elle comme d'une poupée sur la roche noire de l'épave .⁹⁶⁶

La révélation du passé et du futur occupe donc une place de premier ordre dans les récits, pour qui sait comprendre le sens de ses rêves et leur accorder l'importance qui leur est due.

Enfin, le rêve peut être interprété comme un signe, notamment de la maladie. Alo, atteinte du cancer du sein, note ce qu'elle appelle ses « rêves prémonitoires », ceux qu'elle a faits un an avant qu'on lui décèle un cancer. Ainsi, la maladie s'est manifestée durant son sommeil, alors qu'elle ressentait des fourmillements dans le sein, « un peu comme si une aiguille y avait provoqué une fissure »⁹⁶⁷, ce qui lui fait penser au conte du Crabe, où Göö saisit le sein de la jeune fille. Ses rêves, qu'elles notent quotidiennement, virent au cauchemar, lorsqu'elle se voit « dans le noir », marchant seule sur un chemin, ou se trouvant face à un mur ou une impasse. Les « bébés à quatre pattes » du tableau sont également présents, ainsi que « des bébés morts [au] contour des yeux noircis au charbon ou comme maquillés en noir »⁹⁶⁸. Alors qu'elle livre ses rêves, aucune interprétation n'est donnée, comme si c'était à nous, lecteurs, de leur donner un sens. Dans ces exemples, il n'est pas difficile d'y voir les souvenirs enfouis de la fausse couche du personnage, qu'elle a très mal vécue. Dans le rêve suivant, on peut y déceler les signes prémonitoires du cancer du sein :

Je nage dans la mer quand soudain deux bouteilles de gaz remplies pèsent de tout leur poids pour m'entraîner vers le fond. Je me débats et réussis à émerger à un gué que je dois traverser avec précaution pour y éviter des serpents venimeux.⁹⁶⁹

Les dangers que court le personnage sont représentés par les serpents, animaux maléfiques, et par la menace de la noyade. Le poids de deux bouteilles de gaz fait penser au poids des seins, atteints de la maladie. Le combat pour arriver au gué est celui qu'Alo va mener pour sa rémission.

Les rêves occupent donc une place centrale chez l'auteure kanak, et leur importance va en grandissant, comme l'atteste son dernier roman.

c) L'univers cosmogonique.

Les pouvoirs ésotériques :

Certains personnages sont comme des privilégiés, capables de dialoguer avec les esprits. La

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁹⁶⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! ou « No more baby »*, *op. cit.*, p. 292.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 273-274.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 273.

magie, la sorcellerie sont très présentes dans les romans ou nouvelles des deux auteures. Cela fait partie du « réalisme magique » évoqué précédemment.

Chez Chantal Spitz, ce sont les hommes qui possèdent ces pouvoirs, comme Tematua qui retrouve « la Voix des Pères immortels » dans le Prologue de *L'Île des rêves écrasés*. La première phrase du roman nous situe d'emblée dans une atmosphère irréaliste : « L'instant est magique »⁹⁷⁰. Tematua, qui est sur le point de mourir, est en communication avec ses ancêtres, et le silence autour de lui est total : tout le monde attend ses paroles, y compris les dieux : « Même les dieux dans les cieux ont suspendu le destin des hommes dans l'attente de la musique des paroles »⁹⁷¹. Ce héraut s'exprime alors pour rappeler la prédiction des ancêtres : celle qui annonçait l'arrivée des hommes blancs, « sur un bateau sans balancier »⁹⁷². Ses dernières paroles sont pour son peuple, auquel il souhaite le meilleur. Il faudra essayer de bâtir un monde meilleur et tirer les conséquences de l'erreur commise de n'avoir pas voulu entendre la Voix des Sages : « Lucide prédiction que personne n'a voulu entendre. Parole semée sur un sol sourd »⁹⁷³. Autrement dit, dès l'incipit du livre, Chantal Spitz plonge le lecteur dans un monde fabuleux, où la magie est présente. Les hommes ont été punis par les dieux pour n'avoir pas voulu écouter les prédictions des anciens, qui se sont révélées exactes : « Tout était conforme. Véracité de la Parole. Véracité Divine »⁹⁷⁴. Les Polynésiens se présentent donc comme ceux qui sont capables d'être en contact avec les morts, et de prédire l'avenir aux siens. L'affirmation d'un « réalisme magique » dans l'œuvre est ainsi mise en avant, ce qui est une nouvelle transgression de la Loi que les Européens ont dictée au peuple en arrivant sur l'île :

Tu oublieras l'ancien ordre établi
Ordre païen des Ténèbres
Ordre sauvage sans valeur des temps anciens.
Barbarie de sacrifices humains (...)
Tu détruiras tes idoles
Figures de bois grimaçantes.⁹⁷⁵

Introduire du fantastique dans l'œuvre est donc une façon de revendiquer la spécificité de sa culture, que l'on oppose à celle de l'Europe : alors que la première chante l' « Ordre païen des Ténèbres », la seconde considère cela comme une forme de « barbarie » renvoyant au cannibalisme. Elle lui oppose la religion chrétienne, en prônant l'existence d'un seul Dieu. Ainsi, la narration transgresse les « Commandements » édictés par les Occidentaux.

De même, dans la nouvelle « Affaire Classée », de Déwé Görödé, deux points de vue

⁹⁷⁰ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 19.

⁹⁷¹ *Ibid.*

⁹⁷² *Ibid.*, p. 20.

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

s'affrontent : le point de vue européen, incarné notamment par le capitaine des parachutistes, et le point de vue kanak, celui de Maguy qui a le don de voir l'invisible. Comme l'a analysé Stéphanie Vigier, la mort subite de l'un des jeunes sous-officiers est classée sans suite par le capitaine et il semble incapable de percevoir derrière elle l'origine d'une malédiction autour du vieux banian. Maguy, quant à elle, sera la seule capable de raconter l'histoire des lieux. « À travers le discours des personnages s'affrontent deux visions du monde : alors que le point de vue océanien reconnaît l'efficacité des pouvoirs ésotériques et la présence des esprits, l'Européen ne veut même pas en envisager l'éventualité »⁹⁷⁶, affirme Stéphanie Vigier. La présence du fantastique peut donc souligner la nécessité de se défaire des représentations, des schémas occidentaux, pour imposer ce « réalisme magique » hérité de la culture ancestrale.

Même si les hommes semblent les détenteurs de pouvoirs ésotériques, s'ils sont capables de dialoguer avec les morts, ou de soumettre les femmes à tous leurs désirs, tels les ogres ou le Crabe Göö, les femmes ne sont pas en reste, notamment chez Déwé Görödé, à l'instar de l'ogresse, Tâdo ou Éva dans *L'Épave*. Celles-ci sont des figures transgressives qui rappellent les sorcières des contes de fées. Elles sont capables d'échapper au pouvoir masculin, comme Tâdo, qui ne répond pas à l'appel du Crabe, ou elles peuvent s'en libérer, comme Éva, qui détient les clés du « paradis des femmes ». Pour l'auteure, « [l]a sorcière [est] la face cachée de la guérisseuse »⁹⁷⁷ : son pouvoir peut être maléfique, mais aussi bénéfique, lorsqu'il sert à guérir des êtres par leur connaissance, leur pouvoir ésotérique. Ces femmes ont le don de voir l'invisible. Ainsi, dès l'incipit du roman, Tâdo dialogue avec sa grand-mère éponyme lors de l'enterrement de celle-ci, alors qu'elle est la seule à l'apercevoir : « elle sait surtout que son aïeule n'est pas morte, car elle l'a vue à ce moment-là lui sourire de son cercueil ouvert, la tête sous son beau foulard vert assorti à sa robe de soie transparente des grands jours »⁹⁷⁸. Cela rappelle une croyance culturelle mélanésienne selon laquelle, à la mort de quelqu'un, les enfants sont comme « envoûtés » et il faut leur appliquer le « médicament kanak » sur le front pour que les visions du défunt disparaissent⁹⁷⁹. Plus tard dans l'histoire, le lecteur apprend d'ailleurs que la tante Ali avait soigné Tâdo de ses visions, dans la forêt, et lui « avait confié que c'était pour préserver sa clairvoyance et sa lucidité », et rajoute « pour lui garder la tête froide »⁹⁸⁰. Les autres membres de la famille, sont incapables d'avoir le don de Tâdo, y compris celle qui, à l'enterrement, fait semblant d'être « possédée, en proie au diable ou

⁹⁷⁶ Stéphanie VIGIER, *op. cit.*, p. 268.

⁹⁷⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! ou « No more baby »*, *op. cit.*, p. 250.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁷⁹ Communication personnelle, faite par Walea Ajapuhnya, tribu de Jozip, Lifou.

⁹⁸⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *op. cit.*, p. 222.

encore habitée par un *duéé* ou une entité surnaturelle ⁹⁸¹». Il faut dire que les deux Tâdo sont des éponymes. Ce qui signifie, dans la culture kanak, qu'elles sont reliées l'une à l'autre pour toujours : cela renvoie au thème du double fantastique. Une des tantes de Tâdo le lui explique :

Même la mort n'arrive pas à vous séparer, vous deux, les deux Tâdo. Vous êtes dèpiné, éponymes. Vous êtes comme des jumelles dont l'une est le double de l'autre. Et vice-versa. Mais on veille au grain. ⁹⁸²

Tâdo est non seulement capable de dialoguer avec les défunts, mais elle peut également communiquer par télépathie avec les siens, comme par exemple, son ami Willy. « C'est ça, le *mana* ! »⁹⁸³, lui explique ce dernier, c'est-à-dire le pouvoir de percevoir l'invisible. Tâdo parle avec les défunts durant son sommeil, et ces derniers l'avertissent de dangers à travers les rêves. Ses deux tantes, Ali et Alo, les lui montrent : ce sont elles qui l'initient à ce pouvoir de perception de l'invisible, comme, par exemple, pour retrouver et lire les signes effacés des pétroglyphes. Ce « pouvoir sans limite » effraie cependant la jeune Tâdo, mais, le vieux Tiapi, son père, la rassure et lui demande de l'accepter, car elle « le porte[...] depuis la nuit des temps », c'est-à-dire « avant [s]a naissance » et « pour la vie »⁹⁸⁴. Tiapi ne fait pas la distinction entre le monde des contes et celui de la réalité : « Ce n'est que le pouvoir du *pi wâu mâ nîâ* – se fermer et s'ouvrir les yeux – des contes, pour réaliser ses désirs, Tâdo, Tâdo, wéé ! C'est le pouvoir de se dématérialiser »⁹⁸⁵. Alors que Tâdo ne veut pas y croire et l'oppose à la réalité, son père lui rappelle que le visible et l'invisible sont liés : « l'immatériel est une plume et l'invisible est son duvet »⁹⁸⁶. Tâdo est « la gardienne du temps des vivants », « la liane de vie »⁹⁸⁷, c'est-à-dire qu'elle possède le lien et le pouvoir de la vie. Alo, sa tante, après sa mort, deviendra également une gardienne : celle de la maison et des lieux autour, ce qui brouille encore une fois la frontière entre le réel et l'irréel. Plus tard, lors d'une séance de cartomancie, Tâdo n'apprendra rien de plus que ce qu'elle savait déjà, comme elle le dira à Renée, la voyante. Ce don doit être cultivé pour en faire bon usage, comme l'explique Tiapi/Caa à sa fille : « Apprends toujours et chaque jour, jusqu'à voir à travers la pierre et le bois, jusqu'à voir l'invisible, percevoir l'immatériel et traverser le néant, *Tâdo, Tâdo, wéé !* »⁹⁸⁸. L'expression « voir à travers la pierre » peut rappeler le poème « Les pierres du pays », extrait du recueil *Sous les Cendres des conques*, dans lequel la narratrice-militante a besoin de la « pierre parole », de la « pierre pluie » et de la « pierre tonnerre », ces éléments de l'univers

⁹⁸¹ Déwé GÖRÖDÉ, *ibid.*

⁹⁸² *Ibid.*, p. 11.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ *Ibid.*

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 265.

cosmogonique, pour « ouvrir les portes de la lutte commune »⁹⁸⁹.

Quelle est l'importance des pouvoirs ésotériques dans la narration ? Selon Raylene Ramsay, on « emprunte aux métaphores ancestrales de sorcellerie et de sorts jetés pour illustrer [la] force [des rapports amoureux entre hommes et femmes] »⁹⁹⁰. Autrement dit, ils servent à expliquer la soumission des figures féminines au pouvoir masculin, et la violence qu'elles subissent. « Certains parlent du *boucan*. Le *boucan*, c'est un mot passe-partout qui traduit en fait l'objet de sorcellerie. C'est le sort qu'on jette. Certains expliquent toujours la violence faite aux femmes par le *boucan* »⁹⁹¹, affirme Déwé Görödé. Les violences faites aux femmes sont envisagées comme un sort que l'homme leur a jeté : elles sont « emboucanées ». Dominique Jouve parle de « jouissance vraie, mais maléfique », pour parler de la soumission des femmes au désir masculin : « Le plaisir sexuel est une prise de possession, ou un abandon à la possession que le roman associe à la magie, à la sorcellerie »⁹⁹². La magie est donc très présente et rappelle les croyances populaires autour de l'envoûtement de la femme, de puissances surnaturelles la tenant prisonnière de l'homme. Pour autant, il ne faut pas fuir ses responsabilités, sous prétexte de quelconques pouvoirs magiques exercés par l'homme sur la femme, comme le précise Déwé Görödé.

Les personnages peuvent donc posséder des pouvoirs surnaturels, et la frontière entre le réel et l'irréel disparaît complètement. Qu'en est-il pour les lieux ?

La sacralité des lieux :

« L'austro-Mélanésien vit indéterminé dans l'enveloppement de la nature. Il ne se répand pas dans la nature : il est envahi par elle. C'est au travers d'elle qu'il se connaît »⁹⁹³, affirme Maurice Leenhardt. En d'autres termes, dans la culture mélanésienne, on retrouve un espace indifférencié entre l'homme et la nature. C'est un ensemble homogène, où l'homme est pénétré par son environnement. Maurice Leenhardt, qui a analysé la société kanak, affirme ceci :

Le Canaque embrasse ainsi le monde total en chacune de ses représentations, et il ne se dégage pas lui-même de ce monde ; il se fait du monde une image non point hétérogène et brisée comme il nous arrive, mais une image homogène, ou, pour mieux dire, une image cosmomorphique. À ses yeux, la roche, la plante, le corps humain, procèdent des structures analogues ; une identité de substance les confond dans le même flux de vie. ⁹⁹⁴

⁹⁸⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Sous les Cendres des conques*, op. cit., p. 21.

⁹⁹⁰ Raylene RAMSAY, « Figures de l'ogre : possession sexuelle et sadomasochisme dans les littératures d'Océanie et d'ailleurs », in *Sexe, genre, identité*, op. cit., p. 125.

⁹⁹¹ « Déwé GÖRÖDÉ : une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles », propos recueillis par Véronique Ntoumos, *Dialogues francophones* n° 17/2011, op. cit., p. 215.

⁹⁹² Dominique JOUVE, « Transgressions politiques et discursives, subversion du genre », document de travail.

⁹⁹³ Maurice LEENHARDT, *Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, op. cit., p. 121.

⁹⁹⁴ Maurice LEENHARDT, *ibid.*, p. 121.

Ainsi, les Mélanésiens font partie intégrante de leur environnement, sans pour autant qu'ils parlent de vie à son égard, mais de parties vivantes. Il n'existe pas de distance entre le monde et soi-même. La conception de la personne est donc plus large que la vision occidentale. On connaît, par exemple, le culte de l'igname dans la culture kanak : l'igname est sacrée, et tout le calendrier est conçu autour de sa culture. Leenhardt en déduit que « l'igname est chose humaine ». (...) [C]'est la chair des ancêtres »⁹⁹⁵ : elle est issue de la terre, ce qui renvoie aux défunts, et est le symbole de la vie qui se perpétue. La vie de l'homme est semblable au cycle de vie de l'igname. Les Kanak peuvent donc s'identifier à des végétaux, dont les racines s'enfoncent dans la terre, qui est sacrée. Un lien d'intimité très étroit relie les Mélanésiens à leur environnement, ce que l'on retrouve également dans la culture polynésienne. Par conséquent, l'homme, l'esprit et la terre ne font qu'un :

Dans ma langue
la terre
se dit
« Nâ-pew »
« Là où l'on dort »⁹⁹⁶

L'enracinement physique et mental des Océaniens à leur terre d'origine est un enjeu majeur dans les œuvres des auteurs mélanésiens ou polynésiens. Le lien qui unit la femme à la terre est très fort, comme l'affirme Maurice Leenhardt : « Il y a identité de structure entre la femme qui enfante et la terre féconde »⁹⁹⁷. Déwé Görödé met l'accent sur ce lien privilégié, comme dans la nouvelle *Utê Mûrûnû* : « Ces voix de la terre, enseignait donc ma grand-mère Utê Mûrûnû, n'étaient autres que celles de la mère, celles de la femme. Et elles s'adressaient, en premier lieu, à nous les femmes qui, mieux que personne, pouvions les comprendre. »⁹⁹⁸ La terre, mère nourricière, symbolise la femme, au sens où c'est elle qui engendre le monde. *A contrario*, la case représente l'homme, la virilité, la puissance. Mais cette case est construite sur la terre, qui reste le domaine des femmes : la narratrice en déduit que c'est la femme qui porte l'homme, et non l'inverse. C'est pourquoi, les femmes peuvent mieux que quiconque comprendre les « voix » de la terre. Le lien des Kanak à la terre se retrouve dans les paroles d'Éva dans *L'Épave*, lorsque la jeune femme évoque sa vie, et la manière de se retrouver dans le champ qu'elle cultive à l'écart de la violence des hommes. La terre est une façon pour elle d'échapper à la domination masculine et de trouver le bonheur et la paix intérieure. Les sensations liées à celle-ci sont très fortes, et travailler la terre doit permettre à Léna, sa

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁹⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *Par les Temps qui courent*, op. cit., p. 48.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁹⁹⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, 1994, p. 21.

protégée, de faire sa propre introspection, et de trouver son chemin : « Là où tu peux trouver la terre et y faire pousser une plante, même en pot sur un balcon, tu peux trouver ce que tu cherches en toi ».⁹⁹⁹ Le lien de la femme à la terre est donc vital et sacré. L'énergie qui émane du lieu permet au personnage de se restructurer, de se reconstruire, loin de la folie de la ville et des hommes. On trouve également l'anecdote du placenta enterré à la place d'une souche dans la nouvelle *Uté Mûrûnû*¹⁰⁰⁰. Selon Raylene Ramsay, le ventre de la femme renvoie à la source de la vie, à la terre : «Ce premier roman kanak (...) est choquant dans son exploration des forces qui s'imposent au ventre de la femme (ou de la terre) comme dans sa mise en scène du droit à la jouissance féminine¹⁰⁰¹». Déwé Görödé parle elle-même du « cordon ombilical »¹⁰⁰² qui relie la terre à la femme. Celle-ci est enracinée dans la terre, et les nombreuses métaphores renvoient à l'osmose qui existe entre elles.

Les lieux sont empreints de sacralité, parce qu'ils portent la trace vivante des ancêtres. Certaines terres sont même interdites, parce qu'elles sont habitées par un esprit malfaisant : c'est le cas dans la nouvelle « La Case », où l'on retrouve la description d'un lieu tabou :

Derrière la case, à l'ombre d'un énorme banyan, surgissait de la terre une pointe de rocher toute recouverte de mousse noire et humide. Une ancienne sculpture telle qu'on en trouve encore dans nos cimetières dressait devant lui sa résistante ossature coiffée d'une conque toute blanchie, trouée, blessée par les intempéries. Une haie d'arbustes au maigre tronc noueux et étiré, aux feuilles jaunes découpées, protégeait ce petit lieu tabou. Un lointain ancêtre dormait là depuis quelques générations. Aucun d'entre nous n'aurait osé y glisser ne serait-ce qu'un orteil. Nous avons bien trop peur de troubler le sommeil sacré.¹⁰⁰³

La case représente l'interface entre le monde des vivants et celui des morts. Dans cet extrait, il est question de l'arrière de la case qui constitue un espace tabou. D'après Maurice Leenhardt, « [l]e tertre de la case est sacré dans sa partie arrière, il est le séjour des totems »¹⁰⁰⁴. Cet espace revêt donc une importance particulière, car c'est le lieu des esprits, connu de tous. La nature participe à la protection de ce lieu, et « la haie d'arbustes » délimite la terre des vivants et la terre des défunts. Malgré tout, le temps fait son œuvre : la conque, symbole de la parole sacrée, est « blessée par les intempéries » et, à la fin de la nouvelle, la narratrice parle de l'effondrement prochain de la case, sur la paille, comme pour montrer que rien n'est éternel. Les objets semblent personnifiés, et les morts sont vus comme des vivants qui ne font que

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 111. Ce qui peut nous faire penser à la phrase conclusive de Candide : «Cela est bien (...), mais il faut cultiver notre jardin », in *Candide ou l'optimisme* de Voltaire, éd. Librio, p. 95.

¹⁰⁰⁰ « Serrant ses poings minuscules, il avait continué à crier, là, sur la berge, pendant qu'elle l'emmenait, elle, doucement dans l'eau pour la laver et faire glisser le placenta sur les galets avant de l'enterrer à la place d'une souche précédemment arrachée. » Déwé GÖRÖDÉ, *Uté Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, 1994, p. 30.

¹⁰⁰¹ Raylene RAMSAY, « Figures de l'ogre : possession sexuelle et sadomasochisme dans les littératures d'Océanie et d'ailleurs », in *Sexe, genre, identité, op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁰² Déwé GÖRÖDÉ, Nicolas KURTOVITCH, « Racines », *Dire le Vrai, op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁰³ Déwé GÖRÖDÉ, « La Case » in *L'Agenda, op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁰⁴ Maurice LEENHARDT, *Do Kamo, op. cit.*, p. 183.

dormir : la vie n'est plus délimitée par la mort, car la case elle-même renaîtra. Les esprits sont omniprésents dans ces espaces océaniens. Ils se confondent avec la terre, elle-même personnifiée. Les espaces peuvent donc être sacrés, tabous, facilement identifiables par leur emplacement, ou par les plantes ou totems qui les indiquent.

Enfin, la forêt est synonyme de lieu mystérieux et magique, où résident les esprits ou génies divers, que l'on doit respecter. Ainsi, la narratrice Victoria Grace fait corps avec « la forêt de māpē »¹⁰⁰⁵ qu'elle traverse, et dont elle enjambe les racines sonores, lors d'une promenade avec sa tante Tatate. Parmi ces arbres majestueux, cette dernière lui montre comment reconnaître les plantes, et lui apprend à les sentir, les palper. La jeune fille enjambe les racines sonores et s'enfonce dans la boue avec bonheur : la forêt est le lieu où chacun retrouve les gestes ancestraux : « je l'imite sérieusement ainsi en va-t-il depuis l'aube de nos temps »¹⁰⁰⁶. C'est là on l'on peut également rencontrer des « âmes errantes », annoncées par le chant d'un oiseau : l' *'ū'upa*. Dans cet exemple, ce sont les arbres qui créent une atmosphère mystérieuse, où les sensations sont très fortes. Certains arbres sont également sacrés, comme le banian, l'*araucaria*, l'arbre à palabres, ou le vieux manguier¹⁰⁰⁷ chez Déwé Görödé. Le vieux manguier est empreint de nostalgie, puisqu'il rappelle à l'auteure les souvenirs joyeux de son enfance. Elle dédicace le poème consacré à cet arbre à son père décédé : cet arbre la ramène donc au passé, aux esprits des défunts. Quant au banian, il symbolise, dans la culture kanak, un lieu de sépulture, puisqu'on déposait les morts dans ses racines. C'est sous cet arbre qu'ont lieu les rencontres amoureuses de la nouvelle *Affaire classée*. Selon Stéphanie Vigier, « c'est la sève de cet arbre qui scelle la malédiction dont les personnages sont victimes »¹⁰⁰⁸. Le banian symbolise l'arbre des ancêtres, et assure la communication entre le monde des vivants et le monde des morts, le monde visible et le monde invisible. Il se situe à la frontière entre le monde ancestral kanak et le monde colonisé, où les personnages se retrouvent, notamment le vieux pêcheur et sa petite fille : « L'essentiel des intrigues se noue à la frontière de ces deux espaces, à l'ombre du vieux banian »¹⁰⁰⁹. Le banian est donc sacré, car il se situe à la frontière de deux mondes, dont il incarne la porosité.

Chez Chantal Spitz, la terre est désignée par le terme *fenua*. Cela désigne aussi bien la terre natale, nourricière, que géographique ou spirituelle. L'importance de la terre ancestrale est tant physique que symbolique. Sonia Faessel parle ainsi de « syncrétisme », pour désigner cette

¹⁰⁰⁵ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres, op. cit.*, p. 124.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰⁰⁷ Déwé GÖRÖDÉ, « À l'ombre du vieux manguier », *Sous les Cendres des conquêtes, op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁰⁸ Stéphanie VIGIER, « Lieux communs et représentations dans la littérature calédonienne : lecture croisée de Déwé Görödé et Nicolas Kurtovitch », *op. cit.*, p. 261.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

perception globale de différents éléments. Elle analyse cet ensemble homogène dans l'œuvre de Chantal Spitz :

Ainsi la présence des esprits, des ancêtres, du paysage, accompagne-t-elle l'Océanien profondément enraciné dans sa terre – au sens propre du terme puisque le placenta du nouveau-né est enterré là où il naît, comme le raconte Chantal Spitz dans *L'Île des rêves écrasés* – et vit en osmose avec la mer, son île, le récif, les plantes et les animaux. ¹⁰¹⁰

Certains lieux sont donc sacrés, que ce soit la case et ses alentours, la terre, ou la forêt. Il existe des interdits que chacun doit respecter, sous peine de sorts jetés par les esprits qui hantent ces endroits. Le réalisme magique présent dans ces lieux est aussi une façon d'échapper à la culture occidentale, incapable d'appréhender l'espace-temps océanien.

L'importance des ancêtres :

Parmi les personnages importants, capables de guider l'autre dans l'appréhension de l'espace-temps, de leur expliquer leur histoire et leur sacralité, on note l'importance des aïeux. D'abord, ce sont eux qui, après leur mort, reviennent hanter les lieux qu'ils habitaient, qu'ils soient des esprits maléfiques ou bienfaisants. Parmi eux, on note l'importance de la figure de la grand-mère, chez les deux écrivaines. Ce personnage ambivalent peut tout aussi bien incarner la sagesse, que la vengeance : elle transmet son savoir-faire et ses connaissances sur l'invisible à ses descendants, notamment à sa petite fille ; mais elle se met parfois en colère, et son châtiment est alors terrible, ce qui l'assimile à la sorcière des contes de fée, « [I]a sorcière étant la face cachée de la guérisseuse »¹⁰¹¹. Cette dualité, présente dans la figure de la grand-mère, se retrouve chez nos deux auteures.

Chez Déwé Görödé, l'aïeule est un personnage-clé dans l'œuvre. À la fois sorcière et guérisseuse, la dualité du personnage est évoquée par l'auteure elle-même :

Ce n'est pas forcément un bon rôle, celui de sorcière. Oui, c'est un bon rôle pour nous. Oui, c'est elle qui sauve. Mais il n'est pas vrai que ce soit un bon rôle pour tout le monde. Dans *Uté Mûrûnû*, la grand-mère traverse en radeau avec son mari qu'elle n'a pas sauvé. ¹⁰¹²

Tout d'abord, la grand-mère, *gèè* en langue *paicî*, possède le savoir : elle a la réponse aux questions des hommes, comme le prouve le texte sur « La dent de la Lune ». Alors que Tany est interrogée en classe sur l'évolution de l'espèce, et qu'elle ne trouve pas la réponse, c'est sa grand-mère qui la lui donne : « tu lui diras à ton prof que moi, ta grand-mère, je dis qu'on

¹⁰¹⁰Sonia FAESSEL, « Imaginaire du Pacifique Sud : vers une communauté littéraire ?, in *Littératures d'émergence et mondialisation*, éd. In Press, p. 366.

¹⁰¹¹Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 250.

¹⁰¹²Déwé GÖRÖDÉ, Entretiens avec Hamid Mokaddem, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, op. cit., p. 41.

descend tous de la dent de la Lune »¹⁰¹³. La dent de la lune est une référence précise au mythe de Tea Kanake qui fonde l'origine des clans au nord de la grande Terre en Nouvelle-Calédonie. Ce personnage oppose donc une vision sacrée du monde à la vision rationnelle de son professeur. De même, dans *L'Épave*, c'est elle qui console Lila après la mort de son enfant :

Après l'enterrement de mon fils sous le bois tabou, la grand-mère, là, elle a planté un petit bancoulier à côté pour qu'il puisse monter et jouer là-haut dans les branches, car on est tous des fruits du bancoulier.¹⁰¹⁴

L'évocation de ce grand arbre, le bancoulier, que la grand-mère plante pour son fils, plonge le lecteur dans un univers surnaturel, proche des contes de fée. De plus, elle oppose son savoir-faire et ses croyances au monde rationnel. Les petits-enfants sont très attachés à elle, comme Tâdo avec sa grand-mère. L'aïeule est aussi celle qui connaît le pouvoir des plantes, et qui sait guérir. Ce même personnage a réussi à soigner Lila, lorsqu'elle a été abusée par son oncle étant jeune.

