



Fabula / Les Colloques

**Littérature et relations : l'hypothèse d'une «
littérature relationnelle »**

Pīna'ina'i, une performance tahitienne contemporaine pour réinvestir les voi(es)x *mā'ohi*

Pīna'ina'i, a contemporary Tahitian performance
to reinvest *Mā'ohi* path

Charlotte Joublot Ferré

fabula
LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE



Pour citer cet article

Charlotte Joublot Ferré, « *Pīna'ina'i*, une performance tahitienne contemporaine pour réinvestir les voi(es)x *mā'ohi* », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et sciences sociales : anthropologie. Littérature et relations : l'hypothèse d'une « littérature relationnelle » », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document14089.php>, article mis en ligne le 27 Mars 2026, consulté le 21 Avril 2026

Pīna'ina'i, une performance tahitienne contemporaine pour réinvestir les voi(es)x mā'ohi

Pīna'ina'i, a contemporary Tahitian performance to reinvest Mā'ohi path

Charlotte Joublot Ferré

Depuis 2011, à Tahiti, l'association Littéramā'ohi propose, gratuitement, une performance artistique unique intitulée *Pīna'ina'i, écho de l'esprit et des corps*. Ce rendez-vous annuel est la rencontre originale entre l'écriture, la danse et la musique. Elle réunit auteur·ices, lecteur·ices, danseur·euses, chorégraphes, musicien·nes et artisan·es, qui mettent en scène des textes, existants ou écrits pour l'occasion, d'auteur·ices océanien·nes, majoritairement tahitien·nes. C'est une aventure collective : l'association Littéramā'ohi — qui promeut déjà les cultures polynésiennes traditionnelles et contemporaines à travers une revue littéraire éponyme — travaille en partenariat avec Te Fare Tauhiti Nui-Maison de la Culture¹ sur cette création qui est devenue un événement incontournable de l'agenda culturel tahitien. Cette performance qui entend faire rayonner la littérature polynésienne autochtone semble s'inscrire dans la continuité du renouveau culturel *Mā'ohi*² initié par les artistes autochtones des années 1970. Elle se déroule à Papeete, sur le paepae³ a Hiro extérieur de TFTN, surplombé d'un magistral banian.

¹ Te Fare Tauhiti Nui-Maison de la Culture sera mentionnée dans le reste de l'article sous son acronyme TFTN.

² Dans cet article, la définition des termes en *reo tahiti* (tahitien) est celle proposée par le dictionnaire du Fare Vāna'a-Académie tahitienne). Le terme *mā'ohi* désigne : « 1. ordinaire, indigène, autochtone, qui n'est pas étranger, habitant. 2. qui est originaire de la Polynésie française. » Je distingue, dans cet article, l'adjectif *mā'ohi* de son emploi avec une majuscule — *Mā'ohi* —, qui sous-entend alors l'idéologie *Mā'ohi* et non une appartenance géographique ou culturelle.

³ Signifie « plate-forme en pierres ».



Figure 1. Paepae a Hiro, TFTN.
© Charlotte Joublot Ferré.

La performance contemporaine *Pīna'ina'i* : une recherche formelle

« Pourquoi ce besoin
De s'évader ?
Pourquoi ce besoin
De s'affirmer ? »
(Flora Devatine⁴, 1980, p. 44.)

Genèse

Pīna'ina'i est le résultat d'une réflexion collective, celle des membres de l'association littéraire Littéramā'ohi⁵. Créée en 2001 à l'initiative de la poétesse Flora Aurima Devatine, autrice de plusieurs textes sur l'état de la culture et de la littérature autochtone *mā'ohi*⁶, l'association originellement composée de sept membres fondateurs⁷ imagine une revue littéraire éponyme dont le premier numéro est publié en 2002. Celle-ci a pour but d'« initier une dynamique entre gens de culture polynésienne, auteurs, créateurs, intellectuels qui sont l'expression d'une conscience, d'une écriture, d'une littérature polynésienne » (Aurima Devatine, 2002, p. 6). Cette revue est conçue comme une plateforme ouverte, un lieu de publication pour les auteur·ices de l'île, reconnu·es ou émergent·es. Conformément à cette volonté, l'association se prononce contre un comité de lecture : tout le monde peut publier. Le projet s'inscrit dans la suite logique du mot d'ordre lancé par les écrivain·es du renouveau littéraire *Mā'ohi* dans les années 1970 : écrire, peu importe la langue d'écriture, libéré·e de la honte liée à sa culture et à l'expression de celle-ci.

La revue et le spectacle sont donc deux objets qui dialoguent ensemble et si le spectacle met en scène des textes publiés par la revue, certains numéros de la revue constituent à la fois des archives du spectacle et un commentaire de celui-ci. Le numéro 20 intitulé *Pīna'ina'i, écho de l'esprit et des corps*, les numéros 21 et 22 et le hors-série *Pīna'ina'i, échos de l'esprit et des corps 2011-2019, 9 années de*

⁴ La poétesse Flora Aurima Devatine, lors de la publication de ce premier recueil, n'a pas encore ajouté son nom de jeune fille « Aurima » à son nom d'usage.

⁵ J'emploie l'orthographe consacrée pour Littéramā'ohi et Pīna'ina'i mais conserve dans cet article les variantes sans macron (orthographe plus ancienne, coquille, etc.) des sources : Littérama'ohi, Pina'ina'i.

⁶ Notamment « Problèmes rencontrés en Polynésie pour la conservation du patrimoine culturel et de développement des cultures océaniques : évaluation et propositions » (1979) et « Y a-t-il une littérature mā'ohi ? » (1996)

⁷ Patrick Amaru, Michou Chaze, Flora Devatine, Danièle-Taoahere Helme, Marie-Claude Teissier-Landgraf, Jimmy Ly et Chantal Spitz.

performance artistique et culturelle consignent plusieurs textes en français et en *reo tahiti*⁸, ainsi que de nombreuses photographies des performances issues des différentes éditions du spectacle. À cette fonction d'objet-patrimoine que revêt la revue, s'ajoute celle d'une participation aux débats littéraires postcoloniaux. En 2002, Flora Aurima Devatine parle d'« oraliture » (p. 3), Chantal T. Spitz rejette l'étiquette « francophonie » (p. 3), et dans les numéros 16 et 19 de la revue, les auteur·ices s'intéressent à la notion d'autochtonie. La revue est un lieu d'exploration qui pose les questions d'auto-détermination, d'affirmation culturelle, d'auto-désignation. C'est dans ses pages que les artistes proposent une définition du spectacle *Pina'ina'i* :

Ce concept proposé annuellement par Littérama'ohi depuis 2011 a pour objectif de promouvoir la littérature autochtone dans le cadre des lectures publiques proposées par l'association.

« Il faut libérer le mot du livre pour le faire vibrer à l'oreille du spectateur. Dans Pinainai, le mot devient la source de la création-musicale, chorégraphique, scénique. » Moana'ura Tehei'ura chorégraphe et metteur en scène, concepteur de Pina'ina'i

Cette création inédite provoque la rencontre entre auteurs, lecteurs, danseurs, chorégraphes et musiciens.

Danse des mots et poésie du mouvement se mêlent alors sur le paepae a Hiro et donnent vie à l'écho de notre littérature autochtone.

