

« Les littératures émergentes balaient-elles les catégories génériques ? L'exemple du Pacifique »

Odile GANNIER,
Université Côte d'Azur, CTEL

« Trouver une forme... » Les littératures que l'on peut dire « émergentes » se trouvent confrontées à cette question lorsque l'exercice de l'écriture devient assez libre pour que les questions de poétique puissent l'emporter sur l'enjeu idéologique collectif. Dans le cas des pays où la diglossie reflète une situation de type colonial ou post-colonial, le fait même de publier est un acte d'ordre politique dont les enjeux dépassent le pur littéraire ; mais précisément l'« émergence » de la littérature reflète ce passage d'une expression étouffée ou « minorée » à une écriture libre, avant que les écrivains ne soient nombreux, reconnus, et que ne s'élabore une forme d'histoire littéraire nationale ou régionale.

D'autre part, si l'on peut observer que les écrits d'un écrivain débutant sont souvent inspirés des données de son propre parcours, on peut constater aussi que le premier acte des écrivains appartenant à des cercles « minorés » est souvent de rendre compte, d'un point de vue personnel, d'une expérience à valeur représentative (qu'il s'agisse d'écrire leur propre autobiographie ou les mémoires d'un groupe, d'une société, d'un village, d'une île...). Il semble qu'il en aille de même au niveau d'un groupe plus vaste, un peu sur le modèle parallèle de l'ontogenèse et de la phylogenèse : après une première étape lyrique (des recueils de poésie, intimistes ou d'ordre épique) ou autobiographique (de [286] l'ordre du journal intime ou des souvenirs), dans une seconde étape les œuvres peuvent, souvent, être commodément classées sous l'étiquette « revendications identitaires ». La création fictionnelle ou un souci de complexification littéraire relève peut-être d'une étape ultérieure ou différente – ce qui n'exclut évidemment pas un ancrage dans un réel identifiable.

À l'évidence ce type de parcours n'est pas nécessairement et systématiquement suivi – on ne saurait fixer de modèle général sans être immédiatement démenti –, mais décrit une évolution assez bien représentée par les littératures dites « émergentes ». De la sorte, il conduit à une interrogation sur le lien de ces littératures, au moins au départ, avec des catégories génériques que l'on peut penser éculées. Jacqueline Bardolph affirmait dans *Études postcoloniales et*

littérature : « La remise en cause de l'héritage culturel métropolitain entraîne une recherche formelle qui rejoint sous certains aspects l'esthétique postmoderne¹. »

Mais est-ce si systématique et si immédiat ? Cette « recherche formelle » concerne-t-elle les genres ? D'un autre côté, n'est-elle pas en effet plutôt liée à la résolution originale de toute interrogation créatrice moderne ou « postmoderne » ? La question des formes littéraires « *au-dessous du 35^e parallèle*² » est souvent posée en termes linguistiques. Elle concerne plus rarement l'aspect générique : tout au plus peut-on trouver que les littératures émergentes renouvellent le genre romanesque... ou en hybrident les sous-catégories. Mais ne peut-on qualifier de la sorte bon nombre de romans contemporains ?

La littérature polynésienne peut offrir des exemples éclairants d'une sorte d'historique de l'écriture : ses auteurs écrivent en même temps qu'ils éprouvent le sentiment d'assister à l'éclosion d'une littérature propre, selon leur seule volonté. Elle se trouve dans une situation ambiguë : certes pays d'outre-mer, la Polynésie française n'est pas, au sens strict, en situation post-coloniale³, mais ses écrivains se comportent comme s'ils l'étaient : les auteurs peuvent aujourd'hui écrire librement en tahitien (ou autres langues polynésiennes) ou en français ; des maisons d'édition locales diffusent leurs écrits, des revues se créent. Mais comme le souligne Flora Devatine, pour qui écrire⁴ ? Sans qu'aucune limite institutionnelle ou idéologique ne soit posée, une littérature écrite en tahitien est nécessairement limitée dans sa diffusion par le petit nombre de ses locuteurs. À l'inverse, les écrivains ne réclament nullement le statut d'auteurs « francophones », se sentant rejetés aux marges avec dédain par cette catégorie d'origine métropolitaine.

Le problème de l'étiquette « postcoloniale » est qu'elle se focalise souvent sur l'affirmation d'une parole trop longtemps assourdie, et qu'elle gère plus [287] difficilement la création originale, par définition moins classable ; en outre la critique postcoloniale ne s'interdit pas toujours de « reprocher » aux écrivains, comme une trahison, le fait d'abandonner, au moins en apparence, le champ exclusif du message d'ordre politique. Or une bonne part des textes actuellement publiés sont des récits de vie, alors que sur la Polynésie existe depuis longtemps une littérature écrite par des « étrangers »⁵. Ceux qui écrivent aujourd'hui se disent moins des

¹ Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, Champion, 2002, p. 11.

² Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993, p. 43.

³ Quoi que n'ayant jamais été une « colonie », elle a été rattachée à la France en 1842 et l'est encore.

⁴ Elle pose la question dans l'article « Dans quelle langue écrire ? », *Dixit*, 1997, p. 146-150. Cf. aussi Lise Gauvin, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Karthala, 2007.

⁵ Melville, Loti, Stevenson, Segalen, London, Gauguin, Chadourne, Dorsenne, Reverzy, Simenon, Gary,... La liste serait longue.

écrivains que des « écrivants⁶ ». D'où une nécessaire réflexion sur les genres dans ce contexte de littératures émergentes.

Rappelons le schéma classique pour la chronologie de la littérature coloniale : Frantz Fanon avait fait observer que les écrivains du Maghreb qui se lançaient dans l'écriture, avant les indépendances, étaient de purs produits « assimilationnistes » de l'école coloniale, reproduisant fidèlement les canons littéraires de la métropole. Il voyait dans les mouvements littéraires un deuxième temps, celui du souvenir : « de vieux épisodes d'enfance seront ramenés du fond de sa mémoire, de vieilles légendes [...] »⁷. Il en appelait pour sa part à une troisième période distincte, celle du combat.

Au cours de cette phase un grand nombre d'hommes et de femmes qui auparavant n'auraient jamais songé à faire œuvre littéraire, maintenant qu'ils se trouvent placés dans des situations exceptionnelles [...] ressentent la nécessité de dire leur nation, de composer la phrase qui exprime le peuple, de se faire le porte-parole d'une nouvelle réalité en actes⁸.

On peut compléter ces trois phases décrites en 1961 par une quatrième étape, celle d'une création originale qui ne se pose pas essentiellement en manifeste revendicatif *contre* une idéologie ou une situation jugées dorénavant insupportables mais *pour* elle-même.

Cette chronologisation s'applique bien en effet aux littératures « émergentes », mais elle concerne, semble-t-il, davantage la posture d'énonciation et partant, les sujets, que la forme poétique elle-même. Selon Jean-Marc Moura, à propos de la première phase : [288]

en cette période de littérature d'imitation, la volonté subversive est rarement perceptible. Les auteurs paient au prix fort l'adoption d'une langue et de formes – récit, roman, poème – étrangères, rien moins qu'une rupture entre la vie quotidienne, les pratiques concrètes et les représentations symboliques. Cette appropriation vaut dans un premier temps comme aliénation non surmontée dont l'un des signes majeurs est le « style instituteur », issu d'une relation scolaire (normative et centrée sur la correction) à la langue française⁹.

À quoi réplique acerbement Chantal Spitz, prévenant d'éventuels jugements peu amènes sur la qualité de la littérature ainsi produite :

Il est de bon ton universitaire occidental de classer comparer pour conférer publier dans un désir de reconnaissance de notoriété. Nous voici désormais opposés en écriture de témoignage et écriture de fiction ou d'imagination cette dernière catégorie l'emportant supérieurement sur la première par défaut d'intérêt. Notre écriture de témoignage te heurte comme un bégaiement... rien de plus des platitudes ouvrages mineurs où manque la puissance transformatrice de l'imagination de l'imaginaire... rien que des inélégances

⁶ Au sens où l'a entendu Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Le Seuil, 1964, « Points », 1981, p. 147-154.

⁷ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, [Maspéro, 1961], Gallimard, 1991, « Folio », p. 268. Un parallèle a été fait par Mohamed Aït-Aarab, « Vers une littérature tahitienne de langue française ? Étude comparée de l'émergence de trois littératures : Afrique noire, Maghreb, Tahiti », in J. Bessière et S. André (dir.), *Multiculturalisme et identité et littérature et en art* (congrès AILC), L'Harmattan, 2002, p. 61-84.

⁸ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 268-269.

⁹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Puf, 2005, p. 55.

ouvrages rugueux où fleurit notre superficialité étalée dans des autobiographies à peine voilées... rien de plus que des radotages ouvrages primaires où tu ne lis que notre incapacité à entrer dans la modernité de l'Occident¹⁰.