Chez Chantal Spitz, la grand-mère est protectrice, et représente la sagesse ou la résistance pour ses *mo'otua*, ou petits-enfants. Dans *L'Île des rêves écrasés*, deux figures s'opposent : celle de Toofa, la grand-mère maternelle des enfants d'Emily-Emere et Tetiare, et Teuira, la grand-mère paternelle, qui vit sur le motu Maeva. Terii part vivre chez sa grand-mère Toofa, sur la grande île, à Rahiti. Elle veut l'initier au monde des *Papa'ā*, ou *Popa'ā*, qui désigne les Blancs, et veut lui « apprendre le vrai monde ». Elle lui lit beaucoup d'histoires, notamment sur la guerre, à laquelle son père Tematua a participé, et « allum[e] en lui la magie des mots »¹⁰¹⁵. Cette grand-mère incarne donc le rejet de la culture polynésienne, et l'errance du peuple qui rejette son passé. Teuira, quant à elle, est celle qui soignera Laura Lebrun, l'ingénieure française, après une chute à vélo. Elle connaît les gestes ancestraux, et les savoir-faire : elle applique le *mono'i tiare* sur les genoux écorchés de la Française, « antiseptique (...) que depuis toujours les Mā'ohi (...) utilisent »¹⁰¹⁶. La jeune fille reste inquiète face à cette étrange dame silencieuse. Mais, derrière cette figure menaçante pour les *Papa'ā*, Teuira incarne pour sa petite fille Tetiare l'« image éternelle du monde ancien, qui n'a pas besoin de paroles »¹⁰¹⁷. Le silence est une preuve de sagesse, et l'aïeule prend son temps pour trouver les mots justes, qui sauront reconforter sa petite-fille. Elle incarne, avec son mari Maevarua, la « sagesse millénaire »¹⁰¹⁸, et la fierté de leur culture, qu'elle transmet oralement à sa

¹⁰¹³ Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de pin colonnaire*, op. cit., p. 17.

¹⁰¹⁴ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 73.

¹⁰¹⁵ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., pp. 84-85.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

descendance. Ces deux grands-mères représentent donc des types : à côté de la grand-mère qui a tout renié, qui vit sur la grande île, dans un monde de Blancs, et qui met l'accent sur la lecture et l'écriture, existe la *māmā*, la grand-mère polynésienne, qui défend sa culture, qui vit sur un *motu*, et transmet encore oralement le patrimoine océanien. La frontière entre ces deux mondes est bien marquée, et la sagesse concerne la deuxième figure malgré son apparence étrange et inquiétante.

De plus, la relation duelle grand-mère/petite-fille se retrouve chez Chantal Spitz et Déwé Görödé. Dans *Elles, terre d'enfance*, Victoria Grace est plus proche de sa grand-mère Terautahi, que de sa mère Rose Strausser. Sa mort, à la fin du roman, bouleverse la jeune fille et l'éclaire sur son avenir. Elle l'appelle *Ama*, et la pare de tous les attributs les plus élogieux :

cette femme stellaire
cette femme marine
cette femme tellurique
que je continue de porter en moi
par qui je me tiens droite
Elle
Terautahi
Ama
ma grand-mère.¹⁰¹⁹

Dans cet extrait, très poétique, le groupe nominal en anaphore « cette femme » est complété d'adjectifs qualificatifs inscrivant la grand-mère dans une dimension cosmologique. Elle est en relation avec les éléments du monde : étoiles, eaux, terres, telle une divinité, ou une entité mythique. Cette figure incarne la sagesse et l'« amour total totalitaire »¹⁰²⁰. Face aux doutes et aux angoisses de Victoria, elle est un roc insubmersible, qui va l'aider à trouver sa voie, et qui s'oppose à la sévérité de la mère. Ainsi, la grand-mère est une figure incontournable des romans de Chantal Spitz. Elle incarne la sagesse, et est un repère pour les petits-enfants, en proie aux doutes sur leur identité.

Ces grands-mères sont capables de dialoguer avec certains de leurs descendants, comme Tâdo avec sa *dépinè*, son homonyme, et de leur indiquer la marche à suivre. Elles peuvent leur indiquer notamment comment éviter les *kapere*, « ces êtres aux membres à l'envers qui rendent fou »¹⁰²¹, à cause desquels les vivants peuvent disparaître. Elles perpétuent les savoirs ancestraux, comme ici où, pour les éviter, il ne faut pas que les jeunes filles se baignent seules dans les eaux de certaines sources, qui peuvent les rendre stériles « ou qui font accoucher de bébés morts-nés »¹⁰²². Tâdo se rappelle les paroles de sa grand-mère qui disait à propos d'elle : « ceux qui nous voient et qu'on ne voit pas parlent en elle pour nous prévenir de ce que

¹⁰¹⁹ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres, op. cit.*, p. 54.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰²¹ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! Ou « No more baby », op. cit.*, p. 95.

¹⁰²² *Ibid.*

nous ne savons pas ou de ce qui va arriver »¹⁰²³. La grand-mère a conscience des pouvoirs de sa petite fille, « car c'est elle qui a vaincu le Crabe »¹⁰²⁴. Elle a le don de pouvoir reconnaître les esprits qui rôdent autour des vivants. En somme, malgré son côté parfois effrayant, elle intervient souvent pour régler les problèmes de chaque personnage.

Mais la grand-mère peut aussi être maléfique et ressembler à la sorcière des contes de fée. Ainsi, elle fait peur à ses petits-enfants, notamment lorsqu'elle leur raconte des histoires. Un soir, elle choisit l'histoire effrayante de l'ogre du cimetière des pirogues après celle de la femme enterrée sous le banian appelée « la mère Tibo aux longues mamelles pouvant les attraper »¹⁰²⁵. Alors qu'une des petites filles accuse la grand-mère d'être la mère Tibo, celle-ci réplique qu'elle est « l'ogre du cimetière des pirogues qui cherche une petite fille pour l'emmener avec [elle] sur une épave, loin, très loin sur la mer houleuse »¹⁰²⁶. Léna et sa cousine, qui écoutent cette histoire, sont très impressionnées par la fin de ce conte. Léna, qui en fera des cauchemars, est réveillée un matin en sursaut par les cris de sa petite cousine qui avait encore pris la grand-mère pour la mère Tibo. La cousine tombe gravement malade et meurt brutalement. Stéphanie Vigier fait remarquer que, dans ce passage, la figure de la grand-mère rejoint celle de l'ogresse des contes, qui dévore les enfants :

Dans tout le roman, le motif de la dévoration de l'enfant, caractéristique de bien des contes, symbolise le viol ou l'inceste. La grand-mère est ici une réactualisation de cette figure légendaire, sous les traits d'une femme soumise au pouvoir sexuel masculin et prête à y sacrifier ses enfants .¹⁰²⁷

Au terme de cette première partie, nous avons montré l'importance de l'imaginaire dans les œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz. Les scènes fantastiques parsèment leurs œuvres, et les personnages ne remettent pas en question la présence de ce réalisme merveilleux. C'est une façon de refuser une vision monolithique de l'univers, où le réalisme serait la seule façon de l'appréhender, et d'opposer à ce rationalisme occidental, une fantaisie assumée, où l'héritage des contes, des mythes se perçoit pleinement. Cela rejoint la polyphonie des œuvres, puisque le discours n'est pas unique, mais multiple, et l'œuvre semble d'autant plus fragmentée. Jacqueline Bardolph affirme ainsi :

Les nouvelles littératures donnent de nombreux exemples [de ce réalisme merveilleux] comme si la fantaisie alliée au sérieux du propos politique était une forme subversive particulièrement adaptée à dire « la multiplicité sourde du divers ».¹⁰²⁸

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 221-222.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰²⁶ *Ibid.*

¹⁰²⁷ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé, op. cit.*, p. 296.

¹⁰²⁸ Jacqueline BARDOLPH, *Études postcoloniales et littérature : la théorie et les écrivains, op. cit.*, p. 55. Expression empruntée à Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 12.

Nous allons à présent nous pencher sur cette fantaisie présente dans leurs écrits, et qui leur permet de retrouver une parole plus vraie.

2) « LA VOIE DU SILENCE ET DE LA PAROLE »¹⁰²⁹.

a) L'importance de la parole.

La place de la parole :

Dans toutes les sociétés dites « orales », la parole est sacrée, comme dans les sociétés mélanésiennes ou polynésiennes.

Maurice Leenhardt a analysé l'importance de la parole dans la culture mélanésienne. Selon lui, la parole kanak se distingue de la parole occidentale. Chez les Kanak, elle se nomme *no* ou *ewekë* et signifie tout autant « parole » que « contenu et objet du discours »¹⁰³⁰ : elle est pensée, parole et action à la fois. La parole vient de l'intérieur, ce qui explique pourquoi elle est si importante : « La parole procède des entrailles, puisqu'on nomme le cœur 'le panier des paroles' »¹⁰³¹. De plus, elle est comme une réalité solide, et fonctionne comme un trait d'union entre les différentes tâches de la journée, au rythme de l'existence. C'est elle qui dicte les comportements, qui symbolise la tradition, et qui fait l'unité entre les générations, comme l'affirme Maurice Leenhardt :

Elle est donc l'ensemble de la vie sociale d'une autre époque, et celle de l'époque actuelle, en leur concordance. Elle est la vie totale du clan saisie à travers les âges. C'est avec la parole que le Canaque prend possession de la durée .¹⁰³²

L'individu doit s'y conformer, car elle participe à la construction de la personne : elle est donc « inspiration, révélation, dynamisme »¹⁰³³. La parole la plus respectée est celle des aïeux, qui rejoint celle des dieux. Les mots que les ancêtres utilisent sont sacrés, comme le montrent les sculptures qui les représentent : on les sculpte avec la langue tirée, de façon à montrer la sagesse de leur parole. Le sculpteur doit sentir en lui la parole de l'ancêtre à qui il veut rendre hommage, pour bien le représenter. En somme, le sens donné à ce mot met en avant l'importance de la parole pour l'être, qui se construit grâce à elle, si bien que Maurice Leenhardt dit qu'elle est « la manifestation même de l'être »¹⁰³⁴.

La parole est donc sacrée pour les peuples du Pacifique ayant une culture orale. Marie-Ange

¹⁰²⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 128.

¹⁰³⁰ Maurice LEENHARDT, *Do Kamo*, op. cit., p. 215.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 224.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 236.

Somdah la définit ainsi dans la société kanak :

Au-delà de la simple extériorisation des sentiments, elle est à la fois instrument et lieu d'action de l'individu et de la communauté dans l'esprit même de la mémoire collective.¹⁰³⁵

Autrement dit, il s'agit d'une parole « agissante », « instrument et lieu d'action », qui retrouve son sens fondamental de parole performative : celle qui, en même temps qu'elle est énoncée, se réalise, par le seul fait de son énonciation. Cette expression de parole « agissante » est également développée par Sonia Faessel :

Il ne s'agit plus de folklore, objet d'étude pour les anthropologues, mais d'une parole agissante, expression fondamentale d'une culture unique, celle du *Maohi* qui échappe à toutes les classifications inventées par les Européens, irréductible dans son mystère.¹⁰³⁶

La parole est donc un mot qui possède des sens multiples : elle est à la fois verbe et acte ; fait le lien entre les hommes et avec les ancêtres. Elle pourrait donc renvoyer à la notion de « coutume ». Gabriel Poëdi fait d'ailleurs remarquer qu'en langue *a'jië*, la parole et la coutume se traduisent par le même mot : *nô*. Cela désigne « la parole de tous, l'histoire d'un peuple, le lien sacré entre le monde de l'invisible et celui du visible »¹⁰³⁷.

Pour Déwé Görödé, la parole est essentielle dans son œuvre . Les titres de ses livres sont révélateurs de son importance. L'essai *Dire le vrai* renvoie à l'énonciation : la parole doit être bien pensée, car elle est un acte sacré dans la culture kanak. Le titre du recueil de poèmes, *Sous les Cendres des conques*, fait référence à la conque, coquillage utilisé pour appeler la communauté à se rassembler, à parler ensemble. De même, le recueil d'aphorismes *Par les Temps qui courent* commence et se termine sur la parole, ce qui montre le rôle important de celle-ci dans la société kanak. Le début du livre renvoie à l'être qui naît avec la parole et la fin, à celui qui meurt, même si la mort n'est pas une fin dans la culture kanak : « il est vrai que l'ordre des aphorismes est délibéré. Le commencement est la parole et la fin se clôture sur la mort »¹⁰³⁸. Au sein de ses œuvres, les personnages évoquent eux-mêmes souvent le discours kanak, que ce soit en faisant référence aux discours coutumiers, aux chants, aux berceuses, ou à la transmission du savoir par la parole. Virginie Soula fait remarquer que dans *Utê Mûrûnû*, les formes d'échange oral sont intégrées dans la structure même de l'histoire :

Toute la première partie du second dialogue entre Dui Nâtêi et Téâ se présente comme un « palabre coutumier », discours qui constitue un préambule contextualisant la prise de parole officielle.¹⁰³⁹

¹⁰³⁵ Marie-Ange SOMDAH, « Déwé Gorodé ou la recherche de la Parole kanak », Notre Librairie, mai-août 1998, n°134, p. 88.

¹⁰³⁶ Sonia FAESSEL, « Au Confluent de deux cultures : L'Île des rêves écrasés », in *Parole, communication et symbole en Océanie*, éd. L'Harmattan, 1995, p. 245.

¹⁰³⁷ Gabriel POËDI, *101 mots pour comprendre l'histoire de la Nouvelle-Calédonie*, éd. Frédéric Angleviel, Îles de Lumière, 1997, p. 69.

¹⁰³⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Entretiens avec Hamid Mokaddem, op. cit.*, p. 39.

¹⁰³⁹ Virginie SOULA, *Histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie (1853-2005)*, éd. Karthala 2014, p. 226.

Ainsi, Téâ vient voir Dui pour lui parler de divers sujets, notamment de son mariage coutumier. À la fin de chaque séquence de discours, Dui approuve en disant « Oui ». Virginie Soula y voit la reproduction du « um », expression du langage kanak, qui montre l'approbation lorsqu'un conteur parle devant l'assemblée :

Cette itération n'est [...] pas sans rappeler la scansion traditionnelle des contes kanak par l'auditoire qui répond au conteur par l'interjection « um ». Ainsi, l'assistance montre l'attention qu'elle porte au récit et invite l'orateur à poursuivre son histoire, et Déwé Gorodé convie le lecteur à entrer dans le rythme du discours kanak.¹⁰⁴⁰

De cette façon, la parole kanak est transposée dans la narration, notamment dans les dialogues qui s'approprient le rythme du discours coutumier.

C'est une façon pour l'auteure de retrouver la tradition orale, puisqu'elle déplore le déclin de celle-ci : « Nous ne sommes plus dans la société d'autrefois qui est celle d'orateurs. Tout ce qui a pu jouer autrefois. Je pense que c'est un bout d'autrefois ».¹⁰⁴¹ De même, elle déclare que les conques sont en cendres, c'est-à-dire que la parole qui relie la communauté a été brisée. Au sein de cette œuvre, la première section qui s'intitule « Parole fourbie », renvoie à la même idée d'une parole détruite car sans valeur ou en grand désordre. Mais le substantif de « fourbi » renvoie également à l'ensemble des armes que l'on affûte : c'est une parole de lutte. Le thème de la destruction de la parole occupe une place importante dans ce recueil : elle décrit ainsi la « parole raflée aux tabous ancestraux »¹⁰⁴², la « parole fourbie au point de non-retour »¹⁰⁴³ ; « les paroles refoulées de / générations écrasées violentées humiliées / dans le glacial silence des caveaux coloniaux »¹⁰⁴⁴ ; « la parole éparpillée »¹⁰⁴⁵ ; « ta parole prisonnière »¹⁰⁴⁶ ; « l'amère rosée de la parole brisée »¹⁰⁴⁷ ; les « paroles pâteuses »¹⁰⁴⁸.

Face à Déwé Görödé qui recherche « l'unité de la parole éparpillée »¹⁰⁴⁹, la cohésion de celle-ci, Chantal Spitz veut retrouver la parole traditionnelle, qu'elle nomme les « parlures »¹⁰⁵⁰. Dans *Hombo*, le thème de la parole est primordial. Elle montre l'importance de ce mot, qu'elle décline sous plusieurs formes : « parlures », « parleur de paroles », qui rappelle les « paroliers » de *L'Île des rêves écrasés*. Elle déplore également que la force du verbe s'essouffle dans la société polynésienne, et que la parole ait laissé place au silence. L'auteure souhaite également renouer avec la tradition orale, puisque cela incarne l'âme de son peuple :

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*

¹⁰⁴¹ Déwé GÖRÖDÉ, *Entretiens avec Hamid Mokaddem, op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁴² Déwé GÖRÖDÉ, « Parole de lutte », *Sous les Cendres des Conques, op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁴³ *Ibid.*

¹⁰⁴⁴ « Derrière les murs », *ibid.*, p. 15.

¹⁰⁴⁵ « Jour après jour », *ibid.*, p. 20.

¹⁰⁴⁶ « Tant de fois », *ibid.*, p. 24.

¹⁰⁴⁷ « Aubade », *ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴⁸ « La Ronde des marionnettes », *ibid.*, p. 48.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁵⁰ Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'enfance, roman à deux encres, op. cit.*, p. 15.

Alors, parce que depuis l'aube des temps, le Verbe a toujours été l'expression de son peuple, Maevarua puise au fond de son âme des paroles à offrir à son fils, son sang et sa chair. Des paroles, musique d'amour qu'il pourra écouter dans sa mémoire quand le manque de sa terre lui sera trop douloureux. Des paroles choisies parmi les innombrables de leur langue pour faire vivre en lui ce monde qu'il s'apprête à quitter pour un lointain ailleurs. Il ne sait pas encore que cette musique, née d'amour et de terre, résonnera dans l'âme de son fils quand son esprit, gorgé de bruits et d'odeurs de guerre, menacera de sombrer dans la folie de la guerre...¹⁰⁵¹

Sous forme incantatoire, la parole est évoquée et définie : elle est liée à la musique, car elle en adopte le rythme et la poésie. Dans cette prose rythmée par l'oralité, la parole se définit comme la mémoire de la terre : ici Maevarua puise en lui les paroles nécessaires pour accompagner son fils Tematua lorsqu'il partira faire la guerre. Il pourra ainsi, même loin de sa terre, retrouver le monde *mā'ohi* grâce à elles. La parole est inspirée par les dieux et par l'amour que ce père porte à son fils : c'est au fond de son âme que Maevarua va trouver les mots justes. Enfin, lorsqu'elle est sacrée, la parole dit la vérité, puisque, dans le *Prologue*, les prédictions de Tematua sur son lit de mort se sont révélées exactes. Ces paroles sacrées s'expriment sous une forme poétique : le discours de Maevarua sera un long poème inséré dans la narration en prose.

La parole est donc primordiale dans les œuvres et l'esprit de nos deux auteures.

Les « paroliers » :

Cette expression est empruntée à Chantal Spitz, qui les nomme également « les parleurs de paroles »¹⁰⁵². Le « parolier » est celui qui retrouve la mémoire de son peuple. Il fait partie d'un ensemble, d'une chaîne historique, dont il n'est que le maillon. Le récepteur, quant à lui, qui reçoit cette histoire, ces « parlures » devra ensuite la transmettre, en y ajoutant son propre vécu. Sylvie André appelle cette transmission orale le « don de la parole », qu'elle explique ainsi : « le don de la parole y est don de soi, engagement solennel, forme désormais interchangeable du sens des choses ».¹⁰⁵³ Cette parole est un don de sa personne, car celui qui la retrouve et la transmet ajoute des éléments de son histoire personnelle : « Parole transformée par celui qui la parle par celui qui la reçoit par celui qui la reparle chacun la fécondant de sa vie propre »¹⁰⁵⁴.

Les paroliers sont les orateurs d'autrefois, et il n'en reste presque plus, comme cela nous est dit dans *Hombo*. Ainsi, Mahine en est un des derniers représentants, mais sa mort annonce symboliquement la fin de cette culture orale. Seule « la solitude de l'urgence » peut permettre

¹⁰⁵¹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁵³ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud : penser la continuité*, op. cit., p. 53.

¹⁰⁵⁴ Chantal SPITZ, op. cit., p. 42.

à Mahine de puiser au fond de son âme le flot de paroles qui, jusque là, était resté enfoui dans son inconscient. Un deuxième orateur est présent dans ce roman : Toerauroa, « Long Vent du Nord, aux encombrantes mémoires dernier parleur de paroles »¹⁰⁵⁵. Mais il vit « dans un espace différent », et n'est presque plus entendu par les autres hommes. L'oncle d'Ehu se présente comme celui qui est le gardien de la mémoire collective, et qui ne s'est pas tourné vers la religion chrétienne. Il habite encore une maison sur pilotis, qui défie l'océan, alors que les hommes ont préféré bâtir leur maison sur la terre, coiffée de « tôles rouillantes »¹⁰⁵⁶. Les paroles qu'il prononce sont celles inspirées par « un esprit bienveillant », et sont en *reo mā'ohi*, sans traduction :

Te aroha 'e te hau morohi ' ore i mua ia tāua
Maerereva mai nā te mareva
Vevo mai nā te mauriuri
Puhi mai nā te mata'i .¹⁰⁵⁷

Toerauroa incarne la tradition, et ces paroles sont prononcées pour accueillir Mahine et Ehu. La magie opère : les deux visiteurs retrouvent aussitôt les gestes d'autrefois, comme par exemple s'essuyer les pieds « sur les branches de *'aito* », à l'entrée de la maison, en signe de respect pour l'aîné. Mahine retrouve la mémoire, grâce à ce parolier, et au cadre particulier dans lequel les paroles sont libérées :

Mahine avait oublié la plaisance de ce lieu où Toerauroa lui a autrefois confié la vie de sa fille qui l'avait choisi pour marcher sa vie avec lui et lui a demandé de l'aimer autant qu'il l'aimait.¹⁰⁵⁸

Cette maison est l'incarnation de la mémoire familiale, et c'est dans ce lieu que le Verbe retrouve toute sa force. S'ensuit un échange de paroles, qui rappelle la coutume kanak, où chacun remercie l'autre pour sa présence et pour l'échange de souvenirs. Chantal Spitz emploie le verbe « parler » dans une construction grammaticale transitive directe : ils ont « parlé le bonheur » de l'accueil offert et accepté, comme si la simplification de cette construction représentait une pensée plus claire, où la simplicité est gage de vérité. Mais le parolier change de ton pour évoquer la mémoire qui souffre et qui est défaillante : il rappelle à Mahine l'erreur commise par les siens, à savoir ceux qui ont voulu « la parole de l'Autre », c'est-à-dire celle de l'homme blanc : « Vous avez voulu la parole de l'Autre. La mémoire est muette. *'O vai o tāua* »¹⁰⁵⁹. Alors que Mahine tente de « réconcilier les paroles », Toerauroa lui rappelle que « les mémoires ne se réconcilient pas ». Le parolier est sans pitié, pour montrer à Mahine la faute qu'il a commise en oubliant la culture polynésienne, et en voulant la mélanger à la

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

culture occidentale. Ainsi, le « parleur de paroles » est le dernier maillon de la longue chaîne de la tradition, et les mots qu'il emploie sont très forts, dits dans l'urgence, face au silence d'Ehu, dont les mémoires restent désespérément muettes. Le parolier est vénéré, et sa présence sur terre semble encore plus éphémère : il incarne l'être exceptionnel, gardien de la parole sacrée.

Pour Déwé Görödé, elle-même issue d'une longue lignée de « paroliers », l'orateur est un personnage beaucoup plus ambigu que chez Chantal Spitz, même s'il se présente également comme le gardien de la mémoire collective. Étant un patriarche, sa parole est respectée et vénérée. Parler est un art, qui ne peut s'improviser sans une solide maîtrise de la langue et une connaissance aiguë de son peuple. Tiapi reçoit la parole de son grand-père, et le discours est ponctué par les gestes de la coutume, alors que les autres hommes de la tribu approuvent ces mots :

Le grand-père est soutenu dans son discours par les *iüü* approbateurs des hommes qui rythment le souffle de l'orateur. À la fin, il tend le tissu à Tiapi pendant que retentit le *ei* de remerciement du public. L'orateur sort alors un deuxième rouleau d'étoffe d'où émergent quelques pointes de sapin pour dire le *topai* qui exprime la solidarité de ceux qui ont manqué les récentes manifestations et cérémonies du deuil, notamment celle de la grand-mère.¹⁰⁶⁰

Mais l'orateur peut également se montrer sans pitié à l'égard de son interlocuteur, comme dans « La Saison des pommes kanakes ». Dans cette nouvelle, le discours de bienvenue devient une forme d'attaque verbale envers le clan visiteur. Le patriarche se doit de « maîtriser la parole scellant l'offre d'alliance »¹⁰⁶¹. Marie-Ange Somdah a analysé cette scène, en dévoilant toute la tension qui y règne, mais également la maîtrise de l'éloquence du grand-père :

Mais devant cette agression verbale du clan hôte, le patriarche du clan des visiteurs lèvera toute équivoque par un calme déroutant et une rare éloquence. Parler est salvateur pour celui qui sait d'abord écouter l'autre, qu'importe la nature du ton.¹⁰⁶²

La figure de l'orateur, particulièrement présente dans *L'Épave*, que ce soit sous les traits de Lila la conteuse, ou de l'orateur, avatar de l'ogre, « fils » du vieux Tom, est une figure transgressive chez l'auteure kanak. L'orateur séduit Léna à la fin du roman et la soumet à tous ses désirs. Lila incarne la figure de l'oratrice, celle qui sait capter l'attention de son public, et redire la parole traditionnelle, mais son langage est subversif : « écoutez mon histoire et arrêtez de me couper la parole sinon vous allez tous ramasser mon poing sur la gueule ! »¹⁰⁶³. Son univers n'est pas celui de la tradition, mais de la modernité, puisqu'elle mêle à ses récits

¹⁰⁶⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! ou « No more baby »*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁶¹ Déwé GÖRÖDÉ, « La Saison des pommes kanakes », *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁶² Marie-Ange SOMDAH, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁶³ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, *op. cit.*, p. 26.

des contes, des récits autobiographiques, dans une langue très familière. C'est ce que déclare Sylvie André : « On peut parfois douter d'avoir là une véritable parole traditionnelle car elle est quelquefois l'expression la plus personnelle de la conteuse elle-même »¹⁰⁶⁴. Lila raconte ainsi son enfance malheureuse, et transporte l'auditeur dans un univers esthétique qui lui est propre :

Et aujourd'hui, et il faut le rappeler, petite sœur, à tous les connards qui ont la mémoire courte qui vadrouillent partout là, oui, aujourd'hui, c'est quand même tout le monde, putain, qui en profite de cet ADN là, bordel ! Et excuse, ma sœur, pour la langage et attention, c'est pas l'ADN des scientifiques, là. Non, non, je parle de l'accord à nous, là, l'identité kanak, qu'on a signé avec les acquis de la lutte, le transfert des compétences, l'emploi local, l'usine du Nord, la citoyenneté et les signes identitaires, tout ça, là ! ¹⁰⁶⁵

La jeune femme fait ici un discours politique qui évoque la lutte des siens ayant conduit à l'Accord de Nouméa, en 1998. L'oratrice déploie un flot de paroles, fait d'accumulations, et d'association d'idées, dans un langage très populaire. Sylvie André trouve néanmoins qu'il se dégage « une étrange poésie »¹⁰⁶⁶, notamment dans l'usage d'amplifications oratoires, de phrases exclamatives et de reprises anaphoriques.

En somme, la figure de l'orateur est bien plus ambiguë chez Déwé Görödé que chez Chantal Spitz : s'il peut incarner encore la parole sacrée et la tradition, il reste un personnage marginal, qui transgresse les interdits. Son langage est populaire, voire ordurier, et il peut soumettre l'autre à ses désirs, grâce à la maîtrise du Verbe.

b) La parole égarée et la parole retrouvée.

La parole mensongère :

Si la parole possède une très grande force, elle peut aussi être mensongère, notamment pour celui qui ne sait plus s'en servir. Ainsi, dans *L'Épave*, la grand-mère met en garde sa petite-fille « Défie-toi de la parole qui peut se retourner contre toi ! ».¹⁰⁶⁷

Quelles peuvent être ces paroles mensongères? Ce sont d'abord les mots des « échetiers de radio-cocotier, de la rumeur et du faux-bruit, les abonnés à la trahison »¹⁰⁶⁸, ou les rumeurs diffusées par les « commères, mères-maquereilles et autres entremetteuses ».¹⁰⁶⁹ « Les mots sont des innocents aux mains pleines »¹⁰⁷⁰, rappelle Déwé Görödé à ceux qui en douteraient

¹⁰⁶⁴ Sylvie ANDRÉ, *Le Roman autochtone dans le Pacifique Sud : penser la continuité*, op. cit., p. 58.

¹⁰⁶⁵ Déwé GÖRÖDÉ, op. cit., p. 63.

¹⁰⁶⁶ Sylvie ANDRÉ, op. cit., p. 59.

¹⁰⁶⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 142.

