

Viatica

CRLV

Pour citer cet article :

Joscelin BOLLUT, «Gauguin, Segalen», *Viatica* [En ligne], n°6, mis à jour le : 08/12/2020,
URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=167>.

Les articles de la revue *Viatica* sont protégés par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

Licence CC BY : attribution.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Viatica*.

Gauguin, Segalen

Révéler Tahiti

Gauguin and Segalen: Revealing Tahiti

Joscelin BOLLUT

Université Toulouse – Jean Jaurès

Résumé : Artisans d'une recomposition symbolique, Paul Gauguin et Victor Segalen ont pris à cœur de révéler Tahiti à travers leurs ouvrages respectifs : *Noa-Noa* pour le premier et *Les Immémoriaux* pour le second. L'article cherche à déterminer la place singulière que les deux œuvres occupent au sein du patrimoine culturel polynésien en étudiant notamment les points communs qui unissent les deux artistes. On remarque ainsi que le langage oral polynésien comme révélateur culturel et le « vide » historique de l'archipel provoquent la réflexion de ces auteurs.

Abstract: Paul Gauguin and Victor Segalen, craftsmen of a symbolic recomposition, chose wholeheartedly to reveal Tahiti through their respective works: *Noa-Noa* (Gauguin) and *Les Immémoriaux* (Segalen). This article seeks to determine the singular place that the two works occupy within Polynesian cultural heritage by studying the common traits that unite the two artists. It seems rather clear that the Polynesian oral language as a cultural revelation and the historical "void" of the archipelago provoke the reflection of these authors.

Mots-clés : Tahiti, Paul Gauguin, *Noa-Noa*, Victor Segalen, *Les Immémoriaux*

Keywords: Tahiti, Paul Gauguin, *Noa-Noa*, Victor Segalen, *Les Immémoriaux*

L'île de Tahiti, transformée de manière irréversible lors de sa découverte puis de sa colonisation par les différents explorateurs européens à la fin du XVIII^e siècle, aura cependant trouvé chez Paul Gauguin et Victor Segalen deux ambassadeurs considérables, artisans de sa recomposition symbolique ; le peintre « sauvage » et le romancier du Divers, chacun de leur côté et à des étapes diamétralement opposées de leurs vies, ont pris à cœur de dépeindre l'âme maorie pour retrouver la trace de ses origines. Les deux artistes ont ceci en commun d'avoir continûment mêlé leurs vies et leurs œuvres, il est donc difficile de séparer le peintre, l'écrivain ou le journaliste chez Gauguin, et peut-être plus encore l'ethnographe, le médecin ou le poète chez Segalen. Deux œuvres cependant, de nature essentiellement littéraire, paraissent entretenir un dialogue qu'il nous appartient ici de mettre au jour : le premier texte est *Noa Noa*, un récit autobiographique du séjour de Gauguin à Tahiti, promis à un destin éditorial particulièrement chaotique¹. Le second texte, *Les Immémoriaux*, est un roman de Victor Segalen décrivant, du point de vue des indigènes tahitiens, l'effondrement des cultures maories au contact des nouveaux arrivants européens.

Il s'agit de déterminer la place singulière que ces œuvres prétendent occuper au sein du patrimoine culturel polynésien, le peintre empruntant les yeux de l'indigène, le médecin de la

¹ Nous exploiterons ici le texte du manuscrit original de Gauguin, composé originellement autour d'un ensemble de dessins et de collages : Paul Gauguin, *Noa Noa*, [1993-1994], Paris, Éditions Bartillat, « Omnia », 2011. Nous écartons ainsi la première version publiée par Charles Morice, largement remaniée, et considérablement alourdie.

Marine breton observant à rebours le premier débarquement de ses frères civilisés au travers des yeux des habitants historiques de l'île. Face aux vestiges d'une culture hautement étrangère à celle de leur patrie d'origine, les deux auteurs ont cherché à rendre sensible leur vision de l'âme maorie, non en s'y confrontant, mais en s'y positionnant en immersion, sans toutefois se prévaloir d'une fusion illusoire d'identités contradictoires.