Il convient précisément d'examiner dans le détail la forme générique, pour en tenter une typologie. Les premiers essais d'un auteur novice, surtout s'il n'ose pas s'affirmer d'emblée comme écrivain, sont souvent personnels : journal, poésie intimiste ou chantant sur des airs assez convenus la beauté de son pays. L'a-t-on assez reproché aux poètes haïtiens¹¹ de la première heure ? Dans le domaine de la littérature polynésienne, un Turo a Raapoto ou une Louise Peltzer reprenaient il y a peu les mêmes accents, pour cette dernière dans *Hymnes à mon île* (1995). La forme semble révéler clairement le mode d'accès à l'écriture par l'apprentissage scolaire d'un modèle à suivre, mais cette première analyse est à compléter. L'imitation n'est pas toujours la règle, comme l'affirment certains écrivains comme Chantal Spitz : [289]

Impérialisme d'une nation qui prétend subordonner la belle littérature la belle culture à l'accomplissement de la langue française, excluant ainsi l'originalité la singularité la distinction de chaque Autre¹².

Quelle que soit la langue d'écriture (car ce n'est pas notre objet ici), beaucoup d'écrivains sortent de l'ombre pour faire entendre, non pas tant une voix isolée, que l'écho d'une société dont elle se trouve ainsi être le porte-parole. Les auteurs se sont même groupés autour de *Littérama'ohi*, pour montrer qu'une littérature polynésienne existe bel et bien. « Le titre et les sous-titres de la revue [*Ramées de Littérature Polynésienne. Te Hotu Ma'ohi*] traduisent la société polynésienne d'aujourd'hui, "Littérama'ohi" pour l'entrée dans le monde littéraire et pour l'affirmation de son identité¹³ » lit-on en page liminaire du n° 1, en mai 2002 (la revue en est aujourd'hui au n° 15, ce qui prouve que l'entreprise n'était pas une simple déclaration d'intention). Un certain nombre de ces auteurs y racontent comment ils sont venus à l'écriture : Taaria Walker, Flora Devatine, Michou Chaze, Chantal Spitz, par exemple, sont des membres fondateurs de ce « groupe apolitique d'écrivains polynésiens associés librement ». Simone Grand, qui ne se considère pas elle-même comme écrivain, témoigne de cette nécessité de s'exprimer d'abord en tant que membre d'une collectivité.

¹⁰ Chantal T. Spitz, « À toi Autre qui ne nous vois pas », mai 2002, *Littérama'ohi*, n° 2 (déc. 2002), p. 120-129, www.lehman.edu/ile.en.ile/litteramaohi/02/francophonie.html.

¹¹ Daniel Thaly : « Je suis né dans une île amoureuse du vent / Où l'air a des senteurs de sucre et de vanille / Et que berce au soleil du Tropique mouvant / Le flot tiède et bleu de la mer des Antilles. (*Le Jardin des Tropiques*, 1911). Turo a Raapoto : « Mon île est une fleur qui s'épanouit au soleil. » (« Te tiare o te fenua », « Fleurs du pays », *Tama*, 1991).

¹² Chantal T. Spitz, « Francophonie », (mai 2001), [cons. 20 août 2008] <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/litteramaohi/02/francophonie.html> « Je suis insensible à la francophonie elle n'est pas mon inquiétude ni ma préoccupation je m'en suis sciemment libérée en ne me sentant pas redevable à l'état colonisateur de la langue française. La langue française est ma langue, une de mes langues, non parce que je suis française mais parce que mes parents ont décidé de me la donner. La francophonie ne me concerne pas je ne m'y reconnais pas ni ne m'y retrouve. L'histoire m'a produite parlant-lisant-écrivain de langue française elle ne m'a pas façonnée sentant-pensant français. Je ne me sens pas liée aux parlants français sous prétexte de francophonie. »

¹³ *Littérama'ohi*, n° 1, p. 5.

Pour avoir accès à soi-même, il n'existe pas d'autre issue que de commencer par décliner son identité, se repérer dans l'histoire d'une famille, d'une communauté humaine située en un lieu géographique précis et de raconter ce qui s'y est passé, ce que l'on pense et ressent de manière singulière.

D'accord, ça ne donnera pas forcément de la littérature¹⁴.

En effet ces récits de vie n'auront peut-être pas la forme nécessaire à leur faire acquérir une tournure personnelle et un agrément de lecture, au moins pour une part d'entre eux. L'originalité n'est pas un but en soi, bien au contraire peut-être. Comme le soulignait Barthes,

les écrivains, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen [290] [...]. Voilà donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la « pensée ». Même si l'écrivain apporte quelque attention à l'écriture, ce soin n'est jamais ontologique : il n'est pas souci. L'écrivain n'exerce aucune action technique essentielle sur la parole ; il dispose d'une écriture commune à tous les écrivains, sorte de *koïnè*, dans laquelle on peut certes distinguer des dialectes (par exemple marxiste, chrétien, existentialiste), mais très rarement des styles¹⁵.