¹⁰⁶⁸ Déwé GÖRÖDÉ, op. cit., p. 42.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁷⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *Par les temps qui courent*, op. cit., p. 8.

encore. Le détournement de ce proverbe fait penser aux reprises iconoclastes de lieux communs par les surréalistes Paul Éluard et Benjamin Péret. Ici, l'auteure kanak montre, avec ironie, que la parole, qui fonde le lien kanak, n'est pas utilisée à bon escient : le pouvoir de l'argent a réussi à corrompre ses concitoyens. Le langage peut être corrompu, tout comme la société calédonienne contemporaine, qui, selon l'auteure, ne pense plus qu'au « fric », au « magot ». Selon Hamid Mokaddem, depuis les accords de Matignon, « la Nouvelle-Calédonie souffre d'une véritable inflation langagière »¹⁰⁷¹, où tout le monde se drogue de mots, au point de ne plus pouvoir s'en passer. Cela concerne en particulier les politiques, qui gesticulent, bavardent et dont les phrases ne sont que des « discours mimétiques » de la parole du maître. Hamid Mokaddem montre que, sans l'exigence de la pensée, le Verbe ne signifie plus rien : c'est ce qui différencie la parole creuse de l'art oratoire. Ces politiques, Déwé Görödé les nomme les « beaux parleurs ¹⁰⁷² » ou « les moulins à parole », et regrette leur manque de courage lorsqu'ils « ne tournent plus / devant / le concerné »¹⁰⁷³. Mais la critique concerne tout le monde : les aphorismes touchent avec autant de force que des jets de pierres chacun d'entre nous, comme l'affirme Dominique Jouve :

Déwé fait fi de la distinction entre la maxime aristocratique, élaborée par la fine fleur de la société et du génie, et le proverbe populaire, parole d'expérience, des vieux et des grands-mères .¹⁰⁷⁴

Autrement dit, l'expression qu'elle choisit mêle tous les niveaux de langage, ce qui rappelle la façon dont Lila la conteuse aux pieds nus s'adressait également au public. La « discontinuité »¹⁰⁷⁵ règne donc dans cette œuvre, où l'esthétique semble mimer l'oralité, et la pensée en mouvement. Le lecteur retrouve les traits culturels de la pensée kanak, dans une parole qui réunit des thèmes comme la terre, la coutume, le rêve ou le temps, et qui s'oppose à la parole mensongère.

Ensuite, la parole colérique, agressive peut également amener le locuteur à mentir. La colère lui fait ainsi prononcer des paroles insensées. Dans *Uté Mûrûnû*, l'accueil du clan visiteur se montre glacial, et les paroles prononcées pour la venue des visiteurs sont blessantes et agressives : la voix du grand-père utérin déverse « une parole rugueuse, aiguisée, coupante » : il s'agit d' « une parole de guerre »¹⁰⁷⁶, à laquelle le grand-père du narrateur répondra par un grand calme et un *mea culpa* qui surprendra ses adversaires. Reconnaître ses torts est

¹⁰⁷¹ Hamid MOKADDEM, « *Par les temps qui courent* de Déwé Gorodé ou l'exigence de la pensée dans la parole kanak », op. cit., p. 96.

¹⁰⁷² Déwé GÖRÖDÉ, op. cit., p. 9.

¹⁰⁷³ Déwé GÖRÖDÉ, *ibid.*

¹⁰⁷⁴ Dominique JOUVE, Préface de *Par les temps qui courent*, op. cit., p. 2.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

synonyme de sagesse, quand bien même les reproches qui leur sont faits restent mensongers. L'orateur en colère reconnaîtra finalement dans des « paroles éplorées » que son esprit s'était égaré à cause de la douleur de perdre sa petite-fille préférée. Le grand-père du narrateur a « gagné » la joute verbale, grâce à son calme et sa maîtrise de la parole. C'est peut-être parce qu'il tenait l'*âdi*, c'est-à-dire la monnaie kanak, attachée à une conque, symbole de la parole échangée, que le vieil homme a su être le digne héritier des orateurs de sa tribu. Autrement dit, on peut comprendre, derrière cette histoire, que l'orateur en colère prononce des paroles mensongères, qui prouvent l'égarément de sa pensée. Mais savoir bien parler, c'est savoir écouter cette parole « rugueuse », qui permet à l'autre de reconnaître ses erreurs. La sagesse se situe alors du côté de celui qui garde son calme. Cette joute verbale met aussi en valeur l'importance de l'écoute, et la faculté de pouvoir déchiffrer la parole juste derrière les mots blessants.

Pour Chantal Spitz, la parole peut également se montrer mensongère, notamment lorsqu'elle ne vient pas du ventre, c'est-à-dire du corps, de l'âme : « Les liens avec le corps, les sentiments et la nature sont absents de la parole anonyme, faire-parts de deuil ou communiqués de la radio, qui brise les destins et ouvre la déchirure sur le ton du constat... »¹⁰⁷⁷, énumère Sonia Faessel. La parole mensongère est celle du Blanc, difficile à comprendre pour le *Mā'ohi*. Par exemple, dans *L'Île des rêves écrasés*, la parole mensongère est vue comme celle de l'opresseur, qui insulte le peuple colonisé. Elle est le symbole du délitement de la culture *mā'ohi*, de la pensée européenne qui leur est imposée. L'opposition entre les Polynésiens et les Français apparaît nettement à travers ce thème de la parole. Ainsi, Sonia Faessel affirme :

La caractéristique de la parole des Blancs est qu'elle est sans valeur, sans lien avec une communauté humaine dont la pratique de l'écrit a changé les catégories mentales : elle n'est plus qu'information, classement, explication. Outil intellectuel, elle est une communication à sens unique : le général qui vient annoncer la guerre n'écoute, ni ne regarde les gens du village auxquels il vient demander de se battre pour la France, le général-président (entendez Charles de Gaulle) ne laisse pas la parole à la délégation polynésienne venue discuter de l'installation des missiles sur le motu Maeva.¹⁰⁷⁸

En d'autres termes, la parole de l'Européen est mise en doute dans ce livre : elle est synonyme d'erreur, de mensonge parce qu'elle se base sur une idéologie colonialiste, sur un mythe : celui de la Nouvelle-Cythère. Elle est faite de mots blessants, comme dans le communiqué qui annonce l'installation du centre de missiles nucléaires sur le motu Maeva, ou dans les paroles de Yan Kerfellec, l'ingénieur principal de la base, lorsqu'il décrit les habitants du motu à

Laura :

¹⁰⁷⁷ Sonia FAESSEL, « Au confluent de deux cultures : *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz, in *Parole, communication et symbole en Océanie, op. cit.*, p. 239.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

Pour t'offrir des sourires, alors là, chapeau. Mais pour ce qui est de t'ouvrir leur maison ou de tenir une conversation alors là, nul. Impossible de savoir ce qu'ils pensent vraiment, et tu te demandes parfois s'ils comprennent seulement ce que tu leur dis. Ils te regardent sans rien répondre, et ils me donnent franchement l'impression d'être cons, tu me passeras l'expression. Non, tu vois, je n'ai pas été surpris par ces bons sauvages. Sauvages, sans doute, mais bons sûrement pas.¹⁰⁷⁹

Cette vision dichotomique de la société, où les Blancs déversent leurs paroles insultantes, racistes, et où les *Mā'ohi* passent pour les victimes, peut paraître caricaturale, comme l'a montré Mounira Chatti. Celle-ci note que Chantal Spitz, qui cherche un discours de démythification de Tahiti, n'échappe pas à la reproduction de certains clichés : « son premier roman, *L'Île des rêves écrasés*, se construit, en partie, sur les représentations mythiques qui semblent rattraper l'écriture »¹⁰⁸⁰. Toutefois, on peut noter qu'ici l'enjeu pour l'auteure polynésienne est bien de renverser le traditionnel discours européen sur les peuples autochtones, et d'en mimer aussi les paroles caricaturales. Les paroles peuvent donc être mensongères, mais également insultantes, sources de souffrance : « La douleur est là, inhumaine comme chaque fois que les mots lui redonnent vie en lui donnant un nom »¹⁰⁸¹. Terii souffre car Laura a réveillé la douleur qu'il avait enfouie, en invitant sa famille à venir fêter chez elle le premier anniversaire de son arrivée sur le *motu*. Les paroles de Laura leur rappellent à tous l'arrivée du nucléaire sur leur île, et leur échec face à la volonté du « Général Président ». Laura regrettera ces paroles malheureuses.

De plus, le langage ordinaire est comme montré du doigt, notamment parce qu'il emploie des mots qui n'ont pas de sens. Ainsi, les paroles de Laura, lorsqu'elle rencontre pour la première fois Emere et Tematua, sont non seulement vides de sens, mais aussi mal perçues par les Polynésiens : « Bonjour. Vous venez aussi de métropole ? Je suis contente de vous rencontrer. »¹⁰⁸². En effet, Laura, qui se trompe en prenant Emere pour une Européenne, s'adresse sans détours, directement au couple polynésien, et ces paroles ordinaires sont très mal perçues par Tematua, qui y voit beaucoup d'audace dans le fait de les accoster ainsi. Emere, quant à elle, ne se formalise pas et a pris l'habitude de ne pas répondre lorsqu'on la prend pour une Française, elle qui est si fière d'être *Mā'ohi*. L'auteure dénonce de cette façon la grossièreté et l'impudeur du langage ordinaire des Blancs.

Enfin, dans le couple issu du métissage culturel, Laura Lebrun ne parvient pas toujours à communiquer avec Terii, car elle ne comprend pas le sens sacré de la parole, et tente à tout prix de pousser l'homme qu'elle aime à parler davantage. Or Terii n'a pas la même vision des

¹⁰⁷⁹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 126-127.

¹⁰⁸⁰ Mounira CHATTI, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz », *op. cit.*, p. 216.

¹⁰⁸¹ Chantal SPITZ, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 132.

choses, et ne répond pas toujours aux questions de l'ingénieure. La rencontre entre les deux cultures, l'une européenne, l'autre *mā'ohi*, permet à l'auteure de souligner le fossé qui les sépare, en particulier dans leur conception du langage.

Ainsi, même si la parole occupe une place très importante dans les sociétés mélanésienne et polynésienne, car elle est inspirée par les dieux, elle peut aussi se montrer mensongère. La colère ou la force, l'abus de pouvoir peuvent amener les orateurs à utiliser le Verbe à outrance ou de manière guerrière. Cela peut avoir des effets dévastateurs, et seuls le calme et la maîtrise de soi du grand orateur peuvent permettre d'éviter des conflits comme l'histoire coloniale en a montré. De même, la parole des *Papa'ā* est montrée du doigt, car elle peut être blessante, cruelle ou impudique.

La parole véritable :

Face à la parole brisée, envolée, les deux auteures cherchent une façon de la libérer, de la retrouver.

Quelle est la vraie parole pour nos deux auteures? La parole véritable ne doit plus être individuelle, mais altruiste : on parle au nom des autres. Par conséquent, retrouver la parole perdue, c'est aller vers autrui, aller vers d'autres peuples. Chantal Spitz, qui se retrouve complètement dans l'œuvre de Déwé Görödé, salue, dans un article de *Litterama'ohi*, le travail de Pierre Gope, dramaturge kanak. Pour exprimer toute sa gratitude envers ce dernier, l'écrivaine utilise le verbe « parler » au sein d'un parallélisme :

tu parles ton peuple en parlant ton peuple tu parles mon peuple tu parles tous les peuples frères en
désespoirs
en immémoires
en devenirs
en avenir
en humilité
en humanité
merci Pierre mon frère. ¹⁰⁸³

Une nouvelle fois, l'auteure polynésienne emploie un verbe français transitif indirect dans une construction directe : « parler son peuple ». L'absence de préposition semble refléter la proximité de l'auteur avec son peuple. L'effet d'élargissement du mot devenu « tous les peuples » rejoint ici l'idée d'une « littérature-monde », développée par Édouard Glissant dans son traité du *Tout-Monde*¹⁰⁸⁴, qui inspira l'ouvrage collectif dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud : *Pour une littérature-monde*, édité en mai 2007.

Ainsi, Chantal Spitz rejoint la pensée de Pierre Gope, et tous les deux partagent la même

¹⁰⁸³ Chantal SPITZ, *Litterama'ohi*, numéro 5, mai 2004, p. 80.

¹⁰⁸⁴ Édouard GLISSANT, *Tout-Monde*, *op. cit.*

conception de l'écriture : parler pour tous les peuples opprimés, comme l'indique le terme « désespoirs » employé au pluriel. Cet hommage, rendu au dramaturge, est aussi un hommage rendu au peuple kanak, si proche du peuple polynésien. Le terme « humilité » est mis en valeur, dans ces sonorités proches d' « humanité ». Pour ces auteurs, il s'agit de retrouver la vraie parole, celle qui va permettre à leur peuple de se libérer.

Déwé Görödé et Chantal Spitz développent l'idée d' une parole de combat, car il ne peut pas en être autrement. Bernard Gasser a analysé l'importance de celle-ci chez l'auteure kanak, dans l'article « Parole et inspiration dans la poésie de Déwé Görödé ». Il a ainsi mis en évidence qu'il s'agissait tout autant d'une parole brisée, que d'une parole de lutte, qui vise à reconstruire la conque qui, par synecdoque, est en cendres. Il s'appuie notamment sur le poème « Parole de lutte » dans lequel apparaît le rôle fondamental de la poésie, qui « recueille les paroles du passé », dans « les mots simples de tous les jours »¹⁰⁸⁵. Il faut donc réapprendre à écouter, à parler, afin de retrouver le souffle des ancêtres. Ce qui explique l'importance des aïeux dans ses livres, puisqu'il faut rappeler les éléments essentiels de la culture kanak. Déwé Görödé propose dans « Jour après jour » ceci :

Nous essaierons de
recoller les brisures des espérances anéanties regrouper les images fusillées du discours étranglé
retrouver l'unité de la parole éparpillée
aux quatre vents de la solitude.¹⁰⁸⁶

La poésie va permettre l'émergence de cette parole nouvelle, qui va ranimer la mémoire collective. De plus, dans son œuvre écrite avec Weniko Ihage, l'auteure kanak évoque l'idée d'une parole qui circule, qui « vol[e] », marquant ainsi sa différence avec l'écrit :

Le petit ELËHNI attendait avec impatience ce rituel pour retrouver et reconnaître les clans de la terre, arrivant timidement de la forêt, écouter infiniment les paroles interminables qui circulaient sur le chemin coutumier de la parole.¹⁰⁸⁷

Il faut être à son écoute, et pouvoir l'attraper, la capter, en se plaçant sur les chemins coutumiers : cette métaphore met en lumière l'importance du destinataire, et le chemin qu'il doit parcourir pour parvenir à comprendre cette parole sacrée. L'évocation de la forêt n'est pas anodine : ces voix peuvent provenir de la nature, et notamment de la forêt où règnent les esprits.

Pour Chantal Spitz, la parole véritable est celle des « nuits de paroles » : Ehu assiste aux « paroles de légendes » de son grand-père, qui lui conte les histoires du peuple polynésien, en suivant un rituel immuable. Tout d'abord, le grand-père invite son petit-fils à écouter cette

¹⁰⁸⁵ Bernard GASSER, « parole et inspiration dans la poésie de Déwé Gorodé », C.O.R.A.I.L., éd L'Harmattan, 1995, p. 106.

¹⁰⁸⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁸⁷ Déwé GÖRÖDÉ, Weniko IHAGE, *Le Vol de la parole*, éd. Edipop, Noumea, 2003, p. 5.

parole sacrée :

Les nuits de parole commencent toujours par « Viens allons toi et moi au bord du lac » qui installe le secret et palpite en Ehu la magie de la relation qui l'attache au vieil homme.¹⁰⁸⁸

Le « secret » qui plane autour d'eux renvoie à l'idée d'une parole intime, précieuse et rare, qui ne se transmet que dans un rapport de complicité avec l'autre. Les deux complices s'assoient sur « deux pierres plates » que le grand-père a spécialement choisies pour la circonstance, au bord de la mer. L'histoire peut alors commencer, toujours par la même formule « En ce temps-là », qui permet de libérer les paroles. Ainsi, les paroles de la nuit sont particulières car elles permettent de mieux retrouver la parole des ancêtres, et le lien avec l'oralité. Ces paroles se chuchotent, dans le silence de la nuit, et la magie du lieu permet de les révéler.

Les aïeux jouent un grand rôle dans la transmission de l'art oratoire, puisque Tâdo a appris avec sa grand-mère éponyme « le sens du rythme », « l'air des berceuses ou l'art du conte ». La parole est donc avant tout échange, don, et relie l'orateur au reste de son peuple. Elle ouvre « les portes de la mémoire »¹⁰⁸⁹, cette mémoire intemporelle si chère à Déwé Görödé. Tout comme chez Chantal Spitz, elle est liée à la musique, puisqu'elle possède un rythme, et que Tâdo se transforme grâce à elle en « cigale aux élytres musicaux ».¹⁰⁹⁰

De plus, la parole permet à celui qui la possède d'entrer en communion avec les éléments de l'univers cosmogonique, tels que les pierres, la terre, la forêt et ses génies-lutins. Au contact avec les éléments naturels, comme la nuit, les pierres, l'eau, l'homme polynésien retrouve les mots et le pouvoir de la parole ancestrale :

En-ce-temps-là espace sensuel de chuchotements brûlants murmure intense de Mahine parleur de paroles qui les vêt d'effluves surgies de quelque lieu extraordinaire, En-ce-temps-là disparu et qui soudain existe de nouveau par la puissance du souvenir le pouvoir de la parole.¹⁰⁹¹

De même, lorsque Tâdo et ses cousines chantent les berceuses traditionnelles à des pierres transformées pour l'heure en « petites icônes », elles basculent dans un monde imaginaire, où les éléments inanimés prennent vie sous leurs yeux :

En jeux de rôle de mères en devenir ou de conteuses accomplies, dans leur oralité enfantine, elles donnent ainsi vie à l'inertie de la pierre, à la manière des maîtres de la parole qui font vibrer l'obsidienne en pluie diluvienne.¹⁰⁹²

De cette façon, elles rejoignent les « maîtres de la parole », comme dans les sociétés africaines, pour lesquels le Verbe est force, puissance, du simple fait de l'acte de nomination.

Ici, les fillettes s'amuse à imiter les Anciens, et à user de cette parole sacrée, qui peut tout à

¹⁰⁸⁸ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 42.

¹⁰⁸⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 91.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 43.

¹⁰⁹² Déwé GÖRÖDÉ, op. cit., p. 93.

la fois créer, apaiser, mais aussi sanctionner. La parole doit donc être libérée avec beaucoup de précautions.

Enfin, la parole véritable est celle qui vient du ventre ou du cœur : c'est celle qui est enfouie au plus profond de l'âme, et qui ne se libère que dans les moments les plus forts de l'existence. Elle « ne s'impose pas » et « naît quand son temps est né. Parfois son temps ne naît jamais »¹⁰⁹³. Le sujet qui prend la parole doit se faire violence pour briser le silence qui l'empêche de mettre des mots sur un événement. Ainsi, Toofa, qui a toujours tu les circonstances de la naissance de sa fille Emily-Emere, décide enfin de lui parler, le jour où cette dernière lui annonce sa volonté d'aller vivre à Ruahine, sur les terres de son père : « Parce qu'elle aime sa fille infiniment, Toofa trouve dans ses entrailles les paroles qu'elle aurait voulu entendre sa mère lui dire si elle n'était pas morte trop tôt... »¹⁰⁹⁴. Comme chez Déwé Görödé, la parole trop longtemps confisquée « brûl[e] les entrailles »¹⁰⁹⁵ : aussi faut-il l'expulser, pour éviter qu'elle soit cause de mal-être. Seul l'amour, en l'occurrence celui d'une mère pour sa fille, peut permettre de briser les silences, et de transgresser les tabous d'une société, pour laisser place à la parole véritable :

Emere sent la vague puissante de l'amour qui la relie à sa mère la submerger, balayant tous les silences et les larmes accumulés au fil de sa vie. Elle comprend combien Toofa a dû se faire violence pour prononcer de telles paroles après tous les espoirs qu'elle a mis en elle. ¹⁰⁹⁶

Nous avons montré que la parole occupe une place centrale dans la philosophie des deux auteures. Elles la replacent au sein d'une cosmogonie, d'un univers magique, et ne sous-estiment pas sa force. Si pour chacune, les « paroliers » sont devenus rares dans la société moderne, elles soulignent que cette faculté de parler se trouve au plus profond de l'être, et qu'il suffit de libérer ce feu enfoui pour se sentir pleinement exister.

c) Les différentes valeurs du silence.

Le silence stérile :

S'il faut se défier de la parole mauvaise, a contrario, le silence n'est pas forcément souhaitable. Car la force peut amener à confisquer la parole. Déwé Görödé a notamment écrit un recueil de textes intitulé *Le Vol de la parole*, avec Weniko Ihage : ce titre évocateur rappelle le rapt de la parole des Kanak par les colons. Selon Marie-Ange Somdah, « l'arbre à palabres kanak,

¹⁰⁹³ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁹⁴ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 61-62.

¹⁰⁹⁵ Déwé GÖRÖDÉ, op. cit., p. 91.

¹⁰⁹⁶ Chantal SPITZ, op. cit., p. 63.

l'araucaria est devenu muet avec sa 'dure résine solide ' qui obture, empêchant tout échange avec les ancêtres »¹⁰⁹⁷. Si la parole est brisée, mutilée, il faut la retrouver en s'inspirant du passé, et de la parole des ancêtres. Déjà, dans « Nuits taboues » (le poème date de 1972), l'auteure affirmait :

La Parole des Anciens s'est tue
et la Pensée du fils de la tribu
s'égare sur les chemins qui mènent au tertre.¹⁰⁹⁸

Le terme « pensée » signifie ici « parole » et renvoie à celle du chef, qui s'appelle le « fils de la tribu ». Le silence qui en découle est lourd de conséquence : l'absence de la parole sacrée signifie l'errance de tout un peuple. Le silence est donc connoté négativement, ce que l'on retrouve dans les apophtegmes de *Par les Temps qui courent* : « Le silence / ne veut rien dire ».¹⁰⁹⁹ Le silence renvoie aux tabous, aux non-dits qui peuvent avoir de graves conséquences, notamment chez les jeunes, comme par exemple la sexualité qui reste un sujet tabou dans la société kanak : « Ces non-dits expliquent un bon nombre de filles enceintes en fugue tentant de cacher leur état, d'avorter ou de se suicider »¹¹⁰⁰, rappelle l'auteure dans *Tâdo, Tâdo, wéé !*. Chez Chantal Spitz, le silence peut être « noir », « âpre », « raide », « plantureux »¹¹⁰¹, comme celui qui règne autour de Victoria Grace, lorsqu'elle était enfant : sa mère, qui voulait lui inculquer une culture « à l'européenne », ne voulait pas qu'on lui parle en *reo mā'ohi*. Dans les moments de complicité avec les autres membres de sa famille, comme avec Pihapiti, avec qui elle va pêcher, la jeune Victoria sent ce silence pesant « qui poissait [leur]quotidien dans des omissions de mémoire des négligences de destinée des oublis d'histoire »¹¹⁰². Le silence symbolise ici les tabous d'une famille, la mémoire de tout un peuple que l'on a mutilée.

Le silence symbolise également la fin, la mort des êtres chers, que l'on écoutait : ce sont, dans *Utê Mûrûnû*, « les paroles perdues » des « voix disparues »¹¹⁰³. Seuls restent les souvenirs de ces paroles sacrées, semblables aux galets ronds que le compagnon d'Utê Mûrûnû lançait au fil de l'eau, avant qu'il n'aille rejoindre le Bataillon du Pacifique et mourir dans les contrées des *popwaalé*. Dans *Hombo*, l'enterrement du grand-père d'Ehu, Mahine, incarne la mort de la parole. Après les discours célébrant Mahine, et les condoléances reçues, la parole s'est tue,

¹⁰⁹⁷ Marie-Ange SOMDAH, *op. cit.*, p. 90-91.

¹⁰⁹⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Sous les Cendres des conquies*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁹⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Par les Temps qui courent*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁰⁰ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! Ou « No more baby »*, *op. cit.*, p. 223.

¹¹⁰¹ Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'enfance, roman à deux encres*, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁰² *Ibid.*

¹¹⁰³ Déwé GÖRÖDÉ, *Utê Mûrûnû*, *op. cit.*, p. 29.

dans un silence angoissant :

Car tout a été dit et fait. La solitude éteint l'âme de Ehu. Le vide emplit ses entrailles. Avec Mahine disparaît la magie du verbe partagé. L'absence engourdit Ehu qui se confuse sous le poids des mots muets.¹¹⁰⁴

La mort de Mahine représente symboliquement la fin d'une époque : celle où les gens se parlaient, et où « la magie du verbe partagé » était opérante. La sacralité de la parole apparaît derrière cette expression, qui renvoie à l'art oratoire. Ce grand-père était le seul point de repère d'Ehu / Yves, qui, désormais, se retrouve seul au milieu d'un monde dont il a perdu les repères. Le silence est synonyme de manque, d'absence, d'incomplétude. Le jeune garçon va devoir supporter le poids de la solitude, de l'errance et des « mots muets », bel oxymore pour désigner la fin du règne de l'oralité. Le poids des mots est trop lourd à supporter, et cette personnification se retrouve dans tout le livre : « Lourdes, trop lourdes, les paroles ne peuvent remonter à la surface de la conversation qui se noie avec elle dans l'opacité de l'impossible à dire »¹¹⁰⁵. Lorsque la communication est rompue, la force du verbe est difficile à retrouver, et le silence prend alors toute la place. L'énumération suivante montre à quel point, entre Mahine et Teraimateata, le dialogue est impossible, parce que les mots s'emmêlent, et les paroles sont difficiles :

Les paroles se débattent se tortillent se défilent se défont se décousent s'emmêlent s'étouffent se bousculent s'effilochent se distendent s'embrouillent s'anéantissent se silencent. Le silence se faufile s'étale s'installe s'obstine s'épaissit s'enfle se déroule s'entortille s'échauffe s'ébroue s'impose.¹¹⁰⁶

L'allitération en [s] semble mimer phonétiquement le silence que l'on impose à l'autre. Le néologisme du verbe « se silencent » souligne l'antithèse, et la disparition progressive du Verbe sacré. L'accumulation de verbes pronominaux au présent, dans laquelle on observe un effet de gradation, décrit l'installation progressive du silence et son imposition dans la société polynésienne. Aussi le silence est-il connoté péjorativement dans ces exemples : il renvoie à la stérilité, à l'absence, au vide, et renvoie à la souffrance du sujet.

Certaines œuvres de nos deux auteurs sont particulièrement tournées vers le silence : c'est le cas de *Hombo* ou de *L'Île des rêves écrasés*, dans laquelle Laura et Terii ne parviennent plus à se parler. Laura reste « silencieuse, prisonnière des pesants mots non-dits qui l'étouffent »¹¹⁰⁷. De même, Hombo aimerait parler de son amour à Miri, mais ne trouve pas les mots et ceux-ci restent enfouis au fond de lui-même :

¹¹⁰⁴ Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*

¹¹⁰⁷ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 157.

Les paroles qu'il aimerait dire celles qu'il ne sait trouver celles qui le blessent de ne pas exister, lui restent étrangères, pesantes et extérieures inconnues et familières entités qui se refusent. Comment nommer ce qu'on ne sait pas.¹¹⁰⁸

Les personnages souffrent alors de ce silence qui les emprisonne. *L'Agenda*, de Déwé Görödé, notamment celui de Lida, a pour thème principal le silence. L'écriture permet de combler le silence et de rassurer l'héroïne sur le bien-fondé de leur lutte politique. Là encore, la parole qui s'est tue est liée au temps qui passe, au temps perdu :

Est-ce le temps
ou l'espace
qui nous manquent
qui nous poussent
ou le poids
des années mortes
du silence
de l'absence ?¹¹⁰⁹

Dans ce poème, le lecteur sent poindre un sentiment de mélancolie chez Lida, qui exprime ses doutes et ses souffrances à travers ses poèmes : l'absence de son amoureux Kim est synonyme de silence, et les deux renvoient à la souffrance de l'individu, au deuil. Lida referme ainsi son agenda sur d'autres poèmes, dans lesquels elle va pleurer, et exprimer sa tristesse face au départ de Kim, à qui elle n'a pas avoué son amour : il s'agit d'une « histoire de non-dit »¹¹¹⁰ où le souvenir du bien-aimé doit disparaître grâce à l'écriture :

je me souviendrai
de nos sourires
et
de nos silences brisés
par peur ou par pudeur
de dire ou de lire
le silence parole
le silence partage
le silence solidaire ¹¹¹¹

Le silence est synonyme de rupture. C'est aussi celui du présent de Lida, qui se retrouve seule face « au ciel du silence » : l'immensité de la solitude est manifeste dans cette métaphore. Le silence peut donc être synonyme d'absence, de parole égarée, d'éloignement ou de vide.

Enfin, le silence est celui des non-dits, notamment autour des naissances illégitimes. Chez Déwé Görödé, comme le fait remarquer Dominique Jouve à propos du roman *L'Épave*, ces naissances sont tues, alors que paradoxalement, tout le monde connaît ces faux secrets de famille :

¹¹⁰⁸ Chantal SPITZ, *Hombo, op. cit.*, p. 101.

¹¹⁰⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Agenda, op. cit.*, p. 98.

¹¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 104-105.