« Parmi les auteurs et les lecteurs, participent des grands noms de la littérature de notre pays ainsi que de jeunes auteurs prometteurs. Par ailleurs, nous avons la chance d'avoir chaque année les plus grandes pointures du '*ori tahiti*'⁹ issus de différents groupes de danse de Tahiti, des musiciens d'un talent incontestable et reconnu dans notre pays pour soutenir ce fabuleux projet artistique... »

Pour qu'un très grand nombre de spectateurs puisse avoir accès à cette création, l'association Littérama'ohi met un point d'honneur à offrir gratuitement ce spectacle. (*Littérama'ohi*, 2015, n° 22, p. 179.)

Ce texte insiste sur la promotion d'une « littérature autochtone », répétée deux fois, sur la gratuité de la manifestation et la convergence de plusieurs communautés culturelles (auteur·ices, orateur·ices, musicien·nes et danseur·euses) de l'île (et parfois d'archipels plus lointains). Cet événement s'inscrit dans une démarche d'affirmation identitaire claire. Si l'initiative est collective, une figure orchestre son déroulement, celle du chorégraphe et metteur en scène Moana'ura Tehei'ura qui chapeaute l'événement depuis 2011. C'est lui qui dirige l'exercice de composition qu'est ce spectacle puisqu'il s'agit de tresser des productions individuelles autour d'une intrigue cohérente. Il rappelle que : « [...] lorsque l'auteur nous fournit un

⁸ Signifie « langue tahitienne ».

⁹ Signifie « danse tahitienne ».

écrit, il prend acte d'abandonner son propre écrit dans les mains d'une autre personne » (Castro-Koshy *et al.*, 2016, p. 101).

Inscription dans le spectacle vivant autochtone de Polynésie française

Les sociétés polynésiennes précoloniales sont des sociétés orales. En Polynésie française, les *ōrero*¹⁰, détenteurs des récits et des généalogies, appartenaient originellement à l'élite de la société. Le seuil du roman *Lettre à Poutaveri* de Louise Peltzer illustre l'importance de l'oralité en représentant le roi Pomaré accueillant les missionnaires par une prouesse verbale :

Déjà Pomaré s'était présenté ainsi que ses proches et, à grands pas, enjambait les générations, nommant les uns après les autres ses ancêtres, citant leur nom, tous leurs noms, ceux qu'ils avaient acquis au cours de leur existence et qui rappelaient une bataille, un exploit, un trait de caractère, un titre, un mariage, chaque nom faisant jaillir, dans la tête de ceux qui savaient, un événement de leur histoire. Consciencieusement Pomaré remontait le temps, aucune des racines de l'arbre généalogique ne devait être oubliée, les spécialistes, les *haerepo*, aux aguets, ne l'auraient pas permis. (Peltzer, 1995, p. 26.)

Cette tradition orale est balayée par la colonisation puisque le *reo tahiti* n'est pas enseigné dans les écoles jusqu'en 1981 (extension de la loi Deixonne). Cependant, les années 1970 sont marquées par le souci d'inscrire à l'écrit les récits traditionnels polynésiens (légendes, savoirs, généalogies) pour les préserver de la disparition. Des personnes comme Flora Aurima Devatine ont même enregistré la voix des anciens.

En parallèle, on observe dans les années 1970, la naissance de ce que Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun nomme « une écriture dramatique contemporaine en langue tahitienne » (Pambrun, 2010, p. 221) avec la pièce de théâtre *Aai no Ariipeae vahine, hoe arii vahine no Huahine* [Histoire de Ariipeae Vahine, une reine de Huahine]. De nombreuses adaptations de pièces de théâtre en *reo tahiti* voient le jour, parmi elles les vaudevilles *Papa Penu Mama Roro* [Papa Penu et Maman Roro] et *Te hunoa manao orehia* [Le gendre] de Maco Tevane ou encore *Le Malade imaginaire* adapté par Gaby Tautu. Henri Hiro — qui travaille presque toujours au sein d'un collectif — exercera une grande influence sur le développement de cette scène théâtrale tahitienne. Employé par la Maison des jeunes et la maison de la culture (MJMC — actuelle TFTN) de Paofai, il propose la traduction de deux pièces souvent étiquetées « « théâtre de l'absurde » : en 1975 — en collaboration avec Alain Devière — la pièce *En pleine mer* (1960) du dramaturge polonais Slawomir Mrozek

¹⁰ Signifie « 1. langage, discours, allocution. 2. orateur, discoureur. »

sous le titre *I tai*. Elle sera mise en scène l'année d'après. Il réitère l'expérience avec la pièce *Rhinocéros* (1961) de Ionesco qui devient *Pua'a taetaevao*. Il crée par la suite des cafés-théâtres mensuels lors desquels la troupe de la MJMC monte des sketches en *reo tahiti* et en français. Le théâtre est un médium qu'il affectionne tout particulièrement pour sa dimension orale et sa fonction didactique. Il choisit des textes engagés qui mettent en garde contre les dangers du conditionnement de la pensée humaine. La scène, puis le cinéma, seront des outils précieux pour déclamer son œuvre poétique. Notons aussi la pièce, *E'ita ia* imaginée par département Recherches et création mais remaniée et mise en scène par John Mairai en 1989¹¹.

La fin des années 1990 et le début des années 2000 sont marqués par les pièces de l'auteur dramaturge Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun, connu pour son ton acerbe. Ses pièces *La Nuit des bouches bleues* (2002) et *Les Parfums du silence* (2003), *La Lecture* (2009) critiquent la société coloniale de Polynésie française. En lecteur averti, il campe souvent, pour la subvertir, une situation stéréotypique éculée, celle d'un artiste européen en mal de jeunes vahinés. L'auteur abandonne le *reo tahiti* utilisé dans sa première pièce pour le français. Il est l'héritier de la première vague de revendication culturelle *Mā'ohi*, marchant ainsi dans les pas de son père, Eugène Pambrun. Enfin, Valérie Gobrait publie plusieurs pièces notamment *Matari'i : la légende de Matari'i* en 2008 ou encore *Le Partage de la terre* en 2011. Comme le montre cet exercice de contextualisation¹², *Pīna'ina'i*, lors de sa création, s'inscrit donc dans une tradition de mise en scène contemporaine dynamique.

Une décennie d'exploration formelle

Ni une pièce de théâtre selon les canons esthétiques occidentaux, ni un spectacle de danse « traditionnelle » (comme proposé lors du Heiva I Tahiti¹³), ni une comédie musicale, cette performance assume son hybridité et explore les possibles de la pluridisciplinarité. Alors que les premières générations d'intellectuel·les *mā'ohi* s'inquiètent dans les années 1970 de la disparition des traditions orales polynésiennes et s'empressent de les transcrire¹⁴, *Pīna'ina'i* semble opérer le chemin inverse des aîné·es : un retour à l'oralité. Cela vient aussi d'un constat en Polynésie

¹¹ La plupart de ces œuvres n'ont pas été publiées. Elles survivent par fragments, souvent sous la forme de documents dactylographiés ou d'archives audiovisuelles.

¹² Pour une analyse plus approfondie, nous renvoyons au précieux travail de thèse de Goenda Turiano-Reea, *Le Comique dans la tradition orale et la littérature contemporaine tahitiennes : vision du rire, vision du monde*, 2016.

