

Les pièces dramatiques en langue hawaïenne

de Jean Charlot

La publication de *Two Hawaiian Plays, Hawaiian-English*¹ de Jean Charlot est un événement dans l'histoire de la littérature hawaïenne, car elle donne le premier texte moderne important de prose hawaïen et, à ma connaissance, les premières pièces dramatiques conventionnelles publiées en langue hawaïenne². De plus, la technique bilingue et le format des pièces sont prévus pour servir de modèle pour des œuvres futures. Dans cet article, je ne parlerai que brièvement de quelques aspects des pièces.

Intérêt linguistique.

Bien que Charlot soit principalement connu comme artiste visuel, il a en fait écrit plus d'œuvres littéraires que beaucoup d'autres écrivains³. Il est l'auteur non seulement de livres et d'articles érudits, mais aussi d'œuvres littéraires, y compris un grand nombre de poésies⁴. Adolescent, il envisageait la poésie comme sa vocation, et dut prendre la décision consciente de se dévouer essentiellement aux arts visuels.

Cependant, il ne perdit pas sa sensibilité de poète envers les langues. Il apprit l'allemand, l'espagnol, l'anglais, le nahuatl et l'hawaïen, et écrivit

des œuvres dans toutes ces langues sauf l'allemand. Il est spécialement attentif aux qualités uniques et aux potentialités expressives d'une langue donnée, et essaie de les mettre en valeur dans ses écrits.

Il est significatif qu'il s'intéressa de bonne heure aux langues, ou au degré d'évolution des langues qui n'avaient pas encore acquis de règles fixes, n'avaient pas encore été stabilisées et strictement réglementées par le procédé de l'écriture ou de purification classique. Lorsqu'il était adolescent il lisait de nombreux écrivains français du moyen âge, et de la Pléiade, dont il trouvait le style plus riche et plus souple que celui du classicisme malherbien. Il évoque la phrase pleine d'expression *nu à nu*, employée pour un couple au lit, phrase qui est impossible en français moderne. Bien que cet intérêt fût sans influences conscientes, on peut le considérer comme faisant partie de la grande tendance de la littérature française, d'enrichir et de ranimer la tradition poétique classique, tendance qu'on trouve, par exemple, chez Paul Claudel.

Dans l'opinion de Charlot, et d'autres, il y a actuellement dans la langue et la littérature hawaïennes une tension entre la langue parlée des indigènes et celle des textes les plus anciens

1. Charlot, Jean : *Two Hawaiian Plays, Hawaiian-English*, Published by the Author. Distributed by The University Press of Hawaii, Honolulu, 1976 (avec une Préface); *Laukiamanuikahiki, Snare-That-Lures-a-Farflung-Bird*; et *Na Lono Elua, Two Lonos*. Une version plus ancienne de la première pièce fut publiée : *Laukiamanuikahiki, Snare That Lures A Farflung Bird, A bilingual playlet, Hawaiian-English*, private printing, Honolulu, 1964. Une version en anglais de trois actes du conte fut composée plus tard sous le titre *Laukiamanuikahiki, Snare That Lures a Farflung Bird*, mais n'a pas encore été publiée. De cette version en anglais, *Spirit Island, One Act Play* fut emprunté avec quelques changements et mise en scène au John F. Kennedy Laboratory Theatre, Mai 1964. Charlot, Jean : *Two Lonos, Paradise of the Pacific*, Vol. 77, No. 6, Nov./Dec. 1965, pp. 68-76, est un pas dans la composition de *Na Lono Elua*, comme expliqué ci-dessous. Charlot, Jean : « The Old Warrior Briefs Two Young Chiefs », *Mele*, No. 2, Mars 1966, non numérotés, se base sur *Na Lono Elua*, Act II.

Pendant son séjour au Mexique de 1946 à 1947, Charlot écrivit une pièce pour marionnettes dans la langue Nahuatl pour être mise en scène dans des villages mexicains : *Mouventihke Chalman, Los Peregrinos de Chalma, Pieza Para Muñecos, Mele*, Honolulu, 1969. Charlot, Jean : *Three Plays of Ancient Hawaii*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1963, contains *Na'auao, The Light Within; U'i A U'i, Beauty Meets Beauty; Moa A Mo'i, Chicken into King*; pièces en langue anglaise placées en ordre inverse à leur composition. Voir aussi son *Na'auao (The Light Within)*, privately printed, Honolulu, 1962.

La Préface de Charlot pour ses *Two Hawaiian Plays*, ses notes, documents et manuscrits dactylographiés, aus-i bien que de nombreuses entrevues avec Charlot et plusieurs personnes associées à son travail sont les bases de cet article.

2. On m'a dit qu'il y avait un grand spectacle historique dans la langue hawaïenne sur Lāieikawai représenté au début du XX^e siècle, et des pièces courtes d'étudiants plus récentes, dont une fut réécrite, mais n'est pas encore publiée, par le poète Larry Kavanoe Kimura.

3. *Jean Charlot, A Catalog of Murals and Monumental Sculpture, Books, Books Illustrated, Portfolios, 1975*, privately printed, Honolulu, 1975. (Compilée par Zohmah Charlot), pp. 11-14. J'en prépare la bibliographie complète.

4. La plupart ne sont pas encore publiées, mais voir « Poèmes de Jean Charlot », *Contemporaneos, Revista Mexicana de Cultura*, 4^e année, n° 37, Juin 1931, pp. 267-271. Charlot, Jean : *Picture Book, Images and Verses*, Dawson's Book Shop, Los Angeles, 1974. Voir aussi *Mele, Carta Internacional de Poesia, International Poetry Letter*, Honolulu, Nos. 4, 6, 7, 10, 11, 14, 17, 20, 23, 24.

— caractérisée par la liberté et la souplesse de construction et d'usage — et les tentatives présentes pour fixer la langue vivante en lui imposant un système et une norme régulière. Charlot compare cette langue hawaïenne académique au *Hochdeutsch* et la considère comme le résultat presque inévitable de l'approche académique moderne envers les langues. Charlot est en sympathie avec la langue qui n'a pas de règles fixes. Dans ses pièces, il comprit et garda soigneusement, au cours de la rédaction, des échantillons de variabilité et de construction et d'usage non standardisés⁵. Un indice de la tension citée ci-dessus est que les lecteurs firent plus de corrections dans les sections où Charlot avait cité textuellement des écrivains hawaïens du XIX^e siècle, que dans celles qu'il avait librement composées lui-même.

La raison fondamentale qu'avait Charlot en optant pour la langue hawaïenne non académique était son appréciation de ses qualités spécifiques. Le véhicule de la parole est le souffle vital. La parole sort *mai nei loko*, de son for intérieur, le siège de l'émotion et de l'authenticité. Le souffle, suivant la pensée hawaïenne, est apparenté aux vents, qui ont des personnalités et qui parlent. Une fois dite, la parole continue à vivre seulement dans la mémoire, ce qu'on peut appeler une faculté spirituelle. L'expérience de la communication orale est la base pour une vue magique des langues où les paroles ont un vrai rapport avec ce à quoi elles se réfèrent et ainsi une efficacité pour un bien ou un mal. Un appel reçoit une réponse. Un nom est la révélation d'une personne et d'une destinée. Le pouvoir d'une prière énoncée vole à son but. Cette idée qu'ils se font du langage est un élément vivant dans la pensée de beaucoup de Hawaïens.