Dans cette veine des « récits de vie » à l'état brut, comme le ferait une grand-mère qui raconte ses souvenirs à ses petits-enfants, Taaria Walker a raconté sa vie dans *Rurutu, mémoires d'avenir d'une île australe*¹⁶, de même que Jimmy Lee, d'origine chinoise. Une Tahitienne expatriée en Australie, Célestine Hitiura Vaite, a obtenu un assez beau succès de librairie avec *L'Arbre à pain*, puis *Frangipanier*, en attendant *Tiaré* : ces textes relèvent manifestement de l'autofiction. D'abord écrits en anglais puis traduits à Tahiti, ils confortent moins les tentatives d'expression personnelle que le reflet d'une société dont il importe de conserver (ou d'établir) la mémoire. Jusqu'à présent, affirment ces écrivains, les Polynésiens eux-mêmes n'ont pas encore eu la parole.

Qu'un écrivain s'inspire çà et là d'événements réels de son existence propre est une évidence. Le récit d'un passé vécu collectivement (risquons une « koino-biographie » ?) qui ne vise précisément qu'à la restitution sincère du passé, joue un rôle social de cohésion et de création d'un patrimoine commun. Peu à peu c'est en effet le rôle que l'on attend d'eux : le premier succès réside, chez les compatriotes ou les gens du même village, dans le fait de retrouver des souvenirs communs, des toponymes, des pratiques un peu oubliées : c'est la raison d'être des romans dits « de terroir ». Les maisons d'édition locale relaient cette réciprocité du rapport auteur-lecteur. On peut dire que cette fonction collective prévaut sur la qualité littéraire de l'œuvre, quelle qu'elle soit. À la différence des histoires que l'on se raconte de génération en génération et qui restent dans l'anonymat relatif de la communauté, l'auteur qui publie son journal ou ses poèmes, sous les formes dont il a été rendu familier, doit assumer une identité

¹⁴ *Littérama'ohi*, n° 1, p. 160.

¹⁵ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *op. cit.*, p. 151.

¹⁶ Aux éditions Haere Po, 1999.

personnelle. C'est bien le but paradoxal de ces écrivains que de se présenter seul avec le souci de solidarités.

Cette individualité n'a par elle seule ni signification ni importance aucune. Elle ne prend un sens quelconque qu'en devenant une parcelle de la vie générale, en se fondant avec l'individualité de chacun de mes semblables, et c'est par là qu'elle devient de l'histoire¹⁷.
[291]

C'était déjà ce qu'affirmait George Sand ! Cependant, Chantal Spitz défend cette expression du passé individuel, quand bien même elle pourrait passer pour naïve, comme relevant déjà de la littérature de combat. S'adressant à un lecteur manifestement trop peu perspicace, elle explique :

Tu ne perçois rien du combat engagé par le peuple de ce pays qui témoigne pour garantir de l'oubli ce que nous savions qui raconte pour préserver des poubelles de l'histoire ce que nous ne savions plus dans l'urgence de restituer la mémoire abolie en re-suscitant les mémoires vivantes. Ces témoignages ne se prétendent fiction ni imagination mais s'assument insoumission délivrance après un si long temps de clandestinité¹⁸.

La typologie de Fanon se trouve ainsi singulièrement raccourcie et synchronisée ! Bref, battue en brèche.

Car ces récits de vie pourraient sembler relever d'un genre bien connu, et donc rester dans un certain conformisme. En particulier, si les lecteurs n'y cherchent qu'un témoignage, la forme n'est pas pour les surprendre particulièrement. On pourrait même trouver que le style en est trop simple, trop linéaire. Le premier rapport du concours littéraire de Tahiti en 2002 constate que beaucoup de candidats se sont inspirés « des *puta tupuna*, des généalogies et des récits mythologiques », alors que le règlement du concours demandait « une œuvre de création littéraire, un récit de fiction, en prose ou dans un style poétique¹⁹ ». Ce rapport, dû à Flora Devatine, reconnaît la progression de l'écriture avec beaucoup de bienveillance :

Cela commence par la transcription, l'inscription de faits événementiels, historiques, concernant sa famille, ses ancêtres, sa société, sa vie, avant de pouvoir entrer dans le monde de la fiction, du récit, de l'imaginaire,
Et après que l'on a publié poèmes, nouvelles, pour arriver enfin aux romans.
Ainsi l'avancée de la littérature polynésienne, vue du côté polynésien, tient compte de ces développements et passages spécifiques [...] ²⁰.