¹³ Le festival Heiva i Tahiti (festivités annuelles de juillet) sera mentionné dans la suite de l'article sous sa forme courte Heiva.

¹⁴ Il existe des initiatives collectives (la publication des traditions orales recueillies et transcrites par Emile Teriieroo Hiro pour le *Bulletin de la société des études océaniques* (entre 1960 et 1981) ou la création en 1978 du département des recueils de la Tradition orale par la Maison des jeunes maison de la culture par exemple) et individuelles (parmi lesquelles les enregistrements des anciens par Flora Aurima Devatine, les publications de Charles Manu-Tahi, etc.).

française : la lecture n'est pas une évidence dans les communautés autochtones. Comment, alors, faire entendre et vivre une culture littéraire autochtone ?

Les membres de l'association Littéramā'ohi imaginent d'abord des lectures publiques au rez-de-chaussée du marché de Papeete — Mapuru a Paraita — un lieu commun et central pour les habitants de Tahiti. « C'est unique ce qui se passe parce qu'on a l'impression d'envahir un espace qui nous appartient, un espace qui appartient à tout ce peuple » dit Moana'ura Tehei'ura (Joublot Ferré, à paraître). Il décrit aussi toute la complexité de cette première étape. Ces lectures bousculent les habitudes des un·es et des autres. Des espaces se frictionnent : l'espace public et populaire du marché de Papeete et celui investi par les intellectuel·les de l'association Littéramā'ohi qui se confrontent à l'incompréhension des commerçant·es gêné·es. Ce sont néanmoins ces déclamations publiques qui vont mener *Pīna'ina'i* vers sa forme finale. Fort de son expérience de la scène, Moana'ura Tehei'ura propose de déplacer l'événement à TFTN et de créer un spectacle sur le paepae a Hiro. Le choix de ce nouveau lieu est éminemment symbolique puisque cet espace est construit dans les années 1990 en hommage à Henri Hiro, souvent érigé en père du renouveau *Mā'ohi*.

L'événement se professionnalise sous l'influence du chorégraphe : il fait appel à des troupes de danse et de grandes figures du *'ōrero* tahitien qui rejoignent les membres bénévoles de l'association. Une réflexion, au sein de celle-ci, est menée pour rendre encore plus audibles et accessibles les textes. On demande d'abord aux « orachanteurs » et aux « orachantrices » (que Moana'ura Tehei'ura appelle aussi « orateurs-acteurs » ; Barraï, 2015) de les apprendre par cœur, d'en travailler le ton, de réfléchir à leur tenue, à leur personnage. Le rendez-vous est un succès. C'est ce succès qui permet au spectacle de prendre encore de l'ampleur, à la manière des grandes célébrations culturelles de juillet du Heiva, les participants revêtent costumes et ornements et le paepae a Hiro un décor. Au fil des années, on verra le lieu se transformer en bar, en prison, en cimetière, au gré de la narration du spectacle.

Moana'ura Tehei'ura témoigne du cheminement originel de cette performance : « Personne ne savait ce que c'était, même pas moi. Mais je savais quel était l'objectif : comme pour les lectures au marché, c'était de prendre les mots du livre [fait le geste de saisir le contenu du livre] et les porter à l'oreille et à la vue du public. » (Joublot Ferré, à paraître.) *Pīna'ina'i*, qui s'inscrit dans une grande tradition de la parole performée et du spectacle vivant en Polynésie française, en est aujourd'hui à sa quatorzième édition. Les six premières éditions (2011-2016) ne

suivaient pas de thématique précise. À partir de 2017, un thème est choisi par l'association Littéramā'ohi pour guider la rédaction des auteur·ices :

- 2015 – sans thème mais sous-titre « Et ressortent les racines de l'arbre mûrissant... »
- 2016 – sans thème
- 2017 – *L'Amour*
- 2018 – *Silence(s) Culte(s)*
- 2019 – *Ma'i* (« la maladie » en *reo tahiti*)
- 2020 – *Nos intelligences*
- 2022 – *Hōho'a* (« portrait » en *reo tahiti*)
- 2022 – *Ti'amā*
- 2023 – *Toto* (« le sang » en *reo tahiti*)
- 2024 – *Te vevo a Hiro*

Pīna'ina'i, le carrefour des rencontres

Le colonialisme, en détruisant le monde de l'artiste traditionnel, ouvre aussi la voie à un nouveau type d'artiste qui n'est pas assujéti aux styles, aux attitudes, aux conventions traditionnels, qui explore sa propre individualité, expérimente librement et exprime ses valeurs, ses idées, son mana, affranchi des conventions communément acceptées : l'artiste se jette à la dérive dans le Vide et trace sa propre voie en découvrant et développant sa vision, sa voix, son style propre.¹⁵
(Albert Wendt, 1980, p. 110. Notre traduction.)

Pluridisciplinarité

C'est un objet unique à l'échelle de la Polynésie française que celui proposé par l'association Littéramā'ohi puisqu'il mêle plusieurs arts : la littérature, l'art déclamatoire, la danse, la musique, les arts décoratifs. L'article collectif conduit par Estelle Castro-Koshy illustre cette pluridisciplinarité puisqu'il se construit autour

¹⁵ « Colonialism, by shattering the world of the traditional artist, also broke open the way for a new type of artist who is not bound by traditional styles and attitudes and conventions, who explores his own individuality, experiments freely and expresses his own values and ideas, his own mana unfettered by accepted conventions: the artist who casts himself adrift in the Void and plots his own course by discovering and developing his own vision, voice, style. »

d'entretiens avec les différents acteur·ices du spectacle. De même, le sous-titre du spectacle *écho de l'esprit et des corps* suggère déjà ce que le metteur en scène explicite : « Dans Pinainai, le mot devient la source de la création-musicale, chorégraphique, scénique » (Moana'ura Tehei'ura cité par *Littérama'ohi*, 2015, n° 22, p. 179).

C'est un espace dans lequel se tresse de manière originale et novatrice deux pratiques traditionnelles : le *'ori tahiti* et l'art des *'ōrero*. La chorégraphe tahitienne Brotherson rappelle dans son entretien avec Alvina Ruprecht que les premiers gestes du *tāmūrē*¹⁶ conservés dans les archives datent d'avant la découverte de l'île. Ils remontent donc au xviii^e siècle. On pense d'ailleurs qu'il existait à l'origine plusieurs danses, les *orira'a*¹⁷. Quant au terme *'ōrero*, il désigne à la fois l'art oratoire et l'orateur. À l'origine, cet art *mā'ohi* était réservé aux hommes issus de la noblesse. Ils recevaient un enseignement spécifique puis étaient en charge des discours sacrés tenus lors des cérémonies sur les *marae*¹⁸.

