



**HAL**  
open science

## Les mots maoris dans *The Bone People* de Keri Hulme : exotisme et intimisme

Alice Braun

► **To cite this version:**

Alice Braun. Les mots maoris dans *The Bone People* de Keri Hulme : exotisme et intimisme. Revue LISA / LISA e-journal, 2015, 13 (1), 10.4000/lisa.8633 . hal-01640474

**HAL Id: hal-01640474**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01640474>**

Submitted on 8 Jul 2019

**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.



## Revue LISA/LISA e-journal

Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du  
Monde Anglophone – Literature, History of Ideas,  
Images and Societies of the English-speaking World

vol. XIII-n°1 | 2015  
Les mots étrangers

---

### Les mots maoris dans *The Bone People* de Keri Hulme : exotisme et intimisme

*Maori words in The Bone People by Keri Hulme: exoticism and intimacy*

Alice Braun

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lisa/8633>

DOI : 10.4000/lisa.8633

ISSN : 1762-6153

#### Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Ce document vous est offert par Université Paris Nanterre



#### Référence électronique

Alice Braun, « Les mots maoris dans *The Bone People* de Keri Hulme : exotisme et intimisme », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XIII-n°1 | 2015, mis en ligne le 18 février 2015, consulté le 08 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/8633> ; DOI : 10.4000/lisa.8633

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 juillet 2019.



Les contenus de la *Revue LISA / LISA e-journal* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Les mots maoris dans *The Bone People* de Keri Hulme : exotisme et intimisme

*Maori words in The Bone People by Keri Hulme: exoticism and intimacy*

Alice Braun

---

- <sup>1</sup> *the bone people*<sup>1</sup> est un roman écrit par Keri Hulme et publié en 1984 dans des conditions qui ont depuis fait l'objet d'une véritable mythification. En effet, après avoir essuyé plusieurs refus de la part d'éditeurs qui estimaient impossible de publier son manuscrit tel quel, K. Hulme a fini par obtenir l'assentiment d'une petite maison d'édition, du nom de *The Spiral Collective*, qui accepta de le prendre en charge sans y apporter de modifications. Dans la préface à son roman, K. Hulme explique ainsi : " *To me, it's a finished shape, so finished that I don't want to have anything to do with any alteration of it* "<sup>2</sup>. Le roman connut alors un succès aussi vif qu'inattendu, et fut couronné par l'obtention de plusieurs prix, et notamment du Booker Prize, en 1985. Ce succès est sans doute en partie attribuable au contexte historico-culturel de l'époque : en effet, comme l'explique Christine Stachurski dans son ouvrage intitulé *Reading Pakeha?*, le roman de Hulme s'inscrit à la fois dans le courant féministe dit de la " deuxième vague ", mais également dans le mouvement de " *Maori renaissance* " qui a pris son essor dans les années 1970, avec notamment le début des procès en révision du traité de Waitangi<sup>3</sup>. Ainsi K. Hulme a participé, avec d'autres auteurs tels que Witi Ihimaera et Patricia Grace, à l'émergence d'une littérature maorie et d'une voix distincte de celle des descendants de colons blancs, qui avaient été jusqu'ici majoritaires dans la production littéraire nationale. Par ailleurs, la mise en avant de deux écrivains femmes et d'un écrivain homosexuel a permis de faire apparaître une sensibilité qui nuancait, tout en les dénonçant, les aspects les plus patriarcaux de la culture maorie, ou du moins de ses représentations habituelles.
- <sup>2</sup> Cependant, ce succès s'accompagna d'un certain nombre de controverses, notamment liées au contenu et au style du roman. Beaucoup de critiques se sont interrogés sur le manque de structuration du récit, sur ses répétitions et ses maladresses, voire ses fautes d'orthographe, tandis que d'autres se sont émus de la violence, notamment perpétrée à

l'encounter d'un enfant, qui y était représentée de manière esthétisée et néanmoins insupportable. *the bone people* est en effet le récit de la rencontre de trois solitudes qui vont finir par se rassembler pour former une structure familiale aussi improbable que révolutionnaire. Kerewin Holmes, double évident de l'auteur, est ainsi une peintre ratée qui vit dans l'isolement d'une tour qu'elle a fait elle-même construire, loin de sa famille avec laquelle elle est brouillée. Elle fait par hasard la rencontre de Simon, un enfant muet, violent et caractériel qui s'introduit chez elle et amène dans son sillon son père adoptif, Joe, un Maori désespéré et alcoolique qui bat fréquemment et copieusement son fils, et notamment depuis la mort de sa femme et de son fils naturel. Ces trois personnages vont ainsi se rapprocher, pour se séparer, avant de se retrouver dans un épilogue plein d'espoir et ouvert sur l'avenir. Ce qui frappe immédiatement dans *the bone people*, c'est son mélange de noirceur et de naïveté, sa structure boursouflée et néanmoins gracieuse. Roman-monstre, surécrit, trop long et répétitif, sa beauté se manifeste dans les fulgurances de l'écriture et dans l'intransigeance des sentiments qui y sont dépeints. *the bone people* est finalement un beau roman raté, au sens où l'entend Pierre Bayard, qui liste, parmi les principaux facteurs responsables de certaines catastrophes littéraires, " un échec de la distance à l'objet du fantasme " <sup>4</sup>, ce qui décrit assez bien le manque de recul de l'auteur vis-à-vis de son récit et de ses personnages. Ceci s'explique sans doute en partie par le caractère partiellement autobiographique du roman. En effet, en nommant son personnage principal Kerwin Holmes, l'auteur, K. Hulme a pris la décision d'orienter notre lecture de manière à en faire un double fantasmé d'elle-même <sup>5</sup>. Pour Lawrence Jones : " *she is obviously a wish-fulfilment figure, an idealized, even mythologised self-projection* " <sup>6</sup>. L'écriture, chez Hulme, fait partie d'un processus d'auto-idéalisation qui va néanmoins de pair avec la quête de rénovation et de revitalisation de soi et de la relation aux autres qui est au centre du récit.