Coïncidence des circonstances et des projets

Les trajectoires des deux artistes, qui ne se sont jamais véritablement croisés, s'imbriquent cependant de manière troublante et renforcent l'impression qu'il existe entre eux deux un passage de relais symbolique. Gauguin arrive à Tahiti en 1891, et commence la rédaction du premier manuscrit de *Noa Noa* en 1893. Il retourne en métropole durant l'année 1894 mais repart très vite pour les îles Marquises, où il meurt en mai 1903. En janvier 1903 justement, Segalen débarque à Tahiti en qualité de jeune médecin de marine, et découvre quelques mois plus tard les nombreuses œuvres laissées par le peintre. Il publie finalement *Les Immémoriaux* en 1907. Dans la bibliographie accompagnant ce premier roman, le jeune auteur fait figurer, parmi les écrits d'explorateurs comme Cook et Bougainville ou d'ethnologues réputés tels que William Ellis, le texte de Gauguin : *Noa Noa*.

Le parallèle effectué ici entre les circonstances de leurs projets romanesques respectifs pourrait sembler arbitraire, s'il ne dépassait pas amplement le simple relevé des respectueuses références à Gauguin réalisées par Segalen. Ces références sont multiples par ailleurs, à commencer par ce qui constitue autant une forme de suite aux *Immémoriaux* qu'un hommage à l'artiste disparu, *Le-Maître-du-jouir* (1907-1916), et bien évidemment par l'*Hommage à Gauguin* publié en 1918.

En effet, les deux auteurs partent d'un même constat désespéré face au délabrement culturel et sociétal qu'ils observent en débarquant à Tahiti, chacun à une étape différente de ce processus. C'est ce constat qui les bouleversera, au point d'appliquer leur art dans des œuvres dont la forme est pour eux inédite, et où est formulé le malaise ressenti. Ainsi Gauguin assiste lors de son arrivée à l'enterrement de Pomaré V, le dernier roi de Tahiti. Il prend immédiatement conscience de la tragédie silencieuse que représente cet événement :

Enterrement de Pomaré – 6 heures départ du palais. La troupe, les autorités, des habits noirs, des casques blancs. [...] - Discours de Lacascade, cliché connu traduit après par l'interprète. Discours du Pasteur protestant, puis réponse de Tati frère de la reine.

Ce fut tout. Des carrioles où s'entassaient les fonctionnaires comme au retour de courses. [...]

Ce fut tout. Tout rentra dans l'ordre habituel. Il y avait un roi de moins et avec lui disparaissaient les derniers vestiges d'habitudes... maories. C'était bien fini : rien que des Civilisés².

Le caractère tragique de cet événement est particulièrement accentué par l'aspect paradoxalement anodin de la cérémonie pour les acteurs en présence, qui plus est lorsque ceux-ci sont majoritairement les dignitaires officiels issus du monde occidental.

En découvrant l'île douze ans plus tard, Segalen constate à son tour l'effondrement de la société maorie – les dégâts causés par le cyclone qui venait de s'abattre sur l'archipel, considérables, accentuant sans nul doute son sentiment. Le 23 janvier 1903, jour de son arrivée, il fait à ses parents un portrait de Tahiti où l'on sent déjà émerger la prise de conscience qui sera

² Paul Gauguin, *Noa Noa*, *op. cit.*, p. 37-39.

le germe de son futur roman : « la nature est restée sans doute intacte, mais la civilisation aura été, pour cette belle race maorie, infiniment néfaste³ ».

En définitive les deux artistes, en tant que témoins tardifs de l'effet destructeur de la civilisation européenne sur les peuples indigènes, vont *a contrario* rechercher les vestiges d'un âge d'or des peuples de l'île en affirmant continuellement la supériorité morale du mode de vie ancien. Dans son texte comme dans sa vie, Gauguin fuira à tout prix l'individu corrompu par la civilisation, « cette boue⁴ », ce « sale nuage de fumée » pesant « sur [le] ciel si beau⁵ » de Tahiti. Sa démarche, telle qu'il la décrit dans *Noa Noa*, est celle d'un homme plongé dans une quête des origines de l'Humanité, à la recherche de sa sauvagerie primordiale. Sa pratique artistique singulière lui impose la nécessité de ce voyage qui est, comme toute quête, à la fois spatial et spirituel. Comme il l'explique lors d'un entretien préalable :

Vous partez à Tahiti ? dis-je à M. Paul Gauguin. Pour peindre ?

– Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l'art simple, très simple : pour cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitif, les seuls bons, les seuls vrais⁶.