Le silence n'existe pas. (...) Le roman met en scène des grands-pères et des grands-mères, des tantes et oncles, qui savent et ne disent pas, bien que la rumeur finisse toujours par manifester la vérité des liens du sang.¹¹¹²

Pour Chantal Spitz, il faut expulser les mots de son âme, laisser son cœur parler, pour ne pas tomber dans un silence stérile et maladif. Dans *L'Île des rêves écrasés*, les paroles sont « étouffées par le monde des autres »¹¹¹³. La rencontre entre Charles Williams, le riche Anglais, et Toofa, cette magnifique femme *mā'ohi*, est vouée à l'échec, du fait que Charles Williams est déjà marié. Loin de « la fausse morale de la société », ils apprennent néanmoins à s'aimer et à ouvrir leur cœur. De cette union naît une petite fille, Emere, qui sera élevée dans deux mondes différents. Le silence de Charles Williams est celui de l'homme lâche, qui ne quittera jamais son épouse blanche, pour se remarier avec Toofa. L'absence de mots, le vide, le silence autour de la naissance d'Emily-Emere vont être une source de souffrance pour la jeune enfant : « Emere gardera au fond d'elle la blessure du silence qui a entouré l'histoire de sa naissance, déchirure douloureuse de son enfance dont elle ne guérira jamais vraiment »¹¹¹⁴. Autrement dit, le silence est connoté négativement : il renvoie à une histoire familiale douloureuse, à une liaison taboue. C'est le reflet de la société conventionnelle et hypocrite, où règne l'apartheid. Pour avoir transgressé les règles strictes de la société, Toofa sera bannie, rejetée par les siens. En outre, le nom d'Emere Williams est tabou dans la société tahitienne : dans son carnet de notes, à l'école, le nom de famille d'Emily-Emere est remplacé par une croix¹¹¹⁵. Ce signe masque la liaison honteuse et taboue entre un *Papa'ā*, qui plus est marié, et une *Mā'ohi*. Là encore, il s'agit d'un faux silence, puisque tout le monde à l'école connaît l'histoire de cette naissance illégitime.

Le silence positif :

Toutefois, le silence peut également être le signe d'une force intérieure.

Les héros *mā'ohi* de *L'Île des rêves écrasés* sont silencieux, et s'opposent aux paroles insensées ou violentes des *Papa'ā* : Tematua, Emere ou Terii choisissent le silence, tout comme Teuira qui « n'a pas besoin de paroles »¹¹¹⁶. Leur silence est synonyme de sagesse, et de maîtrise de soi : il est donc connoté positivement. Emily-Emere a écouté les paroles de sa mère Toofa, et face à ces mots venus tout droit du cœur, elle préfère ne pas répondre :

¹¹¹² Dominique JOUVE, « Transgressions politiques et discursives, subversion du genre », document de travail.

¹¹¹³ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 52.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 162.

Elle se sent incapable de parler. Aucune parole ne sera jamais assez forte pour le tourbillon d'amour qui fait cabrioler son cœur et éclater son âme en une gerbe de lumières multicolores.¹¹¹⁷

C'est également le silence que Laura aurait dû choisir, au lieu de paroles blessantes qui annonçaient à Terii la fin de sa mission et son départ pour la métropole : « par la parole dite, elle vient de sceller son destin »¹¹¹⁸. Le titre du chapitre, « La déchirure » en dit long sur l'impact de ces paroles malheureuses : les paroles justes sont celles qui apaisent les tourments. Ici, les mots blessants et froids de Laura scellent à jamais la rupture du couple. Le silence aurait été préférable, et aurait signifié que l'ingénieure serait restée avec Terii à Maeva.

De plus, le silence constitue une protection pour les personnages, notamment dans les moments où l'émotion les envahit. C'est le cas de Terii, au moment de la séparation avec Laura Lebrun. Il choisit le mutisme face à la demande de sa bien-aimée, qui voudrait le voir habiter avec elle en métropole. Face aux reproches de l'ingénieure française, il se mure dans le silence et devient « minéral »¹¹¹⁹ : son corps se ferme, en même temps que l'émergence du silence. Ce dernier est une carapace, une protection choisie par le *Mā'ohi*, lorsque les mots sont devenus inutiles ou blessants. Hombo, quant à lui, ne veut pas entendre la tendresse de son amie Miri, car elle lui reste étrangère : il préfère « mutiler son enthousiasme et « museler les images qui emballent le cœur ». Son corps reste figé, et lui aussi « se solidifie », « se minéralise[...] » :

Pour se protéger il se mure dans le silence de l'esprit qui permet de ne pas réfléchir laissant s'écouler le flot de la vie autour de lui. Survivre surnager dans les tempêtes qui balaient corps et âme. Il sent le bouillonnement du désir d'être aimé d'aimer et mutiler son enthousiasme.¹¹²⁰

Le silence est également lié à la musique : paradoxalement, il s'entend, et permet de rythmer harmonieusement la parole. La rencontre amoureuse entre Terii et Laura est rythmée par « un chapelet de silences musicaux [qui] s'égrène le long de leur conversation ». L'antithèse entre parole et silence semble s'effacer, pour laisser place à la communion entre deux êtres. Dans cette entente, « chacun apprivoise les paroles de l'autre », quitte à les retenir, les contenir, pour qu'elles soient prolifiques intrinsèquement ; le silence renvoie ici à la parole contenue, qui éclot à l'intérieur de l'âme :

Un chapelet de silences musicaux s'égrène le long de leur conversation, pendant lesquels chacun apprivoise les paroles de l'autre, les laissant cascader à l'intérieur de leurs corps, les aidant à se nicher dans leur âme afin qu'elles y éclatent en mille petites pointes de joie, attentif à les retenir à jamais.¹¹²¹

¹¹¹⁷ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 63.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 171.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹¹²⁰ Chantal SPITZ, *Hombo*, op. cit., p. 101.

¹¹²¹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 138.

De même, Ehu et Tane se retrouvent au « Château » et leur amitié est si forte qu'elle n'a pas besoin de paroles : « Ils sont seuls et goûtent leur intimité tressée de silences plus parlants que des paroles, complicité bercée d'enfances confondues. »¹¹²² Le silence, qui rythme leur quotidien, devient audible et est le signe de la complicité très forte entre les deux jeunes garçons..

La parole muette peut également être corporelle : elle est liée à la mémoire du corps, en contact direct avec les éléments de la nature. Elle renvoie à la parole gestuelle, celle qui est transmise par exemple par la grand-mère d'Ehu, qui retrouve les gestes ancestraux :

La parole, sereine mise en ordre du monde jamais ne trouble l'harmonie de la transmission. Elle l'accompagne discrètement. Quand les gestes ont été observés exercés appropriés. La parole des gestes est solide précise sobre réfléchie.¹¹²³

Ne pas parler signifie mettre tous les sens en éveil, et la précision de chaque geste, comme par exemple marier la vanille, nécessite une dextérité et un savoir-faire uniques. C'est une parole muette, mais ô combien parlante, pour celui qui sait se mettre à son écoute. C'est le cas d'Ehu, qui apprend beaucoup au contact de Teraimateata. La parole peut donc être corporelle, notamment lorsqu'à la mort de son grand-père Mahine, « les corps scandent la parole »¹¹²⁴.

La parole véritable serait donc celle qui est le « fruit du silence », comme l'affirme Hamid Mokaddem. Ce silence serait visible, audible dans les blancs entourant les apophtegmes de *Dire le vrai* :

Le préliminaire est de trier, de faire la part des choses. Les apophtegmes sur la parole dissocient les choses, distinguent le clair de l'obscur, et opposent aux conciliabules des beaux parleurs la véritable parole, fruit du silence.¹¹²⁵

Hamid Mokaddem défend l'idée que la parole et le silence, au lieu de s'opposer, se complètent dans l'œuvre de Déwé Görödé. Le choix de cette écriture lapidaire permet à la fois de dénoncer le langage creux et abondant, mais également de dévoiler une autre forme d'expression, plus vraie, parce que plus concise, plus juste. Paradoxalement, le silence en devient « bruissant » ; il s'entend, et est aussi important que la parole :

Qu'est-ce que la parole ? Celle qui confère au silence la force de l'éloquence. Le silence est bruissant de la parole. Des paroles créées, accouchées, qui ne seront des discours ni verbeux ni verbaux.¹¹²⁶

¹¹²² Chantal SPITZ, *Hombo, op. cit.*, p. 78.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 42.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹¹²⁵ Hamid MOKADDEM, « Par les temps qui courent de Déwé Gorodé ou l'exigence de la pensée dans la parole kanak », *op. cit.*, p. 97.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 96-97.

Dans *Le Vol de la parole*, Déwé Görödé fait l'éloge de ce qu'elle nomme « l'école du silence », là où le père d'Eléhni est « un brillant élève »¹¹²⁷. Cette expression permet de comprendre que le silence est quelque chose qui s'apprend, et est aussi important que la parole juste. Face aux « belles paroles imagées des aînés »¹¹²⁸, le père d'Eléhni prend ainsi pleinement sa place au sein de la grande chefferie, dans son enceinte sacrée. Ainsi, apprendre à écouter l'autre silencieusement est signe de sagesse et d'humilité. Si chaque mot doit être pensé, le silence qui encadre le discours coutumier est aussi imposant que le Verbe. Le silence peut devenir plus éloquent qu'un discours : « La voie du silence et de la parole. Le silence parlant et la parole silencieuse. La voie de la connaissance et de la sagesse. »¹¹²⁹. Ces mots sont ceux d'Éva qui apprend à Léna à écouter ce silence, ces « signes de la nature ». Elle gomme l'antithèse, et utilise des oxymores pour montrer la complémentarité de la parole et du silence, afin d'ouvrir sa compagne à une forme de sagesse retrouvée.

Car si parole et silence se complètent, les héros les plus lucides chez Déwé Görödé sont ceux qui ont compris l'importance des contraires, essentiels à l'existence. Lida vit dans un monde de luttes et d'incertitudes, dans lequel elle ne perçoit qu'une « mosaïque d'ombres et de lumières »¹¹³⁰. Seul son « agenda » lui permet de surmonter sa mélancolie et sa tristesse. Elle tente, par l'écriture, de « rafl[er] à la sauvette » les paroles et les silences qui forment son quotidien. L'écriture devient une fin en soi, celle que Marguerite Duras nommait « l'écriture sèche », qui permet de supporter l'ennui et la solitude :

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi-totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans aucun sujet de livre, ne penser à aucune idée possible de développer dans un livre, rien. Simplement l'écriture, sèche, nue, comme ça, terrible, terrible à surmonter, d'une force... *Le Vice-Consul* est un livre que j'ai crié, je peux dire, sans voix. .¹¹³¹

Dans cette citation, Marguerite Duras associe également la parole et le silence : le livre est un cri « sans voix ». Lida, qui transporte son agenda n'importe où avec elle, se livre à une « féroce introspection égalant une impitoyable mise à nu »¹¹³². Elle se constitue une « bulle » dans laquelle elle se réfugie : c'est le silence de l'écriture, dans lequel le lecteur entend également son cri intérieur. Lida transgresse ainsi les interdits : l'écriture est vécue comme un moyen de briser les silences oppressants. Cette « bulle » la protège à la fois de la violence et des non-dits, en même temps qu'elle la met à l'écart des autres, dans un silence salvateur. C'est aussi une façon de se mettre à l'écoute du monde. Dans ces phrases et à travers ce personnage,

¹¹²⁷ Déwé GÖRÖDÉ, Weniko IHAGE, *Le Vol de la parole*, op. cit., p. 30.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹¹²⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 128.

¹¹³⁰ Déwé Görödé, « L'Agenda de Lida », *L'Agenda*, op. cit., p. 102.

¹¹³¹ Marguerite DURAS, *Écrire*, entretien avec Benoît Jacquot, Arte, < www.youtube.com/watch?v=9d-ty00VGO8 >, consulté le 05/09/2014.

¹¹³² Déwé GÖRÖDÉ, « L'Agenda de Lida », *L'Agenda*, op. cit., p. 101.

le lecteur entend avec Lida le bruissement de la vie extérieure:

Entre l'espoir et le désespoir, la lutte et la fuite, le rêve et la réalité, elle gravait en une mosaïque d'ombres et de lumières, quelques regards, quelques paroles, quelques silences raflés à la sauvette au temps, à l'espace et au monde. Une ineptie, une banalité, sauter du coq à l'âne, n'importe quoi devenaient un moyen ou plutôt une issue pour tenter de remédier à l'insupportable fardeau d'un bref regard aussi flagrant qu'un délit ou de briser l'incroyable densité d'un brusque silence plus éloquent qu'un discours. En retour, pour elle, oser jeter un simple et lointain coup d'œil vers lui à son insu devenait la transgression d'un interdit.¹¹³³

Dans ces lignes, Lida semble être un double de l'auteure : c'est une *kaapo*, qui transgresse les silences tabous, en les mettant en avant. Le silence positif est donc celui qui permet à chacun de se mettre à l'écoute des autres, et de soi-même. Il complète la parole plus mesurée, plus juste, où les mots sont pesés avant d'être dits : il faut « trier les mots » ; « saisir le sens » ; « tailler l'idée », selon l'auteure qui désigne ainsi le travail de « Création »¹¹³⁴. L'écriture constitue la forme suprême du silence fécondant : elle isole l'auteur dans une bulle salvatrice, et mêle harmonieusement le Verbe et le silence.

3) LA TRANSGRESSION JOYEUSE OU LE « GAI SAVOIR ».

a) La voix des femmes.

La Kaapo, celle qui rompt les silences:

Marie-Ange Somdah affirme que « Déwé Görödé est une *kaapo*, celle qui doit rompre les silences pour précisément révéler les visages du non-dit, sur toutes ses latitudes... »¹¹³⁵. La *kaapo* est un personnage issu des traditions orales de la Grande-Terre. Elle désigne la princesse de légende kanak, une Amazone qui se distingua par ses audaces. *Kaapo* ou *Kaavo* est le nom traditionnel de la fille du chef. C'est celle qui peut se permettre d'aller à l'encontre des ordres ou de la tradition. Cette figure emblématique devient, sous les traits des personnages féminins de l'auteure, comme Uté Mûrûnû, Lila ou Éva, des femmes courageuses qui transgressent tous les tabous, les silences, pour se libérer des contraintes de la société, de la coutume, dont elles étaient prisonnières. Pour Marie-Ange Somdah, la *kaapo* est

¹¹³³ *Ibid.*

¹¹³⁴ Déwé GÖRÖDÉ, « Création », in *Dire le vrai*, *op. cit.*, p. 55.

¹¹³⁵ Marie-Ange SOMDAH, « Déwé Gorodé ou la recherche de la Parole kanak », *op. cit.*, p. 87.

« l'effrontée, l'audacieuse et la rebelle. Cette figure de légende devient ainsi la figure emblématique de toutes les dénonciations des silences »¹¹³⁶. Stéphanie Vigier y voit « le modèle d'une émancipation féminine »¹¹³⁷.

Ainsi, la grand-mère éponyme d'Utê Mûrûnû exhorte sa petite-fille à suivre les mêmes pas que cette princesse kanak, et à transgresser l'ordre pour pouvoir s'assumer :

Auu ! Tu le sais déjà, petite sœur, ce monde érigé sur notre ventre, nos bras, notre tête, cet univers parasitant notre corps, n'est qu'un leurre qui nous force à la soumission. Mais il est tout aussi vrai, petite mère, que tous les hommes ne sont que nos fils ! Et si nous n'avons pas demandé à venir au monde, si nous n'avons pas choisi de naître femmes, nous n'avons qu'une vie, ici et maintenant, alors tentons au moins de la vivre au lieu de la subir ! Marchons sur les traces de la Kaapo, notre princesse de légende kanake, qui ouvrit bien de brèches à ses risques et périls, qui se fraya tant de chemins contre vents et marées ! Soyons toutes des Kaapo !¹¹³⁸

En d'autres termes, Utê Mûrûnû partage avec sa *dépinè* sa conscience culturelle et historique : l'éthique des femmes, fondée sur la résistance, se transmet de grand-mère à petite fille, d'une génération à l'autre et semble donc permanente. Même si « la parure des femmes, c'est le silence »¹¹³⁹, Déwé Görödé affirme qu'il faut libérer la parole féminine. L'auteure, qui rappelle cette citation de Sophocle, s'insurge contre l'idée de la femme réduite au silence, lors de son allocution d'ouverture des *Actes de la Journée d'études* du 24 août 2010 à l'Université de la Nouvelle-Calédonie. Ainsi, elle affirme :

La question est de savoir si le silence n'est qu'une parure et si, en fait, ce ne serait pas Eve qui détiendrait naturellement le savoir ou le pouvoir de la connaissance pour sortir l'homme de son innocence, comme elle détient la vie et porte l'enfant avant la naissance. Je crois que l'évidence de la réponse est si flagrante qu'on mettra des millénaires à fonder, à asseoir et à véhiculer les mythes les plus fantasmagoriques et les plus catastrophiques, comme celui de la vierge Marie, pour brouiller les pistes et en venir à bout. En vain.¹¹⁴⁰

Autrement dit, l'écrivaine s'interroge sur le silence de la femme : serait-il la preuve de sa soumission à l'homme ou serait-il finalement un masque de plus, derrière lequel elle cacherait son vrai visage ? Elle joue ici sur le sens d' « innocence » : Ève, cette femme pécheresse, est celle qui pousse Adam à croquer la pomme, le fruit défendu du jardin d'Éden. Mais elle est aussi celle qui détient le savoir, puisqu'elle donne naissance à l'enfant, et porte l'humanité (« ce monde érigé sur notre ventre ») : l' « innocence de l'homme » désignerait en fait l'ignorance de ce dernier. L'auteure renverse l'histoire du péché originel de la Bible, pour proposer une nouvelle interprétation : il faudrait démasquer la femme, enlever cette « parure », la déshabiller, lui donner la parole pour pouvoir apercevoir son vrai visage.

¹¹³⁶ *Ibid.*

¹¹³⁷ Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé*, op. cit., p. 190.

¹¹³⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Utê Mûrûnû*, op. cit., p. 21.

¹¹³⁹ SOPHOCLE, *Ajax*, cité par Déwé Görödé, dans *L'Épave*.

¹¹⁴⁰ Déwé GÖRÖDÉ, Allocution d'ouverture des Actes de la Journée d'études du 24 août 2010 à l'Université de la Nouvelle-Calédonie, disponible sur <<http://www.grelif.fr/?p=628>> [consulté le 03/ 09/ 2014].

La référence au ventre est omniprésente quand l'auteure kanak évoque la femme. Dominique Jouve s'interroge ainsi sur l'image du ventre pour désigner la femme :

Son ventre fécond constituerait-il un destin ? C'est un ventre à prendre par la possession sexuelle, ventre à remplir d'un enfant, avec tous les signes de pouvoir et d'appropriation par l'homme.¹¹⁴¹

Autrement dit, tout vient du ventre de la femme, y compris la parole. Libérer la parole féminine signifie renaître, et la référence à l'accouchement est utilisée à plusieurs reprises dans son œuvre. Ainsi, dans son recueil d'aphorismes *Par les temps qui courent*, on peut lire que « [l]a parole / sort du ventre / comme l'enfant »¹¹⁴². De même, dans son dernier roman, *Tâdo* se sent « libérée par ce flot de paroles, cette expulsion de mots semblable à celle des souffrances de l'accouchement »¹¹⁴³. La métaphore est filée tout au long du roman : Tâdo prend conscience de « la libération de la parole qu'elle porte en elle comme un enfant qui ne demande qu'à naître ; Naître et renaître. Encore et toujours. Par la résistance »¹¹⁴⁴. Cette comparaison de la parole libérée avec un accouchement montre à quel point le Verbe prend naissance au plus profond de l'être humain, appelé *âboro*. C'est une force pour qui sait se vider de ces mots et les expulser : Tâdo se sent renaître, devenir autre, comme « une chrysalide laiteuse » devenue « cigale ». La jeune femme a, en effet, réussi à prendre la parole lors du meeting politique et y a évoqué, courageusement, devant tous les manifestants réunis à Nouméa, la question de l'école et la place de la femme. Mais libérer la parole enfouie signifie également échapper au Crabe, et au mal qui peut ronger les femmes intérieurement : le cancer. Tâdo fait une nouvelle fois référence au conte, pour se prouver qu'elle est devenue une jeune femme indépendante, qui a échappé à l'appel du Crabe :

En plus, dans le conte, elle l'a finalement piégé pour l'enfermer dans la marmite sous laquelle le feu couvait sous la cendre. Maintenant, elle commence à l'allumer pour de bon et pour longtemps. Ce feu, c'est celui de la parole trop longtemps confisquée et qui lui brûlait les entrailles de femme stérile.¹¹⁴⁵

La métaphore du feu éclaire bien le sens de la parole : elle brûle celui qui cherche à la contenir, et renvoie également au feu dans lequel Tâdo fait cuire le Crabe, qu'elle a réussi à piéger. La femme est la première à posséder cette force au fond de son ventre, puisqu'elle la tient de sa grand-mère, qui lui a transmis toutes ses connaissances dès sa plus tendre enfance.

La parole des femmes, que l'on tait car elle est censée être mensongère, peut se révéler finalement vraie, notamment chez les femmes les plus marginales : Lila la conteuse, dont les

¹¹⁴¹ Dominique JOUVE, « Corps meurtris, femmes blessées », *op. cit.*, p. 107.

¹¹⁴² Déwé GÖRÖDÉ, *Par les temps qui courent*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁴³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*

paroles sont provocantes, insolentes, déroutantes, se voit mise en valeur dans *L'Épave*. Son discours occupe de nombreuses pages, et sa parole est pleine de vérité. Éva, qui finit par être internée car elle « n'avait plus toute sa tête »¹¹⁴⁶, parle avec beaucoup de sagesse à Léna. Il en est de même pour la grand-mère de la nouvelle « La Saison des pommes kanakes », qui vit seule au milieu des bois et qui passe pour folle aux yeux des autres. Alors que le narrateur et ses aînés s'apprêtent à rencontrer un autre clan pour une demande en mariage, on assiste à cette rencontre insolite en pleine forêt de pins colonnaires. La grand-mère vit là, dans une case isolée. Cette dernière met en garde le petit groupe contre l'hostilité des membres de la famille, qui ne voient pas ce mariage d'un très bon œil :

L'aïeule conclut en rappelant que si l'on faisait habituellement peu de foi des racontars de vieille femme ou des délires de solitaires ou marginaux vivant avec les esprits des bois, toujours était-il que maintenant nos pères savaient à quoi s'en tenir quant au but de notre voyage.¹¹⁴⁷

Dans cet extrait, la grand-mère connaît l'avenir car elle a écouté les voix des esprits de la forêt. Cette parole, qui est d'ordinaire vécue comme insensée, isolée, du fait qu'elle est soufflée par les lutins des bois et qu'elle vient d'une vieille femme marginale, à l'allure de sorcière, va en fait éclairer les aînés : ils sauront l'écouter et seront prêts, lors de la joute verbale contre les orateurs du clan adverse. Ainsi, les paroles prononcées par cette vieille femme se révéleront exactes. Cette figure marginale rappelle celle de la narratrice de *La cordyline*, qui demande au « lutin farceur » de lui souffler la bonne parole :

Maintenant, il ne me reste plus qu'à le prier encore une fois de m'insuffler la parole, de me souffler les mots justes pour pouvoir offrir dignement, ensemble, aux utérins, notre gerbe de cordyline.¹¹⁴⁸

En somme, les femmes de Déwé Görödé sont des combattantes, souvent insolentes, marginalisées, dont on n'écoute pas assez le discours. L'auteure choisit de rompre leurs silences, et de faire tomber les masques en les mettant en valeur.

Il en est de même chez Chantal Spitz, qui choisit des femmes également silencieuses, qui vivent à l'écart de la société, comme Marie, la femme de ménage; ou Tatate, la tante de Victoria Strausser. La narratrice est très attachée à ces deux femmes simples, humbles. Les souvenirs qu'elle en garde sont notamment liés à leurs silences :

Ses silences manquent à mon âme depuis qu'elle les a emportés avec elle là-bas si loin qu'elle n'en est jamais revenue
ses silences chancelants ombreux liquides murmurants joyeux immobiles desquels je me diaprerais
indicible félicité
dans lesquels petite fille je lisais tout ce que ses mots ne me disaient pas
tout ce que son ventre me parlait. Si rien si tout. Son amour.¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 155.

¹¹⁴⁷ Déwé GÖRÖDÉ, « La Saison des pommes kanakes », op. cit., p. 71.

¹¹⁴⁸ Déwé GÖRÖDÉ, « La Cordyline », in *Uté Mûrûnú*, op. cit., p. 55.

¹¹⁴⁹ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, op. cit., p. 145.

Sa tante, Tatate, est ainsi mise à l'honneur : la narratrice fait l'éloge de ses silences, de son humilité. L'accumulation d'adjectifs mélioratifs montrent l'importance de ces mots non prononcés, qui brillent par leur absence. L'antithèse : « je lisais tout ce que ses mots ne me disaient pas », suivie de « si rien si tout », montre le paradoxe de cette pensée : le silence de cette femme en dit plus long que n'importe quelle parole sensée. La lecture de ces « blancs » entraîne leur écriture : rompre le silence des femmes signifie faire tomber le masque, en écrivant. Tetiara essaie aussi de trouver son chemin grâce à l'écriture : elle deviendra « papillon qui essaie de naître par la parole »¹¹⁵⁰. Le changement de la femme viendra par l'écriture, qui permet de colorer ses silences et de montrer leur beauté. Écrire permet de faire renaître la femme, d'en montrer un nouveau visage. Comme chez Déwé Görödé, le thème de la métamorphose est présent pour évoquer le changement de celle qui aura trouvé la parole juste jusque-là enfouie au fond de son être.

Les deux écrivaines sont bien comme la princesse kanak *Kaapo*, celle qui rompt les silences, en l'occurrence ceux des femmes. En faisant tomber le masque qui sert de parure aux femmes, Déwé Görödé et Chantal Spitz mettent à l'honneur celles-ci et dévoilent leur vrai visage. Comme Assia Djébar, elles font entendre la voix de ces femmes, ce qui est la transgression majeure de leurs œuvres : « (...) la véritable subversion féminine du patriarcat n'est pas de se faire une place au sein de codes masculins, mais plutôt de rétablir et de récupérer les voix des femmes passées et présentes et de les déclarer publiques. »¹¹⁵¹

Le lyrisme intimiste :

Toutes ces femmes opposent ce lyrisme intimiste à la parole publique de l'homme. Chez nos deux auteures, nous trouvons l'expression poétique de sentiments personnels et de situations individuelles. Sylvie André appelle cela le « lyrisme intimiste » : « Chez Chantal Spitz, de véritables poèmes donnés comme tels disent un lyrisme intimiste, mais ils sont isolés par le

¹¹⁵⁰ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 162.

¹¹⁵¹ « real female subversion of patriarchy is derived not from carving out a space within established masculinist codes, but rather by establishing and recovering the voices of women past and present and declaring it publically », Scott HARRIS, « To what extent can epistolary practices by fictional women writers be viewed as subversive or rebellious in Assia Djébar's fantasia : An Algerian Cavalcade ? », <www.academia.edu/7756043/To_what_extent_can_epistolary_practices_by_fictional_women_writers_be_viewed_as_subversive_or_rebellious_in_Assia_Djebars_Fantasia_An_Algerian_Cavalcade>

choix typographique ¹¹⁵²». Il est vrai que dans les poèmes de Chantal Spitz, notamment ceux de *Pensées insolentes et inutiles*, le contenu est personnel et intime. Elle y exprime sa souffrance, son incompréhension, en particulier après la parution de son premier roman : *L'Île des rêves écrasés*. Sylvie André fait remarquer que dans ces poèmes intimistes, l'auteure s'inscrit pleinement dans le temps, en utilisant passé, présent et futur, et emploie une marge inhabituelle placée à droite de la page:

je suis comme ces vieux bateaux
éclatés sur le sable
battus par les rouleaux
inutiles... abandonnés
(...)
je suis comme ces vieux bateaux
usés d'avoir trop donné
las d'avoir trop navigué
et qui patiemment se meurent

(...)

j'ai aimé trop fort
j'ai aimé trop loin
insensible aux tempêtes de la vie
qui pourtant m'ont brisée ¹¹⁵³

Ce choix d'une typographie à droite exprime bien le sentiment physique de la relégation, ou de l'abandon. Cet usage rappelle celui d'autres poètes comme Guillaume Apollinaire ou Pierre Reverdy, chez qui on trouve déjà cette justification à droite. À travers ces vers libres, l'écrivaine évoque sa souffrance et sa lassitude face aux événements traumatisants qu'elle a vécus. Malgré son insensibilité apparente, elle se dit « brisée » dans son for intérieur : l'écriture poétique lui permet de faire tomber le masque, et de déchirer la « parure du silence ». On est loin de l'image glorieuse de Chantal Spitz, première femme écrivain de Polynésie : elle se présente au contraire comme un être simple et fragilisé. La comparaison avec ces épaves, qui rappelle les personnages de Déwé Görödé, revient inlassablement, dans une construction circulaire. Le lyrisme intimiste consiste donc à se montrer à nu, sans carapace, et à se soumettre au regard critique et bienveillant du lecteur. C'est une « écriture du corps », « une écriture du dedans »¹¹⁵⁴, pour reprendre les expressions de Béatrice Didier. La musicalité de la langue, si recherchée chez des auteurs comme Céline, qui parlait pour son style de « métré émotif », constitue un enjeu majeur pour nos deux auteures, en quête d'un contact physique avec la langue. Ainsi, Déwé Görödé fait souvent référence au « ventre » lorsqu'elle évoque la

¹¹⁵² Sylvie ANDRÉ, « L'expression poétique contemporaine en Polynésie française : héritages, réalisations », *op. cit.*, p. 388.