L'un des modèles de l'autobiographie est en effet l'histoire familiale (les *puta tupuna*), fondée sur la récitation traditionnelle de la généalogie (*paparaa tupuna*), les récits de vie (les mémoires de la reine Ari'i Taimai et Marau entre autres), les textes personnels comme les poèmes ou les prières relèvent de [292] l'expression déjà pratiquée en Polynésie. Le dernier

¹⁷ George Sand, *Histoire de ma vie* [1855], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, *Œuvres autobiographiques*, t. I, p. 307.

¹⁸ Chantal T. Spitz, « À toi Autre qui ne nous vois pas », mai 2002, *Littérama'ohi*, n° 2 (déc. 2002), p. 120-129, www.lehman.edu/ile.en.ile/litteramaohi/02/francophonie.html.

¹⁹ *Littérama'ohi*, n° 1, p. 184.

²⁰ *Ibid.*, p. 185.

roman de Chantal Spitz, *Hombo : transcription d'une biographie*²¹ semble adapter cette façon de raconter la vie d'un jeune Polynésien (même si s'instaure le décalage de la fiction exhibée), puisque le titre déjà nous invite à suivre un récit de vie. Quant à Michou Chaze, son deuxième livre, *Toriri*, est un recueil de prières : là encore, la poésie religieuse était un genre pratiqué traditionnellement. Évidemment le dieu loué n'est peut-être plus le même, mais la forme générique n'est pas insolite.

Ainsi le modèle n'est-il pas toujours celui que l'on pourrait imaginer, si l'on ne prend pour référence que ce qui se pratique ailleurs ! Les catégories génériques ne sont pas tant balayées, dans ce cas, que mélangées. Le but de ce passage à l'écriture (non traditionnelle) est de recréer une unité ébranlée, de restaurer sur des bases nouvelles un patrimoine écorné.

En prenant modèle et en s'imprégnant des techniques des maîtres de la littérature orale tahitienne comme des maîtres européens de la littérature écrite, nous finirons bien par arriver à inventer une parole libre et belle, orale ou écrite, cinématographique ou théâtrale²².

affirme Simone Grand.

Flora Devatine, par exemple, mêle les genres ancestraux et une expression tout à fait personnelle. Oratrice elle-même et spécialiste de l'*'orero* (les joutes verbales traditionnelles), elle exploite des catégories canoniques pour les adapter à l'expression écrite. Dans un poème appelé « Fa'atara d'exhortation », elle invite les jeunes Polynésiens à s'intéresser activement à leur culture et à écrire²³ – tradition et modernité. Ce poème marie le genre du *rauti tama'i* (discours traditionnel d'exhortation à la guerre, comme la *contio* antique)²⁴ et celui du *faatani*, poème traditionnel de célébration d'une personne ou d'un lieu qui relève de l'épique. Invitant les jeunes à se mobiliser, situation concrète et militante s'il en est, elle utilise un ton plus âpre, plus sérieux, plus impérieux, celui de l'admonestation ou de l'exhortation (le *fa'atara*).

Cette façon d'envisager les formes traditionnelles invite à réexaminer dans cette perspective des poésies qui pouvaient paraître un peu mièvres, voire relever du simple mythe exotico-languissant, lorsque leur auteur faisait l'éloge [293] de son île ou de sa vallée. Le genre est difficilement dissociable de la langue d'écriture, mais il sert aussi de canevas dans les créations de circonstance ou les improvisations. Flora Devatine affirme ainsi :

Pour chanter ma terre natale, j'écris en tahitien et j'utilise des formes poétiques anciennes spécifiques à notre culture orale : le « *fa'atara* », le « *paripari fenua* »... ce dernier étant pour moi la plus noble des formes, chargée d'enseignement de l'histoire des gens et de la

²¹ Tahiti, Te Iti, 2002.

²² *Littérama 'ohi*, n° 1, p. 160.

²³ Le premier concours de '*orero* moderne date de 1998. <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile> « Une page sur le '*orero* » par Vaihere Cadousteau.