Dès lors, son contact prolongé avec les profondeurs de l'île et ses efforts pour se rapprocher du mode de vie authentique des autochtones semblent lui apporter le changement désiré. Vivre pratiquement nu, faire l'apprentissage de la langue maorie créent en lui une évolution sensible. Il écrit : « La civilisation s'en va petit à petit de moi et je commence à penser simplement, n'avoir que peu de haine pour mon prochain et je fonctionne animale, librement⁷ ». Sa conception du retour vers une enfance de l'Humanité s'accompagne d'un rajeunissement symbolique personnel. Ainsi lorsqu'il évoque son retour en Métropole : « Je partis avec deux années de plus – rajeuni de vingt ans, plus barbare aussi et cependant plus instruit⁸ ».

Avant même d'ériger Gauguin en personnage de demi-dieu sauvage dans *Le-Maitre-du-Jouir*, Segalen oppose lui aussi clairement dans *Les Immémoriaux* la civilisation corruptrice apportée par les missionnaires et la pureté de la vie bienheureuse menée par les indigènes tahitiens. De la même manière que Gauguin désirait s'écarter du monde civilisé pour adopter un mode de vie sauvage, Segalen prend le parti de placer son lecteur du point de vue de l'indigène, en prenant à rebours le réflexe ethnocentrique des lecteurs auxquels se destine son roman. L'identification au personnage de Térîi est particulièrement poussée, et s'appuie sur divers processus visant à peindre les missionnaires comme des étrangers pour les lecteurs pourtant prioritairement européens.

³ Cité par Henry Bouillier dans son Introduction au cycle polynésien, dans Victor Segalen, *Œuvres complètes*, 2 vol., Paris, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p. 101.

⁴ Paul Gauguin, *Noa Noa*, *op. cit.*, p. 72.

⁵ *Id.*, p. 71.

⁶ « Paul Gauguin devant ses tableaux », Interview de Paul Gauguin par Jules Huret, publiée dans *L'Écho de Paris*, le 23 février 1891.

⁷ Paul Gauguin, *Noa Noa*, *op. cit.*, p. 54.

⁸*Id.*, p. 91.

Il s'agit d'abord d'employer une méthode bien connue, largement employée par les auteurs des Lumières notamment, consistant en une distanciation critique. Ainsi le *Supplément au Voyage de Bougainville* de Diderot offrait déjà une large place à la parole d'un vieillard tahitien, visant à relativiser le caractère universel des valeurs morales et des lois religieuses apportées par le colon telles que le mariage, la fidélité ou même le concept de propriété et de vol. Dans un contexte différent, les *Lettres persanes* de Montesquieu participaient à la même démarche de distanciation visant à mener le lecteur à une posture réflexive, par un jeu d'échange des points de vue.

Par ailleurs, le besoin de mesurer le temps comme une donnée linéaire n'étant originellement pas venu aux Maoris, du moins dans la représentation qu'en fait Segalen, le cadre temporel du roman n'est donné que très tard dans le texte, bien qu'il puisse être assez vite déduit par un lecteur attentif et averti. Lorsque le personnage de Terii adopte finalement les mœurs protestantes, il apprend que nous sommes en l'an 1819, le roman semblant par déduction débiter aux alentours de 1800. Dans l'intervalle, le lecteur est déconnecté d'un cadre historique précisément défini.

Enfin, les mots nouveaux introduits par les langues européennes nous sont livrés tels qu'ils ont pu être perçus par l'oreille des indigènes, et sont donc à retraduire en sens inverse en fonction du contexte : nous avons ainsi « Piritania » pour Britain – la Grande-Bretagne –, « Farani » pour désigner les Français, « Iésu Kirito » pour Jésus-Christ ou encore « Abérahama » pour Abraham. L'ensemble de ces éléments accentue le sentiment du lecteur d'accompagner Terii dans sa découverte progressive des cultures apportées par les Européens.