- 3 Le vrai sujet du roman est la réinvention de la structure familiale, au-delà des rapports conventionnels de genre et de filiation <sup>7</sup>. En effet, la relation qui unit tout d'abord Kerewin et Joe se met en place comme une déconstruction des rapports hétérosexuels traditionnels dans la mesure où Kerewin, qui se définit comme asexuelle (" *a neuter* ", dit-elle à la page 323), se refuse à Joe, qui combat lui-même son homosexualité refoulée. Les codes de la filiation sont également détournés puisque Simon, qui devient le rejeton de ce couple impossible, n'entretient pas de lien génétique avec ceux qu'il considère néanmoins comme ses parents. Le récit s'organise de manière cyclique, posant dans le prologue, intitulé " *The End at the Beginning* " la relation qui unit Kerewin, Joe et Simon comme primordiale, l'expression d'une unité qui sera perdue puis retrouvée :

They were nothing more than people, by themselves. Even paired, any pairing, they would have been nothing more than people by themselves. But all together, they have become the heart and muscles and mind of something perilous and new, something strange and growing and great.

Together, all together, they are the instruments of change <sup>8</sup>.

- 4 Le récit tracera ensuite la rencontre entre les trois personnages, leur fusion dans une relation triangulaire, puis leur désintégration et leur réintégration, symbolisée par la figure du phénix. Cette refonte du familial va néanmoins de pair dans le roman avec une revitalisation de la culture maorie, qui va servir de fondement à l'entreprise réformatrice mise en place par le récit. Comme l'a montré Davinia Thornley : " *In [...] the bone people it*

*is possible to see the way in which different characters are defined – and delineated from each other – through their understanding of the role that ancestry and land plays in their lives*”<sup>9</sup>. En effet, chaque personnage peut être lu comme une modalité de rapport à la culture maorie : Joe est ainsi celui qui a oublié sa culture, ou du moins qui l’a laissée se fossiliser en lui, tandis que Kerewin va se charger de la réactiver pour lui. Simon, lui, rappelle le personnage de Maui, qui émerge de l’eau dans l’un des mythes des origines maoris et vient symboliser pour sa part la revitalisation même de cette culture<sup>10</sup>. C’est cette dimension du roman qui va néanmoins s’avérer la plus problématique. Du point de vue du récit, d’une part : la dernière partie du roman, qui dépeint les efforts des trois personnages pour se retrouver suite au drame qui les a séparés, évoque notamment la rédemption de Joe, qui est coupable d’avoir battu Simon si violemment que ce dernier est tombé dans le coma. À sa sortie de prison, et suite à une tentative de suicide ratée, Joe est recueilli par un ancêtre maori, le *kaumatua*, qui se dit gardien d’un principe de vie, le *mauriora*, dont une légende ancestrale d’eutit que seul Joe, l’homme brisé, est en mesure de lui redonner vie. Ce passage par le réalisme magique, les critiques s’en accordent, est beaucoup moins convaincant que le reste du récit et pose de nombreux problèmes de vraisemblance. Par ailleurs, le contenu mythique de cette dernière partie est exploité d’une manière trop démonstrative et tombe souvent dans le cliché. Comme le résume L. Jones : “ *the last quarter of the novel does extend itself too far, the characters cannot stand up under the mythic burden placed upon them*”<sup>11</sup>. Les personnages sont ici pris dans des constructions signifiantes prédéterminées qui les dépassent et en font de simples marionnettes dans les mains d’une auteure aux prises avec des mythes qui ne sont finalement que de surface<sup>12</sup>.

- 5 C’est d’ailleurs le rapport de K. Hulme elle-même avec sa culture maorie qui fera l’objet des critiques les plus virulentes, notamment de la part de l’écrivain C.K. Stead, qui sera l’un des premiers à réagir au succès du roman, à l’occasion notamment de la remise du *Pegasus Award for Maori Literature* à son auteur. Pour Stead, *the bone people* a le potentiel d’un grand roman, mais pâtit cependant de défauts rédhibitoires : “ *I’m glad the bone people [sic] has been written and published. I’m sorry it wasn’t revised, decently copy-edited, and presented to a better advantage*”<sup>13</sup>. Par ailleurs, pour lui, c’est également le motif de la réinvention des liens familiaux qui fait la force du roman : “ *That, I think, is the imaginative strength of the work—that it creates a sexual union where no sex occurs, creates parental love where there are not physical parents, creates the stress and fusion of a family where there is no actual family*”<sup>14</sup>. Mais pour Stead, c’est la revendication par K. Hulme de son identité en tant que maorie qui pose problème. En effet, c’est par la voix du personnage de Kerewin que celle-ci fait la déclaration de son identité en tant que maorie, consciente du paradoxe que cette origine ne représente en fait qu’une partie infime de sa généalogie : “ *It’s very strange, but whereas by blood, flesh and inheritance, I am but an eighth Maori, by heart, spirit, and inclination, I feel all Maori. Or, she looked down into the drink, ‘I used to. Now it feels like the best part of me has got lost in the way I live’*”<sup>15</sup>. Cette confession s’inscrit dans la thématique de la recherche des origines maories perdues, mais fait également référence à une réalité culturelle fondamentalement néo-zélandaise, et à la question de la dissolution de l’identité et de la culture maorie et sa réappropriation dans le modèle de la culture postcoloniale qui est celui des “ *settler countries*”. Pour C.K. Stead, cette revendication d’une identité maorie, selon lui usurpée, matérialisée dans le roman par l’utilisation de mots et d’expressions maoris, fait uniquement partie d’une stratégie commerciale visant à miser sur l’originalité et l’effet d’exotisme :