La rencontre avec ces deux pratiques s'incarne en la personne de Moana'ura Tehei'ura — chorégraphe jusqu'alors de la troupe de danse O Tahiti E — invité aux réunions de l'association Littéramā'ohi. Cette rencontre advient, dix ans après la création de l'association et de la revue, au moment où Littéramā'ohi cherche, comme l'explique le chorégraphe-metteur en scène du spectacle, « des moyens pour faire la promotion de [la] littérature autochtone (Castro-Koshy *et al.*, 2016, p. 100) ». Il apporte sa connaissance de la scène du Heiva au cours duquel s'affrontent troupes de danse et orateur·ices. Il emprunte donc le langage de la danse : oscillations des hanches, déplacement des pieds, placement des mains sont à eux seuls un langage signifiant qui vient soutenir le discours des « orachanteurs » et « orachantrices » de *Pina'ina'i*. Les chorégraphies peuvent être mixtes ou non. Alors que les costumes du Heiva sont colorés et spectaculaires, *Pina'ina'i* édition 2020 fait le choix de la sobriété : « Ici, pas de costume. Tout le monde est en blanc. C'est la littérature autochtone qui doit être la star du spectacle. » (Rabreaud, 2016, p. 16.) Les danseurs et danseuses portent le plus souvent un sobre *pāreu*¹⁹ blanc, ce qui rend d'autant plus visibles en 2020 les orateur·ices vêtues de rouge.

¹⁶ Signifie « (néologisme) danse. nom donné depuis quelques dizaines d'années au "'ori tahiti" ».

¹⁷ Mot utilisé par Teuira Henry pour désigner les danses polynésiennes.

¹⁸ Signifie « plate-forme construite en pierres sèches et où se déroulait le culte ancien, associé souvent à des cérémonies à caractère social ou politique ».

¹⁹ Signifie « pagne ».



Figure 2. Oratrice et danseuse, *Pīna'ina'i : Nos intelligences*, 2020.
© TNTV/Te Fare Tauhiti Nui/Littéramā'ohi, avec leur aimable autorisation.

À cette danse signifiante s'ajoute la déclamation, que Flora Aurima Devatine rappelle essentielle dans ce cadre polynésien, supérieure à l'écrit : « La parole sera toujours plus forte que l'écrit parce qu'elle bouge. On en a vite le vertige, car le tourbillon dans la danse est fort. Les mots ça danse, ça tourbillonne et ça vient frapper également la tête [...] [L'écrit] a besoin de la parole pour se transmettre. [...] L'écriture se repose sur la parole et en tire sa force, elle utilise la force de celle-ci. » (Flora Aurima Devatine citée par Goenda Turiano-Reea, 2022, p. 329.) Point d'acteur·ice ici, le *'ōrero* — indifféremment un homme ou une femme — offre son texte au public. Ainsi, comme le note la chercheuse Alvina Ruprecht, « ce "grand comédien" n'est pas nécessairement celui d'un acteur selon la vision européenne puisque la culture tahitienne est portée par la mémoire culturelle d'une performance traditionnelle dominée par une seule figure exceptionnelle, le *orero* » (Ruprecht, 2017, p. 40). Repenser la littérature à partir des pratiques polynésiennes permet de réactualiser la déclamation et les danses précoloniales. Il y a bien là un réagencement à plusieurs échelles : comment faire littérature en Polynésie française ? Quelle direction prend la culture *mā'ohi* contemporaine en Polynésie française ? Il y a sur cette scène polynésienne un parallèle à faire avec l'idée d'Artaud selon laquelle :

Le langage se confond nécessairement avec la mise en scène considérée :

1. D'une part, comme la matérialisation visuelle et plastique de la parole.
2. Comme le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier sur une scène indépendamment de la parole, de tout ce qui trouve son expression dans l'espace, ou qui peut être atteint ou désagrégé par lui. (Artaud, 1964, p. 106.)

Il y a donc dans cette pluridisciplinarité ancrée dans la tradition une véritable tension entre héritage et horizon.

Tradition et contemporanéité

La chercheuse Alvina Ruprecht rappelle que

Les artistes de la scène polynésienne cherchent un rapport profond avec leur identité tahitienne et avec la langue, en assumant la transmission des pratiques corporelles, des récits fondateurs et l'ensemble des textes historiques qui gardent la mémoire de la culture obliérée par les missionnaires. Il existe une forte présence des spectacles vivants sur les archipels de la Polynésie, soutenue par le Conservatoire de formation artistique en musique et en danse et depuis 2013 du théâtre. (Ruprecht, 2017, p. 38.)

Des anthropologues virulents ont pu accuser les artistes *mā'ohi* de faire du traditionalisme et de recréer une culture *mā'ohi* artificielle, épurée des aspects plus durs de la société de castes pré-coloniale polynésienne, cependant les artistes ont précisé très tôt leur démarche : il n'est pas question de revenir à un temps révolu, un « jadis » idéalisé mais bien de tresser des éléments de leur culture traditionnelle pour construire une identité qui leur permet de s'auto-déterminer. En 1980, Albert Wendt écrit que le carcan colonial oblige l'artiste traditionnel à créer autre chose, mais il n'est pas le seul à le dire. L'écrivain Turo a Raapoto la même année corrigeait les détracteurs :

Qu'on ne se méprenne pas, nous ne prôtons pas un « retour en arrière », il y a toujours des esprits rétrogrades qui sont prêts à accuser. Si l'imagination peut se définir comme la faculté de créer de nouveau à partir de l'ancien, alors il est de notre devoir de comprendre, de nous imprégner dans notre passé, de notre culture, de notre langue pour créer un monde nouveau à notre image et à notre dimension. ([1978] 2014.)

Ainsi celui qui chercherait une « pureté » illusoire dans la culture contemporaine *mā'ohi* se tromperait d'objet. « *After all, cultural identity is a process, not a product* » rappelle Vilsoni Hereniko (1999, p. 407). Si le regard en arrière, celui qui contemple les fondations, est nécessaire, il s'agit bien plus pour les artistes de lutter activement, par l'auto-représentation, contre les politiques assimilationnistes et la

folklorisation de la culture locale que de retrouver un état perdu. Cette représentation en marche semble trouver un écho dans la métaphore du *marae* imaginée par la poétesse Flora Aurima Devatine en 1979 :

La culture est aussi semblable à un « marae » (édifice en pierres), à vocation politico-religieuse, de la civilisation polynésienne : chaque génération qui passe y apporte sa pierre et au fil des siècles, l'édifice monte. C'est l'ensemble de l'édifice que l'on appelle « marae », « culture », tant il est vrai que le « marae » est l'institution fondamentale de la culture polynésienne. (p. 384.)

Pīna'ina'i assume pleinement une contemporanéité *mā'ohi*, qui entretient des relations apaisées avec la tradition, ajoutant « sa pierre » pour construire un objet nouveau. « J'avais peur qu'on nous vole dans notre littérature et dans notre danse, notre contemporanéité » m'explique Moana'ura Tehei'ura lors de notre entretien en janvier dernier. Si *Pīna'ina'i* emprunte au *'ori tahiti*, le chorégraphe est aussi nourri par la danse contemporaine. Invité en 2011 — première année de *Pīna'ina'i* — à participer aux événements de l'année des outremer²⁰ en métropole, il est marqué par le travail de ses collègues francophones, notamment par le parti-pris de la nudité sur scène, comme symbole fort de la réappropriation de corps ayant subi le joug colonial. Il s'était déjà confronté à cette voie du contemporain en 2009 lors de sa participation au Heiva à la tête de la troupe de danse O Tahiti E :

On se fait huer... et en même temps applaudir. C'est-à-dire, on aime ou on n'aime pas. En 2009, on n'est pas encore ouvert à une évolution de la danse [tahitienne] à ce point-là. Le *Heiva*, c'est un concours : en général on y va pour gagner. Pour moi, l'objectif était d'inscrire ça [une danse contemporaine] dans un lieu qui était le *Heiva*, un lieu collectif, un lieu communautaire et d'inscrire dans une mémoire collective et communautaire ce qui nous appartenait. Nous, on a le droit de faire ça, c'est inscrit là. [...] Ça existe ici dans ce cadre-là. C'est à nous. (Moana'ura Tehei'ura cité par Charlotte Joublot Ferré, à paraître.)