Le langage, un révélateur culturel

De fait, l'intrigue du roman repose en premier lieu sur la problématique du langage, en soulignant l'importance de l'oral pour les cultures et les religions polynésiennes, face à la civilisation européenne de l'écrit. Dans un premier temps, les chants religieux et les prières des missionnaires protestants sont source de mépris pour les habitants de Tahiti, qui les jugent mornes et dépourvus de passion. De son côté, le vieux prêtre Paofaï affirme qu'il est inutile et même contre-nature de prier le nouveau Dieu chrétien. Il souligne l'absurdité d'un tel acte puisque celui-ci ne parle pas la même langue et se trouve donc dans l'incapacité d'entendre leurs suppliques. De manière générale, l'évocation des colons associe régulièrement leur présence néfaste à leur langue, en l'occurrence l'anglais, les indigènes parlant de « la malfaisance des hommes au nouveau langage⁹ », et leurs dieux accablent Terii de mélancolie. L'alphabet, ces « petits signes tatoués sur des feuilles blanches¹⁰ », est jugé nocif, puisque la lecture semble distraire les étrangers de la pratique ouverte du plaisir sexuel, et se trouve même considérée comme hostile envers le peuple indigène : « Non ! Les signes Piritané ou n'importe quels autres ne sont pas bons pour nous ! Ni aucun de tous vos nouveaux parlers ! » ; de même, les livres sont « bon[s] seulement à raconter ce que l'on sait déjà », et les « signes illusoires¹¹ » qu'ils renferment ne sauraient être le véhicule d'une histoire. En ce sens, les Maoris sont montrés

⁹ *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 144.

¹⁰ *Id.*, p. 114.

¹¹ *Id.*, p. 212.

supérieurs par leur mémoire et par leur capacité à enrichir un récit en improvisant autour de lui, de même qu'ils tiennent en haute estime leur propre virilité et appétit sensuel.

Le personnage principal du roman, Térii, est précisément un récitant, dont le rôle est d'entretenir la connaissance des mythes, de l'histoire et des arbres généalogiques de son peuple. Son activité repose donc sur la répétition et la mémoire, et lui comme ses congénères n'emploient pour cela aucun support écrit. On comprend facilement le caractère sacré que revêt la personne du récitant, dépositaire des « histoires premières et [des] gestes qui ne doivent pas mourir » et des « beaux parlers originels¹² ».

Gauguin précède Segalen à Tahiti mais son récit demeure ancré dans l'actualité historique de Tahiti, et non dans une reconstitution méthodique du passé. La belle tradition orale maorie n'y est donc représentée que par quelques récits épars et paroles énigmatiques, dont la traduction n'apporte que peu d'aide au déchiffrement de leur sens dans le contexte. Ceci souligne ainsi l'étrangeté culturelle du milieu observé, comme lors de l'enterrement de Pomaré, déjà évoqué : « Ainsi en l'état elles reprenaient le chemin de Papeete [...] répandant autour d'elles ce mélange d'odeur animale et de parfums de santal, de tiare : *Teine merahi Noa Noa* maintenant très odorant, disaient-elles¹³ ». De ces paroles sera tiré le titre de l'œuvre, qui endosse en quelque sorte le statut contraire d'un titre programmatique.

À l'intérieur du roman de Segalen aussi bien que dans le récit de Gauguin, et comme l'Histoire nous force effectivement à le constater, la mise en relation des cultures maories et européennes se fait toujours au désavantage de la première, dans la mesure où les indigènes absorbent avec facilité les nouvelles croyances et les nouvelles lois sans disposer d'un moyen de conserver le souvenir des anciennes lorsqu'elles ont été supplantées et oubliées.

Le vide historique : un obstacle majeur à la compréhension de l'archipel polynésien

C'est cette particularité historique propre à Tahiti qui donne aux projets des deux auteurs leur caractère essentiel. Le mode de vie simple des indigènes et la nature fondamentalement orale de leur mémoire culturelle nous privent des vestiges archéologiques qui nous permettraient de disposer d'une Histoire un tant soit peu complète de l'île depuis ses premiers peuplements humains. Le vide représenté par cette zone aveugle de l'histoire des diversités humaines a donné à Segalen la possibilité de s'emparer d'un terrain exceptionnel d'exploration littéraire et de récréation mythique.

D'une autre manière, les populations antillaises ont connu leur génocide culturel, en se trouvant mélangées, brassées et déportées dans la cale du bateau négrier. Édouard Glissant désigne le point fondateur de l'histoire collective qui en résulte sous le terme de Digenèse, c'est-à-dire une Genèse muette ne permettant pas de remonter à une source unique légitimant la communauté. De leur côté, les Tahitiens, privés de la conservation de leur histoire et de leurs mythes fondateurs, pourraient être tentés de voir dans le roman *Les Immémoriaux* une tentative de renouer avec ceux-ci en reconstituant le portrait culturel d'une société d'après ses fantômes persistants.