It is hard to see the inclusion of the Maori language as much more than a gesture [...]. If any modern literary writing has been done in the Maori language, none has been published; and that is likely to continue to be the case. For the present, anyway, all Maori writers of any consequence write in English; and probably few of them know more than a little of the Maori language. The works entered had thus to be considered 'Maori' not in language, or in form, but by virtue of the racial antecedents of the authors<sup>16</sup>.

- 6 Ici, Stead s'attaque essentiellement au fait que K. Hulme ait pu se voir accorder un prix habituellement réservé à ce qu'il estime être de " vrais " auteurs maoris. À cela, Margery Fee répond que l'identité n'est pas uniquement une question de généalogie, mais également de socialisation. Même si elle reste consciente du risque de réappropriation de la voix de l'autre et du problème général d'inauthenticité que pose la détermination " maorie " du roman, elle démontre cependant que les écrivains issus d'une minorité sont souvent relégués par les représentants de la culture majoritaire dans une position qui rend impossible toute expérimentation formelle et toute tentative d'hybridation :

The demand for 'authenticity' denies Fourth World writers a living, changing culture. Their culture is deemed to be Other and must avoid crossing those fictional but ideologically essential boundaries between Them and Us, the Exotic and the Familiar, the Past and the Future, the 'Dying' and the Living. Especially, 'authentic' writing from the Fourth World must steer clear of that quintessentially 'new' and ever-renewing genre, the novel<sup>17</sup>.

- 7 La question de l'utilisation de mots maoris dans le texte est au fond emblématique de ces débats. En effet, K. Hulme fait le choix d'utiliser des mots étrangers à l'intérieur du texte anglais, et notamment dans les dialogues entre les personnages. Ces mots ne sont pas traduits dans le corps du texte, mais par le biais d'un glossaire proposé dans les dernières pages du roman, vraisemblablement compilé par les soins de l'auteur ; choix qui, en soit, peut être discuté. Il s'agira ainsi de voir la fonction symbolique de ces mots étrangers qui placent le paysage culturel du roman dans un contexte minoritaire, posant dès lors la question de l'exotisme et de l'exploitation de la voix du subalterne. Il apparaîtra rapidement que, au-delà de leur portée symbolique, politique et culturelle, les mots maoris servent dans *the bone people* à signifier le projet de recréation des liens familiaux en matérialisant les rapports d'intimité qui unissent les personnages. L'amour, pour paraphraser Rimbaud, est plus que jamais à réinventer.
- 8 La question de la présence de mots étrangers, en particulier lorsqu'ils appartiennent à une langue ou à un dialecte devenus minoritaires, dans un texte anglais, est éminemment liée aux questions plus générales associées au postcolonial. Pour les auteurs de *The Empire Writes Back*, il s'agit là d'une stratégie visant à mettre à mal l'hégémonie de l'anglais à l'intérieur des textes littéraires produits dans le contexte des anciennes colonies anglophones :

Whether written from monoglossic, diglossic, or polyglossic cultures, post-colonial writing abrogates the privileged centrality of 'English' by using language to signify difference while employing a sameness

which allows it to be understood. It does this by employing language variance, the 'part' of a wider cultural whole, which assists in the work of language seizure whilst being neither transmuted nor overwhelmed by its adopted vehicle<sup>18</sup>.

- 9 Les auteurs de cet ouvrage de référence des études postcoloniales s'intéressent notamment à la pratique qui consiste à faire intervenir dans le texte anglais l'étrangeté de la langue minoritaire en important les structures grammaticales et les rythmes qui lui sont propres, mais également à laisser à l'intérieur du texte des mots étrangers sans traduction qui vont venir signifier la résistance de la culture indigène vis-à-vis de l'hégémonie anglaise. Il s'agirait au fond de rejouer le drame de l'inadaptation de l'anglais à la réalité de la colonie découverte, ce moment fondateur de l'entreprise coloniale où la langue du colon ne parvient pas à recouvrir la réalité qu'il découvre et qui lui échappe. Pour Ashcroft, Griffiths et Tiffin, il s'agit là de la spécificité de l'expérience coloniale propre aux " *settler countries* ", ces pays où la majorité blanche a assimilé la population indigène pour en faire une minorité :

In the case of the settler colonies like the United States, Canada, New Zealand and Australia, land was occupied by European colonists who dispossessed and overwhelmed the Indigenous populations. They established a transplanted civilization which eventually secured political independence while retaining a non-Indigenous language. Having no ancestral contact with the land, they dealt with their sense of displacement by unquestioningly clinging to a belief in the adequacy of the imported language – where mistranslation could not be overlooked it was the land or the season which was 'wrong'. Yet in all these areas writers have subsequently come, in different ways, to question the appropriateness of imported language to place<sup>19</sup>.