La liberté créative de la langue vivante et celle de la pensée hawaïenne ne font qu'un. Charlot met la linéarité familière établie des langues européennes modernes en contraste avec « les langues du Pacifique... plus près de la ligne post-Euclidienne, contractant, développant, avec des distorsions aussi complexes et désossées que les mouvements d'un céphalopode »⁶. Les allusions détournées et les suggestions, les jeux de mots, d'évocations de formes similaires et de faits, sont des moyens de pensée comme de communication. La compréhension exige l'engagement de l'audi-

teur dans un complexe réseau touchant des sensibilités nombreuses.

D'importance majeure parmi ceux-ci est le sens visuel, pour lequel Charlot est particulièrement doué. Son intérêt dans la conjonction de la parole et de l'image remonte à son enfance, quand il apprit le dessin et l'écriture simultanément, et les combina dans ses compositions. Il étudia de bonne heure l'art des églises du moyen âge, la Bible des illettrés, et l'écriture des images Nahuatl des manuscrits de la collection célèbre de son oncle Eugène Goupil à la Bibliothèque Nationale de Paris. Dans sa propre peinture, il cherche à inventer des symboles expressifs, tels que « Travail et Repos » : quand la mère agenouillée étend la pâte de maïs avec le rouleau en pierre, se balançant d'arrière en avant, le bébé sur son dos est bercé doucement jusqu'à ce qu'il s'endorme. Charlot s'est intéressé à la calligraphie chinoise et japonaise⁷ (un moment donné il envisageait d'apprendre le chinois) et il considère le livre en rouleau comme une forme d'un grand potentiel pour la notation de la parole vivante. Les pétroglyphes hawaïens qu'a interprétés Charlot dans le contexte de la pensée hawaïenne⁸ étaient, croyait-il, les premiers pas dans le développement d'un système d'écriture qui aurait été vraiment approprié à la langue, un développement arrêté par l'imposition maladroite de l'alphabet latin.

Intérêt pour les traditions orales.

Depuis longtemps Charlot s'est intéressé aux traditions orales historiques. Il se souvient d'une vieille femme, un de ses premiers modèles, dont le père était présent à l'arrestation violente de nuit de Robespierre, en 1794. D'après le récit qu'elle en a fait, Charlot se rappelle d'un détail qui ne trouverait pas de place dans les histoires académiques, mais qui l'a intéressé profondément : quand Robespierre, avec son affreuse blessure à la mâchoire, était étendu sur une table, la lampe qui pendait au dessus s'est mise à se balancer.

Pendant un séjour en Bretagne, au début de la première guerre mondiale, Charlot a transcrit au moins une chanson populaire d'un chanteur Breton. Au Mexique, Charlot devint l'ami intime de Luz Jiménez, un informateur Aztèque important⁹. Charlot fut ainsi prêt à apprécier les traditions

5. Par ex. les nombres avec et sans coups de glotte. « Ulipo ke kino... Ulipo ka 'ili ma waho », Charlot, *Two Hawaiian Plays*, p. 52. « E maopopo polotei nō ka 'oukou po'e wāhine i ke 'ano maoli o na malihini! » *Ibid.*, p. 57. « 'O kāua i 'elua, he mau 'elemākūle » *ibid.*, p. 90.

6. *Ibid.*, p. 8.

7. Il avait lu *Cent Phrases Pour Eventails* de Paul Claudel, paru dans : *Œuvre Poétique*, Claudel, Paul, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1967, pp. 697-744, surtout, 699-701. Charlot a critiqué les éditeurs du « journal » de Claudel de n'avoir tenu aucun compte de l'esthétique de sa mise en page originale.

8. Charlot, Jean : « Petroglyphs of Hawaii », dans son *Artist on Art, Collected Essays*, University Press of Hawaii, Honolulu, 1972, vol. I, pp. 235-240. C'est significatif que cet article à l'origine était un commentaire pour un film sur les pétroglyphes par George Tahara.

9. Voir Horcasitas, Fernando : *De Porfirio Díaz a Zapata, memoria náhuatl de Milpa Alta* (série de Historia Moderna y Contemporánea 8), unam, Instituto de Investigaciones Históricas, Mexico, 1968. En anglais : *Life and Death in Milpa Alta, A Nahuatl Chronicle of Díaz and Zapata*, Translated and Edited by Fernando Horcasitas from the Nahuatl Recollections of Doña Luz Jiménez, University of Oklahoma Press, Norman, 1972.

orales historiques hawaïennes, comme celles trouvées dans *Ka Moolelo Hawaii* de Sheldon Dibble¹⁰. Un détail de cette œuvre qui frappa Charlot comme typique des traditions et intérêts oraux, par opposition à ceux de l'histoire académique, fut l'histoire du jeune garçon qui mangea les entrailles de Cook, s'imaginant qu'elles étaient celles d'un chien¹¹. Pour Charlot, un intérêt primordial dans la tradition orale est clairement son attrait du sens visuel et du sens dramatique.

D'ailleurs, l'histoire orale était le moyen par lequel les Indiens mexicains et les Hawaïens transmettent leurs idées propres sur l'histoire de leurs premiers contacts avec les Européens. Charlot a dit que son expérience au Mexique le prépara pour chercher les relations indigènes hawaïennes qui différaient beaucoup d'une histoire basée uniquement sur des sources européennes.

À Hawaï, comme au Mexique, l'interprétation de ce premier contact et de la mort de Cook ont une importance actuelle pour la conscience ethnique, car l'interprétation occidentale de ces événements fut un expédient employé pour saper la confiance que les Hawaïens avaient en leur propre culture.

Intérêt pour un théâtre spécialisé.

L'étude du théâtre classique français est, bien sûr, importante pour chaque écolier français¹². Charlot accrut rapidement sa lecture des auteurs dramatiques qui précédèrent Corneille : Jodelle, Théophile de Viaud, et — de toute importance pour lui — Cyrano de Bergerac. Paul Claudel eut une influence indéniable.

En parallèle avec ses propres écrits dramatiques de 1955 au début des années 60, il lut une grande variété de pièces et de livres sur le théâtre. Je me souviens que les auteurs qui l'intéressèrent le plus étaient Aristophane, Shakespeare, Jonson, et le Beckett de *En attendant Godot*. Il fut aussi intrigué par les Kabuki, Noth, et les marionnettes des Japonais, ainsi que le cinéma Samurai des débuts. Cependant Shakespeare fut, de loin, son plus grand intérêt.

Sa lecture, à mon avis, est indicative de son goût. Il eut peu de sympathie pour le naturalisme. « Not exactly slice of life » fut ce qu'il disait de quelque chose de monumental. D'un autre côté, il ne fut pas attiré par la tragédie haute et purifiée. Il déclara une fois qu'il pouvait facilement croire que Molière fut un grand classique, mais avait des difficultés pour accorder le même rang à Corneille et à Racine. Au cours de cet article, je me servirai de l'étiquette « comédie classique » pour ce groupe

de pièces qui intéressèrent Charlot, et qui se placent entre le naturalisme et la tragédie.

L'humour provenant de la vision du génie dans le monde de tous les jours est un des aspects qui l'attiraient.

Un autre attrait pour lui de la comédie classique était qu'elle incluait différentes strates de la société. Charlot lut *The People of Aristophanes*¹³ de Victor Ehrenberg, et aima particulièrement les scènes dans le théâtre de Jonson représentant les bas-fonds de la société. Dans ses pièces dramatiques hawaïennes, Charlot différencie soigneusement les classes de ses personnages par leur façon de parler et leur pensée. Dans *Laukiama-nuikahiki* il y a un contraste entre les deux gardes de basse naissance et les chefs Maki'ioe'oe et Kahiki'ula. *Na Lono Elua* comprend trois actes, chacun affecté à un niveau social différent. Comme souvent dans la comédie classique, le petit peuple est fréquemment représenté avec humour ; pour Charlot, toujours avec affection.