¹² *Id.*, p. 107.

¹³ Paul Gauguin, *Noa Noa*, *op. cit.*, p. 38.

Segalen travaille à partir d'une documentation aussi fournie que ce que le lui permet l'historiographie de son époque, et ses sources nous sont clairement données dans sa bibliographie et ses notes. Il affirme dans une lettre de 1904 : « J'ai lu ou je lirai tout ce qui peut se lire pour reconstituer l'ancien Tahiti¹⁴ ». Mais sa démarche romanesque suppose tout de même évidemment d'aller plus loin que ce que peut lui fournir le regard des explorateurs tels que Cook ou Bougainville, ou même que celui des ethnologues survenus ultérieurement. Dans le roman, Terii ou Paofai s'engagent, au moins dans un premier temps, dans une quête de collection et de conservation des récits originels. Dès lors que ceux-ci sont reconstitués par la prose poétique de Segalen, le texte peut apparaître comme une manière de combler par la fiction le vide laissé par la disparition de la grande mythologie maorie, en assemblant ses vestiges pour constituer un ensemble cohérent que les personnages nous laissent entrevoir¹⁵.

Le philosophe Gilles Deleuze trouve dans l'acte de création littéraire la possibilité de convoquer des « peuples mineurs », qui trouvent dans l'œuvre ainsi produite un remède au silence qui les oppresse. Dans un texte d'ailleurs placé en exergue de *Sartorius* de Glissant, il va jusqu'à affirmer « l'énonciation collective d'un peuple mineur » comme la définition formelle ultime de la littérature :

La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collectives d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements. [...] Kafka pour l'Europe centrale, Melville pour l'Amérique présentent la littérature comme l'énonciation collective d'un peuple mineur, ou de tous les peuples mineurs, qui ne trouvent leur expression que par et dans l'écrivain. [...] But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie¹⁶.

Pour Deleuze, « la littérature est délire » en ce sens qu'elle est fiction dérivée du réel, et ce délire est susceptible d'être positif lorsqu'il laisse émerger des images disparues qui réparent le manque imposé à une population par une domination extérieure. La mémoire collective, initialement lésée, s'en trouve ainsi restaurée. Cette approche clinique, que n'aurait sans doute pas reniée Segalen, met en évidence le caractère proprement « délirant » des deux œuvres que nous mettons ici en relation, et qui cherchent chacune à ériger des univers et des personnages mythiques. L'étude du travail préparatoire à la composition de *Noa Noa* révèle la part importante de fantasme dans l'exposition par Gauguin de son expérience tahitienne¹⁷, malgré la nature ouvertement autobiographique du récit. L'enchaînement narratif présente l'installation du peintre sur l'île comme celle d'un explorateur socialement surdoué dans son appréhension de la population autochtone, ce qui participe sans doute à l'imagerie romantique développée autour de Gauguin à l'occasion de ses représentations ultérieures dans la littérature¹⁸ mais aussi au

¹⁴ *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 101.

¹⁵ Dans un tout autre registre, l'écrivain britannique J.R.R. Tolkien s'applique à dédier son œuvre magistrale à sa patrie, l'Angleterre, qui de son point de vue ne possédait pas de récit mythologique d'ampleur comparable à ceux des cultures scandinaves ou grecques. Bien que leur constat de départ diffère énormément, tous deux participent à l'élaboration d'une pseudo-histoire des mythes qui, tout en s'inscrivant bien sûr dans la fiction, cherche constamment à relier ses fils à ceux de l'Histoire connue.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 14-15.

¹⁷ Voir notamment Vaiana Giraud, *Paul Gauguin écrivain : rôle et place de l'écrit dans son œuvre*, sous la direction de Colette Camelin, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2012.

¹⁸ Par exemple chez Mario Vargas Llosa avec *El paraíso en la otra esquina* (2003).

cinéma¹⁹. L'avatar romanesque de Paul Gauguin devient donc progressivement un double mythifié, et bien sûr plus encore en dehors de son œuvre personnelle, le point culminant de cette représentation étant très probablement le texte de Segalen, *Le-Maître-du-jour*.