- 10 Dans *the bone people*, il s'agit souvent, par l'emploi de mots maoris dans le texte, de réactiver la relation du langage à la terre et à la nature. Ainsi Kerewin, qui en s'éloignant des humains et en s'enfermant dans sa tour (au sens propre et au sens figuré) s'est efforcée de créer une relation symbiotique avec la nature, s'emploie toujours à utiliser les noms maoris des plantes qu'elle cueille et des animaux qu'elle chasse ou pêche : " *So Kerewin's next meal featured a salad with fourteen different greens in it, all plucked within a one-mile radius of the Tower. Sorrel, wild turnip, lambsquarters, dandelions, pikopiko curls, puha, cress, young yarrow*<sup>20</sup>... ". L'emploi du nom maori des plantes et des arbres peut également servir à souligner les réflexions écopolitiques de l'auteur qui dénonce, par la voix de Kerewin, l'uniformisation de la flore néo-zélandaise sous la pression du néocolonialisme capitaliste. Ainsi, dans le passage suivant, Kerewin, qui a décidé d'emmener Joe et Simon pour la première fois dans la maison de campagne de sa famille, se désole de ce que les pins aient colonisé le bord de mer :

'This place used to have one of the finest stands of kahikatea in the country.'

'And they cut it down to make room for those?'

'They did,' she says sourly. 'Pines grow faster. When they grow. The poor old kahikatea takes two or three hundred years to get to its best, and that's not fast enough for the moneyminded'<sup>21</sup>.

- 11 On voit ici nettement se dessiner un contraste entre une culture de la vitesse, du rendement, et une culture de la lenteur et de la beauté, associée à la tradition maorie par l'emploi du mot étranger qui fait irruption dans le texte. Au fond, c'est véritablement cet effet d'irruption qui fait du texte postcolonial un palimpseste sur lequel se devinent les traces d'une culture minoritaire. Par ailleurs, les mots maoris dans le roman ne figurent pas en italiques et ne sont pas suivis d'une traduction ou d'une explication entre parenthèses, comme on le trouve parfois dans certains textes postcoloniaux. Ce recours à une glose explicative faisait justement partie, selon les auteurs de *The Empire Writes Back*, d'un choix politique clair de la part des éditeurs qui choisissaient d'y avoir recours : “ *Ultimately, the choice of leaving words untranslated in post-colonial texts is a political act, because while translation is not inadmissible in itself, glossing gives the translated word, and thus the 'receptor' culture, the higher status* ”<sup>22</sup>. Cependant, dans *the bone people*, si les mots maoris sont parfaitement intégrés dans le texte, que dire de l'ajout d'un glossaire à la fin du roman ? Ce type de choix éditorial, même s'il permet de garder intact l'effet d'étrangeté du mot dans le texte, propose néanmoins de ramener cette étrangeté à une réalité familière, qui est celle de l'anglais, même si cet effet est différé en périphérie du texte. Par ailleurs, certains des mots pour lesquels il est proposé une traduction, le *paua*, par exemple, qui est un type de coquillage, est un mot habituellement utilisé par les *Pakeha* eux-mêmes (c'est-à-dire les non-maoris). Se pose alors la question de la destination de ce glossaire : a-t-il été conçu pour un lectorat néo-zélandais, ou pour un lectorat mondial ? En proposant ce glossaire, K. Hulme, d'une certaine manière médiatise la rencontre avec l'étranger qu'est la culture maorie, et la rend acceptable selon des critères de référence occidentaux.
- 12 Par ailleurs, le choix d'utiliser les mots maoris qui font référence à la nature peut également servir un but inverse qui est celui de K. Hulme dans le roman. En effet, en affirmant la préexistence de la langue maorie dans l'appréhension de la nature néo-zélandaise précoloniale, elle en fait finalement une langue désactivée, un objet de musée qui n'entretient avec la réalité actuelle qu'un rapport empreint de nostalgie. C'est en tout cas l'avis de C.K. Stead, pour qui l'utilisation des mots maoris n'est qu'un geste vide, le simple signal de la revendication d'une culture dont la marginalité est la garantie d'une certaine authenticité. De même, et sur un plan plus large, il a été reproché à K. Hulme son utilisation de la culture maorie comme toile de fond au mode de réalisme magique qui est mis en place dans la section intitulée “ *The Kaumatua and the Broken Man* ”, dans la dernière partie du roman. En effet, lorsque Joe est pris en charge par l'ancêtre maori, le *Kaumatua*, celui-ci lui explique qu'il a reçu de sa grand-mère l'instruction d'attendre “ l'homme brisé ” qui serait en mesure de s'occuper d'un esprit ancestral, le *mauriora*, logé dans un canoë. L'arrivée de Joe fonctionne ainsi comme la réalisation de la prophétie qui lui permet de passer la responsabilité de l'esprit et ainsi de mourir en paix. Même s'il est aisé d'interpréter la portée métaphorique de cet épisode, qui illustre finalement la nécessité pour Joe de réactiver sa culture maorie afin d'être pleinement lui-même, l'irruption du mode de réalisme magique dans un récit qui n'en avait jusqu'ici pas porté la marque semble fortuite et inauthentique. La culture maorie est ici utilisée pour justifier l'in vraisemblable : K. Hulme semble vouloir explorer une réalité qui échappe au rationnel et ouvre des perspectives d'expériences nouvelles. Cependant, elle place justement la culture étrangère dans une position minoritaire, en en faisant l'autre du rationalisme occidental. Elle anticipe cette interprétation en reproduisant les apartés de Joe, qui reste au départ incrédule vis-à-vis du récit de l'ancêtre : “ *Sweet Jesus Christ alive! You'd better*