Une originalité de Charlot est que les quelques personnages qui sont difficiles à placer socialement — à cause d'une naissance ambiguë ou des manières et conduites qu'on ne peut pas classer — sont ou religieux d'une façon marquée, comme Laukiama-nuikahiki, ou artistiques comme Kawelo dans la pièce de langue anglaise *Na'auao*. La position sociale indéfinissable de ces personnages dans une société très structurée — une qualité perceptible dans les traditions hawaïennes qui les concernent — fut peut-être la raison pour laquelle ils attiraient Charlot comme sujets de pièces. Qu'il les représente comme des religieux ou des artistes nous permet de comprendre les limites qu'il attribue aux valeurs et classifications purement sociales.

Un autre aspect important de la comédie classique est sa forme artistique. Comme artiste visuel, Charlot fait très attention au côté artisanal et aux exigences d'une technique donnée. Quand, travaillant sur un projet tel que la céramique ou le cuivre repoussé avec un assistant technique, il regarde la contribution créative — quelquefois même transformative — de l'autre personne comme une partie intégrante du travail, et non pas comme une simple réalisation de son idée. On peut trouver un parallèle quand Charlot introduit dans *Laukiama-nuikahiki* les changements faits par les acteurs pendant sa représentation. En éditant ses pièces, il m'a empêché plusieurs fois de retourner à un usage plus littéral et moins dramatique de ses sources. Charlot attend, et en fait accueillerait, les changements qu'une représentation de *Na Lono Elua* entraînerait.

10. Dibble, Sheldon : *Ka Moolelo Hawaii, Histoire de l'Archipel Hawaïen (Îles Sandwich)* (texte et traduction par Jules Rémy). A. Franck, Paris ; Leipzig, 1862. Je crois que cette édition fut celle utilisée par Charlot. Il a souvent exprimé son admiration pour la traduction de Rémy.

11. *Ibid.*, p. 34.

12. Pendant son enfance, Charlot construisit un théâtre miniature pour lequel il fit les mises en scène et écrivit les pièces. A Hawaï, il joua dans quelques pièces, et eut de bonnes critiques.

13. Ehrenberg, Victor : *The People of Aristophanes, A Sociology of Old Attic Comedy*, Schocken Books, N.Y., 1962.

Dans ses écrits sur l'art, Charlot insiste continuellement sur le fait que l'art n'est pas un miroir. Une interprétation freudienne de *Hamlet* est aussi naïve qu'une discussion botanique sur une pomme peinte. Il était ravi de voir comment *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard, a révélé le caractère non naturel, l'artifice ou la ruse de *Hamlet*. Il m'a signalé comment il était contraire au naturel que Hickey se soit endormie sur l'escalier, à la fin du premier acte de *The Ice-man Cometh*¹⁴.

Dans l'esthétique de Charlot, une technique possède sa propre beauté qui ne devrait pas être cachée par une illusion produite. Même plus, une technique engendre son propre pouvoir spontané, si elle est traitée respectueusement. Dans ce contexte, l'adoption par Charlot de conventions dramatiques opposées au naturalisme est compréhensible¹⁵.

On trouve facilement des similarités entre les pièces hawaïennes de Charlot, surtout *Na Lono Elua*, et le théâtre grec ; peu d'orateurs dans une seule scène, l'emploi de la foule — comme un chœur — dans *Na Lono Elua*, l'exclusion d'actions violentes de la scène, le défaut tragique de Cook, et l'interprétation rituelle de sa mort. Le dépouillement, la cadence majestueuse, l'arrangement sans hâte mais sans distractions pour arriver à la solution violente finale sont grecs, à mon avis.

L'emploi important de monologues peut être trouvé dans toutes les pièces citées comme étant d'un intérêt particulier pour Charlot. Un emploi croissant des monologues peut être observé dans ses propres œuvres. C'est dans *Moa A Mo'i* qu'on en trouve le moins. Ils en employaient plus dans *U'i A U'i*, anticipant son emploi possible comme livret d'opéra. Les monologues sont devenus la forme principale dans *Na'auao* et dans le *Laukiamanuikahiki*, non publié en anglais. Une différence nette peut être constatée entre les monologues de *Na'auao* et *Na Lono Elua*. Les derniers, mais pas les premiers, sont des récitatifs. Les parallèles avec l'ouest et le Japon peuvent être trouvés pour ces derniers, bien sûr, particulièrement les narrateurs à côté de la scène dans le théâtre japonais, ou l'historien partisan dans le film *Samurai Assassin*. Mais une influence plus consciente et proche est la forme récitative hawaïenne elle-même. Charlot constata une fois que, dans les deux pièces hawaïennes, il essaya de s'éloigner aussi peu que possible de l'art traditionnel des conteurs hawaïens et qu'il considéra ce moyen particulièrement approprié pour rendre la pensée hawaïenne.

Un but important des pièces était la présenta-

tion de genres d'art hawaïens dans leurs milieux traditionnels : les conteurs individuels, la danse, le chant, et le « hula » des marionnettes, ainsi que les arts visuels dans la mise en scène. D'ailleurs, une tentative de revivifier et démontrer l'utilité des genres hawaïens peut être vue dans l'emploi d'une marionnette pour « Hibou » dans *Laukiamanuikahiki*.

Cependant les genres ci-dessus ne sont pas présentés comme des « artifacts » de style étranger avec un arrière-plan général naturaliste de l'ouest. Toute l'ambiance des pièces est donnée par le genre récitatif hawaïen, comme on l'a dit ci-dessus. Un parallèle visuel peut être trouvé dans la peinture murale de Charlot au Leeward Community College, où toutes les formes naturelles — humains, plantes, rochers et eaux — sont influencées par les arts hawaïens inclus dans l'image — bols, broyeurs de poi, batteurs de tapa, gourdes, aquaplanes et pétroglyphes. Une véritable unité stylistique est ainsi obtenue dans les pièces comme dans la peinture murale.

Un autre avantage très important d'un théâtre strictement conventionnel est que son opposition au naturalisme permet d'exprimer avec plus de conviction une vue spirituelle de la vie. Le *deus ex machina* et le fantôme du théâtre Noh ne brise pas la structure esthétique. Dans *U'i A U'i* nous pouvons rire avec la Déesse Pele au sujet de sa façon d'apprendre aux hommes comment croire en elle¹⁶. La providence qui combine la fin heureuse de *Laukiamanuikahiki*, et la sagesse finale de *Maki'ioe'oe*, les « theologoumena » des prêtres re Cook, tous ont leur caractère raisonnable, le résultat d'une unité stylistique accomplie.

L'érudition, les arts verbaux et visuels, et les pièces dramatiques hawaïennes.

Charlot conclut peu après son arrivée à Hawaii qu'il ne pourrait pas comprendre la culture hawaïenne ni exprimer cette compréhension par les moyens visuels seuls¹⁷. Même au Mexique, où plus de preuves évidentes de la culture indigène avaient survécu, il apprit et se servit de la langue nahuatl. Un sujet important de son art fut le *Volador*, le danseur indien hésitant en haut d'un grand mât pour chanter avant de tournoyer jusqu'au sol attaché par les pieds. C'était le moment où la culture profonde, silencieusement méditative, de l'Indien éclata en expressions verbales. Pareillement, à Hawaii, Charlot choisit des sujets où la culture devient parole : le chanteur au tambour ou à la gourde et le « hula » des marionnettes.

14. Charlot joua le rôle d'Hugo Kalmar dans la représentation de la pièce à l'Université de Hawaii, en mars 1957. Charlot eut aussi beaucoup d'admiration pour Pirandello.