¹¹⁵³ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁵⁴ Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, PUF, 1981, p. 37.

parole, alors que Chantal Spitz espère entrer, par ses livres, dans le cercle des « danseurs de mémoire » dans *Hombo*. Le souffle, souvent abrégé des vers de Déwé Görödé, et les ellipses prépositionnelles de la syntaxe de Chantal Spitz peuvent rappeler la notion célinienne de « métro émotif ». On remarque donc l'importance du rapport du discours au corps et à l'incarnation.

L'expression « lyrisme intimiste » peut également s'appliquer aux personnages féminins des romans. Ainsi, les figures féminines choisies par les deux auteures dévoilent un discours intime, qui va à l'encontre de la parole publique occupée par les hommes comme l'affirme Déwé Görödé : « La parole que les hommes prennent, c'est la parole publique... »¹¹⁵⁵. Dominique Jouve fait remarquer d'ailleurs que les prénoms des personnages féminins ne sont pas affublés du nom du père :

Le monde féminin est abordé par le biais de l'intimité manifestée par les prénoms ou les surnoms avec l'habituel jeu sur les personnes de générations différentes qui portent le même nom (...). Le féminin se cherche dans le registre de l'intime, on note l'absence de tout nom patronymique, le nom du père n'a pas cours.¹¹⁵⁶

Chantal Spitz tente de restaurer la parole brisée, en permettant aux femmes de s'exprimer, en leur donnant en quelque sorte la plume. Ces femmes courageuses, seules, ont choisi un autre chemin, en marge du chemin de la société : Toofa « choisit le pénible chemin de solitude de ceux qui refusent les règles »¹¹⁵⁷. Mais lors de cette traversée, il faut accepter de se mettre à nu : « Se dépouiller pour se donner à l'autre, paroles du rêve pour faire renaître le rêve. Nous rendre à nous-mêmes en retrouvant l'éternité de notre âme »¹¹⁵⁸. De même, dans *Hombo*, Teraimateata s'est donnée entièrement à son mari Mahine. L'amour signifie pour l'auteure se mettre à nu devant l'être aimé. Cette femme silencieuse ne s'est jamais plainte des coups qu'elle a subis avec son mari alcoolique. Pourtant, le lecteur découvre les souffrances de Teraimateata, lorsqu'elle se livre à sa propre introspection :

Elle le regarde et comme d'habitude ne dit rien. Les sentiments ne souffrent pas les mots qui pourraient les dénaturer leur enlever ou ajouter une couleur, alléger ou renforcer une senteur les déviant de leur essence. Elle le regarde. Les gestes les regards parlent mieux que les paroles, impossibles à déguiser, drapés des sentiments enfouis, ceux qu'on ignore qu'on refuse qu'on veut cacher.¹¹⁵⁹

Le discours intimiste est rendu par l'utilisation du point de vue interne : le silence de

¹¹⁵⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Entretien avec Blandine Stefanson, op. cit.*, p. 79.

¹¹⁵⁶ Dominique JOUVE, « Corps meurtris, femmes blessées », *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁵⁷ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés, op. cit.*, p. 61.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 162.

¹¹⁵⁹ Chantal SPITZ, *Hombo, op. cit.*, p. 24.

Teraimateata est « bruissant », et la parole des gestes, du regard est plus explicite que des mots parfois, souvent, trompeurs. Cette parole silencieuse est « impossible[...] à déguiser » : pour qui sait l'interpréter, elle permet de connaître la femme, qui s'en est « drapé[e] ». Le propos se fait ainsi plus intime le lecteur entre pleinement dans la vie privée de cette femme. De même, la tante de la narratrice d'*Elles, terre d'enfance*, celle que l'on surnomme affectueusement « Tatate », qui est très malade, rencontre Victoria à l'hôpital. Tatate est également une femme silencieuse, mais dont les silences sont parlants pour la narratrice : « Elle n'avait pas les mots pour me dire que la mort est la vie qui continue dans un ailleurs »¹¹⁶⁰. La narratrice sait également lire ce silence et fait tomber le masque de cette femme, celui qu'elle porte le jour où elles se rencontrent pour la dernière fois :

elle et son visage dans lequel est gravé un masque
je reconnais d'instinct le masque de la mort
le masque que ceux qui ont apprivoisé leur propre fin portent en présence de ceux qu'ils veulent
accoutumer à leur départ prochain pour qu'ils aident les autres
un choix mûrement réfléchi comme un signe de profonde confiance une marque d'extrême amour
ce masque qu'elle me montre pour que je continue de vivre après elle
comme pour me préparer à la solitude du chemin de la vie.¹¹⁶¹

Dans ce passage, la « parure » de Tatate est son silence et le masque qu'elle offre à voir aux autres. Le silence est vécu comme une invitation à se préparer à la séparation, « une marque d'extrême amour », qu'il faut respecter. Il n'est donc pas question ici d'enlever ce masque, qui est une mise à distance de soi, nécessaire pour préparer l'autre à la solitude. « Ses silences manquent à mon âme »¹¹⁶², ne cessera de répéter Victoria Grace, après la mort de sa tante. Le discours de l'intimité aborde donc des thèmes comme la maladie, notamment le cancer, la sexualité, la mort...

Les héroïnes de Déwé Görödé, qui ont choisi de se livrer entièrement au lecteur, parlent de leurs relations sexuelles sans tabou ni fausse pudeur, à travers une parole là aussi privée. Pour Raylene Ramsay, « [p]arler dans ces scènes transgressives de l'épanouissement du corps orgasmique, du corps féminin heureux car non limité à la maternité, c'est évidemment aussi bien parler du non-dit du corps féminin réprimé dans la société actuelle kanak »¹¹⁶³. Il existe donc une double transgression dans ce livre : par l'évocation du corps féminin d'abord, et aussi du plaisir que les femmes se donnent entre elles. Léna tentera même une relation incestueuse,

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 158.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 161.

¹¹⁶³ Raylene RAMSAY, « Figures de l'ogre : possession sexuelle et sadomasochisme dans les littératures d'Océanie et d'ailleurs », *op. cit.*, p. 130.

avec un jeune homme d'une autre tribu, dont les liens de parenté ne permettaient pas une relation amoureuse : « elle avait enfreint la loi coutumière »¹¹⁶⁴. Ainsi, les rapports amoureux sont décrits en détails dans *L'Épave*, lors de scènes très explicites. Léna découvre le plaisir avec le vieux pêcheur, mais également avec d'autres femmes, comme Éva. Dans leur nouveau jardin d'Éden, d'où les hommes sont exclus, le plaisir est vécu librement, « sans contrainte ni possession »¹¹⁶⁵. Ensemble, les deux femmes apprennent à se libérer de l'emprise masculine :

Libres. Libres face au quotidien et à l'habitude qui usent. Libres face à la passion et à la possession qui aliènent. Libres face à l'envie et à la jalousie qui empoisonnent. Éva soumit Léna à sa conception de l'amour, sous la pluie qui ravinait et ravivait le champ où, hors du temps, elles s'aimèrent longtemps dans l'eau boueuse du fossé.¹¹⁶⁶

L'adjectif « libres » mis en anaphore met l'accent sur cette liberté retrouvée des femmes : l'homosexualité est vécue comme une forme de libération, tandis que la passion est vécue comme une aliénation, où l'homme attache le ventre de la femme pour exercer son emprise sur elle. C'est un sort qu'il lui a jeté : « Tu n'as été que son jouet ou son esclave », déclare Éva à Léna. Cependant, évoquer le sujet du plaisir féminin reste délicat : « le sujet du plaisir féminin n'est pas abordé sans d'importantes mises en garde »¹¹⁶⁷, rappelle Raylene Ramsay. Éva évoque bien « toute l'ambiguïté ou la perversité de la possession sexuelle »¹¹⁶⁸ : Léna ne restera d'ailleurs pas au « paradis des femmes » avec Éva, et préférera retrouver l'orateur.

En somme, toutes ces femmes opposent ce lyrisme intimiste à la parole publique de l'homme. Elles se livrent au lecteur, sans pudeur ni faux-semblant, en faisant tomber les masques. Il s'agit pour nous de lire à travers leurs silences, et de découvrir la richesse intérieure de ces femmes, exclues de la société. Que se transmettent-elles ainsi, d'une génération à l'autre ?

b) La joie dans la transgression.

Le « gai savoir »:

Non seulement, les paroles des femmes, celles qui invitent à la rébellion, à l'émancipation,

¹¹⁶⁴ Déwé GÖRÖDÉ, *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁶⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave, op. cit.*, p. 109.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁶⁷ Raylene RAMSAY, *op. cit.*, p. 130.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*

sont mises en valeur, mais elles développent aussi une philosophie joyeuse, que l'on pourrait appeler un « gai savoir ».

Cette expression renvoie à l'œuvre de Friedrich Nietzsche, datée de 1883, qui est composée d'aphorismes. Le philosophe du XIX^e siècle, à la « philosophie au marteau », s'interroge sur la valeur de la vie, en remettant en question les idées de Platon. Il s'oppose à la philosophie de ce dernier, qui voulait donner un but à l'existence, un sens qu'il s'agirait de comprendre, sans lequel la vie serait absurde. Nietzsche pose alors la question suivante : n'est-ce donc jamais par elle-même que l'existence prend de la valeur ? Dans *l'Avant-propos de la deuxième édition*, Nietzsche distingue sens et valeur et cite les Grecs, qui pouvaient s'enthousiasmer devant le monde des apparences : ne faudrait-il pas, nous aussi, revenir au « superficiel », regarder en bas, alors que nous avons atteint le sommet ?

Ah ! Ces grecs, ils savaient vivre : pour vivre, il importe de rester bravement à la surface, de s'en tenir à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire à la forme, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels – par profondeur ! Et n'y revenons-nous pas, nous autres casse-cou de l'esprit, qui avons gravi le sommet le plus élevé et le plus dangereux des idées actuelles, pour, de là, regarder alentour, regarder en bas ?¹¹⁶⁹

Autrement dit, il faudrait revenir à l'essentiel, c'est-à-dire paradoxalement au superficiel, et savoir s'enthousiasmer devant l'apparence, et devant « l'éternelle comédie de l'existence »¹¹⁷⁰. Car les hommes ne restent-ils pas finalement des « adoreurs des formes, des sons et des paroles ? »¹¹⁷¹. La philosophie de l'existence développée par Nietzsche consiste avant tout à comprendre la valeur de la vie, et à savoir l'apprécier en étant des « esprits libres ». C'est de cette façon seulement que nous aurons de nouveau l'« audace de la connaissance »¹¹⁷². Autrement dit, l'homme qui cherche un but à son existence, devrait davantage rire d'elle, et passer de « la brève tragédie » à « la comédie de l'existence »¹¹⁷³.

La « vérité » pourrait bien se situer dans cette part de superficialité du monde, nous dit Nietzsche, qui emploie la parabole d'une femme qui ne se dévoile pas à autrui : « Peut-être la vérité est-elle une femme qui a des raisons de ne pas vouloir montrer ses raisons ! »¹¹⁷⁴. Cela peut d'ailleurs nous rappeler la citation de Déwé Görödé, qui reprend Sophocle : « La parure des femmes, c'est le silence ». Et si la vérité, c'était le juste retour de la voix des femmes ?

¹¹⁶⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai Savoir, Avant-propos de la deuxième édition*, éd. Le Livre de poche, 1993, traduction d'Henry Albert, p. 72.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, I, 1, p. 96.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁷² *Ibid.*, § 343 in *Œuvres philosophiques complètes*, t. V, Gallimard, 1967, traduction de Klossowski, p. 225-226.

¹¹⁷³ *Ibid.*

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, *Avant-propos de la deuxième édition*, p. 72.

Les deux auteures océaniennes chantent ce « gai savoir » dans leurs œuvres, où la voix des femmes se fait entendre. Tout d'abord, il s'agit d'un savoir transmis d'une génération à l'autre, de grand-mère à petite-fille, de tantes à nièces : il circule entre les femmes, établissant entre elles une filiation à la fois biologique et symbolique. Déwé Görödé affirme que « tout l'héritage de l'éducation est transmis aussi par les femmes, dans l'éducation des enfants, par les contes, tous les jours. C'est sa mère ou ses mères qui parlent. Il y a la maman, ou les sœurs, ou bien ses tantes ou ses grands-mères »¹¹⁷⁵. Ainsi, Uté Mûrûnû est élevée dans un groupe de femmes, qui font son éducation :

Bien que notre grand-mère m'eût appris beaucoup de choses concernant notre vie, à nous, les femmes, j'étais à peine pubère et aucun garçon ne m'avait encore approchée. Les grands-mères, tantes et sœurs aînées qui étaient là, les premières épouses, se chargèrent donc de parfaire mon éducation. Dernière venue dans la case des femmes, j'y étais également à la fois une enfant, une bouche, deux bras de plus.¹¹⁷⁶

De même, le roman *Elles, terre d'enfance*, est tout entier tourné vers ce savoir que les femmes se transmettent. « Elles » désigne les femmes qui ont entouré Victoria Grace et qui lui ont transmis leur savoir-faire : sa grand-mère Terautahi ; sa mère Rose Strausser ; les deux tantes Tatate et Vārua, et, bien sûr, Marie, la Tahitienne. La jeune fille leur rend hommage, car ce sont elles qui ont bercé son enfance et qui lui ont inculqué une philosophie positive de l'existence. Plusieurs chapitres portent leurs noms : « La mère » ; « Elles » ; « Vārua » ; « Tatate ». Victoria les appelle « Elles » : ce pronom personnel au pluriel les confond, et plonge le lecteur dans l'éducation matriarcale que la narratrice a reçue. Chacune de ces femmes, à sa façon, a transmis à Victoria le goût de l'insoumission et de l'émancipation, si bien que ce sont toutes des héroïnes, des modèles pour la jeune femme, qui tente de leur redonner vie par l'écriture. Ainsi, l'esprit critique de la jeune femme lui vient de ses tantes, qui lui ont appris également l'art de pouvoir dissimuler ses émotions, ses pensées. Elles lui apprennent l'art de ne pas pleurer, et de rester forte, quelles que soient les circonstances : « les femmes de notre famille sont toujours debout tu es une femme de notre famille » ; « serre les dents serre le dos serre les fesses »¹¹⁷⁷. Celles-ci emploient toujours la même expression (« les femmes de notre famille »), avant de lui faire la leçon, comme pour rappeler que ce savoir est transmis d'une génération à l'autre. Même sa mère, décrite comme froide et rigide, reste le modèle de l'idéal féminin : institutrice, elle était une femme libérée et cultivée, sachant s'opposer aux diktats de la société bien pensante. Par exemple, elle n'attachait pas ses

¹¹⁷⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Entretien avec Blandine Stefanson*, *op. cit.*

¹¹⁷⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *Uté Mûrûnû*, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁷⁷ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, *op. cit.*, p. 48-49.

cheveux, ce qui, à l'époque, paraissait choquant :

et ces cheveux qui flottaient tout autour d'elle dans des crépures sauvages semblaient un pied de nez monumental aux normes étriquées de la bonne société unique audace qu'elle ait jamais osée pour murmurer son désir d'émancipation. Ma mère était d'une rare beauté.¹¹⁷⁸

Toutes ces femmes ont donc pour point commun un goût certain pour la liberté, quitte à passer pour marginales, car elles ne sont pas mariées ou n'ont pas d'enfants : les deux tantes Ali et Alo, dans *Tâdo, Tâdo, wée !*, sont des femmes stériles, qui sont mises à l'écart de la société : elles sont moquées, et on leur attribue toutes sortes de surnoms (« *duéé*, entités, *mûûrû*, choses, *ilö*, marmites »¹¹⁷⁹). Ce sont « des bonnes à tout faire », et sont « livrées en bouc-émissaire à la vindicte populaire »¹¹⁸⁰. Elles vont reporter sur leur nièce, Tâdo, tout leur amour et l'éduquent en lui rappelant les liens de filiation du clan. Cette éducation au sein de la famille, dans le clan, est soutenue par l'auteure qui intervient dans le récit pour le commenter : « cette éducation sur sa place, dans le clan et dans le réseau de parenté, est primordiale pour assurer à l'enfant l'équilibre originel qui pourra le préserver lors des événements imprévisibles de la vie »¹¹⁸¹. L'auteure rappelle que le savoir est familial, généalogique, et que vouloir éduquer un enfant dans une famille éclatée, où le lien utérin est brisé, est « un terrain de prédilection pour le Crabe protéiforme »¹¹⁸². Cette métaphore filée du grand Crabe dans tout le roman renvoie à tous les dangers et les pièges de la société.

Ce « gai savoir » n'est pas seulement celui du lien familial, c'est aussi un savoir-faire unique, que seules les femmes possèdent : il passe moins par la parole que par les actes. Ainsi, Éva le qualifie de « savoir immense, vieux comme le monde. Un pouvoir insondable, libre comme le vent »¹¹⁸³. Elle rappelle à Léna comment se passe la transmission des savoirs chez les femmes :

La voie de la connaissance et de la sagesse. Non pas celle des détenteurs du savoir traditionnel, mais celle, plus fluide, plus pragmatique et plus quotidienne, de la transmission des savoir-faire des femmes. Autant que le langage des insectes et des oiseaux ou le comportement des coquillages et des crustacés du platier et de la mangrove. Le message des lézards, des mulets et des anguilles. Un tel puits des sciences héritées de traditions orales insulaires conjuguées au féminin ne pouvait que se défaire des artifices de l'objet sexuel, pour renaître en femme libérée de ses propres fantasmes soumis à l'orgasme des hommes.¹¹⁸⁴

L'héritage des traditions orales est clairement revendiqué, mais l'auteure précise qu'il est

¹¹⁷⁸ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁷⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby », op. cit.*, p. 250.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*

¹¹⁸¹ *Ibid.*

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 252.

¹¹⁸³ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave, op. cit.*, p. 117.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 128-129.

propre au cercle des femmes : ce savoir, c'est celui qui leur permet de gagner leur liberté individuelle. Le savoir-faire se transmet donc oralement, et s'inscrit pleinement dans le quotidien des femmes : c'est un « langage » qu'il faut savoir décoder, et qui est « pragmatique ». L'apparence futile des gestes répétés, par exemple le fait de travailler la terre, ou de savoir marier les fleurs de vanille, mène en fait sur « la voie de la sagesse ». La célébration de la vie entre pleinement dans cette philosophie positive de l'existence, qui rappelle celle de Nietzsche, et où l'on accorde une place privilégiée à l'instant, au *carpe diem*. Le « gai savoir » des femmes correspond à ce qui peut paraître futile ou même invisible pour l'œil non avisé, masculin ou extérieur à cette culture.

C'est pourquoi, ce savoir peut franchir les limites du rationnel, et entrer dans un univers magique, fantastique, où les femmes peuvent dialoguer avec les esprits. Ainsi, Ali et Alo entraînent Tâdo, une dernière fois avant leur mort, « dans le dédale de la forêt enchantée où elles allaient autrefois cueillir de bon matin les tiges et les feuilles des plantes de guérison »¹¹⁸⁵. Le savoir « au rythme d'un métronome » consiste en celui des plantes médicinales, qu'elles sont seules à connaître. Tâdo leur récite ensuite la leçon. Après ce premier stade initiatique, les deux tantes entraînent ensuite Tâdo près « d'une roche plate gravée des signes et des motifs propres aux pétroglyphes »¹¹⁸⁶. Ces signes inscrits dans la pierre disparaissent et réapparaissent devant elles comme par enchantement. « Nous étions de l'autre côté, Tâdo » explique alors sa tante Ali pour lui dévoiler la présence de « l'invisible et l'immatériel »¹¹⁸⁷.

Le « gai savoir » est lié au secret : ces conseils, cette éducation faite par les femmes ne se transmettent que dans le cadre le plus intime. Ainsi, Éva « avait murmuré »¹¹⁸⁸ à Léna au moment de son départ le secret du savoir et du pouvoir des femmes. Le silence entoure ce savoir, qui reste un secret à préserver. Tâdo, qui vient de recevoir l'enseignement de ses tantes, doit taire ce savoir, afin de garder ces connaissances dans la famille :

Elles quittent les lieux en silence. Et l'évidence du silence à garder sur ce que ses deux tantes viennent de lui transmettre s'impose à Tâdo. Comme la certitude de ne pas devoir divulguer le nom des plantes et la formule de la vie à prononcer pour dénouer ce qui empêche la femme d'avoir des enfants.¹¹⁸⁹

Le savoir des femmes est également lié au silence : « J'ai vite appris à ne pas pleurer pas me

¹¹⁸⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 261.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 262.

¹¹⁸⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 117.

¹¹⁸⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 262.

plaindre. J'ai vite appris le silence »¹¹⁹⁰, déclare également Victoria Grace. Chez Chantal Spitz, le silence est une façon de taire ses émotions et de manifester toute sa clairvoyance. Laura Lebrun, « qui n'a toujours pas appris à ne pas parler »¹¹⁹¹, paiera toutes ses erreurs, et finira seule sa vie, en proie aux plus grandes souffrances, physiques et morales. Le silence n'est donc pas synonyme de soumission, au contraire : c'est une forme de rébellion, qui est loin d'être pathétique. Les tantes silencieuses de Tâdo se rebellent et cela se manifeste à travers leur silence : « la révolte des tantes, des sœurs du père, est forcément silencieuse, elle prend dès lors des formes diverses comme ruer dans les brancards, s'enfuir avec le premier venu... »¹¹⁹². Tâdo a également appris l'art du silence et « l'art de l'esquive » qualifié d'« imparable »¹¹⁹³. Ce savoir, c'est celui qui lui permet d'échapper à l'« impitoyable étreinte du Crabe, version Iznogoud en chefferie »¹¹⁹⁴, c'est-à-dire à pouvoir éviter les pièges tendus aux femmes, par des hommes prédateurs. Tâdo échappe ainsi à Théo, ce jeune homme frivole, qui se joue d'elle comme au « jeu du Crabe, version du chat et de la souris »¹¹⁹⁵. Mais la jeune femme ne s'est pas laissée faire et « n'a rien laissé paraître » : le savoir des femmes, c'est l'art de la feinte et du silence, le pouvoir d'échapper au Crabe et de savoir reconnaître ses pièges pour y échapper.

Le « gai savoir » des femmes est donc un savoir familial, transmis d'une génération à l'autre, et que l'on ne donne que dans le plus grand secret. Il renvoie au savoir-faire ancestral, mais aussi aux connaissances des plantes médicinales et de la magie. Les femmes apparaissent souvent comme des sorcières, qui cachent leurs dons d'ubiquité derrière le masque du silence, et qui sont capables de voir au-delà des apparences : jouer la sorcière, « c'est un bon rôle pour nous », déclare Déwé Görödé, car « c'est elle qui sauve »¹¹⁹⁶. Elles savent également rire et leur gaieté est une autre façon de gagner leur liberté. Le « gai savoir » est donc un juste retour de la voix des femmes.

La gaieté des femmes :

Même si cette littérature porte les stigmates du passé colonial, elle reste néanmoins joyeuse : la transgression n'est plus régression ou retour vers le passé, mais au contraire, c'est une progression. Comme l'affirme Michel Foucault, il convient de « libérer [cette notion] de ce

¹¹⁹⁰ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, op. cit., p. 49.

¹¹⁹¹ Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p. 164.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 251.

¹¹⁹³ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! Ou « No more baby »*, op. cit., p. 222.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 222-223.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 222.

¹¹⁹⁶ Déwé GÖRÖDÉ, *Entretien avec Hamid Mokaddem*, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains*, op. cit., p. 41.

qui est le scandaleux ou le subversif, c'est-à-dire de ce qui est animé par la puissance du négatif »¹¹⁹⁷. La transgression pourrait de cette façon rejoindre la définition positive donnée par la géologie : la transgression permet , dans une certaine mesure, la progression.

En effet, derrière la lucidité des regards de ces deux auteures se trouve une grande liberté qui permet de penser que la transgression des normes peut être qualifiée de « joyeuse ». Ainsi, aucun tabou n'existe dans cette écriture, où l'audace va de pair avec la révolte. Dans l'*Avant-propos* du *Gai Savoir*, Nietzsche déclare :

C'est que ce livre tout entier n'est rien d'autre qu'une fête après les privations et les faiblesses, c'est la jubilation des forces renaissantes, la nouvelle foi en demain et en après-demain, le sentiment soudain, le pressentiment d'un avenir, d'aventures prochaines et de mers à nouveau ouvertes, de buts permis de nouveau, de buts auxquels il est de nouveau permis de croire.¹¹⁹⁸

Même si Nietzsche a fait preuve d'une grande misogynie, ses propos pourraient très bien concerner les œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz, où l'on assiste à un juste retour de la voix des femmes. Celles-ci ne se contentent pas de dire la vérité au lecteur, quand bien même elle serait âpre, crue : elles savent aussi célébrer la vie, et faire la fête : la jubilation fait partie intégrante de cette littérature.

À la manière du « Cimetière Joyeux » de Săpânța, en Roumanie, la mort côtoie la vie, la tragédie côtoie la comédie, dans ces œuvres. Ce cimetière, construit par le sculpteur et poète Stan Pătraș, contient des tombes très colorées, peintes dans une certaine nuance de bleu, et chaque croix est incrustée d'une épitaphe, où la gaieté est paradoxalement présente. Ainsi, les références aux drames et tragédies profondes qui ont touché les défunts peuvent être accompagnées de touches d'humour, ce qui explique le nom de « Cimetière Joyeux ». La personne décédée est représentée sur la croix, peinte à l'aide de couleurs vives, dans un moment important de sa vie : ici, le but est de montrer que la vie est au-dessus de la mort, et que l'atmosphère sereine et joyeuse défie cette dernière. Les femmes sont peintes avec leurs enfants, et dansent avec les hommes, lors de fêtes. La mort passe ainsi au second plan : ces tombes célèbrent la vie et son tumulte. Le visiteur croit alors percevoir les éclats de rire des défunts, qui sont comme un pied de nez à la mort : ce « Cimetière Joyeux » est une célébration de la vie.

Contrairement à ce qu'on peut croire, les livres de Chantal Spitz et Déwé Görödé ne sont pas pessimistes : le sérieux du propos politique côtoie une grande fantaisie, comme pour dire « la

¹¹⁹⁷ Michel FOUCAULT, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits, 1954-1988*, Tome 1, Paris, Gallimard, NRF, 1994, p. 237.

¹¹⁹⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai Savoir, Avant-propos de la deuxième édition*, op. cit., p. 63-64.

multiplicité sourde du divers »¹¹⁹⁹. L'antithèse entre la gravité du propos et la gaieté de ces femmes semble disparaître, car c'est cette opposition qui fonde leur caractère. Chantal Spitz utilise d'ailleurs à plusieurs reprises l'association « bonheurs/douleurs », dans *Pensées insolentes et inutiles*. Pour évoquer les personnages de ses livres, elle affirme que « leurs bonheurs leurs douleurs ont tramé [s]a fiction ». Et un peu plus loin, elle affirme que « tout ce qui en est écrit dit n'est que prétexte à dévider ses propres bonheurs douleurs confiances offenses libertés vanités »¹²⁰⁰. Cette mosaïque de sentiments, qui rappelle les mosaïques du « Cimetière Joyeux », montre que joie et peine se côtoient dans ses œuvres. De son côté, Déwé Görödé affirme que son roman « *L'Épave* n'est pas un livre pessimiste mais ouvert sur tous les possibles »¹²⁰¹. L'espoir est donc un thème majeur dans ses œuvres : c'est d'ailleurs le titre d'un des poèmes de *Dire le Vrai*. Elle y décrit une femme qui, en voiture, assiste à des scènes de vie pathétiques, vraisemblablement à Melbourne, mais qui pourraient se passer dans n'importe quelle ville : ici, un Aborigène assis dans le froid « face au monde pressé »¹²⁰² ; là un « vieil homme / aux pieds nus / sur le trottoir glacial / du matin ». Soudain, une mouette s'envole « comme / l'espoir qui se dérobe ». Pourtant le titre se veut optimiste : l'espoir réside justement en l'écriture, « de mots en maux du monde ». Il n'existe rien de plus dramatique que l'indifférence face à ces maux : l'auteure les dévoile, sans pour autant perdre sa volonté de faire changer les choses. Le poème se termine d'ailleurs sur le mot « espoir », mis en valeur dans un vers isolé.

Si les femmes subissent de nombreux maux, elles savent aussi profiter pleinement de la vie. Victoria Grace, malgré la douleur de ne pas se sentir aimée par sa mère, partage néanmoins la gaieté de ses tantes et de sa grand-mère. La narratrice dit ainsi qu'elle « [se] gorge » de leurs plaisanteries, lors de scènes de fous rires :

je me glissais dans leur halo me gorgeais de leurs gestes leurs odeurs leurs plaisanteries leurs incendies leurs silences leurs mélopées oralité joyeuse et grave allègre et compacte qui a fondé mon intériorité...¹²⁰³

Les scènes de fêtes, de repas familiaux ne manquent pas dans *L'Épave*, dont le premier chapitre s'intitule d'ailleurs « La Fête ». Le livre se clôt sur une scène de banquet, où Léna et Tom s'extasient devant la variété des mets présentés, et les couleurs des boissons allant du

¹¹⁹⁹ Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 12.