La musique illustre aussi le jeu à l'œuvre sur scène. Depuis la première édition, Jeff Tanerii compose la musique du spectacle. Les sonorités et rythmes polynésiens produits par les *tō'ere*, le *vivo* ou le *pū*²¹ partagent la scène avec des airs de musique classique (3^e mouvement de la *sonate n° 2*, Opus 35 de Chopin dans *Pīna'ina'i : Nos intelligences* en 2020), d'opéra (« La donna è mobile », *Rigoletto* de Verdi dans *Pīna'ina'i : Hōho'a* en 2022) ou des adaptations de chansons (« Hasta siempre » en 2022, « La femme grillagée » de Pierre Perret en 2023). La scène est donc le lieu d'un jeu mais aussi de l'affranchissement des catégories dans lesquelles on voudrait

²⁰ Au cours de laquelle Bernardo Montet du Centre chorégraphique national de Tours et Benoît Lachambre organisent un grand atelier qui rassemble de nombreux chorégraphes contemporains d'expression française.

²¹ Signifient respectivement « tambour à lèvres, morceau de bois évidé présentant une fente dans le sens de la longueur et qui est utilisé comme instrument de musique à percussion », « flûte nasale » et « conque marine [utilisée comme instrument à vent] ».

enfermer les arts contemporains polynésiens. Dans le dossier sur *Pīna'ina'i* consacré par le magazine *Hiro'a* en octobre 2018, la journaliste Élodie Largenton rend compte également de cette exploration artistique : « Cette année, il leur a donné un défi de taille : danser sur une musique sans rythme, pour matérialiser le silence. “Le challenge pour les danseuses, c’est de rester synchronisées, que ce ne soit pas cacophonique”, souligne Moana’ura Tehei’ura. En somme, il s’agit de danser d’une même voix pour que le silence se fasse entendre. » (p. 19.)

À cette réflexion formelle vient s’ajouter la question de la langue, au cœur des premiers débats sur les littératures dites postcoloniales, mais aussi des réflexions des auteur·ices polynésien·nes. En 2003, l’auteur Alexandre Moeava Ata intitulait un article « À la recherche d’un peuple et de sa langue » ; dans le même numéro, Flora Aurima Devatine se demandait « Dans quelle langue écrire » (*Littérama’ohi*, 2009, n° 3).

Langues autochtones et français

Le spectacle met en scène la situation de diglossie dans laquelle se trouve la Polynésie française. Le français dans *Pīna'ina'i*, devenu « langue-monde » par une colonisation violente, côtoie les textes en *reo tahiti*. Il y aurait ici un travail méticuleux à faire de recensement de tous les textes déclamés ou chantés dans les treize éditions de *Pīna'ina'i*. Cela permettrait de voir avec précision le pourcentage des textes écrits dans ces langues respectives. Nous proposons ici un aperçu de cette répartition grâce aux numéros 20, 21 et 22 de la revue *Littérama’ohi*. Sur les 62 textes publiés, 36 sont en français, 12 sont en *reo tahiti* 10 sont bilingues reo-français, un anglais-français et trois autres textes sont écrits dans d’autres langues autochtones (Gambier et Tuamotu). Dans un monde où publier en *reo tahiti* est en soi un acte engagé, sa présence dans un spectacle — sans traduction — est politique. Elle témoigne à la fois de la volonté de faire advenir les langues autochtones dans l’espace public, de leur donner leurs lettres de noblesse mais également de bousculer le public : sur le territoire le *reo tahiti* est déclaré « couramment [parlé] en famille » par seulement 25 % des locuteurs de plus de 15 ans (Paia et Vernaudon, 2022, p. 9).

Identité régionale, identité locale, autochtonie : reterritorialiser les arts

*vous êtes là
parce que pas le choix
une évidence impossible à taire
celle qui pousse à se tenir debout sur le paepae
avec Hiro avec tous les autres
celle qui impose de faire acte
acte de mémoire
acte de résistance
acte d'existence*

(Chantal T. Spitz citée par Littérama'ohi, 2015, n° 22, p. 181.)

Si *Pīna'ina'i* permet aux artistes de se réappropriier des espaces artistiques, il est également le lieu d'une réécriture de l'Histoire. Dans la « Discussion sur Pīna'ina'i : écho de l'esprit et des corps », Tokainiua Devatine évoquait que : « [L]a collaboration porte en elle quelque chose de profondément polynésien par le fait que l'utile se conçoit aussi de manière esthétique. Ainsi, est à l'œuvre dans Pīna'ina'i un lien fort entre fonction et esthétisme. » (Castro-Koshy *et al.*, 2016, p. 102.)

L'importance du collectif

Dans notre entretien, le chorégraphe de *Pīna'ina'i* désigne précisément son public : « ce spectacle c'est pour nous » (cité par Joublot Ferré, à paraître). Le « nous » ici désigne les autochtones polynésien·nes qui descendent d'un peuple colonisé par la France, ceux et celles qui s'identifient comme tel·les. Il me parle de l'exportation possible de *Pīna'ina'i* en métropole évoquée par un ami artiste mais si la circulation de l'œuvre intéresse Moana'ura Tehei'ura c'est une circulation locale, dont il identifie précisément la première destination : la presqu'île de Tahiti²². Il replace ainsi dans le discours les archipels de la Polynésie française au centre et renvoie la France à la périphérie. Ce (re-)ancrage des pratiques contemporaines autochtones en Océanie se construit autour de la communauté, valeur chère aux sociétés polynésiennes. « Pīna'ina'i engage l'auteur dans une œuvre collective et communautaire » déclare le metteur en scène (Castro-Koshy *et al.*, 2016, p. 102). Cela se matérialise sur scène.

²² La presqu'île de Tahiti s'oppose à la capitale — « centre » de l'île — par bien des aspects : densité de population, écart économique, nombre de manifestations culturelles, population autochtone plus représentée, etc.