15. Charlot a senti une certaine parenté avec le Théâtre Épique, quoiqu'il ne soit pas très attiré par les œuvres faites par les membres de cette école. Il montre *Moa A Mo'i* à Mordecai Gorelik en 1955 ou 1956, pendant un séjour à New York, et fut complimenté sur sa façon de se servir de la scène.

16. Charlot, *Three Plays of Ancient Hawaii*, pp. 93, 166.

17. Charlot, *Two Hawaiian Plays*, Préface. Charlot a très souvent souligné ce point de vue dans des entrevues.

La conjonction de l'art et de la parole peut être considérée comme caractéristique des œuvres de Charlot, comme une partie de sa préoccupation générale pour des formes culturelles particulières d'activités et des expériences humaines universelles ; une préoccupation qui sert de contexte, à mon avis, à son travail d'érudit.

Les œuvres d'érudition de Charlot sur Hawaï n'ont pas satisfait complètement son besoin pour l'expression verbale. Il s'est tourné d'abord vers des œuvres littéraires créatives en anglais sur des sujets hawaïens. Le choix du drame comme forme employée était important pour sa décision par la suite d'écrire des pièces dramatiques en langue hawaïenne¹⁸. Le travail intensif de Charlot sur des pièces anglaises répondit à son besoin de faire un travail créatif dans un champ qui l'avait longuement intéressé alors qu'il était étudiant. D'une manière caractéristique, il s'était engagé dans tous les aspects de la représentation de *Na'auao* : il dessina, et parfois fabriqua le décor, les costumes et les accessoires. Les pièces étaient composées, en effet, avec l'œil mental aussi bien que l'oreille, et ses dessins et illustrations sont indispensables pour les comprendre¹⁹. L'art dramatique est clairement une forme où ses talents variés peuvent être employés simultanément.

La longue expérience de Charlot comme étudiant de la langue hawaïenne à l'Université de Hawaï et comme collaborateur et illustrateur de nombreuses publications forme une partie importante de l'arrière-plan de ses œuvres créatives en langue hawaïenne. Il écrivit de la prose²⁰, traduisit des poésies²¹, et inclut des chants hawaïens dans ses pièces anglaises. Sa pièce comique originale de « hula » *Hula 'Ulala* fut connue²². Les modèles de conversations employés comme des aides pour enseigner dans les classes pourraient être considérés comme des mini-drames. L'histoire de *Laukiamanui kahiki* fut employée en classe dans une forme simplifiée semblable à la pièce de Charlot²³. Naturellement il choisit des moments dramatiques à illustrer, comme la bataille de Pele

et Kamapua'a et la rencontre de Kamalalāwalu avec Halemano²⁴.

Ce qui est important aussi, c'est la lecture et les recherches extensives entreprises par Charlot dans des écrits publiés ou non publiés. Il a un don pour découvrir des matériaux importants et négligés. Il voyait les possibilités dramatiques, non pas seulement dans les « hulas » narratifs et les « hulas » dialogués de marionnettes mais dans les dialogues « dramatiques » en prose, antérieurement méconnus. Pour illustrer ce raisonnement, je pourrais mentionner qu'un étudiant de la langue hawaïenne, à l'Université de Hawaï, reçut le conseil en 1974 d'écrire une pièce employant des sources hawaïennes pour le concours de pièces dramatiques du Bicentenaire du Capitaine Cook. Il déclara qu'il ne pourrait pas trouver un potentiel dramatique dans les textes. Les pièces dramatiques de Charlot nous permettront de lire avec de nouveaux yeux les écrits de Dibble, Kamakau et Kepelino²⁵.

L'art dramatique a des avantages spécifiques pour des matériaux de langue hawaïenne, en dehors de son lien avec des genres hawaïens plus anciens. D'une grande importance, le rapport acteur/auditeur du théâtre vivant est semblable à celui de l'orateur et de l'auditeur chez les conteurs, ainsi qu'il est dit ci-dessus. En plus, une représentation dramatique échappe au programme restreint habituel des études hawaïennes ; elle devient un événement public. Charlot s'est engagé à perpétuer et répandre la culture hawaïenne, non pas comme un folklore ou une relique, mais comme une réalité vivante. Un jeune Hawaïen m'a dit une fois que beaucoup de savants s'intéressent aux Hawaïens d'autrefois, mais mon père apprécie le sentiment des Hawaïens d'aujourd'hui qui incarnent encore leurs valeurs culturelles.

Une des manifestations du désir de Charlot de rendre la culture hawaïenne disponible à ceux qui ne parlent pas la langue, est son emploi de lecteurs anglais à côté de la scène, pour lire les « traductions » après les paroles hawaïennes. Dans la représentation de *Laukiamanui kahiki* les lecteurs étaient une aide et non pas une distraction, accep-

18. Voir le matériel p. 65, note 1.

19. Charlot avait dessiné des mises en scène pour son propre théâtre pendant son enfance, et pour des représentations d'étudiants au Colorado en 1947-1949. Il dessina la mise en scène et les accessoires pour la représentation de *Na'auao* par le Honolulu Community Theatre que dirigeait Don Tescher, en avril-mai 1962. Au début des années soixante-dix il dessina le décor de *U'i A U'i* pour sa représentation par le Département Dramatique de l'Université de Hawaï. Le Département, du reste, annula la représentation et perdit le modèle du décor.

20. Voir « He mo'olelo no 'ekolu pea a Kawena Johnson a me Palani Charlot », dans Elbert, Samuel H. and Keala, Samuel A. : *Conversational Hawaiian*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1965, 5^e éd. Les éditions plus anciennes ne citent pas Charlot comme auteur. Actuellement dans Elbert, Samuel H. : *Spoken Hawaiian*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1970, p. 70.

21. Elbert, Samuel H. (ed.) : *Selections from Fornander's Hawaiian Antiquities and Folk-Lore*, The University Press of Hawaii, Honolulu, 1959, p. 3. Voir aussi *Mele*, nos 21, 24.

22. Luera, Leonard (ed.) : *Manna-Mana*, private printing, Honolulu, co. 1973, pp. 21, 167. *Mele*, n° 12.

23. « Ka mo'olelo ne Lau-kia-manu-i-Kahiki » parut dans Elbert, Samuel H. : *Conversational Hawaiian*, University of Hawaii, Honolulu, 1951 (1^{re} éd.), pp. 48, 52, 56, 58 f., 60 ; et continua à paraître dans les éditions suivantes.

24. Elbert, *Selections*, frontispice, et en face de p. 226.

25. Par exemple, Charlot a attiré mon attention sur les dialogues de Kepelino : voir Beckwith, Martha Warren (ed.) : *Kepelino's Traditions of Hawaii*, Bernice P. Bishop Museum Bulletin 95, Published by the Museum, Honolulu, 1932, pp. 145, 147. La reconnaissance de telles formes est importante pour la critique de la forme littéraire hawaïenne, telle que l'influence des histoires courtes sur les contes plus longs.

tables comme une partie de l'art non illusionniste de la pièce²⁶. Les lecteurs anglais ne fournissent pas une traduction littérale des discours en langue hawaïenne (une femme indigène s'est plainte de la mauvaise traduction). Les techniques littéraires spécifiquement hawaïennes, comme les répétitions et les allusions à des proverbes, sont omises. Souvent un détail est exprimé qui n'est que suggéré dans le texte hawaïen. Un progrès technique est apparent dans *Na Lono Elua*, où l'action scénique est agencée pour enchaîner la langue anglaise à la langue hawaïenne, ou pour marquer le temps à travers les passages de langue anglaise jusqu'au retour de la langue hawaïenne.

La composition de Laukiamanuikahiki.