¹²⁰⁰ Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, op. cit., p. 161-162.

¹²⁰¹ Déwé GÖRÖDÉ, « une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles », propos recueillis par Veronica Ntoumos, in *Dialogue francophones*, op. cit., p. 216.

¹²⁰² Déwé GÖRÖDÉ, « Espoir », in *Dire le vrai*, op. cit., p. 63.

¹²⁰³ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*, op. cit., p. 56.

« rouge grenat » au « vert mentholé »¹²⁰⁴. Le mariage est gai et tous les convives s'amuse. Le lendemain, à la sortie de la mariée, « le cortège avance dans la bonne humeur, entre les chants, les plaisanteries, les rires et les cris »¹²⁰⁵. Cette description du mariage s'accompagne de nombreuses énumérations, notamment lors des échanges coutumiers faits aux familles respectives. L'orateur, présent à cette table, et Léna se livrent alors à des jeux érotiques, et « l'orteil prédateur » de l'orateur finit par soumettre de nouveau Léna à ce personnage manipulateur, si bien qu'ils finissent la nuit ensemble : les femmes souhaitent aller jusqu'au bout de leur jouissance.

Dans *Elles, terre d'enfance*, les femmes célèbrent également la vie. Le lecteur découvre ainsi leur plaisir de boire du Martini, autour de déjeuners bien arrosés : « chaque année nous commençons par quelques verres de martini / c'est la boisson d'Elles / et buvons du champagne pendant le repas ». La narratrice continue même de fêter l'anniversaire d'une de ses tantes, Tatate, au restaurant avec son ami Vāna'a, alors que cette dernière est décédée : la vie et la mort ne cessent de se côtoyer dans ce roman. Il existe de nombreuses scènes de banquets, de repas en tous genres :

La vie se goûtait dans des durées inconnues aujourd'hui
les repas méritaient jouissance la digestion exigeait concentration les activités faisaient halte deux
heures à la mi-journée pour offrir à la vie la douceur d'être vécue.¹²⁰⁶

Le parfum de nostalgie qui imprègne ce livre, cette « terre d'enfance », est accompagné de souvenirs du bonheur partagé, des souvenirs d'enfance joyeuse. La description des gestes du quotidien, des petits riens qui fondent l'existence occupe une place centrale dans ce récit : la magnifique chevelure de Rose Strausser, que sa fille admire notamment lorsque sa mère la peigne longuement; les gestes délicats de Marie, et le plaisir de Victoria d'être à ses côtés ; l'odeur des fleurs de Tiaré, ou du coprah que Tatate fait sécher et l'odeur brune des cigarettes de Tihoni ; la sensation du sable chaud de la plage noire de Fara'ura lorsqu'il recouvre les jambes... Le corps est ainsi mis en valeur, à travers de nombreuses sensations, et l'instant présent est pleinement savouré.

Cette plénitude est également présente dans les livres de Déwé Görödé. Dans *L'Épave*, les femmes savent chanter et rire ensemble, malgré les épreuves de la vie. Lila la conteuse mêle son histoire dramatique, où elle raconte toutes les souffrances subies lors de son enfance, avec

¹²⁰⁴ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 158.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹²⁰⁶ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance*, roman à deux encres, op. cit., p. 43.

ses récits très drôles, où elle mélange tous les styles. S'ils servent à « cacher sa honte »¹²⁰⁷, ils disent aussi des vérités sous le masque de la fable. Tandis que certains la disent « complètement atteinte », d'autres la voient au contraire comme une fille « libre comme le vent »¹²⁰⁸. De même, dans le chapitre « Le Paradis des femmes », qui a fait scandale parce qu'il dévoile l'existence de l'homosexualité féminine kanak, des scènes de plaisirs érotiques sont décrites. Léna déclare :

Après le pouvoir des hommes sur elle, sur son corps et sur son être, elle voulait maintenant cette immensité et cette liberté avec celle qui l'attendait. Il était grand temps pour elle de la retrouver au paradis des femmes.¹²⁰⁹

Léna et Éva se libèrent de l'emprise des hommes, et notamment du vieux pêcheur, dans ce paradis, où elles vont jusqu'au bout de leur jouissance, et se reconstruisent. Elles font la fête et oublient leurs problèmes, dans ce lieu en bord de mer, proche de la mangrove. La scène du bain de boue symbolise tout à fait ce plaisir que les femmes dérobent aux hommes : Léna et Éva se retrouvent la nuit, en situation clandestine, « sous la pluie orageuse qui s'abattait sur la champ ». Là, abritées par les « feuilles en cœur des taros », Éva raconte à Léna sa relation homosexuelle avec Maria, et la liberté ainsi retrouvée. Puis, elles « s'aim[ent] longtemps dans l'eau boueuse du fossé »¹²¹⁰, avant de se rouler encore dans la vase de la mangrove située en contre-bas. Elles rentrent enfin « épuisées » à la maison et s'endorment enlacées « sous le sourire coquin de l'image délavée de Marilyn Monroe »¹²¹¹. La référence à la star hollywoodienne peut faire sourire : derrière l'image du sex-symbole, Maryline incarne aussi celle qui a transgressé toutes les limites dans les années cinquante, et qui leur adresse ici « un sourire coquin ». Léna et Éva retrouvent leur liberté, par une thérapie où la sexualité appartient à l'ordre de la nature, si bien qu'elle peut avoir lieu partout, y compris dans la boue. S'accorder à la nature, écouter ses désirs, c'est la sagesse développée par Éva. Selon Dominique Jouve : « Malgré les séquelles des violences sexuelles qu'elle a subies dans son enfance, Éva est un personnage positif dans le roman, elle figure la femme qui a choisi sa vie »¹²¹². Le « paradis des femmes » désigne cet Éden, où les femmes vivent en harmonie avec la nature, et où elles échappent à la domination masculine. Ce lieu, à mi chemin entre la mer et la ville, est un refuge pour elles, une pause dans leurs existences, où elles apprennent à se reconstruire en transgressant la loi coutumière : « C'est cet amour, cette solidarité, cette

¹²⁰⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, op. cit., p. 35.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, *L'Épave*, op. cit., p. 117.

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹²¹¹ *Ibid.*

¹²¹² Dominique JOUVE, communication personnelle.

gaieté, cet abandon au plaisir, qui sont proposées comme des étapes cruciales pour que les femmes meurtries se reconstruisent »¹²¹³, ajoute Dominique Jouve. En somme, toutes les femmes de ce roman ont pour point commun, malgré des vies bien différentes, une recherche permanente du plaisir et de la liberté, et un refus de toute forme d'autorité, que ce soit de la part des hommes ou même de la religion. Certains traits de cette pensée peuvent donc rappeler Nietzsche :

En centrant son roman sur le corps, au travers de motifs comme la nourriture, les paroles, les jeux sexuels, [Déwé Görödé] propose une pensée matérialiste dont certains traits peuvent faire penser à Nietzsche : refus de toute manœuvre idéalisatrice comme factice et trompeuse, critique de la religion chrétienne comme mortifère et hypocrite, refus de toutes les pseudo-autorités comme mensongères, accent mis sur le présent.¹²¹⁴

En somme, les deux auteures océaniques qui ont transgressé tous les tabous sur les désirs, et la loi du silence, montrent que leurs héroïnes peuvent jouir de la vie et de ses plaisirs. Ces œuvres sont comme le « Cimetière joyeux » de Roumanie, où la mort côtoie la vie : le gai savoir et la joie de la transgression se sentent, même dans le défi, l'âpreté. L'écriture elle-même semble traversée par cette gaieté, cette explosion de vie.

c) L'écriture ludique ou la fantaisie verbale.

L'importance du rire:

Si l'on peut penser qu'il reste peu de place au plaisir et à la joie dans le quotidien bien rempli de la femme, cette dernière semble toutefois profiter pleinement de chaque instant présent. L'humour est un thème central dans les œuvres des deux auteures océaniques.

Chantal Spitz est une auteure chez qui l'humour est discret et efficace. Dans son dernier roman, elle fait alterner les moments graves et les moments plus légers, où le rire peut soudain surgir. Ainsi, Vanua décrit à Victoria les sorties familiales pleines de gaieté lorsqu'elle était jeune, où son père Pihapiti avait pris l'habitude d'installer tout le monde sur la même bicyclette. Il y mettait « les deux dernières », la sœur Tatate « sur le porte-bagages arrière » et la grand-mère « sur la selle ». Celle-ci finissait le trajet « à califourchon sur les épaules » de Pihapiti, qui « s'occupait de la faire rire », en profitant de l'occasion pour, semble-t-il, la chatouiller, même si « ses rires devaient être discrets » devant les enfants. Tout cela finissait à

¹²¹³ *Ibid.*

¹²¹⁴ Dominique JOUVE, communication personnelle.

la fontaine, où Pihapiti « pompait énergiquement » pour que tout le monde puisse se rafraîchir : les filles relevaient leurs robes, « pour éviter d'en mouiller le bas »¹²¹⁵. Cet épisode plein d'humour, qui contraste avec les autres souvenirs moins joyeux de l'enfance de Vanua, fait partager au lecteur les moments de rire et de complicité des personnages. Le souvenir de ces sorties familiales avec la seule bicyclette de la famille est tout à la fois drôle et pathétique : la narratrice montre la pauvreté de la famille, qui faisait des kilomètres à pied, sous un soleil de plomb, et en même temps, elle nous amuse, avec cette scène d'équilibristes sur un vélo.

Dans un autre passage du roman, la narratrice se livre à l'auto-dérision, à propos de sa relation avec Lex, le jeune homme dont elle est tombée amoureuse : les deux adolescents passent leurs après-midis allongés l'un près de l'autre sur le lit, sans que rien d'autre ne se passe. La jeune fille, à l'époque, trouve cela charmant, et se contente de ses baisers. Mais avec le recul, le regard de la femme adulte devient moqueur :

Nous étions d'une sagesse confondante il m'arrive de penser que nous étions d'une niaiserie sans mesure
moi surtout
il me semblait que nous embrasser sur la bouche était le zénith de nos relations et quand il me caressait le dos de ses mains un peu rugueuses plus rien ne comptait
(...) je me suis souvent demandé après coup si nous étions
candides naïfs abrutis gourds
si nous n'avions pas d'appétence sexuelle¹²¹⁶

Le sourire vient de l'utilisation de mots péjoratifs comme « niaiserie », « abrutis », « gourds » : Victoria, avec le recul, se moque d'elle-même, et de son ami de l'époque, avec beaucoup d'humour. Les premiers émois de l'adolescence sont ainsi tournés en dérision. L'humour de Chantal Spitz est à la fois subtil et décapant : il surprend le lecteur, car il côtoie paradoxalement le pathétique, dans un mélange des registres.

L'humour vient également des mots ou expressions que l'auteure tourne en dérision. Ainsi, l'auteure se moque des paroles moralisatrices, des maximes, qui pour elle n'ont pas de sens. « Le seul argent propre c'est celui qu'on gagne à la sueur de son front », dit un jour Rudi Strausser à sa fille Victoria, alors que celle-ci a amassé un peu d'argent avec son amie chinoise Fu Yin, alias Céline. La réplique de Victoria est savoureuse : « Je n'avais pas compris / je ne transpirais jamais du front »¹²¹⁷. Dans cet exemple, la candeur de l'enfant fait sourire, en même temps qu'elle permet de repenser cette expression française prise au pied de la lettre. Au départ, la phrase est d'origine biblique : « Gagner son pain à la sueur de son front ». La

¹²¹⁵ Chantal SPITZ, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres, op. cit.*, p. 112.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 2282-229.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 179.

Genèse dit « c'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain ». Adam et Ève, chassés du paradis terrestre, devront travailler pour pouvoir survivre. Le pain ici est remplacé par l'argent, que le père qualifie de « propre ». La satire de l'auteure est bien présente derrière la réflexion pleine d'humour de Victoria : c'est une critique implicite de la religion chrétienne, et de la société dite « bien-pensante », c'est-à-dire de la bourgeoisie tahitienne du début du XX^e siècle, à laquelle appartient sa famille. Le rire a donc pour fonction de dénoncer les préjugés présents à Tahiti, où règne la pauvreté, et où les habitants sont colonisés, exploités. Il permet à la fois de faire partager les moments de joie des personnages, en même temps qu'il met le doigt sur certains aspects de la société ou de l'être humain qui lui semblent désolants.

L'écriture de Déwé Görödé contient également un humour âpre et décapant. Dans la Préface de *Par les temps qui courent*, Dominique Jouve a souligné que ce livre contient une « énergie fulgurante » : les aphorismes blessent leurs cibles, et en même temps contiennent « un humour ravageur, par le détournement et la dérision des illusions bien pensantes »¹²¹⁸. Le choix de cette catégorie littéraire des aphorismes ou maximes montre à quel point l'auteure n'a pas froid aux yeux : ce genre, réservé plutôt aux hommes (La Rochefoucault, La Bruyère, Nietzsche...), est utilisé par une femme kanak qui va jusqu'à détourner les proverbes initiaux : « Les mots sont des innocents aux mains pleines »¹²¹⁹. L'auteure part de l'expression « aux innocents les mains pleines » et l'adapte à ses propres fins : elle dénonce les discours trompeurs, notamment chez les politiciens. Toutefois, ce portrait satirique de sa propre société n'est pas « empreinte du pessimisme féroce des moralistes anciens ou modernes »¹²²⁰, précise Dominique Jouve. Bien au contraire, le rire est présent et entraîne la complicité du lecteur, comme dans cet exemple :

On te coupe
la langue
tu as perdu
ta langue ?
Alors, parle !¹²²¹

L'écriture lapidaire possède plus de force que des phrases complètes : le lecteur, que l'on tutoie, est interpellé directement par l'auteure, qui lui somme de parler, avec beaucoup de familiarité et d'autorité. Dans cet exemple, l'humour provient encore du détournement d'une expression prise au pied de la lettre : « avoir perdu sa langue ». De même, elle s'adresse directement au lecteur dans cet apophtegme :

¹²¹⁸ Dominique JOUVE, *Préface de Par les temps qui courent*, op. cit. .

¹²¹⁹ Déwé GÖRÖDÉ, *Par les temps qui courent*, op. cit., p. 8.

¹²²⁰ Dominique JOUVE, op. cit.

¹²²¹ Déwé GÖRÖDÉ, op. cit., p. 7.

Si le fric est ton maître
Ne me parle
Ni de droit ni de lutte
Écrase
Ôte-toi de là
Passe ton chemin
Et va te faire cuire du fric! ¹²²²

La fin est drôle et surprenante : l'expression familière « aller se faire cuire un œuf » est détournée à nouveau en « va te faire cuire du fric ! » : par cette tonalité satirique, l'auteure dénonce l'importance de l'argent et la corruption dans sa société. L'utilisation de termes argotiques, comme ici « fric », permet à l'auteure de « dénonce[r] avec plus d'évidence que les mots incolores d'argent », explique Dominique Jouve¹²²³. Le rire surgit par le mélange des niveaux de langue, et par le jeu sur les sonorités (l'allitération en [f] et l'assonance en [i]). Selon Hamid Mokaddem, ce style atypique et surprenant nous plonge littéralement dans l'humour kanak :

À rebours, elle fait vaciller le langage, et le lecteur de jubiler, de rire, ou d'être pris sur le vif. Les glissements sémantiques sont une redoutable pharmacopée qui va faire basculer nos certitudes. Le style concis, ni amer, ni frivole, possède toutes les vertus de l'humour kanak.¹²²⁴

Mais le rire ne doit pas empêcher le sujet d'assumer sa parole. Il ne doit pas être une autre façon de fuir ses responsabilités, et Déwé Görödé nous met en garde contre cela : « la plaisanterie / permet à certains / de ne point assumer / leur parole »¹²²⁵. L'écrivaine sait très bien distinguer l'humour efficace, de l'humour séducteur et enjoliveur, qui sert à masquer l'irresponsabilité de certains beaux parleurs. Car comme l'affirme Hamid Mokaddem : « Déwé Görödé n'est pas dupe de la duplicité du langage »¹²²⁶, et manie parfaitement l'art de faire rire.

De même, les personnages féminins peuvent autant faire preuve de sérieux que de légèreté. Tany appelle ainsi avec beaucoup d'humour le « lutin farceur », cet être imaginaire joueur et espiègle, qui est en fait un « double réel » de l'homme qu'elle a aimé. La plaisanterie lui permet de prendre du recul vis-à-vis de sa souffrance d'avoir vu l'être cher partir. « Le rire libère de la peur »¹²²⁷, rappelle Juanita à Tella dans *Graines de pin colonnaire*. Cette maxime semble s'appliquer à l'ensemble des personnages féminins de ces œuvres : aux femmes de la pension Beautemps-Beaupré, qui savent échanger plaisanteries et fous rires, même lors de leurs soins médicaux, ou à Alo, dans *Tâdo, Tâdo, wéé !* qui introduit également de l'humour dans

¹²²² *Ibid.*, p. 40

¹²²³ Dominique JOUVE, Préface de *Par les temps qui courent*, *op. cit.*

¹²²⁴ Hamid MOKADDEM, « *Par les temps qui courent* de Déwé Görödé ou l'exigence de la pensée dans la parole kanak », *op. cit.*, p. 97.

¹²²⁵ Déwé GÖRÖDÉ, *Par les temps qui courent*, *op. cit.*, p. 55.

¹²²⁶ *op. cit.*

¹²²⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de pin colonnaire*, *op. cit.*, p. 116.

ses carnets relatant ses séances de chimiothérapie. Cette dernière raconte par exemple son premier rendez-vous chez la coiffeuse, où l'achat d'une perruque la fait hésiter. La réplique de la coiffeuse, vexée par l'hésitation d'Alo devant la marchandise, est terrible : « Oui, mais il faut choisir, ma petite dame, entre la mort et les cheveux »¹²²⁸. Pourtant Alo, loin de s'en émouvoir, est « au bord du fou rire devant sa tête scandalisée ». Et lorsqu'elle enlève le soir sa perruque devant la glace, la jeune femme préfère une nouvelle fois rire en apercevant sa tête chauve dans la glace, et en repensant à la réflexion de la coiffeuse : « Eh oui, ma petite, te voilà chauve grâce aux bienfaits de la chimiothérapie ! »¹²²⁹. L'humour provient de la parodie de la phrase de l'employée, où le même ton autoritaire est réutilisé de manière décalée.

Les jeux de mots sont également très présents dans les romans : Tâdo demande à Tiapi des explications sur les savoirs surprenants que les deux tantes Ali et Alo viennent de lui transmettre. Celui-ci dit alors, de manière péremptoire : « L'immatériel est une plume et l'invisible est son duvet »¹²³⁰. L'expression est prise au pied de la lettre, ce qui crée de l'humour : « Vus ainsi, ils ne pèsent rien, en effet », réplique Tâdo. Le sérieux du propos est une nouvelle fois détourné, au profit du rire, qui permet à la jeune fille de prendre de la distance vis-à-vis de ce savoir immatériel, et des pouvoirs surnaturels. Le registre comique surgit au moment où on ne l'attend pas. Dans un autre passage, la narratrice évoque les années soixante en Nouvelle-Calédonie, où les jeunes commencent à sortir, et aller en boîte de nuit, qui s'appelait le « Kagu » et que tout le monde appelait « le K », afin de s'approprier le mot. La narratrice ne peut s'empêcher de se livrer finalement à un petit jeu de mots : « C'est le K de le dire »¹²³¹ : le sourire crée une complicité avec le lecteur.

Enfin, les répliques de la pièce de théâtre à laquelle les personnages assistent à la fin de l'année sont d'un humour irrésistible : Mika et trois jeunes Kanak se sont déguisés en colons avec « casque colonial sur queue de pie, complet veston ou veste à épaulettes, chaussés de cuir, de toile ou de bottes »¹²³². Après les jeux de mots sur les adjectifs blancs et noirs (« la nuit, toutes les chattes sont noires » / sauf tes gants qui sont bien blancs, chérie »), le public est hilare, et la pièce se poursuit par une série de répliques savoureuses :

- Alors, il fait bon là- haut sous le casque colonial ? Y a bon Banania là-haut ou quoi ?
- On a quoi comme dernières colonies par ici pour ce Noël ?
- Tahiti, Wallis et Futuna, et la Nouvelle-Calédonie

¹²²⁸ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby », op. cit.* p. 310.

¹²²⁹ *Ibid.*

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 263.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 107.

¹²³² *Ibid.*, p. 163.

- Non, ici, c'est la France
- Si ici, c'est la France, c'est où la Nouvelle-Calédonie ? Si ici c'est la France, c'est où la France ?
- La France, c'est ici
- Et là-bas, c'est où ?
- C'est la France aussi.
- Alors ici, c'est Kanaky
- C'est à qui la kanaky ?
- Bonne question.¹²³³

La salle est hilare, et les comédiens amateurs jettent au feu, de manière symbolique, à la fin du spectacle, leurs costumes, ces « oripeaux d'un autre âge et d'un autre monde »¹²³⁴. Cette comédie parodie des répliques bien connues comme la publicité raciste de Banania, ou les discours des colonisateurs qui s'attribuent le territoire. L'acteur qui a mis ces habits coloniaux s'attribue également les répliques racistes de ses personnages : « Y'a bon Banania ». De même, la phrase des colons (déjà citée dans *Sous les cendres des conqués*¹²³⁵) est prise au pied de la lettre : en effet, si « ici, c'est la France », où se situe alors la Nouvelle-Calédonie ? La satire est une arme qui permet à l'auteure de dénoncer les préjugés raciaux et la colonisation¹²³⁶. Ce genre de détournement de phrases ou d'expressions peut également rappeler l'humour d'une autre pièce *Les Dieux sont borgnes*, écrite par deux auteurs calédoniens : Pierre Gope et Nicolas Kurtovitch.

Ainsi, si l'humour de Chantal Spitz est plus discret que celui de Déwé Görödé, les deux auteures savent parfaitement l'utiliser. Le rire renvoie souvent à la satire de la société ou de la colonisation, mais il permet également de rendre plus léger les moments dramatiques de la vie. La liberté de ton absolue empruntée par les deux auteures océaniques est remarquable dans leurs œuvres.

La fantaisie verbale:

Si les personnages savent très bien rire et profiter de l'instant présent, les deux écrivaines s'amuse aussi dans l'acte d'écrire : leur écriture contient indéniablement une part importante de fantaisie et de légèreté, y compris dans leurs poésies et leurs essais. Le plaisir d'écrire se ressent dans leurs œuvres, où existe une grande liberté.

Ainsi, les deux écrivaines semblent s'amuser avec les mots, qu'elles plient à leur guise, ce qui

¹²³³ *Ibid.*, p. 164.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 165.

¹²³⁵ Déwé GÖRÖDÉ, « À la Tribu », *Sous les Cendres des conqués*, *op. cit.*, p. 33.

¹²³⁶ ce qui rappelle l'ironie de philosophes comme Voltaire, par exemple dans la rencontre de Candide et de Cacambo, le « Nègre » de Surinam : « Tu as l'honneur d'être l'esclave de nos seigneurs les blancs, et tu fais par là la fortune de ton père et de ta mère », VOLTAIRE, *Candide, ou l'optimisme*, Paris, 1759, rééd., Bordas, coll. " Univers des lettres ", 1969, p. 118- 124.

peut se rapprocher de ce qu'Édouard Glissant nommait « le dérèglement baroque »¹²³⁷. Selon lui, la littérature du « Tout-monde » met en relation des cultures dont le mouvement va vers « la totalité-monde », concept qui sera repris ensuite par les quarante-quatre signataires de l'article paru dans *Le Monde des livres* en 2007 : « Pour une 'Littérature-monde' en français ». Ces cultures privilégient une nouvelle poétique dite « baroque », c'est-à-dire qu'elle refuse les normes et se bâtit « dans les marges, avec toutes sortes de matériaux qui par nature échapp[ent] à la patience de la règle ». Il précise néanmoins que le baroque n'est plus dérèglement car il est devenu l'« expression naturelle de tout ce qui s'épart et s'assemble »¹²³⁸. Il oppose cette poétique baroque au classicisme, dont l'ère du dernier lui semble révolue :

Le baroque est la parole privilégiée de ces cultures, même s'il est désormais de tous. Nous disons : le baroque, parce que nous savons que les confluences sont toujours de marginalité, que les classicismes sont d'intolérance...¹²³⁹

Autrement dit, le baroque est lié à la marginalité, l'exubérance et il est préféré à la rigueur des classicismes. Édouard Glissant récuse ainsi la pensée unique et lui préfère le Multiple et le Relatif. Il refuse la hiérarchisation occidentale de la pensée, et fait l'éloge de l'opaque, à ne pas confondre avec la confusion, ou avec la barbarie :

Mais ce que vous appelleriez barbarie est le mouvement inépuisable des scintillations de langues, qui charroie scories et inventions, dominations et accords, silences mortels et explosions irrépressibles.¹²⁴⁰

La « poétique de la Relation » est donc une écriture qui parvient à concilier les contraires, qui est complexe et multiple, mouvement, explosion et même, « scintillation »¹²⁴¹. L'œuvre de Glissant est une invitation à passer de l'Un au multiple, en empruntant des chemins de traverse, avec une grande liberté.

La force, la profusion inhérentes à cette poétique se retrouvent également dans l'écriture de nos deux auteures, où la fantaisie verbale et le plaisir ludique sont très présents. Elles outrepassent toutes les limites, et leur écriture semble être toujours en mouvement. Le mélange des genres, des langues, est préféré au « monolinguisme universel », et cette écriture combine des contraires comme le rêve et la réalité, la parole et le silence, la joie et la tristesse. C'est une écriture dont la puissance et la multiplicité sont indéniables.

Ainsi, le discours poétique peut être qualifié de « baroque » : le discours est multiple,

¹²³⁷ Édouard GLISSANT, *Poétique de la relation*, op. cit., p. 105.

¹²³⁸ *Ibid.*

¹²³⁹ *Ibid.*

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹²⁴¹ *Ibid.*

l'hétérolinguisme est présent, ce que Glissant nomme « la symphonie des langues »¹²⁴². Chantal Spitz aime les énumérations de termes, les parallélismes, les répétitions anaphoriques qui créent un rythme lancinant :

écrire
mot-évidence qui saturait ma vitalité
mot-opahi pour ébaucher mon pays
mot-tohi pour ciseler mon peuple ¹²⁴³

Dans cet exemple, Chantal Spitz articule deux langues qui se font écho à leur point d'intersection : le son [o] dans le « mot », « opahi » et « tohi ». L'examen des sutures interlinguistiques révèle donc que la convocation du paicî ou du tahitien ne relève pas seulement d'un désir de marquage identitaire, mais aussi d'un goût pour la composition associative.

Certes, l'écriture s'est imposée pour « écrire son peuple », mais elle est aussi un besoin, et le plaisir d'écrire se ressent dans ces vers. Selon Sylvie André, « le rythme et le chant investissent la langue française, y compris dans les œuvres narratives ou argumentatives pour y déposer l'empreinte des cultures orales »¹²⁴⁴. La fantaisie verbale est présente : l'auteure chante son peuple, et prend du plaisir à jouer avec les mots. Les images jaillissent avec une grande puissance dans ces vers libres, où la joie côtoie la douleur. Chantal Spitz évoque son impérieux besoin d'écrire, le désir de tisser un livre avec des influences diverses, l'intention poétique de mélanger et de confondre les genres : tout cela féconde et enrichit l'œuvre. L'auteure définit de cette façon l'acte d'écrire :

Écrire, maître-mot d'une réalité à énoncer, mosaïque d'identités à ciseler, vitrail de cultures à flamboyer, voyage-découverte de multiples influences, tissage-articulation de diverses présences.¹²⁴⁵

Cette langue, qui a une fonction d'humanisation, célèbre la présence du Divers, et la mosaïque des cultures. C'est une écriture colorée et imagée, généreuse et ouverte sur tous les possibles.

Chez Déwé Görödé, l'écriture est également puissante et prolifique. À propos du livre *Par les temps qui courent*, Dominique Jouve souligne « l'énergie fulgurante »¹²⁴⁶ de cette langue.

Bernard Gasser, parle de la « Puissance de suggestion des trois *Nuits* » de l'auteure, et affirme

¹²⁴² *Ibid.*, p. 126.

¹²⁴³ Chantal SPITZ, « langue domination langue libération », *Litterama'ohi* n°4, p. 41.

¹²⁴⁴ Sylvie ANDRÉ, « L'expression poétique contemporaine en Polynésie française : héritages, réalisations », *op. cit.*, p. 378.

¹²⁴⁵ Chantal SPITZ, « Les cris d'une Tahitienne », *Hermès* 32-33, 2002, p. 197.