Par ailleurs le premier roman de Segalen, mais aussi plus curieusement celui de Gauguin, évoquent à eux deux quelques-unes des étapes des récits mythologiques les plus classiques, telles que le Déluge dans sa version maorie moralement inversée²⁰, mais aussi le culte du Soleil, la formation des constellations ou même l'idée du Crépuscule des Dieux. Cet épisode, qui évoque le mythe scandinave de Ragnarok ou des Gigantomachies grecques, est ici relié de manière plus pragmatique à la venue des missionnaires européens. Paofai ne cesse de mettre en garde contre la mort des anciens dieux provoquée par l'impiété des Maoris au contact de la foi chrétienne (répétant notamment de manière prophétique : « C'est le soir des dieux²¹ »). Cette critique du vieux prêtre envers son peuple devenu impie contamine jusqu'au titre du roman, *Les Immémoriaux*, qui n'est pas à comprendre comme l'évocation de temps immémoriaux, mais plutôt un déficit mémoriel, désignant comme le dit l'auteur dans son « Prière d'insérer » les indigènes « oubliés... de leurs coutumes, de leurs savoirs, de leurs dieux familiers, de toutes les forces qu'enfermait pour eux leur propre passé²² ».

La destruction des dieux maoris, les atua, a lieu dans le roman lorsque les indigènes brisent les idoles en transgressant les tabous anciens, c'est-à-dire en commettant des sacrilèges puis en constatant leur impunité, et par voie de conséquence l'impuissance éprouvée de leurs anciens dieux. Pour le vieux prêtre Paofai, les maoris ayant finalement tourné le dos à la religion de leurs ancêtres n'appartiennent plus au monde des hommes, et il l'affirme avec des accents de Jugement dernier :

Prends garde, Térîi. La chèvre ne renifle pas comme le cochon, et le bouc n'aboie pas comme le chien. Quand les bêtes à quatre pieds changent leurs voix, prends garde, c'est qu'elles vont mourir. [...] ²³

Quand les hommes changent leurs dieux, c'est qu'ils sont plus bêtes que les boucs, plus stupides que les thons sans odorat ! J'ai vu des oiseaux habillés d'écailles ! J'ai vu des poissons vêtus de plumes ! Je les vois : les voici, les voilà qui s'agitent : ceux-ci que vous appelez « disciples de Jésus ». Ha ! ni poules ! ni thons ! ni bêtes d'aucune sorte ! J'ai dit : Aroha-nui pour la terre Tahiti, à ma venue sur elle. Mais où sont les hommes qui la peuplent ? Ceux-ci... Ceux-là... Des hommes Maori ? Je ne les connais plus : ils ont changé de peau²⁴.

La forme du roman elle-même ne respecte pas nécessairement une délimitation traditionnelle en chapitres mais revient à l'occasion à une division en chants, passant d'une voix à l'autre en interpellant le lecteur à la manière d'un conteur, en employant à l'occasion le tutoiement à son égard, le présent d'énonciation ou même des interpellations orales comme « A

¹⁹ Notamment dans son interprétation par Anthony Quinn dans le film de Vincente Minnelli *La Vie passionnée de Vincent van Gogh* (titre original : *Lust for Life*), sorti en 1956.

²⁰ En effet, c'est ici celui qui a offensé le Dieu qui est sauvé, et le reste de la race humaine qui est exterminé, au contraire des récits mésopotamiens ou hébraïques.

²¹ « C'est le soir, c'est le soir des dieux ! Gardez-moi des périls nocturnes », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 113 ; « Sauvez-moi, sauvez-moi, c'est le soir des dieux ! » et « Oro est mort – Iohané ! – Jésus – Iéhova – C'est le soir, c'est le soir des dieux. », *Id.*, p. 223.

²² *Id.*, p. 104.

²³ *Id.*, p. 213.

²⁴ *Id.*, p. 229.

hoé ! ». L'ensemble renvoie évidemment à la tradition de mise en scène du récit épique comme retranscription d'un processus oral.