Laukiamanuikahiki est basé sur une histoire de Fornander²⁷, qui contient des complications considérables, interprétées par Charlot comme des additions postérieures²⁸. L'original de Fornander comprend deux histoires qui ont été jointes par des processus typiques de la tradition orale. Les deux histoires sont assez différentes ; dans la première, Laukiamanuikahiki est une fille charmante et innocente et, dans la deuxième, une femme et une sorcière vindicative. Charlot supprime le deuxième conte entièrement, mais retient un thème qui était rendu explicite dans ses chants : l'esprit religieux de Laukiamanuikahiki²⁹. Dans la pièce cependant, la religion prend la forme d'une providence visible seulement dans ses résultats, et les actions de Laukiamanuikahiki sont les fruits, non pas du calcul ou du conseil comme dans l'histoire³⁰, mais d'une spontanéité qui, sur un niveau plus profond, est à vrai dire une sensibilité aux instigations des dieux. Pour renforcer ce thème, plusieurs motivations « naturalistes » stéréotypées de l'histoire originale sont supprimées, comme le désir de l'héroïne d'échapper aux coups de son père adoptif.

Charlot a beaucoup réduit la grande troupe et les liens de parenté étendus du texte original. Pour la simplicité dramatique, les quelques compagnons de Laukiamanuikahiki furent peu à peu réduits au Hibou, et les parents mineurs totalement supprimés. La femme de Maki'i'oe'oe fut omise, renforçant ainsi le thème de sa solitude.

Kahiki'ula devint un étranger, plutôt que le fils de Maki'i'oe'oe et le demi-frère de l'héroïne.

Charlot retravailla complètement le caractère de Maki'i'oe'oe comme il est apparent dans le fait que, dans le texte original, c'est lui qui rapproche Laukiamanuikahiki de Kahiki'ula. Dans la pièce Maki'i'oe'oe débute comme peu soucieux des désirs de Hina et ne montrent que peu de respect pour la puissance des dieux. En vieillissant, et en devenant plus solitaire, il languit pour sa fille abandonnée. A la fin, il réalise comment la Providence, ayant satisfait toutes ses demandes impertinentes, lui a soustrait la fille pour qui il languit. Le processus par lequel les êtres humains sont convaincus de la puissance des dieux était un thème de *U'i A U'i*. La perte par le père de sa fille peut être trouvée dans *Na'auao* et est développée en détails dans le *Laukiamanuikahiki* en anglais³¹.

Charlot ajouta au conte le thème de l'importance des noms dans la pensée hawaïenne ; c'est un aspect qui l'intéresse tout particulièrement. Une expérience émotive clef pour lui était de lire les lettres que la Reine Emma avait écrites de sa propre main, signées Kaleleokalani, « L'envol du Chef », après la mort de son fils, et plus tard, après la mort de son mari, Kaleleonalani, « L'envol des Chefs ». Il fut étonné de voir comment un changement mineur pouvait devenir si expressif. Charlot suivit la pratique hawaïenne en créant des noms hawaïens originaux pour quelques-uns de ses petits-enfants. L'idée qu'un nom exprime et prophétise le caractère et la destinée, et même est un facteur actif dans la vie d'une personne, peut être liée au thème de la Providence, comme elle l'est dans certains contes de la Bible. L'intérêt de Charlot dans les noms peut être considéré comme une partie de son intérêt général pour la place des langues dans la vie.

En écrivant *Laukiamanuikahiki*, Charlot développa une technique dont il se servit plus tard dans *Na Lono Elua*³². Il commença par copier et taper à la machine tout le dialogue et le dialogue potentiel dans le conte hawaïen original. En dessous de la ligne tapée en langue hawaïenne il écrivit sa propre traduction anglaise au crayon.

Ensuite, il ébaucha toutes ses scènes, donnant au récit une structure un peu différente de celle

26. Je me souviens que pendant mon enfance je me demandais comment les commentaires des films muets parvenaient à ne pas détruire l'effet d'un film. Mon père les compara à des pages tournantes dans un livre.

27. Fornander, Abraham : *Fornander Collection of Hawaiian Antiquities and Folk-Lore*, Memoirs of the Bernice Pauahi Bishop Museum. Vol. IV, Bishop Museum Press, Honolulu, 1917, pp. 596-609.

28. Quelques éléments modernes peuvent être trouvés, en effet, dans le conte. Voir *ibid.*, p. 598, note 2.

29. Charlot copia un de ces chants et apparemment pensa s'en servir dans sa pièce.

30. Comme dans l'original, Fornander, *Fornander Collection*, p. 599.

31. Voir p. 65, note 1. Dans le texte Fornander, le thème de délaissement concerne seulement l'abandon par Kahiki'ula de Laukiamanuikahiki.

32. J'ai reconstruit cette technique en fouillant dans les papiers de Charlot. À cette époque, il se souvient que le processus fut plus simple. Sa femme, Zohmah Charlot, se rappelle qu'il écrivait beaucoup et très vite, lui donnant beaucoup à taper. Les nombreuses discussions sur le texte de Charlot avec diverses personnes sont, bien sûr, actuellement inaccessibles. Charlot une fois compara sa technique en général à celle de *Laielikawai* de S. N. Haleole. Voir Beckwith, Martha Warren (ed.) : *The Hawaiian Romance of Laielikawai* dans *Thirty-Third Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1911-1912*, Government Printing Office, Washington, 1919, pp. 284-666. Suivant l'avis de Charlot, lui et Haleole combinèrent des éléments anciens pour produire des formes littéraires nouvelles.

du conte original et déplaçant le dialogue qui en avait été élevé pour l'accorder avec la nouvelle structure.

Un brouillon était alors composé dans lequel une ligne en langue hawaïenne était tapée à la machine et soulignée au crayon. Une ligne correspondante en langue anglaise était placée dessous. Les lignes en anglais étaient assez complètes. Les lignes en langue hawaïennes étaient soit : a) des citations du texte Fornander, prises des extraits mentionnés ci-dessus ; b) quelques courtes sections originales, dactylographiées ; c) quelques sections originales apparemment expérimentales, écrites légèrement au crayon ; ou d) un grand nombre d'espaces blancs, plus nombreux au début de la pièce que vers la fin. C'est significatif que la dernière ligne de Maki'i'oe'oe qui exprime le thème central de la pièce soit une rédaction originale de Charlot.

Ce brouillon fut donné à Samuel Elbert qui corrigea toute la partie en langue hawaïenne — la rédaction originale de Charlot et les citations de Fornander — et remplit les blancs. Après, Charlot, changeant un peu le texte hawaïen, ajouta des matériaux neufs.

Cette version fut ensuite tapée à la machine, des simplifications furent faites en plus, les directives pour les scènes furent rendues plus complètes, en particulier pour clarifier la coordination des lecteurs anglais, et le texte en anglais fut amélioré. Enfin la pièce fut imprimée en tirage limité³³.

La prochaine grande révision de la pièce provint de l'expérience inestimable de la mise en scène. Charlot écrivait sans arrêt sur sa propre copie, qui était alors utilisée comme base pour l'édition finale. Les directives pour la mise en scène étaient alors complétées et la coordination des lecteurs anglais perfectionnée. Le texte en anglais d'introduction de scène fut beaucoup développé, et les textes du dialogue en anglais subirent beaucoup de changements.