Comme nous l'avons vu, artistes professionnel·les et amateur·ices éclairé·es, issu·es de toutes les générations, partagent le paepae a Hiro. À l'image du « Heiva des écoles », qui présente avant l'ouverture du Heiva les travaux des élèves de l'école primaire au lycée au grand public, *Pīna'ina'i* accueille sur scène de tou·tes jeunes orateur·ices. Ce rassemblement intergénérationnel est rappelé dans la revue *Littérama'ohi* : « Parmi les auteurs et les lecteurs, participent des grands noms de la littérature de notre pays ainsi que de jeunes auteurs prometteurs. » (2012, n° 20, p. 179.) Il matérialise un *continuum* culturel entre les artistes du renouveau *Mā'ohi* et les nouvelles générations d'écrivain·es. Le numéro 20 de la revue en témoigne : on déclame sur scène les poèmes du tahitien Ernest Salmon écrit au début du xx^e siècle (« Le Léopard de Fautaua », « La Bataille du 25 octobre 1918 »), ceux du regretté Henri Hiro (« To ù fare au [Mon foyer] », p. 17-18), de Charles Manu-Tahi (« Mon 'Ora²³ », p. 66) ou encore de la poétesse Flora Aurima Devatine²⁴. Certain·es des fondateur·ices de l'association participent également à l'aventure *Pīna'ina'i* (Patrick A. Amaru, Chantal T. Spitz, etc.). On met en scène des écrits d'auteur·ices engagé·es des années 1990 comme Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun (« Terre, Ô ma terre », p. 27-28). Enfin, le spectacle offre une visibilité à de jeunes écrivain·es : des extraits du roman à succès de Titaua Peu *Pina*, alors en cours de rédaction, le premier roman *Je suis née morte* de l'autrice Nathalie Salmon-Hudry autour duquel se construit la deuxième édition du spectacle ou encore la déclamation des textes de Rehia Tapa, comédien de formation, dont l'association vient de publier la première pièce de théâtre, *Rautiemoemaitearu. Les Stigmates de la lune*. Le spectacle réalise également le vœu des théoriciens océaniques de mettre en pratique une fraternité océanique par des collaborations interarchipéliques. Le slameur kanak Paul Wamo est l'un des orateurs de l'édition 2020 du spectacle, l'autrice aborigène Romaine Moreton participe à l'édition 2013 avec son long poème « Dont Let it Make you over [Refuse qu'on t'efface] » (Moreton citée par *Littérama'ohi*, 2013, n° 21, p. 167).

Pour un public *mā'ohi*

Malgré tout, le plus important destinataire reste le public local. Revenir à l'oralité s'inscrit dans une volonté de parler à une communauté. Comme l'écrivait Paul Zumthor : « La communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même » (2008, p. 169). C'est bien là le but

²³ Signifie « banian ».

²⁴ Flora Aurima Devatine qui reçut en 2017 le prix Heredia de l'Académie française pour son recueil poétique *Au vent de la piroguière. Tfaifai* (2016).

non dissimulé du spectacle *Pīna'ina'i*. Le public est souvent désigné dans les entretiens et articles de promotion ou encore interpellé dans les textes du spectacle par le biais du pronom « nous ». Dans l'édition 2020 par exemple, est mise en scène l'acculturation du peuple polynésien. Trop occupé à intégrer le savoir des colons, le peuple a oublié ses intelligences. Les *ōrero* posent la question de la responsabilité de l'héritage :

Parler protection de patrimoine dans une société qui continue de se voir au travers du regard de l'autre, impose de se poser des questions malvenues, qu'il ne fait pas toujours très oser. Avons-nous hérité de notre patrimoine ? Désirons-nous en hériter ? En assumons-nous l'héritage ? Désirons-nous le protéger, le faire vivre pour le transmettre afin que nos enfants en héritent à leur tour ? [...] Dans ce drôle de pays où l'on se définit sans porter le nom du pays qui nous porte, dans ce drôle de pays où on s'origine dans un pays étranger, dans ce drôle de pays où on ne parle pas la langue du pays, dans ce drôle de pays où on folklorise son peuple, dans ce drôle de pays où on exotise sa culture. Dans ce drôle de pays, le nôtre, qui n'est même pas un pays, sommes-nous prêts à hériter la profondeur, l'étendue, l'épaisseur du patrimoine qui se tient derrière les miroirs dressés par l'Autre ou continuerons-nous encore et encore de brandir ses miroirs pour mieux nous perdre ? (Captation *Pīna'ina'i : nos intelligences*, 25'24-25'55 et 26'54-27'44.)

Comme l'écrit Badiou dans sa *Rhapsodie pour le théâtre* : « La haine du Théâtre provient de ce qu'il y a quelque traquenard dans cet agencement sensible de corps, de voix et d'images, qui ne prend sens que de faire briller, fugacement, la cause inassignable d'une vérité. » (Badiou, 2014, p. 45.) La scène devient une tribune dont s'emparent les *ōrero*, elle interpelle et a pour vocation de « secouer le peuple » (1961, p. 166) comme le préconise Fanon dans *Les Damnés de la terre* :

Nous sommes indigènes autochtones de la Polynésie française, sang mêlé, identités uniques. Les uniques dépositaires de ce patrimoine entier. Il nous appartient de l'hériter entièrement, il nous appartient de l'assumer, de le défendre, de le fructifier, de le transmettre. (*Pīna'ina'i : nos intelligences*, 32'16-34'50.)

La Covid permet de s'affranchir également du lieu. Si le public ne peut pas aller au spectacle, le spectacle viendra à lui. En 2020, pour la dixième édition de cette performance, les organisateur·ices de *Pīna'ina'i, nos intelligences* sont obligés d'en repenser l'organisation. Après avoir repoussé une première fois la représentation, une solution est trouvée : faire de ce spectacle un spectacle 100 % en ligne. Pour la première fois ce « *Pīna'ina'i, 10.20* » s'est déroulé complètement en distanciel. Il a été diffusé par TNTV, une des chaînes d'informations locale, en direct et a fait l'objet d'une rediffusion ainsi que d'une mise en ligne sur le site de TFTN. Le présentateur remercie d'ailleurs les « téléspectateurs » d'avoir assisté à l'événement. Les nouvelles technologies permettent d'étendre la diffusion d'une œuvre, de

s'affranchir du lieu. Moana'ura Tehei'ura parle aussi des nouvelles technologies comme d'un moyen de créer une « mémoire numérique » (cité par Charlotte Joublot Ferré, à paraître).

Performer une littérature de la résistance

L'un des grands traumatismes pour les communautés autochtones polynésiennes fut la politique assimilationniste menée par la France depuis la mise sous tutelle de ces territoires (interdiction de danser, *reo tahiti* prohibé à l'école, robe missionnaire pour les femmes, etc.). Une assimilation remise en cause à Tahiti dans les années 1970 avec la naissance d'une littérature qui revendique son identité *mā'ohi* et dont les principaux et principales instigateur-ices militent dans leurs écrits et sur le terrain pour une reconnaissance des cultures polynésiennes. La littérature autochtone des années 1970, énoncée d'abord en *reo tahiti*, est le lieu d'une quête identitaire, d'une critique de la domination française et plus largement de l'ingérence de celle-ci sur le territoire avec les explosions nucléaires de 1960 à 1990. S'inscrivant dans cette tradition, Moana'ura Tehei'ura décrit la littérature autochtone de l'extrême contemporain comme « une écriture des maux de la société actuelle » (cité dans Rabreaud, 2016, p. 18). Ainsi, *Pīna'ina'i* est un « évènement performatif » (Castro-Koshy *et al.*, 2016, p. 100) : terme qui renvoie bien sûr à la « performance » telle qu'on l'entend dans les arts du spectacle mais qui m'évoque aussi l'idée du « performatif » développée par Austin (1962). En effet, *Pīna'ina'i* accomplit sur scène l'émancipation d'une culture littéraire autochtone. La déclamation performe l'émancipation.