*humour him Ngakau, but he's mad! Watching for sixty years over a canoe. A mauriora! a little god! Doesn't he know the museums are full of them?*"<sup>23</sup>. Joe finira par découvrir le canoë et l'esprit maori, et c'est à la mort de l'ancêtre qu'il comprendra, dans un moment d'épiphanie, la nécessité pour lui de reconquérir une spiritualité qu'il croyait défunte avant de pouvoir réparer l'unité qu'il formait avec Simon et Kerewin. Le schéma de rédemption de Joe (une chute, au propre et au figuré, suivie d'un retour à la vie) apparaît comme fondamentalement chrétien, ainsi que l'explique justement D. Thornley : "[...] *in writing the bone people, Hulme works to transpose Western white imaginings of the nation by sliding them into the space formerly occupied by Maori myths and legends*"<sup>24</sup>. Le critique Mark Williams, pour sa part, voit dans cette injection de la culture maorie à l'intérieur de cadres de référence occidentaux une nouvelle forme de nationalisme littéraire :

This renovated nationalism allows the Pakeha reader to feel at home in New Zealand by expelling from consciousness all those qualities associated with rationality that prevent the anguished postcolonial subject from fully empathising with the people his or her ancestors displaced and the land they made their own<sup>25</sup>.

- 13 L'emploi des mots maoris dans *the bone people* pourrait ainsi être interprété comme faisant partie d'une représentation de la culture maorie comme exotique, c'est-à-dire esthétiquement aliénée. Pour Graham Huggan, qui a consacré un ouvrage à l'exotisme dans la littérature postcoloniale, il s'agit d'une stratégie, souvent commerciale, de légitimation culturelle, et de célébration de la marginalité en tant que telle<sup>26</sup> : "*In contemporary cultural theory, marginality is often given a positive value, being seen less as a site of social exclusion or deprivation than as a locus of resistance to socially imposed standards and coercive norms*"<sup>27</sup>. Ce procès en exotisme est compliqué par les doutes qui planent sur l'identité maorie de K. Hulme, que celle-ci met justement en scène dans son roman. En effet, le personnage de Kerewin est souvent consciente que son appartenance à la communauté maorie n'est que déclarative et qu'elle n'est jamais à l'abri d'accusations d'illégitimité. Un soir où Kerewin est invitée par Joe à partager une soirée de beuverie avec sa communauté, elle ne peut s'empêcher de se sentir exclue d'un monde auquel elle n'est rattachée que par un seul ancêtre :

‘Tena koutou, tena koutou,’ she says, ‘tena koutou katoa.’ As always she wants to whip out a certified copy of her whakapapa [genealogy], preferably with illustrative photographs (most of her brothers, uncles, aunts and cousins on her mother’s side, are much more Maori looking than she is). ‘Look! I am really one of you,’ she could say. ‘Well, at least some of me is...’<sup>28</sup>.

- 14 Ici, c'est l'apparence physique qui permet de garantir l'acceptation dans un groupe, dont Kerewin se sent rejetée. D'une certaine manière, Kerewin fait penser à la figure du colon blanc qui devient indigène ("*going native*"), paradigme d'une certaine appropriation de la culture de l'autre comme faisant partie d'une quête contemporaine d'authenticité dans un double contexte postcolonial de rupture avec les origines et de gommage des différences nationales sous l'effet de la mondialisation<sup>29</sup>. Pour Simon During, la quête de réactivation de la culture maorie dans *the bone people* s'inscrit dans un cadre représentatif et narratif profondément occidental, ce qui, là encore, participe à la fétichisation d'une culture qui perd dès lors toute son authenticité. Pour lui, le recours au glossaire en fin de

texte est symptomatique de l'effort de Hulme de ramener l'inconnu à du connu et ainsi de s'approprier la culture maorie dans un but d'autolégitimation :

Maori culture is absorbed and controlled by its profoundly Occidental narratives. And the text's index—which is not at all external to the work—finishes this appropriation of the precolonial by translating the Maori words into English and thus allowing them no otherness within its Europeanising apparatus<sup>30</sup>.