La contribution des acteurs parlant la langue hawaïenne fut d'une grande importance. Quand Charlot demanda à une femme comment elle apprendait son texte elle lui répondit que, l'ayant changé du tout au tout, elle se le rappelait très facilement. La plupart de ces changements étaient mineurs mais importants, tendant vers un style

plus idiomatique, comme dans l'emploi des mots tels que *Tza, no, paha*, et des petits mots qui raffinent sur la direction dans laquelle l'action se fait. Ils ont toujours intéressé Charlot comme une particularité des langues polynésiennes. Le chanteur Ka'upena Wong, qui joua le rôle de Maki'i'oe'oe reçut le texte des chants avec lesquels il débute et termine la pièce. Le chant en duo de Laukiamanui kahiki et Hibou, joué par le chanteur et maître de chant Noelani Mahoe, fut ajouté à la scène 5 et développé dans l'édition finale. Une bonne partie de la mimique amusante où le gardien compte sur les doigts, fut ajoutée à la scène 2.

La dernière scène fut retravaillée pour accentuer encore les thèmes de la réalisation par Maki'i'oe'oe du tour que la Providence lui a joué et la réalisation de sa perte. Dans une version plus ancienne de la pièce il entraît quand Laukiamanui kahiki et Kahiki'ula sortaient. Dans la version théâtrale, il entre plus tôt et les voit s'embrassant. Tandis qu'auparavant il avait simplement mentionné les signes de reconnaissance que sa fille devait obtenir des dieux, il les décrit maintenant en détails. Il chante et ensuite prononce la dernière ligne du texte. Cette scène très frappante où alternent le chant et la parole fut employée plus tard pour conclure *Na Lono Elua*.

Le résumé ci-dessus est simplement un aperçu de quelques-unes des lignes principales dans le processus de composition. Charlot retravailla continuellement son matériel, même dans les épreuves finales. Une étude complète nécessiterait une édition *variorum*. La simplicité folklorique finale de la pièce ne fut achevée qu'à grand effort par Charlot et ses collaborateurs.

La composition de Na Lono Elua.

Le processus de la composition fut même plus long et plus complexe pour la pièce en trois actes, *Na Lono Elua*, qui est basée sur des sources diverses³⁴.

Charlot commença comme il l'avait fait pour *Laukiamanui kahiki* : le dialogue et le dialogue potentiel furent tirés des textes de Dibble et de Kamakau. Les citations hawaïennes furent tapées sur une feuille et ses propres traductions (avec

33. Voir p. 65, note 1.

34. Surtout, Dibble, *Ka Mooolelo Hawaii*, et Samuel M. Kamakau. Charlot employa des articles de journaux originaux en langue hawaïenne de Kamakau, dont les références peuvent être trouvées dans les renvois en bas de page de Kamakau, Samuel M. : *Ruling Chiefs of Hawaii*, The Kamehameha Schools Press, Honolulu, 1961, plus spécialement, pp. 66-116. L'attitude de Charlot fut très influencée par la référence courte mais puissante à Cook par Kepelino ; voir Beckwith, *Kepelino's Traditions*, p. 75 ; et [en général] par la pensée de Kepelino ; comp. *ibid.*, p. 139, « e like ka nui o ka hewa, pela ka nui o ka uku », avec Charlot, *Two Hawaiian Plays*, p. 88, « 'O Pakakū ke kino haina paha i kūlike ka nui me ka nui o ka hewa ? » Je ne parlerai pas de l'exactitude historique de la vue de Charlot, ni de l'exactitude de ses sources. Pour ces opinions contraires voir, e.g., Stokes, John F. G. : « Origin of the Condemnation of Captain Cook in Hawaii. A Study in Cause and Effect », dans *Thirty-ninth Annual Report of the Hawaiian Historical Society for the year 1930*, Honolulu, 1931, pp. 68-104 ; Barrow, Terence : « Why Has Captain Cook Been So Maligned in the Land Where He Left His Bones ? An Anthropologist Comes to the Defense of Hawaii's Most Kicked-Around Hero », *Honolulu*, Vol. IX, No. 5, Nov. 1974, pp. 109-113, 120 f. Pour sa critique de Charlot, *Two Lonos*, voir p. 110. Barrow ensuite eut plusieurs longues conversations avec Charlot et examina les sources hawaïennes que Charlot lui signala. Cependant, il s'en servit très peu dans son *Captain Cook in Hawaii*, Island Heritage, Honolulu, 1976.

quelques additions faites au crayon) sur une autre feuille, faisant face à la feuille portant la version hawaïenne³⁵. Dans la marge gauche du texte hawaïen les matières mentionnées dans le texte hawaïen furent inscrites au crayon. Charlot nota quelques passages et textes pour inclusion ou omission.

La pièce fut alors rédigée sous forme d'une pièce anglaise en un acte, de 20 pages dactylographiées, intitulée à l'origine³⁶ *Ka Moolelo o Lono*. Une page dactylographiée donne un aperçu des trois scènes — qui correspondent aux trois actes de la version finale — et au dessous une liste des sujets devant être inclus dans chacune, ainsi que des révisions écrites à la main. Pour la plupart, les matières sont tirées des extraits de sources hawaïennes annotés par Charlot et mentionnés ci-dessus³⁷.

La pièce anglaise en un acte fut employée ensuite comme base pour le texte hawaïen³⁸. Un dépliant contient les feuilles en anglais à droite, et en face, à gauche, celles contenant le texte en hawaïen. Ce texte hawaïen est composé de citations des sources hawaïennes et de sections originales ; c'est-à-dire que Charlot est entièrement responsable de ce premier texte hawaïen, et non seulement de certains passages, comme dans *Laukiamanuiakahiki*. Il y a des additions faites au crayon pour la version hawaïenne et la version anglaise.

Pour la première fois, les versions hawaïenne et anglaise furent alternées sur les mêmes feuilles, lorsque le texte fut dactylographié, quelquefois marqué « Texte A ». Une marge copieuse fut réservée à gauche pour l'anglais et une à droite pour l'hawaïen, ce qui préserve la position des notes ainsi que la version mentionnée ci-dessus.

Une photocopie du « Texte A » fut donnée à Samuel Elbert et Koana Wilcox, et une autre à Dorothy Kahananui. Leurs commentaires et leurs

nombreux changements amenèrent à la révision la plus étendue du texte.

Dans ses paroles et écrits Charlot a toujours exprimé son appréciation toute particulière pour l'aide que lui a apportée Dorothy Kahananui, et il accepta la plupart de ses conseils. Elle a pu corriger le texte et le rendre plus idiomatique par de toutes petites corrections en changeant le moins possible le texte original. En plus, elle a proposé quelques très belles expressions³⁹. Charlot se rappelle comment elle réfléchissait sur le texte, comprenait son idée, et la traduisait ensuite dans un mode de pensée polynésien souvent très différent d'approche.

Dans le « Texte A » Elbert s'est limité pour la plus grande partie à changer des mots et des expressions. Ses suggestions montrent une compréhension très intime des buts de Charlot. Il a déconseillé *Wa'apā* et *mō'i*, pensant qu'ils appartenaient à une période plus récente. Il remplaça *kanaaho* et *paiho* respectivement par *pu'uhonua* et *pe'ahi*, mieux connus. Il fournit des tournures de phrase traditionnelles ou proverbiales⁴⁰ comme il l'avait fait pour *Laukiamanuiakahiki*. À la description des honneurs divins acceptés par Cook, il écrit : « Est-ce que cela choquera vos auditeurs missionnaires ? »

Koana Wilcox se servit de la page blanche en face du texte dactylographié pour récrire presque toutes les tirades. Sa tendance fut de moderniser et d'éclaircir le texte original en le développant. Charlot accepta d'elle beaucoup de mots et tournures de phrase de remplacement dont beaucoup contiennent une grande puissance d'expression⁴¹ et même quelquefois récrivit une tirade.