¹²⁴⁶ Dominique JOUVE, Préface de *Par les temps qui courent*, *op. cit.*

que « personne ne peut rendre la force, la violence » dans la lecture de ces poèmes comme sait le faire l'auteure. Cette dernière rend aux mots tout leur sens et la lecture « sort de son corps, littéralement proférée »¹²⁴⁷. L'auteure semble donner, à la manière de Mallarmé, « un sens plus pur aux mots de la tribu »¹²⁴⁸. Le langage poétique est à inventer à partir du langage utilitaire en purifiant les mots par le jeu sur les sens, en passant de l'univoque à l'équivoque, de la simplicité à la complexité. Mallarmé disait également : « Le sens trop précis rature / Ta vague littérature »¹²⁴⁹. Ainsi, le sens de l'allusion est préférable à la précision, notamment dans les *Nuits*, poèmes de l'auteure kanak, extraits de *Sous les cendres des conquies*. Bernard Gasser a montré que ces trois poèmes commencent de la même façon, par des vers très courts, où la construction par accumulations de groupes syntaxiques prédomine :

Nuits pures
 Filles si libres
 Brillants réverbères
 de l'ivresse sans mal
 Pâle
 subite lumière
 dans les nuits pures ¹²⁵⁰

Chaque strophe, qui précède le texte composé de versets plus longs, est construite de la même façon : les premiers mots sont repris dans le dernier vers, et la structure semble de cette façon circulaire. Pour Bernard Gasser, « les *Nuits* débutent toutes, en petites touches, par des phrases nominales volontairement floues et vagues »¹²⁵¹. Dans cette strophe, le champ lexical de la lumière semble montrer une image lumineuse de la femme, elle est « source de vie »¹²⁵². Mais cette lumière est artificielle : c'est celle des réverbères, qui donne une impression d'ivresse et de liberté. Le sens de ce poème est explicité dans les versets suivants, où le poème se termine sur les « nuits blanches » : l'éblouissement de cette fille était éphémère, car « le temps du feu dans la case » est mort, celui qui unissait le peuple kanak. Ne restent plus que les lumières artificielles de la ville, et ses faux-semblants. Dans ce poème, « l'ambiguïté entre vers consécutifs, sans ponctuation, est cultivée en toute conscience »¹²⁵³. Les vers ainsi découpés semblent refléter une réalité plurielle où les mots seraient comme des mosaïques qui en dessinent le sens. L'auteure préfère donc l'esquisse au dessin, l'allusion à la précision. De même, les métaphores sont déconcertantes : « Quand le feu s'endort sur sa natte de cendre le

¹²⁴⁷ Bernard GASSER, « Puissance de suggestion des trois *Nuits* de Déwé Gorodé », *op. cit.*, p. 150-151.

¹²⁴⁸ Stéphane MALLARMÉ, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies*, Gallimard, 1992.

¹²⁴⁹ Stéphane MALLARMÉ, « Hommage », *ibid.*

¹²⁵⁰ Déwé GÖRÖDÉ, « Nuits blanches », *Sous les cendres des conquies*, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁵¹ Bernard GASSER, *op. cit.*, p. 152.

¹²⁵² Déwé GÖRÖDÉ, *op. cit.*

¹²⁵³ Bernard GASSER, *op. cit.*

clan se réfugie dans le noir »¹²⁵⁴. Le feu est personnifié et la métaphore l'associe aux occupants de la case. Mais ce sommeil n'est pas bon : si la flamme s'éteint, les hommes se retrouvent dans le noir. Le feu est connoté positivement : il renvoie à la lumière, à la vie, et s'il n'est pas entretenu, il n'est plus que cendres. Le terme renvoie d'ailleurs au titre : la parole est la vie, et ne doit pas s'éteindre, au risque de laisser les « nuits sans Parole et Pensée », synonyme de mort, envahir la tribu. L'écriture poétique de Déwé Görödé est donc plus allusive qu'explicative. Comme le dit Bernard Gasser :

[la périphrase] accède à la généralité, mais c'est surtout par l'impression d'étrangeté, de mystère, et par le rythme à la fois doux et lancinant, qu'elle envoûte [le lecteur], comme l'ensemble de la strophe, tout entière allusion et création, allusion par la création.¹²⁵⁵

Non seulement, la puissance de suggestion de cette écriture est très forte, mais en plus elle contient un aspect ludique indéniable : l'auteure s'empare des mots, et joue avec leurs sens, leurs sons, leurs rythmes. « Déwé Görödé joue de l'allitération aussi bien à la croisée des langues (« Dui, lui, n'y penserait même pas ») qu'à l'attaque des phrases (« Et de plus, plutôt au ciel... »), comme si la poétisation phonique de l'expression était porteuse d'idiosyncrasie culturelle et affective », affirme Serge Linarès¹²⁵⁶. Le lecteur croit reconnaître le style de Lila, la conteuse aux pieds nus de *L'Épave*, qui mêle allègrement tous les genres dans ses histoires : contes, chants, rap, berceuses, récit autobiographiques. Cette liberté de ton la caractérise, et les jeux de mots peuvent surgir au sein même du discours narratif, comme dans cet exemple, où, lors du discours coutumier, « Tipi, le fou du village » prend la parole et se livre à une série de jeux de mots sur la loi Deferre :

La loi-cadre, c'est le cadre de la loi. La loi Deferre. Mais moi, « défaire », je vais en faire une loi de fer. Une loi d'airain. Pas une loi des reins comme le fois et les reins. Pas une loi d'enfer. Car j'ai foi en la loi comme des fois j'ai les foies à La Foa, là-bas dans le Sud, où tout se joue dans l'économie de comptoir et de bar, où tout se joue de nous et tous se saoulent de sous, le nez et les joues rouges comme des joujoux, choux, genoux, hiboux, poux, avec x comme rayons x et ultraviolets, pas violettes.¹²⁵⁷

Le sérieux des propos politiques précédents à propos de cette loi venue du ministre français pour préparer l'indépendance des pays africains, et « dont a bénéficié le territoire »¹²⁵⁸ a laissé place à un discours plein de fantaisie verbale, où les calembours s'enchaînent sur le nom « Deferre », qui devient « défaire / de fer / d'enfer »¹²⁵⁹. Le rire surgit ainsi au milieu de la narration, et prend le pas sur le sérieux du propos politique. Les jeux de mots se poursuivent et

¹²⁵⁴ Déwé GÖRÖDÉ, « Nuits taboues », *op. cit.*, p. 31.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹²⁵⁶ Serge LINARÈS, communication personnelle.

¹²⁵⁷ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wéé ! Ou « No more baby ! »*, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 67.

provoquent « l'hilarité générale »¹²⁶⁰ : la « foi » appelle la ville de « La Foa » sur la Grande Terre ; les « joues » rappelle les listes de mots du langage scolaire et les pluriels irréguliers de la langue française. Les idées s'enchaînent, et les lettres peuvent évoquer d'autres idées : le « x » des rayons x et le jeu sur « ultraviolets / violettes », dans des échos sonores. En donnant la parole sur plus d'une page à ce « fou », qui parle « sur un rythme discontinu », Déwé Görödé s'amuse et rappelle d'ailleurs que le prénom de Tipi signifie « défaire »¹²⁶¹ : l'auteure, par le détournement de phrases ou la dérision, s'approprie cette discontinuité, qui semble gagner la narration elle-même. Elle fait voler en éclats les préjugés, donne la parole aux fous, et mélange tous les tons, ce qui peut rappeler les œuvres d'auteurs comme Patrick Chamoiseau. La romancière s'amuse même avec les règles grammaticales, et instaure une grande complicité avec le lecteur, qui partage son rire. « Défaire » semble être le maître-mot de cette pensée à l'humour ravageur : défaire les idées toutes faites, les formules apprises par cœur, les discours politiques creux... La tâche du lecteur sera sans doute de refaire, reconstruire avec ce qu'elle nous donne à voir, à penser.

Les deux auteures jouent avec la langue française, dans un rapport très ludique. Les fantaisies verbales reflètent une grande liberté et un désir de chercher d'autres possibilités d'écriture. Le sens est davantage suggéré et l'écriture possède une très grande force : la langue semble neuve, autre, dans cette multiplicité des sens. La transgression des normes est bien joyeuse, positive.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

Conclusion

Déwé Görödé et Chantal Spitz ont transgressé toutes les limites : géographiques, historiques, sociales, politiques, discursives, et même la loi du silence. En forçant les mots à « dire le vrai », elles redonnent la parole aux minorités, notamment aux femmes et proposent une vision très personnelle de ces territoires, loin des clichés paradisiaques véhiculés par les écrits coloniaux. Ces littératures « obcoloniales »¹²⁶² recherchent des voies de libération, qui demandent que d'abord on ait fait table rase des préjugés et limites imposées. Aucun tabou n'existe, et les auteures explorent même les domaines de l'intimité, en particulier la sexualité, avec une grande puissance. Leur écriture trouve sa force dans cette révolte, qui les fait ressembler à l'écrivaine Marguerite Duras.

Ces deux femmes très engagées, qui osent dire ce que les autres taisent, défient toute forme d'autorité. Elles fuient tous les discours conventionnels, y compris même dans la forme choisie. Les écrivaines kanak et polynésienne inscrivent leur écriture dans une dimension océanienne, et expriment leur inadéquation avec la nation française, dans une large problématique historico-culturelle. Les citations choisies en épigraphes dans leurs livres le montrent, comme cette phrase du Kanak Jean-Marie Tjibaou citée par Chantal Spitz : « Le plus dur c'est de vivre et de se sentir humilié, haï et exilé dans son propre pays »¹²⁶³. Déwé Görödé le cite également dans son dernier roman : « Notre identité, elle est devant nous »¹²⁶⁴. Mais cette dimension océanienne est élargie, lorsqu'elles citent également le romancier d'origine marocaine Tahar Ben Jelloun, l'artiste jamaïcain Bob Marley (« Wake up and live »¹²⁶⁵). Leur combat est universel, et concerne la question de l'identité. Leurs personnages ne sont pas les pâles copies d'un palimpseste où l'on déchiffrerait les traces, encore vivaces, de figures nées de l'imagination occidentale. Ce sont plutôt des femmes et des hommes courageux qui doivent composer avec un héritage, et qui se cherchent désespérément un avenir, ce qui constitue l'objet de leur quête. Dominique Jouve écrit ainsi, à propos de Chantal Spitz :

Elle pose, dans une perspective contemporaine, la question : comment peut-on être polynésien aujourd'hui, quelles sont les souffrances qui conduisent certains jeunes à un sort de déracinés, oscillant entre la délinquance et le suicide ?¹²⁶⁶

¹²⁶² Au sens défini page 15.

¹²⁶³ Chantal SPITZ, *Hombo*, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁶⁴ Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁶⁵ *Ibid.*

¹²⁶⁶ Dominique JOUVE, « Segalen au miroir des Autres », *op. cit.*, p. 68.

La question de l'identité est donc cruciale dans leurs œuvres.

Elles partagent de nombreuses interrogations communes avec la scène littéraire postcoloniale : la distance prise avec la culture française, la présence de lieux décrits comme colonisés, le rejet du présent vu comme décevant et le désir d'un avenir meilleur. Il s'agit d'une écriture certes personnelle, mais qui porte la voix de tout un peuple, qui a subi le trauma de la colonisation, et qui « fait œuvre » de cette souffrance. L'histoire est perçue comme un fardeau par les écrivains postcoloniaux. L'histoire coloniale est un thème qui revient de manière obsessionnelle chez Chantal Spitz et Déwé Görödé. Patrick Sultan parle de « subjugation postcoloniale »¹²⁶⁷. La colonisation est toujours dénoncée : ses aspects négatifs, à la fois sur le territoire et sur la population, sont constamment décrits.

Elles se rebellent contre toutes les formes de violence, et leurs écrits sont tournés vers un avenir qu'elles espèrent meilleur. L'écriture, si elle ne peut pas tout changer, contribue malgré tout à diffuser leurs idées et à porter la parole du peuple, peu importe dans quelle langue elles le feront. L'école française est pointée du doigt : c'est elle qui représente le lieu même de l'aliénation coloniale. Les personnages en restent traumatisés à vie, comme Ehu ou Victoria Grace, chez Chantal Spitz. Déwé Görödé préfère, quant à elle, faire l'éloge des EPK, Écoles Populaires Kanak, dont elle montre l'enjeu humaniste dans son dernier roman. Leurs écrits, farouchement anti-coloniaux, sont également très politiques, au sens où ils ont pour vocation d'agir et d'ouvrir d'autres portes au lecteur, même si ce terme n'est pas employé par l'auteure polynésienne, qui préfère parler de référence à l'histoire.

L'importance du temps et de la quête mémorielle est très présente chez les deux auteures : Déwé Görödé et Chantal Spitz partagent la même conception de ce dernier, et mettent l'accent sur l'importance de la mémoire. Puisque leur peuple semble s'éloigner des valeurs essentielles de leur culture, il faut faire appel à la mémoire collective, grâce aux « paroliers » ou « danseurs de mémoires », c'est-à-dire aux orateurs. Cette figure est très présente dans leurs œuvres, car ce sont eux qui transmettent la Parole, le Verbe sacré. Malheureusement, cette fonction a tendance à disparaître, si bien que ce sont les auteures elles-mêmes qui semblent reprendre le flambeau, et devenir les « parolières » de leur peuple. Elles préfèrent alors défendre une conception de vie proche de la nature, et fustigent très souvent la ville, dans une vision opposée de l'île et de la ville.

Déwé Görödé et Chantal Spitz choisissent des personnages subversifs, qui représentent une forme de marginalité, dans leur lutte, leur manière de voir les choses, leur engagement

¹²⁶⁷ Patrick SULTAN, *op. cit.*

politique. Ils peuvent être des marginaux, des fous, des sorcières, ou des anti-héros, hommes et femmes ordinaires, issus du petit peuple que l'on n'entend jamais, mais dont le combat au quotidien mérite qu'on le décrive. Comme l'affirme Dominique Jouve : « Le point de vue se décentre et présente l'homme sans qualités et même le marginal comme le révélateur du fonctionnement de la société »¹²⁶⁸. Les femmes sont mises à l'honneur : elles peuvent être parées des plus hautes vertus (mères courageuses, femmes aimantes, femmes fortes). Mais ce parti pris pour les femmes n'exclut pas un regard lucide, et elles sont également montrées comme victimes de la violence des hommes, dont elles restent souvent esclaves. Alors qu'on leur a confisqué la parole en présence des hommes, les auteures choisissent de faire entendre leurs voix, et de montrer l'oppression que les femmes subissent.

Car pour les deux auteures océaniques, il faut montrer leur société telle qu'elle est vraiment, et non comme les Occidentaux l'ont imaginée. Impossible pour elles de passer sous silence des faits aussi graves que la maladie, les incestes ou les viols. Toutes ces transgressions sont mises au service d'un combat en faveur des plus vulnérables, des minorités jusque-là silencieuses. « La colonisation a réuni deux sociétés malades de leurs propres tabous et obsessions », affirme Dominique Jouve. Nos deux auteures ont choisi de se révolter contre les violences infligées aux plus faibles : les femmes, les exclus, les enfants. Avec courage, Dédé Görödé et Chantal Spitz font entendre leurs voix de femmes écrivains, même si parfois, il faut savoir s'opposer à la tradition, et refuser la gérontocratie de la coutume, pour tracer son propre chemin au sein de la modernité. La religion chrétienne est également critiquée dans ses interdits, qui vont à l'encontre des désirs naturels de l'être humain. Transgresser l'ordre, c'est aller au-delà des tabous d'une société, et parvenir à « dire le vrai », ce qui peut faire penser à d'autres écrivaines comme Assia Djébar.

Leur écriture, qui se fonde sur l'oralité, constitue la transgression majeure de ces œuvres : « L'écriture chez la femme est souvent cachée, occultée. Elle est considérée comme une transgression. Il s'agit non seulement de transgresser l'interdit de toute écriture, mais encore de la transgresser par rapport à l'homme, par rapport à la société », affirme Latifa Sari Mohamed, à propos de l'œuvre d'Assia Djébar¹²⁶⁹. Ces écrivaines ne respectent pas les genres occidentaux qu'elles ont empruntés et mêlent dans leurs œuvres différents discours. Ainsi Chantal Spitz introduit dans ses romans des passages poétiques, tandis que Dédé Görödé

¹²⁶⁸ Dominique JOUVE, *op. cit.*, p. 74.

¹²⁶⁹ Latifa Sari MOHAMED, *La Parole occultée ou le voile du silence, dans Oran, langue morte d'Assia Djébar*, Synergie Algérie n°3, 2008 p.87-96, citée par Naciera Belfar BOUBAAYA, Université Sétif 2 (Algérie), communication personnelle.

décrit les rêves de la narratrice à la fin de son dernier roman *Tâdo, Tâdo, wéé !* De même, elles mélangent à la langue française des mots de leurs langues natales, dont la plupart ne sont pas traduits au lecteur, comme dans le dernier roman de Chantal Spitz, *Elles, terre d'enfance, roman à deux encres*. Ce procédé, appelé « greffe » par Patrick Sultan, est une forme de subversion par rapport au français « normatif ». Certains passages ne sont volontairement pas traduits, ce qui permet de mettre à l'honneur le *paicî* et le *reo mā'ohi*. On peut relever également de nombreuses constructions agrammaticales chez nos deux auteures, dans l'absence de ponctuation, l'accumulation de périphrases, l'utilisation de verbes auxquels on donne un sens factitif (« les paroles titubent la honte »¹²⁷⁰), etc. Elles ont donc choisi de garder la langue française, mais en la remaniant complètement : la violence n'est pas seulement thématique, ou subjective, elle est aussi esthétique, poétique.

Selon Raylene Ramsay, les mots de Déwé Görödé sont « maltraités », « jetés au dehors », bousculés, comme chez Marguerite Duras, ses lieux communs et expressions toutes faites sont retournés dans tous les sens (...) pour forcer ces mots français à « dire le vrai », montrer leur dissimulation, leur insuffisance à dire toute la vérité, à dire le silence de la langue maternelle... »¹²⁷¹. Ainsi, pour créer un sens nouveau, il faut une langue nouvelle, une « interlangue », que l'on va plier à sa guise, jusqu'à ce qu'elle puisse exprimer ce qui était resté innommé. En choisissant la langue de l'opresseur, elles transgressent encore les frontières sociales, et créent une écriture hybride, où le lecteur devra faire un pas vers elles pour comprendre leur message.

L'originalité de ce style, où l'on sent une urgence dans l'écriture, un flux de paroles ininterrompu, peut faire penser à l'« écriture courante » de Duras :

sans mimer une oralité d'autrefois, Chantal Spitz tente de suggérer des rythmes, des accumulations, des accélérations, des coulées de mots et expressions qui jalonnent un territoire différent dans la langue française.¹²⁷²

L'« écriture courante » de Déwé Görödé et Chantal Spitz correspondrait à ce besoin impérieux de dire les choses vraies, débarrassées de tout le superflu. Il faut « guérir » les mots par les maux, et ne pas hésiter à fustiger tout langage hypocrite. L'âpreté du vocabulaire utilisé, proche de l'oralité, parfois argotique, est nécessaire pour reconquérir une forme de vérité. Les néologismes sont employés, le rythme est lancinant, comme un souffle abrégé. La force de cette langue vient de son aspect éminemment poétique, lorsque les vers viennent naturellement ponctuer le texte ; lorsque les images sont nécessaires pour traduire l'originalité

¹²⁷⁰ Chantal SPITZ, *Hombo, op. cit.*, p. 17.

¹²⁷¹ Raylene RAMSAY, « L'Hybridité dans l'œuvre de Déwé Görödé : ni bicéphale ni entre-deux » in *Littératures d'émergence et mondialisation*, éd. In Press, p. 148.

¹²⁷² Dominique JOUVE, *op. cit.*, p. 76.

de cette pensée ; et lorsque les assonances rythment le texte, à la manière d'un poème de Léopold Sédar Senghor. Même la typographie devient expressive, lorsqu'elle donne vie et corps à l'écrit : l'emploi de l'italique, de la barre séparatrice à la découpe trépidante dans *L'Épave*, ou le détournement romanesque du verset poétique semblent visualiser les aléas du souffle narratif. Le sentiment physique de la relégation peut se retrouver à travers l'utilisation d'une justification à droite pour certains vers de Chantal Spitz. Pourtant, le mot de « transgression » leur paraît impropre à qualifier leur écriture et elles lui préfèrent celui de « subversion » : il ne s'agit pas d'une transgression voulue, mais nécessaire pour exprimer leur pensée. Les auteures sont comme *Kaapo*, la princesse kanak qui transgresse les silences tabous.

Cette forme de littérature subversive, qui porte les stigmates du colonialisme, reste néanmoins joyeuse : la transgression n'est pas régression ou retour vers le passé, mais au contraire c'est une progression. La transgression, c'est l'audace de nouvelles frontières et de nouveaux territoires : c'est « la transgression, inscrite en son statut ontologique, de la ligne de partage des eaux », comme l'ont affirmé Jean Barnabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau dans leur ouvrage collectif *Éloge de la Créolité*¹²⁷³. En ce sens, elle peut être vécue comme quelque chose de positif, et ainsi rejoindre ce que Michel Foucault affirmait : « Rien n'est négatif dans la transgression. Elle affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit, l'ouvrant pour la première fois à l'existence. »¹²⁷⁴ Il faudrait donc enlever à la transgression tout ancrage dans l'éthique, pour la repenser selon la définition bataillienne : ce qui resplendit dans une zone de fêlure, entre le noir et le blanc. Il convient de « libérer [cette notion] de ce qui est le scandaleux ou le subversif, c'est-à-dire de ce qui est animé par la puissance du négatif ¹²⁷⁵ », affirme Michel Foucault. Ainsi, derrière la lucidité des regards de nos deux auteures, se trouve une grande liberté d'expression, qui permet de penser que cette transgression peut être qualifiée de « joyeuse ».

Non seulement, les voix des femmes, celles qui invitent à la rébellion, à l'émancipation, sont mises en valeur, mais elles expriment aussi une philosophie joyeuse, que l'on pourrait appeler, comme l'œuvre de Nietzsche, un « gai savoir ». Elles se sont emparées de « l'arbre de la connaissance »¹²⁷⁶, et leur savoir ancestral reste enfoui derrière la parure de leur silence. Les écrivaines, en donnant la parole aux femmes, mettent à jour tout ce savoir, qui est plus proche

¹²⁷³ Jean BARNABÉ, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAnt, *Éloge de la Créolité*, Gallimard, 1989, p. 48.

¹²⁷⁴ Michel FOUCAULT, *Préface à la transgression*, in *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 238.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 217.

¹²⁷⁶ Dominique JOUVE, « Transgressions politiques et discursives, subversion du genre », document de travail.

d'un « savoir-faire » que de connaissances théoriques. Les grands-mères, les tantes, les mères sont mises à l'honneur, car ce sont elles qui diffusent tout l'héritage de l'éducation et transmettent leurs secrets à leurs petites-filles, dans des lieux souvent mystérieux comme la forêt. Les secrets des plantes médicinales, les confidences joyeuses, les recettes pour bien vivre, les contes et comptines sont ainsi échangés, et cette vie proche de la nature est célébrée : d'ailleurs, la femme est assimilée à la terre-mère, celle qui est le socle, le fondement de toutes choses, toujours « debout quand les hommes sont à genoux »¹²⁷⁷. Toutes ces femmes opposent ce lyrisme intimiste¹²⁷⁸, cette parole privée à la parole publique de l'homme. Les auteures les montrent telles qu'elles sont, sans pudeur ni faux-semblant, en faisant tomber les masques. Le savoir des femmes devient bruissant : il s'agit pour nous de lire à travers leurs silences, et de découvrir la richesse intérieure de ces femmes, souvent exclues de la société.

Enfin, la liberté domine leurs œuvres : tel le « Cimetière joyeux » de Săpânța, elles célèbrent la vie, à côté de l'évocation de faits graves, bouleversants, tragiques. Cette mosaïque de sentiments est à l'image de l'œuvre où la rupture, la discontinuité sont les maîtres-mots. Les scènes de fêtes, de repas, d'orgies même, illustrent cette soif de vie. Sans ignorer tous les fardeaux dont les femmes sont chargées, elles montrent aussi que celles-ci savent rire et plaisanter entre elles, partager des moments de complicité, de tendresse et de bonheur : elles peuvent se retrouver au « Paradis des femmes », entre elles et redécouvrent les plaisirs du corps. Transgresser les tabous, les interdits peut aussi amener la femme à conquérir de nouveaux territoires, et à goûter la joie d'être libres.

La liberté est également poétique : l'écriture, très puissante, dévoile une grande fantaisie verbale. Les auteures s'amuse avec les mots, les décortiquent, les répètent, leur donnent un sens inhabituel. Le sérieux du propos politique peut côtoyer des passages plus légers, où elles déclinent des mots, inventent des tournures de phrases, des néologismes, des calembours... L'écriture contient un grand nombre de paradoxes, d'antithèses, qui rapprochent leur style de celui d'Édouard Glissant : on se situe dans un espace instable, fragmentaire, qui dévoile le caractère hybride et coloré de l'écriture, proche d'un kaléidoscope. Le silence peut aussi être positif car il permet à chacun de se mettre à l'écoute des autres, et de soi-même, et il complète la parole mesurée. L'écriture constitue la forme suprême du silence fécondant car elle mêle harmonieusement le Verbe et le silence.

Au lecteur de se mettre à l'écoute de ces paroles et de ce silence et d'emprunter de nouveaux

¹²⁷⁷ Chantal SPITZ, *Hombo, op. cit.*, p. 122.

¹²⁷⁸ L'exposition de l'intimité se confirme dans le récent recueil poétique de Déwé Görödé, *À l'orée du sable*.

territoires poétiques. Et s'il se montre très à l'écoute de cette nouvelle parole, peut-être aura-t-il la chance de pouvoir percevoir, comme Édouard Glissant, le vent qui balaie secrètement la Plage du Diamant, qui « vit d'une manière souterraine et cyclique »:

Alors la plage est battue d'un vent qu'on ne ressent pas sur le corps, c'est un vent secret.¹²⁷⁹

¹²⁷⁹ Édouard GLISSANT, « La Plage noire » in *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 135.

Questionnaire adressé à Chantal Spitz (mars 2014)

- 1) Je sais que vous refusez toute étiquette, notamment celle d'auteure postcoloniale, mais ne pensez-vous pas qu'il puisse y avoir des similitudes d'inspiration ou de style entre vous et d'autres auteurs habitant également des pays "anciennement" colonisés (comme l'a montré Patrick Sultan)?

L'auteur postcolonial écrit dans une situation d'indépendance, dans un pays libre de colonisation. Mon pays, fabriqué de toutes pièces et nommé Polynésie française par l'état français, est une colonie française du Pacifique. Il est évident que le terme postcolonial ne me convient pas puisque j'écris dans un pays colonisé.

Les théories universitaires qui permettent de me catégoriser auteure postcoloniale ne sont pas recevables puisqu'elles permettent de gommer ma réalité et celle de centaines de milliers d'humains dont les pays sont encore occupés et qui tentent par l'écriture la décolonisation des esprits à défaut d'obtenir l'indépendance politique.

Il ne peut qu'y avoir des similitudes entre mon travail et celui d'auteurs ex-colonisés puisque notre expérience de vie est similaire. Les séquelles de l'expérience de la colonisation sont diverses et multiples et les blessures psychologiques qu'elle laisse dans les esprits difficiles à guérir. Il n'est ainsi pas étonnant que nous traitions des mêmes thématiques.

- 2) Quels points communs et quelles différences voyez-vous entre l'écrivaine kanak Déwé Görödé et vous?

Nous avons en partage d'être femme d'Océanie vivant dans un pays colonisé avec un désir d'indépendance chevillé à l'âme et tentant de dire l'indicible au travers des mots que nous écrivons et réécrivons sans cesse. Nos semblances nourrissent nos échanges et nos complicités. Nous avons en exclusivité une expérience de vie construite par des cultures autochtones et une expérience de la colonisation différentes.

Souvent j'ai le sentiment que j'aurais pu écrire ses mots et qu'elle aurait pu écrire les miens.

- 3) Vous avez été enseignante, et vous critiquez l'école à de nombreuses reprises. Trouve-t-elle grâce à vos yeux aujourd'hui?

Un système capable de produire de l'échec et de la souffrance humaine à grande échelle ne peut trouver grâce à mes yeux.

- 4) Entre votre premier et votre dernier roman, pensez-vous avoir changé?

J'espère que j'ai changé. Vingt années se sont écoulées entre les deux romans et il aurait été dommage que je ne retienne rien des leçons de la vie.

- 5) Qui est véritablement Chantal Spitz?

Un être en constante évolution et en perpétuel devenir

- 6) Votre dernier roman *Elles, terre d'enfance* est la biographie d'une femme "demi" comme vous, nommée Victoria Grace : ce roman n'est-il pas au fond autobiographique? Pourquoi avoir écrit "à deux encres"?

Trois choses sont autobiographiques dans ce roman : le professeur de français, le professeur de piano et le camp de concentration de Dachau. Le reste est un tissage de souvenirs de créations et de rêves. C'est sans doute l'utilisation du *je* et le fait que certaines personnes partagent les

mêmes souvenirs qui font que ce roman est en effet souvent présenté comme autobiographique, tout comme l'a été *L'île des rêves écrasés* en son temps.

Les deux encres se répondent et se complètent pour raconter l'histoire Victoria Grace tahitienne comme moi et comme moi fille d'amours entre des Tahitiens et des gens venus d'ailleurs. Je ne me pense ni ne me vis « demi », classe sociale à laquelle je ne me rattache pas.

7) Dans vos romans, la nature occupe une place prépondérante alors que la vie sur la "grande terre" est souvent fustigée (on pense au choix qu'a fait le père de Hombo, et aux répercussions que cela aura sur la vie de son fils) : la vie moderne ou urbaine n'apporte-t-elle que des malheurs aux hommes?