- 15 Cependant, ne peut-on pas faire remarquer à S. During, comme M. Fee, qu'il est tout simplement impossible de s'extraire complètement des structures signifiantes occidentales<sup>31</sup> ? Pour elle, ce que K. Hulme cherche essentiellement à créer dans *the bone people* est une forme d'hybridité réconciliatrice et productive, une réinterprétation contemporaine de la culture maorie et son intégration dans la culture majoritaire.
- 16 Si le recours à la culture maorie comme solution aux maux du contemporain s'inscrit dans une perspective nostalgique de retour à une forme d'authenticité perdue, il s'agit aussi pour K. Hulme d'inventer de nouvelles modalités d'existence, et de trouver un langage pour les dire. En d'autres termes, si son regard est souvent tourné vers le passé précolonial, il est également tourné vers l'avenir, et vers l'apparition de nouveaux rapports entre les êtres. En effet, le sujet principal du roman est finalement la redéfinition de la structure familiale occidentale. Ainsi, le refus de Kerewin de se donner sexuellement à Joe subvertit profondément le modèle du couple hétérosexuel sur lequel repose entièrement notre concept de la famille nucléaire. De même, le fait que Simon souhaite désespérément retourner auprès de son père après que celui-ci l'a battu quasiment à mort défait tous les schémas doloristes associés à la représentation de l'enfant victime, au risque de créer une véritable réaction de révulsion morale chez le lecteur. La famille, chez Hulme, est remplacée par la communauté choisie, et brise les cadres traditionnels que tentent d'imposer sur elles les institutions sociales. Ainsi, à la fin du roman, Simon, Kerewin et Joe seront réunis malgré la police, malgré les médecins et malgré les travailleurs sociaux, qui ne pourront que constater la puissance de leur amour à la fois destructeur et profondément rénovateur.
- 17 Cette réinvention des rapports humains et familiaux est sans doute la représentation symbolique la plus convaincante de la volonté de refondation des liens sociaux et culturels que porte le roman, dans la mesure où elle se propose également comme une réconciliation de la culture maorie et *pakeha*. La langue maorie est ainsi ce qui va venir constituer le ciment des relations qui unissent Kerewin, Joe et Simon, et les mots maoris qui apparaissent dans le texte anglais ont également pour fonction de matérialiser l'intimité à travers le partage d'une langue choisie et non pas uniquement donnée. En effet, le modèle familial que les trois personnages forment à la fin du roman est présenté comme un dépassement de la cellule familiale occidentale traditionnelle. Si Kerewin accepte de renouer les liens brisés avec sa famille, c'est justement grâce à la modification du modèle de rapports humains qui prévaut à la fin du roman et qui est symbolisé par la forme même de la maison qu'elle choisit de se construire. Au début du roman, Kerewin habite une tour qu'elle a elle-même fait construire, paradigme habituel dans la culture occidentale de la solitude égotiste de l'artiste. Après le drame qui la sépare de Joe et Simon, et avant d'être elle-même affligée d'un cancer de l'estomac dont elle va guérir miraculeusement<sup>32</sup>, Kerewin procédera à une destruction totale de sa tour, qu'elle reconstruira plus tard sous la forme d'un coquillage que le lecteur aperçoit dans le

dernier chapitre, consacré à une fête qui réunit l'ensemble des familles de Kerewin et de Joe : “ *So the round shell house holds them all in its spiralling embrace. Noise and riot, peace and quiet, all is music in this sphere*<sup>33</sup> ”. La nouvelle modalité du vivre ensemble qui s'écrit dans la nouvelle maison se fonde sur le modèle de la famille maorie, le *whanau*, qui signifie famille étendue, et regroupe différents degrés de parenté au-delà de la structure nucléaire traditionnelle. Cependant, ce modèle lui-même est dépassé pour être réinventé, comme le comprend confusément Simon qui, dans la dernière partie du roman, s'emploie depuis son lit d'hôpital, puis depuis le foyer dans lequel il a été placé, à retrouver Joe et Kerewin afin de les ré-unir :

And if he can't go home, he might as well not be. They might as well not be, because they only make sense together. He knew that in the beginning with an elation beyond anything he had ever felt. He has worked at keeping them together whatever the cost. He doesn't know the words for what they are. Not family, not whanau... maybe there aren't words for us yet? (E nga iwi o nga iwi [o the bones of the people/o the people of the bone], whispers Joe; o my serendipitous elf, serendipitous self, whispers Kerewin, we are the waves of future chance) he shakes the voices out of his head. But we have to be together. If we are not, we are nothing. We are broken. We are nothing<sup>34</sup>.

- 18 L'unité que forment Kerewin, Joe et Simon n'est ni famille, ni *whanau*, mais se crée dans un entre-deux qui est aussi un au-delà.
- 19 Dans cette nouvelle économie de rapports humains, la langue maorie sert à signifier l'intimité qui unit les personnages entre eux. Ainsi, l'une des premières fois où Joe se rend chez Kerewin avec son fils et se rend compte que ce dernier a de nouvelle fois cédé à ses tentations kleptomane, il s'adresse à lui en maori afin de s'assurer que Kerewin ne le comprenne pas. Celle-ci, qui s'était d'abord promis de ne pas révéler qu'elle parlait la même langue que ses invités, finit par s'interposer lorsque Joe a recours à la violence envers Simon :

Joe bandaged his foot, and didn't say anything more until he finished and the child stood. Then he hit him hard across the calf of his leg. The sound cracked around the room and Kerewin looked up sharply. 'Kaua e tahae ano' [don't steal again]<sup>35</sup>.

- 20 En révélant qu'elle parle elle aussi maori, Kerewin rentre dans l'intimité de Joe et Simon, avec qui elle partage désormais une langue étrangère, dont l'étrangeté même sert à tracer le cercle de l'intimité qui les lie. Ainsi, les mots de la tendresse et de l'amour que les personnages s'échangent sont prononcés en maori, plutôt qu'en anglais, langue dans laquelle tout l'amour du monde semble avoir déjà été dit. De même, bien que Joe et Kerewin ne s'embrassent jamais, ils partagent le geste maori du *hongiri*, qui consiste à rapprocher son visage de celui de l'autre afin de respirer pendant un court moment le même souffle. Lorsque Kerewin emmène Joe et Simon sur les lieux de son enfance, le trio est tout entier traversé du même bonheur :

Tendrils of her joy and possession steal to them, and the man runs across the gap calling, 'Tihe mauriora!' and Kerewin laughs and holds

him and hongis. And the child runs into them both, literally blind in his need to be with them<sup>36</sup>.