Charlot employa alors le texte dactylographié original du « Texte A » pour faire un texte révisé. Il accepta et rejeta des modifications. Il combina les suggestions faites par des lecteurs divers⁴². Charlot ainsi contrôla très personnellement la

35. Quelques sections de la traduction publiée de Kamakau, *Ruling Chiefs*, furent tapées séparément et apparemment plus tard.

36. La version finale de celle-ci est *Two Lonos* de Charlot.

37. Une série de matières, abandonnée plus tard, pour la troisième scène est : « Seer : future. Race defiled. Gods defiled and taboos. Alcohol and syphilis. » Charlot ajouta au crayon « (W. Ellis) », se référant à la rencontre du missionnaire avec une prêtresse de Pele qui s'est jouée de lui. Voir Ellis, William : *Narrative of a tour of Hawaii, or Owhyee*, Advertiser Publishing Co., Honolulu, 1963 (reprint), pp. 215-218. Cette section projetée de la pièce aurait pu être un parallèle à la conclusion de *Mo'a Mo'i*, Charlot, *Three Plays of Ancient Hawaii*, pp. 277-282, qui avait été beaucoup critiquée par des lecteurs comme étant peu dramatique.

38. Bien entendu, Charlot remonta aux sources hawaïennes. Au fur et à mesure que la composition de la pièce finale avançait, Charlot révisa le texte anglais considérablement. Ainsi l'anglais dans la version publiée a le même rapport libre avec la langue hawaïenne que dans *Laukiamanuiakahiki*.

39. Elle changea le texte original « Elua 'elemākule kāua... » en « 'O kāua i 'elua, he mau 'elemākule... », plein de dignité et à l'ancienne mode, Charlot, *Two Hawaiian Plays*, p. 90 ; et le texte original « e lilo ke 'ano kanaka o Lono i ke 'ano akua o ka Lono lua, Lono i ka Lani », en l'expression d'une subtilité sacerdotale et d'une intimidation religieuse « ua lilo kekahi lihi o ka Lono 'i'o iā Lono ka haole » (dans le texte final, « ke kanaka », *ibid.*, p. 87).

40. E.g., « noho nihinihi » pour les mots originaux « 'olu'olu », *ibid.*, p. 76.

41. Elle mit « Mele mamua, a ke kaula mahope », qui devint « mele mamua, a kaula mahope », *ibid.*

42. Un exemple simple peut être trouvé *ibid.*, p. 51 : le texte original disait « he wahi kanaaho ». Wilcox ajouta « ko laila », Elbert suggéra le remplacement de *kanaaho* par *pu'uhonua*, plus connu. Charlot corrigea le texte, sur le « Texte B », en « he wahi pu'uhonua ko laila ».

À la page 63, le texte original fut « Waliwali ke kanaka. E kokua kana ikaika ke akua i ka lani ». Kahananui réduisit ceci à l'antithèse puissante, « Waliwali ke kanaka. Ikaika ke akua o ka lani ». Wilcox récrivit : « Nawaliwali ke kanaka. Na ke akua o ka lani e hooikaika a'e ». « Texte B » devint alors « Nāwaliwali ke kanaka. Ikaika ke akua i ka lani ».

À la page 88, la réponse merveilleusement plaintive des prêtres fut à l'origine : « E nonoi 'ole k(m)akou ia 'oe, e ka Lani. E 'ole 'oe kāu ninau o 'oe. » Kahananui corrigea par : « A'ohē i nonoi 'ia aku nei. No ke aha ho'i keia ho'ole? » Wilcox

révision du texte, quel que fut le nombre de suggestions acceptées. Il effectua aussi beaucoup de modifications originales et révisa le texte considérablement dans les étapes ultérieures.

Ce texte remanié fut retapé complètement et encore travaillé par Charlot. Ce nouveau texte fut alors tapé, et nommé « Texte B ». Une photocopie fut donnée à Koana Wilcox et Samuel Elbert, et une deuxième photocopie à Dorothy Kehanani. Wilcox paraît n'avoir effectué — si elle en a fait — que peu de modifications dans ce texte. Kahanani effectua beaucoup de modifications de détail et d'une expression fit une phrase.

Elbert effectua un certain nombre de corrections d'accents, de lettres et de ponctuation. Il enleva un mot, avec comme commentaire : « une meilleure cadence et parallèle sans 'ua' ». Il ajouta une autre locution traditionnelle. Il ajouta aussi le savoureux « 'Ai, 'ai, 'ai, 'ai »⁴³. Il suggéra d'enlever la référence à « vingt ans » dans la tirade de Kalani'ōpu'u concernant la durée de la guerre — « Je ne crois pas qu'ils parlaient beaucoup des années » — et il eut l'idée du discours plein de saveur où le contraste était souligné entre l'état physique du chef au début de la longue guerre et son état actuel⁴⁴. Il commenta ainsi la narration du voyage : « ça s'enchaîne bien » (« *very smooth here* »)⁴⁵.

Tout le texte fut encore retapé et nommé « Texte C ». Elbert et Kahanani effectuèrent plusieurs petites modifications. Charlot lui-même se servit de ce texte pour faire plusieurs modifications au texte hawaïen et des modifications considérables dans le texte anglais. Cependant quand je commençai la rédaction finale du texte, mon père m'a donné une copie du « Texte C » sur laquelle les modifications mentionnées ci-dessus n'étaient pas rapportées, mais sur laquelle Charlot avait effectué un petit nombre de nouvelles modifications mineures. Ainsi les modifications plus importantes effectuées précédemment par Charlot au « Texte C » ne furent pas employées.

Mon propre travail se limita plutôt à la correction de l'orthographe et des accents, et à surveiller aussi bien que possible l'impression. J'ai pourtant persuadé mon père de remettre une expression non standardisée qui avait été enlevée auparavant.

Dans la discussion ci-dessus, j'ai donné seule-

ment les grandes lignes du processus très long et complexe de la composition⁴⁶.

La langue employée dans les pièces.

La compréhension du processus complexe qui précède le texte final nous permet d'apprécier l'achèvement de leur unité stylistique. Cette unité fut le résultat de la surveillance constante et le but conscient de Charlot.

Surtout et avant tout il voulait une langue basée sur des textes anciens, et libre des influences post-contact, tels que les mots d'emprunt. Une telle préoccupation est rare dans la littérature hawaïenne⁴⁷ et probablement est due à une sensibilité bien française pour la pureté de la langue. Peut-être les efforts de Charlot en cherchant une clarté d'expression peuvent être aussi considérés comme bien français. Cependant la pureté et la clarté ne veulent pas signifier pour Charlot l'imposition de réglementations systématiques, mais la variabilité authentique et la créativité expressive de la tradition orale.

Celui qui eut l'influence la plus grande sur ces aspects du style hawaïen de Charlot fut sans aucun doute Kepelino, qui intéressa Charlot dès le début de ses études⁴⁸. Charlot sentait que l'éducation de Kepelino donnée par les missionnaires français, en anglais, français, latin et grec, l'avait rendu conscient des potentialités stylistiques particulières de sa propre langue qu'il a ensuite délibérément exploitées dans ses écrits. Charlot appelle Kepelino — à mon avis avec un peu d'exagération — le seul styliste conscient parmi les écrivains hawaïens du XIX^e siècle.

Charlot voulut aussi une langue qui serait *utilisable*, qui pourrait devenir une aide dans la conversation actuelle. Un tel but est compréhensible, étant donné le manque d'indigènes parlant couramment la langue hawaïenne et la faible influence qu'ils exercent sur les études académiques de la langue hawaïenne.