Nombreux et nombreuses sont les auteur-ices de *Littéramā'ohi* qui se mobilisent pour la préservation et l'épanouissement d'une culture qu'ils choisissent et non à laquelle ils sont assimilés. Leur démarche est engagée, comme en témoigne les « dossiers » qui constituent la première partie de la revue *Littéramā'ohi* depuis 2003 : « Où sommes-nous ? » (2003, n° 3), « Quelles langues d'écritures » (2003, n° 4), « Au vent du tau²⁵ » (2005, n° 7), « Sur la littérature polynésienne » (2005, n° 8), « Diversité culturelle et francophonie » (2006, n° 9-11), « Lire en Polynésie » (2006, n° 12), « Le reo mā'ohi : intérêt, statut, usage, place dans la société contemporaine » (2007, n° 13), « Le patrimoine est-il en danger ? » (2007, n° 14), « Littérature et politique » (2007, n° 15), « Histoire, mémoire de l'oubli » (2009, n° 16), « La poésie, une vision complémentaire de l'histoire » (2009, n° 17), « Henri

²⁵ Signifie « prix, achat, compensation, change, changement, taux de change » en *reo tahiti*. Dans ce contexte, le mot signifie « changement ».

Hiro » (2010, n° 18), « Autochtonie et peuples autochtones » (2011, n° 19), « Pīna'ina'i, écho de l'esprit et des corps » (2012, n° 20), « Émancipations » (2012, n° 21), « Les porteurs du patrimoine » (2015, n° 22), « Si tu étais venu chez moi » (2016, n° 23), « Et demain » (2018, n° 24). Ces questionnements et cette résistance à l'œuvre dans la revue *Littéramā'ohi*, corpus d'un contre-discours à l'histoire officielle, prennent une dimension nouvelle, incarnés sur scène.

Le discours est profondément ancré dans un territoire et on rappelle que la terre est une mère nourricière, pilier de cette identité *mā'ohi*. C'est aussi un traumatisme commun qui résonne sur le paepae a Hiro :

Comment parler-écrire quand la parole créatrice s'est éteinte sous la bonne parole de la frénésie évangélicatrice quand la parole libératrice s'est aliénée sous l'unique vérité des hordes colonisatrices. Comment parler-écrire quand notre imagination s'est immobilisée dans une trajectoire sans histoire quand notre essence s'est anesthésiée dans l'infinie fascination de l'Occident. (Chantal T. Spitz citée par *Littérama'ohi*, 2012, n° 20, p. 15.)

Pīna'ina'i verbalise, dans l'espace public, les *tapu*²⁶ et stigmates d'une société colonisée. L'invasion d'un territoire :

[...] Terre, ô ma terre
Chasse les charlatans, démasque les voleurs
Les ignorants et les bouches impures
Ceux qui défoncent les paroles ancestrales
Ceux qui violent tes secrets
Ceux qui profanent tes *marae*
Ceux qui fabriquent que du vide
Ceux qui ne créent que des mythes [...].

(Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun cité par *Littérama'ohi*, 2012, n° 20, p. 28.)

La catastrophe des explosions nucléaires :

Haruru te papa o Tumu Nui La fondation Tumu Nui retentit
Rūrū te fenua i te ta'iritu a tama La terre vacilla sous la foudre de l'enfant
Pāhaehae i te iri metua āiā Qui déchira la peau de la terre mère
Hahae i te maiuu viivii. De ses doigts immondes.

Moururoa, Fanataufa... Moururoa, Fanataufa...

²⁶ Signifie « restriction, serment, interdit » (dans ce contexte).

<i>Moururoa, Fanataufa...</i>	Moururoa, Fanataufa...
<i>Māmū i te rai</i>	Le ciel se tut
<i>Aore tai a manu</i>	Aucun chant d'oiseaux
<i>Māmū i te tairoto</i>	Le lagon se tut
<i>Aore horo a ià.</i>	Aucune course de poissons.
<i>Māmū i to ù nei aro</i>	Silence
<i>Māmū horuhoru</i>	Silence inquiétant
<i>Māmū a mamae</i>	Silence pénible
<i>Māmū tūoro i to teie nei ao :</i>	Silence qui supplie le monde :

Moururoa, Fanataufa... Moururoa, Fanataufa...

Moururoa, Fanataufa... [...] Moururoa, Fanataufa... [...]

(Patrick Araia Amaru cité par *Littérama'ohi*, 2013, n^o 21, p. 159.)

La violence de la société polynésienne, notamment envers les femmes, symbole de la violence de la colonisation :

Soudain, dans la tête d'Auguste le père,
des ombres de jeunes filles... Qui tournoyaient. Et alors les invités pouvaient admirer l'entrejambes de celles qui, pour accéder à l'étage et au champagne à volonté, ne portaient rien sous la micro jupe.
On dira plus tard que « monter » à l'étage était un privilège, car il fallait convenir à l'exigeant « coup d'œil » de mademoiselle S. rabatteuse professionnelle, incontournable
papesse des nuits chaudes de Papeete...
(Titaua Peu citée par *Littérama'ohi*, 2015, n^o 22, p. 204.)

« Ça remue les tripes [...], ça interroge, ça met en colère [...] » (Moana'ura Tehei'ura cité par Lucie Rabreau, 2016, p. 18). Moana'ura Tehei'ura raconte que l'autrice Valérie Gobrait à la vue de la mise en scène de son texte qui raconte le suicide par pendaison d'une jeune femme, s'inquiète de la violence de l'image. Si le spectacle interroge les dysfonctionnements de la société, il met aussi en scène le traumatisme originel, celui de la colonisation.

Ainsi, pour « [d]émêler les fers barbelés des histoires assiégées » (Spitz, 2022, p. 87), le metteur en scène-chorégraphe, dans la continuité des artistes engagé-es des années 1970, fait de l'exploration formelle un formidable outil de revendication culturelle, de mise en pratique de la communauté. Comme Henri Hiro qui avant lui s'inspire du « cinéma militant²⁷ » que l'idéal du collectif (Dreyer, 2017) et la possibilité de s'adresser à sa communauté *mā'ohi* en dehors d'un maintenant et d'un ici séduisent. *Pīna'ina'i* dépasse le cadre du simple spectacle : il engage une réflexion sur les genres artistiques, l'intermédialité et le réinvestissement culturel, tout en participant à la construction d'un récit national *mā'ohi*.

²⁷ Il séjourne en métropole dans les années 1970, peu de temps après les états généraux du cinéma français en Mai 1968. Il reviendra faire un stage de cinéma en France, avant de monter une section cinéma à Tahiti.