²⁴ Mahirava Toromona, http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/devatine_inedits.html.

signification des lieux. C'est pourquoi ils apparaissent hermétiques à beaucoup d'auditeurs...²⁵

Le *paripari fenua* est l'identification d'une terre, d'une montagne²⁶ : il tend à décrire un lieu aussi précisément que possible, ce faisant il appartient aussi au genre didactique. Pratiquant tous ces moyens rhétoriques, le « *haere po* » était le porte-parole de son chef, la mémoire de son clan, le héraut de sa dignité. On se souvient des angoisses du *haere po* des *Immémoriaux* de Segalen, qui se rendait compte qu'à l'arrivée des Étrangers, il avait oublié la suite de la généalogie dont il était le dépositaire sacré. Celui qui maîtrisait la parole assumait ainsi une place essentielle dans la communauté : l'écrivain prend le relais de cette parole et joue un rôle collectif de défense de la culture. Le contenu du récit a eu beau changer, la mise en scène de l'écrivain n'est pas éloignée de celle du récitant ou du conteur. En outre l'éloge du pays, qui était aussi une affirmation de puissance politique, prend sens dans la maîtrise renouvelée des espaces insulaires.

Avec *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale* (1998), Flora Devatine décrit les doutes et les affres de l'écrivain qui doit conquérir à ses propres yeux le droit d'écrire, et réussir à trouver son mode d'expression. Ce livre ne relève d'aucun genre connu : ni roman ni récit (sauf celui de ses difficultés à sauter le pas de l'écriture) ni journal (il est écrit en vers libres) ni poème (il reste très prosaïque dans son objet et ne travaille la forme que pour la justesse du ton et la sincérité de la parole), il n'est pas une lettre ouverte, ni un manifeste pour l'« oraliture²⁷ » polynésienne... mais il est aussi tout cela à la fois. Poésie métadiscursive, les *Tergiversations* ressassent le mot « écrire » et l'interrogent sous toutes ses formes. [294]

Voici donc venu le temps, le temps de l'écriture !

Peu importe comment elle s'écrit !

Seules importent les lettres qui courent
plus ou moins, adroitement, sur la feuille,
Y laissant comme des empreintes
De pattes d'oiseaux, de pinces de crabes,
Se dandinant et sautillant sur le sable de la plage !

Voici donc venu le temps de l'engagement,
De l'expression libérée de toute contrainte !
Peu importe de quelle façon celle-ci sera perçue !

Seul importe le sentiment profond
De ce que l'on a à dire,
Comme d'une chose à accomplir ! [...]

**Que voudrais-je,
Que voudrais-je écrire ?**

²⁵ http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/devatine_entretien.html, entretien avec Flora Devatine par Mahirava Toromona.

²⁶ Le *pari* est une falaise ou un amer ; le mot signifie également « moucharder », « rapporter des faits ».

²⁷ Littérature écrite mais inspirée des formes orales.

Je voudrais écrire²⁸

de beaux poèmes (à la mer, à la terre, poèmes du quotidien... mais pas de poèmes d'amour – « cela fait midinette » –, de grands romans, des chroniques... L'originalité tient donc au sujet traité (le désir d'écrire, sans objet) et à son genre inattendu (le poème d'exhortation à soi-même, souligné par le ton exclamatif et solennel). Reflet du passage d'une tradition générique orale aux mots écrits, cette interrogation sur le sujet et le genre à cultiver résulte du vertige de la page blanche, au plan individuel (celui de l'écrivain) et collectif (celui d'une écriture qui s'éprouve comme en pleins travaux de fondation). Le passage à l'écriture représente aussi à soi seul une prise de pouvoir en contexte postcolonial²⁹.

Vai. La rivière au ciel sans nuages, le premier livre de Michou Chaze, un petit volume de 80 pages paru en 1990 est quant à lui à mi-chemin entre recueil de nouvelles, voire de poèmes en prose, et roman fragmenté : l'avertissement de l'éditeur signale que *Vai* « n'est pas un livre de nouvelles, mais il n'a pas non plus la continuité formelle du roman. Car à celui qui la sollicite, la mémoire ne peut jamais [295] restituer le passé que sous une forme fragmentaire³⁰. » Chaque nouvelle en effet reprend un cadre similaire, celui de la Polynésie moderne qui cherche sa voie entre un ancrage traditionnel, ses légendes, ses dieux, et l'évidence pragmatique de la modernité. Le livre commence ainsi :

Que cherches-tu petite fille, que cherches-tu ? Dans le livre ouvert, tu cherches ta généalogie, tu cherches tes ancêtres. Que cherches-tu petite fille ?

Dans le livre des anciens, tu cherches les légendes que tu as écoutées sur la plage, près du feu où grillaient les hava'e³¹. Dans le livre des anciens, tu cherches les histoires vraies qu'on ne t'a pas racontées, celles des grands guerriers, celles des grands voyageurs, celles des grandes histoires d'amour de ton peuple et de tes dieux.