Étroitement lié aux préoccupations mentionnées ci-dessus est l'emploi restreint des locutions proverbiales, épithètes et allusions, qui sont un moyen littéraire constant dans la littérature et la conversation hawaïennes. Un Hawaïen m'a dit : « Un Hawaïen d'autrefois dirait 'Il est un canard.' Votre père explique ceci en écrivant 'Il marche comme un canard'⁴⁹. »

écrit : « E Kalani! 'A'ole mākou i nonoi iā 'oe i kekahi mea. Nolaila, heaha kāu mea āu e ho'ole ai? » Charlot au début suivit Kahanani, mais ensuite développa l'expression finale : « E Kalani! 'A'ohe mākou i nonoi iā 'oe i kekahi mea. He aha kāu mea e ho'ole ai? »

43. *Ibid.*, p. 55.

44. *Ibid.*, p. 70.

45. *Ibid.*, p. 62.

46. Parmi d'autres personnes consultées, Fred Meinecke et Rubellite K. Johnson devraient être mentionnés.

47. À Samoa, cependant, la pureté de la langue est un principe stylistique défini de l'art oratoire.

48. Sur Kepelino, voir Beckwith, *Kepelino's Traditions*, pp. 3ff. Ce texte fut employé par Samuel Elbert dans sa classe de langue hawaïenne. L'inscription pour la peinture murale de 1952 de Charlot — maintenant détruite — « Early Contacts of Hawaii with Outer World », à l'agence Waikiki de la Banque Bishop, fut empruntée à Kepelino, *ibid.*, p. 167.

49. Comp. les commentaires de Martha Warren Beckwith sur les difficultés modernes du style allusif dans sa préface à Green, Laura S. : *Hawaiian Stories and Wise Sayings*, Vassar College, Poughkeepsie, 1923, avant dernière page (non numéroté).

D'un autre côté, Charlot fit un effort, conformément à la pratique hawaïenne, pour employer ce qu'il appelle « des expressions sanctionnées ». L'emploi des formulations conventionnelles dans l'art du conteur est un élément de politesse dans la langue hawaïenne moderne, et contient une résonance pleine de force de la tradition. Les indigènes qui ont été consultés par Charlot ont souvent remis en forme ses textes pour y inclure des expressions traditionnelles bien appréciées des auditeurs indigènes.

La représentation de *Laukiamanui kahiki* occasionna l'introduction de nombreuses expressions très idiomatiques employées dans la conversation. « Mai. Hāmau⁵⁰ », qui, seul, n'a pas un sens précis, est quand même parfaitement compréhensible quand il est dit à une occasion donnée. Charlot dit que dans la langue hawaïenne parlée, il y a toujours un élément que l'auditeur devrait compléter de lui-même.

L'intérêt de *Laukiamanui kahiki* repose en grande partie sur l'emploi de telles expressions traditionnelles en usage dans la conversation. Un Hawaïen appela la pièce « classique » ; un autre, « authentique ». *Na Lono Elua* est composé cependant beaucoup plus librement et s'écarte ainsi, selon toute probabilité, de ce qu'une bande magnétique aurait enregistré d'une scène historique semblable. La langue de *Na Lono Elua* est ainsi une création tout à fait artistique, une tentative de rendre la pensée et l'esprit d'une époque sans reproduire toujours d'une manière naturaliste ses modes d'expression exactes.

La religion dans les pièces.

Charlot est un catholique pratiquant mais son type particulier de Christianisme englobe avec confiance, au lieu d'exclure, les autres religions. Il s'intéresse aux saints païens de la Bible⁵¹ et à la grandeur et la vérité incontestables contenues dans les religions non chrétiennes, qu'il voit comme un signe de la Providence bienveillante de Dieu.

Sa propre foi religieuse est tellement le centre de sa vie et de sa pensée qu'il lui est naturel de chercher dans la religion d'une culture qu'il étudie pour trouver les traits essentiels de son caractère. Une grande partie de sa compréhension et de son interprétation de l'art pré-colombien est basée

sur sa dimension religieuse. Charlot lui-même a pu créer des œuvres d'art originales qui expriment cette religion non chrétienne⁵².

D'une manière caractéristique, Charlot sent le besoin de relier les formes d'une religion particulière à ses sources dans la pensée et l'expérience. Depuis longtemps il estimait que les études de la religion hawaïenne étaient trop centrées sur des phénomènes de surface, et il y a quelques années il m'avait encouragé à tenter une interprétation plus profonde de la religion hawaïenne en utilisant les méthodes des études théologiques modernes. Dans *Na'auao* il proposa lui-même une interprétation de certains aspects soi-disant animistes de la religion hawaïenne en fonction d'une réponse esthétique à la forme⁵³.

Les deux pièces hawaïennes de Charlot dépeignent la religion hawaïenne sous plusieurs angles : le magique et le fabuleux, l'emploi de modèles de pensée et d'explications religieux, la tension entre les chefs et les prêtres, et ainsi de suite. La dimension religieuse nous est montrée comme puissante et universelle dans la vie hawaïenne.

Ce qui est plus controversable est l'attribution à la dimension religieuse hawaïenne d'un rôle organisé, dirigeant, même providentiel. Dans les deux pièces, tout est résolu finalement par des forces invisibles et spirituelles. Bien que des éléments individuels de cette idée soient empruntés à la religion hawaïenne ancienne, l'étendue et la perfection du plan providentiel et l'attribution à lui seul — ou tout au moins essentiellement — de l'action effective semble être influencée par le Christianisme. En effet, Charlot trouva une vue providentielle influencée par la Bible, de la mort de Cook, dans les sources hawaïennes du XIX^e siècle⁵⁴, le produit d'une rencontre antérieure entre la religion hawaïenne et le Christianisme.

Les deux pièces de Charlot peuvent être ainsi reliées à un chapitre particulier de la religion hawaïenne post-contact. À mon avis, ses écrits plus récents⁵⁵ peuvent être également reliés à la phase actuelle, dans laquelle la religion hawaïenne est en train de contester la place du Christianisme comme une expression adéquate de la conscience locale et/ou ethnique.

John CHARLOT.

50. Charlot. *Two Hawaiian Plays*, p. 28.

51. Il aimait *Holy Pagans of the Old Testament* de Jean Daniélou, Helicon Press, Baltimore, 1958.

52. Voir, e.g. Thompson, J. Eric S. : *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction*, University of Oklahoma Press, Norman, 1960, frontispice, pp. IX, 61 : « It has been necessary to interlard this poetical imagery with dull discussions of Maya etymology. It is as though one discussed the geology of Mount Helicon in an introduction to a brief essay on Clío. Nonetheless, deviations along arid paths are necessary in assessing such an unknown quantity as the mental outlook of the Maya. We are, accordingly, fortunate in having the aid of Jean Charlot in bringing to life this vivid concept. He has captured its qualities of mysticism and striking beauty in the frontispiece of this volume. »

53. Les discours de Kawelo forment des parallèles curieux, inconscients, aux sonnets de Michel-Ange.

54. E.g., Dibble, *Ka Moolelo Hawaii*, pp. 28, 30.

55. Surtout, ses introductions non publiées aux deux tomes du « journal » de l'évêque Louis Maigret, actuellement éditées par Charlot.

SUMMARY

Jean Charlot's *Two Hawaiian Plays* are the first formal, published plays in the Hawaiian language. They are the result of his life-long interest in theatre and in oral literature and native accounts of historical events. He achieves a theatrical style in which various aspects of Hawaiian life and thought become contextually comprehen-

sible. The process of composition is analyzed — and the contribution of his consultants is assessed — through an examination of the successive drafts of the two plays. Themes in the plays are described as well as the bearing of the plays on the contemporary problems of Hawaiian studies and ethnic consciousness.