BIBLIOGRAPHIE

- Ahuroa Étienne, *Les Parfums du silence*, Moorea, Le Motu, 2003.
- Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.
- Aurima Devatine Flora, « Présentation de la revue », *Littérama'ohi, Ramées de Littérature Polynésienne, Te Hotu Ma'ohi*, n° 1, 2002, p. 5-10.
- Aurima Devatine Flora, « Y a-t-il une littérature ma'ohi ? », *Bulletin de la Société des études océaniques*, n° 271, 1996, p. 24-38.
- Aurima Devatine Flora, « Problèmes rencontrés en Polynésie pour la conservation du patrimoine culturel et de développement des cultures océaniques : Évaluation et propositions », *Bulletin de la Société des études océaniques*, n° 206, 1979, p. 379-404.
- Austin John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1962.
- Badiou Alain, *Rhapsodie pour le théâtre* (1990), Paris, PUF, 2014.
- Barrais Delphine, « Pina'ina'i, une cinquième édition en l'honneur de Flora Devatine », *Tahiti infos*, 15 octobre 2015, en ligne : https://www.tahiti-infos.com/Pina-ina-i-une-cinquieme-edition-en-l-honneur-de-Flora-Devatine_a139069.html.
- Castro-Koshy Estelle (dir.), *Maruao : les ailes de l'infini. Poèmes et essais bilingues de Flora Aurima Devatine et études sur son œuvre*, Tahiti, Littérama'ohi, 2022.
- Castro-Koshy Estelle, Aurima Devatine Flora, Tehei'ura Moana'ura et Tokai Devatine, « Discussion sur "Pina'ina'i : écho de l'esprit et des corps" », *Journal de la Société des océanistes*, n°^{OS} 142-143, 2016, p. 99-115.
- Dreyer Sylvain, « Le cinéma militant et le mythe du collectif », *Création collective au cinéma*, 2017, n° 1, p. 29-45 ; également en ligne : <https://univ-pau.hal.science/hal-02322254>.
- Fanon Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, F. Maspéro, 1961.
- Henry Teuira, *Ancient Tahiti*, Hawaï, Honolulu Museum, 1928.
- Hiro Henri, *Aai no Ariipaea vahine, hoe arii vahine no Huahine*, pièce en 6 actes, non publiée, 1978.
- Joublot Ferré Charlotte, *Entretien avec Moana'ura Tehei'ura* (janvier 2024), Papeete (Tahiti), à paraître.
- Largenton Élodie, « Pina'ina'i 18.18 : l'écho du silence », *Hiro'a*, n° 133, 2018, p. 16-20.
- Littérama'ohi, Te hotu Ma'ohi, Ramées de littérature polynésienne*, n° 22, « Les porteurs de patrimoine », 2015, 220 p. ; également en ligne : <https://anaite.upf.pf/s/anaite/item/51758>.
- Littérama'ohi, Te hotu Ma'ohi, Ramées de littérature polynésienne*, n° 21, « Émancipations », 2013, 204 p. ; également en ligne : <https://anaite.upf.pf/s/anaite/item/51757>.

Littérama'ohi, Te hotu Ma'ohi, Ramées de littérature polynésienne, n° 20, « Pina'ina'i écho de l'esprit et des corps », 2012, 140 p. ; également en ligne : <https://anaite.upf.pf/s/anaite/item/51756>.

Littérama'ohi, Te hotu Ma'ohi, Ramées de littérature polynésienne, n° 19, « Autochtonie et peuples autochtones », 2011, 220 p. ; également en ligne : <https://anaite.upf.pf/s/anaite/item/51755>.

Littérama'ohi, Te hotu Ma'ohi, Ramées de littérature polynésienne, n° 16, « Histoire, mémoire de l'oubli », 2009, 148 p. ; également en ligne : <https://anaite.upf.pf/s/anaite/item/51752>.

Littérama'ohi, Te hotu Ma'ohi, Ramées de littérature polynésienne, n° 3, « Où sommes-nous ? », 2003, 148 p. ; également en ligne : <https://anaite.upf.pf/s/anaite/item/51739>.

Mairai John, Tapu Inès, Aunoa Harris et Maono Jacques, *E'ita ïa*, Institut de la communication audiovisuelle [éd., distrib.], 2011.

Paia Mirose et Vernaudo Jacques, « Les langues en Polynésie française : la quête d'un nouvel équilibre », *Langues et cité*, n° 31, 2022 ; également en ligne : <https://www.languesetcite.fr/272>.

Pambrun Jean-Marc Tera'ituatini, *La Lecture*, Papeete, Le Motu, 2009.

Pambrun Jean-Marc Tera'ituatini, *La Nuit des bouches bleues*, Moorea, Les éditions de Tahiti, 2002.

Peltzer Louise, *Lettre à Poutaveri*, Singapour, Scoop, 1995.

Pina'ina'i, échos de l'esprit et des corps : nos intelligences, [performance], 2020, en ligne : <https://www.maisondelaculture.pf/live-pinainai/>.

Raapoto a Turo, « Mā'ohi », *Ve'a Porotetani* (décembre 1978), 8 août 2014, traduction en français citée en ligne : <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1482483345332378&id=1427087217538658&set=a.1428437600736953>.

Rabreaud Lucie, « Pina'ina'i : place au spectacle littéraire », *Hiro'a*, n° 109, 2016, p. 15-21.

Ruprecht Alvina, *Les Théâtres francophones du Pacifique Sud*, Paris, Karthala, 2017.

Spitz Chantal T., « Toi Debout », *Littéramā'ohi*, n° 26, 2022, p. 87-88.

Spitz Chantal T. (dir.), *Pina'ina'i, échos de l'esprit et des corps 2011-2019 : 8 années de performance artistique et culturelle*, *Littérama'ohi*, hors-série, 2019.

Tahiti Nui Télévision (TNTV), *Suivez en direct le spectacle Pina'ina'i Tl'AMĀ*, 2022, en ligne : <https://www.facebook.com/TahitiNuiTelevision/videos/928362338139854/>.

Tahiti Nui Télévision (TNTV), *Suivez en direct le spectacle Pina'ina'i 11.22 sur le thème Te Hoho'a*, 2022, en ligne : https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=373413614660980.

Tahiti Nui Télévision (TNTV), *Suivez en direct le spectacle Pina'ina'i 13.23 : Toto, le sang*, 2023, en ligne : <https://www.tntv.pf/tntv/programmes-tv/pinainai-13-23-toto-le-sang/>.

Tehei'ura Moana'ura, *TEASER PĪNA'INA'I 8 18*, 2018, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=zzSimy6KEMA>.

Tehei'ura Moana'ura, *PROMO PINA'INA'I 7 17*, 2017, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=UzPVaX4st6E>.

Tehei'ura Moana'ura, *TEASER 5 15*, 2015, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=-nq-TJrsUw>.

Turiano-Reea Goenda, *Le Comique dans la tradition orale et la littérature contemporaine tahitiennes : vision du rire, vision du monde*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Polynésie française (Tahiti) en 2016.

Vaitiare (Aurima Devatine Flora), « Pourquoi ce besoin de s'évader ? », *Humeurs*, Papeete, Polytram, 1980.

Wilsoni Hereniko, « Representations of Cultural Identities », *Inside out: Literature, Cultural Politics, and Identity in the New Pacific*, Lanham, Md., Rowman & Littlefield, 1999, p. 406-434.

Wendt Albert, « Introduction », *Lali: A Pacific Anthology*, éd. Albert Wendt, Auckland, Longman Paul, 1980, p. xiii-xix, xv-xvi.

Zumthor Paul, « Oralité », *Intermédiatités/Intermediality*, n° 12, 2008, p. 169-202.

PLAN

- La performance contemporaine Pīna'ina'i : une recherche formelle
 - Genèse
 - Inscription dans le spectacle vivant autochtone de Polynésie française
 - Une décennie d'exploration formelle
- Pīna'ina'i, le carrefour des rencontres
 - Pluridisciplinarité
 - Tradition et contemporanéité
 - Langues autochtones et français
- Identité régionale, identité locale, autochtonie : reterritorialiser les arts
 - L'importance du collectif
 - Pour un public mā'ohi
 - Performer une littérature de la résistance

AUTEUR

Charlotte Joublot Ferré

[Voir ses autres contributions](#)

Université du Maryland, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis — cjoublot@umd.edu

Courriel : cjoublot@umd.edu