La modernité et l'urbanisation n'apportent pas que des malheurs aux hommes. Certains y sont heureux et c'est tant mieux. Ce qui me dérange dans la modernité telle qu'elle a fait irruption dans mon pays est l'effilochage et la rupture du lien social qui a bouleversé avec une rapidité extraordinaire les modes de vie et fait exploser les communautés dont la tradition de solidarité garantissait l'équilibre.

J'ai grandi dans un quartier de Pape'ete, la capitale, sans barrière aux propriétés et sans clé aux portes des maisons. Aujourd'hui les familles sont frileusement abritées derrière des hautes clôtures avec portail électrique et chien de garde.

J'ai la chance de vivre depuis presque trente ans dans un petit village d'une île à l'écart de Tahiti et *Hombo* est une tranche de vie de ce village à la recherche du lien social effiloché.

8) Est-ce difficile d'être une femme écrivain?

Je dois à mes parents de ne m'être jamais pensée comme femme mais toujours comme être humain. J'essaie d'être debout et il est difficile d'être humain debout.

J'ai été entrée dans la case *écrivain* parce que j'ai publié des livres. Par commodité et convenance sociales je me laisse définir.

Femme écrivain est un statut social qu'on m'a attribué qui ne fonde pas mon existence quotidienne et auquel on me rappelle quand je publie ou quand on m'interviewe.

9) Votre écriture ne comporte presque pas de signes de ponctuation : est-elle plus proche de l'oral?

C'est une question à laquelle je ne sais pas répondre puisque je me contente d'écrire sans analyser mon écriture. Je ne mets pas de signes de ponctuation parce que je n'en éprouve pas le besoin et que j'organise mon écrit de façon à ne pas en avoir besoin. Il me semble que l'oral et l'oralité sont un alibi prêt-à-penser pour tenter d'expliquer une utilisation de la langue française qui échappe à beaucoup de canons franco-français et qui semble indisposer certains esprits accrochés à la syntaxe et la grammaire censées produire de la belle œuvre.

10) Les personnages féminins dans votre dernier roman sont très présents : peut-on parler d'une écriture de femme?

Les femmes sont présentes dans mon dernier roman comme elles étaient présentes dans les précédents parce qu'elles portent mon pays. Mes romans parlent de mon pays donc des femmes qui le portent. Les femmes de ma vie et de mon peuple m'ont nourrie et continuent de me nourrir. Elles m'inspirent et me donnent la force de continuer à m'être fidèle.

Mon écriture est écriture et il ne me semble pas qu'elle ait besoin d'être qualifiée. Mais si elle devait l'être pour une quelconque raison alors je ne saurais pas le faire.

11) Quels sont les agréments et désagréments de la position transgressive que vous adoptez: est-ce l'affirmation de la liberté, du jeu possible avec les formes et les significations ou de l'autre côté est-ce douloureux de vivre dans la marginalité et de remettre en cause ce que "tout le monde" pense ou croit penser?

Je n'adopte pas une position transgressive. J'écris. Il est vrai que la publication de *L'île des rêves écrasés* en 1991 a fait un peu désordre dans une société frileuse où il est de bon ton de ne pas parler de certains sujets, une société sous contrôle qu'on disait dans l'incapacité de produire des écrivains puisque de culture orale. Le temps est passé les mentalités ont évolué. Ecrire est devenu presque banal.

Restent la façon d'écrire et les thèmes traités.

La forme de mon écriture ne correspond pas aux normes académiques non parce que je suis dans la transgression mais parce que les normes ne peuvent contenir ni convenir à ce qui fait écriture en moi. Il y a une constante inadéquation entre ce que je veux dire et les mots ou les formes à ma disposition pour le dire. Il me faut alors créer quelque chose qui puisse donner présence à ce qui se bouscule dans mon esprit.

Ce qui m'intéresse avant tout c'est de comprendre et dire le monde dans lequel je vis. L'écriture est un puissant outil pour effeuiller les couches de lâcheté ou d'aveuglement qui recouvre ma pensée et me permet de démonter la pensée unique-prêt-à-consommer qui envahit le monde. Ce n'est pas tant une remise en cause de ce que « tout le monde » pense mais plutôt une lutte avec moi-même pour tenter de rester un humain debout.

La marginalité implique à mon sens un défaut de choix alors que la marge participe d'un choix assumé. Mes choix de vie m'ont souvent mis en marge de la société bienpensante urbaine mais à l'intérieur de la vie vivante des villages où j'ai vécu et élevé mes enfants. Ils n'ont pas toujours été faciles à vivre mais ne m'ont jamais été douloureux.

12) Poursuivez-vous un travail d'écriture entamé lorsque vous étiez enseignante?

J'exerçais encore quand j'ai publié mon premier livre mais mon travail d'écriture n'a rien à voir avec mon métier d'enseignante. Mon travail d'écriture a commencé réellement lorsque j'ai entamé l'écriture de *Hombo*, mon deuxième ouvrage, quand il m'a fallu chercher la façon la plus fidèle de retranscrire ce que les gens du village me confiaient afin de ne pas dénaturer leur histoire. Le travail a été long et j'ai pris conscience de l'incroyable somme d'énergie et de constance qu'il faut pour donner existence à quelque chose de correct.

Avant *Hombo* écrire m'était seulement thérapie.

13) Pourquoi écrivez-vous?

J'écris pour survivre mais cette écriture est impubliée parce qu'impubliable. A côté de cette écriture il y a celle qui me pose auteur-acteur de notre histoire, qui fait acte de mémoire et parole d'existence. J'écris pour que la parole de l'Autre ne soit plus la seule qui nous dise.

14) Votre écriture vous semble-t-elle être d'abord politique?

Mon écriture fait partie de moi de mon corps physique. Je ne pourrais vivre sans écrire. Elle est engagement total de mon être et de mon esprit. Elle est à l'image de cet engagement dans la

vie. Un engagement amoureux politique poétique fragile entêté vivant. Elle est tout cela à la fois. Dire qu'elle est d'abord politique ne lui rendrait pas justice.

14) (On m'a posé cette question lors des dernières Doctoriales) : que pensez-vous du fait que je puisse faire une thèse sur vous?

Dans un colloque j'ai entendu que les meilleurs auteurs sont les auteurs morts parce qu'ils ne peuvent pas corriger ce qui est écrit à leur sujet.

Bibliographie

1- Œuvres des deux auteurs :

- Déwé GÖRÖDÉ, *Sous les Cendres des conques*, éd. Edipop, 1985.
- Déwé GÖRÖDÉ, *Uté Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, éd. Grain de sable, Nouméa, 1994.
- Déwé GÖRÖDÉ, *L'Agenda*, éd. Grain de sable, 1996.
- Déwé GÖRÖDÉ, *Par les Temps qui courent*, éd. Grains de sable, Nouméa, 1996.
- Déwé GÖRÖDÉ et Nicolas KURTOVITCH, *Dire le vrai, to tell the Truth*, éd. Grain de sable, 1999.
- Déwé GÖRÖDÉ, Weniko IHAGE, *Le Vol de la parole*, éd. Edipop, Noumea, 2003.
- Déwé GÖRÖDÉ, *L'Épave*, Nouméa, Madrépores, 2007.
- Déwé GÖRÖDÉ, *Graines de Pin colonnaire*, éd. Madrépores, 2009.
- Déwé GÖRÖDÉ, *Tâdo, Tâdo, wée ! Ou « No more baby »*, éd. Au Vent des îles, 2012.
- Déwé GÖRÖDÉ, *À l'orée du Sable*, éd. Vents d'ailleurs, La Roque-d'Anthéron, 2014, 116 p. (Poèmes suivis d'un glossaire d'une page, puis d'un cahier de quatre pages intitulé « La Paix en soi », signé par Déwé Görödé et Nicolas Kurtovitch).
- Déwé GÖRÖDÉ, « L'enfant de l'ogresse », in *Dépliant du Centre culturel Jean-Marie Tjibaou, Saison de Préfiguration*, Nouméa, Agence de Développement de la Culture Kanak, 1995.
- Déwé GÖRÖDÉ, *Écrits sur la Parole ; Récits, contes et poèmes des élèves de l'atelier d'écriture du lycée Antoine Kela*, Postface, Publication de la Nouvelle-Calédonie, octobre 2005.
- Déwé GÖRÖDÉ, « Discours d'ouverture », in *Stéréotypes et représentations en Océanie*, éd. Corail 2005.
- Déwé GÖRÖDÉ, préface d' *Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des îles Loyauté*, de Fritz Sarasin, Ibis Press, réédité et commenté par Bernard Gasser en novembre 2009.
- Déwé GÖRÖDÉ, « Allocution d'ouverture. Tee : sexe, genre, tabou, in *Sexe, genre, identité*, éd. L'Harmattan 2013.
- Déwé GÖRÖDÉ, Allocution d'ouverture des Actes de la Journée d'études du 24 août 2010 à l'Université de la Nouvelle-Calédonie, disponible sur <<http://www.grelif.fr/?p=628>> [consulté le 03/ 09/ 2014].

Chantal SPITZ, *Pensées insolentes et inutiles*, éd. Te Ité, 2006.

Chantal SPITZ, *L'Île des rêves écrasés*, éd. Aux Vents des îles, 2007.

Chantal SPITZ, *Elles, Terre d'enfance, roman à deux encres*, éd. Au Vent des Îles, 2011.

Chantal SPITZ, *Hombo*, éd. Au Vent des îles, 2012.

Chantal SPITZ, « Francophonie », in *Litterama'ohi* n°2, décembre 2002.

Chantal SPITZ, « Héritage et confrontation », 2003,
 <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/spitz_gauguin.html> [consulté le 02/09/2013].
 <<http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article9007>> [consulté le 10/03/2014].

Chantal SPITZ, « Les Cris d'une Tahitienne », in revue *Hermès, La France et les Outre-mers, l'enjeu multiculturel*, n°32-33, éd. CNRS, p. 203-204.

Chantal SPITZ, *Litterama'ohi, ramées de littérature polynésienne*, n°4, avril 2003.

Chantal SPITZ, *Litterama'ohi, ramées de littérature polynésienne*, n° 5, mai 2004.

Chantal SPITZ, *Litterama'ohi, ramées de littérature polynésienne*, n°7, octobre 2005.

Chantal SPITZ, *Litterama'ohi, ramées de littérature polynésienne*, « Littérature et politique », éditorial, n°15, novembre 2008.

2- Études sur ces auteures :

Sylvie ANDRÉ, « *L'expression poétique contemporaine en Polynésie française* », in *Littératures du Pacifique insulaire*, éd. Honoré Champion, Paris, 2011.

Sylvie ANDRÉ, « Les littératures francophones du Pacifique à la lumière des théories post-coloniales » in *Littératures d'émergence et mondialisation*, éditions In Press.

Sylvie ANDRÉ, « La quête identitaire dans les littératures polynésienne et néo-calédonienne », *Hermès, La Revue*, 2002/1, N°32-33.

Sylvie ANDRÉ, « Penser la sphère du politique : la contribution des écrivains des pays émergents », article tiré de la *Revue juridique polynésienne*, 2007.

N. CARTRON, « Entretien avec Chantal Spitz, 2001, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/spitz_entretien.html>, [consulté le 02/03/2014].

Mounira CHATTI, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz », in *Stéréotypes et représentations en Océanie*, actes du 17^e colloque CORAIL, 2005.

- Nicolas CLINCHAMPS, « Parité homme / femme et représentation politique en Nouvelle-Calédonie », in *Sexe, genre, identité*, éd. L'Harmattan 2013.
- Anne-Sophie CLOSE, « Entre mémoire et terroir : l'identité à l'œuvre dans la littérature polynésienne francophone » in *Dialogues francophones*, Université de l'Ouest de Timisoara, Centres d'études francophones, EUV, 2011.
- Sonia FAESSEL, « Au confluent de deux cultures. *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz », in Angleviel (F.) (éd.), *Parole, communication et symbole en Océanie*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Sonia FAESSEL, « Entre tradition et modernité : la femme dans l'idylle polynésienne », in *Visions des îles : Tahiti et l'imaginaire européen. Du mythe à son exploitation littéraire (XVIII^e-XX^e siècles)*, éd. L'Harmattan, 2006.
- Sonia FAESSEL, « Imaginaire du Pacifique Sud : vers une communauté littéraire ? », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, actes du colloque UNC 2003, éd. In Press, Paris, 2004.
- Bernard GASSER, « Puissance de suggestion des trois *Nuits* de Déwé Gorodé », in *Écrire à la croisée des îles, des langues*, C.O.R.A.I.L., éd. L'Harmattan, 1998.
- Bernard GASSER, « Wëibë nî ! Nous sommes là ! », in *L'Agenda*, Déwé Görödé, éd. Grain de Sable, 1996.
- Dominique JOUVE, « *Corps meurtris, femmes blessées* », in *Sexe, genre, identité : approches pluridisciplinaires : Occident, Océanie, océan Indien, monde arabe*, éd. L'Harmattan, 2013.
- Dominique JOUVE, « Les Chants de la colère, de l'exil et de l'espoir » in *Littératures du Pacifique insulaire*, éd. Honoré Champion, Paris, 2011.
- Dominique JOUVE, *Préface de Par les Temps qui courent*, éd. Grain de sable, Nouméa, 1996.
- Dominique JOUVE, « Segalen au miroir des Autres », *Segalen et la Polynésie*, in *Cahier Segalen*, à paraître en 2015.
- Hamid MOKADDEM, entretiens avec Déwé Görödé, in *Œuvres et trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie*, éditions expression, 2007.
- Hamid MOKADDEM, « L'Écriture kanake contemporaine », CORAIL, L'Harmattan, 1998.
- Hamid MOKADDEM, *Œuvres et Trajectoires d'écrivains de Nouvelle-Calédonie* ; entretiens du 15 mars 1998 au 8 juin 2001 avec Déwé Görödé, éditions Expressions 2007.
- Veronica NTOUMOS, entretien avec Déwé Gorodé : « Une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles », in *Dialogues francophones*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2011.
- Raylene RAMSAY, « Pouvoir masculin, pouvoirs féminins, violence sexuelle, et retour dans

les littératures ' indigènes' du Pacifique », Actes du XIX^e colloque Corail, *Pouvoir(s) et politique(s) en Océanie*, L'Harmattan, 2007.

Raylene RAMSAY, « L'hybridité dans l'œuvre de Déwé Gorodé : ni bicéphale ni entre-deux », in *Littératures d'émergence et mondialisation*, actes du colloque UNC 2003, éd. In Press, 2004.

Raylene RAMSAY, « Multiculturalisme, métissage et hybridité dans les productions littéraires de la 'Kanak-Nouvelle-Calédonie' », in *Littératures du Pacifique insulaire*, éd. Honoré Champion, 2013.

Raylene RAMSAY, « Pouvoir masculin, pouvoirs féminins, violence sexuelle, et retour dans les littératures 'indigènes' du Pacifique », in *Pouvoir(s) et politique(s) en Océanie*, Actes du XIX^e colloque CORAIL, L'Harmattan, 2007.

Raylene RAMSAY, *Speaking from Her I-land, The Singular Parti Pris of Insularity and Ethnicity in the writing of Déwé Görödé*, in *Écrire à la croisée des îles*, sous la direction de Dominique Jouve, actes du XI^e colloque C.O.R.A.I.L., éd. L'Harmattan, 1999.

Raylene RAMSAY, « Vivres et Vie. La figure de l'incorporation. De la littérature orale aux écrits hybrides de Déwé Görödé et Claudine Jacques », communication orale au colloque CORAIL, Nouméa, Nov. 2002.

Raylene RAMSAY, « Enjeux de la violence sexuelle dans les littératures du Pacifique : le retour du 'refoulé' ? » <http://cnep.univ-nc.nc/IMG/pdf/Enjeux_de_la_violence_sexuelle_Raylene_Ramsey.pdf> [consulté le 08/08/14] .

Marie-Ange SOMDAH, « Déwé Görödé ou la recherche de la Parole kanak », *Notre Librairie, Revue des Littératures du Sud*, n° 134, Paris, mai-août 1998.

STEFANSON Blandine, « Entretien avec Déwé Görödé », *Notre Librairie, Revue des Littératures du Sud*, n° 134, Paris, mai-août 1998.

Béatrice SUDUL, « L'Écrit en filigrane, regard sur deux romans polynésiens », in *Littérature du Pacifique insulaire : Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor oriental, approches historiques, culturelles et comparatives*, sous la direction de Sylvie André et Jean Bessière, édition Honoré Champion, Paris, 2013.

Stéphanie VIGIER, *La Fiction face au passé : Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanienne contemporaine*, collection francophonies, éd. Pulim, 2011.

Stéphanie VIGIER, « La question du genre dans le récit océanien contemporain », in *Littératures du Pacifique insulaire*, sous la direction de Sylvie André et Jean Bessière, éd. Honoré Champion, Paris, 2013.

Stéphanie VIGIER, « Personnage et construction du genre dans les récits de fiction océaniques contemporains », in *Sexe, genre, identité*, éd. L'Harmattan, 2013.

3- Études sur le Pacifique (histoire, ethnologie, littérature) :

Apollinaire ANOVA, *Calédonie d'hier, Calédonie d'aujourd'hui, Calédonie de demain*, éd. Expressions-Mairie de Moindou, 2005.

François BOGLIOLO, *Paroles et Écritures, anthologie de la littérature néo-calédonienne*, Hachette Calédonie, 1994.

François BOGLIOLO, *Entre langues et terre, émergence de la littérature néo-calédonienne*, Université de Paris III, 2000.

Flora DEVATINE, *Litterama'ohi, ramées de littérature polynésienne*, numéro 15, novembre 2008.

Patrice GODIN, Conférence du 6/04/2013, UNC.

Waïa GÖRÖDÉ, *Souvenirs d'un Néo-Calédonien ami de Maurice Leenhardt*, tapuscrit, 1976, (Service des archives de la Nouvelle-Calédonie, fonds Maurice Leenhardt, cote 12 J 11-13).

Michelle KEOWN, « Littérature-monde or littérature océanique ? Internationalism versus regionalism in Francophone Pacific writing ». *Francophone Postcolonial Studies : Transnational French Studies. Postcolonialism and Littérature-monde*, New Series, vol. 1, 2010.

Maurice LEENHARDT, *Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, éd. Gallimard, 1971.

J.M. LOURSIN, *Tahiti*, Paris, éd. du Seuil, Collection «microcosme, Petite Planète », 1957.

Jean MARIOTTI, *À bord de l'Incertaine*, Paris, Stock, 1943

Sarah MOHAMMED-GAILLARD, « Îles et Population d'Océanie, de l'entrée des Européens dans l'Océan Pacifique à la décolonisation », in *Littérature du Pacifique insulaire : Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor oriental, approches historiques, culturelles et comparatives*, sous la direction de Sylvie André et Jean Bessière, édition Honoré Champion, Paris, 2012.

Hamid MOKADDEM, *Le Lien sociétal calédonien. Essai de compréhension anthropologique de la complexité calédonienne*, Nouméa, Université de Nouvelle-Calédonie, mémoire de

DEA, 1998.

Hamid MOKADDEM, « Une apparition culturelle récente : l'écriture kanak », revue *CPK*.

Grace Mera MOLISA, *Colonised people*, éd. Black Stone, Port Vila, 1987

Christine PEREZ, « Parole/Écriture , Oraliture/Littérature dans le monde polynésien d'avant et d'après la découverte », in Dominique Jouve (éd.), *Écrire à la croisée des îles et des langues*, actes du XI^e. colloque CORAIL, éd. L'Harmattan, Paris 1999.

Titua PEU, *Mutismes*, Haere Po, Papeete, 2003.

Gabriel POËDI, *101 mots pour comprendre l'histoire de la Nouvelle-Calédonie*, éd. Frédéric Angleviel, Îles de Lumière, 1997.

Bernard RIGO, *Altérité polynésienne, ou les métamorphoses de l'espace-temps*, CNRS éd., Paris, 2004.

Bernard RIGO, *Lieux-dits d'un malentendu culturel : analyse anthropologique et philosophique du discours occidental sur l'altérité polynésienne*, éd. Au Vent des îles, 2003.

Bernard RIGO, « L'invention du genre. Ambiguïté, pouvoirs, violences », in *Sexe, genre, identité*, éd. L'Harmattan, 2013.

Fritz SARASIN, *Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des îles Loyauté*, Ibis Press, réédité et commenté par Bernard Gasser en novembre 2009.

Virginie SOULA, *Histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie*, éd. Karthala, 2014.

Serge TCHERKÉZOFF, *Tahiti-1768*, Au Vent des Îles, 2004.

A. T'SERSTEVENS, *Tahiti et sa couronne*, Paris, Albin Michel, Tome II, 1950.

VIGOUREUX , « Conseils d'un colon aux émigrants », in *La Vie d'un colon en Nouvelle-Calédonie*, éd. Augustin Challamel, Paris 1898, réédité en 1975 au profit des œuvres du Kiwanis Club du Mont Dore.

4- Critiques littéraires postcoloniales :

Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN, *The Empire Writes back. Theory and*

- Practice in Post-Colonial literatures*, Londres, Routledge, 1989.
- Georges BALANDIER, « La situation coloniale : approche théorique », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 11, P.U.F., 1951.
- Jacqueline BARDOLPH, *Études postcoloniales et littérature, du Commonwealth au postcolonial*, éd. Unichamp-essentiel, Honoré Champion, 2002.
- Jean BESSIÈRE, *Fictions de l'Interdépendance et du réel*, in *Littératures postcoloniales et francophonie*, Champion, Paris, 2001.
- Jean BESSIÈRE, « Situer le postcolonial de ses paradoxes et de sa pertinence contemporaine avec une comparaison de l'herméneutique du roman postcolonial et du roman occidental contemporain », in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Honoré Champion, Paris, 2013.
- Dipesh CHAKRABARTY, « Postcoloniality and the Artifice of History », *The postcolonial studies Reader*, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, Routledge, 1995.
- Terry EAGLETON : *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983.
- N. FARAH, « L'Intranquillité de la langue », in M.C. Smouths, *La Situation postcoloniale : Les Postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2007.
- Charles FORSDICK et David MURPHY, *Postcolonial Thought in the French-Speaking World*, Liverpool University Press, 2009.
- Scott HARRIS, « To what extent can epistolary practices by fictional women writers be viewed as subversive or rebellious in Assia Djebar's fantasia : An Algerian Cavalcade ? », <http://www.academia.edu/7756043/To_what_extent_can_epistolary_practices_by_fictional_women_writers_be_viewed_as_subversive_or_rebellious_in_Assia_Djebars_Fantasia_An_Algerian_Cavalcade> [consulté le 10/09/2014].
- Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Puf, 1999.
- Arun P. MUKHERJEE, « Whose Postcolonialism and whose Postmodernism ? », *World Literature in English*, vol. 30, N°2, 1990.
- David MURPHY : « À la recherche d'une littérature francophone et postcoloniale : réflexions sur les enjeux de la comparaison », *Francophone postcolonial Studies*, 4. 2, Autumn / Winter 2006.
- Jacques POUCHEPADASSE, « La portée contestataire des études postcoloniales » in *La Vie des idées.fr*; entretien du 16/09/2011.
- Patrick SULTAN, *La Scène littéraire postcoloniale*, L'Esprit des Lettres, éditions Le Manuscrit, 2011.
- Helen TIFFIN, « Post-Colonial Literature and counter Discourse », *Kunapipi*, 9, 3, 1987.

Chantal ZABUS, « Le « postcolonial » : historique, brassage et apories » in *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, éd. Honoré Champion, 2013.

Chantal ZABUS, *The African Palimpsest : Indigenisation of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1991.

5- Œuvres littéraires ou théories littéraires / philosophie :

a) Livres :

F. AFFERGAN, *Exotisme et altérité*, Paris, P.U.F., 1987.

Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

Michel BENIAMINO, *La Francophonie littéraire, essai pour une théorie*, éd. L'Harmattan, Paris, 1999.

Joël BONNEMAISON, « La Métaphore de l'arbre et de la pirogue », in *Vanuatu Océanie*, Paris, 1996.

Philippe BRAUD, *Violences politiques*, Seuil, 2004.

Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAIT, Jean BARNABÉ, *Éloge de la Créolité*, éd. Gallimard, 1989.

CICERON, *De Oratore*, 3, 207 (traduction Edmond Courbaud), coll. Les belles lettres, Paris, 2003.

Nicolas CLINCHAMPS, « Parité homme / femme et représentation politique en Nouvelle-Calédonie, in *Sexe, genre, identité*, éd. L'Harmattan 2013.

Dominique COMBE, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, PUF, 1981.

Roger DOREY, « Introduction : penser la transgression », in *L'Interdit et la transgression*, ouvrage collectif sous la direction de Roger Dorey, Paris, Dunod, coll. *Inconscient et culture*, 1983.

Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile*, éd. De Minuit, 1958.

Philippe FORREST, « Je et Moi : avant-propos », La NRF, 2012.

Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du Savoir*, Gallimard, 1969.

Michel FOUCAULT, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits*, 1954-1988, Tome 1, Paris, Gallimard, NRF, 1994.

Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, éd. du Seuil, Paris, 1979.

Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

Édouard GLISSANT, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990.

Édouard GLISSANT, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1995.

Édouard GLISSANT, *Une Introduction à une esthétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, éd. Gallimard, 1977.

Édouard GLISSANT, *Une nouvelle région du monde : Esthétique I*, Paris, éd. Gallimard 2006.

Per Jakes HELIAS, *Le Cheval d'orgueil*, éd. Plon, 2007.

Déborah HESS, *La Poétique de renversement, chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Édouard Glissant*, éd. L'Harmattan, 2006.

Pierre LOTI, *Le Mariage de Loti*, éd. Flammarion, 1991.

Stéphane MALLARMÉ, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies*, Gallimard, 1992.

Albert MEMMI, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, [première publication en 1957 aux éditions Corréa ; Préface de J-P. Sartre], Paris, Gallimard, 1985.

Michel de MONTAIGNE, *Essais*, III, 9, éd. Quarto Gallimard 2002.

Tobie NATHAN, *La Nouvelle Interprétation des rêves*, éd. Odile Jacob, 2011.

Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai Savoir; Avant-propos de la deuxième édition*, éd. Le Livre de poche, 1993, traduction d'Henry Albert.

Romuald NTCHUISSEU Ngock : Marguerite Duras, *De l'écriture de la révolte à la révolte de l'écriture*, éd. Universitaires européennes, 2010.

Pour une Littérature-monde, ouvrage collectif, dirigé par Michel LE BRIS et Jean ROUAUD, Gallimard, mai 2007.

Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Paul RICOEUR, « L'effet de réel », *Littérature et Réalité*, Seuil, Paris, 1982.

Jean-Paul SARTRE, « Orphée noir », in *Nouvelle Poésie nègre et malgache*, Paris, PUF, 1948.

Jean-Marie SCHAEFFER, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, 1986.

Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. du Seuil, Paris, 1970.

VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Paris, 1759, rééd. Bordas, coll. « Univers des lettres », 1969.

Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983.

Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la voix*, Seuil, 1987.

b) Articles, revues et périodiques :

Jean-Michel ADAM, Ute HEIDMANN, « Des genres à la généricité ; l'exemple des contes (Perrault et les Grimm), in *Langages*, revue trimestrielle, mars 2004, n°153.

Dominique AUVRAY, *Marguerite telle qu'en elle-même*, Arte France.

Nicolas BERTY, « *L'Univers de l'évasion chez Jean Mariotti : écriture autobiographique et fiction* », mémoire de Master, 2012.

Jean-Paul BRONCKART, « Les Genres de textes et leur contribution au développement psychologique », in *Langages*, revue trimestrielle, mars 2004, n°153.

Marguerite DURAS, *Écrire*, entretien avec Benoît Jacquot, Arte, < <http://www.youtube.com/watch?v=9d-ty00VG08> >, [consulté le 05/ 09/ 2014].

Marguerite DURAS, Entretien avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, 1984.

Marguerite DURAS, « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, Le Nouvel Observateur, 28 sept 1984.

Katarina MELIC, *L'exil et/ou la recherche d'une langue littéraire, Assia Djebar ou le blanc de l'écriture*, Mots pluriels n°17, avril 2001.

Les Nouvelles calédoniennes, supplément gratuit du 25 avril 1998.

Les Nouvelles calédoniennes, 5 mars 2003.

Berthille PALLAUD, *Marges linguistiques*, N°8, Novembre 2004, M.L.M.S. Éditeur.

M. PFAFF, *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris Karthala, 1993.

Luigia PATTANO, *Entretien avec Patrick Chamoiseau*, janvier 2011, p.11,

<<http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/sur-leloge-de-la-creolite-un-entretien-avec-patrick-chamoiseau/>>, consulté le 18/01/15.

“Pour une Littérature-monde”, *Le Monde des Livres*, article signé par quarante-quatre écrivains de langue française, mars 2007.

6- Dictionnaires et encyclopédies :

Emmanuelle BAUMGARTNER et Philippe MÉNARD, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Le Livre de Poche, 1996.

Bernadette BRICOUT, article « Conte » *Encyclopedia Universalis*.

Encyclopedia Universalis, <<http://www.universalis.fr>>.

Le Gaffiot, Poche, éd. Hachette, 2008.

Claude LIAUZU, Hélène d'ALMEDA-TOPOR, *Dictionnaire de la colonisation française*, éd.

Larousse, 2007.