- 21 Le glossaire à la fin du texte nous apprend que l'expression "*tihe mauriora*" signifie "*I salute the breath of life in you*" et constitue l'expression rituelle prononcée pour accompagner le *hongis*. Ce geste est ainsi extrêmement significatif dans la modalité du lien qui unit Joe et Kerewin, puisqu'il ne contient pas la connotation sexuelle du baiser, mais permet d'exprimer un attachement fort entre deux êtres, quel que soit leur sexe, dans une communauté d'esprit et de culture. Les rapports entre Joe et Simon ne sont pas dénués d'une certaine ambiguïté, oscillant toujours entre tendresse et violence, comme le témoigne cette scène d'intimité :

The boy looks at him, eyes glinting in the firelight, saying nothing.  
Then he smiles, and leans over, and bites Joe's hand, hard as he can.  
'Shit!' the man gasps, hissing with pain, and pulls his hand to his mouth. 'Bloody brat, what's that for?'  
Aroha [love], mouths the child, grinning, aroha, and his smile is wickedly broad.  
Joe sucks his hand until the ache dies, then holds it out in the firelight.  
'Look at that, you...'  
Neat set of teethmarks, halfmoon on one side, quarter circle on the other.  
'Aroha my arse, utu [vengeance] more like,' says Joe ruefully<sup>37</sup>.

- 22 Enfin, lorsque Joe se présente chez Kerewin après avoir quasiment battu Simon à mort, les mots maoris vont venir suppléer à l'effondrement du langage qui suit le drame et l'éclatement de leur unité. Alors que Joe s'attend à être renvoyé, Kerewin le retient avec ces mots : "*Ngakaukawa, kei te ora taku ngakau. E noho mai*", ce qui est traduit dans le glossaire par : "*Bitter heart, you heal my heart. Stay here*"<sup>38</sup>. Là où les mots font défaut, la langue maorie va permettre de réparer le lien qui unit les deux personnages, qui vont dès lors accepter de partager la responsabilité de la souffrance de Simon, dont le personnage assume une fonction christique dans la logique de sacrifice et de rédemption qui structure l'ensemble du roman.
- 23 *the bone people* se termine sur les mots suivants : "*TE MUTUNGA - RANEI TE TAKE*"<sup>39</sup>, ce qui signifie selon le glossaire : "*The end - or the beginning*". En jouant là aussi sur les conventions littéraires traditionnelles qui consistent à faire figurer l'expression "*the end*" à la fin d'un récit, K. Hulme fait de nouveau montre de ce qu'elle investit dans l'utilisation de la langue maorie dans son roman, mais aussi de toute l'ambiguïté de sa démarche. Son regard est en effet à la fois tourné vers un passé précolonial hors de portée et vers un avenir qui pointe tout juste telle l'aube d'un nouveau jour dont elle ne connaît pas encore les contours. De même, *the bone people* est un roman fait de contrastes entre d'une part une grande violence, confinant parfois à l'insupportable, et d'autre part l'obsession de la tendresse qui unit les êtres, entre une grandiloquence mal maîtrisée et des passages d'une poésie sidérante. En cela, *the bone people* annonce *Once Were Warriors* d'Alan Duff, l'autre grand roman dérangent de la condition maorie, qui ne manqua pas, quelques années plus tard, de déclencher des débats passionnés, notamment au sujet de la violence qui imprègne ce texte par ailleurs extrêmement critiqué vis-à-vis des Maoris de

son temps. Dans ce contexte, le recours aux mots maoris est tributaire de la même ambiguïté, et ne saurait se réduire à un simple cachet ethnique posé sur un texte qui, par ailleurs, se place clairement dans la lignée occidentale du roman d'amour auquel il emprunte les schémas de séparation et de retour, de souffrance et de résilience. En faisant parler maori ses personnages, K. Hulme sort la langue maorie des musées et des dictionnaires, la malmène, mais lui redonne également un souffle de vie perdue afin qu'elle puisse désormais dire l'amour dans le monde postcolonial contemporain.

---

## NOTES

1. Conformément au choix de Keri Hulme dans la première édition de son roman, la tradition critique a généralement opté pour un maintien du titre en minuscules, même si des divergences sont à noter.
2. Keri Hulme, *the bone people*, London: Picador, 1984, ix.
3. Christine Stachurski, *Reading Pakeha? Fiction and Identity in Aotearoa New Zealand*, Amsterdam: Rodopi, 2009, 39-40. Voir également l'ouvrage de Francine Tolron, intitulé *La Nouvelle-Zélande : du duel au duo ?*.
4. Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris : Minuit, 2000, 99.
5. Pour Philippe Gasparini, l'homonymie est en effet l'un des signes les plus évidents de l'identité entre auteur et personnage qui fonde la possibilité de lecture autobiographique d'un texte. On note par ailleurs la contiguïté entre la profession artistique exercée par Kerewin et la qualité de romancière de K. Hulme. Voir Philippe Gasparini, *Est-il Je ?*, Paris : Seuil, 2004, 25.
6. Lawrence Jones, *Barbed Wire and Mirrors: Essays on New Zealand Prose*, Dunedin: University of Otago Press, 1990, 285.
7. Voir sur cette question Dorothy Jones, "Post-colonial families reconfigured: a discussion of *the bone people* and *Miss Smilla's Feeling for Snow*", *Kunapipi*, 19.2, 1997, 36-48.
8. Keri Hulme, *the bone people*, *op. cit.*, 4.
9. Davinia Thornley, "Breaking with English: The Nation as Ethnoscape" *National Identities*, 6.1, 2004, 62.
10. Georges-Goulven Le Cam, "The Quest for Archetypal Self-Truth in K. Hulme's *the bone people*: Towards a Western Redefinition of Maori Culture?", *Commonwealth*, 15.2, 1993, 76.
11. Lawrence Jones, *Barbed Wire and Mirrors: Essays on New Zealand Prose*, *op. cit.*, 287.
12. Pour une définition des mythes de surface, voir Jean-Jacques Lecercle, "Folie et littérature : de Foucault à Frame", *La Licorne*, 55, 2000, 293-304.
13. C.K. Stead, "Keri Hulme's *the bone people* and the Pegasus Award for Maori Literature" *Ariel: A Review of International English Literature*, 16.4, 1985, 107.
14. *Ibidem*, 104.
15. Keri Hulme, *the bone people*, *op. cit.*, 76.