Dans le livre des anciens, tu cherches les saisons [...]. Tu cherches la poésie de chaque instant dans les noms de l'heure qui passe³².

Les légendes font aussi partie de cet arrière-plan culturel qu'il faut sauver, de même que les chants cosmologiques ou les chants destinés à fixer dans la mémoire collective le savoir astronomique, en relation avec le cycle des plantes et de la pêche, textes qui relèvent aussi de la poésie didactique.

Et ironiquement ensuite :

Cherches-tu dans l'écriture la mémoire des « immémoriaux » ?

²⁸ Flora Devatine, *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale. Te Pahu a Hono'ura*, Papeete, Au Vent des îles, 1998, p. 122-123.

²⁹ Comme le montrent Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, dans *The Empire writes back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, Routledge, 1989.

³⁰ Préface à Michou Chaze, *Vai. La rivière au ciel sans nuages*, Cobalt / Tupuna, 1990, p. 4.

³¹ Hava'e : fruits de mer. Le mot, intégré à la phrase française par l'absence d'italiques, est cependant expliqué dans un lexique en fin de volume.

³² Incipit de la première nouvelle de Michou Chaze : « Généalogie », *Vai*, p. 11 puis 13.

Ainsi, penser que les littératures émergentes n'ont de cesse de se débarrasser des formes métropolitaines, c'est considérer encore que ces pays ne connaissent aucune espèce de tradition littéraire, fût-elle orale. Dans le cas des littératures du Pacifique, on peut imaginer une superposition des modèles génériques qui a fait oublier à la critique métropolitaine les schémas premiers.

Au contraire, Louise Peltzer, dans *Lettre à Poutaveri*, inverse sous forme romanesque le point de vue habituel : elle reproduit la voix d'une petite fille voyant débarquer Bougainville. Là se produit un curieux phénomène : il semble que l'originalité du sujet parlant (attitude postcoloniale par excellence) s'accompagne d'une forme finalement plus empruntée à la littérature française. Sous la plume d'une Polynésienne, une héroïne tahitienne, enfin, voit les Français comme des étrangers ; une Tahitienne écrit l'histoire de l'arrivée des Occidentaux de son propre point de vue. Mais n'est-elle pas, ce faisant, plus proche du vieux Tahitien de Diderot ou des *Immémoriaux* de Segalen, par cette inversion radicale ? [296]

En effet le roman, dans le sens de fiction non légendaire, ne semble pas avoir d'antécédent direct dans la tradition ma'ohi³³. Les formes modernes sont moins représentées, finalement, comme le remarquent les écrivains réunis autour de *Littérama'ohi* le situent dans une dernière étape créatrice, celle qui hybride, somme toute, des origines très différentes. On voit ici et là reconnaître le roman de Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés* (1991), comme le « premier roman polynésien » ; c'est-à-dire qu'il suit les canons du roman dans la forme la plus consensuelle : en effet les personnages ne sont pas présentés comme réels (même s'ils ne sont pas nécessairement complètement fictifs, voire appartiennent au domaine de l'autofiction), l'intrigue est située dans l'espace et le temps de la modernité polynésienne mais elle n'est pas non plus de type historique. Pour autant que l'on puisse en juger, le genre n'est pas issu de schémas poétiques traditionnels. *L'Île des rêves écrasés* rappelle les essais nucléaires français dans les archipels et l'indignation des Polynésiens devant ce déni de leurs choix et le manque total de respect pour leur pays, eux qui sont si attachés au *fenua*. D'autres romans aujourd'hui, ou des recueils de nouvelles, mettent en scène la population écartelée entre une culture un peu occultée par le « protectorat » français puis passée au second plan derrière les tentations de la modernité et le désir d'en retrouver la fierté originelle. C'est exactement le même propos que celui d'Alan Duff, qui dans *L'Âme des guerriers* (*Once Were Warriors*, 1990) et *Les Âmes brisées* (*What Becomes of the Broken Hearted*, 1996), montre les difficultés à vivre des Maoris

³³ Voir Kareva Mateata-Allain, « Ma'ohi Women Writers of Colonial French Polynesia : Passive Resistance toward a Post-colonial Literature », University of New Mexico, Albuquerque NM, 2003, <http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v7i2/mateat.htm#nineteen>. Elle cite en particulier Robert Nicole, *The Word, the Pen, and the Pistol: Literature and Power in Tahiti*, New York, SUNY, 2000.

de Nouvelle-Zélande, entre l'alcoolisme, la violence, les défis absurdes et l'oubli des valeurs. De même Sia Figiel écrit l'histoire contemporaine de femmes partagées entre Samoa et Nouvelle-Zélande³⁴, entre légendes et triste réalité, entre vie insulaire au village et adaptation laborieuse aux grandes villes, autarcie et contact avec les Autres, comme le fait aussi Albert Wendt par exemple.