Cependant, dans le contexte tahitien, l'établissement d'un ensemble de mythes fondateurs cohérents entre eux, supposé permettre à tout un peuple de disposer de références communes et légitimantes, n'est pas sans contradiction, dans la mesure où elle reproduit un schéma européen, qui plus est très lié à la culture du livre – les cultures scandinaves, grecques, ou hébraïques ont eu leur *Kalevala*, leur *Théogonie*, ou leur *Bible*. La notion de Digenèse, convoquée précédemment et introduite par Glissant dans le contexte antillais, insiste non pas sur l'existence d'une culture commune primordiale qui serait perdue, mais plutôt sur la réalité d'un ensemble de cultures diffractées en leur point de rencontre d'origine et mises en relation au fil de leur histoire nouvelle, qui ne permet ni n'exige d'être retrouvée. Si la pensée archipélique de Glissant peut s'appliquer un tant soit peu aux peuples polynésiens dispersés dès leur découverte par les Européens, force est de constater qu'il n'a jamais pu exister pour ceux-ci un récit fondateur définitif auquel se référer²⁵.

Du reste, Segalen semble en avoir conscience et se moque finalement avec un grand sens de l'ironie de son propre projet, en particulier au travers du personnage d'Aüté, le jeune entomologiste européen souhaitant se mélanger aux indigènes. Il désire entendre les anciens récits mais se trouve décontenancé par Térii qui improvise pour lui une nouvelle Genèse maorie sans passion, que le récitant entrecoupe d'une chanson légère pour combler son amnésie. Aüté, pouvant sans doute faire figure de double ridiculisé de Segalen, semble parfois laisser transparaître la lucidité de l'auteur sur le caractère vain de son entreprise de reconstitution : « Il déplorait la montagne vide, les images de Tii en pièces. Et il répandit ses regrets : tout était mort du Tahiti des autrefois – qu'il n'avait jamais connu, à dire vrai, mais seulement rêvé, à travers les premiers récits²⁶... ». Le récit semble donner plutôt raison au vieux prêtre Paofai : les signes illusoires demeurent impuissants à fixer l'Histoire.

Au-delà du projet de combler par la fiction le vide laissé dans l'Histoire, nous pouvons inscrire *Les Immémoriaux*, comme *Noa Noa* avant lui, dans une geste artistique dont la source même se trouve être la pauvreté du matériau d'origine d'un point de vue documentaire. Là où l'historien est rendu impuissant par l'absence de vestiges, intervient le romancier, motivé au contraire par le défi brûlant proposé à sa capacité imaginative, tant il est vrai que, pour reprendre les mots de Baudelaire : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée²⁷ ». Gauguin déjà avait eu conscience du caractère évanescent et diffus de ce qu'il cherchait à capter en Tahiti ; au moment de nommer son œuvre, ce sera « *Noa Noa*, ce qui veut dire, en tahitien, *odorant* ; ce sera : Ce qu'exhale Tahiti²⁸ ». Un simple parfum, indiscernable, tout ce qu'il reste de l'âge d'or tant désiré.

Ces œuvres prennent finalement toute leur saveur dans la délicatesse avec laquelle elles appréhendent le matériau exotique. Il ne s'agit jamais, pour ces deux auteurs, d'envisager se camoufler si bien dans le milieu indigène qu'ils pourraient affirmer avoir saisi entre leurs mains,

²⁵ Ce qui n'implique aucunement par ailleurs que les récits bibliques ou mythologiques aient jamais acquis une nature définitive ; leurs innombrables versions ont pu cependant être successivement considérées comme telles.

²⁶ *Ibid.*, p. 239.

²⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, p. 339.

²⁸ Paul Gauguin, *Noa Noa*, *op. cit.*, p. 21.

du bout de leur plume ou de leur pinceau, l'objet de leur fascination. Il s'agit au contraire d'affirmer non seulement l'irréductible distance qui les sépare à jamais du sauvage, mais aussi, la sensation du divers se logeant partout, l'absolue distance qui les sépare, l'espace d'un rêve, de leurs pauvres frères civilisés. Le paradoxe surprend autant qu'il captive, mais au contraire d'une vision exclusivement ethnique de la diversité, et bien loin d'un regard considérant la différence et l'étrangeté comme révélateurs d'une étanchéité des individus, ces œuvres explorent les fondements des concepts à la base de l'idée récente de *Diversalité*²⁹ ; il s'agit de nous faire reconnaître, au fil d'un voyage littéraire commun, que l'Autre vit en nous.

²⁹Reprenant le développement par Segalen du concept esthétique du *Divers*, les auteurs de la créolité antillaise ont ainsi forgé l'idée de *Diversalité* : à opposer à l'Universalité, affirmant la supériorité morale et philosophique des civilisations occidentales, la *Diversalité* défend la biodiversité des cultures du monde, toutes libres d'exister également. Voir en particulier Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1989.