16. C.K. Stead, "Keri Hulme's *the bone people* and the Pegasus Award for Maori Literature" *op. cit.*, 103
17. Margery Fee, "Why C.K. Stead Didn't Like Keri Hulme's *the bone people*: Who Can Write as Other?", *Australian and New Zealand Studies in Canada*, 1, 1989, 17.
18. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, London: Routledge, 1989, 50.
19. *Ibidem*, 24.
20. Le glossaire en fin de volume nous apprend ainsi que *pikopiko* fait référence à un type de fougère, tandis que *puha* est le nom maori d'une herbe comestible. Keri Hulme, *the bone people*, *op. cit.*, 127.
21. *Ibidem*, 191.
22. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, *op. cit.*, 65.
23. Keri Hulme, *the bone people*, *op. cit.*, 440.
24. Davinia Thornley, "Breaking with English: The Nation as Ethnoscape", *op. cit.*, 73.
25. Mark Williams, *Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Novelists*, Auckland: Auckland University Press, 1990, 102.
26. Pour G. Huggan, le Booker Prize, qu'a justement obtenu K. Hulme, est l'un des cadres majeurs de la définition de l'exotisme postcolonial actuellement.
27. Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, London: Routledge, 2001, 20.
28. Keri Hulme, *the bone people*, *op. cit.*, 138.
29. Voir à ce sujet Penelope Ingram, "Can the Settler Speak? Appropriating Subaltern Silence in Janet Frame's *The Carpathians*", *Cultural Critique*, 41, 1999, 79-107.
30. Simon During, "Postmodernism or Postcolonialism?", *Landfall*, 39.3, 1985, 374.
31. Margery Fee, "Why C.K. Stead Didn't Like Keri Hulme's *the bone people*: Who Can Write as Other?", *op. cit.*, 24.
32. C. Stachurski lit cette maladie comme la somatisation du renoncement à la reproduction et à la sexualité qui sont des préalables à sa relation avec Joe, cf. Christine Stachurski, *Reading Pakeha? Fiction and Identity in Aotearoa New Zealand*, *op. cit.*, 63-69.
33. Keri Hulme, *the bone people*, *op. cit.*, 537.
34. *Ibidem*, 479.
35. *Ibid.*, 70.
36. *Ibid.*, 199.
37. *Ibid.*, 209.
38. *Ibid.*, 378.
39. *Ibid.*, 540.

---

## RÉSUMÉS

Si le roman de Keri Hulme, *the bone people* fait désormais partie du canon néo-zélandais, sa publication en 1985 a été accompagnée par bon nombre de controverses, notamment autour de la revendication de l'auteur d'une culture et d'une ethnicité maories. Le débat s'est partiellement axé sur le choix de l'auteur d'avoir recours à un glossaire des mots maoris utilisés dans le texte, geste qui, dans le contexte des études postcoloniales, a une signification aussi bien littéraire que politique. Il s'agira de montrer que l'emploi des mots maoris dans le texte anglais, s'il peut être accusé de participer d'une stratégie d'« exotisation », possède néanmoins une signification symbolique forte dans l'économie du récit. Ces mots matérialisent les liens perdus de toute une communauté avec une nature et une culture aliénées, et permettent à Hulme de trouver de nouveaux mots d'amour pour une forme de lien familial qui reste à inventer.

Although Keri Hulme's *the bone people* is now recognised as forming part of the literary canon in New Zealand, its publication in 1985 met with some controversy, particularly around the author's choice to claim herself a Maori in culture and ethnicity. Part of the debate focused around Hulme's decision to compile a glossary of the Maori words used in the text, a device which carries a significant literary and political weight in the context of post-colonial studies. This paper shows how the use of Maori words in the English text may be accused of participating in a strategy of "exoticisation" of the text, though they still have a strong symbolic meaning within the economy of the narrative. They materialise a whole community's alienation from nature and from their own culture, and they also allow Hulme to delineate new forms of love and family ties that are yet to be invented.

## INDEX

**Mots-clés** : postcolonialisme, exotisme, violence, nature, autobiographie, famille, culture indigène, sexualité, genre, hégémonie linguistique

**Keywords** : exoticism, violence, nature, autobiography, family, indigenous culture, sexuality, gender, linguistic hegemony, postcolonial, postcolonialism(-ity)

## AUTEUR

### ALICE BRAUN

Alice Braun est maître de conférences à l'université Paris Ouest Nanterre la Défense où elle appartient au groupe FAAAM (Femmes Auteures Anglaises et AMéricaines). Elle a rédigé sa thèse sur Janet Frame, et a publié un ouvrage en collaboration avec Claire Bazin intitulé *The Lagoon : naissance d'une œuvre* (Presses Universitaires de France, 2010). Elle s'intéresse plus largement à la question de la représentation de soi dans les textes autobiographiques d'auteures femmes.