C'est là que la littérature polynésienne moderne se distingue de la littérature écrite sur Tahiti. Le réel n'a plus la cohérence flatteuse qu'on pouvait en donner de l'extérieur. Certes bien des textes aussi avaient traité du désenchantement des îles... mais ils n'étaient pas dus aux Polynésiens eux-mêmes. Un moment ceux-ci se sont trouvés en exil dans leur propre culture³⁵.

[297]

Cependant on leur a parfois reproché ces discordances : il n'aurait pas fallu, si on suit le commentaire de certains critiques, que Wendt situât le tiers du *Baiser de la mangue* non plus à Samoa dans un petit village traditionnel au tournant du siècle, pour le confort du lecteur, mais dans une Nouvelle-Zélande gangrénée par la violence et l'argent : il a relativement moins de succès lorsqu'il choisit, de même, de déplacer l'espace de son roman en Israël ou au Japon dans *Ola* (1991). Le lecteur accepte encore, une fois la première réaction passée, de déconstruire le mythe, d'entrer dans le « thriller allégorique » que Wendt dit avoir tenté de créer ; mais il résiste mal à l'ex-centrement : autrement dit, peu importe peut-être le genre, pourvu que le sujet et le cadre restent ceux qu'un vieux reste de recherche des lointains privilégie – fût-ce pour en moduler la tonalité.

Si l'on en croit Ashcroft, Griffiths et Tiffin, dans *The Empire writes back*, le roman postcolonial suivrait quatre directions essentielles : la voie allégorique, l'ironie, le réalisme magique, et la discontinuité narrative. Mais ces catégories ne sont-elles pas plutôt celles du post-modernisme ? Les récits de rêves, ou la symbolisation, le décalage de l'écriture oblique (de celui qui conduit, comme le dit Jean-Marc Moura³⁶, à une « soumission transgressive aux genres anciens », pour les remettre plus ou moins violemment en question), la fragmentation du récit, son éparpillement chronologique, la dispersion de ses points de vue sont en effet des constantes, même dans la littérature polynésienne. Mais elle travaille sur d'autres plans : elle ne se pose pas tant comme subversion expresse des canons métropolitains, que comme une hybridation des tendances modernes « mondialisées » avec des genres traditionnels locaux.

³⁴ Dans *The Girl in the Moon Circle*, 1996 (*La Petite fille dans le cercle de la lune*, Actes Sud, 1999) ; *Were we once belonged*, 1996 (*L'Île sous la lune*, Actes Sud, 2001) ; *They do not grieve*, 1999 (*Le Tatouage inachevé*, Actes Sud, 2004). Traduction française Céline Schwaller.

³⁵ Odile Gannier, « Tahiti, de l'exotisme à l'exil », article dans *Mots Pluriels*, n° spécial *L'Exil*, 17 avril 2001, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels>.

³⁶ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 67.

En ce sens, certes, les genres sont balayés par les littératures émergentes. Encore faut-il qu'on n'exige pas d'elles cette remise en cause et, en même temps, le monopole des sujets postcoloniaux. Il est difficile d'exiger des littératures émergentes qu'elles satisfassent notre désir de romans à thèse, après que nous nous sommes complu dans le mythe paradisiaque ou la fascination désenchantée pour l'ailleurs.

En fait, il est assez vain de rechercher la validité de catégories génériques occidentales qui auraient été « indigénisées ». Les typologies idéologiques ou génériques sont en effet sapées à la base par des écrivains préalablement instruits des théories postcoloniales ! Ces auteurs revendiquent surtout la liberté de leurs modèles, mieux encore, ils préfèrent les concocter à la mode polynésienne. Comme le mot de « négritude », le nom de Polynésie, d'abord imposé de l'extérieur, est maintenant repris comme une fierté et un projet de construction culturelle : la « polynésianité³⁷ ». De sorte que les genres doivent [298] être considérés à la fois comme des outils critiques et des phénomènes culturels, des modèles eux-mêmes plastiques.

Et j'écris
Parce qu'il y a, là, un domaine vierge
A sentir sous la plante et entre les orteils,
Jusqu'au plus profond de l'être³⁸ !

³⁷ Flora Devatine définit le terme dans *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale*, *op. cit.*, p. 223.

³⁸ Flora Devatine, *ibid.*, p. 134.